

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

Ronald Clay dos Santos Ericeira

**A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de
computadores e nas rodas de samba**

**Rio de Janeiro
Setembro de 2009**

**A reconstrução do passado Portela na
rede mundial de computadores e nas rodas de samba**

Ronald Clay dos Santos Ericeira

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Sociologia e Antropologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Sociais da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção do
grau de doutor em Ciências Humanas
(Antropologia Cultural)

Orientadora: Prof. Dra. Maria Laura
Viveiros de Castro Cavalcanti

Rio de Janeiro
Setembro de 2009

A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de computadores e nas rodas de samba

Ronald Clay dos Santos Ericeira

Orientadora: Prof. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural)

Aprovada em 14 de setembro de 2009 por:

Presidente – Prof. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro –IFCS –PPGSA

Prof. Dra. Myriam Lins de Barros
Universidade Federal do Rio de Janeiro- Escola de Serviço Social

Prof. Dr. Nilton Silva dos Santos
Universidade Cândido Mendes - NPJ

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti
Universidade Federal do Maranhão – PPGCS

Prof. Dra. Karina Kuschinir
Universidade Federal do Rio de Janeiro –IFCS –PPGSA

Suplentes:

Prof. Dra. Ilana Strozenberg
Universidade Federal do Rio de Janeiro-ECO

Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves
Universidade Federal do Rio de Janeiro –IFCS –PPGSA

Rio de Janeiro
Setembro de 2009

Ericeira, Ronal Clay dos Santos.

A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de computadores e nas rodas de samba/ Ronald Clay dos Santos Ericeira. – Rio de Janeiro:

UFRJ/IFCS/PPGSA, 2009.

xi. 179 f.il.; 31 cm.

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2009.

Refências Bibliográficas: p. 180-191

1.Reconstrução do Passado. 2. Escola de Samba. 3. Rituais. 4. Internet. I.Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

A minha avó Inez, quem me ensinou a amar o carnaval e as escolas de samba.

Agradecimentos

Considero sempre uma tarefa árdua agradecer a todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para a consecução de um estudo acadêmico. Há permanentemente o risco de alguém ser esquecido ou que determinado gênero de colaboração não seja reconhecido em sua justa medida. Além do esforço intelectual individual e de aspectos inerentes ao próprio processo de pesquisa, como orientações, sugestões e participação dos interlocutores em campo, outros elementos de igual importância concorrem para a realização de um trabalho acadêmico: incentivos, parcerias, afeições.

Nessa direção, agradeço inicialmente à professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, orientadora e companheira no sentido pleno destas palavras. Suas leituras críticas de meus escritos, sua generosidade em transmitir sua experiência na área de Antropologia, seus incentivos e sugestões, foram essenciais para minha formação pessoal e aperfeiçoamento profissional, assim como foram imprescindíveis para a redação desta tese.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ, José Reginaldo Gonçalves e Karina Kuschinir, pelos comentários e sugestões na qualificação do projeto desta pesquisa.

Aos companheiros de curso, agradeço particularmente a Kátia Helena Schweikardt, pelo estímulo, carinho e trocas intelectuais constantes. Certamente, um ser iluminado para se guardar no coração. Agradeço, de forma especial, àqueles que se tornaram amigos durante o Doutorado e tiveram sua parcela de contribuição com esta tese, Renata Gonçalves, Andrea Paiva, Valéria Aquino, Roberto Marques, Nilton Rodrigues Júnior e Ricardo Barbieri. No PPGSA, agradeço ainda às Secretárias Cláudia e Denise, pela disposição em acelerar as questões administrativas.

Aos meus interlocutores da Portelaweb, um sincero agradecimento pela oportunidade de compartilhar seus projetos e ações voltadas para o fortalecimento da Portela e pela amizade criada depois de quase três anos de trabalho de campo. Em especial, agradeço a Rogério Rodrigues e Marcelo Rocha, pela parceria e pela disposição contínua em colaborar com a pesquisa.

Agradeço aos professores Sérgio e Mundicarmo Ferretti, da Universidade Federal do Maranhão, pela minha iniciação no campo da Antropologia na época do Mestrado e pela preocupação ainda presente com minha formação acadêmica.

Agradeço a Luana pela afeição irrestrita, pelos incentivos contínuos, pelo apoio incondicional e pela paciência em compreender os percalços que a escrita de uma tese requer.

A minha Tia Léa agradeço o acolhimento em sua residência no Rio de Janeiro durante todo o Doutorado e por ter me adotado como filho.

Às amigas, Karina, do Maranhão; Lira, do Ceará; Vera e Ana (salgueirenses), eu agradeço o carinho e a preocupação constante com a escrita da tese.

À Cidade Maravilhosa e aos Acadêmicos do Salgueiro por existirem em minha vida. São seguramente fontes essenciais de inspiração e de alegria.

*Porque o tempo é uma invenção da morte:
Não o conhece a vida – a verdadeira –
Em que basta um momento de poesia
Para nos dar a eternidade inteira*

*Mário Quintana
(Trecho de Ah! Os relógios)*

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de computadores e nas rodas de samba.

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: PPGSAM\FCS\UFRJ. 2009. Tese.

Resumo da Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural)

RESUMO

Esta tese analisa estratégias e processos de reconstrução e de atualização do passado de uma das principais escolas de samba do Rio de Janeiro - a Portela – promovidos primordialmente pela equipe Portelaweb e por representantes da ala de compositores dessa escola de samba. Examinam-se diversos desses procedimentos: a construção de sites na rede mundial de computadores, rituais comensais, sambas-exaltação, homenagens póstumas aos portelenses mais famosos. Essas ações, voltadas para o enaltecimento e a preservação do passado do Portela, foram encetadas quando a agremiação estava distante da conquista de títulos, fato que esmaecia seu prestígio no carnaval carioca e desestimulava seus torcedores. Nesse contexto, os portelenses voltaram-se ao passado em busca de suas glórias e de seus valores. A reconstrução do passado da Portela, agenciada por parte de seus aficionados, consiste notadamente na comemoração e rememoração de aspectos harmoniosos e dos fatos considerados dignos de serem exaltados, enquanto conflitos, rupturas e tabus são esquecidos ou evitados.

Palavras-chave: Escola de samba, reconstrução do passado, comemoração, etnografia, ritual.

Rio de Janeiro
Setembro de 2009

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. The reconstruction of Portela's past in global network computer and in the samba 'rodas'.

Tutor: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: PPGSA\IFCS\UFRJ. 2009. Dissertation.

Abstract da Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

ABSTRACT

This thesis examines some strategies and processes of rebuilding and updating the past of one of the main samba schools of Rio de Janeiro - Portela - promoted primarily by Portelaweb team and by Portela's composer. We examined an amount of such procedures: the construction of sites in the virtual global network of computers, food rituals, sambas of praising, tributes to the famous ancestor. Most of these actions dedicated to the enhancement and preservation of Portela's past were launched when this samba school had no chances of winning the annual championships. The absence of victories had diminished Portela's notability in Rio de Janeiro and discouraged its fans. In this context, the portelenses looked back to the past in search of its glories and its main values. The reconstruction of Portela's past promoted by the fans consists especially in celebrations and remembrances of harmonious aspects of many events, which are considered worthy of being exalted. In contrast, issues such as conflicts, schisms and taboos are forgotten or avoided.

Key-words: Samba school, reconstruction of past, celebration, ethnography, ritual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Aprendendo o ofício de antropólogo.....	14
Um ser liminal ou um salgueirense entre portelenses.....	17
O objeto de pesquisa: a Portela e a reconstrução do seu passado.....	23
CAPÍTULO 1 A REDE MUNDIAL DE COMPUTADORES E O MUNDO DO SAMBA.....	30
1.1 A equipe Portelaweb.....	35
1.2 A teia de relações da Portelaweb.....	40
1.3 Portelaweb: a preocupação com o passado da Portela.....	48
1.4 Outros Projetos da Equipe Portelaweb.....	55
CAPÍTULO 2 – O PASSADO DA PORTELA: REMEMORAÇÕES E COMEMORAÇÕES.....	62
2.1 O contexto do surgimento e os primeiros anos da Portela.....	66
2.2 O afastamento de Paulo da Portela.....	76
2.3 O rompimento de Candeia e outros compositores com a Portela.....	80
2.4 A fundação da Tradição.....	89
2.5 A gestão de Nilo Figueiredo.....	95
2.6 Algumas comemorações relacionadas com o passado do Portela.....	97
CAPÍTULO 3 – USO E ABUSOS DA MEMÓRIA NA PORTELA: RODAS DE SAMBA COM CHEIRO E SABOR.....	106
3.1 A feijoada na Portela.....	110
3.2 O Movimento Acorda Oswaldo Cruz e o Trem do Samba.....	126
3.3 Recordando a tradição dos sambas de raiz.....	139
CAPÍTULO 4 – OS SAMBAS-EXALTAÇÃO: A ATUALIZAÇÃO DO PASSADO POR MEIO DA MUSICALIDADE.....	148
4.1 Os sambas de raiz na Portela.....	154
4.2 A criação e o acontecer dos sambas de raiz.....	156
4.3. O exame das letras de samba-exaltação.....	160
4.3.1 O passado da Portela em versos.....	161
4.3.2 Oswaldo Cruz: a territorialidade portelense.....	165
4.3.3 Processos de simbolização identitária.....	167
4.3.4 As experiências de corporalidade.....	171
4.3.5 O lirismo nos sambas-exaltação.....	172
COMENTÁRIOS FINAIS.....	175
Referências Bibliográficas.....	180
Apêndices.....	192

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Tabela com pontos perdidos pela Portela em 2009.....	47
Figura 2: Rádio Portelaweb no Portelão. Foto de Girleide Fontes.....	59
Figura 3: Busto de Natal da Portela na quadra da escola. Foto de Ronald Ericeira.....	83
Figura 4: Cantora Clara Nunes desfilando na Portela. Fonte: Site Portelaweb.....	90
Figura 5: Famosa Porta-bandeira Vilma Nascimento, a Vilma da Portela, que saiu da escola e foi para a Tradição. Fonte: Site Portelaweb.....	93
Figura 6: Homenagens de portelenses a São Sebastião em 1962. Fonte de Marcelo Sudoh.....	98
Figuras 7 e 8: À esquerda, busto de Paulo da Portela na Praça em sua homenagem; à direita, busto de Paulo da Portela no Portelão. Fotos do Site o Dia na Folia.....	100
Figura 9: Homenagem a Paulo da Portela no cemitério de Irajá. Foto de Girleide Fontes.....	102
Figura 10: Exposição Paulo da Portela no Portelão. Foto de Girleide Fontes.....	102
Figura 11: Roda de samba no quintal da Tia Surica. Foto do Site Portelaweb.....	111
Figura 12: Feijoada sendo preparada na véspera no Portelão. Foto de Ronald Ericeira.....	115
Figura 13: Baiana servindo a feijoada da Família Portelense. Foto de Ronald Ericeira.....	115
Figura 14: Portelenses no dia da feijoada. Foto do Site Portelaweb.....	122
Figura 15: Comemoração do Dia do samba em Oswaldo Cruz. Foto de Ronald Ericeira.....	137
Figura 16: Divulgação da Roda de Samba NA RAIZ. Foto de Ronald Ericeira.....	140
Figura 17: Marquinhos de Oswaldo Cruz na Feira das Iabás. Foto de Marcelo Rocha.....	145
Figura 18: Público comendo e bebendo na Feira das Iabás. Foto de Marcelo Rocha..	146
Figura 19: A Águia da Portela na Portelinha. Foto de Ronald Ericeira.....	170

INTRODUÇÃO

Minha relação afetiva com o folguedo de Momo poderia ser incluída em uma espécie de Sociologia das escolas de sambas no Brasil, trabalho ainda a ser feito por algum curioso ou futuro pesquisador interessado no assunto. A propósito, o entendimento de minha ligação com o Carnaval tornar-se-á mais acessível após breve contextualização histórica das escolas de sambas em São Luís, capital do Maranhão, cidade onde nasci.

As primeiras agremiações carnavalescas maranhenses animadas pelo ritmo do samba surgiram no final dos anos de 1930 com o nome de Turmas de Samba, organizadas por pescadores, peixeiros, sapateiros e outros pequenos comerciantes da cidade. Na década de 1970, já soberanas no carnaval do Rio de Janeiro, as escolas de sambas cariocas exportam para o restante do território nacional seu modelo de desfile competitivo. Na esteira do sucesso das agremiações cariocas, a quase totalidade das Turmas de Sambas de São Luís assume a designação de escola de samba, incorporando idênticos critérios de julgamento e padrões estéticos inspirados nas congêneres daquela cidade. Assim, aproximando-se, em temas musicais e visuais das agremiações cariocas,

as escolas de sambas ludovicenses atraíram para si o interesse de agentes políticos e de diferentes segmentos sociais citadinos (ERICEIRA, 2006).

Nasci nos últimos anos de 1970, precisamente no período do auge da popularização das escolas de sambas em São Luís. Nesse contexto, além do interesse em reproduzir o glamour do carnaval carioca na capital maranhense, muitos dos meus conterrâneos se deslocavam ao Rio de Janeiro para participarem, de forma presencial, do considerado melhor festejo momesco do Brasil. Minha avó materna pode ser enquadrada como um exemplo de quem, nos anos de 1970-1980, viajava de São Luís para apreciar a folia de Momo carioca. Eu ficava ansioso pelo seu retorno ao Maranhão, na expectativa de ouvir as narrativas de seus encontros com alguns dos principais personagens do samba no Rio de Janeiro, como o compositor Cartola, da Estação Primeira de Mangueira. Igualmente, recordo-me de melodiosas manhãs em que eu era despertado por minha avó, ao som de canções cantadas por sambistas, como Agepê, Alcione e Clara Nunes, para citar alguns.

Minha residência, em São Luís, no início do decênio de 1980, era palco de reuniões e encontros dos componentes de um bloco carnavalesco batizado de “*Os Velinhos Transviados*”, do qual um dos meus tios maternos era componente e diretor. Na mesma época, uma tia materna, influenciada pela alcançada notoriedade das escolas de sambas locais, desfilou, por alguns anos, na ala de baianas de uma agremiação chamada Favela do Samba. Eu ficava maravilhado com o volume e as cores de suas fantasias. No retrospecto a esse cenário colorido, as reminiscências referentes aos primeiros anos de minha vida são povoadas de sambas, histórias e sonhos de Carnaval.

No que tange à minha relação afetiva com as escolas de sambas cariocas, ela foi encetada no ano de 1986, em minha primeira viagem ao Rio de Janeiro com minha avó. Nessa ocasião, conheci os arquivos de Carnaval de Simonal, então esposo de minha tia Lea. Tratava-se especificamente de suas anotações das apurações de desfiles antigos e de uma coleção de revistas com fotos dos carnavais dos anos de 1970 e 1980. Esses arquivos impressionavam-me. Passava horas a fio lendo e relendo aqueles mapas de notas dos jurados e apreciando aquelas fotografias. E mais, ficava absorvido pelas narrativas de Simonal sobre suas experiências nas escolas de samba cariocas. Desde então, tornei-me aficionado pelos Acadêmicos do Salgueiro. Aliás, é complexo, senão impossível, qualquer tentativa racional de explicar minha afeição por essa escola de samba. Não possuo vínculos sanguíneos ou territoriais com salgueirenses pertencentes às gerações anteriores à minha. No entanto, seus desfiles e seus sambas-enredo sempre

me comoveram de modo indescritível, sendo tocado por eles de forma mais sensível do que inteligível.

Nessa direção, não posso desconsiderar os papéis de narradores¹ desempenhados por minha avó e Simonal, que colaboraram com a formação de meu interesse pelo Carnaval, fornecendo-me os primeiros conhecimentos sobre as escolas de samba cariocas. Suas narrativas me fascinavam e despertavam-me curiosidade e deslumbramento. Nos anos posteriores à primeira viagem ao Rio Janeiro, acompanhava os desfiles das escolas de samba dessa cidade pela televisão. Detalhe, dentro dos limites de minhas parcas economias de adolescente, sempre poupava algumas moedas para comprar, no final de cada ano, o LP com os sambas-enredo das agremiações cariocas do grupo especial². Naquele período, meu esforço mental maior era memorizar integralmente as letras daqueles sambas antes do Carnaval. Como bom salgueirense, nos dias de desfiles oficiais, ficava apreensivo, torcendo pelo sucesso e pelas vitórias do Salgueiro.

Aprendendo o ofício de antropólogo

Minha primeira investida antropológica em direção às investigações sobre o Carnaval aconteceu no Mestrado em Ciências Sociais, na Universidade Federal do Maranhão, quando realizei um estudo histórico e etnográfico sobre a participação da escola de samba Flor do Samba nos festejos carnavalescos de São Luís. Confesso que o fato de estar em contato com a folia de Momo desde idade pueril me provocou incertezas, já que temia analisar os elementos desse universo simbólico como naturais ou assumidamente familiares. A insegurança pessoal nessa pesquisa foi acentuada pela minha Graduação na área de Psicologia, que não me colocou - nem deveria - em contato com o método etnográfico. Assim, busquei dicas de procedimento para me tornar minimamente um aprendiz de antropólogo, tanto em trabalhos clássicos, quanto em obras mais recentes. Nesse intuito, foram essenciais as leituras de Malinowsky (1979), DaMatta (1999), Zaluar (1990), Silva (2000), Oliveira (2006), entre outros.

Enveredando-me por essas leituras antropológicas, descobri que foi a etnografia, como instrumento de investigação e coleta de dados, que possibilitou a constituição da Antropologia como a ciência da alteridade e da crítica cultural (SILVA,

¹ Refiro-me à noção de narrador proposta por Walter Benjamin (1994).

² Segundo o mérito e o resultado do carnaval anterior, as escolas de samba do Rio de Janeiro são divididas e classificadas em diferentes grupos competitivos, o principal deles é o especial.

2000). Em termos sintéticos, Oliveira (2006) define o trabalho do antropólogo em três atos cognitivos essenciais: *olhar, ouvir e escrever*. Os dois primeiros são concernentes ao método etnográfico em si, pois é observando e entrevistando pessoas no trabalho de campo que os antropólogos podem descrever e interpretar o modelo nativo. Por seu turno, o ato de escrever sobre a realidade estudada seria indissociável da ação de pensar teoricamente as questões que os nortearam em suas pesquisas.

No transcurso das décadas, os antropólogos abandonaram os estudos voltados exclusivamente para comunidades longínquas e isoladas - onde permaneciam extensos períodos de tempos convivendo com povos de línguas e costumes³ diferentes dos seus - e dedicaram-se também a experiências de pesquisas de campo em seus contextos sociais de origem⁴ (VELHO, 1994; DAMATTA, 1999). Entretanto, o interesse disciplinar pelo contato direto entre o estudioso e os interlocutores da pesquisa de campo conservou-se como uma especificidade desse ofício. Aliás, o enlace pesquisador/interlocutor, proporcionado pelo método etnográfico, é uma condição inequívoca para a atualização contínua da Antropologia, posto suas teorias estarem reiteradamente sendo colocadas em xeque e aperfeiçoadas a cada trabalho de campo realizado nos mais diferentes contextos culturais. Essa assertiva remete ao fato de o trabalho de campo possibilitar o alargamento do discurso sobre o homem⁵ ao suscitar, por exemplo, a releitura de dados já interpretados e ao descobrir novas formas de crenças e de socialização que não estavam contempladas nos arcabouços conceituais anteriores⁶.

Refletindo sobre o método etnográfico, DaMatta (1999) advoga que a relativização do ponto de vista do outro – do nativo – permitiu à Antropologia uma tradição de análises distintas das demais ciências humanas. Seu desenvolvimento teórico e metodológico se viabiliza ao confrontar as visões de mundo do pesquisador e as dos seus interlocutores. Isso ocorre quando o antropólogo transforma o *sistema exótico* de pensamento dos nativos em algo que lhe seja *familiar*. Nesse exercício intelectual, o etnólogo pode compreender que a forma de seus informantes interpretarem o mundo circundante segue a uma lógica tão complexa e coerente quanto à sua de conceber as coisas de seu universo social. Por outro lado, em situações de trabalho de

³ Nesse bojo, é mister citar o trabalho de Malinowsky (1979) sobre os trobriandeses cujas reflexões e premissas tornaram-se referências clássicas para as pesquisas etnográficas.

⁴ Vale relembra, nesse âmbito de discussão, os trabalhos da Escola de Chicago que realizaram vários empreendimentos no âmbito da Antropologia Urbana. Nessa direção, ver, por exemplo, Park (1976).

⁵ Nesse ponto, ver Geertz (2000) ao tratar a Antropologia como a ciência capaz de alargar os conceitos de cultura e de homem.

⁶ Sobre as amplas possibilidades de a etnografia tornar a Antropologia uma ciência continuamente em movimento, ver Peirano (2006/b) e Magnani (2002)

campo, onde pesquisador e pesquisado pertencem ao mesmo contexto cultural, convém ao antropólogo ensinar o exercício intelectual de transformar percepções e vivências familiares em temas exóticos e desconhecidos.

Não é demais repetir que as noções de familiar e de exótico rendem profícuos debates na Antropologia contemporânea. Um primeiro aspecto a ser destacado é a premissa de que o estranhamento do objeto de estudo é o elemento fulcral de ruptura com as percepções do senso comum⁷. Um segundo ponto remete aos desdobramentos teóricos dos conceitos de familiar e de exótico tratados por DaMatta (1999). Este reconhece a crítica construtiva de Velho (1978), para quem o familiar nem sempre pode ser apreendido como algo próximo ou conhecido. Do mesmo modo, os elementos distantes não são necessariamente sinônimos do desconhecido ou do excêntrico. Nessa direção, a determinação do que seria familiar ou exótico depende de possíveis conhecimentos anteriores que, porventura, o antropólogo tenha adquirido sobre seu objeto de estudo antes de sua primeira ida ao campo.

Nessa ótica, as pesquisas urbanas são exemplos férteis de como o familiar nem sempre é conhecido. Aqui me remeto particularmente a uma das problemáticas centrais levantadas por Velho (1994), qual seja: o fato de as sociedades complexas modernas apresentarem diferentes contextos sociais e níveis de realidades operados e vivenciados singularmente pelos indivíduos e grupos sociais. A complexidade das cidades urbanas demarcaria espaços e temporalidades perpassados pela heterogeneidade, diversidade, conflitos e discontinuidades. Aliás, os diferentes agrupamentos sociais criam mecanismos de utilizar os equipamentos urbanos de modo peculiar (MAGNANI, 2002).

A meu ver, as etnografias construídas por Magnani (2002), na cidade de São Paulo, podem tornar mais claras as considerações de Velho (1994; 1999) sobre os trabalhos de campo em contextos urbanos, ao sinalizarem que não é raro ao antropólogo, dedicado ao estudo das sociedades complexas, deparar-se com temáticas, lugares e objetos inicialmente estranhos e ininteligíveis. Assim, o antropólogo, nas cidades, é continuamente desafiado a decifrar os símbolos e códigos de comunicação dos diferentes grupos sociais que as habitam. Isso ocorre, eu insisto, devido aos múltiplos planos de funcionamento dos indivíduos em suas experiências urbanas. Aliás, em certas situações de trabalho de campo em contextos urbanos, determinados grupos

⁷ Nesse ponto, fundamento-me em Bourdieu (1983) e Bachelard (1996) sobre a necessidade de rompimento com as verdades inquestionáveis e naturalizações efetivadas pelo senso comum, como requisito para se pensar um objeto de estudo a partir de um viés científico.

podem causar ao pesquisador um estranhamento semelhante à visão de um nativo melanésio.

Além de suscitar o debate acerca do que o antropólogo conhece e desconhece em seu trabalho de campo, o par analítico familiar-exótico permite discutir também o encontro intersubjetivo entre o antropólogo e os interlocutores durante a realização da etnografia. DaMatta (1999, p.169) assinala que a carga afetiva decorrente desse encontro de subjetividades seria um dado sistemático na construção de qualquer pesquisa antropológica intelectualmente honesta. Clifford (2002) vai mais longe nesse debate ao questionar a autoridade etnográfica do antropólogo que, muitas vezes, apenas transcreveria o dito e o feito pelos *seus* informantes. Em determinados escritos, alerta Clifford (2002), não é tarefa simples discernir a interpretação do pesquisador daquela acionada pelos nativos, haja vista a imbricação dessas duas subjetividades no ato de trabalho de campo.

Essas leituras supracitadas foram essenciais na minha aprendizagem do ofício de antropólogo, já que me ensinaram as técnicas de coleta de dados em campo e me auxiliaram na criação de estratégias de estranhamento à temática carnavalesca, o que me possibilitou levar a cabo minha dissertação de Mestrado e me arriscar em um Projeto de Doutorado. Este, inicialmente, vislumbrava dar continuidade aos estudos iniciados junto à escola de samba Flor do Samba. Porém, para cursar o Doutorado no IFCS-UFRJ, passei a residir na zona norte no Rio de Janeiro, território das principais escolas de sambas da cidade.

Um ser liminal ou um salgueirense entre portelenses

No primeiro semestre de 2006, participei, sem compromissos acadêmicos, das feijoadas organizadas por portelenses que me fizeram eleger um novo tema de investigação: a Portela. Escolhendo essa agremiação carnavalesca como objeto de pesquisa, estava também selecionando um local para realizar o trabalho de campo relativamente próximo à minha nova residência: os bairros de Oswaldo Cruz e Madureira. Além disso, escrevendo e pesquisando sobre a Portela, acreditava manter, minimamente, certo distanciamento psicológico do objeto a ser estudado, haja vista a pretensão de construir uma etnografia em torno de sujeitos que torciam por uma escola de samba que não o Salgueiro.

Não foi tarefa simples escolher os interlocutores principais e definir o que exatamente estava procurando na Portela. Minha primeira tentativa de trabalho de campo foi colaborando com os Filhos da Águia, escola de samba mirim da Portela, cujos integrantes são crianças e adolescentes na faixa etária dos cinco aos dezessete anos. Frequentei durante onze meses – abril de 2006 a março de 2007 - as reuniões dessa agremiação mirim a fim de estabelecer contatos mais estreitos com potenciais interlocutores. Nessa época, queria descobrir como uma criança se tornava portelense. No transcurso de minha passagem pelos Filhos da Águia, tornei-me um dos seus diretores, ajudando na organização dos ensaios de bateria aos domingos e responsabilizando-me em preencher as fichas cadastrais com os nomes das crianças pretendentes a desfilar nessa escola de samba mirim.

Vale dizer que o então presidente dos Filhos da Águia respondia também por uma ala das comerciais da Portela. Em tese, a renda obtida com a venda de fantasias da Portela seria repassada à escola de samba mirim para cobrir as despesas com as alegorias e com as indumentárias, distribuídas gratuitamente às crianças. No intuito de contribuir financeiramente com a agremiação infantil, comprei uma fantasia para desfilar na Portela. Tal fantasia, porém, não me foi entregue. Com prejuízos financeiros e não satisfeito com as justificativas dadas pela direção dos Filhos da Águia, optei por me afastar dessa escola mirim após o Carnaval de 2007.

Paralelamente ao período em que fui diretor dos Filhos da Águia, estabeleci laços de amizade com outros dois grupos de portelenses: a torcida organizada ‘Guerreiros da Águia’ e a equipe responsável pelo *site* Portelaweb cuja principal atividade é o registro e a reconstrução do passado da Portela. Detalhe, em meus primeiros contatos com esses aficionados pela Portela, procurava observar e descobrir como o processo de identificação *ser portelense* despertava-lhes diferentes experiências sensoriais, afetivas e cognitivas.

Minha aproximação com os Guerreiros da Águia efetivou-se factualmente, quando assisti com eles a apuração dos desfiles do carnaval de 2007 na quadra da Portela. Cerca de cem pessoas encontravam-se no ambiente: passistas, componentes da bateria, o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira, algumas baianas, moradores da redondeza e admiradores oriundos de diferentes bairros do Rio de Janeiro. O público se organizou em torno de mesas e cadeiras para assistir à apuração, transmitida por um telão montado no palco pelos diretores da agremiação. Antes da leitura de cada nota atribuída à Portela, a quadra era tomada por um breve silêncio, irrompido com a

comemoração de cada nota dez que a escola recebia dos jurados. Igualmente, vaias e gritos de protestos também foram ouvidos em uníssono quando os portelenses consideravam que a avaliação do julgador teria sido deliberadamente tendenciosa para prejudicar a escola. E mais, comemoravam-se os pontos perdidos pelas congêneres rivais. O término da apuração gerou um célere esvaziamento da quadra, uma vez que a escola ficara na oitava posição e não desfilaria nos desfiles das campeãs. Depois desse episódio da apuração, continuei mantendo contatos amistosos com os Guerreiros da Águia, sobretudo, nas oportunidades em que participava dos eventos organizados na quadra da Portela.

Quanto aos contatos mantidos com a equipe Portelaweb, estes foram encetados a partir de um *site* na internet chamado de Galeria do Samba. Neste, há um fórum de discussão denominado *Espaço Aberto*, onde os visitantes emitem opiniões sobre resultados de desfiles, analisam informalmente sambas e sinopses de enredo e, oportunamente, expressam sentimentos pelas agremiações carnavalescas cariocas. Para acrescentar, um dos principais efeitos sociais produzidos por esse sítio eletrônico foi a criação de uma rede virtual de internautas amantes do samba e do carnaval. Antes mesmo de cogitar a possibilidade de tomar a rede mundial de computadores como um dos focos de minha pesquisa de doutoramento, tornara-me membro assíduo do Espaço Aberto. A participação nessa comunidade virtual possibilitou-me estabelecer contatos virtuais com alguns integrantes da Portelaweb que, posteriormente, tornar-se-iam os informantes principais no meu trabalho de campo na Portela.

Com efeito, o primeiro contato real com os membros da Portelaweb aconteceu no segundo semestre de 2006, em uma das eliminatórias do concurso de seleção do samba-enredo para o carnaval do ano seguinte. O fato de ter tido vivência anterior no universo do samba facilitou-me a comunicação com os integrantes da Portelaweb. Aliás, por vezes, eles me consideravam um *portelense nativo* pela maneira entusiasmada com a qual participava das rodas de samba e dos ensaios promovidos pela agremiação. Além disso, acredito que adquiri respeito por parte dos membros da Portelaweb pela forma empenhada com que me dediquei a ajudar os Filhos da Águia. Nesse ínterim, interessei-me em investigar com mais vagar o trabalho que essa equipe estava realizando no que tange à salvaguarda e ao enaltecimento do passado da Portela.

Confesso que, ao longo da pesquisa, estabeleci estreitos laços de amizade com diversos membros da Portelaweb, o que me possibilitou realizar uma pesquisa de campo de caráter *participante*, pois quase sempre era convidado para os eventos na Portela,

onde os integrantes dessa equipe estariam presentes. No entanto, revelo que ser classificado como um portelense me causou incômodo. Sentia minha identidade salgueirense ameaçada. Desse modo, tentei algumas vezes associar o ofício de antropólogo com o fato de ser salgueirense, fazendo etnografia na Portela vestido com camisas do Salgueiro. Alguns membros da Portelaweb expressavam feições de espanto quando me viam usando as cores vermelhas e brancas do Salgueiro. Embora alguns tenham ficado surpresos quando descobriram que eu não era portelense, ainda assim mostraram-se dispostos a continuar colaborando com a pesquisa. Contudo, percebi que passava mais tempo explicando-lhes os porquês de um *pseudo-salgueirense*⁸ interessar-se em estudar os portelenses do que tratando das atividades que realizavam para o *site* Portelaweb. O mal-estar de alguns dos interlocutores com o fato de eu ser torcedor do Salgueiro talvez possa ser justificado pelo mecanismo ritual dos desfiles das escolas de samba, que incita eficazmente os sujeitos celebrantes a estabelecerem relações de reciprocidade e rivalidade entre si a partir de suas paixões, simpatias ou antipatias pelas agremiações carnavalescas (CAVALCANTI, 2007/a). Assim, *a priori*, creio que antes de ser visto como antropólogo era apontado como um potencial rival dos portelenses.

Procurando evitar a continuidade desses impasses, decidi comprar uma camisa da Portelaweb e usá-la durante o trabalho de campo. Nesse transcurso, já havia chegado a um consenso com meus interlocutores: eu seria *o mais portelense entre todos salgueirenses*. Depois desse acordo informal quanto às minhas afeições e simpatias carnavalescas, no fim de 2007, fui convidado por Rogério Rodrigues⁹ para ser um dos membros efetivos da equipe Portelaweb. Soube, posteriormente, que o debate interno sobre minha entrada para o grupo foi tenso, haja vista alguns membros da equipe terem ficado recalcitrantes em razão de eu ser salgueirense. Todavia, o meu interesse em realizar uma tese sobre a Portela na área de Antropologia pesou significativamente para minha entrada no grupo. Houve um acordo tácito entre mim e os membros da Portelaweb. Estes me dariam dados e informações para a realização da pesquisa de campo, enquanto eu me comprometia a colaborar com o *site* e com outros projetos desenvolvidos pela equipe.

⁸ A expressão está em itálico, pois os interlocutores acreditam que ainda descobrirei minha verdadeira paixão carnavalesca: a Portela.

⁹ Rogério Rodrigues tem 44 anos. Ele é professor de Português e assíduo frequentador da quadra da Portela desde a década de 1980. Rogério é um dos fundadores do *site* Portelaweb e foi meu principal interlocutor no trabalho de campo.

No entanto, admito que quase dois anos após minha inserção na Portelaweb, sinto-me ainda em uma posição liminar dentro do grupo, em decorrência de ser simpatizante e não um torcedor da Portela. Em outras palavras, minha aceitação dentro da Portelaweb é relativa. Tal condição peculiar na pesquisa de campo merece algumas reflexões de cunho analítico.

Conforme assinala Cavalcanti (2009, p. 92), o tema das margens e da liminaridade ocupa lugar central na tradição de estudos antropológicos iniciados com a clássica análise de Van Gennep (1977) sobre os Ritos de Passagem. Nestes, haveria três fases nitidamente distintas: separação, fase liminar e incorporação. Coube a Douglas (1976) e, principalmente, a Turner (1974; 2005) o mérito pelo resgate do debate sobre os estágios ou situações liminais, seja em tribos africanas isoladas, seja em sociedades urbanas complexas. A primeira autora conceituava que coisas classificadas como ambíguas ou marginais estariam associadas às noções de limpeza e de poluição, ou melhor, de pureza e perigo. Turner (1974, p. 34), por sua vez, valoriza analiticamente a transformação, em termos sociais e individuais, pelas quais passavam os sujeitos submetidos aos ritos de passagem.

Para DaMatta (2000), o tema dos ritos de passagem historicamente seguiu duas tendências interpretativas distintas. Uma primeira corrente de pensamento os entenderia como uma resposta adaptativa dos indivíduos às obrigações a que são submetidos dentro dos diferentes sistemas sociais. Nesse viés, insiste, tais ritos seriam elaborações sociais secundárias para atenuar, por exemplo, as transições quase sempre conflituosas entre a adolescência e a fase adulta. A segunda tendência revelaria uma mudança analítica do plano individual para o coletivo, compreendendo a fase liminal dos ritos de passagem não apenas como processos pecaminosos ou patológicos, mas estruturalmente inerente às sociedades humanas.

Em face dessas duas posturas interpretativas, DaMatta (2000) posiciona-se criticamente, ao considerar que os autores clássicos – Turner e Douglas – teriam uma visão negativa das fases e dos seres liminais. Estes seriam paradoxais, dúbios ou mesmo inclassificáveis. A propósito, os estados liminares seriam caracterizados por alguns fatores em comum, quais sejam: identificação com objetos e processos antissociais; associação com os seres andróginos; invisibilidade social plena, entre outros.

Segundo DaMatta (2000, p. 16), apesar da envergadura teórica dos estudos clássicos, estes não dariam conta que as fases liminares dos ritos de passagem podem variar substantivamente de cultura para cultura. No Brasil, por exemplo, a liminaridade

poderia assumir acepções positivas, como no caso do Carnaval, que oferece a oportunidade de as pessoas se movimentarem ou mesmo saírem de uma sociedade marcada pela hierarquia e pela gradação. A experiência de individualidade seria outro aspecto positivo propiciado pela etapa liminar dos ritos de passagem. Afastado temporariamente das ordinárias classificações sociais, o ser liminal pode erigir sua personalidade individual que poderá ser complementar ou oposta ao restante da coletividade (DAMATTA, 2000, p. 23).

No que tange à minha pesquisa de campo, observo aspectos negativos e positivos por ocupar uma posição liminar dentro da Portelaweb. Os pontos negativos se espraiam em dois níveis. O primeiro remete à própria ambivalência pela qual era classificado dentro do grupo: o *mais portelense entre os salgueirenses*. No início, observei que essa indefinição classificatória confundia os membros do grupo. Eles não estavam plenamente seguros ao ponto de me revelarem as decisões e os projetos da equipe. Paulatinamente, mostrei-lhes que minha disponibilidade em colaborar com o grupo estava mais vinculada à amizade por certos membros do grupo e ao meu interesse em produzir minha tese de Doutorado, do que qualquer interesse em repassar informações confidenciais da Portela ao Salgueiro. Ademais, essa ambiguidade classificatória me dificultava expor qualquer opinião negativa relacionada à Portela. Nessas oportunidades, era interrogado de que lugar estrutural eu emitia meu ponto de vista: se da posição de um salgueirense querendo desmerecer a Portela, ou se travava de um membro da Portelaweb preocupado com os possíveis descaminhos da escola.

O segundo aspecto que considero negativo da minha posição liminar na pesquisa de campo estende-se à Portela como um todo, já que minha visibilidade social dentro da escola dependia do uso ou não da camisa com a logomarca da Portelaweb. Nas situações em que vestia a camisa da equipe, eu era reconhecido como pertencente à agremiação; logo, era cumprimentado e convidado para eventos privativos promovidos por algum segmento da escola. Quando decidia fazer trabalho de campo sem nenhuma identificação de pertencimento a Portelaweb, tornava-me um ser social praticamente invisível aos portelenses – não havia cumprimentos ou convites -, exceto da parte daqueles com quem já havia estabelecido relações fraternas.

Por outro lado, notei gradativamente que essa situação liminar me trazia algumas vantagens na pesquisa de campo, as quais não existiriam, se eu tivesse ocupado uma posição que chamasse a atenção de um grande número de portelenses. Estando, por vezes, à margem na escola, percebi com mais propriedade que as relações pessoais e

hierárquicas são predominantes no sistema social pelo qual a escola funciona. Os portelenses ocupam posições relativas e complementares uns em relação aos outros. Eles são identificados primordialmente pelas funções exercidas ou pelo segmento social a que pertencem: diretor, baiana, presidente, ritmista da bateria, passista, puxadores do samba, compositores, mestre-sala e porta-bandeira, membro dos Guerreiros da Águia ou da Portelaweb, entre outros. Vale dizer que existe outra base de diferenciação interna dentro da Portela cujo critério é o tempo de pertencimento à agremiação: os mais antigos são respeitados e reverenciados. Nesses relacionamentos verticais, prevalece a lógica da *casa*, onde os espaços e as posições sociais são rigidamente marcados (DAMATTA, 1997) ¹⁰. Informação relevante é que, no âmbito dessas relações, as pessoas se interpelam nominalmente.

Nessa direção, minha visibilidade acontecia quando era enquadrado em algumas das múltiplas distinções sociais existentes na Portela. No caso da pesquisa de campo, eu podia ser classificado como componente da equipe Portelaweb. Em contrapartida, não estando inserido dentro do sistema de regras pessoais, tornava-me anônimo, ou era visto como mais um indivíduo que tão-somente visitava ou participava esporadicamente das atividades da Portela. Entendendo o funcionamento dessa dinâmica social, recorri diversas vezes ao expediente que me proporcionava minha situação liminal. Dentro das possibilidades oferecidas no trabalho de campo, tentei coletar informações ora anônimo no meio da multidão, ora como pessoa integrada à Portelaweb. Do mesmo modo, outro aspecto positivo de minha situação liminal dentro da equipe refere-se ao fato de sentir-me menos pressionado do que os outros membros da Portelaweb a desfilar ou ensaiar na Portela.

O objeto de pesquisa: a Portela e a reconstrução do seu passado

Conforme assinala, em meu contato inicial com os membros dos Guerreiros da Águia e da Portelaweb visava construir uma etnografia em torno das diferentes dimensões do *ser portelense*, enfocando a construção de vínculos afetivos com a escola. No entanto, algumas dificuldades durante o trabalho de campo me levaram a alterar esse foco da pesquisa. Primeiro, os interlocutores não se questionavam em nível consciente sobre seus vínculos afetivos com a Portela. Tais vínculos são considerados naturais ou

¹⁰ DaMatta (1997) usa a dicotomia casa/rua para analisar o conjunto de papéis sociais, de objetos e de ações sociais que ocorrem num e noutro domínio da sociedade brasileira.

espontâneos. Segundo, as tentativas de investigar esta temática tornaram-se rapidamente frustrantes, pois a afetividade era tratada de maneira individualizada e psicologizada, como exemplifica a fala de um membro dos Guerreiros da Águia: *Acho que resumo minha relação com a Portela em amor e paixão: Uma seria mais calma e outra seria mais exaltada. Eu não aceito quando querem menosprezar a Portela, por pura maldade, quando percebo que querem mal dizer.* Terceiro, os Guerreiros da Águia e a equipe Portelaweb realizavam atividades distintas em períodos concomitantes, fato que inviabilizava observar os dois grupos ao mesmo tempo. Por questões de afinidades e graças ao convite feito por Rogério Rodrigues, optei por acompanhar unicamente a participação da Portelaweb dentro da escola.

Nessa direção, passei a frequentar sistematicamente os eventos onde os membros da Portelaweb estariam presentes, sobretudo, as feijoadas e as rodas de sambas, promovidas regularmente pela Velha Guarda Show da Portela e pelo compositor portelense Marquinhos de Oswaldo Cruz. Outrossim, dediquei particular observação ao trabalho de manutenção do *site* e aos demais projetos engendrados pela equipe. No princípio, não apreendia nenhuma interconexão entre uma feijoada, um samba-exaltação cantado dentro de um trem e um texto produzido para uma página virtual na internet. Posteriormente, revisando minhas anotações de campo, percebi que tais ações tinham algo em comum: estavam direcionadas ou a preservar, ou a atualizar o passado da Portela. Assim, o objeto desta tese estava delineado: descrever recursos e mecanismos acionados para preservar e para transmitir às atuais gerações de portelenses os conteúdos do passado dessa agremiação. Em outras palavras, estava em jogo na pesquisa avaliar as estratégias empregadas na Portela para neutralizar a passagem do tempo e, em certa medida, transportar o passado da escola para o presente. Interessava-me, principalmente, examinar o papel da equipe Portelaweb nesse empreendimento de salvaguarda e de reconstrução do passado portelense. Em face desse objeto de pesquisa, era necessário suscitar apontamentos analíticos que me permitissem construí-lo antropológicamente.

Segundo Lévi-Strauss (1976, p. 259-260), é um truísmo que todas as sociedades estão inseridas na história e que mudam constantemente. A reflexão antropológica deveria, então, ser conduzida por viés menos evidente, ou seja, procurar entender o motivo pelo qual alguns grupos humanos aceitam de bom grado essa condição comum às coletividades humanas, fazendo da história o motor de seu progresso cultural, enquanto que outros tentam anular a consequência de fatores

históricos sobre sua continuidade. Buscando, dentro do possível, tornar permanentes os estágios iniciais de seus desenvolvimentos. A apreensão da forma como as diferentes sociedades lidam com a passagem do tempo seria essencial para compreendê-las, já que as representações que fazem de si mesmas é parte de suas realidades (LÉVI-STRAUSS, 1976). Este autor classifica como '*sociedades quentes*' aquelas que tomam o partido da diacronia, admitindo, pois, que os acontecimentos se sucederiam linearmente uns depois dos outros. Por outro lado, aquelas que criam instituições e sistemas para limitar os efeitos da história sobre si são denominadas de *sociedades frias*. Estas, além de procurar domar a história, fazem com que a diacronia não vá de encontro à sincronia (LÉVI-STRAUSS, 1976, p.262).

Lévi-Strauss afirma, também, que os sistemas rituais seriam os mecanismos privilegiados usados pelas sociedades frias para integrarem e sobrepujarem possíveis oposições entre diacronia e sincronia. Os ritos permitiriam que tais sociedades superassem as disjunções entre o tempo reversível e o irreversível, entre o passado e o presente. Por exemplo, nos ritos comemorativos e funerários, o passado irromperia sobre o presente no primeiro caso; o presente sobre o passado, no segundo. Ademais, certos objetos inspiradores de cultos e de crenças podem ser interpretados como a materialização da diacronia na sincronia, haja vista, em algumas sociedades, eles serem vistos com a presença do corpo físico de um antepassado falecido em tempos imemoriais, como é o caso dos Churingas entre os Aranda na Austrália (LÉVI-STRAUSS, 1976; DURKHEIM, 1989).

Acrescento que, para Lévi-Strauss (1976, p, 268), mesmo as *sociedades quentes* resguardariam os objetos que dariam existência física às suas histórias: os arquivos. Apesar de estarem abrigados em livros, em instituições, ou em bibliotecas, os arquivos contemporâneos seriam o desdobramento da diacronia na sincronia. Suas virtudes seriam, portanto, de nos colocar em contato com a pura historicidade. Nessa perspectiva, Lévi-Strauss (1975; 1976) reabriu a possibilidade de se interpor, na seara antropológica, o debate entre história e estrutura, noções que podem ser discutidas também em termos de diacronia e sincronia, ou de permanência e transformação. Este gênero debate havia ficado esmaecido pelos trabalhos empreendidos por antropólogos sociais ingleses, seguidores dos preceitos de Malinowsky, que havia se renunciado a investigar a história dos povos por eles estudados, limitando-se em estudar os instantes presentes das sociedades, ou seja, restringiam-se suas monografias às análises sincrônicas.

Para Lévi-Strauss (1975) e, posteriormente, para Sahlins (2001), as culturas funcionariam como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente¹¹. O raciocínio antropológico, retomando Lévi-Strauss, não deve se restringir a repetir inocuamente que as sociedades se modificam ao longo do tempo, mas em averiguar por que algumas aceitam essas mudanças, enquanto que outras acreditam que o presente deveria ser uma mera reprodução do passado. Sahlins (2007) vai mais longe nessa empreitada de entrelaçar diacronia e sincronia, ao propor o método da *etnografia histórica* que investigaria o passado dos povos através de documentos escritos sobre esses povos.

Transpondo essa discussão acerca das coletividades quentes e frias e sobre a diacronia e a sincronia para os estudos antropológicos no Brasil, DaMatta (1997, p. 25) afirma que a sociedade brasileira é marcada por uma dimensão histórica dominante, de forma que o eixo temporal estaria em primeiro lugar, seja qual for o domínio do sistema social nacional a ser investigado. Esta assertiva é relativizada, quando o autor chama a atenção para as situações que fogem do controle da cronologia, posto elas tenderem a subjugar a história, como seriam os casos dos dias santos, dos feriados patrióticos e do Carnaval. O ponto relevante a ser realçado é que, mesmo numa sociedade historicamente marcada como a brasileira, podem ser encontrados valores e virtudes que os diferentes grupos sociais almejam que sejam eternos, portanto, estejam situados ao longo ou fora do tempo. Para DaMatta (1997, p. 27-29), não se trata de negar que o Carnaval, o dia de Nossa Senhora Aparecida, ou o Sete de Setembro, tenham uma história, mas de afirmar que essas manifestações rituais trazem em seu bojo uma ideologia que tende a recusar a passagem do tempo. Assim, tais ritos, situados fora do espaço e do tempo, seriam domínios privilegiados para se penetrar nas ideologias e no sistema de valores das sociedades, já que permitiriam a tomada de consciência das cristalizações mais profundas e dos ideais que as coletividades desejam tornar duradouros.

No caso específico do Carnaval, Cavalcanti (1999) sugere que sua temporalidade possa ser examinada em duas perspectivas: uma histórica e uma estrutural. A primeira refere-se ao eixo diacrônico sobre o qual repousaria o Carnaval. Este estaria sujeito à passagem inexorável do tempo que traz consigo mudanças e

¹¹ Para Lévi-Strauss (1975) e Sahlins (2001), a Antropologia Social Inglesa, a despeito dos méritos das monografias produzidas dentro dessa corrente de pensamento, deixa a desejar ao entender História e Estrutura como alternativas radicalmente excludentes.

eventos historicamente datados; ao mesmo tempo em que projeta, por exemplo, as escolas de samba em direção ao futuro sempre desconhecido. A segunda remete ao tempo cósmico no qual o Carnaval também se insere. A festa de Momo é cíclica e sazonal, acontecendo inevitavelmente quarenta dias antes da Páscoa celebrada pelos cristãos. No domínio das escolas de samba, esse tempo estrutural seria operado por dispositivos rituais que as obrigam a organizarem anualmente uma competição festiva baseada no consenso, que consiste na definição de regras e em critérios de julgamento reavaliados em cada concurso. Assim, interpenetrando o tempo estrutural e o histórico, o Carnaval teria uma forma cultural complexa que traria, paradoxalmente, a cada ano, elementos novos e permanentes (CAVALCANTI, 2007/a, p.236). Algumas dessas mudanças são rejeitadas e esquecidas rapidamente; outras são bem aceitas e se integram ao ritual dos desfiles, sendo reproduzidas nos anos posteriores (GONÇALVES, 2008, p.19).

No caso do meu trabalho de campo, não tratei de identificar princípios de funcionamento das sociedades frias ou quentes na Portela, ou de fazer uma etnografia histórica dessa agremiação através dos documentos disponíveis. Os dados coletados me indicavam que a Portela teria deixado de ‘tomar o partido da história’ e estava valorizando mecanismos que lhe permitissem atenuar ou mesmo anular os efeitos da passagem do tempo. Em outras palavras, descobri que a preocupação em valorizar o passado portelense não era um sentimento isolado da equipe Portelaweb, outros segmentos portelenses, principalmente os atrelados à ala de compositores da escola, também promoviam eventos direta ou indiretamente ligados ao passado da agremiação. As comemorações coletivas de eventos, como a data da fundação da escola e as homenagens aos padroeiros da agremiação atuavam no sentido de criar entre esses aficionados um sentimento de continuidade do ser portelense através do tempo.

Assim, o enfoque da pesquisa, ratifico, passou a ser observar eventos e situações em que fragmentos do passado da Portela estavam sendo reconstruídos e atualizados. Selecionei para investigação o próprio trabalho desenvolvido pela Portelaweb, bem como algumas rodas de samba promovidas pela Velha Guarda Show da Portela e pelo compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz.

De antemão, embora aprofunde essa questão posteriormente, é mister ressaltar que a noção de reconstrução do passado foi concebida a partir das reflexões de Ricoeur (2008) sobre Memória, História e Esquecimento. Embora, esse autor não use especificamente a categoria *reconstrução*, utilizo-a analiticamente para ressaltar que

qualquer operação de recordar o passado implica inelutavelmente esquecer-se de algo, já que a memória, seja individual, seja coletiva, é eminentemente seletiva. Nessa ótica, ao descrever efetivamente o que a Portelaweb e demais portelense atualmente priorizam para ser lembrado do passado da Portela, não posso deixar de registrar que se trata de reconstruções do passado que operaram rememorando situações ou personagens, bem como esquecendo ou ocultando outras.

Reitero que a equipe Portelaweb é o ponto de partida desta tese. Seus membros, além de trabalharem na reconstrução e na valorização do passado da Portela, prestigiam e colaboram na divulgação de eventos promovidos por outros portelenses, visando impedir que saberes, fazeres e personagens portelenses do passado caiam no esquecimento. No entanto, embora as informações pilares da tese tenham sido obtidas junto a membros da Portelaweb, alguns dados foram construídos a partir de minha interação com outros interlocutores em campo, da leitura analítica da bibliografia disponível sobre o carnaval carioca e do acesso ao material memorial produzido por portelenses, como livros, filmes e documentários.

A tese está dividida em quatro capítulos além desta introdução e dos comentários finais. No Capítulo 1, relato a inserção da internet no mundo do samba e o surgimento da Portelaweb nesse contexto virtual. Posteriormente, descrevo como as atividades dessa equipe, tanto no que tange ao *site*, quanto no que se refere aos demais projetos da equipe, contribuem com a reconstrução do passado da Portela. No Capítulo 2, proponho a rastrear as principais narrativas e os personagens considerados centrais do passado da Portela, os quais são enaltecidos na agremiação. Nesse capítulo, a partir das categorias analíticas de rememoração e comemoração propostas por Ricoeur (2008), coloco o leitor a par da forma pela qual os próprios portelenses concebem e reconstróem o passado de sua agremiação. No capítulo 3, apresento a etnografia em torno de alguns processos rituais, em que o passado da Portela é atualizado e reconstruído minimamente com três propósitos: fortalecer os vínculos dos portelenses entre si; estabelecer distinções identitárias entre os portelenses e os aficionados das demais escolas de sambas; garantir a continuidade e a transmissão dos valores considerados fundamentais da Portela às gerações mais novas de torcedores da escola. Nessa parte da tese, descrevo ritos de comensalidade e rodas de samba que acontecem em vagões de trem. No capítulo 4, dedico particular atenção aos sambas-exaltação portelenses, fabricados sobremaneira para acompanhar musicalmente os ritos examinados no capítulo anterior. A ênfase recai no exame de seus processos de concepção, de seus contextos de

performance e de seus conteúdos semânticos. Procuo também mostrar como os sambas-exaltação funcionam enquanto máquinas simbólicas de suprimir o tempo na Portela, tornando, através deles, o passado da agremiação sempre atual. Nos comentários finais, retomo alguns pontos teóricos levantados no corpo da tese, assim como discuto a forma pela qual os mecanismos empregados para neutralizar os efeitos do tempo sobre a Portela acabam por fortalecer a agremiação na disputa pelo título de campeão do Carnaval.

CAPÍTULO 1 - A REDE MUNDIAL DE COMPUTADORES E O MUNDO DO SAMBA

Os sentidos polissêmicos da noção de *comunidade de escola de samba* são amplamente discutidos e acionados tanto por estudiosos do carnaval quanto pelos frequentadores do mundo do samba¹². Conforme aponta Pavão (2005, p. 57-62), a categoria comunidade, quando atrelada às agremiações carnavalescas, assumiu distintas acepções ao longo das décadas. Na sua ótica, haveria originariamente as comunidades ditas *tradicionais*: formadas pelos que teriam laços familiares e fraternais com os fundadores das escolas de samba, ou teriam nascido nas proximidades territoriais dessas agremiações. A expansão das bases sociais e culturais das escolas de sambas teria tido como uma de suas consequências o aparecimento das *comunidades eletivas*, constituídas por quem participa cotidianamente das escolas de samba, mas não se enquadra nos critérios classificatórios das comunidades tradicionais. A existência desses dois gêneros de participação e de pertencimento seria um dos motivos atuais de conflitos na interioridade social das escolas de samba (PAVÃO, 2005, p. 62).

Poderia desdobrar essa análise de Fábio Pavão, acrescentando um terceiro e mais recente modo de pertencimento às escolas de sambas: as *comunidades virtuais eletivas*, que emergem na rede mundial de computadores. Na atualidade, é factual a presença de comunidades virtuais gravitando em torno de todas as escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Nelas, os internautas são agregados a partir de critérios afetivos e de identificação com suas agremiações favoritas. Assim, existem comunidades virtuais específicas criadas por aficionados da Portela, da Estação Primeira de Mangueira, do Salgueiro, entre outras. Em determinados casos, as discussões e decisões tomadas no plano virtual influem nas deliberações das diretorias das agremiações carnavalescas, como se verá oportunamente ao se abordar a participação da equipe Portelaweb dentro da agremiação. O entendimento da inserção e da extensão dos efeitos da internet no mundo do samba, particularmente na Portela, requer alguns comentários explanatórios feitos a partir de literatura produzida por estudiosos interessados nos impactos da rede mundial de computadores sobre a vida dos humanos, especificamente no que tange à modificação de suas formas de interação e de comunicação.

¹² Uso essa categoria na acepção de Leopoldi (1978, p. 34) para quem o mundo do samba é a expressão que abrange o conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma rítmica, musical e coreográfica.

Segundo Lévy (1999, p 31-33), os primeiros computadores surgiram na Inglaterra e nos Estados Unidos, em 1945, reservados ao uso militar. Nos anos de 1960, a informática se dissemina para os segmentos civis, servindo, principalmente, para cálculos científicos e estatísticos. Na década seguinte, a redução do tamanho e o aumento da capacidade de memória e de processamentos dos computadores teriam permitido seu emprego para automação de setores terciários, como bancos, seguradoras e imobiliárias. Posteriormente, os anos de 1980 marcaram, nos Estados Unidos, o aparecimento dos *personal computers* (PC), que ampliaram a utilização de computadores, antes restritos aos âmbitos profissionais e industriais, para fins de diversão e de entretenimento. Ademais, nesse período, emerge a noção de multimídia que implica, entre outras coisas, fundir a informática ao cinema, à televisão, à música e às telecomunicações. Por seu turno, a década de 1990 registraria o surgimento de um movimento sócio-cultural motivado por jovens universitários das grandes metrópoles mundiais que estariam se comunicando globalmente através da rede mundial de computadores, a internet. Esse recente movimento sócio-cultural teria propiciado o aparecimento de novos espaços de comunicação, de sociabilidade e de meios de transmissão de conhecimentos e de informações (LÉVY, 1999, p.32).

O debate acerca da inserção da informática nos diferentes setores da vida humana – econômicos, políticos, sociais, afetivos – é caloroso e aponta para uma dissensão de opiniões. Rheingold (2009, p. 23), por exemplo, é um entusiasta das representativas possibilidades de interações surgidas com a criação de ambientes e de relacionamentos virtuais via rede mundial de computadores. Na sua acepção, tal tecnologia de comunicação permitiria entre seus usuários o intercâmbio de textos, informações, imagens, músicas, fotografias, assim como projetos de vida, conhecimentos e sentimentos. Para esse autor, a internet teria o potencial de transformar a vida humana em três diferentes níveis. O primeiro seria o âmbito individual, haja vista percepções, emoções e ideias poderem ser modificadas em interações *online*. O segundo nível modificado pela rede mundial de computadores seria a dimensão intersubjetiva, uma vez que amizades, namoros, casamentos, reuniões, conferências, aulas, acontecem através da internet, interligando pessoas distanciadas geograficamente umas das outras. O terceiro plano seria o político referente ao poder exercido pelos veículos de comunicação nas sociedades democráticas: questões significativas para as nações, como as eleições presidenciais, podem ser discutidas na rede mundial de computadores. Assim, pelo seu poder de influência nas crenças e nas

percepções dos indivíduos, o futuro da net estaria conectado ao destino da humanidade (RHEINGOLD, 2009, p. 17).

Por outro lado, cabe apontar as inquietações de Schaff (1990, p. 22) para quem o célere desenvolvimento da potencialidade dos computadores e da robótica seria sinônimo da nova revolução técnico-científica pela qual a humanidade estaria atravessando: a era da microeletrônica e da tecnologia industrial. Aliás, esta era é conceituada pelo autor como a *sociedade informática*. Para Schaff (1990, p. 27), os ditos progressos advindos com esse gênero de sociedade deveriam ser bem administrados sob pena de haver, entre outras coisas, o aumento das taxas globais de desemprego, caso a mão-de-obra humana for substituída gradualmente por máquinas informatizadas.

Vale dizer que, nesse debate entre os entusiastas e os céticos da contribuição dos progressos da informática para a vida humana, compartilho o ponto de vista de Lévy (1999, p. 88) de que os computadores, a internet, o mundo virtual não substituí a presença do homem, tampouco as relações interpessoais reais, ele multiplica indefinidamente as oportunidades para ampliar e atualizar os relacionamentos humanos.

Nessa perspectiva, é imperativo relativizar assertivas de cunho generalista, difundidas através de estudos acadêmicos, concernentes à premissa de que a internet seria a responsável pelo surgimento de identidades globais desterritorializadas e desencarnadas que estariam substituindo antigos processos de identificação baseados em critérios de pertencimento territorial e afetivo (FERNBACK & THOMPSON, 1995; RHEINGOLD, 2009). A fundamentação destes autores se calca na suposição de que a internet teria reformulado as antigas noções de espaço e de tempo. Em outras palavras, as pessoas poderiam se visualizar sem a necessidade do contato face a face, haja vista *webcams* poderem transmitir imagens de um ponto a outro do globo. Do mesmo modo, as comunicações de textos e de informações entre os computadores ligados à internet podem se realizar de forma instantânea ou assíncrona. Isso porque dados podem ser transmitidos de um usuário a outro da internet em frações de segundo; ou podem ficar disponíveis por longo período de tempo na rede mundial de computadores, sendo acessados somente após semanas ou meses de sua divulgação. No entanto, as concepções de que a internet teria propalado indistintamente identidades desencarnadas e desterritorializadas não cabe ao estudo da Portelaweb, posto a rede mundial de

computadores ter potencializado os modos de interação entre os membros dessa equipe, assim como seu envolvimento afetivo com a Portela.

Antes de abordar os usos que a equipe Portelaweb faz da internet, é necessário trazer à baila algumas definições de categorias relacionadas com a rede mundial de computadores, bem como contextualizar sucintamente a inserção da internet no mundo do samba. Da obra de Rheingold (2009) podem ser extraídos os significados das noções de *comunidades virtuais* e *ciberespaço*. Aquelas seriam agregações sociais emergidas a partir da internet, quando um número suficiente de pessoas discute um tema específico por período de tempo indeterminado, formando uma rede de relações pessoais no *ciberespaço*. Este seria o nome conceitual para o espaço virtual onde palavras, relacionamentos humanos, dados, textos, músicas, imagens, são trocados por pessoas usando a tecnologia de *computer-mediated communications* ‘CMC’ (RHEINGOLD, 2009, p. 28). Por sua vez, Lévy (1999, p. 17) explica que o neologismo *cibercultura* refere-se ao conjunto de técnicas, de atitudes, de valores que se desenvolveram com o crescimento dos ciberespaços. Quanto aos *sites*, eles se configuram como informídias interativas que estocam, processam e distribuem dados. Comumente, eles são criados por indivíduos ou grupos específicos interessados em divulgar e compartilhar informações acerca de algum tema em particular (CASTELLS, 1999).

Na seara dos estudos carnavalescos, as questões atinentes à entrada da internet no mundo do samba propõem-se a indagar, entre outras coisas, se os sambistas considerados tradicionais seriam substituídos por foliões virtuais que, de qualquer lugar do planeta, podem comprar suas fantasias nos *sites* das escolas de sambas; apesar de, em muitos casos, nunca terem estado antes na quadra de uma agremiação carnavalesca. Partindo do marco histórico da chegada da rede mundial de computadores no contexto das escolas de samba – fim do decênio de 1990 -, é possível afirmar que os bastidores do Carnaval carioca (CAVALCANTI, 2007/a) ficaram acessíveis, gradativamente, a um número maior de pessoas, mesmo aos que não moram na cidade do Rio de Janeiro.

Essa acessibilidade deveu-se, entre outros motivos, ao fato de os *sites*¹³ especializados na folia momesca noticiarem diariamente tanto as atividades rotineiras quanto as extraordinárias do mundo do samba: troca-troca de carnavalescos, de intérpretes e de diretores de baterias entre as escolas de sambas; publicação de sinopses

¹³ Segundo um levantamento de Maciel (2007), os *sites* carnavalescos mais visitados por internautas seriam: Galeria do Samba, Esquentando os Tamborins, Sambario, O Dia da Folia, Apoteose, Academia do Samba, Papo de Samba, Tudo de Samba, O Desfile, O Carnaval Carioca e O Batuque.

de enredo; divulgação de sambas-enredo concorrentes das mais variadas agremiações, não importando seu grupo de competição¹⁴; anúncios de datas de feijoadas; cobertura de ensaios técnicos, entre outros eventos reportados.

Alguns desses *sites* especializados chamam a atenção pelos seus *fóruns de discussão*, em razão de eles serem ciberespaços marcados pela intensa interação entre usuários e visitantes. Neles, há uma troca constante de informações e opiniões entre os internautas que se autodenominam *debatedores do Carnaval*. A constante emissão de pontos de vistas nesses fóruns finda por gerar sentimentos de simpatia ou antipatia entre os participantes conforme a aceitação ou não das opiniões. Provavelmente, o fórum de discussão virtual mais afamado no mundo do samba seja o Espaço Aberto, do *site* Galeria do Samba, mantido por André Albuquerque, membro do Departamento Cultural do Salgueiro.

No entanto, cumpre assinalar que, antes da existência do Espaço Aberto, a *lista rio-carnaval@*, criada em 1998, por iniciativa de Felipe Ferreira¹⁵, se destacava com um dos principais meios de comunicação virtual entre os sambistas no final do século passado¹⁶. Tratava-se de uma lista de discussão sobre o Carnaval carioca que se valia do recurso dos correios eletrônicos (*emails*) para reunir participantes em torno do mundo do samba carioca. Examinando o conteúdo dos *emails* enviados para a lista a fim de delinear perfil dos seus usuários, Sá (2008) identifica que os membros cadastrados eram procedentes de várias cidades e regiões brasileiras e mesmo de países estrangeiros. No entanto, em sua maioria, eram residentes no Rio de Janeiro. E mais, além de sambistas anônimos, pesquisadores das escolas de sambas, radialistas e jornalistas especializados em assuntos carnavalescos, eram assíduos participantes do referido ciberespaço.

Outras observações relevantes de Sá (2008) apontam que, ao contrário das percepções teóricas generalistas sobre as comunidades virtuais que previam o aparecimento de uma vida paralela à real, as identidades ou pseudônimos criados pelos participantes da *lista rio-carnaval@* eram prolongamentos das anteriores identificações afetivas dos sambistas com as suas respectivas escolas de samba. E mais, era algo

¹⁴ Para melhor aprofundamento dos critérios de classificação e de hierarquias entre as escolas de samba, ver Cavalcanti (2007).

¹⁵ Felipe Ferreira é um ativo militante do mundo do carioca e escritor de alguns livros e artigos sobre o assunto. Ver, por exemplo, Ferreira (1999; 2005/a; 2005/b)

¹⁶ Fui informado por um dos membros da Portelaweb de que alguns participantes dessa lista virtual organizaram o Prêmio SambaNet para valorizar os profissionais e os foliões que desfilam nas escolas de sambas não pertencentes ao Grupo Especial, que é comandado pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

rotineiro que, no início ou no fim de suas mensagens eletrônicas, os usuários declarassem suas filiações às agremiações carnavalescas preferidas. Outro dado a ser destacado era a valorização positiva da experiência *in loco* no mundo do samba, seja como militante de alguma agremiação, seja como desfilante ou tão-somente como um frequentador de ensaios e rodas de samba. Nessa direção, seria impensável substituir a experiência subjetiva de vivenciar o carnaval pela sua versão virtual. Aqueles amantes do carnaval que estão fora do Rio de Janeiro eram estimulados a conhecer a festa pessoalmente (SÁ, 2008, p. 10). Nessa direção, essa lista virtual encenaria, com efeito, a identidade sambista real cujos envolvimento afetivos e territoriais e uma participação efetiva numa escola de samba seriam condições imprescindíveis em seu processo de construção.

As ponderações de Simone de Sá sobre a lista rio-carnaval@ serão proíficas para a compreensão da dinâmica de funcionamento do *site Portelaweb* no que tange ao engajamento de seus membros com as atividades do ciberespaço e às suas identificações pessoais e coletivas com a Portela.

1.1 A Equipe Portelaweb

A construção de uma etnografia sobre a equipe Portelaweb somente foi possível por ter levado em consideração que o mundo do samba tem fronteiras fluidas, permitindo a entrada contínua de novos integrantes e segmentos sociais que passam a interagir com os antigos participantes das escolas de sambas. Além disso, é mister partir da premissa analítica de que as agremiações carnavalescas cariocas estão inseridas em uma sociedade complexa onde os sujeitos vivem permanentemente as contradições entre *particularizações* de experiências restritas a um grupo e a *universalização* de valores, temas e estilos de vida que perpassam indistintamente por todas as camadas sociais (VELHO, 1994; 1999).

Dito isso, enfatizo que os integrantes do Portelaweb convivem em diferentes espaços e situações urbanas. Suas interações reais e virtuais findaram por cruzar seus projetos individuais¹⁷ de vida em um *projeto coletivo*: a criação de um *site* eletrônico que, ao mesmo tempo, salvaguardaria aspectos da memória coletiva da Portela e aproximaria os portelenses e simpatizantes da escola interessados em colaborar com a

¹⁷ Para Velho (1994, p.31), o contexto urbano possibilita aos indivíduos empreenderem projetos conscientes de vida e escolherem trajetórias biográficas muito diversas umas das outras. Vale salientar que esses projetos são limitados pelo campo de possibilidades oferecidas por cada contexto histórico e cultural.

construção, expansão e manutenção desse ambiente virtual. Em uma ocasião durante a pesquisa de campo no Portelão, Rogério Rodrigues narrou brevemente o processo de criação do referido ciberespaço:

A ideia de criar a Portelaweb surgiu, em 2001, a partir de uma lista de discussões na internet. Portelenses de todo Brasil queriam criar um site dedicado à escola. Mangueira e Salgueiro já possuíam os seus sites¹⁸. Resolvemos fundar um para Portela. Uns integrantes eu já conhecia pessoalmente; outros, tempos depois. Até 2004, nós éramos o site oficial da escola. Esta achou um pouco estranho, pessoas fazerem essas proposições de internet dentro da Portela, mas depois aceitaram. Porém, a atual direção rompeu conosco, chegamos a ficar um mês fora do ar, mas voltamos. Agora, de forma independente sem estarmos atrelados à direção da escola.

A narrativa acima traz à baila alguns dados relevantes para os desdobramentos deste capítulo, quais sejam: permite apreender os motivos de formação do *site* Portelaweb; fornece bases para se pensar as interações reais e virtuais entre os membros da equipe; possibilita contextualizar, em uma perspectiva temporal, a participação da Portelaweb relativamente aos demais segmentos da agremiação.

O primeiro ponto a destacar é o plano da rivalidade entre as escolas de sambas, plano que também se desdobra na internet. O *site* Portelaweb foi criado para equiparar a Portela, em termos de tecnologia de informação e de comunicação, às primeiras agremiações carnavalescas a construírem seus próprios espaços virtuais: Acadêmicos do Salgueiro e Estação Primeira de Mangueira. Conforme me informou Rogério Rodrigues, antes da constituição da Portelaweb, alguns portelenses, tanto moradores do Rio de Janeiro quanto de fora da cidade, mantinham um fórum de discussão virtual ativo, onde debatiam diferentes assuntos relacionados à escola. Desse fórum surgiu a proposta de criação do grupo Portelaweb, cuja listagem nominal dos atuais vinte e um membros com as respectivas profissões e cidades de residência é apresentada a seguir:

Adriano Fontes - Historiador - Nova Iguaçu.

Almir Barbio - Bibliotecário - São Gonçalo.

Chico Frota - Produtor Musical - Rio de Janeiro.

Cristiano Cordeiro - Administrador de Empresas - Manaus.

Fábio Pavão - Antropólogo - Rio de Janeiro.

¹⁸ Os endereços de alguns *sites* de escolas de sambas cariocas são os seguintes: www.mangueira.com.br; www.salgueiro.com.br; www.viradouro.com.br, entre outros.

Fabrcio Soares - Engenheiro Químico - Rio de Janeiro.

Geraldino - Historiador - Recife.

Girleide Fontes - Psicóloga - Nova Iguaçu.

Jorge Madeiro - Jornalista e Advogado - Rio de Janeiro.

Lucia Pinto - Advogada - Rio de Janeiro.

Marcello Peçanha - Engenheiro Químico - Rio de Janeiro.

Marcelo Rocha - Professor de Educação Física - Rio de Janeiro.

Marcello Sudoh - Sociólogo e Jornalista -Tóquio- Japão.

Márcio Roberto - Juiz do Trabalho - Brasília.

Paulo Renato Vaz - Formado em Publicidade e Propaganda - Rio de Janeiro.

Pedro Migão - Economista – Rio de Janeiro.

Rodrigo Prates - Webmaster, estudante de Ciência da Computação - Guarulhos.

Rogério Rodrigues - Professor de Português e Literatura- Rio de Janeiro.

Ronald Ericeira - Psicólogo - Rio de Janeiro.

Vanderson Lopes - Engenheiro de Produção- Rio de Janeiro.

Vinícius Lopes - Historiador - Rio de Janeiro.

A partir desta listagem nominal, é possível observar alguns traços comuns entre os participantes do Portelaweb. Estes se aproximam em termos de situação sócio-econômica, de grau de escolaridade e de gênero. Em sua maioria, são homens, profissionais liberais com nível superior. Tais dados notadamente apontam para o predomínio dos segmentos sociais médios entre os membros da Portelaweb¹⁹. Estes, em sua maioria, compartilham valores comuns desse grupo social, como a preocupação com a interioridade psicológica, a busca pela realização profissional e o apego aos amigos (VELHO, 2002, p. 23-89). Ao mesmo tempo, eles se particularizam, no mundo do samba, como portelenses que criaram um ciberespaço dedicado ao enaltecimento do passado da escola. Aliás, essa afeição comum pela Portela foi o elemento primordial de identificação e de aproximação entre os membros da Portelaweb, motivando-os a construir um *site* na internet.

¹⁹ A presença de setores médios cariocas nas escolas de samba não é algo recente. Conforme aponta Goldwasser (1975), o início da aproximação desses segmentos sociais escolas de samba data da década de 1950, se concretizando mais efetivamente nos anos de 1970. Por outro lado, o fato de a Portelaweb ser composta majoritariamente por setores médios daria margem a uma discussão que não é objeto dessa tese: a exclusão digital de parcela significativa da população brasileira. Alguns antropólogos, estudando outros gêneros de comunidades virtuais, também se depararam com ciberespaços mantidos e visitados por segmentos médios e superiores, como é o caso de Carneiro (2004) ao estudar, na internet, as representações daqueles que fizeram ou pretendiam realizar a peregrinação a Santiago de Compostela.

O fato de alguns dos membros mantenedores desse *site* habitarem em cidades diferentes obriga a comunicação entre eles a se realizar sobremaneira por correios eletrônicos. Para essa finalidade, foi criada uma lista de discussão na internet junto ao yahoogrupos: **portelaweb@yahoo.com.br**. Trata-se de um fórum de debate somente acessado pelos integrantes do equipe, onde eles podem tomar as decisões pertinentes ao futuro do *site*, sem haver necessidade de se deslocarem de suas residências ou de seus locais de trabalho. Quando extraordinariamente são marcadas reuniões presenciais para o debate de alguma pendência interna da equipe, somente os que moram no Rio de Janeiro e adjacências são convocados a comparecer. Nessas oportunidades, é redigida uma ata da reunião a ser enviada por *email* a todos os membros do grupo.

Por outro lado, cabe assinalar que rotineiramente as interações entre os dezesseis membros residentes na região metropolitana do Rio de Janeiro não acontecem virtualmente; mas, no Portelão ou em outros eventos organizados pela escola fora dos domínios de sua quadra. Esses encontros reais entre os membros do grupo acabam fortalecendo os vínculos afetivos que os unem entre si e os ligam à Portela. A propósito, interagindo amiúde nos planos virtual e real com eles, percebi que muitos deles eram considerados por outros torcedores da escola como *verdadeiros portelenses*. Esta noção êmica atua no plano ideacional e é empregada como um qualificativo atribuído a um torcedor por outrem. Em outras palavras, é por meio do ponto de vista e dos comentários de outros aficionados que o sujeito percebe estar se portando ou não como um *verdadeiro portelense*. No entanto, vale dizer que essa categoria nativa pode ser acionada também de forma tensa. Por exemplo, quando se deseja recriminar determinadas ações de um torcedor ou dirigente, mostrando-lhe, em termos ideais, como o *verdadeiro portelense* efetivamente deveria se comportar em relação à agremiação ou aos demais companheiros da escola.

Na minha observação participante, Rogério Rodrigues, meu principal interlocutor, além de ser uma das principais referências de relações públicas do grupo Portelaweb, era um exegeta que me fornecia informações sobre o universo simbólico e social da Portela. Acompanhando-o em diversos eventos da escola e sempre lhe pedindo explicações sobre o porquê de se comportar desta ou daquela maneira, consegui identificar algumas posturas e sentimentos que comumente são acionados como critérios de classificação dos *verdadeiros portelenses*. São eles:

A) Ser devoto de São Sebastião e Nossa Senhora da Conceição

- B) Vestir azul e branco nos eventos da escola
- C) Aprender a história da Portela ouvindo as músicas de seus compositores
- D) Aguardar ansiosamente o carro alegórico da águia em cada carnaval
- E) Enaltecer e difundir os valores morais ensinados por Paulo da Portela
- F) Conceber a agremiação como uma família reunida
- G) Entender o subúrbio de Oswaldo Cruz como território do samba autêntico

Tal abrangência de exigências e de critérios classificatórios amiúde resulta em conflitos internos. As pessoas correm sempre risco de terem suas condutas desabonadas e de serem categorizadas como falsos portelenses. Pelo que pude observar, todos os torcedores da agremiação estão suscetíveis, em alguma extensão ou circunstância, de serem taxados como *falsos portelenses*. No entanto, como assinalei, na pesquisa de campo, percebi que os membros do Portelaweb, em sua maioria, são classificados por outros torcedores da escola como *verdadeiros portelenses*. Isso porque eles estariam reiteradamente presentes nos eventos da Portela e realizariam um trabalho reconhecido positivamente em prol da preservação do passado da agremiação.

Além dos próprios participantes da Portelaweb, uma significativa parcela dos aficionados da Portela considera Rogério Rodrigues como um dos principais defensores do que seriam os *fundamentos do verdadeiro portelense*. Algumas vezes o vi chorando durante a comemoração de eventos importantes para a escola, como a data de fundação ou a celebração de cultos em homenagem aos padroeiros da agremiação. Igualmente, presenciei suas irritações quando julgava que algum componente da agremiação estava esquecendo ou desrespeitando certos valores vigentes na Portela. Exemplo: ele amiúde cobrava os bons modos e a elegância dos portelenses dentro e fora da escola. Ademais, dentro da agremiação, Rogério Rodrigues é conhecido informalmente como *Rogério do site*. Esta classificação aponta para o fato de que ele estabelece relações pessoais dentro da escola, sendo identificado e qualificado por sua associação à equipe Portelaweb. Decerto, sua trajetória na Portela, nos últimos dez anos, confunde-se com a criação e com a manutenção do *site* Portelaweb na rede mundial de computadores. Tal assertiva permite explicar os modos pelos quais os membros do *site* foram e são representados por outros segmentos da Portela.

1.2 A teia de relações da Portelaweb

No trabalho de campo, apurei que os integrantes da Portelaweb cultivaram relacionamentos distintos com as duas últimas gestões administrativas da agremiação: a de Carlinhos Maracanã e a atual direção de Nilo Figueiredo. Retomando a supracitada narrativa de fundação do ciberespaço, é possível dizer que, em seu princípio, em 2001, a introdução da nova tecnologia de comunicação na Portela – a internet – encontrou resistências do antigo patrono Carlinhos Maracanã. No entanto, em poucos anos, a Portelaweb se tornou o *site* oficial da escola. Em 2004, houve eleição para o cargo de presidente da Portela, na qual os membros da equipe saíram politicamente derrotados.

Os integrantes da Portelaweb voltaram a frequentar regularmente a quadra da agremiação apenas em meados de 2005. Nesse transcurso, o seu ciberespaço foi desvinculado da administração da Portela, tornando-se um *site não-oficial*, após ficar temporariamente *off-line*. Além de diferenças ideológicas no tocante à definição do que seria o melhor para a escola, as tensões entre os participantes da Portelaweb e representantes da direção de Nilo Figueiredo foram agravadas por fatos vexatórios que teriam ocorrido logo após a referida eleição. Segundo me revelou Fábio Pavão em conversa informal, a página virtual da Portelaweb, depois de ter sido destituída da função de *site* oficial da escola, foi invadida por *hackers* (piratas) de computadores que teriam substituído o conteúdo do ciberespaço por material pornográfico. “*As pessoas acessavam nossa página na internet, acreditando ser ainda o site oficial da escola, mas apareciam fotos de sexo explícito. Na época, o presidente Nilo achou que fizemos aquilo de propósito, o que não era verdade*”²⁰.

Após esses tumultuados episódios, a partir de 2006, gradualmente as relações entre os participantes da equipe Portelaweb e os integrantes da diretoria da escola foram se tornando amistosas. Na visão de Paulo Renato, membro da Portelaweb, “*eles (os diretores) deixaram de confundir críticas construtivas com torcida do contra. Nunca fomos contra a Portela, mas contra certas coisas que eles (os diretores) faziam*” (grifos meus). Uma ação que pode ser interpretada como um gesto simbólico de aproximação da atual gestão da escola com os integrantes da Equipe Portelaweb foi o convite feito pelo presidente Nilo Figueiredo a eles e aos Guerreiros da Águia para participarem de uma reunião de caráter avaliativo do carnaval 2007, visando corrigir possíveis erros para o carnaval seguinte.

²⁰ Informação verbal de Fábio Pavão, em 29/06/2008.

Vale esclarecer que a Portelweb e os Guerreiros da Águia podem ser classificados como grupos informais de torcedores dentro da Portela; portanto, sem poder decisório dentro da agremiação. No entanto, como suas ações são planejadas e organizadas de forma coletiva, elas repercutem indiretamente na dinâmica da escola. Diretores de Harmonia, por exemplo, solicitam e quase sempre acatam as sugestões dos dois grupos sobre os modos pelos quais eles acreditam que a escola deveria ser conduzida. Ademais, em concursos de sambas-enredo, observei que os compositores disputam entre si a preferência musical de ‘Guerreiro’ e da ‘Portelaweb’, pois estão cientes de que a direção da escola está observando como esses dois grupos manifestam-se nessas competições. Em outras palavras, ainda que indiretamente, Guerreiros e Portelaweb acabam influenciando em decisões da agremiação.

Malgrado o respeito recíproco, a cordialidade mútua e os propósitos compartilhados de fortalecer²¹ a Portela, existem rivalidades latentes entre Guerreiros da Águia e Portelaweb. Aliás, ambos os grupos disputam atenção e canais de comunicação privilegiados com os segmentos formais da escola. Por exemplo, os ganhos advindos pela proximidade com a direção da escola ou com ala de compositores podem ser transformados em convites para eventos privativos organizados por aqueles dois segmentos formais da agremiação. A fim de visualizar uma panorâmica da concorrência tácita entre os dois grupos, cabe tecer breves comentários sobre os Guerreiros da Águia.

Em 2007, minha participação nos ensaios técnicos da Portela na Sapucaí me possibilitou conhecer Jorge Anselmo, Denílson e Carlinhos da Águia - três Guerreiros - como eles mesmos se classificam. Estes sempre me chamavam atenção pelo uso de camisas padronizadas com o logotipo da torcida organizada e por levarem reiteradamente para os eventos da Portela faixas com o *slogan* dos Guerreiros: “*Portela acima de tudo*”. Em encontro informal na Cinelândia, Jorge Anselmo explicou-me a idéia de fundação de uma torcida organizada em torno da escola:

A ideia da torcida surgiu em 1999, quando em mandei fazer uma faixa ‘simplesinha’(sic), em Nilópolis, com o nome ‘avante Portela’. Alguém comentou na época a ideia de fazer uma torcida, mas não se foi muito além. Nós levamos a faixa para a concentração e tudo: eu, Rogério e Eliete. Em 2003, nós já conhecíamos outros portelenses e aí ressurgiu a ideia de fazer a torcida... Foi quando começaram os ensaios técnicos do sambódromo, 2002 ou 2003, não lembro. Aí veio

²¹ A expressão ‘fortalecer a agremiação’ é comumente usada pelos sambistas para indicar a necessidade que certas escolas de sambas têm de contratar profissionais e diretores renomados no mundo do samba para se preparar como uma ‘forte’ candidata ao título de campeã do carnaval.

a questão de sugerir o nome da torcida, eu sugeri Fiéis da Águia... Aí, o Rogério falou que Fiéis faria muito lembrar os fiéis dos Corinthians - a torcida corintiana. Aí, eu disse, é verdade!... Falei então da raça portelense e eles também não concordaram por que lembraria a raça rubro-negra do Flamengo. É verdade! Mas sabíamos que tinha que ser um nome forte... Eu não sei o porquê veio o nome Guerreiros... Guerreiros da Águia...²² Aí, todos concordaram... Aí, vieram os ensaios. O primeiro passo foi fazer bandeiras. Nós levamos quatro para os ensaios de 2004. Em 2007, nós estaremos em número de quinze no sambódromo e levaremos faixas e bandeiras²³.

Examinando a narrativa de Jorge Anselmo, é concebível inferir que o ímpeto de criar um *projeto de torcida organizada* advém do fato de “amigos” compartilharem sentimentos afins em relação à Portela. Em outras situações, a rede social real e virtual que atualmente perpassa a agremiação também viabilizou a integração de novos componentes para os Guerreiros da Águia:

Em 2005, conheci um rapaz que tinha um site ‘Sou louco por carnaval’ que queria conhecer a feijoada da Portela. Acabei aceitando o convite... Quando eu cheguei lá, ele disse que estaria acontecendo um aniversário de um amigo dele... O aniversariante era o Marcelo que eu já conhecia... E ele me convidou para participar dos Guerreiros da Águia²⁴.

Os Guerreiros da Águia também realizam suas incursões pela internet, sobremaneira no *Orkut*. Sua comunidade virtual é composta por aproximadamente trezentas pessoas. Contudo, apenas cerca de vinte pessoas atuam efetivamente nas ações que empreendem, sendo Jorge Anselmo e Marcelo considerados seus principais líderes. Seus filiados se reúnem mensal ou bimestralmente na residência de um dos componentes, quando fazem arrecadações entre si para cobrirem os gastos com a confecção de material, como bandeiras, camisas e faixas. As atividades dos Guerreiros acompanham o ciclo ritual carnavalesco, pois, após o término de um desfile, já iniciam a experiência da expectativa do próximo e planejam suas participações nos bastidores do carnaval vindouro.

²² Outro membro dos Guerreiros – Carlinhos – tem uma versão para o surgimento do nome Guerreiros da Águia. Em um dia de feijoada na Portela, ele me contou que, há seis anos, teria tido um sonho com a falecida cantora Clara Nunes – afetivamente chamada na escola de Clara Guerreira – que teria lhes parabenizado pela iniciativa de criar uma torcida organizada para a Portela. Mostrando-me como fica arrepiado ao se lembrar desse sonho, Carlinhos confessou-me, então, que os Guerreiros teriam assumido essa designação como forma de prestar homenagem a Clara Nunes, que, também, seria a madrinha espiritual do grupo.

²³ Jorge Anselmo, um dos fundadores dos Guerreiros da Águia, quarenta e dois anos, é funcionário público federal e mora no bairro da Glória. Em 21/02/2007. Rio de Janeiro.

²⁴ Denílson, trinta e nove anos, administrador, morador do Méier. Em 07/02/2007, Rio de Janeiro.

É notório que a concepção dos “Guerreiros da Águia” teve inspiração nas torcidas organizadas das equipes de futebol. Sua própria maneira de torcer ocupando as arquibancadas da Avenida Marquês de Sapucaí com bandeiras, faixas, camisas padronizadas e fumaça lembra os espetáculos vistos nos estádios de futebol. Os próprios Guerreiros admitem essas similitudes, conforme me informou o Denílson: “*nós levamos bandeiras, balões, torcemos que nem as torcidas do Maracanã... Mas nós não gostamos dessas comparações, porque há os Gaviões e dá sempre briga. Acho que uma coisa é carnaval, outra coisa é futebol*”²⁵.

Interagindo reiteradamente com os membros do Portelaweb, observei que eles, em sua maioria, recusaram a designação de torcida organizada, ainda que tenham sido concebidas camisas com o logotipo do *site* para identificá-los dentro e fora da Portela. Essa rejeição pode ser explicada pelo motivo inequívoco de alguns dentre eles evitarem peremptoriamente serem confundidos com integrantes dos Guerreiros da Águia. Nessa direção, cumpre apontar que enquanto estes se denominam de torcida, aqueles se autoneciam como *Equipe Portelaweb*. Ouvindo comentários de um membro da equipe, percebi sua desaprovação pessoal ao que nomeava de a ‘*postura de arroz de festa*’ dos Guerreiros, que serviria meramente para animar os eventos da Portela com faixas, bandeiras e balões, mas seria desprovida de ações propositivas e de posicionamento crítico concernentes aos problemas estruturais e conjunturais da escola. A transcrição da fala desse participante da Portelaweb mostra claramente as representações diferenciais que esse integrante nutre acerca do grupo do qual faz parte e dos Guerreiros da Águia:

Todos nós somos torcedores. A diferença entre a Web e os Guerreiros é que nós vimos em todos os eventos portelenses e, no final, ficamos para discutir o destino e os bastidores da Portela. Os Guerreiros somente vêm nos eventos mais badalados, animam a festa e vão embora para suas casas.

A partir dessa transcrição de fala de um dos membros da Portelaweb, cabe realçar ainda que uma das prioridades da equipe é discutir os possíveis problemas da Portela. Nesse viés, certos integrantes da Portelaweb são bastantes críticos e avessos

²⁵ Essa afirmação de Denílson, integrante dos Guerreiros da Águia, é contundente para explicitar que qualquer comparação entre essa Torcida Organizada na Portela e as Torcidas de Futebol deve ser relativa. As semelhanças entre ambas podem se efetivar pelo uso de vestimentas uniformizadas e pela afetividade despertada respectivamente pelo carnaval e pelo futebol. No entanto, o aspecto violento de algumas torcidas de futebol estaria ausente nos Guerreiros da Águia. O tema das Torcidas Organizadas no Futebol já foi objeto de pesquisas acadêmicas, como Toledo (1996).

àqueles comportamentos que consideram inapropriados ou pouco engajados de outros portelenses com a escola. Por exemplo, são perceptíveis suas indignações com os integrantes de alas de comunidade que não se esforçam em cantar e dançar nos ensaios da Portela na forma que eles considerem satisfatórias. E mais, amiúde a equipe Portelaweb cobra aos diretores de harmonia que estes sejam mais severos com os menos comprometidos com a agremiação. Especificamente essa cobrança por um empenho mais desenvolvido nos ensaios decorre do fato de os quesitos de Harmonia e Evolução - julgados nos desfiles oficiais - estarem diretamente relacionados com a performance dos desfilantes em termos de canto e dança. Seria obrigatório, segundo Rogério Rodrigues, que o portelense se entregasse de *corpo e alma à escola* na avenida (sic).

No tocante às ações propositivas dos integrantes do Portelaweb voltadas para contribuir com a agremiação, acompanhei dois exemplos claros: a sugestão de parceria com a administração da escola para compartilhamento do conteúdo virtual do seu *site* e a elaboração de documentos endereçados à direção de Harmonia para corrigir o que apontavam como *erros cometidos pela Portela nos ensaios ou nos desfiles oficiais de carnaval*.

Quanto à parceria entre a Portelaweb e o *site* oficial da escola, as negociações se iniciaram em novembro de 2007. Diria ser ela fruto de uma aproximação amistosa entre os membros da equipe e a administração de Nilo Figueiredo. Os termos dessa parceria, grosso modo, seriam os seguintes: haveria *links* no *site* oficial da escola que dariam acesso imediato à parcela dos textos históricos e informativos pertencentes ao domínio Portelaweb. Em contrapartida, a direção da Portela forneceria uma nova hospedagem na internet e um apoio técnico mais profissional para o *site* Portelaweb, haja vista esta página virtual enfrentar problemas de tráfego de usuários no período pré-carnavalesco – às vezes ficando *off-line* – devido o seu atual provedor ter limitações de açambarcar os numerosos acessos diários ao ciberespaço que aumentam significativamente nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro. Cabe dizer, que, apesar de diversos encontros e da aceitação das condições impostas pelos proponentes, a parceria entre o *site* Portelaweb e página virtual oficial da Portela, até o presente momento, não foi efetivada.

No trato dos documentos feitos pela equipe do *site* objetivando colaborar ativamente com a Portela, tive a oportunidade de examinar dois: um escrito no final de 2008 e outro produzido para avaliar o desempenho da Portela no carnaval de 2009. Na ocasião do primeiro ensaio técnico da escola na Avenida Marquês de Sapucaí em

dezembro de 2008, os ciberespaços especializados em carnaval avaliaram negativamente a apresentação da Portela. Para exemplificar, transcrevo a seguir um trecho de reportagem divulgado na internet na época:

O quarto lugar obtido pela escola no desfile de 2008 depois de dez anos longe do grupo das campeãs do Carnaval parece ter mobilizado os componentes da Portela. Mas o fato de levar à Avenida o maior número de componentes desde que os ensaios começaram no dia 5 de dezembro não foi garantia de sucesso. A escola levou excesso de alas coreografadas, com movimentos parecidos aos que as "tias" ensinam as crianças do maternal ao jardim de infância: bracinhos pra lá, bracinhos pra cá, além, é claro, das palminhas. Isso serviu para quebrar a espontaneidade da escola. O ensaio deste sábado também serviu para mostrar que a comissão de harmonia da escola precisa trabalhar bastante para deixar a Portela mais perto do título que não conquista desde 1970. Algumas alas se misturaram diversas vezes entre o trajeto entre a Concentração e a Apoteose. Espaços foram abertos, sendo que o maior aconteceu na saída da bateria do segundo box. A dupla teve seu desempenho prejudicado por conta da cronometragem de apresentação em frente às cabines de jurados. O diretor que acompanhava o desempenho do casal alertava para que as coreografias fossem aceleradas, já que estavam sendo feitas além do tempo estabelecido de 1m30s (PORTELA não contagiou e apresentou falhas na avenida, site Tudo de Samba, acesso em 22/12/2008).

A frustração com esse referido ensaio técnico foi generalizada entre os membros da Portelaweb. Esse descontentamento foi agravado com a divulgação, na rede mundial de computadores, de avaliações negativas sobre o desempenho da Portela no dia anterior, como a supracitada opinião emitida pelo *site* Tudo de Samba. Por meio da troca de correios eletrônicos, ficou decidido que a equipe redigiria um relatório identificando as principais falhas do ensaio apontadas pelos ciberespaços especializados. Esse documento seria enviado à direção da escola. Participei ativamente na elaboração do relatório, responsabilizando-me em coletar os comentários dos colunistas dos *sites* carnavalescos sobre tal ensaio. Pautada nesses pontos de vista foi escrita a “*Crítica ao Primeiro Ensaio Técnico*”, entregue pessoalmente aos diretores de Harmonia da escola.

Na introdução do documento, a equipe esforçava-se em esclarecer que o espírito do relatório não era de uma crítica gratuita, mas de *sugestões humildes*, ambicionando aprimorar a Portela para os próximos ensaios e, sobretudo, para o carnaval. Os itens mais enfatizados pela equipe Portelaweb foram referentes a três quesitos avaliados durante o desfile: Harmonia, Evolução e Mestre-Sala e Porta-

Bandeira. No corpo do texto, eram assinalados os erros cometidos em cada um desses quesitos, sendo apresentadas seguidamente as propostas da equipe para atenuar ou corrigir a falha identificada. Buscando ‘não corroborar as opiniões negativas da mídia carnavalesca sobre o referido ensaio da Portela’, ficou decidido consensualmente, em debate virtual na lista de discussão da equipe, que o documento não seria divulgado na página da Portelaweb na internet. Evitar-se-ia, assim, na visão do grupo, o desencadeamento desnecessário de *desespero e destempero entre os portelenses*.

A decisão de não divulgar matérias com conteúdo crítico na internet permitiu-me constatar - com mais nitidez - que os membros da equipe Portelaweb têm distintas posturas no que tange à interioridade e à exterioridade da Portela. Para dentro da escola, eles podem ser classificados como intelectuais orgânicos (GRAMSCI, 1991), haja vista eles mesmos se classificarem como formadores de opinião na e sobre a agremiação. A propósito, eles sempre buscam um posicionamento crítico e reflexivo, colaborando com a escola a partir de comentários considerados racionais que seriam fundamentados em critérios técnicos e objetivos. Para fora da escola, entendo sua participação como portelenses militantes, quase sempre advogando em defesa da escola nas situações reais e nos ciberespaços onde a Portela é negativamente criticada. Seguindo essa linha de raciocínio, o documento “*Crítica ao primeiro ensaio técnico*” efetivamente não poderia ser divulgado na internet, pois, além de ratificar, na época, os comentários negativos da mídia especializada acerca da Portela, ele iria contra a proposta do grupo de divulgar fatos e notícias exaltando a agremiação.

As críticas contidas no referido documento foram bem recebidas pelos diretores de Harmonia da agremiação que acolheram as sugestões ali propostas e imprimiram modificações no planejamento da Portela para o carnaval vindouro. Exemplo: no segundo ensaio técnico da escola na Sapucaí, em janeiro de 2009, era notória a diminuição na quantidade de alas coreografadas da escola. Esclareço que um dos itens enfatizados e criticados pela Portelaweb foi o excesso de coreografias que poderia prejudicar a espontaneidade dos componentes durante o desfile. Após o envio da “*Crítica ao primeiro ensaio técnico*”, alguns membros participantes do *site* foram sondados para compor a direção de Harmonia da escola: convite que foi recusado.

Seguindo essa estratégia de ação coletiva na produção de ‘*documentos técnicos e objetivos*’ visando cooperar com a escola, a equipe Portelaweb, depois do carnaval de 2009, elaborou um novo relatório chamado de ‘Análise Crítica do Carnaval do GRES

Portela', no qual foi avaliado o desempenho da agremiação quesito a quesito²⁶ comparativamente com as demais escolas de samba. Como o anterior, esse documento também foi encaminhando à direção da Portela. Ele se inicia com uma tabela mostrando, em ordem decrescente, os décimos perdidos pela escola em cada quesito. Eis a tabela:

Figura 1: Tabela com pontos perdidos pela Portela em 2009

Quesito	Pontos perdidos pela Portela	%
Aleg. e Ader.	0,8	38,1%
Enredo	0,3	14,3%
Fantasia	0,2	9,5%
Samba-enredo	0,2	9,5%
Bateria	0,2	9,5%
MS e PB	0,2	9,5%
C. de Frente	0,1	4,8%
Conjunto	0,1	4,8%
Evolução	-	0,0%
Harmonia	-	0,0%
TOTAL	2,1	

As críticas pormenorizadas constantes do relatório foram calcadas nessa tabela e noutros quadros numéricos, através dos quais a equipe pretendeu mostrar à presidência da escola os porquês de a Portela não ter conseguido campeonato, ficando na terceira colocação. A meu ver, a linha argumentativa desse documento seguiu um viés minimamente tendencioso ou corporativo. A análise empreendida pela Portelaweb não seguiu cronologicamente a sequência oficial de leitura de notas determinada em sorteio pela Liga Independentes das Escolas de Samba (LIESA). Ao contrário, ela propositalmente se inicia abordando os quesitos, em termos comparativos, em que a Portela teve o melhor desempenho entre as postulantes ao título: Harmonia, Bateria, Conjunto e Evolução. Apenas posteriormente foram mostrados os quesitos que teriam feito à escola perder o campeonato: Enredo, Alegorias e Adereços e Fantasia.

O exame da tabela com as notas dos jurados induziram os membros da equipe a concluir que a Portela teria sido a campeã do carnaval, caso prevalecessem apenas os quesitos musicais. Por outro lado, a agremiação teria deixado a desejar nos quesitos plásticos em julgamento²⁷, que teriam sido os responsáveis pela escola ter perdido o

²⁶ Na atualidade, existem dez quesitos técnicos sendo julgados para se escolher a campeã do carnaval carioca: bateria, harmonia, evolução, conjunto, enredo, samba-enredo, fantasias, alegorias e adereços, comissão de frente.

²⁷ Grosso modo, alguns quesitos avaliados em carnaval podem ser classificados como musicais, já que diretamente relacionados com o samba: Harmonia, Evolução, Samba-Enredo. Outros seriam considerados

campeonato e o vice-campeonato respectivamente para os Acadêmicos do Salgueiro e para Beija-Flor de Nilópolis. A partir dessa *‘análise objetiva do carnaval’*, o relatório terminava com *‘recomendações para o carnaval de 2010’*, que sugeriam, entre outras coisas, a mudança de carnavalescos para fortalecer a escola nos quesitos plásticos, a permanência do intérprete oficial, do mestre de bateria, do coreógrafo da comissão de frente, dos membros-diretores da Harmonia e do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Até junho de 2009, entretanto, a equipe Portelaweb aguardava um convite da direção da escola para uma reunião, em que pudessem ser explicadas as críticas e as sugestões contidas no relatório referente ao carnaval anterior.

Vale lembrar que, antes de serem compreendidos pelos diretores de Harmonia e pela própria presidência como sérios e comprometidos com a agremiação, as opiniões emitidas e os projetos desenvolvidos pela equipe Portelaweb eram considerados oposicionistas e depreciativos da gestão de Nilo Figueiredo. Para Rogério Rodrigues, *a seriedade com que eles mantêm o site Portelaweb teria sido indispensável para o estabelecimento de um canal de comunicação com a escola.*

Até o momento, dediquei maior atenção às interações reais entre os membros da Portelaweb e alguns segmentos da Portela. Doravante, busca construir uma etnografia em torno das interações virtuais entre os integrantes da equipe, expressas através do *site* e de uma lista de discussão na internet. Antes, porém, cabe registrar meu entendimento da página virtual da equipe como sua interface endereçada à exterioridade, posto seu conteúdo estar disponível a todos os usuários da internet. Por sua vez, a lista de discussão seria a interface dirigida para a interioridade do grupo, já que é o fórum virtual onde os membros debatem privativamente os destinos da Portelaweb.

1.3 Portelaweb: a preocupação com o passado da Portela

A principal atividade da Portelaweb, interligando virtualmente os seus membros, está relacionada com a manutenção do *site* da equipe na internet. Na concepção da quase totalidade dos membros da equipe, todas as tarefas ou projetos desenvolvidos deveriam ser secundários ou subsidiários à proposta inicial do *site*: *salvaguardar os principais feitos e aspectos do passado da Portela.*

visuais, por valorizarem a parte plástica: Fantasia, Alegorias e Adereço e Enredo. Para detalhes sobre a tensão entre elementos musicais e visuais no carnaval, ver Cavalcanti (2007).

Na parte introdutória desse capítulo, foram trazidos parcialmente à baila comentários acerca das experiências específicas de espaço e tempo nos ciberespaços. Esse dado é relevante para a proposta de etnografia do ambiente virtual em questão: o *site* Portelaweb. A *netnografia*, a pesquisa de campo realizada na rede mundial de computadores, embora baseada em premissas da etnografia tradicional acadêmica, possui suas particularidades ao levar em consideração as peculiaridades das formas de relacionamentos e da divulgação de textos na internet (KOZINETS, 2002; CARNEIRO, 2004; MOZO, 2005). Nessa perspectiva, a retratação de qualquer espaço virtual deve-se limitar a ser uma descrição pontual e circunscrita a um período de tempo, já que alguns conteúdos dos ciberespaços são fluidos, podendo ser alterados continuamente, mesmo de minuto a minuto. Minha proposta é descrever o mais densamente possível o conteúdo do *site* Portelaweb, procurando observar, sobremaneira, as formas pelas quais são construídos e mantidos os *links* relacionados com o passado da Portela. Cabe esclarecer, de antemão, que a descrição dos conteúdos do *site* e da lista de discussão é referente ao período de janeiro a março de 2009. Este trimestre, no mundo do samba, é considerado o ápice do ciclo carnavalesco. Assim, minha proposta é sintetizar os principais dados e informações contidas nos dois ambientes virtuais mantidos pela equipe naquele intervalo de tempo.

A página de abertura do *site* Portelaweb pode ser dividida em duas partes distintas: uma voltada para a divulgação de novidades da Portela; outra destinada a ser uma espécie de memorial da escola. A parte central da página é reservada à publicação de notícias recentes relacionadas com a Portela ou com algum portelense. Nesse espaço são anunciadas as demissões ou as contratações de artistas e profissionais para a escola²⁸. Outrossim, podem ser divulgados os dias dos ensaios da escola, a programação das rodas de samba que acontecerão na quadra da escola, bem como as datas de aniversário de nascimento e de morte de integrante da agremiação. Igualmente, nessa parte central da página, podem ser encontradas pequenas notas acerca de livros, de shows ou de peças teatrais relacionadas com a biografia ou com a carreira musical de algum *grande portelense* do passado ou do presente. Nesse setor são comunicadas ainda as atualizações feitas pelos integrantes na equipe no próprio *site* no que tange à produção de novas crônicas, textos ou fotos para os diversos links constitutivos do

²⁸ Notadamente, a equipe Portelaweb evita colocar em sua página virtual qualquer informação que não seja comprovada ou que não seja oriunda de alguma fonte considerada segura de dentro da escola. Dessa forma, conforme me explicou Rogério Rodrigues, isso evitaria que a Portelaweb se tornasse um espaço virtual de fofocas e de boatos concernentes à Portela.

ciberespaço. Assim, em certa medida, é possível afirmar que essa parte do site funciona como uma espécie de agenda virtual da escola e da própria Portelaweb.

Na parte esquerda da página principal, estão os conteúdos que Rogério Rodrigues classifica de **os bens mais preciosos da Portelaweb**: os **arquivos**. Estes estão voltados ao registro e ao enaltecimento da trajetória da Portela e dos *grandes portelenses* no percurso de oito décadas de existência da agremiação. Os **arquivos**, resultado de um trabalho de nove anos de pesquisa documental e acadêmica feita pelos integrantes da equipe, foram registrados na Biblioteca Nacional como propriedade intelectual da Portelaweb. É proibida, portanto, a reprodução ou publicação parcial ou total dos mesmos sem a autorização expressa da equipe. Através desse registro formal, acreditava-se dificultar que pesquisadores do carnaval ou mantenedores de *sites* especializados nessa temática se apropriassem sub-repticiamente do material contido nos **arquivos** sobre a Portela. Resguardados os direitos de propriedade intelectual, a equipe espera futuramente publicar um livro sobre a história da Portela, a partir de informações e dados unicamente disponíveis no *site* Portelaweb.

Antes de direcionar o foco de análise para o conteúdo específico dos **arquivos**, cabe registrar que, na parte superior esquerda da página inicial do *site*, há um tópico atualizado anualmente concernente à ficha técnica da Portela no ano corrente. Assim, em 2009, por exemplo, constavam nesse item o título do enredo, a letra do samba-enredo, bem como os nomes do diretor de bateria, do puxador oficial, da diretora da ala de baiana, do coreógrafo da comissão de frente e do casal de mestres-sala e porta-bandeira para o carnaval daquele ano.

Quanto propriamente aos **arquivos**, eles são subdivididos em diversos *links* constituídos de textos e fotos. Eles estão quase que exclusivamente destinados a registrar e a preservar o passado da Portela na rede mundial de computadores. Comentarei brevemente o teor de cada subdivisão dos **arquivos**. O primeiro link que pode ser explanado é o *Histórico*. Nele a história da Portela é narrada em três grandes fases: *Os primeiros tempos, a época de glória e os grandes carnavais*. Na lógica de escrita desses textos, prevaleceu a exaltação às vitórias da Portela. Em contrapartida, são atenuados os conflitos internos ou os episódios dramáticos que se desdobraram em dissidências. O segundo item dos **arquivos** chama-se *Outros Carnavais*. Este *link*, praticamente concluído, é composto de textos produzidos a partir de materiais acadêmicos e jornalísticos. Nele são relatados e comentados os desfiles da Portela, ano a ano, desde 1932 até 2000. Detalhe, dependendo das fontes pesquisadas, estão

disponíveis os principais acontecimentos e a posição da Portela em cada carnaval disputado. Os carnavais de 2001 a 2008, por serem os mais recentes e, por conseguinte, dispondo de maior quantidade de dados disponíveis, são objetos de um *link* específicos para eles.

Outro item é o *Celeiro de Bambas*, composto por fotos e crônicas a respeito de compositores e cantores do passado que teriam ajudado a tornar a Portela um sinônimo de samba de raiz, quais sejam: Alvaide, Manacea, Candeia, Clara Nunes, Alvarenga, Osmar do Cavaco, João Nogueira, entre outros. Os portelenses vivos, que já teriam ajudado, de alguma forma, a promover o nome da Portela, recebem destaque especial no *link Entrevistas*. Grosso modo, os entrevistados dão depoimentos através dos quais narram os principais episódios de suas participações na Portela, bem como comentam em que momentos de suas trajetórias de vida eles se envolveram afetivamente com a agremiação. No tópico *Enredos e Sambas*, o visitante do *site* pode encontrar as letras e os áudios de quase todos os sambas-enredo da Portela desde a década de 1950 até o carnaval de 2009.

Nos **arquivos**, é possível encontrar ainda dois *links* relacionados respectivamente com a Velha Guarda Show e a Galeria da Velha Guarda da Portela²⁹. No primeiro caso, é narrado o processo de criação desse conjunto musical. São apresentadas também as formações iniciais e atuais da Velha Guarda Show, assim como a discografia já gravada pelo grupo. No segundo caso, são enfatizadas as ligações afetivas e territoriais da Galeria da Velha Guarda com a Portelinha e com o bairro de Oswaldo Cruz, como se tal expressão de sentimento fosse uma espécie de elo entre o passado e o presente da agremiação.

Por outro lado, visando mostrar que a continuidade da escola estaria garantida no futuro, é mantido um item sobre os Filhos da Águia, tópico homônimo à escola de samba mirim da Portela. Ele é destinado ao incentivo à participação das crianças nos eventos carnavalescos portelenses. Não obstante, os links '*Crônicas*' e '*Samba e Cultura*' seriam reservados à expressão do ponto de vista da equipe sobre temas mais atuais da escola. Neles, os participantes da Portelaweb são livres para emitir opiniões sobre alguma roda de samba que participou, ou sobre algum show, ou filme em que a vida de um algum grande portelense foi retratada.

²⁹ Segundo Pavão (2005, p. 86), a Velha Guarda Show é composta por componente antigos da escola que formaram um grupo musical, em meados dos anos de 1970, com o apoio do cantor e compositor Paulinho da Viola. Por sua vez, a Galeria da Velha Guarda é composta por senhores e senhoras com passado comprovado dentro da escola e que desfrutaram intensa atividade social na Portela.

No entanto, como dito anteriormente, é ao passado que se endereça a maior parte de conteúdo dos **arquivos**. Nessa ótica, mereceram *links* especiais o carnaval de 1970 – último campeonato vencido sozinho pela Portela – bem como os compositores Paulo da Portela e Candeia. Para aquele foi escrito um tópico exclusivo em homenagem ao centenário de seu nascimento, chamado ‘Especial Paulo da Portela’³⁰. Além de dados referentes à sua vida pessoal e à sua carreira profissional, os textos sobre o fundador da Portela acentuam o que seria a ascensão social e artística desse compositor. Nas narrativas construídas em torno de sua biografia, aquele compositor é visto como um sujeito que teria deixado de ser discriminado por motivos de raça e de condição econômica subalterna, para se transformar no sambista mais reverenciado e respeitado de todos os tempos. Igualmente, são reproduzidas e reforçadas as representações de professor e de líder pelas quais o compositor Paulo da Portela é percebido pelos portelenses.

Por sua vez, o item ‘*Especial sobre Candeia*’ foi criado para comemorar os setenta anos de nascimento desse sambista. Nele é enaltecido seu dom para compor músicas e louvada sua disponibilidade para defender o samba de raiz. Do mesmo modo, é lembrada uma declaração que teria sido proferida por Candeia: ‘eu sou portelense e jamais deixarei de sê-lo’. Nessa mesma direção, o *link* Pagode do Trem exalta, entre outras coisas, a proposta de Marquinhos de Oswaldo Cruz em *resgatar um costume dos portelenses da antiga*: viajar de trem cantando e compondo sambas. Os textos desse *link* narram o surgimento do Pagode do Trem³¹ e a forma pela qual os portelenses se tornaram os principais anfitriões dessa reunião popular feita para comemorar o Dia Nacional do Samba.

Por fim, mereceram destaques nos **arquivos** os links ‘*Águia*’, ‘*Curiosidades*’ e ‘*Premiações*’. O item sobre a *Águia*, em sua parte inicial, traz uma panorâmica histórica sobre o referido pássaro, detalhando seus hábitos de vida e os lugares do mundo onde vive. Na segunda parte, é feita a historiografia de um dos principais símbolos portelenses recorrendo, entre outros meios, a fotos de diferentes carnavais do carro alegórico abre-alas da Portela, onde anualmente a *Águia* é exibida. Por sua vez, as *Curiosidades* discorrem, grosso modo, sobre o que seria o pioneirismo da Portela no carnaval carioca, ao ter introduzido, por exemplo, diversas inovações nos desfiles das

³⁰ Como se verá posteriormente, Paulo da Portela, Antônio Rufino e Antônio Caetano são considerados os fundadores da Portela.

³¹ No capítulo três, há um tópico específico comentando os festejos do Trem do Samba.

escolas de sambas cariocas, como o surdo de marcação nas baterias. Quanto ao *link* intitulado de *Premiações*, ele lista os campeonatos vencidos pela escola ao longo das décadas, assim como os prêmios atribuídos a Portela por júris especializados, como o recebimento de vários *Estandartes de Ouro*, oferecidos por críticos de carnaval selecionados pelo jornal O Globo.

Se, por um lado, os documentos escritos pela equipe Portelaweb visando colaborar com a Portela são considerados críticos e técnicos; por outro, os textos dos **arquivos** se caracterizam por um tom ufanista e poético. Consoante à proposta êmica de preservar o passado da agremiação, os arquivos findam por buscar e exaltar o que a equipe chama de *trajetória gloriosa da Portela e os feitos dos grandes portelenses do passado e da atualidade*. Dessa forma, sendo a maior parte do conteúdo do *site* direcionada ao passado da agremiação, ela reforça o orgulho desses torcedores de serem portelenses. Em outras palavras, é esse passado considerado glorioso, recorrentemente acionado, que legitima e fortalece os vínculos afetivos e ancestrais ligando os portelenses entre si e estes à Portela.

A construção do conteúdo do *site* e suas respectivas atualizações e manutenções virtuais requerem uma divisão de tarefas entre os membros da Portelaweb. Talvez por isso eles se autodenominam uma *equipe*. Cada participante opta livremente por quais *links* ou atividades ele ficará responsável e comunica aos demais na lista de discussão virtual. Essa manifestação pessoal de escolha implica assumir um encargo perante o restante da equipe; por conseguinte, ele poderá futuramente ser cobrado caso não cumpra com o que prometeu aos outros participantes.

Em fevereiro de 2009, havia quatro integrantes encarregados de atualizar e de “*subir*” as notícias e os textos para o *site*. Havia ainda dois responsáveis em operacionalizar a criação de um novo *layout* para a Portelaweb, isto é, reorganizar o ordenamento dos *links* dentro do ciberespaço e transformar o então conteúdo das páginas do site em formato HTML para PHP³². Os demais estavam responsáveis em completar as informações inconclusas de alguns *links* dos arquivos. Por exemplo, escrever a história de vida dos portelenses recém-falecidos para atualizar o tópico *Celeiro de Bambas*.

Quanto à lista de discussão da equipe, é nela que acontecem os debates referentes à operacionalização da página da Portelaweb na internet. Desde que fui aceito

³² Meus poucos conhecimentos de informática me impossibilitam aprofundar esse assunto, mas pude entender que a referida transformação tornaria o acesso ao conteúdo do site mais rápido e dinâmico.

como integrante da equipe – novembro de 2007 – até maio de 2009, haviam sido enviados 9407 correios eletrônicos para o fórum de discussão da equipe, atrelado ao *site Yahoo*. Examinando, em termos gerais, o conteúdo desses *e-mails*, é possível assinalar que certas temáticas são permanentes, ocupando a maior parte do debate virtual da equipe ao longo do ano. A principal delas seria a manutenção do *site* na rede mundial de computadores. Assim, especificamente nesses correios eletrônicos, é cobrada a execução das tarefas atribuídas a cada um dos membros. Outro tema abordado na lista de discussão refere-se aos modos que determinados assuntos ou novidades concernentes à Portela serão tratados ou divulgados no *site*. Por vezes, como comentado anteriormente, a equipe decide por não noticiar específicas matérias referentes à escola. Isso acontece quando se chega a um consenso de que tal divulgação na internet deporia contra a Portela. Ademais, seriam recorrentes na lista virtual da equipe mensagens relembrando o dia de aniversário dos integrantes do grupo, ou a data da contribuição mensal a ser feita voluntariamente por cada membro para pagamento do provedor que aluga sua hospedagem para a Portelaweb na internet.

Os demais conteúdos da lista de discussão da Portelaweb são sazonais e pontuais. Estes usualmente vêm à tona em duas situações. Primeiro, quando são lançados filmes, documentários, livros, ou estreadas peças de teatro tratando direta ou indiretamente da Portela. Segundo, quando a escola ou algum portelense é *notícia* em algum veículo de comunicação, seja em jornal, televisão, rádio, seja em espaços virtuais. No que tange ao debate sazonal de algumas temáticas na lista de discussão, percebi que elas acompanham o ciclo anual de desfiles das escolas de samba (CAVALCANTI, 2007/a). Na fase pré-carnavalesca diariamente os membros da equipe expressam suas expectativas ou opiniões sobre o andamento do barracão da Portela, ou emitem suas análises pessoais sobre os ensaios preparativos da escola para o desfile. No período pós-carnaval, são comentadas as demissões e contratações a serem realizadas pela agremiação para o ano seguinte, assim como são cogitadas as possibilidades de enredo da Portela para o próximo desfile. No segundo semestre, após a confirmação do enredo, os integrantes da equipe discutem principalmente os bastidores e o resultado do concurso de samba-enredo da escola.

Cumprasse assinalar que uma parcela menor dos correios eletrônicos trocados entre os membros da Portelaweb tratam de outros projetos da equipe, que não estão diretamente relacionados com o *site*, mas que, em suas visões, seriam desdobramentos da proposta da equipe em colaborar com a Portela. Em sua visão, tais projetos

concebidos ou apoiados pela Portelaweb objetivam impedir que determinados conteúdos do passado da agremiação sejam esquecidos pelas gerações mais novas de portelenses. Doravante, tratarei de três desses projetos: a sugestão de delimitação de um Perímetro Cultural em torno do subúrbio de Oswaldo Cruz, a realização de uma Viagem Sentimental aos domicílios e aos pontos de encontro dos primeiros portelenses; a criação da Rádio Portelaweb. Por fim, comento a participação da equipe na promoção da Semana de Homenagens dedicada à comemoração dos sessenta anos de morte de Paulo da Portela.

1.4 Outros Projetos da Equipe Portelaweb

Debruçando-me especificamente sobre dois projetos da Portelaweb: um denominado “*Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz e Núcleo de Expressão Artística Antônio Caetano*” e outro nomeado de *Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz*, é possível afirmar que suas premissas norteadoras são a preservação e a transmissão do que os integrantes da equipe chamam de **a memória cultural da Portela e do referido subúrbio**. Esses dois projetos, desenvolvidos por Rogério Rodrigues com a colaboração de Fábio Pavão, estão em consonância com o Movimento Cultural ‘*Acorda Oswaldo Cruz*’, que será tratado oportunamente no Capítulo 3. Ambos enfatizam a importância de recuperar a autoestima dos moradores da região pela salvaguarda e difusão da memória coletiva da escola. Para os membros da Portelaweb, Oswaldo Cruz e Portela seriam entes inconcebíveis de serem pensados separadamente.

Na aceção da equipe, a definição de um Perímetro Cultural para o bairro de Oswaldo Cruz se faz necessária imediatamente, haja vista fatores, como a emigração dos descendentes das primeiras famílias moradoras da região, a morte dos fundadores da escola e o desinteresse das gerações mais novas pela história de suas comunidades, estarem contribuindo com uma gradativa perda de referências identitárias daquele subúrbio. Assim, tal Projeto se justificaria por uma intenção de se ‘*recuperar, preservar e tornar acessível à comunidade de Oswaldo Cruz e adjacências sua memória cultural a partir da história da Portela*’ (RODRIGUES & PAVÃO, 2006). A propósito, o plano de um Perímetro Cultural para o bairro de origem da Portela previa alguns objetivos a serem alcançados em médio e em longo prazo, entre os principais: o recolhimento de informações escritas, iconográficas e musicais sobre a Portela; construção de um acervo com o material coletado; criação de um Centro de Referência e Dinamização Cultural para a Portela; capacitação de monitores para manipular o acervo; oferta à comunidade

de oficinas de teatro, música, dança, poesia a partir do material coletado sobre a história da Portela; promoção de intercâmbio entre as gerações passadas e presentes da agremiação.

Em suma, o supracitado Projeto previa duas etapas distintas para a sua implantação. A primeira envolveria a demarcação propriamente dita do Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, que incluía: o mapeamento de logradouros e domicílios de relevância afetiva e cultural para a Portela; a criação de um calendário específico salientando as principais datas festivas do bairro; rebatismo da Rua Pirapora para Rua Antônio Rufino; articulação de parcerias com gestores das entidades culturais do bairro e transformação futura do Perímetro Cultural em um pólo turístico atrelado à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

A segunda etapa consistia na Construção do Núcleo de Expressão Artística Antônio Caetano que seria composto de: auditórios para espetáculos musicais; um Centro de Memória (videoteca, hemeroteca, cinematecas); galerias de exposições; salas de leitura; centro coreográfico para aprendizagem de danças, principalmente o samba portelense; oficinas de formação e capacitação de guias para orientação de turistas; promoção de eventos culturais e gastronômicos regulares envolvendo moradores e artistas locais (RODRIGUES & PAVÃO, 2006).

Com uma finalidade semelhante ao projeto anterior, a *Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz* ressaltava a necessidade premente de *preservar a memória coletiva* dos moradores daquele bairro, ação que colaboraria diretamente com a *compreensão da identidade cultural do carioca*. Em outras palavras, na ótica de integrantes da Portelaweb, em Oswaldo Cruz, teria sido gestada uma espécie de ‘*cultura suburbana*’, resultado da atividade musical dos primeiros portelenses cujas marcas, até hoje, estariam mantidas indelévels através da Velha Guarda Show e da nova geração de compositores da região (RODRIGUES & PAVÃO, 2006).

O Projeto de *Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz* era, com efeito, uma tentativa de retorno ao tempo mítico de fundação da Portela. Baseado em lembranças dos fundadores da agremiação, recolhidas por Santos e Silva (1980) para a redação da biografia de Paulo da Portela, Rogério Rodrigues criou um roteiro identificando as ruas, os bares, os quintais e as casas frequentadas pelos primeiros sambistas da escola. Assim, a preocupação central daquela *viagem sentimental* seria, em sua opinião, atualizar os *fundamentos de origem da Portela* (RODRIGUES & PAVÃO, 2006).

Após a feitura do roteiro, membros da Portelaweb efetivaram um passeio para fazer registros fotográficos dos ambientes por onde viveram, passaram e se divertiram os primeiros portelenses. Como relembra Pavão (2009), o referido projeto tratava de um passeio *sui generis* a um tempo pretérito, haja vista nenhum dos integrantes da equipe ter sido contemporâneo do período de vida dos ancestrais da agremiação. Eles estariam atrás de vivenciar uma memória herdada. Suas informações sobre os lugares que pretendiam visitar foram obtidas de terceira mão: ouvindo músicas, relatos ou lendo livros e jornais sobre o passado da Portela e dos portelenses.

Vale observar que as propostas de um Perímetro Cultural e da Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz são complementares, uma vez que os lugares selecionados para a visita foram arrolados posteriormente como indispensáveis para se perpetuar e manter vivo o passado da Portela. Na visão de Rodrigues e Pavão (2006), os *lugares fundamentais na história da Portela* teriam ajudado a forjar um bairro com específicas produções culturais, tornando Oswaldo Cruz uma região diferenciada no mundo do sambas³³. Os lugares selecionados para a Viagem Sentimental foram: as casas onde teriam vivido alguns dos fundadores da Portela; os quintais de Tia Surica e dos falecidos, de Tia Doca, Manacea e Argemiro, ex-integrantes da Velha Guarda Show; a ancestral residência do Nozinho na Estrada do Portela, sede da escola no passado; a antiga chácara de Seu Napoleão, local de diversão dos primeiros portelenses, entre outros lugares.

Convém assinalar que o projeto da Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz vislumbra a produção de um documentário - até o momento não foi realizado - sobre esses lugares identificados como fundamentais no passado Portela. Não obstante, durante a realização da pesquisa de campo, a proposta de demarcação de um Perímetro Cultural para aquele subúrbio encontrava-se parada, pois requeria a anuência dos poderes públicos executivos e legislativos municipais, que até maio de 2009 ainda não haviam contemplado tal proposta. Nesse transcurso, no entanto, outros projetos da equipe Portelaweb foram efetivados.

Por sua vez, a ideia de uma Rádio vinculada ao *site* Portelaweb começou a ser gestada na supracitada lista de discussão virtual da equipe a partir de abril de 2008. A

³³ Os membros da Portelaweb me salientavam as origens sociais e geográficas distintas entre a Portela e as demais escolas de sambas surgidas no período de 1930 a 1950. Aquela teria sido fundada em uma região plana e rural, onde prevaleceriam as relações pautadas em critérios comunitários e de vizinhança. Estas, em sua maioria, surgiram nos morros cariocas, portanto, mais próximas do centro urbano do Rio de Janeiro.

proposta inicial era inspirada nos moldes de funcionamento da Rádio Tamborins, a pioneira na criação de programação radiofônica voltada para os sambistas que *surfam* pela internet. Para esse fim, seria preciso indicar os membros da equipe responsáveis pelo empreendimento no que diz respeito à definição de uma grade diária ou semanal de programação para a Rádio Portelaweb e à cobertura dos acontecimentos considerados importantes da Portela: feijoadas, ensaios na Sapucaí, as eliminatórias e a final do concurso de sambas-enredo.

Além da transmissão *in loco* de determinados eventos portelenses, o planejamento da Rádio Portelaweb conjecturava a reprodução *on line* de entrevistas com portelenses considerados famosos e a veiculação de sambas-enredo antigos da escola. Em seu processo de formulação, foi ventilada a possibilidade de se reservar certo espaço na programação da Rádio para a propaganda de eventuais patrocinadores. Exemplo: a Rádio divulgaria as atrações previstas em alguma casa de shows de samba e pagode e estipularia um valor em dinheiro por aquela publicidade. Essa renda seria utilizada para pagamentos de despesas do *site*. Assim, a Rádio Portelaweb serviria tanto para valorizar e promover os eventos da Portela, quanto poderia se tornar uma fonte de renda alternativa para a equipe.

Vale dizer que o uso da Rádio para fins lucrativos ainda não foi concretizado. No entanto, a primeira transmissão radiofônica feita pelo site Portelaweb aconteceu durante as eliminatórias de sambas-enredo da Portela em outubro de 2008. Com efeito, a efetivação dessa transmissão exigia recursos técnicos específicos, como microfones, caixas amplificadoras, aparelhos de regulação de áudio, entre outros. Além disso, exigia um mínimo de *know-how* no manuseio de aparelhagem de som e na experiência de participação em outros programas radiofônicos. Nessa direção, os âncoras da Rádio Portelaweb – Chico Frota, Fábio Pavão, Paulo Renato, Jorge Madeiro, Vanderson Lopes – tinham, excetuando o último, ou certa experiência na área de produção musical, ou já haviam trabalhado com alguma atividade ligada aos meios de comunicação.

A instalação dos aparelhos que permitiam colocar a Rádio Portelaweb no ar através da internet requeria algumas horas para ser concluída. Por isso, os integrantes da equipe precisavam chegar ao local do evento com algumas horas de antecedência. O primeiro passo era a montagem da parte mecânica da Rádio, que envolvia os incontáveis testes de cabos, fios e microfones. O segundo procedimento consistia em conectar a aparelhagem da Rádio minimamente a dois notebooks: em um se criava o *link* da Rádio dentro da página virtual da Portelaweb, o qual era monitorado regularmente para se

evitar cair a conexão entre a Rádio e o provedor do *site*; em outro, era estabelecida uma interação virtual entre os membros da equipe e os ouvintes da transmissão, que poderiam fazer elogios, críticas e sugestões aos trabalhos realizados.



Figura 2: Rádio Portelaweb no Portelão. Foto de Girleide Fontes.

Após a final de samba-enredo da agremiação – dezessete de outubro de 2008 – foi realizada a primeira avaliação dos trabalhos da Rádio Portelaweb em reunião presencial, em que quase todos os membros da equipe moradores no Rio de Janeiro participaram. Os resultados alcançados pela Rádio foram considerados satisfatórios, uma vez que o trabalho visava à ampliação das atividades da equipe junto à Portela. O grau de contentamento foi medido em termos dos elogios declarados pelo público ouvinte e pelas repercussões positivas que as transmissões obtiveram em outros ciberespaços especializados em carnaval. Tais resultados deveriam ser tomados como motivação para se colocar em ação outro empreendimento da equipe, qual seja: a TV PORTELAWEB.

No entanto, cabe dizer que a própria equipe identificou inoportunos senões nas transmissões radiofônicas realizadas. Ela teria sido incapaz de afastar pessoas estranhas à Portelaweb da mesa onde estavam os equipamentos da Rádio. Outro dado lamentado foi o *site* ter ficado *off-line* no exato momento em que foi divulgado o resultado do concurso de sambas-enredo. Este problema pontual trouxe à tona, novamente, o debate sobre a manutenção ou não da Portelaweb junto ao seu atual provedor. Na ocasião da reunião, foi pensada a alternativa de se pagar um provedor mais caro, desde que

oferecesse condições maiores de armazenamento de dados de memórias e a certeza de que o *site* suportaria um representativo número de acessos diários.

A execução do projeto da Rádio Portelaweb fez emergir conflitos até então latentes entre os membros da equipe. Na lista de discussão de virtual e nos encontros reais no Portelão, observei haver incompatibilidades de convivência entre alguns integrantes da equipe. Na mencionada reunião avaliativa dos trabalhos da Rádio Portelaweb, houve acusações mútuas de que certos membros haviam ficado com ciúmes ou inveja da visibilidade alcançada por outros durante a transmissão. Em contrapartida, os acusados de ‘dor-de-cotovelo’ protestavam contra aqueles que quiseram se promover *à custa da Portelaweb, esquecendo-se de que a Rádio seria apenas uma continuação do site e não o contrário*³⁴.

Essas desavenças precipitaram em desencadear uma divisão dentro do grupo, que inviabilizaria a continuidade não apenas da Rádio, mas da própria página da equipe na internet. Para equacionar a tensão foi convocado um encontro emergencial entre os integrantes da Portelaweb. Nele ficou estabelecido que desavenças pessoais ou dificuldades de relacionamento interpessoais não poderiam estar acima dos interesses da equipe e da própria Portela. Na ocasião, ficou acertada a divisão das tarefas e o comprometimento de profissionalismo entre todos os responsáveis diretos pela Rádio Portelaweb. Os demais membros da equipe, facultativamente e, por interesse pessoal, poderiam participar das transmissões exercendo as funções nas quais se sentissem mais confortáveis para realizar: ajudar na feitura da pauta da programação, fotografar os eventos para ilustrar os textos da equipe na internet, convidar sambistas para serem entrevistados por algum integrante da Rádio.

Após o período de conflito interno, a Portelaweb transmitiu os três ensaios técnicos da Portela na Avenida Marquês de Sapucaí – preparatórios para o carnaval 2009 - bem como a feijoada da família portelense do mês de novembro de 2008. Cabe dizer, porém, que tão-somente uma parte do projeto da Rádio Portelaweb foi encetada: a cobertura dos principais eventos da escola. A equipe ainda não logrou êxito em forjar uma programação regular para a Rádio, a ser disponibilizada no *site* da equipe na internet em horários pré-estabelecidos. Aliás, a cobrança pela definição de uma programação permanente para a Rádio Portelaweb constantemente é mote de debate na lista de discussão virtual.

³⁴ Por motivos de boa convivência com todos os membros da equipe, optei por não revelar os nomes dos envolvidos nesse conflito interno.

Vale acrescentar que percebi haver uma aproximação mais estreita entre os participantes da equipe e a direção da Portela após a transmissão radiofônica de algumas feijoadas e do concurso de samba enredo. O espaço físico cedido pela presidência da agremiação para o funcionamento da Rádio a cada evento transmitido, no Portelão, se tornava maior e mais próximo do palco. Em outros termos, a Portelaweb foi, gradualmente, ampliando seu espaço simbólico de atuação na Portela, em virtude do que a equipe acreditava ser '*o respeito e a valorização do seu trabalho em prol da escola*'. Com efeito, o estabelecimento de diálogos e de parcerias entre a Portelaweb e a direção da escola, em certa medida, trouxe benefícios para os envolvidos. A primeira obtinha o reconhecimento e a aprovação de suas atividades pelos diretores da agremiação, por conseguinte consolidava o respaldo para emitir as chamadas *críticas construtivas à administração da Portela*. Esta, por seu turno, via na Portelaweb uma possibilidade de divulgação e de publicidade dos eventos promovidos pela escola, seja através da internet, seja através da Rádio. No entanto, nesse processo de aproximação à direção da Portela, a Portelaweb tornou-se mais ciosa no trato do teor e da forma de exposição de suas críticas à escola. Talvez como manobra consciente para poder influir, ainda que indiretamente, nas decisões da agremiação, a equipe teve que abrir mão de parcela de sua autonomia crítica.

Além dos projetos de iniciativa da própria Portelaweb, a equipe oportunamente apoia ações propostas pelos demais aficionados da escola, desde que se proponham à promoção e à exaltação do passado da Portela ou a homenagear algum *grande portelense*, como foi a comemoração de Cem Anos de nascimento de Paulo da Portela, que será mencionada no próximo capítulo. Por fim, é oportuno salientar que, em todos os eventos dos quais participa, a equipe Portelaweb tem a preocupação de deixá-los registrados através de fotos e de filmagens, a fim de transformar esse material em fonte de informação e de saber para as futuras gerações de portelenses acerca dos modos de viver e de se divertir dos seus ancestrais. Doravante, dedico-me a explicar determinadas comemorações e homenagens prestadas aos personagens relacionados ao passado da Portela, eventos em que os integrantes da Portelaweb participaram ativamente e contribuíram com sua reconstrução e divulgação.

CAPÍTULO 2 - O PASSADO DA PORTELA: REMEMORAÇÕES E COMEMORAÇÕES

“*Juro que não posso me lembrar, se eu for falar da Portela, hoje não vou terminar*”. Estes versos do samba Passado de Glória, de Monarco, remetem à concepção recorrente entre os portelenses de que as narrativas sobre esta agremiação carnavalesca transcendem a capacidade de serem açambarcadas por um único sujeito. Seriam tantos acontecimentos a relembrar que uma memória individual não daria conta de retê-los. Confesso que, no início da pesquisa de campo, interpretava a forma como os membros da Portelaweb lidavam com o passado da Portela, seja na produção de textos para a internet, seja em suas inserções nas diferentes comemorações da escola, por uma ótica que poderia ser conceituada de *concepção moderna de História*, como propôs Araújo (1988). Tentava desarticular fatos verídicos, comprováveis, de conteúdos e representações que julgava fantasiosos ou míticos³⁵ acerca do passado da agremiação. Contudo, o envolvimento intersubjetivo prolongado com os interlocutores mostrou-me que eles não efetivam tal divisão entre fatos reais e ficcionais. Em outras palavras, caso quisesse alcançar o objetivo do entendimento antropológico na perspectiva de Geertz (2002), precisava admitir que o ponto de vista dos membros da Portelaweb não concebia as narrativas referentes ao passado de sua agremiação sem uma conotação mítica.

Além disso, apreendi, de modo marcante, que as percepções êmicas do passado da Portela exerciam papel ativo nas representações que os aficionados pela escola tinham de si, para si e para os outros torcedores de escolas de samba rivais. Em determinadas casos, como os textos divulgados pelo site Portelaweb - *A Semente, Os Primeiros Anos, A Época de Glórias, A Época dos Grandes Espetáculos* - e o documentário *‘Paulo da Portela: teu nome não caiu no esquecimento* - é notória a intenção consciente de se criar um sentimento de pertencimento a partir de significados compartilhados do passado.

Os mecanismos de apropriação e de transmissão do passado entre as gerações de portelenses, até meados de 1970, se realizavam eminentemente de forma oral, *par la bouche et par l’oreille* para usar uma expressão cara a Détienne (1992). Nesse transcurso, os eventos passados da agremiação eram transmitidos entre as gerações por

³⁵ Emprego a noção de mito na perspectiva de Vernant (2002, p. 189), para quem o mito se desprende das narrativas da realidade objetiva, para ele próprio se tornar uma expressão da realidade.

recursos mnemônicos: os mais velhos narravam aos mais novos o que tinham testemunhado ou aprendido com os fundadores da Portela. No entanto, o livro de Candeia e Isnard Araújo, datado de 1978 e as biografias de Natal da Portela e Paulo da Portela feitas respectivamente por Hiram Araújo e Amaury Jório (1975) e Lygia Santos e Marília Silva (1980) podem ser considerados os marcos iniciais da escrita sobre fragmentos e personagens pertencentes ao passado da Portela. Desde então, pesquisas acadêmicas, crônicas, documentários, filmes, peças de teatro, foram produzidos para e sobre a Portela, fazendo, amiúde, menções diretas ou indiretas a estes três trabalhos pioneiros. Estes foram produzidos sobremaneira a partir das memórias dos fundadores e dos principais personagens da escola. A propósito, esses primeiros livros e os subsequentes registros escritos sobre o passado da Portela – aqui incluo os textos do *site* Portelaweb - são acessíveis a uma parcela restrita de portelenses, principalmente aos mais intelectualizados e curiosos. Por outro lado, malgrado esses registros escritos e os próprios arquivos virtuais da equipe Portelaweb, a maioria dos portelenses continuam se apropriando do passado da agremiação sobremaneira através da memória dos mais velhos e pela participação nos eventos coletivos da escola.

Apreendendo a relevância capital da *memória do passado* no processo de identificação do ser portelense, eu necessitava de referenciais teóricos que me permitissem interpretar esses achados etnográficos por uma ótica conceitual. Assim, são oportunas as observações de Vernant (1973) e D  tienne (1992) a respeito das rela  es entre mito e memória, ao notarem que esta possuía um caráter eminentemente divino e mítico, antes de ser pensada por uma perspectiva propriamente temporal. D  tienne (1992, p. 49), por exemplo, afirma que se o país dos mitos existe, ele está situado em alguma parte dos confins da memória e do esquecimento. Para Vernant (1973, p.95), a percep  o mítica da memória antecede ao interesse pelo passado entendido como um momento anterior ao presente. O autor relembra que, inicialmente, a memória estava ligada à Deusa Mnemosyne, que era capaz de transportar os poetas ao cora  o dos acontecimentos antigos. Somente no período plat  nico, o aspecto mítico da memória é incorporado em uma teoria geral do conhecimento, sendo, na época aristotélica, atrelado à idéia de um tempo cronológico, no qual a memória seria a consciência do tempo decorrido.

É efetivamente esta no  o da *memória como sendo do passado* o fulcro das investiga  es fenomenológicas de Ricoeur (2008) Ao contrário de Vernant e D  tienne, suas considera  es se iniciam em um momento do pensamento ocidental, em que a

noção de memória já estava vinculada à concepção de lembrança do passado. Na visão de Ricoeur (2008, p. 48), o trabalho mnemônico tem como finalidade a busca da lembrança dos eventos vividos, impedindo-os de serem esquecidos. Um detalhe significativo, a ser sempre enfatizado, é que o ato de recordar seria acompanhado inelutavelmente por uma operação de esquecimento. A memória teria uma dimensão seletiva, já que seria impossível lembrar-se de tudo. Esse processo complexo de seleção e de esquecimento de lembranças pode ter uma acepção passiva, derivada de traumas³⁶ que impediriam a recordação de determinado conteúdo psíquico, assim como o esquecimento pode ser ativamente acionado por manipulações ideológicas visando alterar as interpretações do passado. Nesses termos, o procedimento de seleção de recordações pode ser examinado também como um mecanismo de simbolização do passado.

Ricoeur (2008, p. 121), grosso modo, denomina de *rememoração privada* o esforço cognitivo de trazer à consciência de si e aos conhecimentos dos outros acontecimentos reconhecidos como tendo ocorridos antes do momento presente. A *rememoração privada* estaria relacionada com a memória pessoal, enquanto a *memória coletiva* estaria associada às práticas de *comemorações públicas*. A propósito, segundo Ricoeur (2008), seria apenas por analogia à memória pessoal que se conceberia teoricamente a noção de memória coletiva como a coletânea de rastros históricos dos diferentes grupos sociais. Estes exercem os *usos de memórias* partilhadas por oportunidades de comemorações, como festas, ritos e celebrações públicas³⁷. Embora discorde peremptoriamente de Halbwachs (1990) por este tratar a rememoração pessoal como uma ilusão e uma figura de retórica, Ricoeur (2008) reteve de Halbwachs a ideia de a memória individual ser um ponto de vista sobre a memória coletiva, que pode se alterar segundo o lugar ocupado estruturalmente por cada membro no grupo. Outrossim, Ricoeur (2008) manteve o diálogo profícuo entre memória e processos coletivos de identificação, sinalizados por Halbwachs (1990) e Pollack (1992).

Os conceitos de *rememoração*, *comemoração* e *usos de memórias* desenvolvidos por Ricoeur (2008) são centrais doravante para compreender os mecanismos pelos quais os aficionados da Portela transmitem e representam simbolicamente o passado da agremiação. Nessa perspectiva, divido este capítulo em

³⁶ Ricoeur (2008, p. 83) usa o termo na ótica psicanalítica, referindo-se às experiências traumáticas recalçadas, que sofrem resistências do aparelho psíquico de retornarem à consciência.

³⁷ Segundo Alves (2002), Paul Ricoeur estaria no rol dos pensadores que refletiram sobre o fenômeno frenético de comemorações na França, intensificado a partir do bicentenário da Revolução Francesa.

duas partes: uma pautada no exame de *rememorações* de portelenses coletadas diretamente de minha pesquisa de campo ou encontradas nos escritos de outros pesquisadores e cronistas. A segunda parte é dedicada a uma apresentação introdutória das *comemorações coletivas* relacionadas ao passado da Portela, almejando encetar o debate como os *usos da memória* da agremiação podem ser articulados para criar e demarcar fronteiras identitárias entre os portelenses e os torcedores das escolas de samba rivais.

No trato das *rememorações*, elas foram configuradas como narrativas de eventos passados que alinhei temporalmente a partir do conceito teórico de drama social, de Turner (1996). Em que pese este antropólogo ter estudado uma aldeia africana Ndembu, onde as linhagens de parentesco constituíam partes importantes do seu sistema social, a aplicação analítica do conceito de drama social em contextos urbanos complexos tem se mostrado rentável, como o trabalho “Guerra de Orixá” empreendido por Maggie (2001).

No uso da noção de drama social, não procurei identificar cada uma das fases apontadas por Turner, mas atingir o objetivo final de seu método que é alcançar pistas sobre o caráter do sistema social estudado (TURNER, 1996, p. 19). O recurso ao conceito de drama social permitiu também trazer à baila a descrição de processos sociais em movimento, a partir da emergência da multiplicidade de atores ocupando posições estruturais diferenciadas e dispondo de heterogêneos pontos de vista (CAVALCANTI, 2007/b). Ademais, procurei mostrar como portelenses lidavam e lidam com os conflitos, cismas, continuidades, que são elementos constituintes do sistema social vigente na agremiação. A utilização desse conceito foi ainda oportuna para acompanhar os processos de mudanças das relações dos portelenses entre si e para ilustrar como o próprio padrão de valores da Portela não permaneceu estático ao longo do tempo.

Escolhi propositalmente quatro episódios acontecidos na Portela em décadas diferentes para adentrar no universo de valores compartilhado pelos portelenses com os quais convivi. Os dois primeiros dramas envolvem compositores da agremiação reverenciados pela equipe Portelaweb. Os dois últimos foram selecionados por suas tensas reverberações no momento em que a escola vivia durante a realização da minha pesquisa de campo. São eles:

- 1) *O afastamento de Paulo da Portela da escola em 1941/1942;*

2) *O rompimento de ‘Candeia’ e de outros compositores com a agremiação em 1975;*

3) *A fundação da escola de samba Tradição a partir de uma dissidência da Portela em 1984*³⁸;

4) *A eleição do presidente Nilo Figueiredo em 2004;*

O primeiro episódio foi desenvolvido a partir de memórias e documentos jornalísticos coletados por Santos e Silva (1980) e de depoimentos gravados para o documentário *‘Paulo da Portela: teu nome não caiu no esquecimento’*.

O segundo caso foi construído a partir de duas versões sobre o mesmo episódio dramático: uma baseada no artigo de Buscácio (2009) sobre a Portela e as transformações no carnaval carioca nos anos de 1970 e no artigo de Rodrigues Junior (2009) sobre a criação da Velha Guarda Show da Portela. A outra versão é pautada nas memórias registradas por Araújo e Jório (1975) sobre o drama examinado.

O terceiro caso foi coletado na minha pesquisa de campo, possuindo duas narrativas: uma baseada nas memórias de Osni Nascimento, diretor da Portela nos anos de 1980 e outra nas lembranças de Marcos Alves, um interlocutor eventual, que foi presidente de ala comercial na escola de samba Tradição logo após a fundação desta. O quarto episódio é pautado em minhas anotações de campo e nas memórias coletadas dos membros do *site* Portelaweb.

2.1 O contexto de surgimento e os primeiros anos da Portela

Antes de abordar os quatro episódios acima, é oportuno contextualizar o surgimento da Portela no cenário urbano das duas primeiras décadas de existência das escolas de samba cariocas. Esta etapa é necessária para se compreender as posições sociais, culturais e econômicas dos personagens envolvidos no primeiro drama apresentado. As fontes principais pesquisadas são as três obras que considerei pioneiras no registro escrito do passado da Portela. Tratando-se basicamente de expressões do ponto de vista nativo, é imperativo qualificar essas fontes. A biografia de Natal da Portela foi escrita por Amaury Jório e Hiram Araújo (1975). O primeiro foi fundador da Imperatriz Leopoldinense, escola de samba situada no bairro de Ramos. O segundo, apesar de ter iniciado também suas atividades no mundo do samba na Imperatriz

³⁸ Dissidência é uma categoria nativa usada para expressar conflitos internos dentro de uma agremiação que evoluem para cismas, ou seja, a criação de uma nova escola samba a partir de outra já existente.

Leopoldinense, já declarou ser portelense. Na atualidade, Hiram Araújo coordena o setor de pesquisa da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A biografia sobre Natal da Portela foi escrita enquanto ele era membro do Departamento Cultural da Portela, ocasião em que coletou depoimentos sobre a fundação da escola. Por seu turno, o livro *‘Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz’*, de Isnard Araújo e Candeia Filho, publicado em 1978, é calcado nas experiências pessoais e nas lembranças recolhidas dos próprios autores. Convém esclarecer que Isnard Araújo conviveu intensamente com o universo das escolas de samba cariocas nos anos de 1970; enquanto Candeia Filho, no mesmo período, foi membro da ala de compositores da Portela. O livro de Araújo e Jório (1975), assim como o de Candeia e Isnard, foi escrito em um período conflituoso na Portela, que será relatado no segundo drama analisado, sendo, portanto, partes integrantes daquele momento de crise interna.

Quanto às biografias de Paulo da Portela – Marília Silva e Lygia Santos –, elas têm suas carreiras profissionais ligadas ao universo das escolas de samba. A primeira foi integrante do Departamento Cultural da Mangueira e tornou-se uma especialista em escrever biografias de compositores de samba³⁹. A segunda, filha do sambista Donga⁴⁰, é ex-diretora do Museu da Imagem e do Som. Elas escreveram a biografia de Paulo da Portela a partir de pesquisas de jornais e lembranças dos contemporâneos deste compositor.

Além dessas três fontes, recorri ainda ao livro de João Baptista Vargens e Carlos Monte, *‘A Velha Guarda da Portela’*, publicado inicialmente em 2001. Ambos são portelenses, participantes ativos da escola nos anos de 1970. Em certa medida, a obra é resultado dos relacionamentos estreitos de amizade entre os autores e os integrantes daquele grupo musical. A propósito, Vargens e Monte consideram o referido livro uma obra poética e intimista sobre a Velha Guarda Show da escola. Menciono ainda a leitura analítica dos textos divulgados no *site* Portelaweb, registrando a história da Portela que foram escritos sobremaneira por Fábio Pavão. Este é antropólogo, portelense, classificado internamente entre os membros do referido ciberespaço como um dos mais gabaritados para falar e escrever sobre a escola. Outrossim, oportunamente, comento dados historiográficos apresentados por cronistas e

³⁹ Ela escreveu também as biografias de Pixinguinha e Silas de Oliveira.

⁴⁰ Donga é considerado por uma parcela dos cronistas de carnaval como o autor da primeira canção classificada como samba – Pelo Telefone -, em 1917.

pesquisadores do carnaval carioca. Qualificadas as fontes, vejamos o que dizem sobre o surgimento da Portela.

Vargens e Monte (2004) e o texto *A Semente*, da Portelaweb, iniciam suas narrativas sobre o passado Portela apontando seus olhares para a quarta década do século XVII, época da criação da freguesia de Irajá, estendida por uma vasta região de treze engenhos de açúcar. Um deles, o Engenho do Portela, localizado próximo ao Rio das Pedras, ficou afamado por estar no caminho da passagem para a Fazenda de Santa Cruz, residência de verão da família real portuguesa após a instalação da corte no Rio de Janeiro (VARGENS e MONTE, 2004, p. 24). No fim do século XIX, nesse Engenho, reinavam uma paisagem eminentemente rural com plantações de cana-de-açúcar e uma vasta cobertura vegetal primitiva. Em 1898, os trens da Estrada de Ferro da Central do Brasil chegaram à região. Este acontecimento acelerou o fluxo de negros alforriados e migrantes nordestinos, novos habitantes do então subúrbio do Rio da Pedras. Mais tarde, a localidade assume o nome de Oswaldo Cruz em homenagem ao sanitarista morto em 1917. Nesse período, o topônimo Portela já designava a principal via de acesso entre os bairros de Madureira e Oswaldo Cruz: a Estrada do Portela (A SEMENTE, 2008).

No começo do século XX, chegaram à região novos moradores, em sua maioria negros, expulsos do centro da cidade pelas modificações urbanas promovidas pelo então prefeito Pereira Passos⁴¹. Uma parcela significativa dessa população passou a viver em casebres ou em residências humildes. As ruelas eram tortuosas e de terra batida. Não havia iluminação elétrica ou encanamento de água. Na visão Vargens e Monte (2004), reiterada pelos membros da Portelaweb, esse ambiente, desprovido de serviços públicos básicos e distante do centro urbano, obrigou os habitantes a criarem suas próprias opções de lazer. Além do jongo e do caxambu, era representativa a quantidade de conjuntos carnavalescos surgidos em Oswaldo Cruz nas duas primeiras décadas do século XX, o *‘Quem fala de nós come mosca’*, de Dona Esther, talvez tenha sido o mais famoso (A SEMENTE, 2008).

Para Candeia e Isnard (1978), o samba teria chegado ao subúrbio de Oswaldo Cruz através das festas religiosas e das confraternizações entre amigos e parentes que

⁴¹ Na primeira década do século XX, o centro Rio de Janeiro passou por transformações em seu conjunto arquitetônico. Em efeito, estava em prática uma reforma urbana concebida pelo prefeito Pereira Passos. Esta reforma consistiu na demolição de casarios coloniais para a construção do Teatro Municipal, do Porto do Rio de Janeiro e da Avenida Beira-Mar. No entanto, a fundamental mudança urbana acontecida foi a abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, que se tornou a principal via de circulação de automóveis e transeuntes no centro (FERREIRA, 2005b; JOSEPHSON, 2005).

aconteciam, sobremaneira, nos quintais⁴² das casas de Dona Esther e de Seu Napoleão José do Nascimento⁴³. Estes eventos eram frequentados por quem já fazia samba no Estácio e no centro da cidade. Nessa direção, os habitantes de Oswaldo Cruz teriam aprendido o ritmo do samba com os bambas do Estácio. Em 1922/1923⁴⁴, grupos de jovens sambistas da região resolveram fundar um bloco chamado “Baianinhas de Oswaldo Cruz” para rivalizar com o grupo de Dona Esther (A SEMENTE, 2008).

Segundo Santos e Silva (1980), o fundador do ‘Baianinhas’ é Galdino, que recebeu o apoio de Claudionor Marcelino dos Santos, Antônio Rufino dos Reis, Antônio da Silva Caetano e Paulo Benjamim de Oliveira. Este último, desde aquele período, já era conhecido como Paulo da Portela, da Estrada do Portela, para distinguir de um homem chamado de Paulo Fernandes, que morava em Bento Ribeiro. Ou seja, como enfatizam as biografias do compositor, o nome Portela, no mundo do samba, teria ficado conhecido primeiro por causa de Paulo, a escola de samba só teria vindo depois.

O ‘Baianinhas’ teve vida curta: desentendimentos internos afastaram desse bloco carnavalesco Antônio Rufino, Antônio Caetano e Paulo da Portela. Estes, embaixo de uma mangueira na Rua Joaquim Teixeira, 461, próximo à casa de Seu Napoleão, teriam fundado em 11 abril de 1926 o Conjunto Oswaldo Cruz (CANDEIA & ISNARD, 1978)⁴⁵.

A Portela não foi fundada, nasceu por graça e obra do Espírito Santo. Esta frase proferida por Antônio Rufino está grafada no prefácio de Lilian Newlands para o livro de Carlos Monte e José Baptista Vargas. A meu ver, ela explicita a forma mítica pela qual a Portela foi concebida por seus fundadores e que é reproduzida pelos atuais portelenses, que a imaginam, em última instância, como uma criação divina⁴⁶. Aliás,

⁴² A categoria nativa quintal refere-se ao espaço social primordial das residências onde as festas e rodas de samba aconteciam. O quintal funciona como uma espécie de sala de visitas. A análise desta categoria será retomada no próximo capítulo juntamente com a simbologia de fartura de comidas que lhe é subjacente.

⁴³ Segundo informações contidas no texto A Semente, estes dois personagens eram os mais famosos festeiros dos arredores de Oswaldo Cruz no início do século XX. Comumente suas casas eram palcos de festas religiosas e profanas que, por vezes, duravam semanas. Nessas ocasiões, eram criadas também redes de sociabilidade entre sambistas de vários pontos da cidade. Vale acrescentar, Candeia e Isnard (1978) relatam que a figura de Dona Esther era cercada de mistérios entre os moradores da região, onde muitos acreditavam ser ela detentora de poderes mágicos.

⁴⁴ Há uma divergência na exatidão dessa data. Santos e Silva (1980, p 41) e Candeia e Isnard (1978, p. 9) registram 1922 como a data de fundação do bloco. No site Portelaweb está registrado 1923.

⁴⁵ Candeia e Isnard (1978) acrescentam que os membros do bloco ‘Lá se vai nossa embaixada’ se fundiram com o Conjunto de Oswaldo Cruz logo após a criação deste, fortalecendo-o tanto internamente quanto nas disputas com os demais concorrentes.

⁴⁶ Para detalhes sobre a crença no divino espírito santo e as mediações que ela articula entre homens e deuses e entre o céu e a terra, ver Contins e Gonçalves (2009).

após a fundação, a escola teria sido batizada ao som de uma ladainha comandada por uma negra benzedeira informalmente conhecida como Dona Martinha. Nessa ocasião, Paulo da Portela teria escolhido São Sebastião (Oxóssi) e Nossa Senhora da Conceição (Oxum) como os santos padroeiros da agremiação. A propósito, o som da bateria da Portela teria sido inspirado no ritmo dos tambores tocados nos cultos afro-brasileiros para Óxossi, enquanto as cores azuis e brancas da agremiação teriam sido tomadas das vestes de Nossa Senhora da Conceição (CANDEIA & ISNARD, 1978, p.11; SANTOS & SILVA, 1980, p. 44).

Alguns textos divulgados no site da Portelaweb, como o *Especial Paulo da Portela*, reproduzem esta concepção mítica sobre a criação da escola, associando a ela o destino⁴⁷ traçado para a Portela: *logo em seus primeiros desfiles a Portela já demonstrava que estava destinada a ser a principal escola do carnaval carioca* (ESPECIAL Paulo da Portela, 2008). Em outra passagem dessa narrativa, a noção de destino é acionada como vocação: *‘segundo o exemplo de Paulo, a Portela descobriu sua vocação para a vitória’*. Este destino bem-sucedido da Portela só teria sido cumprido pela ação dos seus três *fundadores: Paulo, Caetano e Rufino, alquimistas*⁴⁸ que teriam transformado as dificuldades dos primeiros anos de existência em glórias para a escola.

Deixando provisoriamente de lado este aspecto mítico crucial das narrativas sobre o passado da Portela, é oportuno dizer que não é consensual a data de fundação da Portela. Santos e Silva (1980) consideram o dia e o ano de surgimento do Conjunto de Oswaldo Cruz⁴⁹ como a data de fundação da Portela, embora aquele grupo ainda não tivesse assumido o nome definitivo de Portela. Por outro lado, Araújo e Jório (1975) e o *site* oficial da escola registram 11 de abril de 1923 como a data de criação da Portela, ou seja, o mesmo ano de fundação do Grupo Baianinhas de Oswaldo Cruz. Recentemente, Cesário (2008), ex-carnavalesco da Acadêmicos do Cubango, escreveu um livro sobre a história das escolas de sambas cariocas, registrando o ano de 1928 como provável data de fundação da Portela, o que causou indignação nos membros da Portelaweb, um deles disse-me: *O Cesário está equivocado. A Portela foi fundada em 23 ou 26, jamais em 28.*

⁴⁷ Fortes (1983) aponta que a noção de Destino pode ter várias acepções, conforme o sistema religioso ou cultural no qual atua. No caso específico da Portela, a categoria Destino é acionada como uma determinante divina antecedendo a intervenção humana.

⁴⁸ Classificação usada nos textos da Portelaweb para se referir a Paulo da Portela, Rufino e Caetano.

⁴⁹ Há divergência relacionada com o nome inicial da Portela. Para Candeia e Isnard (1978) o nome original era Conjunto Oswaldo Cruz, enquanto Santos e Silva (1980) registram Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz. Neste trabalho, optei por usar a versão de Candeia e Isnard.

*Isso precisa ser corrigido, depois vão dizer por aí que a Mangueira é mais antiga do que a Portela e que a gente imitou os mangueirenses.*⁵⁰

Esta declaração de Vanderson Lopes indica que a divergência de datas sobre o ano de fundação da Portela traz em seu bojo uma disputa simbólica pelo título de escola de samba mais antiga do carnaval carioca. Os cronistas Cabral (1996) e Moraes (1958) compartilham a versão de ser a ‘Deixar Falar’, do Largo do Estácio, a primeira agremiação carnavalesca a se autodenominar como escola de samba em 1928. Os encontros dos sambistas da Estácio aconteceriam próximos de um prédio de uma Escola Normal. Esta seria uma das possibilidades para a origem do termo escola de samba. Outra hipótese para o aparecimento deste termo era que os sambistas do Estácio se consideravam professores do samba. No entanto, a Deixa Falar jamais teria participado dos concursos de escolas de samba. Ela teria se apresentado inicialmente como bloco, depois como rancho⁵¹ (CABRAL, 1996). Nessa direção, segundo Santos e Silva (1980), caberia à Portela o feito de ser a primeira expressão carnavalesca a se registrar oficialmente e a desfilar efetivamente como escola de samba⁵², já que a Mangueira teria sido fundada em 1928⁵³.

Voltando à análise das visões internas à Portela, segundo Santos e Silva (1980), os nomes dos fundadores da escola estão subjacentes ao debate em torno da criação da escola. Se considerada a versão nativa que defende o ano de 1923 como a data de fundação da Portela, então quem deveria ser classificado como fundador da agremiação seria Galdino, criador do ‘Baianinhas de Oswaldo Cruz’. A versão concorrente, preferida pelos membros da Portelaweb, defende Paulo, Caetano e Rufino como os fundadores da agremiação e o ano de 1926 como a data de criação da escola. Advogando em defesa desta segunda visão, em 1978, as biógrafas de Paulo da Portela solicitaram a Rufino e Caetano, ainda vivos na época, a redação de um documento, lavrado em cartório, confirmando 11 de abril de 1926 como a data de fundação da escola.

Controvérsias à parte sobre a data exata de fundação da Portela, para Santos e Silva (1980, p. 56), no final dos anos de 1920, o Conjunto Oswaldo Cruz já havia

⁵⁰ Informação verbal fornecida por Vanderson Lopes, 31 anos, funcionário público, membro da Portelaweb.

⁵¹ Para detalhes sobre a participação dos ranchos no carnaval carioca, ver Gonçalves (2007).

⁵² Nesse aspecto, convém a referência a Cavalcanti (2007/a), para quem as escolas de samba nunca tiveram uma forma pronta e acabada, posto elas terem passado por sucessivas transformações ao longo de suas existências.

⁵³ Sem aprofundar o mérito da questão, a discordância sobre o ano de fundação da Estação Primeira de Mangueira em tornos dos anos de 1928 ou 1929.

escolhido as cores azuis e brancas e a águia como símbolos⁵⁴. Em 1929, o grupo teria se consagrado campeão do primeiro concurso entre escolas de samba da cidade, organizado por Zé Espinguela, componente da Estação Primeira de Mangueira. No ato da premiação, representantes do Grupo de Oswaldo Cruz receberam um troféu com fitas azuis e brancas, o que teria ratificado a escolha das cores da agremiação. Esta, nesse referido ano, recebeu o apoio do compositor Heitor dos Prazeres, que não estava originariamente ligado aos compositores do subúrbio de Oswaldo Cruz. Inclusive foi com um dos seus sambas que o grupo teria se apresentado no concurso promovido por Zé Espinguela. Tal feito gerou internamente prestígio para Heitor dos Prazeres, ao ponto de ele ficar responsável em confeccionar a primeira bandeira para o conjunto e sugerir a mudança do seu nome para '*Quem nos faz é o capricho*'. Foi com esta designação que o grupo teria desfilado em 1930 pelos subúrbios e pela Praça XI, no centro do Rio de Janeiro.

Santos e Silva (1980) prosseguem afirmando que, em seus primeiros anos de existência, o conjunto carnavalesco que originou a Portela não tinha uma sede própria. Suas reuniões aconteciam nas casas de um dos três fundadores. Era muito comum também de os encontros dos integrantes do grupo acontecerem em um dos vagões dos trens paradores que partiam às 18:04 h da Central do Brasil para o subúrbio de Deodoro, posto uma significativa parcela das primeiros portelenses trabalhar na região central do Rio de Janeiro. Ali mesmo nos vagões, seriam feitos e cantados os sambas que eram apresentados durante o Carnaval.

A primeira sede oficial da escola teria sido o Bar do Nozinho⁵⁵, na Estrada do Portela, 412. Em 1931, a agremiação teve várias dificuldades para preparar o carnaval, obrigando seus membros novamente a alterarem seu nome para 'Vai Como Pode'. Naquele mesmo ano, Antônio Caetano teria confeccionado tanto a primeira alegoria⁵⁶ de uma escola de samba carioca quanto a bandeira definitiva da agremiação com a águia no centro. No primeiro desfile oficial organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, em

⁵⁴ Os símbolos do grupo foram concebidos por Antônio Caetano. No caso da águia, ele teria pensado em um condor por ser o pássaro que voa mais alto. No entanto, o restante do grupo acreditava que o animal desenhado representasse uma águia, versão que acabou prevalecendo (CANDEIA & ISNARD, 1978).

⁵⁵ Filho caçula de Napoleão José do Nascimento.

⁵⁶ Assinalo novamente uma divergência entre as fontes. Na visão de Santos e Silva (1980), em 1931, a 'Vai Como Pode' teria sido a primeira escola de samba a apresentar um enredo - Sua Majestade o Samba - e também a primeira alegoria: uma barricada cuja cabeça era um tamborim e as pernas e braços eram vaquetas. Por outro lado, os integrantes da Portelaweb registram que o primeiro enredo e a primeira alegoria de uma escola de samba só foram criados em 1935 por Caetano (OS PRIMEIROS ANOS... 2008).

1935, a escola de samba vencedora foi a Vai como Pode. Após o carnaval, os seus diretores não conseguiram renovar a licença de funcionamento, pois o delegado Dulcídio Gonçalves não nutria simpatia pelo nome da agremiação. Após o impasse, o próprio delegado teria sugerido ao grupo adotar o topônimo da Estrada do Portela. Assim, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela assumiu esta designação em homenagem à rua, onde sua sede estava localizada (SANTOS & SILVA, 1980).

A seguir passarei ao exame do sistema social da Portela em seus primeiros anos de existência e à apresentação com mais vagar dos personagens do primeiro episódio interpretado pelo conceito de drama social, quais sejam: Rufino, Caetano, Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e Manuel Bam-bam-bam.

As obras de Candeia e Isnard (1978, p.12) e Santos e Silva (1980, p.46) referem-se aos fundadores da Portela como componentes de um triunvirato⁵⁷ que conduziu os primeiros passos da agremiação. Antônio Rufino dos Reis era mineiro, nascido em 1907, foi servente de pedreiro e ocupava o cargo de tesoureiro da agremiação. Antônio da Silva Caetano foi o primeiro-secretário da escola. Ele nasceu no centro do Rio de Janeiro em 1900, morou em Quintino e integrou a Companhia Lyod Brasileira, através da qual viajou pelo Brasil e pelo mundo. Possuidor de dotes artísticos, Caetano tornou-se posteriormente desenhista da Imprensa Naval. Por sua vez, Paulo da Portela foi o primeiro presidente da agremiação. Ele nasceu em 1901 nas adjacências do centro comercial do Rio de Janeiro. Paulo da Portela era negro, pobre, órfão de pai e, durante sua adolescência, foi entregador de marmitas na Praça XI e na região central conhecida como Pequena África⁵⁸. Nesta, ele teve seus primeiros contatos com os sambistas do Largo da Estácio. Paulo da Portela foi morar em Oswaldo Cruz nos anos de 1920, tornando-se lustrador de móveis. Assim, com exceção de Caetano, os principais diretores do grupo, que se tornaria posteriormente a Portela, ocupavam posições subalternas na hierarquia da sociedade mais ampla (SANTOS & SILVA, 1980).

Embora existisse o cargo de presidente exercido por Paulo da Portela, as decisões dentro do grupo seriam, conforme mencionam Santos e Silva (1980, p. 470)

⁵⁷ Triunvirato: **1** Magistratura da antiga Roma, desempenhada por três cidadãos, que tinham por missão administrar os negócios supremos da república. **2** *por ext* Associação de três cidadãos que reúnem em si toda a autoridade. **3** Governo de três indivíduos (OLINTO, 2007).

⁵⁸ Na visão de Moura (1983) e Sandroni (2001), no final do século XIX, acentua-se o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste. Grupos de negros e negras unidos por laços de parentesco e de amizade formam uma “comunidade baiana” nos bairros da Saúde e da Gamboa, próximos ao centro do Rio, formando, então, a Pequena África.

tomadas coletivamente por uma junta diretória composta pelos três fundadores. Aliás, os primórdios da Portela foram marcados por processos comunitários, em que os membros do grupo, em sua maioria, eram parentes, amigos ou vizinhos (PAVÃO, 2005, p.74).

Seguramente, Paulo da Portela é a figura mais comentada quando o assunto é o passado da Portela. Candeia e Isnard (1978) e Santos e Silva (1980) destacam-no como um líder moralizador e disciplinador. ‘*Seu Paulo*’, como os primeiros portelenses se lhe referiam, era considerado um *gentleman*, que pedia diretamente aos pais a autorização para que suas filhas participassem dos desfiles do grupo. E mais, Paulo da Portela teria difundido o lema: “*sambista, para fazer parte do nosso grupo, tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados*”. A ideia da frase e da ação correspondente implicava melhorar a imagem do sambista ante a Polícia e as camadas sociais abastadas (SANTOS & SILVA, 1980).

Os membros da Portelaweb valorizam positivamente a figura de Paulo da Portela: ‘Paulo’, como o chamam, *era um verdadeiro líder acima das pequenas fraquezas humana*. Ele teria transmitido aos mais jovens os valores de que *a honestidade deveria estar acima dos interesses e das ambições que já dominavam o mundo do seu tempo*. ‘Paulo’ teria tido uma *missão especial* aqui na Terra: fundar a Portela (ESPECIAL Paulo da Portela, 2008). Em efeito, outras passagens das fontes nativas pesquisadas reiteram as qualidades sobre-humanas a Paulo da Portela. Santos e Silva (1980, p. 143), por exemplo, destacam a *veneração* que os sambistas mais antigos nutrem por um *compositor de rara grandeza*. Vargens e Montes (2004, p. 39) tratam-no de *líder natural, figura legendária, mito e exemplo* a ser seguido.

Na concepção de Santos e Silva (1980), Paulo da Portela era respeitado não apenas pelos portelenses, mas pela a sociedade carioca de forma mais ampla. Os argumentos para essa assertiva se ancoram nos prêmios e nos convites que esse compositor recebeu para participar de atividades engendradas por diferentes segmentos sociais e artísticos. Em 1933, por exemplo, ele foi convidado para participar do filme ‘Favela dos meus Amores’. Dois anos mais tarde, ele vencera o concurso⁵⁹ de maior

⁵⁹ O concurso consistia em preencher cupons que vinham nas edições diárias desse jornal. Depois de preenchidos, os cupons eram enviados à redação de A Nação. Segundo as biógrafas de Paulo da Portela, os integrantes da Portela passavam horas preenchendo inúmeros cupons a favor de Paulo da Portela.

compositor das escolas de sambas promovido pelo jornal A Nação⁶⁰. Em 1936, ele foi homenageado com o título de *Cidadão-Momo*. No ano seguinte, Paulo da Portela recebeu a condecoração de *Cidadão-Samba*, sendo considerado pelo jornal A Pátria o intérprete número um do samba no Brasil.

O fato de Paulo da Portela ser considerado, na ótica nativa, um líder disposto a melhorar a imagem maculada do sambista perante as autoridades policiais e os segmentos sociais resistentes ao samba permite apresentar um personagem crucial em seu afastamento da Portela: Manuel Bam-bam-bam. Isso porque, no começo do século XX, o mundo do samba e, de modo mais amplo, o carnaval carioca, eram marcados negativamente pelo que Pavão (2004) nomeia de violências verticais e horizontais. A primeira aludiria à repressão policial contra os sambistas⁶¹ e contra as expressões momescas desqualificadas pela elite social carioca, como o *entrudo* e *bate-bolas*⁶². A violência horizontal remeteria aos conflitos travados entre os grupos carnavalescos rivais quando se encontravam no centro ou nos subúrbios cariocas “*Era na Praça Onze que as escolas resolviam suas divergências, a faca, a pau, a pernada, a pandeiro de tarraxa*” (Moraes, 1958). Esta violenta rivalidade existente entre as escolas de samba as obrigava a disporem de homens classificados como *os valentes* do grupo. Segundo Goldwasser (1975), a categoria valente refere-se ao entendimento interno do mundo do samba aos homens, comumente agressivos, que atuavam também como protetores dos membros da comunidade e dos grupos carnavalescos. No caso específico da Portela, os papéis de mestra-sala e de *valente* do grupo eram exercidos, ao mesmo tempo, por Manuel Bam-bam-bam⁶³.

Retomando o foco de análise para Paulo da Portela, convém reforçar outro aspecto salientado pelas fontes no trato da biografia desse compositor: ele, desde tenra idade, teria transitado em diferentes realidades sociais, estabelecendo mediações entre os sambistas de Oswaldo Cruz e os segmentos cariocas eruditos. A meu ver, sua história de vida insere diretamente o sistema social portelense no coração do debate em torno das mediações culturais que perpassam o sambas e as escolas de samba cariocas desde

⁶⁰ Além de concursos para a eleição de melhor compositor, os jornais da época também organizavam concursos envolvendo diferentes manifestações carnavalescas, como os ranchos, articulando uma extensa rede de sociabilidades. (GONÇALVES, 2007).

⁶¹ Cabral (1996) relembra que havia um significativo preconceito social contra os primeiros sambistas, que eram considerados malandros e vagabundos pela polícia.

⁶² O preconceito social contra essas formas carnavalescas se iniciou no século XIX (FERREIRA, 2005b).

⁶³ Em depoimento a Cabral (1996, p 345), o compositor Candeia descreve fisicamente Manuel Bam-bam-bam, como um crioulo retinto e forte como um touro.

suas origens⁶⁴. Sandroni (2001) e Vianna (2002), por exemplo, discordam das visões do jornalista Sérgio Cabral (1996) e do sambista Ney Lopes (2003) de o samba ser inicialmente uma produção cultural exclusiva de negros. Para aqueles autores, os sambistas, desde os anos de 1920, reiteradamente estabeleciam relações de reciprocidade com representantes de camadas sociais distintas das suas.

Nessa ótica, compartilho a visão de Santos e Silva (1980) de Paulo da Portela ser um desses sambistas típicos das décadas de 1920 e 1930 que procurou estabelecer contatos com segmentos sociais, econômicos e artísticos diferentes dos seus contemporâneos da Portela. Nas análises de Farias (2002, p. 28), o feito de ser bi-cultural⁶⁵ possibilitou a Paulo da Portela introduzir inovações administrativas e carnavalescas nos cortejos da agremiação, sendo mais tarde copiadas pelas demais escolas de samba. Por seu intermédio, a Portela teria convidado segmentos artísticos cariocas, como profissionais do Teatro de Revista e do Artesanal da Marinha, para contribuir com a parte cenográfica da agremiação.

Um exemplo contundente de mediação cultural feita por Paulo da Portela foi o convite ao compositor Heitor dos Prazeres para participar do Conjunto Oswaldo Cruz em 1929. A presença de Heitor dos Prazeres revela a heterogeneidade da composição do grupo nesse período. Embora negro como a maioria dos sambistas de Oswaldo Cruz, Heitor dos Prazeres diferia na procedência social, posto morar no centro do Rio de Janeiro e ter sido contínuo do escritório do então Secretário de Educação Gustavo Capanema, quando trabalhou sob as ordens do poeta Carlos Drummond de Andrade. Ademais, em meados dos anos de 1920, Heitor dos Prazeres já era músico profissional, tendo alguns sambas de sua autoria gravados por cantores afamados da época.

Apresentados os personagens do primeiro episódio, passo doravante à narrativa do conflito que resultou no rompimento de Paulo da Portela com a agremiação.

2.2 O afastamento de Paulo da Portela

De acordo com a narrativa considerada por Santos e Silva (1980, p. 131), em 1931, uma crise interna foi desencadeada no grupo que posteriormente se tornou Portela com uma *acusão* de Antônio Rufino contra Heitor dos Prazeres de apropriação ilícita do

⁶⁴ Nesse ponto, uso a noção de mediação cultural proposta por Cavalcanti (1999) como um lugar de ampla interação entre camadas e segmentos sociais diferentes em sociedades urbanas complexas. Sobre o tema das mediações culturais, ver também Velho (1994), Kuschnir (2003) e Santos (2006),

⁶⁵ Categoria tomada de empréstimo de Burke (1989), que usa essa categoria analítica para se referir àquelas pessoas que freqüentam, ao mesmo tempo, os meios eruditos e os locais destinados à disseminação da cultura popular.

samba *Vai mesmo*⁶⁶. Tomando o partido de Rufino, Manuel Bam-bam-bam agride fisicamente Heitor dos Prazeres, obrigando-o a se afastar dos integrantes do grupo de Oswaldo Cruz. No entanto, as relações fraternas e profissionais entre Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela foram mantidas. Este, por não ter rompido com alguém considerado um traidor, teve sua amizade estremecida com os demais integrantes do grupo.

Cabe observar que o referido conflito foi desencadeado pela dificuldade do sistema social portelense em administrar a convivência de valores heterogêneos: os dos compositores de Oswaldo Cruz e os dos compositores do centro da cidade. Santos e Silva (1980) relatam que, em meados dos anos de 1930, os compositores, em Oswaldo Cruz, se destacavam internamente quando tinham seus sambas cantados pelos integrantes do grupo. Um samba gravado comercialmente perdia o sentido de pertencimento à agremiação, logo não podia mais ser executado nos encontros festivos da escola. Por outro lado, Heitor dos Prazeres era oriundo de um contexto social em que, nas palavras de Sandroni (2001), um samba era que nem passarinho, era de quem pegar primeiro. Nesse processo, um compositor podia tomar para si os direitos autorais de um samba de outro compositor, auferindo lucros com a gravação do *samba apropriado* indevidamente⁶⁷. Pela proposta de interpretação de Santos e Silva (1980), é possível apreender que o ato de Heitor dos Prazeres teria lhe trazido vantagens financeiras por assumir a autoria da referida canção, além de ter desvalorizado internamente o samba de Rufino.

Por outro lado, os contatos mantidos entre Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres com segmentos artísticos do Rio de Janeiro permitiram-lhes apresentações profissionais em diversas casas de espetáculo da cidade. Nesse bojo, o fundador da Portela gozava de fama e de reconhecimento social que ultrapassavam as fronteiras do subúrbio de Oswaldo Cruz. No entanto, conforme assinalam suas biógrafas, a fama de Paulo da Portela não foi necessariamente transformado em benefícios para a escola que ajudou a fundar. A Portela, em 1937, enfrentava diversas crises internas. Paulo da Portela apenas se dedicaria inteiramente à agremiação em 1939, quando o samba e o

⁶⁶ Nas análises de Sandroni (2001, p. 143), Heitor dos Prazeres esteve envolvido em várias querelas de apropriações de samba com outros compositores. Nesse contexto, o autor também observa que o mercado fonográfico brasileiro era incipiente e a noção moderna de autoria de canções ainda está se configurando, convivendo ainda com a ideia de as músicas pertencerem ao domínio popular.

⁶⁷ O mundo do samba, desde sua origem, convive com o problema da disputa pela autoria de canções. Talvez o caso mais notório, que remonta segunda década do século passado, seja o embate pela autoria de 'Pelo Telefone', primeiro samba oficialmente gravado no Rio de Janeiro (SANDRONI, 2001; SANTOS, 2004).

enredo '*Teste ao Samba*' foram de sua autoria. Durante o desfile, ele teria vestido a fantasia de um **professor** entregando diplomas a seus alunos (A SEMENTE, 2008).

Em 1940, Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e Cartola formavam o Conjunto Carioca, que se apresentou em Montevideú, no Rio de Janeiro e em São Paulo (CABRAL, 1996). Em 1941, Paulo da Portela criou o enredo *Dez Anos de Glória* para sua agremiação a fim de comemorar duas datas: dez anos de governo getulista e de desfiles na Portela. No entanto, no período pré-carnavalesco, o Conjunto Carioca foi chamado a São Paulo para fazer apresentações musicais e participar de duelos amistosos entre sambistas cariocas e paulistanos. Os três somente retornariam ao Rio de Janeiro no domingo de carnaval, quando se iniciara o episódio que culminou no cisma entre Paulo e a Portela. Os fatos apresentados a seguir foram resumidos de uma narrativa ficcional criada pelas biógrafas do compositor.

Era 21 de fevereiro. A Portela, na área de armação de desfiles, aguardava a chegada de Paulo da Portela. Ele chegou acompanhado de Heitor dos Prazeres e Cartola, da Mangueira. Os três estavam vestidos com roupas brancas e pretas listradas. Manuel Bam-bam-bam alerta que apenas Paulo da Portela poderia desfilar com roupas que não fossem azuis e brancas, os demais não. Paulo da Portela alega que os dois companheiros eram seus amigos. Manuel Bam-bam-bam não aceita o argumento. Paulo da Portela e os amigos se retiram do desfile da escola. Alguns dias depois do carnaval, Paulo tentou retornar à Portela, porém mais uma vez não é aceito pelos membros do grupo que, por seu turno, são acusados de ingratidão pelo compositor.

Santos e Silva (1980) trazem à baila as suas interpretações e a exegese de membros do grupo para o mencionado episódio dramático. A versão êmica esclarece que o motivo do afastamento de Paulo da Portela teria sido as cores das roupas vestidas por ele e seus companheiros naquele domingo de carnaval, as quais não eram as cores da Portela. Aceitá-los no desfile com tais trajes seria um sinal de desorganização da escola. A versão das biógrafas de Paulo da Portela recai nas ações e questões pessoais de Manuel Bam-bam-bam e de Paulo da Portela. O primeiro ainda guardaria mágoas de Heitor dos Prazeres da briga acontecida dez anos antes e teria concluído que Paulo, ao ter preferido ficar com Heitor, seria igual a ele - um traidor -; logo, não poderia mais ficar ao lado dos portelenses. Por sua vez, segundo suas biógrafas, Paulo da Portela teria sido obrigado a optar entre dois mundos: um relacionado com seus companheiros de Oswaldo Cruz e outro atrelado à sua vida profissional. Além disso, o compositor se

considerou ofendido pelos amigos da Portela, resultando em seu afastamento da agremiação.

Uma interpretação baseada sobremaneira na ação individual dos personagens envolvidos no drama narrado acima é fragmentária, ao perder de foco o desdobramento de tais ações dentro dos feixes de relações sociais existentes na Portela naquele período. Paulo da Portela, além de ser o compositor mais afamado do grupo, ocupava também o cargo de presidente da agremiação. Não poderia, portanto, ser expulso unicamente devido à relação conflituosa entre Heitor dos Prazeres e Manuel Bam-bam-bam. Este, embora sendo o *valente* e podendo usar de sua força física para retirar Paulo, Heitor e Cartola da agremiação, apenas encontrou esteios para efetivar a saída do Paulo da Portela *acusando-o* de romper uma norma aceita pelos membros da escola cujo presidente ajudou a instituir: o senso de disciplina e de moralidade e a preocupação com as vestimentas. Nessa ótica, embora os laços fraternos e profissionais entre Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela desagradassem uma parcela dos portelenses da época, descontentamentos pessoais não eram suficientes para retirá-lo da Portela. O cisma efetivamente aconteceu quando o próprio fundador da agremiação foi acusado de entrar em confronto com regras coletivas de comportamentos das quais ele mesmo foi considerado mentor e defensor. Não encontrando brechas entre seus companheiros a fim de que eles não levassem tão rigidamente a sério os preceitos e as normas vigentes no sistema social portelense, Paulo da Portela se viu obrigado a deixar a escola. Como expressão simbólica desta ruptura e de sua mágoa com a Portela, o compositor fez um samba com o seguinte título: *o meu nome já caiu no esquecimento*⁶⁸.

Após o cisma, Manuel Bam-bam-bam, Rufino e Caetano continuaram na Portela, conduzindo-a a vencer ininterruptamente sete campeonatos – 1941-1947 –, algo jamais igualado por outra escola de samba. Tal feito levou Cabral (1996) a classificar como *anos portelenses* o decênio de 1940. Por seu turno, Paulo da Portela foi para agremiação Lira do Amor onde permaneceu até seu falecimento em 1949. Nesse ínterim, ele continuou a ser um sujeito bicultural, transitando entre o mundo do samba e o universo social que lhe rendia as mais diferentes homenagens e lhe convidava para participar de eventos públicos com cineastas, professores universitários, músicos

⁶⁸ Os versos deste samba são: “o meu nome já caiu no esquecimento, o meu nome não interessa mais ninguém; e o tempo foi passando, e a velhice vem chegando, já me olham com desdém; ai quantas saudades de um passado que já se vai no além; chora, cavaquinho, chora; chora, violão, também; o Paulo no esquecimento não interessa mais ninguém; chora, Portela, minha Portela querida, eu que te fundei, serás minha toda vida.

eruditos e produtores culturais. No entanto, os compositores e componentes da Portela não mais o admitiriam como um mediador cultural legítimo.

Este episódio, a meu ver, dramatiza com clareza que as demarcações entre os integrantes de dentro e os de fora de uma escola de samba não era uma questão bem resolvida na Portela. O drama reconstruído narra gradualmente a exclusão de um membro que nunca fora completamente aceito como de dentro – Heitor dos Prazeres – e o afastamento de um compositor que esteve no cerne da direção da agremiação: Paulo da Portela.

2.3 O rompimento de Candeia e de outros compositores com a Portela

Antes de apresentar o próximo episódio interpretado pela ótica do conceito de drama social, é imperioso abordar a ascensão de Natal da Portela dentro da agremiação, por ele ser considerado um dos principais personagens da agremiação no transcurso das décadas de 40 a 70 do século passado. As memórias colhidas por seus biógrafos são as principais fontes de informação sobre sua história de vida.

Segundo Araújo e Jório (1975), Natalino José do Nascimento – o Natal da Portela – era negro e filho do mencionado festeiro da região Napoleão José do Nascimento. Após a morte de Paulo da Portela, Natal passa a se dedicar integralmente à escola. Nesse período, ele já era proprietário das bancas de jogo do bicho⁶⁹ mais lucrativas de Madureira. Esclareço que seu prestígio interno na Portela é decorrente do fato de uma significativa parte de suas rendas com o jogo do bicho ser destinada a confeccionar alegorias e fantasias para os integrantes de sua agremiação (ARAÚJO e JÓRIO, 1975).

Ademais, Natal da Portela ficara conhecido pela sua aparência física – um homem de um braço só⁷⁰ – e ainda pelas generosas doações que teria feito ao clube de futebol de Madureira e a diversas instituições hospitalares e religiosas da região. Segundo seus biógrafos, jocosamente, o próprio Natal da Portela brincava com seu físico: “*acho que era covardia eu ter dois braços também*”. A propósito, sua biografia e

⁶⁹ Sobre o mecenato do jogo do bicho no âmbito das escolas de sambas cariocas, ver Chinelli e Silva (1993), Pereira de Queiroz (1999) e Cavalcanti (1999).

⁷⁰ Natal da Portela sofreu um acidente nos trilhos da Central do Brasil. Após uma queda, as rodas de um trem feriram seu braço direito gravemente. Este ferimento progrediu posteriormente para gangrena que resultou na amputação do membro.

o filme⁷¹ feito em sua homenagem são generosos nos exemplos do que seria sua coragem para resolver questões pessoais e sua disposição em defender os interesses da Portela:

Já ganhei muitos carnavais. Dá até pra dar de colher. Acontece que não gosto de perder. Tô sempre querendo mais. Ganhei carnaval de toda maneira. No legal e no roubo. Também já até perdi a conta de números de vezes que fui garfado. O que nunca fiz, foi sair por aí me lamentando. Aguentava firme, na primeira oportunidade roubava também. Meus negócios sempre foram bem feitos e quando percebiam já era tarde. (DEPOIMENTO de Natal da Portela a Araújo e Jório, 1975, p. 31).

Natal da Portela foi também conhecido pelo gênio explosivo e pelos crimes que cometeu, sendo um assassinato. Em toda a sua vida, respondeu a mais de trezentos processos por contravenção. Ele foi preso mais de cem vezes, tendo quatro passagens pela Ilha Grande e uma por Fernando de Noronha (ARAÚJO e JÓRIO, 1975). Diversas acusações atribuídas a Natal da Portela foram motivadas pela proibição e marginalização do jogo do bicho no Brasil a partir de 1944, postas em prática pelo então governo federal (DAMATTA & SOÁREZ, 1999).

Comparando as fontes nativas e parte da bibliografia antropológica sobre o jogo do bicho, diria que o comando de Natal desencadeou uma transformação significativa no sistema social portelense se comparado ao vigente nas duas décadas anteriores. Os valores comunitários foram substituídos gradativamente pelo autoritarismo e pela centralização das decisões. Além disso, o sentido de moralidade ganhou contornos ambivalentes: a violência; a honra à palavra dada e relações de poder baseadas na confiança em poucas pessoas – estimadas no contexto do jogo do bicho⁷² - passaram a regular o sistema social da escola. Além disso, a ascensão de Natal à presidência da Portela registrou também o afastamento dos compositores das principais decisões da agremiação.

A Portela venceu dez campeonatos entre os anos de 1951 e 1970 sob a direção de Natal. Este período portelense foi plenamente marcado pela patronagem⁷³ desse

⁷¹ Refiro-me ao filme ‘Natal da Portela’, de Paulo Roberto Seraceni que, entre outras coisas, trouxe à baila os mandos e desmandos do protagonista no comércio de Madureira e o fato de ele ser o responsável pelo asfaltamento da maioria das ruas de Madureira e Oswaldo Cruz.

⁷² Sobre um debate mais específico sobre os valores pessoais preponderantes do jogo do bicho e seus deslocamentos para as escolas de samba, ver DaMatta (1997), Pavão (2005) e Cavalcanti (2007/a).

⁷³ Emprego este termo na acepção de Chinelli e Silva (1993, p. 23) que denominam a patronagem como um feixe de relações exercido através de uma vasta gama de atividades assistenciais institucionalmente organizadas que mantêm vínculos diretos com os bicheiros-patronos. A proteção dos moradores e das

bicheiro que, repito, provomia atos assistenciais e caridosos nas regiões sob seu comando. Nesse transcurso, a Portela foi a primeira das principais escolas de samba cariocas a ter um homem forte do jogo do bicho determinando suas diretrizes no carnaval. Sob sua patronagem, três pontos chamam a atenção. Primeiro, em 1959, uma parte significativa dos seus recursos foi empregada na construção da antiga sede da escola: a atual Portelinha. Segundo, em 1968, a escola leva para a avenida, pela primeira vez, o símbolo da águia em forma de carro alegórico. Terceiro, até 1970, a Portela colecionava dezenove campeonatos. Essa quantidade de vitórias era superior à soma dos títulos das outras agremiações juntas no mesmo período.

No entanto, segundo Araújo e Jório (1975, p. 43), desde a metade da década de 1960, os negócios do jogo de bicho de Natal da Portela não rendiam mais os mesmos lucros, impedindo-o, como outrora, de colaborar financeiramente com a escola. A Portela se viu obrigada a encontrar outras fontes de renda: a realização de ensaios comerciais no clube Mourisco, em Botafogo e o convite feito por Natal da Portela a Carlos Teixeira Martins, o Carlinhos Maracanã, para fazer parte da administração da agremiação. Ele é português e foi presidente do Esporte Clube Madureira nos anos de 1960. Sua aproximação com Natal se deu em razão de ser igualmente bicheiro. Carlinhos Maracanã era proprietário também das Organizações Maracanã, composta de supermercados e uma rede de lojas varejistas. Em efeito, havia um acordo infomal entre Carlinhos Maracanã e Natal da Portela. Este contribuía financeiramente com o referido clube de futebol, enquanto aquele colaboraria com a Portela.

Em 1971, Carlinhos Maracanã é eleito presidente da Portela com o apoio irrestrito de Natal. Com o seu dinheiro e sob sua administração, é fundado, em 1972, o Portelão, a atual quadra de eventos da escola, situada na Rua Clara Nunes, em Madureira (ARAÚJO e JÓRIO, 1975). A meu ver, essa mudança de comando na escola pode ser pensada a partir das duas fases históricas – o período da patronagem e a fase do cálculo empresarial – propostas por Chinelli e Silva (1993) para refletirem sobre as relações entre o jogo do bicho e as escolas de samba.

Natal da Portela foi o protótipo de patrono que surgiu desde dentro da escola de samba, como um sujeito que dedicava amor e interesse à Portela. Por seu turno, Carlinhos Maracanã marca a presença de um novo tipo de bicheiro no mundo do samba, que chega às escolas de samba vindo de fora e de cima, desenvolvendo um modelo de

escolas de samba e a realização de favores angariam prestígio e respeito para os bicheiros que exercem o controle de uma dada territorialidade.

relações mais racionalizado e menos personalizado, em que os antigos laços de amizade, sanguíneos e de vizinhança passam a conviver com a profissionalização de determinados cargos, como o de carnavalesco⁷⁴.



Figura 3: Busto de Natal da Portela na quadra da escola. Foto de Ronald Ericeira.

Outro personagem de destaque no segundo episódio selecionado para análise é Antônio Candeia Filho, nome de batismo do compositor Candeia (1935-1978). Os dados de sua trajetória de vida foram retirados de sua entrevista a Cabral (1996). Seu pai era Antônio Candeia, tipógrafo e flautista de choro, desfilava na Portela e foi o criador da comissão de frente nas escolas de samba. Desde jovem, Candeia Filho se destacou como compositor, vencendo o concurso de sambas-enredo na Portela, em 1953, com apenas dezessete anos de idade. Ele foi policial de carreira até receber um tiro que atingiu a coluna, deixando-o definitivamente paraplégico⁷⁵. Após ficar preso em uma cadeira de rodas, Candeia decidiu investir em sua carreira de compositor, além de criar

⁷⁴ A presença de Carlinhos Maracanã na Portela é concomitante com a chegada de bicheiros em outras agremiações, como Anísio Abraão Davi na Beija-Flor de Nilópolis; Castor de Andrade na Mocidade Independente de Padre Miguel; Osmar Valença no Salgueiro e Luizinho Drummond na Imperatriz Leopoldinense. Para mais detalhes sobre a continuidade da participação dos bicheiros no carnaval carioca, ver Cavalcanti (2009).

⁷⁵ Segundo Vargens (2007), Candeia foi baleado após desentendimentos em um acidente de trânsito. Aliás, em 2008, assisti a uma peça de teatro no Centro Cultural Banco do Brasil que procurava reconstituir a história de vida deste compositor. A peça sub-repticiamente apontava o caráter agressivo de Candeia, motivo do referido acidente, assim como deixava nas entrelinhas que o compositor teve uma suposta participação em um esquadrão da morte, quando fora policial.

um conjunto intitulado Mensageiros do Samba. Nesse período, Candeia se efetivava como um dos principais representantes da ala de compositores da Portela (BUSCÁCIO, 2009).

Apresentados os três personagens deste segundo drama, comento brevemente o contexto das escolas de samba, nas décadas de 1950 a 1970, que foi marcado por transformações decorrentes da presença de artistas plásticos com experiências profissionais nas áreas de coreografia e cenografia nos quadros das agremiações carnavalescas. Nesse bojo, os Acadêmicos do Salgueiro são considerados os responsáveis pelas principais transformações estéticas⁷⁶ em jogo no período, as quais se inseriram no seio de uma série de rápidas e definitivas mudanças no contexto de disputa e de funcionamento das escolas de samba: a figura do carnavalesco ganha status dentro das agremiações carnavalescas⁷⁷; as entradas para ensaios e desfiles passam a ser cobradas; inicia-se a comercialização dos sambas-enredo com a venda de LPs; ocorre o afluxo intenso das camadas médias para as agremiações, ocasionando os seus gigantismos (GOLDWASSER, 1975; BUSCACIO, 2009). Em termos gerais, essas inovações no carnaval carioca possibilitaram que agremiações, como Salgueiro, Beija-Flor, reconfigurassem a então hegemonia exercidas pela Portela, Mangueira, Império Serrano, no universo das escolas de samba cariocas.

Especificamente na Portela, essas inovações podem ser pensadas a partir de quatro fatos: a promoção de ensaios comerciais na zona sul da cidade; a contratação de Clóvis Bornay⁷⁸ como carnavalesco da escola para os anos de 1969 e 1970; a criação de um Departamento Cultural; a inserção de Paulinho da Viola⁷⁹, músico profissional, como integrante da ala de compositores portelenses.

Após sua aceitação na alas de compositores, Paulinho da Viola ajuda a criar a Velha Guarda Show da Portela, em 1970 (VARGENS & MONTE, 2004; RODRIGUES JÚNIOR, 2009). A instituição desse grupo musical consubstancia uma alteração no

⁷⁶ Entre elas, citaria: o refinamento e aprimoramento das fantasias, bem como o aumento na visibilidade dos carros alegóricos. Sobre a valorização da parte visual dos desfiles, ver Cavalcanti (2007).

⁷⁷ Em 1959, o Salgueiro convidou os artistas plásticos Maria Louise e Dirceu Nery para prepararem seu carnaval. Na década de 1960, a agremiação convida o professor da Escola de Belas Artes, Fernando Pamplona e o cenógrafo Arlindo Rodrigues para confeccionar a parte plástica de seus desfiles. Posteriormente, eles trouxeram alguns dos alunos e amigos mais talentosos: Maria Augusta, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Renato Lage, entre outros. Todos se inseriam no contexto do carnaval através do Salgueiro e tornar-se-iam os mais famosos carnavalescos das escolas de samba cariocas nas décadas seguintes.

⁷⁸ A carreira carnavalesca de Clóvis Bornay teve início em 1937, quando organizou desfiles de fantasias de luxo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁷⁹ Segundo dados não oficiais, Paulinho da Viola chegou à Portela em 1963.

discurso dos portelenses sobre si mesmo e sobre a Portela: a escola deixava de encarnar o papel de pioneira nas mudanças dos cortejos carnavalescos e passava a ser classificada emicamente, como o celeiro do samba de raiz, tradicional e autêntico (RODRIGUES JUNIOR, 2009).

Feitas estas ponderações, comento a crise envolvendo Candeia, Carlinhos Maracanã, Natal da Portela e membros do Departamento Cultural da Portela, entre eles Hiran Araújo. Conforme sinalizado, interpreto este *drama portelense* a partir de duas versões: a primeira é baseada em um artigo de caráter histórico engendrado por Buscacio (2009), assim como no artigo antropológico feito por Rodrigues Júnior (2009). A segunda é calcada nas visões de Araújo e Jório (1975).

Os textos de Buscacio (2009) e Rodrigues Junior (2009) apontam para o início dos anos de 1970. Nesse período, a Portela foi cenário de um drama envolvendo dois projetos: um tradicionalista e um modernizante. O primeiro seria representado por Candeia e alguns compositores que lhe apoiavam. O segundo seria defendido pela Diretoria da escola e pelo Departamento Cultural, criado em 1972. A partir do texto de Buscacio (2008), narro os eventos marcantes dessa crise.

O grupo autodenominado tradicionalista se vê alijado das decisões da escola e questiona a gestão centralizadora de Carlinhos Maracanã. O Departamento Cultural, recém-criado, toma para si a ideia do enredo desenvolvida por Candeia para o carnaval de 1972. Carlinhos Maracanã intromete-se em concurso organizado pela ala de compositores tradicionalistas, visando inserir novos compositores na agremiação. Em 1975, Candeia, Paulinho da Viola, Cláudio Pinheiro, André Motta Lima e Carlos Monte escrevem um documento criticando as mudanças que estavam acontecendo na escola: A Carta à Portela. A direção da Portela ignora o referido documento. Os tradicionalistas tornam-se dissidentes e fundam a escola de samba Quilombo.

É oportuno assinalar que as interpretações de Buscacio (2009) são baseadas nas lembranças de Candeia, expressando, portanto, seu ponto de vista sobre o conflito. Por outro lado, a versão do drama pela ótica da direção da Portela, aportada por Araújo e Jório (1975), revela que Carlinhos Maracanã encontrou oposição à sua gestão e às suas determinações desde sua chegada da Portela, por isso havia decidido conduzir a escola apenas com aliados. E mais, Carlinhos Maracanã teria decidido instituir o Departamento Cultural para que os enredos da Portela fossem desenvolvidos por uma comissão de sua confiança. A diretoria só interviria nos planejamentos do carnaval no intuito de controlar a quantidade de desfilantes.

As análises de Rodrigues Junior (2009) e Buscacio (2009) dialogam em vários pontos na interpretação deste drama portelense. Por exemplo, eles convergem na inserção desse conflito em uma questão mais ampla que refletiria o inconformismo de sambistas considerados tradicionalistas com as céleres transformações acontecidas no contexto das escolas de sambas cariocas desde o fim dos anos de 1950. Para Buscacio (2009), a tensão entre os *antigos* (tradicionalistas) e os *novos* integrantes da Portela teria se agravado processualmente, ao ponto de culminar com a ruptura do grupo de Candeia com a Direção da Portela. Esta oposição entre **antigos** e **novos** sambistas é articulada de forma semelhante por Rodrigues Junior (2009) através dos pares de opostos **modernidade-tradição** e **dentro-fora** que, em sua visão, revelariam disputas pelo controle de representações acerca da Portela e pela definição da melhor forma de a escola desfilar. Outrossim, o confronto entre um projeto tradicionalista e um modernizante apontaria para as múltiplas agências dos processos de enunciação dentro da agremiação.

Alguns comentários podem ser acrescidos a estas duas interpretações analíticas. Primeiro, as fronteiras simbólicas entre os considerados *de dentro* e *os de fora* e os critérios êmicos de classificação entre *antigos* e *novos* sambistas não podem ser acolhidas de forma tão antagônica. Eles eram tranponíveis conforme interesses pessoais e coletivos dos ditos tradicionalistas que se consideravam no direito legítimo de classificar⁸⁰ os componentes da Portela a partir do critério de tempo de participação na dinâmica social da escola. Candeia, o principal porta-voz do grupo opositor, por exemplo, nomeava como tradicionalistas cantores que chegaram na agremiação justamente levados pelo crescente interesse das camadas médias cariocas nas escolas de samba, quais sejam: Paulinho da Viola⁸¹ e Clara Nunes⁸². Nesse sistema de classificação, *um novo* integrante não era necessariamente um *de fora* da Portela, posto poder ser considerado como *de dentro*, desde que estivesse coadunado com o grupo que se julgava defensor dos valores tradicionais do samba. A propósito, Paulinho da Viola e Clara Nunes gravaram comercialmente alguns sambas de Candeia.

⁸⁰ Relembro que o ato de classificar significa dividir as coisas e os grupos em relações distintas e determinadas, que são arbitrárias e oferecidas pela sociedade (DURKHEIM e MAUSS, 1991). Além disso, a luta pelo poder de classificar oculta a tentativa de imposição de uma visão de mundo e de demarcação das divisões do mundo social (BOURDIEU, 2003).

⁸¹ Sobre a noção de tradição na obra de Paulinho da Viola, ver Coutinho (2002).

⁸² Segundo Fernandes (2007), Clara Nunes chegou à Portela em 1969 após decepcionar-se com a Mangueira. Gradualmente, a cantora sentiu-se atraída pelo universo de compositores portelenses, tornando-se, em pouco tempo, madrinha da Velha Guarda Show e a principal divulgadora dos sambas da ala de compositores da Portela.

Além disso, a forma de pensar o drama em questão a partir de categorias dicotômicas, observando apenas os pontos de tensão, não atenta para as idéias convergentes entre os protagonistas, as quais permitem outras possibilidades de reflexão. Confrontando as versões de Candeia e Hiran Araújo, como membro do Departamento Cultural, é possível apreender que os grupos conflitantes concordavam em algumas propostas: a separação entre o segmento administrativo e a direção de carnaval; a necessidade de se criar fantasias e alegorias a partir dos interesses e preferências dos integrantes da escola; e a preocupação com o número de desfilantes da Portela. Os grupos diferiam, no entanto, no modelo de gestão da Portela. Candeia e companheiros defendiam uma administração mais aberta, baseada no diálogo com a comunidade, o que ia de encontro à forma centralizadora e hierárquica posta em prática por Carlinhos Maracanã. Nessa perspectiva, além da tensão pela legitimidade de interpretar o passado da Portela (RODRIGUES JUNIOR, 2009) e pela defesa dos valores tradicionais do samba (BUSCASCIO, 2009), estavam em jogo também a disputa por prestígio e pela hegemonia das relações de poder dentro da escola.

Esta última assertiva visou refletir acerca das ações empreendidas neste episódio conflituoso, tendo como parâmetro as posições estruturais dos personagens no sistema social portelense na década de 1970. Relembro, desde a gestão de Natal da Portela, nos anos de 1950-1970, a presidência da escola seguia os valores e as regras pessoais do jogo do bicho. Assim, a administração de Carlinhos Maracanã era vista por seus oponentes como hierárquica, personalista, autoritária, centralizadora, que não abria espaços de negociação para os adversários. Os compositores opositoristas se viam aliados das decisões da diretoria e desprestigiados dentro da agremiação (BUSCASCIO, 2009). Candeia lamentava publicamente o autoritarismo e a rigidez das hierarquias dentro das escolas de samba:

Geralmente as escolas de sambas são regidas por estatutos ultrapassados que oferecem poderes supremos a seus dirigentes que, em muitos casos, se desligam das solicitações e anseios dos componentes, não dando nenhuma explicação, nem justificando suas decisões... O reflexo dessa problemática recai sobre os componentes que começam a formar grupos de dissidentes dentro de suas agremiações... Esses indivíduos, interessados em participar e dar sua contribuição, são tolhidos e afastados, criando verdadeiras áreas de atrito dentro das escolas (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 75).

Determinadas atitudes impostas pela presidência da Portela desagradaram os ditos tradicionalistas. A primeira foi a apropriação pelo Departamento Cultural da

concepção do enredo de 1972, Ilu Ayê, que inicialmente pertencia à Candeia. Este ato indignou o compositor que foi citado apenas como colaborador. Corfome assinalam Araújo e Jório (1975, p.18), com o Departamento Cultural o enredo da Portela deixava de ter um único dono, passando a ser tratado coletivamente por toda a escola. Outro ponto de agravo da crise entre o grupo dissidente e a direção foi a ampliação do quadro de compositores da Portela. David Correa, Jair Amorim e Edvaldo Gouveia, recém-chegados à escola, tinham suas obras prestigiadas pela presidência da agremiação. Na tentativa de recuperar o prestígio ameaçado e de influir nas decisões da diretoria, os tradicionalista elaboram a *Carta à Portela*. Não obtendo respostas a seus apelos, decidem fundar a Quilombo. Esta teve vida curta, funcionou até 1978, desativada após a morte de Candeia.

As escolas de samba nunca estiveram incólumes à presença de novos elementos e integrantes. Aliás, foram suas capacidades de inserir e de articular, em seus universos simbólicos, as transformações advindas com o tempo que as tornaram expressões culturais pungentes (PAVÃO, 2005; CAVALCANTI, 2007/a). Tratando-se especificamente da Portela, desde a fundação até os anos de 1970, a convivência de elementos heterogêneos e de integrantes advindos de distintas realidades culturais deu-se de forma tensa. Comparando os dois dramas até aqui examinados, é perceptível um ponto semelhante: havia, em ambos, um integrante considerado de *fora* desfrutando o apoio quase incondicional de um portelense já influente *dentro* da agremiação. No primeiro drama, Heitor dos Prazeres recebeu a solidariedade de Paulo da Portela; no segundo, Carlinhos Maracanã foi acolhido por Natal. No entanto, no primeiro caso existiu o choque entre sentimentos de solidariedade e de amizade e um sistema de valores baseado na disciplina e na organização. No segundo, houve uma disputa pelas relações de poder, em que um projeto tradicionalista confrontava-se com posturas centralizadoras da presidência visando à modernização da Portela. Ressalto, porém, que este segundo episódio só pode ser compreendido se integrado aos processos de comercialização e de expansão das bases sociais das escolas de samba promovidos pelo jogo do bicho nos anos de 1970 (CAVALCANTI, 2007/a).

A despeito do afastamento dos ditos tradicionalistas, Carlinhos Maracanã continuou na presidência da Portela. Em 1974, ele formalizara a criação das Alas Reunidas da Portela, cujo objetivo era angariar fundos para a confecção de fantasias. Cada presidente de ala deixava de criar estratégias isoladas para investir financeiramente na feitura da fantasia de sua responsabilidade. Eles se reuniram e

organizariam eventos conjuntamente no Portelão, aos sábados. A renda seria dividida igualmente entre as alas participantes (ARAÚJO e JÓRIO, 1975). Esta iniciativa teve o aval de Natal da Portela⁸³, que estava contrariado com o fato de segmentos dentro da Portela estarem usando comercialmente o nome da agremiação em benefício próprio:

De hoje em diante, nenhuma ala pode dar ensaios fora, usando o nome da Portela. Resolvi acabar com essa remandiola de ganhar dinheiro às custas da escola. Quem quiser, vai ter que ser assim. Tem de obedecer o regulamento. Se não quiser, pode ir embora. Pode ir pro Império, pra Mangueira. Tem que acabar essa ganância. Todo mundo quer ganhar. Qualquer passista, quando samba pra representar a escola, pede logo uma nota... Expulso todos... O que quero aqui na Portela é que todos compreendam suas obrigações. Quem não quiser trabalhar, pode ir embora. Aqui dentro não tem doutor, não tem vedete... Expulso o primeiro que estiver atrapalhando o trabalho da diretoria. (NATAL da Portela em depoimento a Araújo e Jório, 1975, p. 116-117).

Assim, duas das marcas da primeira gestão de Carlinhos Maracanã foram as institucionalizações das Alas Reunidas e do Departamento Cultural. Em 1979, é contratado profissionalmente o carnavalesco Viriato Ferreira⁸⁴ para conceber a parte plástica do enredo “*Incrível, Fantástico, Extraordinário*”. Naquele ano, a Portela saíra consagrada pelo público e pela imprensa especializada como a virtual campeã, mas obteve tão-somente o terceiro lugar do juri oficial. O descontentamento com esta colocação a motivou a realizar no carnaval seguinte um enredo satírico cujo título foi: ‘*Hoje tem marmelada?*’. A propósito, dez anos após sua última vitória, a Portela, em 1980, tornava-se novamente campeã, porém dividindo o título com a Imperatriz Leopoldinense e a Beija-Flor de Nilópolis. Era o primeiro título da gestão de Carlinhos Maracanã.

2.4 A fundação da Tradição

Se a crise trazida à baila acima teve como desfecho a saída de Candeia e Paulinho da Viola da Portela; por outro lado, nesse período conflituoso, a cantora Clara Nunes se consolidava como um ícone entre os portelenses, principalmente após ter gravado o samba-exaltação ‘Portela na Avenida’, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, em 1981. Em efeito, esta estreita relação de Clara Nunes com a Portela trazia

⁸³ Vale registrar que Natal da Portela morreu em 1974.

⁸⁴ Viriato adquiriu notoriedade entre as escolas de sambas ao confeccionar os figurinos dos carnavais vitoriosos de Joãozinho Trinta pela Beija-Flor de Nilópolis: 1976-1978.

benefícios simbólicos e financeiros para ambos. A escola tanto tinha seu nome divulgado pela cantora, quanto lotava sua quadra nos eventos em que ela estava presente. Por seu turno, Clara Nunes, em entrevistas e shows, sempre comentava seus vínculos afetivos com a agremiação (FERNANDES, 2007). E mais, como assinala anteriormente, alguns dos seus sucessos musicais foram criados por compositores da Portela, popularizando junto ao grande público os sambas portelenses.

A menção a Clara Nunes é relevante neste momento. Pois, como se verá posteriormente, esta cantora será reverenciada como um dos principais nomes do passado da agremiação ao lado do Paulo da Portela e Natal. Aliás, a morte da cantora gerou uma significativa consternação entre os portelenses. Um texto da Portelaweb esclarece o significado da cantora para a escola:

Clara nos deixou em 1983. O velório aconteceu no Portelão e reuniu uma multidão calculada em aproximadamente 50.000 pessoas. Da quadra da Portela, o cortejo seguiu para o cemitério São João Batista, onde a guerreira descansa em paz. Até hoje, o túmulo de Clara é um dos mais visitados, reunindo até pessoas que acreditam que a cantora é capaz de realizar milagres. Na imaginação popular, "Santa Clara". A santa do amor (CLARA NUNES. Site Portelaweb em 04/01/2009).

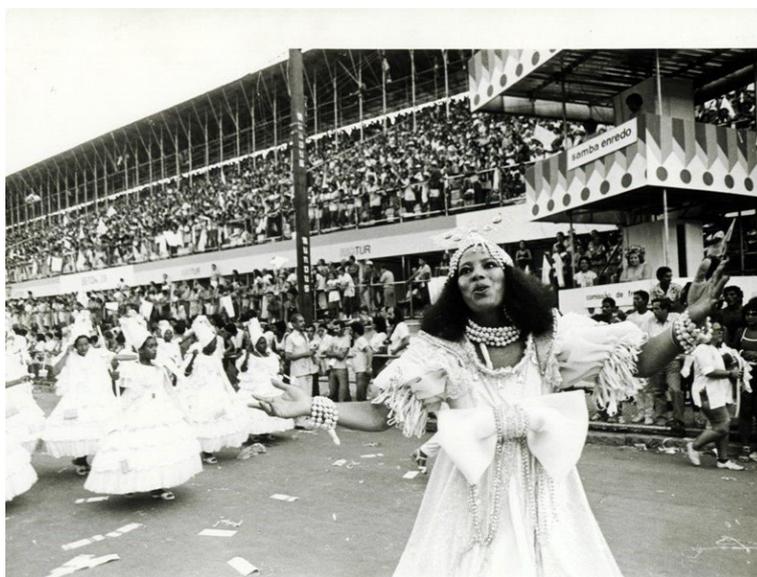


Figura 4: Cantora Clara Nunes desfilando pela Portela. Fonte: Site Portelaweb.

O ano de 1983 também é marcado pelo afastamento provisório de Carlinhos Maracanã da presidência da Portela, substituído interinamente por Nézio Nascimento, filho de Natal da Portela, que fica no cargo até o carnaval de 1984. Nesse ano, é

inaugurado o Sambódromo, iniciativa do então governador do Rio de Janeiro Leonel Brizola. Desde então, os desfiles do grupo especial foram divididos em dois dias de competição: domingo e segunda-feira, cada dia com a apresentação de sete agremiações. Detalhe, nesse primeiro ano de desfile no Sambódromo, haveria uma escola de samba vencedora por dia de competição. A Mangueira venceu a disputa do segundo dia, assim como o supercampeonato acontecido no sábado seguinte após o carnaval⁸⁵. A Portela ganhara no domingo, conquistando seu vigésimo primeiro título com o enredo *Contos de Areia*, homenageando três portelenses: Paulo da Portela, Natal da Portela e Clara Nunes.

Esta vitória, cujo sabor é diminuído por ter sido dividida com a Mangueira, não impediu de agremiação viver outra crise interna que, desta vez, resultou na fundação da escola de samba Tradição por iniciativa de Nézio Nascimento. Sendo este o principal personagem do terceiro drama portelense selecionado para análise, convém apresentar alguns detalhes de sua trajetória dentro da Portela. Estas informações foram-me repassadas por Osnir Nascimento⁸⁶ e colhidas após as reuniões da escola mirim Filhos da Águia, as quais, em 2006, aconteciam na antiga residência de Natal da Portela. Nessas ocasiões, Osnir falava e mostrava-me os cômodos da casa onde seu pai e irmãos conviviam.

Segundo Osnir, Nézio Nascimento foi o filho de Natal que mais se interessou em dar continuidade aos trabalhos do pai dentro da Portela. Ele, desde cedo, foi presidente de ala e diretor de harmonia da escola. Após a morte de Natal, ele tornou-se o homem de confiança de Carlinhos Maracanã. O início da crise entre ambos teria acontecido pela quebra dessa relação de confiança, agravada por uma acusação de desvio de conduta de Nézio Nascimento durante seu período de administração da Portela. Seguindo as lembranças de Osnir, o referido drama portelense teve a seguinte sequência de ações:

Nézio Nascimento assume a presidência da Portela. Carlinhos Maracanã descobre a venda de fantasias da Portela em dólar no mercado negro⁸⁷. Carlinhos Maracanã expulsa Nézio e outros

⁸⁵ Este supercampeonato, cuja fórmula de disputa envolvia apenas as seis primeiras classificadas dos dois dias de desfile, aconteceu unicamente em 1984.

⁸⁶ Osnir Nascimento é filho de Natal da Portela, portanto, irmão de Nézio Nascimento.

⁸⁷ Mercado negro é uma categoria nativa usada para se referir às fantasias vendidas para estrangeiros com preços acima dos vendidos a brasileiros. Não obstante, a categoria mercado negro pode aludir às fantasias que deveriam ser doadas para componentes das escolas, mas que são vendidas ilegalmente sem o repasse da renda para os diretores das agremiações.

presidentes de ala da escola. Muitos portelenses apóiam a decisão de Carlinhos Maracanã. Nézio Nascimento funda a Tradição.

Esta narrativa, criada a partir de relatos êmicos, permite interpretar os motivos que resultaram no afastamento de Nézio Nascimento da escola. Em termos da estrutura social da Portela, mesmo ocupando cargos de direção e sendo filho do antigo patrono influente, Nézio Nascimento foi acusado de cometer atos não condizentes com o que esperava a presidência da escola. Assim, seu comportamento, classificado de desonesto, ia de encontro aos preceitos de um sistema social dos bicheiros que valorizava o código de confiança e de relações pessoais. Além disso, a instituição das Alas Reunidas impunha que nenhum portelense poderia ganhar dinheiro às custas da escola. Nessa direção, rompendo o então código de honra vigente na Portela e descumprindo as regras das Alas Reunidas da agremiação, Nézio Nascimento e outros sete presidentes de ala acabaram sendo expulsos.

Esta crise envolvendo Nézio Nascimento e Carlinhos Maracanã teve desdobramentos institucionais e judiciais. Neste aspecto, vale relatar, também em forma de narrativa, as remorações de Marcos Alves, um interlocutor portelense que acompanhou as consequências dessa dissidência na Portela:

Quando Nézio Nascimento e seu grupo saíram da Portela, eles fundaram uma escola que inicialmente se chamaria Portela-Tradição, que teria uma águia como símbolo. Depois de vários processos judiciais movidos pela Portela, tudo isso foi vetado e a escola ficou se chamando apenas Tradição, tendo como símbolo um condor... Muitos portelenses deixaram a escola, eu fiquei frequentando as duas. Percebi que a Portela ficou esvaziada depois desse episódio. A parte mais jovem da escola foi para a Tradição e a Portela continuou com essa história de ser tradicional. No entanto, a Portela perdeu forças, não só em termos de desfiles para disputar campeonatos, como também em termos tradicionais, porque, querendo ou não, quem era o herdeiro do legado do Natal era o Nézio Nascimento. Quase toda a linhagem de Natal saiu da Portela, inclusive a Vilma. Além disso, compositores ligados a Clara Nunes – João Nogueira, Paulo César Pinheiro – também foram para a Tradição. A Portela perdeu forças, pois apesar de grande, lá dentro não cabiam duas escolas. O mais estranho é que a dissidência tentou tomar para si toda a tradição da Portela. Ela quis obter isso até com o nome escolhido: Tradição. Em certos termos, ela realmente tinha um aspecto tradicional já que contava com pessoal de Natal e de Clara. Mas aquela coisa, aquele glamour da Portela, eles não conseguiram levar. A preocupação com a vestimenta que vem de Paulo da Portela, também não.

Este ponto de vista nativo permite apreender que o drama desencadeado por uma quebra de código de confiança, passou por um cisma, desemborcando em uma

disputa simbólica pelo que o interlocutor classifica de *a tradição da Portela*: a querela pelo uso do símbolo da águia, do próprio nome Portela e pelo direito de posicionar-se como tradicional no universo das escolas de samba. Nesse aspecto, houve um relativo deslocamento ideológico por parte da administração Carlinhos Maracanã, se se comparar com seu posicionamento na crise ocorrida nos anos de 1970, quando defendia um projeto modernizante para a escola. Suas tentativas até então de modernizar a Portela não se transformaram em muitos títulos. A agremiação, esvaziada e enfraquecida por ter sofrido duas dissidências em um intervalo de dez anos, via-se obrigada a resguardar o que lhe restava de bens significativos: a memória de seu passado e o discurso de defensora da autenticidade e da tradição do samba.



Figura 5: Famosa Porta-bandeira Vilma Nascimento, a Vilma da Portela, que saiu da escola e foi para a Tradição. Fonte: Site Portelaweb.

Na esteira da narrativa de Marcos Alves, é possível afirmar que a luta simbólica do que nomeou de *a tradição da Portela* teve seus matizes. A partir do ponto de vista dissidente, Nézio Nascimento e seu grupo consideravam-se herdeiros deste bem simbólico, pois a linhagem de Natal e pessoas próximas a Clara Nunes foram para a Tradição. Ou seja, a herança cultural da Portela contestada pela Tradição estaria resumida ao legado destes dois portelenses. Porém, essa mesma narrativa enfatiza que a dita *tradição portelense* é bem mais ampla do que as trajetórias de Claras Nunes e de

Natal na agremiação, pois remonta ao tempo em que Paulo da Portela se preocupava com as vestimentas dos componentes.

No entanto, parece-me ter sido conveniente a Nézio Nascimento e ao grupo dissidente a apropriação da *tradição da Portela* como forma de se legitimar e de se credenciar positivamente dentro do mundo de samba, já que era uma agremiação iniciante. Pautada no discurso de reviver a *verdadeira Portela*⁸⁸, a Tradição atraiu para si ex-diretores portelenses descontentes com administração de Carlinhos Maracanã, como Paulo Tavares, Mauro Tinoco, Sérgio Aiub, César Augusto Ferreira, Vera Lúcia Correa e Jorge Paes Leme. Além disso, a escola contou com a participação de afamados carnavalescos nos seus primeiros anos de fundação, como Maria Augusta, Rosa Magalhães, entre outros. Com efeito, a Tradição teve uma célere ascensão. Após quatro anos da fundação, ela já se incluía entre as principais agremiações cariocas. No entanto, uma parcela significativa dos aficionados portelenses considerava e considera Nézio Nascimento e demais dissidentes como traidores⁸⁹ e indignos da tradição da Portela, pois haviam conspurcados valores repassados por gerações.

O primeiro embate entre a Portela e a Tradição no grupo especial das escolas de samba aconteceu em 1988. Com o término das ações judiciais, o confronto simbólico entre as duas aconteceu na Marquês de Sapucaí. A Tradição apresentava o enredo ‘O melhor da raça, o melhor do carnaval’. Em seu samba, a escola cantava: *vem meu amor, do teu coração abre a janela, conquistando a passarela, com saudades da Portela, vem de novo a Tradição*. Respondendo a estas provocações, a Portela cantava no seu samba: *Briga, eu, eu quero briga, hoje eu venho reclamar: o que que tem? O que que há? Esta praça ainda é minha, eu também estou fominha, jacaré quer me abraçar*⁹⁰.

Grosso modo, após sofrer duas dissidências, Portela desencadeia fortemente um processo de autolouvação em seus sambas. Os enredos ‘Tributo à Vaidade’, de 1991 e Todo azul que o azul tem, de 1992, são exemplos contundentes pelos quais a escola enaltecia a si mesma. Em 1991, a Portela cantava: *o meu canto é mais bonito, salve Oswaldo Cruz e Madureira, me chamam celeiros de bambas, a Majestade do Samba, da Velha Guarda formosa e faceira*. No ano seguinte, os versos eram: *encontrei no pavilhão da minha escola a beleza mais notória pro meu visual*. Nessa direção, cabe

⁸⁸ A operação mental contrária sugeria que a Portela, de Carlinhos Maracanã, era falsa e desvirtuada dos valores portelenses mais profundos.

⁸⁹ Foi recorrente ouvir na pesquisa de campo determinados interlocutores falarem propositalmente ‘a Traição’, quando estavam se referindo à Tradição.

⁹⁰ Esta espécie de diálogo entre as agremiações carnavalescas através dos sambas-enredo é rotineira. Para mais detalhes, ver Cavalcanti (1999).

dizer que, desde o início da década de 1990, a Portela deixou de tomar o partido da história, voltando-se para a exaltação do seu passado. E mais, a Portela foi a última escola a abandonar o estilo de apresentação considerada tradicional da comissão de frente em que os sambistas mais antigos pediam passagem para agremiação⁹¹.

Em 1993, Carlinhos Maracanã é preso por contravenção juntamente com outros bicheiros patronos de escolas de sambas⁹². Segundo os membros da Portelaweb, apesar de viver anos conturbados e de tentar resolver seu desafio de aliar a tradição à modernidade, a Portela ainda teve êxitos ainda nos desfiles de 1995 e 1998⁹³. Nestes dois casos, embora não obtendo vitórias, a escola recebeu prêmios e elogios dos críticos de carnaval (A ÉPOCA dos grande espetáculos, 2008). Entre os anos de 1999 e 2003, a melhor posição da escola foi um oitavo lugar.

2.5 A gestão do presidente Nilo Figueiredo

Este quarto drama, relacionado com o passado da Portela, foi coletado através de contatos com os membros da Portelaweb durante a pesquisa de campo. Em nossos encontros, no Portelão, reiteradamente surgiam comentários criticando ou apoiando a atual gestão de Nilo Figueiredo. Seus parâmetros para avaliar negativa ou positivamente os atos do então presidente eram compará-los com os da antiga administração de Carlinhos Maracanã.

Segundo fui informado pelos interlocutores, Nilo Figueiredo é comandante militar reformado da Marinha. Nos anos de 1960, ele era assíduo frequentador do Portelão, ocupando, inclusive, um cargo de diretor enquanto Natal comandava a escola. Com chegada de Carlinhos Maracanã, Nilo Figueiredo teria passado mais de trinta anos sem participar da dinâmica social portelense. A propósito, percebi haver nas alocações dos interlocutores dois momentos estanques: um antes e outro depois da chegada de Nilo Figueiredo à presidência da Portela. Parecia-me que eles tinham esquecido as etapas do processo dramático que afastou Carlinhos Maracanã da agremiação.

Após prolongada convivência com os interlocutores, compreendi o porquê desse aparente esquecimento. Alguns confessaram-me ainda estar traumatizados, pois

⁹¹ A partir de 1994, a Portela passou adotar o modelo de comissões de frente coreografadas posto em prática com sucesso por outras agremiações alguns anos antes.

⁹² Para detalhes sobre a prisão dos bicheiros envolvidos com escolas de samba nesse período, ver Cavalcanti (2007/a).

⁹³ Registro que, em meados da década de 90, alguns dissidentes começam a retornar a Portela, entre eles: Paulinho da Viola e João Nogueira.

participaram ativamente do referido conflito. Configurando suas lembranças em forma de narrativa dramática, alinhei alguns eventos em uma sequência temporal.

A crise começou, quando o Portelão⁹⁴, em abril de 2003, foi invadido por um grupo de descontentes com a gestão de Carlinhos Maracanã. Um dos líderes dessa invasão foi Nilo Figueiredo. Em 2004, há uma eleição presidencial com duas chapas concorrentes: uma comandada por Nilo Figueiredo e outra encabeçada por Marco Aurélio Fernandes, o Marquinhos, então diretor de carnaval, apoiado por membros da Portelaweb e pelo então patrono Carlinhos Maracanã. Nilo Figueiredo vence a eleição. Todos que apoiaram a chapa perdedora são expulsos do Portelão. O busto de bronze com a fisionomia de Carlinhos Maracanã, que ficava na entrada da quadra, é destruído.

No trato deste quarto drama social, o ponto de vista de determinados participantes da Portelaweb deve ser relativizado, posto vários deles terem sido expulsos da quadra após o resultado da eleição. Eis a explicação do porquê muitos evitavam falar detalhes deste conflito. Eles amiúde acusam de traidores vários integrantes da Velha Guarda Show que teriam lhes prometido votar em Marquinhos, assim como lamentam a forma truculenta com que Nilo Figueiredo assumiu a presidência da Portela. Primeiro com a invasão da quadra e a tentativa de tomada do poder pela força das armas; segundo com a expulsão de todos os derrotados na eleição. No entanto, paulatinamente, eles voltaram a frequentar o Portelão, estabelecendo, há pouco tempo, relações respeitadas com a atual diretoria da escola.

Na perspectiva de Pavão (2005), o processo que desencadeou a saída de Carlinhos Maracanã da Portela foi um evento histórico não somente para a agremiação, mas também para o carnaval carioca, porque pela primeira vez o poder de um bicheiro foi desafiado e vencido dentro de uma escola de samba. A meu ver, este drama teve ainda uma consequência para a memória do passado da Portela. Entendo a quebra do busto de Carlinhos Maracanã como um ato simbólico de tentar destruir qualquer vestígio da passagem do bicheiro pela Portela.

O primeiro carnaval da gestão Nilo Figueiredo é lembrado negativamente pelos portelenses. Às vésperas do desfile, o carro da águia pega fogo no barracão. A alegoria é recuperada apenas parcialmente, fazendo com que a águia entrasse sem as asas na Avenida. Ademais, o excesso de desfilantes atrapalhou a harmonia e evolução da

⁹⁴ A reportagem de o Jornal O Globo da época informava que cerca de vinte homens armados, liderados por Nilo Figueiredo, invadiram o Portelão, exigindo a renúncia de Carlinhos Maracanã. Este chamou a polícia, mas não houve troca de tiros.

escola. Objetivando evitar a penalização da Portela por correr o risco de ultrapassar o tempo estimado de desfile, Nilo Figueiredo proibiu o último carro de entrar na Sapucaí, exatamente onde estavam os principais compositores e a Velha Guarda Show da escola. O mal-estar estava formado entre os portelenses. Com efeito, o presidente fora obrigado a escolher entre a possível penalização da Portela que poderia acarretar seu decenso para um grupo inferior ou as censuras por impedir que os principais ícones vivos da escola desfilassem. Ele foi acusado de desprezar a memória do passado da agremiação ao desrespeitar o direito de desfilar da Velha Guarda. Os críticos foram ácidos, visto ser na apreciação positiva da trajetória considerada de glórias da Portela que os seus atuais aficionados encontram os esteios para o orgulho de ser portelense. Este último evento pode ser interpretado como mais um drama da história da Portela, mas aqui faço um corte para abordar mecanismos usados pelos portelenses para preservar e comemorar coletivamente alguns eventos do seu passado.

2.6 Algumas comerações relacionadas ao passado da Portela

Segundo Pavão (2005), a Portela atravessou as décadas de 1970 a 1990 vivenciando a pressão de modernizar-se para se tornar novamente competitiva, ao mesmo tempo que promovia a defesa do discurso de ser reduto do samba autêntico. Assim, os portelenses viveriam uma tensão perene entre o passado e o presente da agremiação. Em sua visão, os eventos pretéritos, interpretados como vitoriosos, minimizariam os sentimentos de fracasso da contemporaneidade. No trabalho de campo, optei por não focar a presença de elementos modernizantes na Portela, preferindo acompanhar comemorações coletivas visando fixar e celebrar *o passado* da Portela. Homenagens aos santos padroeiros da agremiação⁹⁵, modificações de nomes de ruas, inaugurações de bustos em homenagem a determinados portelenses, são alguns dos *usos da memória* portelense que fortalecem o grupo internamente e mantêm o seu sentido de continuidade através do tempo.

⁹⁵ Vale dizer que outras manifestações culturais brasileiras efetivam a aproximação entre religiosidade e festejos profanos, ver Ferretti (2002; 2009).



Figura 6: Homenagem de portelenses a São Sebastião em 1962. Fonte: Marcelo Sudoh.

A devoção aos santos padroeiros da escola foi repassada entre as gerações portelenses. Acompanhei duas comemorações dessa continuidade de fé religiosa. A primeira foi uma missa realizada em ação de graça a Nossa Senhora da Conceição, no dia oito de dezembro de 2007. Cheguei ao Portelão às dezoito horas. No palco, havia dois altares: o maior, decorado com toalhas azuis e brancas e flores, sustentava as imagens de São Sebastião e da santa homenageada do dia. O outro estava menos enfeitado e apoiava as imagens de São Cosme e São Damião. Entre os dois altares resplandecia a bandeira da Portela. Participaram cerca de trinta pessoas da missa que, em sua maioria, eram mulheres da terceira idade pertencentes à Galeria da Velha Guarda e ao Departamento Feminino da agremiação. Durante o ritual, o padre benzeu cada um dos segmentos administrativos da escola, rogando a *Deus que abençoasse a Portela*. A missa foi finalizada com os ‘parabéns a você’ a Nossa Senhora da Conceição. Após o evento religioso, os componentes da Galeria da Velha Guarda se despediram e a quadra foi gradualmente preenchida pela parcela mais jovens de torcedores que participariam apenas do ensaio de quadra⁹⁶.

Em janeiro de 2007, inversamente ao que aconteceu na missa de Nossa Senhora da Conceição, as homenagens prestadas pelos portelenses a São Sebastião foram antecedidas por um ensaio das *alas de comunidade* iniciado no dia anterior, do qual participaram quase cinco mil pessoas. Uma interlocutora eventual, Eliete, lamentava a perda da devoção aos santos padroeiros da escola. Em suas lembranças

⁹⁶ Para analisar a diferença de interesses pelas atividades sociais entre as distintas gerações de portelenses, sugiro examinar os estudos de Lins de Barros (2006) sobre família e gerações. A autora observa como cada faixa etária apresenta projetos pessoais e estilos de vida para viver na cidade do Rio de Janeiro.

vagavam cenas da quadra cheia, onde as pessoas sambavam até o amanhecer à espera da alvorada com a queima de fogos. Naquele vinte de janeiro de 2007, o ensaio acabou às duas da manhã. No interior do Portelão, permaneceram poucos membros da bateria, eu, Eliete, Rogério Rodrigues, da Portelaweb, idosos que se responsabilizaram pela limpeza da quadra e Dona Dodô⁹⁷, que devotamente passou toda a madrugada decorando, de maneira solitária, o altar de São Sebastião.

Às seis da manhã, ao raiar do dia, um corneteiro anunciava a Alvorada com queima de fogos, cuja duração foi de dois minutos. Os componentes da bateria, enfileirados em direção aos fogos, rufaram os instrumentos e se dirigiram ao altar de São Sebastião, onde tocaram em sua homenagem. Entre lágrimas, os poucos presentes se abraçavam, alguns choravam e se cumprimentavam saudando-se com um *'feliz ano novo'*. Perguntei a um dos presentes o porquê daquela saudação aparentemente extemporânea, o qual respondeu: *"para o verdadeiro portelense o ano só efetivamente começava após os festejos do nosso santo padroeiro"*⁹⁸.

Além dos cultos aos padroeiros, comemorações em torno da figura de Paulo da Portela são recorrentes entre os portelenses. Embora antes da morte, o compositor tenha composto um samba lamentando o esquecimento de seu nome, desde os anos de 1950 são feitas tentativas de preservar sua obra e disseminar suas noções de valores tanto entre os portelenses quanto entre os sambistas de maneira geral. Em 1952, um avião da Companhia Nacional de Aviação é batizado com o seu nome. Quatro anos mais tarde, é inaugurada a Praça Paulo da Portela⁹⁹ em Oswaldo Cruz, na Estrada do Portela. Em 1980, é escrita a sua já citada biografia. Nessa mesma década é aberto o Centro Comunitário de Capacitação Profissional Paulo da Portela oferecendo cursos e serviços para os moradores de Oswaldo Cruz. Em 2001, é realizado o documentário *'Paulo da Portela seu nome não caiu no esquecimento'*, que, entre outras coisas, frisava que o compositor fora reiteradamente citado em várias músicas após a sua morte. O documentário cita ainda seu empenho em melhorar a imagem social do sambista e o que seria *sua liderança legítima e natural* frente à escola que fundou. Em 2008, o presidente Nilo Figueiredo decidiu edificar um monumento¹⁰⁰ em homenagem ao compositor na

⁹⁷ Dodô é reverenciada na Portela como uma das primeiras porta-bandbeiras da agremiação. Fato que teria acontecido na década de 1930.

⁹⁸ Essa informação foi me repassada aos prantos por Rogério Rodrigues. Após a alvorada, ele me abraçou dizendo que não me via mais como um pesquisador, mas como um amigo.

⁹⁹ No centro desta praça há um busto de Paulo da Portela.

¹⁰⁰ Relembro que a construção de monumentos aos mortos é uma prática recorrente na modernidade (KOSELLECK, 1979). Além disso, o monumento seria uma parte orgânica do passado, na medida em

entrada principal do Portelão. Tratava-se de um busto que ficou ao lado de outro já existente ali, dedicado a Natal da Portela e de uma placa de bronze em tributo a um show realizado por Clara Nunes em 1977.

Procurando estabelecer uma continuidade com o passado, a festa de inauguração do busto marcaria o retorno simbólico de Paulo à sua casa - a quadra da Portela -, conforme comentavam os portelenses presentes no evento. Este aconteceu em um dia de feijoada com a quadra lotada. No entanto, somente representantes da imprensa, Nilo Figueiredo, membros da Velha Guarda, os cantores Paulinho da Viola, Marisa Monte, Zeca Pagodinho, e Dona Neném¹⁰¹, puderam se aproximar do local antes do busto ser exibido para o grande público. Após discursos e o canto coral de alguns sambas de Paulo da Portela, foi retirado o pano que cobria o monumento, desencadeando aplausos, choros e espantos¹⁰² entre os presentes.



Figuras 7 e 8: À esquerda, busto de Paulo da Portela na Praça em sua homenagem; à direita, busto de Paulo da Portela no Portelão. Foto do site *O Dia na Folia*.

Efetivamente, a representação nativa mais recorrente sobre Paulo da Portela é a de professor, que foi difundida após o carnaval de 1939, quando o compositor vestiu a fantasia de um educador. Aliás, segundo Pavão (2005), a base dos fundamentos portelenses teria sido aprendida com este compositor. Trechos de um texto do *site* Portelaweb expressam a reverência a Paulo da Portela como um professor:

que é possuído ou olhado, é estabelecida, por seu intermédio, uma relação de continuidade com o passado (GONÇALVES, 1988).

¹⁰¹ Dona Neném é considerada uma das últimas pessoas vivas que presenciaram *in loco* a briga entre Paulo da Portela e Manuel Bam-bam-bam, que resultou no afastamento do primeiro da escola.

¹⁰² Na semana seguinte após a inauguração do busto, o jornalista Luis Carlos Magalhães enumera, em sua coluna para o jornal *O Dia*, as várias diferenças fisionômicas entre o busto que está na Praça Paulo da Portela há mais de cinquenta anos e o recém-inaugurado no Portelão. Este não lembraria em quase nada o compositor, o que levou o jornalista a sugerir a troca de lugar dos dois bustos (MAGALHÃES, 2008).

A Portela, maior obra de Paulo, foi o legado maior deixado pelo professor. Se os ensinamentos de Paulo orientam nossos caminhos, a Portela é personificação de seus sonhos. Portela que une o passado e o presente. Na magia do amor que desperta, estende um facho de luz para a eternidade, unindo nossos sonhos ao de Paulo, tomando viva sua presença ao nosso lado. Somos todos iguais diante da sombra de suas asas, sentimentos que atravessa o tempo e as gerações (ESPECIAL PAULO DA PORTELA, 2008).

Em 2009, participei de uma série de eventos organizados pelo jornalista Luis Carlos Magalhães e pela equipe Portelaweb voltados para comemorar o centenário de nascimento de Paulo da Portela. Em efeito, essa comemoração se dividiu em várias atividades durante a última semana do mês de janeiro: uma palestra ministrada por Marília Silva, uma de suas biógrafas; uma visita ao seu túmulo no cemitério de Irajá, junto do qual foram feitos discursos, orações e fixada uma placa com os seguintes dizeres: *Paulo da Portela, o maior de todos os bambas*; uma exposição com fotos e textos do compositor no Portelão cuja inauguração contou com a participação de representantes da Velha Guarda da escola e a bateria da escola mirim da Portela. No entanto, convém registrar que esta comemoração não teve a adesão de muitos portelenses. Cada um dos eventos citados contou com a participação aproximada de quinze a vinte pessoas, em sua maioria, membros da Portelaweb.

Três meses antes da realização desse evento, as possíveis formas de colaboração da Portelaweb na organização da homenagem que seria feita a Paulo da Portela foram amplamente debatidas na lista de discussão virtual da equipe. Ficou decidido consensualmente que a Portelaweb contribuiria com a cessão de direitos de publicação de fotos e textos produzidos pela equipe para o link 'Especial Paulo da Portela'. Além disso, a página central do *site* reiteradamente seria utilizada para divulgar as datas das atividades relacionadas com o tributo ao fundador da agremiação.

Em termos êmicos, conforme assinalado anteriormente, Paulo da Portela seria quem melhor representa o passado considerado de glória da agremiação. É evidente que se trata de um processo de simbolização, haja vista outros compositores permaneceram mais tempo na escola do que ele, porém, sem usufruírem o mesmo prestígio. Além disso, Paulo da Portela é apontado como o primeiro sambista a lutar não apenas pelos interesses de sua agremiação, mas também pela legitimação de todas as escolas de samba.



Figura 9: Homenagem a Paulo da Portela no cemitério de Irajá. Foto Girleide Fontes.



Figura 10: Exposição Paulo da Portela no Portelão. Foto: Girleide Fontes.

Outra forma encontrada pelos portelenses para atualizarem continuamente seu passado é batizar logradouros com os escolhidos para serem lembrados pelo grupo. A própria rua onde está localizada a sede da agremiação teve sua denominação alterada de Rua da Câmara para Clara Nunes após a morte da cantora.

Em 2007, acompanhei um processo de mudança de nomes de rua no bairro de Oswaldo Cruz feito para preservar a memória de um dos compositores da Portela. No ano de 1995, falecera Manacea, ex-líder da Velha da Guarda da escola. Em novembro

de 2006, sua filha Áurea Maria e a viúva do sambista - Dona Neném - começam a coletar assinaturas no Portelão com o objetivo de alterar oficialmente junto à Prefeitura o nome da Rua Dutra e Melo para Rua Manacea. Na manhã do dia vinte e três de junho de 2007, em um dos poucos dias de calor e sol do inverno carioca, um assessor da Riotur, Áurea Maria, Dona Neném, membros da Velha Guarda, baianas, componentes da bateria, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, o intérprete da escola e mais quarenta portelenses, todos vestidos em azul e branco, prestigiaram o evento que marcou a mudança de designação da via residencial. Um sambista sexagenário comentava ao meu lado: *‘a Portela está resgatando sua história. Apenas os grandes portelenses merecem essas honrarias’*. Após a leitura do decreto do prefeito autorizando a alteração do nome do logradouro, começaram as deferências ao que chamaram *a memória de Manacea*. A cantora Cristina Buarque relembrou o principal sucesso do compositor: ‘Quantas lágrimas’, sendo acompanhada por todos os presentes. O intérprete Gilsinho, ao som da bateria, cantou alguns sambas antigos. Encerradas as homenagens musicais, os familiares do compositor convidaram os presentes para uma recepção onde foram servidos sopa de ervilha, mocotó, cerveja e cachaça.

A interpretação da categoria nativa *grande portelense* me permitiu compreender a lógica de funcionamento de algumas dessas comemorações. Apenas determinados integrantes da Portela são selecionados para terem seus nomes perpetuados através das gerações. Os escolhidos para serem lembrados são classificados como *grandes portelenses*, os que melhor simbolizariam as glórias da agremiação. Assim, diversas comemorações na Portela servem de canais de comunicação entre o passado e o presente, posto, nessas ocasiões, os atuais aficionados da escola prestarem homenagens e deferências aos *grandes portelenses* já falecidos.

O sentimento de continuidade, que os portelenses mantêm através do tempo, pode ser percebido ainda por meio de explicações quase sempre passionais dos dramas que resultaram no afastamento de alguns sambistas da agremiação. No documentário sobre Paulo da Portela, por exemplo, é colocado um depoimento de Dona Neném frisando, por duas vezes, que o compositor não foi nem expulso, nem saiu brigado com a escola, *ele teria apenas se aborrecido* com as posturas de Manuel Bam-bam-bam. Por seu turno, passagens de vários textos disponíveis no site Portelaweb frisam que o laço afetivo entre o compositor e a escola nunca será rompido:

A separação entre Paulo e a Portela foi como uma emancipação de um filho. Foi dolorosa, difícil, mas ambos conseguiram sobreviver.

Paulo jamais esqueceu a Portela. A Portela, em cada vitória, lembrava de Paulo. Ambos jamais voltariam a se encontrar, mas de certa forma, nem precisavam, pois já estavam eternamente marcados e unidos (ESPECIAL PAULO DA PORTELA, 2006)¹⁰³.

Interpretações atenuando a cisão entre um compositor e a Portela podem ser encontradas também no episódio de rompimento de Candeia com a agremiação. Na pesquisa feita para comemorar setenta anos de seu nascimento e trinta de criação da Quilombo, os membros da Portelaweb registram estas duas datas como *fundamentalmente portelenses*. A explicação encontraria assento em uma assertiva do próprio Candeia afirmando que, embora fundando uma nova agremiação, *ele seria portelense, de coração, e jamais deixaria de sê-lo*.

Essas interpretações atenuando a ruptura destes compositores com a Portela são possíveis por três fatores. O primeiro é assinalado por Pavão (2005) e refere-se à dinâmica de funcionamento das escolas de samba, no que tange à busca de equacionar ou redimensionar rapidamente os conflitos internos. Uma agremiação cindida se enfraquece frente as demais na disputa de campeã do carnaval. O segundo fator remete a uma noção essencialista no processo de identificação do ser portelense. Na visão êmica, embora afastados ou rompidos com a agremiação, os aficionados nunca deixariam de nutrir o sentido de pertencimento à agremiação, podendo voltar a qualquer momento a frequentar a escola. Aliás, na pesquisa de campo, ouvi várias vezes a frase de que Deus haveria criado apenas dois tipos de torcedores: os que amam a Portela e os desvirtuados. Estes, contudo, poderiam ainda se redimir, tornando-se portelenses. Aliás, nem mesmo a morte findaria a essência de ser portelense, posto ter ouvido reiteradamente nos ensaios da Portela, que *a escola é protegida e guiada pelos fundadores e diretores que já estão no céu*. O terceiro fator está relacionado com a noção de *família portelense*. Muitos portelenses se orgulham em falar que a Portela seria uma *família* reunida. Assim, em um dos múltiplos significados desta categoria, ela é acionada no sentido de que a sociabilidade surgida do contato entre admiradores da agremiação estaria imersa em um clima familiar, de *casa*¹⁰⁴. A quadra da escola é simbolizada como uma extensão das casas dos portelenses. Não obstante, a Portela, sendo uma família reunida, estaria sujeita a desentendimentos entre os seus membros

¹⁰³ Vale ressaltar que este texto da Portelaweb foi escrito antes da inauguração do busto de Paulo da Portela na quadra da escola.

¹⁰⁴ Emprego a categoria ‘casa’ na acepção sociológica proposta por DaMatta (1997), para quem a *casa* subtende moralidade, calma, segurança, afetos e onde prevalecem as relações amigáveis e consanguíneas.

como qualquer família que, para o bem e para a continuidade da mesma, trataria rapidamente de efetivar a reconciliação entre as partes conflitantes.

Compartilho a afirmação de um portelense transcrita acima de que a Portela está resgatando a sua história. Atualmente, a agremiação parece buscar reconstruir seu passado em um processo de demarcação de fronteiras simbólicas com as demais escolas de samba. Visando detalhar de forma mais concreta os diferentes usos do passado da Portela, no próximo capítulo, abordo particularmente quatro desses usos: a feijoada da família portelense; o Pagode do Trem realizado no Dia Nacional do Samba e duas rodas de samba promovidas pelo compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz.

CAPÍTULO 3 - USOS E ABUSOS DA MEMÓRIA NA PORTELA: RODAS DE SAMBA COM CHEIRO E SABOR

O distanciamento das vitórias e as referidas crises internas colocaram a Portela em uma posição simbólica desfavorável em relação a uma parcela das agremiações carnavalescas concorrentes. Em 2007, no ranking criado pela LIESA para avaliar comparativamente o desempenho das treze agremiações que integravam o então Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro nos últimos cinco desfiles, a Portela ocupava o nono lugar¹⁰⁵.

A agremiação, até 2003, vivia uma espécie de períodos sazonais bem distintos. Na entressafra carnavalesca – março a julho – a Portela encontrava-se esvaziada com raros acontecimentos sociais em sua quadra. Nesse período, aconteciam reduzidos eventos organizados pela direção da escola, como a festa dos dias das mães e o de aniversário da Portela. Durante os finais de semana, a quadra era alugada para as festas dançantes de funk, aos sábados, e de baile charme, aos domingos. No segundo semestre até a data do carnaval, o Portelão ficava prioritariamente reservado aos eventos carnavalescos: grito de carnaval, ensaios das alas de comunidade e a escolha do samba-enredo.

Visando congregar os portelenses, em uma época do ano em que o mundo do samba ainda não vive intensamente os preparativos do carnaval vindouro, os componentes da Velha Guarda Show da escola resolveram promover uma roda de samba mensal, que ficou conhecida informalmente como *feijoada da família portelense*¹⁰⁶. Em uma oportunidade da pesquisa de campo, entrevistei Tia Surica¹⁰⁷, em sua residência em Madureira, enquanto ela coordenava os preparativos para a realização de mais uma feijoada. Fragmentos de suas memórias possibilitam identificar os propósitos para a organização dessa prática social na Portela:

¹⁰⁵ O ranking da LIESA em 2007 era o seguinte: 1º Beija-Flor de Nilópolis; 2º Estação Primeira de Mangueira; 3º Acadêmicos do Grande Rio; 4º Unidos da Tijuca; 5º Imperatriz Leopoldinense; 6º Acadêmicos do Salgueiro; 7º Unidos de Vila Isabel; 8º Unidos da Viradouro; 9º Portela; 10º Mocidade Independente de Padre Miguel; 11º Império Serrano; 12º Unidos do Porto da Pedra; 13º Estácio de Sá.

¹⁰⁶ Como bem nota Pavão (2005), há uma divisão interna na Velha Guarda da Portela. Existe a Velha Guarda Show liderada por Monarco e Tia Surica e apadrinhada por Paulinho da Viola e Marisa Monte. É ela que promove a feijoada, realiza os shows nacionais e internacionais representando a Portela. Há também a Galeria da Velha Guarda formada pelos componentes mais antigos da escola. A Galeria da Velha Guarda se responsabiliza pela manutenção da Portelinha.

¹⁰⁷ Tia Surica está na Velha Guarda Show desde 1980, onde desempenha o papel de pastora. Convém mencionar ainda que Medeiros (2004) reconstrói a biografia e as receitas de quatro mulheres da Portela: Surica, Neném, Eunice e Doca.

A ideia da feijoada começou de uma maneira até imprópria... Há muito tempo estava tendo um debate: Eu, Áurea, Marquinhos de Osvaldo Cruz e Cristina. Nunca ninguém tomava uma iniciativa. Aí, no sepultamento do Argemiro, vai fazer quatro anos... Decidimos: vamos fazer um movimento para agitar a Portela? Ela está sempre parada igual um gigante adormecido... Vamos fazer uma feijoada da Velha Guarda para resgatar as glórias da família portelense? Ficamos combinando. A Cristina levou a ideia para o então presidente Carlinhos (Maracanã) que aprovou... Aí fazemos a inauguração... Inclusive, era eu, a Doca, a Áurea e a Eunice que fazíamos a 'vaquinha' para comprarmos o material da feijoada... Graças a Deus, é isso que está você está vendo, pois agora está bombando... Começamos no bar da Tia Vicentina com duzentas ou trezentas pessoas... A feijoada é uma tradição... E eu queria deixar bem claro que era uma continuidade da ideia de Tia Vicentina e inclusive há até aquele samba de Paulinho da Viola: 'provei do famoso feijão da Vicentina só quem é da Portela sabe que a coisa é divina'! Nós demos a continuidade para que o nome dela não caísse no esquecimento... Tanto que a feijoada leva o nome dela... Tia Vicentina fazia a feijoada. A Portela nos deu a oportunidade e nós continuamos¹⁰⁸.

Algumas categorias e expressões trazidas à baila pelas lembranças de Tia Surica merecem destaque. São elas: **resgatar, continuidade, feijoada como tradição, não cair no esquecimento**. Na ótica nativa, o despertar da Portela, um gigante adormecido, seria possível através de um evento - uma feijoada - que resgataria as glórias portelenses. Nessa direção, a narrativa de origem dessa feijoada explícita que sua legitimação como tradicional decorre dos vínculos de continuidades estabelecidos com o passado da agremiação.

Transpondo o entendimento êmico para o plano da reflexão teórica, a realização recorrente dessa feijoada permite remeter a aspectos da relação entre homens e a alimentação, um tema caro a diversas ciências sociais. Conforme aponta Gonçalves (2002, p. 7-8), os estudos sobre alimentação, grosso modo, podem assumir dois caminhos. O primeiro tomava a fome humana como um dado natural, entendendo o alimento em seu aspecto meramente nutricional. O segundo abordaria a experiência socialmente construída de valorização do paladar como um instrumento de identificação cultural, posto as sociedades elegerem determinados alimentos para seu consumo em detrimento de outros.

No mesmo artigo, Gonçalves (2002, p. 9-10) reflete ainda sobre o conceito de *sistemas culinários*. Estes englobariam elementos constitutivos que incluem: processos de obtenção, seleção e preparação de alimentos; saberes culinários; modos de apresentar

¹⁰⁸ Informação verbal fornecida por Tia Surica em 02/02/2007, Rio de Janeiro.

e servir os alimentos; técnicas corporais necessárias ao consumo de alimentos; as situações sociais e as hierarquias em que as refeições são servidas; as classificações do paladar e das comidas principais e complementares etc. Além disso, os sistemas culinários sugeririam sempre sociabilidades e cosmologias.

Do mesmo modo, são também profícuas as reflexões de Smith (2005) sobre a comensalidade como um ato de comunhão entre os homens e de união destes com a divindade. Douglas (1975), por sua vez, empregou a noção de *food events* para tratar dos usos sociais e simbólicos dos alimentos em situações estruturais e não-estruturais. Vale mencionar ainda a fértil contribuição de Lévi-Strauss (2004) sobre tal temática a partir das categorias ‘cru’ e ‘cozido que estão subjacentes às relações entre natureza e cultura.

Retomando o debate para o âmbito dos estudos brasileiros, DaMatta (2001) sugere que a culinária nacional valoriza a mistura de alimentos cujas bases estruturais estariam pautadas em princípios relacionais. Nessa direção, apreciando a comida cozida e os molhos que permitem a passagem entre o líquido e o sólido, a cozinha brasileira possibilitaria problematizar as hierarquias e as gradações sociais.

Abordando os significados sociais atribuídos à feijoada¹⁰⁹ no Brasil e nos Estados Unidos, Fry (2001, p. 36) assinala que os sentidos dos pratos de comidas nunca são universais, mas imputados por sistemas culturais. No caso brasileiro, a feijoada era, no século XIX, comida de negros, sendo gradualmente incorporada como símbolo de nacionalidade. Uma das questões centrais do seu artigo é compreender como uma refeição inicialmente consumida por grupos étnicos e sociais dominados foi escolhida pelos produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa para representar o Brasil.

O conceito de sistema culinário e a perspectiva relativista dos sentidos culturais dos alimentos serão instrumentos analíticos para a construção da etnografia da feijoada da família portelense. No entanto, o ponto de partida é a ideia maussiana de *fenômeno social total*¹¹⁰, haja vista essa feijoada sobrepor, ao mesmo tempo, elementos memoriais, míticos, econômicos, institucionais, sociológicos, corporais, entre outros.

Do mesmo modo, emprego algumas teorias antropológicas sobre ritos como ferramentas de análise, posto também entender a feijoada da família portelense como

¹⁰⁹ Abordando o tema da feijoada, convém mencionar também os estudos folclóricos de Cascudo (1983) sobre a História da Alimentação no Brasil.

¹¹⁰ Mauss (1974) desenvolveu o conceito de fenômeno social total a partir do exame do kula, um sistema social de trocas de braceletes, na Melanésia. Esse sistema de trocas envolvia, ao mesmo tempo, diversas dimensões da vida humana, como a econômica, a sociológica, a agonística, a psicológica, entre outros.

um amplo processo ritual (Turner, 1974). Tratando-se especificamente de um rito de comensalidade¹¹¹ envolvendo músicas e inserida em uma temporalidade estrutural pelo seu caráter repetitivo, a feijoada da família portelense faz apelo direto aos sentidos humanos, particularmente à audição, ao paladar e ao olfato. Voltarei a este ponto depois.

No plano ritual de análise, é inelutável a constatação de que a feijoada é extremamente eficaz no sentido de remeter os portelenses aos valores e às práticas vinculadas com o passado da escola. Refiro-me aqui ao pensamento de Turner (1988) sobre eficácia ritual. Em sua visão, grosso modo, os ritos, além de manipularem símbolos culturais, seriam capazes de modificar realidades. Conforme relembra Peirano (2000, p. 8), a noção de eficácia dos atos sociais é originária da Escola Francesa de Sociologia, onde se destacariam os pensamentos de Durkheim (1989) e Mauss (1974). A proposta durkheimiana era que os cultos seriam eficazes por se tratarem da *sociedade em ato* e por serem mecanismos simbólicos pelos quais as sociedades se recriariam e se renovariam periodicamente. Por sua vez, Mauss (1974) desenvolveu a noção de *Mana* para enfatizar a eficácia das crenças sobre as ações sociais, em que pese o fato de elas raramente atingirem a consciência. Na visão de Peirano (2000, p. 9), essa noção de eficácia somente voltou ao centro do debate antropológico nas décadas de 1970 e 1980 com os escritos de Turner (1988) e de Tambiah, (1985), que refinou esse instrumental analítico ao conceituar os ritos como gêneros de comunicações simbólicas extremamente eficazes devido ao seu caráter performativo.

O exame da feijoada como um rito partiu das próprias significações que os membros da Portelaweb lhe atribuem¹¹². São eles que consideram o primeiro sábado de cada mês, dia da realização da feijoada, como um dia especial para encontrar os amigos no Portelão e para ouvir sambas de compositores portelenses. Ademais, eles próprios concebem a feijoada com um propósito autoconsciente bem definido: atualizar uma parte do passado da escola através de uma ação coletiva que prioriza o comer e o beber juntos.

Feitas essas digressões, detenho-me doravante especificamente na construção da etnografia da feijoada da família portelense, abordando os planos de significação

¹¹¹ Essa categoria classificatória de ritual foi tomada de empréstimo de Van Gennep (1977) que via na comensalidade – a ação de comer e beber juntos - uma oportunidade para a agregação social.

¹¹² Nesse ponto, faço uso das reflexões de Peirano (2006/a), para quem os ritos não podem ser classificados de antemão como um evento etnográfico pelo antropólogo. Este, ao contrário, deve identificar quais eventos os interlocutores em campo classificam como especiais ou diferentes das demais situações cotidianas.

mais evidentes e a sua eficácia a partir de observações e narrativas recortadas da minha pesquisa de campo na Portela, que durou de março de 2006 até dezembro de 2008.

3.1 A feijoada na Portela

A mais badalada é a feijoada da Portela\ Não há mais famosa do que ela\ Mais famosa do que ela\ Iguaria brasileira preparada com amor para eternizar Madureira\ O Rio de Janeiro aprovou\ Escola feliz\ comunidade a sorrir\ Gente Bonita, samba no pé e o cavaco de Ary\ Como diria Nata\ Portela sua obra é imorta\ O ninho da águia é a casa de bamba azul e branco\ É cor do samba\ Nossa Velha Guarda é um tesouro\ É a bateria medalha de ouro. (FEIJOADA COM AMOR, de Josefá di Gradim, 2008).

Algumas categorias nativas êmicas devem ser consideradas para o entendimento da feijoada, já que os portelenses descrevem e interpretam seus elementos constituintes a partir de certas noções centrais: Velha Guarda, quintal, rodas de samba, comidaria e tradição.

Como lembram Vargens e Monte (2004, p. 51), os quintais dos representantes da Velha Guarda da Portela funcionam como extensões de suas residências. Esses quintais, com jardim ou com horta, não necessariamente estão atrás das casas, mas podem estar ao lado ou à frente das residências. Para os autores, muito mais que simples lugares físicos, tais quintais funcionam como espaços para as reuniões sociais do grupo, posto serem os ambientes onde preferencialmente são servidas as refeições e onde são discutidos e feitos os ensaios para as apresentações públicas da Velha Guarda. Os quintais mais importantes do referido grupo musical estariam localizados nas casas de Tia Surica e dos falecidos Manacea, Argermiro e Tica Doca (VARGENS & MONTE, 2004).

Estes quintais, conforme assinalai, podem ser pensados também como uma categoria intermediária entre as noções de casa e de rua propostas por DaMatta (1997), haja vista eles funcionarem, ao mesmo tempo, como um salão de visitas onde são recebidos os convidados dos anfitriões, mas também estarem sempre abertos para quem quiser participar dos eventos ali realizados. Ademais, o fato de estes quintais, por vezes, serem cercados por pés de frutas, como mangueiras e sapotizeiros, traz em seu bojo uma simbologia da fartura de comidas que cerca os encontros sociais e as rodas de samba promovidas pela Velha Guarda Show da Portela.



Figura 11: Roda de Samba no Quintal da Tia Surica. Foto do Site Portelaweb.

Convém esclarecer que as rodas de samba são vistas internamente como propiciadoras de momentos de sociabilidade¹¹³, uma vez que sambistas se reúnem em círculo ao redor de uma mesa, para cantar, relembrar e compor samba. Nessas reuniões sociais, alguns sambistas ficam responsáveis pelo manuseio dos instrumentos musicais e, comumente, as mulheres se responsabilizam pela *comidaria*, os alimentos preparados em abundância e ingeridos durante a roda de samba¹¹⁴.

Um texto do Portelaweb intitulado Receita de Sucesso, de Rogério Rodrigues, enfatiza claramente a importância que os portelenses dão às rodas de samba acompanhadas por pratos de comida. Para ele, em uma roda de samba, estaria em jogo o prazer de saborear as iguarias feitas pelas mulheres e pelos mestres da arte de cantar e de cozinhar. No caso da Portela, os modos de preparar os alimentos teriam um caráter quase sagrado, ao serem reverenciados pelos antigos e novos sambistas (RECEITA DE SUCESSO, 2006).

As rodas de samba acompanhadas por comidaria, realizadas nos quintais de determinados portelenses moradores de Oswaldo Cruz, são classificadas de tradicionais pelos portelenses. Seria esse tipo de roda de samba, conforme me relatou Tia Surica, que os membros da Velha Guarda Show buscavam conscientemente dar continuidade -

¹¹³ Uso essa categoria na acepção de Simmel (1983) para quem a sociabilidade seria um específico tipo de relação social em que prevalece o lado lúdico e descontraído.

¹¹⁴ Para um aprofundamento histórico e sociológico das rodas de samba, ver Moura (2004).

no presente - através da feijoada. A categoria tradição merece alguns comentários pelo seu uso recorrente entre os interlocutores na Portela.

Em termos analíticos, a noção de tradição, conforme aponta Sahlins (2004, p. 501-560), traz em seu bojo as discussões sobre os processos de estabilidade e de mudanças que envolvem os fatos culturais. Para o autor, a ideia de tradição não pode ser essencializada, porque as culturas estariam continuamente se transformando. Aliás, mesmo os povos considerados mais tradicionais pelos antropólogos sempre encontrariam mecanismos para incluir, de forma coerente, em seus sistemas simbólicos, objetos, pessoas e processos, que inicialmente lhes eram estranhos. Nesses mecanismos de reação ao que lhes afligem, as culturas podem fornecer respostas totalmente inesperadas, podendo criar coisas novas a partir de sua herança, de suas categorias sociais e de suas visões de mundo. Assim, acrescenta Sahlins, pode haver continuidade na mudança e a tradição encontrar seu espaço na modernidade. Quando a noção de tradição é reificada, ela pode simplesmente indicar uma resistência cultural às transformações trazidas com o tempo ou uma prática resguardada em algum lugar distante do passado (GONÇALVES, 2008, p. 20).

No âmbito científico-social, o estudo de Hobsbawm (1997) sobre as *tradições inventadas* é significativamente disseminado. Em sua ótica, uma tradição considerada antiga pode ser recente, quando não inventada. Isso ocorre porque certas práticas podem transformar-se em normas de comportamento e em valores tradicionais através da repetição, implicando a construção de uma continuidade com o passado. Além disso, uma tradição inventada pode usar elementos antigos da história de um povo para fins novos e originais. O interesse pelo estudo da invenção de tradições, insiste o autor, derivaria das tentativas das sociedades ocidentais de estruturar aspectos da vida social como imutáveis, a fim de contrastarem com as constantes mudanças e inovações do mundo moderno. Após a Revolução Industrial, as tradições inventadas poderiam ser classificadas em três categorias: a) aquelas simbolizando a coesão social ou as condições de admissão em um grupo; b) aquelas legitimando instituições e relações de autoridade; c) aquelas impondo ideias, comportamentos e sistemas de valores (HOBSBAWM, 1997, p. 17).

Na visão de Gonçalves (2008, p.12-13), não se pode perder de vista que o conceito de tradição inventada tem seu rendimento analítico esmaecido quando forçosamente empregado na interpretação de situações em que seu uso não é justificável. No seu entendimento, a tradição inventada, tal qual concebida por Eric

Hobsbawm, se pautaria sobremaneira no viés ideológico da cultura. Assim, a utilização desse conceito seria mais profícua nas análises voltadas para cultos e cerimônia oficiais formalizadas pelas instituições constituintes de Estados Nacionais. Nessas práticas, o plano ideológico ganharia maior expressão e as tradições inventadas atuariam construindo campos políticos. Além disso, a autora observa que a noção de *invenção de tradição* pode ter consequências negativas quando usada como uma constatação prévia de qualquer pesquisa, ou quando é artificializada, opondo-se à força criativa das manifestações culturais (GONÇALVES, 2008, p.13).

Partindo das ponderações de Sahlins (2004) sobre o lugar das práticas tradicionais na contemporaneidade, Gonçalves (2008) sugere que o viés ideológico seria apenas mais um dos planos de significação possíveis das formas de expressão da cultura, portanto, nem sempre único e nem o mais evidente. Aliás, as tradições seriam sempre contextuais e referidas a múltiplos níveis de sentido. Os estudos das situações tradicionais no seio das sociedades complexas contribuiriam para desfazer as imagens e representações reificadas de tradição (GONÇALVES, 2008, p-17). Na seara dos significados polissêmicos e contextuais nos quais estão imbuídas as práticas tradicionais, cabe ainda mencionar as reflexões de Cavalcanti (2001, p 6-8) para quem as tradições estão inseridas no fluxo histórico, logo, elas são criadas, desfeitas e transformadas a partir de relações sociais específicas. E mais, os próprios processos populares elaborariam e interpretariam suas noções de tradição. Nessa perspectiva, cada contexto cultural empregaria a categoria tradição dentro do seu próprio universo de relações e valores (CAVALCANTI, 2001). Em termos da etnografia construída em torno da feijoada da Portela, quais são os sentidos de tradição revelados e acionados?

Retomando o texto de Buscacio (2009), relembro que, na década de 1970, segmentos da ala de compositores da Portela se diziam defensores do samba tradicional e autêntico. Conforme apontado, um dos principais representantes desse discurso tradicionalista foi o cantor e compositor Paulinho da Viola, o idealizador da Velha Guarda Show da Portela, constituída, atualmente, por alguns dos compositores da agremiação e por quatro mulheres responsáveis pelo canto coral do grupo, chamadas de *pastoras*.

Em termos sociológicos, como assinala Rodrigues Junior (2009, p. 323-324), este grupo musical constrói imagens e representações de si marcadas pelas noções de tradição, autenticidade e pureza, sem que seus integrantes deixem de atuar individualmente na construção de carreiras como músicos e cantores. Tais

representações reforçariam o papel dos compositores como principais defensores dos elementos percebidos como autênticos na Portela. Assim, a feijoada da família portelense já teria nascido classificada de tradicional, pelo fato de ela ser promovida por aqueles considerados, tanto pelos portelenses quanto para o público mais amplo do mundo do samba, os mantenedores e continuadores da tradição e do passado da escola. A propósito, a Velha Guarda Show da Portela, cujos integrantes se incluem entre os sambistas mais antigos da escola, desempenharia uma função social semelhante a que as sociedades complexas atribuem às pessoas da terceira idade: os papéis de guardiões da memória de eventos passados (LINS DE BARROS, 2007).

Nessa direção, os valores de tradição, quando associados especificamente à feijoada na Portela, estão relacionados com as memórias coletivas de fazeres e saberes específicos, cujos responsáveis pela preservação e transmissão às gerações mais novas seriam os membros daquele grupo musical. Uma parcela da memória da feijoada apoiaria-se nas rodas de samba promovidas nos diversos quintais de Oswaldo Cruz e Madureira, famosos entre os portelenses e outros frequentadores do mundo do samba a partir dos anos de 1970-1980, à proporção que a Velha Guarda Show adquiria notoriedade e sucesso midiático. Notadamente, outra parte da memória da feijoada na Portela refere-se ao sistema culinário pelo qual ela se realiza, abrangendo os modos pelos quais Tia Vicentina¹¹⁵ selecionava e preparava os alimentos constituintes do referido processo ritual.

Outro elemento constitutivo desse sistema culinário é a divisão de trabalhos entre homens e mulheres. Os primeiros ficam responsáveis pela compra dos ingredientes e das bebidas, e pela arrumação das mesas e da aparelhagem do som; às mulheres, cabem os afazeres da cozinha. Conforme me revelou Tia Surica, aquelas ficam encarregadas em aprontar e em servir a feijoada, procurando seguir *ao pé da letra as* maneiras pelas quais Tia Vicentina manuseava e codimentava o feijão, a farofa, a couve, o arroz e os pedaços de porco. As preocupações com a limpeza dos pratos, dos talheres e das roupas das cozinheiras, exigências de Tia Vicentina, também se integram na forma de organização da feijoada.

Com efeito, os preparativos da feijoada se iniciam na quinta-feira anterior a sua realização, quando são comprados, dessalgados e temperados os ingredientes. Na sexta-

¹¹⁵ Vicentina do Nascimento nasceu em 1914 e faleceu em 1987. Era solteira e irmã de Natal da Portela. Trabalhou em diversos setores da escola, mas se consagrou como uma cozinheira de 'mão cheia'. Suas receitas principais seriam a sopa, o bobó de camarão e feijoada (VARGENS & MONTE, 2004, p.135).

feira, são cozidos o feijão, a couve, o arroz, e descascadas as laranjas. Além disso, na véspera, são elaborados os repertórios musicais, confirmados os convidados e decorado o palco. No sábado pela manhã, são arrumadas as mesas e cadeiras e são findadas a decoração da quadra e a assepsia dos banheiros.



Figura 12: Feijoada sendo preparada na véspera no Portelão. Foto: Ronald Ericeira.



Figura 13: Baiana servindo a feijoada da Família Portelense. Foto: Ronald Ericeira.

Reitero que a feijoada na Portela é concebida, na ótica êmica, como uma comemoração tradicional por ela indicar, entre outras coisas, a permanência, ao longo do tempo, das rodas de samba promovidas pela Velha Guarda Show. No entanto, se compararmos à atual feijoada com as antigas rodas de samba dos quintais de Oswaldo

Cruz, é clara a incorporação de inovações nessa contemporânea prática comensal. Nas narrativas referentes ao passado da Velha Guarda Show da Portela, as rodas de samba aparecem marcadas pela informalidade e pelo aspecto lúdico e acolheriam basicamente os compositores e sua rede de relações sociais¹¹⁶: amigos, vizinhos e familiares. Por sua vez, a feijoada da família portelense é um rito institucionalizado, organizado dentro de uma quadra de escola de samba, com um caráter não apenas de produção de sociabilidade, mas também comercial. Fui informado, na pesquisa de campo, de que a renda da feijoada é dividida entre os membros da Velha Guarda Show e a direção da Portela. O lucro do evento é obtido com a cobrança de ingressos e com a venda de pratos de feijoada e de bebidas.

Essa institucionalização implica ainda dizer que a feijoada da família portelense segue formalidades em sua organização, no que tange à hora de abertura dos portões do Portelão, à disposição dos lugares reservados aos diferentes participantes da feijoada, e aos pronunciamentos do presidente da agremiação que, amiúde, antecede a apresentação da Velha Guarda Show.

Essa feijoada acontece regularmente desde junho de 2003. De acordo com um dos integrantes da Portelaweb, o público inicial das primeiras edições da feijoada era restrito aos portelenses e não ultrapassava a soma de cem pessoas. O sucesso alcançado na mídia despertou a curiosidade e o interesse do grande público. Na atualidade, no primeiro semestre, duas a quatro mil pessoas participam da feijoada, cifra gradativamente aumentada com a proximidade do carnaval. Nos meses de janeiro e fevereiro, o público estimado é de seis mil pessoas.

No dia de feijoada, as filas começam a se formar por volta de meio-dia na entrada da quadra da Portela. Há uma divisão de gênero nas filas: homens de um lado e mulheres de outro. Os sócios contribuintes da escola e pessoas da terceira idade têm suas entradas liberadas. As filas são marcadas por uma intensa sociabilidade, pois comumente os presentes conversam alegremente entre si. Ali, os sujeitos vão apresentando seus conhecidos aos amigos recém-conquistados, convidando-os para sentarem-se próximos, ou sugerindo para encontrarem-se novamente na feijoada do mês seguinte. Tais ocasiões de sociabilidade me possibilitaram conhecer portelenses moradores de Petrópolis, Ipanema, Madureira, Marechal Hermes, entre outros lugares. Nas filas, por vezes, há reclamações ásperas pelo fato de alguns sócios e componentes

¹¹⁶ Ver Bott (1976), para aprofundamento do conceito analítico de rede de relações sociais.

antigos entrarem pelo portão de acesso lateral, mostrando suas carteiras de identificação, sem precisarem esperar na fila, *no sol quente ou sob a chuva*, para entrarem no Portelão.

Entre 13h30min e 14h, acontece a abertura dos portões da bilheteria pelos seguranças, que fazem também vistórias nas pessoas para evitar a entrada de alguém armado na escola. Frequentemente há um célere movimento daqueles que esperavam na fila em direção ao interior da quadra. O objetivo comum é conseguir sentar-se o mais próximo possível do palco central do Portelão. Este é um grande galpão com dois ambientes cobertos e uma extensa área descoberta. Os ambientes cobertos são inteiramente pintados em diferentes matizes de azul e branco e ocupam cerca de um terço de todo o terreno. O teto e as paredes são coloridos em diversas nuances daquelas cores.

No lado esquerdo da parte coberta, encontra-se a tribuna dos componentes da bateria, o palco e o espaço onde o casal de mestre-sala e porta-bandeira¹¹⁷ pode apresentar-se durante os ensaios voltados para o carnaval. No alto do palco, ficam as imagens dos santos padroeiros da agremiação: Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião. Ao fundo, resplandece a efígie de uma águia sobre um fundo azul e branco. A parte direita coberta é chamada de “Espaço Tia Vicentina”, onde fica o maior bar da quadra e a butique responsável pela venda de produtos (brincos, camisas, bonés, entre outras bijuterias) nas cores da escola e com o ícone da águia. As cervejas e os pratos de feijoadas são vendidos e servidos exatamente no espaço da Tia Vicentina. Nele, existe também uma zona de circulação interna, onde os frequentadores param para conversar com amigos e conhecidos, bem como para se protegerem do sol ou da chuva.

No meio das duas partes cobertas, há uma escada que conduz à sala da diretoria, ao lado da qual o presidente comumente estaciona seu veículo. Na parte descoberta, estão os banheiros e os bares menores, que vendem aperitivos e bebidas, como caipirinhas, uísques e vinhos. Em toda a extensão do Portelão, são dispostas as mesas e cadeiras destinadas a receber o público. Todas elas são pintadas nas tonalidades das cores azuis e brancas. Algumas apresentam a bandeira e a águia da Portela cunhadas sobre suas superfícies.

Quanto ao pronunciamento do presidente Nilo Figueiredo que precede a apresentação musical da Velha Guarda portelense, ele quase sempre agradece a

¹¹⁷ Ver Gonçalves (2008), sobre a participação do casal de mestre-sala e porta-bandeira nos diferentes eventos e situações rituais existentes no universo das escolas de samba.

presença do público, comunica as decisões tomadas para o carnaval vindouro e esclarece o que considera as coisas mal entendidas pela imprensa carnavalesca, como o anúncio da demissão ou da contratação de profissionais para a escola. Antes da apresentação da Velha Guarda Show, são tocadas eletronicamente músicas de cantores e compositores portelenses. Os anfitriões da feijoada somente começam a cantar por volta das dezesseis horas. Sua apresentação está dividida em duas partes. Na primeira, os componentes do grupo musical apresentam suas canções mais conhecidas, bem como aquelas de falecidos compositores. Não é demais comentar que esse repertório musical é bem distinto do que é executado durante os ensaios da escola. Nestes, são tocados principalmente sambas-enredo antigos e o hino¹¹⁸ escolhido para o próximo carnaval. Na feijoada, são executados sobejamente sambas de compositores portelenses versando sobre o amor romântico, o bairro de Madureira e Oswaldo Cruz e a relação afetiva do portelense com a Portela (ERICEIRA, 2009).

A segunda parte da feijoada é dedicada aos cantores convidados, que podem receber prêmios, placas de condecorações ou elogios sobre suas trajetórias musicais. Os convidados variam dos mais conhecidos cantores da Música Popular Brasileira, como Paulinho da Viola, Ivan Lins e Leci Brandão, até os que estão iniciando carreiras de solistas. Há um intervalo entre a primeira e segunda parte do show para o descanso vocal dos componentes da Velha Guarda Show. Nesse ínterim, os presentes podem circular mais livremente pelo interior da parte coberta da quadra, que permanece lotada durante a apresentação das canções. Por vezes, durante o intervalo, são anunciados publicamente os aniversariantes, os artistas, os esportistas e os agentes políticos que estariam visitando a Portela naquela ocasião.

As conversas e trocadilhos durante a feijoada giram, amiúde, em torno dos desfiles da Portela, seja uma observação relacionada ao último desfile, seja um comentário acerca de uma novidade para o carnaval seguinte. Menos recorrentes, os temas das conversações podem ficar circunscritos a comentários sobre a escolha adequada ou inadequada do repertório musical da feijoada ou sobre a limpeza da quadra. Notei que muitos presentes ali, apesar de dividirem o mesmo ambiente e compartilharem laços afetivos pela escola, não se conhecem pessoalmente, mas se reconhecem em sua quase totalidade como torcedores da Portela.

¹¹⁸ Hino é uma categoria nativa por vezes empregada como sinônimo de samba-enredo.

No capítulo anterior, explanei brevemente como a noção de família portelense é, por vezes, acionada para atenuar cismas e tensões internas. Na feijoada, esta categoria é usada reiteradamente com múltiplos sentidos. Observei, por exemplo, que a noção êmica de *família* é mais abrangente e inclusiva do que a de *comunidade da Portela*.

Em uma perspectiva abrangente, a *família portelense* congregaria todos os sujeitos aficionados ou simpatizantes da Portela: “*a família Portelense é formada por todos que amam a Portela, não importando sua idade ou onde moram*¹¹⁹”. Logo, o critério de inclusão social à *família portelense* seria notadamente afetivo: basta ser torcedor da escola. A noção de *família portelense* também é acionada para se referir à sociabilidade no Portelão, que busca relembrar um clima pessoal e intimista. Nesse processo, a quadra da Portela é simbolizada como uma extensão das casas dos portelenses, posto prevalecer um clima de afabilidade e tranqüilidade:

*A Portela tem outra coisa... Nos dias de evento, aquilo fica entupido e não sai uma briga... As pessoas falam aí fora: “Não consigo entender! Não há uma briga, não há uma discussão, não sai nada”. Em outros lugares, ouvi dizer que sai briga com tiros. É por isso que as pessoas gostam de vir na Portela. Você vê, ali tem famílias inteiras... Eles festejam aniversário na escola. Eu acho que a escola prima por isso*¹²⁰.

Interpretando esse sentido da noção de família portelense pela categoria sociológica de *casa*, tal como sugerida por DaMatta (1997), é possível entender o Portelão como um local de *moralidade* e de respeito às regras sociais da boa convivência¹²¹. Essa valorização pela moralidade no Portelão pode ser explicitada em um fato acontecido na feijoada realizada no mês de agosto de 2006. Um turista francês havia perdido sua bolsa de documentos nas dependências da quadra. Ele dirigiu-se ao palco, explicando aos diretores da agremiação o que havia acontecido. A locutora rapidamente solicitou ao microfone que os documentos fossem devolvidos, pois na *família portelense não havia espaços para isso: todo portelense é honesto!* É dispensável narrar minúcias do acontecido, porém meia hora depois, um dos componentes da Velha Guarda Show comemorava a devolução da bolsa ao turista.

¹¹⁹ Esse sentido êmico de família portelense foi compartilhado por diversos interlocutores na pesquisa de campo. A própria locutora da quadra emprega a noção de família portelense em uma acepção eminentemente afetiva.

¹²⁰ Informação verbal de Albertina, 66 anos, aposentada, ex-diretora de Harmonia da escola.

¹²¹ Esse dado da etnografia encontra ressonâncias nas ponderações de Brandão (1989) para quem a escola de samba seria uma grande família regida na rua pelo código da casa.

Talvez por remeter a esse clima de sociabilidade e de moralidade durante as feijoadas, a *noção de família* seja mais acionada durante esses ritos comensais do que nos ensaios comerciais de quadra. Aliás, objetivando reunir os portelenses para celebrar a existência da Portela e cantar os sambas dos compositores da agremiação, a *feijoada da família portelense* está associada à *interioridade social* da escola, ainda que torcedores de outras agremiações e pessoas não ligadas necessariamente ao mundo do samba possam frequentá-la. Um dado relevante de campo é que muitos portelenses, assíduos ou esporádicos participantes da feijoada, não se dispõem a desfilar pela Portela. Seus principais objetivos é, como integrante da *família portelense*, desfrutar o ambiente de sociabilidade possibilitado por essa roda de samba.

Diferentemente da *noção de família* associada a critérios morais e afetivos, alguns portelenses restringem à *noção de comunidade* aos que habitam nos limites territoriais dos subúrbios de Madureira e Oswaldo Cruz: “A comunidade da Portela é aquela que mora dentro de Oswaldo Cruz e Madureira, aí forma a comunidade... Já a família portelense, há pessoas que moram em Botafogo ou na Tijuca... E vêm torcer pela Portela”¹²². Convém registrar, porém, que, por vezes, a ideia de *comunidade* pode ser acionada não se pautando em critérios estritamente geográficos. Isso acontece quando ela é vinculada ao *contexto do carnaval*, da disputa festiva existente nos desfiles. Nesse sentido, a *comunidade* abrangeria tanto os participantes efetivos dos eventos carnavalescos da Portela, quanto englobaria os foliões das *alas de comunidade* da escola, cujos critérios de inclusão são a presença regular na quadra, morando ou não em Madureira ou Oswaldo Cruz. Embora os componentes das *alas de comunidade* sejam, em sua maioria, portelenses, ser membro de uma dessas alas independe do fato de ser ou não torcedor da Portela. O objetivo primordial é receber fantasias gratuitamente para brincar o carnaval:

*Porque a comunidade é uma ala que não paga a fantasia e eles querem fazer uma separação, mas não há separação. Um critério seria morar perto da Portela e ser portelense, mas nem sempre é assim, pois tem gente que não é portelense, mas sai... Eles devem frequentar os ensaios com assiduidade. Porém, se exige muita coisa... Eles não podem beber*¹²³.

Por conta dessas observações, gostaria de problematizar a classificação analítica com a qual Pavão (2005) identifica os participantes dos eventos da Portela. Ele

¹²² Informação verbal de Denílson, contador, integrante da Torcida Organizada Guerreiros da Águia.

¹²³ Informação verbal de Albertina, ver referências nota 120.

qualifica genericamente em três tipos esses participantes: os **turistas**, os **visitantes** (torcedores das outras escolas), e **membros da comunidade tradicional e eletiva**. A meu ver, sua classificação não contempla, como sinalizado, os que se denominam torcedores da Portela, pertencentes, portanto, à *família portelense*, mas que apenas frequentam a quadra durante as feijoadas, ausentando-se dos ensaios e dos desfiles da escola.

Entendo que é possível discernir os participantes da feijoada da família portelense em seis categorias de participantes: os **segmentos formais da escola** (Velha Guarda, presidente, diretores de ala e de harmonia, baianas, casal de mestre-sala e porta-bandeira, componentes de ala); a **mão-de-obra da feijoada** (trabalhadores da cozinha, dos bares, da butique e seguranças); os **torcedores** da Portela (desfilantes ou não) oriundos de diversos bairros da cidade ou mesmo vindo de outras regiões brasileiras, que não pertencem aos quadros efetivos da escola; os **convidados**; os **visitantes** de outras escolas de sambas e os **turistas** que se dirigem ao Portelão para conhecer uma escola de samba carioca e para desfrutar momentos de lazer na interação com a *família portelense*.

Nas feijoadas, apenas os **segmentos da escola** e os **convidados** têm suas mesas reservadas e previamente identificadas. Aos primeiros, são destinadas as mesas dispostas mais próximas do palco. Por seu turno, os convidados da Velha Guarda Show e da presidência da agremiação ficam à esquerda do palco, separados do restante do público por divisórias de ferro. A disposição dessas divisórias cria uma espécie de recinto fechado dentro da quadra, supervisionado por seguranças observando quem entra e sai do local. Os convidados dispõem ainda de dois ou três garçons responsáveis por lhes servir a feijoada e as bebidas. Os demais participantes se acomodam em pé ou junto às mesas e cadeiras não reservadas.

Os integrantes da Portelaweb acreditam que, em decorrência de a feijoada ter alcançado um relativo sucesso de público e de críticas, outras escolas de samba teriam se inspirado na Portela e começaram a organizar feijoadas comerciais em suas quadras, como a Mangueira, o Império Serrano, o Salgueiro e a Mocidade Independente de Padre Miguel. No entanto, convém dizer que os membros da equipe conseguem identificar alguns traços distintivos da feijoada da família portelense das demais realizadas por outras agremiações. Primeiro, ela seria a única promovida por integrantes de uma Velha Guarda, enquanto as demais seriam animadas por grupos de pagode e cantores profissionais de samba. Segundo, a feijoada na Portela seria a mais autêntica entre todas

por ser preparada e servida pelas baianas da agremiação, enquanto as outras contratariam *buffets* ou restaurantes profissionais para gerenciar o preparo e o consumo dos alimentos. Terceiro, a referida feijoada criaria um sentimento de pertencimento à Portela. Estes vão ao Portelão para comer e beber abundantemente, mas, sobretudo, para reforçar e celebrar com outros aficionados os vínculos ancestrais e afetivos com a escola.



Figura 14: Portelenses no dia da feijoada. Foto do Site Portelaweb.

Esse sentimento de pertencimento criado pela feijoada decorre também do compartilhamento do já mencionado saber culinário. Os portelenses não vão à quadra da escola para saborear um prato nacional: a feijoada. Esta, na Portela, assume uma acepção intimista e distintiva, posto, parodiando Paulinho da Viola, *só quem é da Portela sabe quão famoso é o feijão da Vicentina*. Aliás, as diversas receitas de Tia Vicentina seriam atemporais para os portelenses. A atualização do cheiro do tempero do seu feijão remeteria aos tempos em que aquela considerada cozinheira de mão cheia comandava a cozinha no Portelão (RECEITA de Sucesso, 2009).

Retomando a interpretação da categoria êmica '*grande portelense*', antes explanada, acrescento que acompanhando durante trinta e quatro meses a realização da feijoada na Portela, descobri que os classificados internamente de *grandes portelenses* são percebidos também de forma mítica, como são os casos de Paulo da Portela, Natal, Clara Nunes e Tia Vicentina. Conversando informalmente com Rogério Rodrigues sobre este assunto, ele me revelou uma de suas crenças: os *grandes portelenses*, quando morrem, passam a habitar a morada dos deuses. Aliás, de certa forma, na concepção nativa, alguns *grandes portelenses* tornaram-se eles mesmos mais do que antepassados

da atual geração de torcedores da agremiação, tornaram-se seres divinos. Nessa direção, basta lembrar o samba-enredo Contos de Areia, de 1984, em cuja letra o compositor Paulo da Portela é reverenciado como Oranian, o deus negro criador de um mundo azul e branco: a Portela. Nesse mesmo samba, Natal da Portela é associado ao orixá Óxossi e Clara Nunes à figura de Iansã.

Esse dado etnográfico sobre a visão nativa acerca de certos *grandes portelenses* viabilizou-me interpretar com mais propriedade outros aspectos míticos que perpassam a Portela. Conforme já sinalizado, existe uma narrativa que concebe a criação dessa escola de samba como uma graça do Espírito Santo. Na pesquisa de campo, ouvi diversas vezes que o próprio Deus cultuado pelos católicos seria portelense, posto ter criado o céu com as cores da escola: azul e branco. Além disso, jocosamente os portelenses brincam que Deus não permitia chover nos dias de feijoada. Ele quase sempre *presentearia o show da Velha da Guarda com belos dias de sol*.

Ademais, na minha observação participante das feijoadas e de outros eventos portelenses, observei que os portelenses sempre levantam às mãos para o alto nos trechos de samba em que o nome da Portela é mencionado. Segundo Rogério Rodrigues, este gesto seria inconsciente e significaria uma visão da Portela como uma entidade divina, acima dos humanos, logo a reverência a ela deveria ser voltada para o céu¹²⁴. Acrescento que a simbologia da águia, representando a agremiação, também atua, em um nível inconsciente, associando a escola ao plano divino. A águia seria o animal que voaria mais alto, portanto, estaria mais próximo do céu.

Além de uma temporalidade estrutural devido à sua natureza ritual, a feijoada da família portelense está inserida no tempo histórico, linear. No procedimento regular de ida ao campo, mantive-me informado, por exemplo, sobre o processo de adoecimento e de convalescença de Monarco e Casquinha, membros da Velha Guarda Show. Igualmente, acompanhei as fases de adoecimento e mortes de Tio Jair do Cavaquinho, Casemiro, e Tia Doca, também integrantes deste grupo musical. Estes, *sendo grandes portelenses*, como vaticinava a locutora oficial da feijoada, teriam ido morar no céu, de onde continuariam a velar e a orientar os caminhos da Portela.

¹²⁴ Acredito que esse gesto pode ser inserido também na descrição do *grande gesto carnavalesco* feita por Cascudo (2003) para quem o ato de erguer os braços para o alto com as mãos abertas significa uma atitude de entusiasmo que acontece no momento de plenitude carnavalesca. Nessa direção, pode-se pensar que a citação do nome Portela, em qualquer composição, para os aficionados dessa agremiação é instante mais contagiante e eufórico da música, um momento de dádiva.

Não poderia findar de falar sobre a feijoada da família portelense sem retomar as experiências de corporalidade que lá acontecem. Nesse aspecto, vale novamente recordar Mauss (1974), para quem os homens se servem dos seus corpos de modo os mais distintos possíveis, seguindo as técnicas corporais que cada sociedade desenvolveu para andar, nadar, parir, marchar, saltar, entre outras. Na bibliografia antropológica mais recente, os significados sociais atribuídas ao corpo pelos diferentes grupos humanos são agrupados, grosso modo, nos estudos sobre as experiências de corporalidade. Conforme assinalam Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1979), em certas realidades culturais, o corpo pode articular sentidos sociológicos e cosmológicos, já que é tomado como matriz de símbolos e objeto de pensamento. Sua fabricação, decoração, perfuração, resguardo ou exibição podem ser os pontos fulcrais de organização cerimonial e social, como são os exemplos de várias tribos indígenas no Brasil.

No que tange às experiências de corporalidade nos desfiles das escolas de samba, Cavalcanti (2002) enfatiza a relevância da audição e do olhar para os brincantes e espectadores desses eventos. Nesses processos rituais, há a articulação permanente entre a visão das alegorias e fantasias e o que é suscitado pela musicalidade do samba, posto se tratar de conteúdos sinestésicos distintos que se unem na compreensão e na apreciação do que é cantado e mostrado na avenida. Por seu turno, Toji (2006) ressalta a corporalidade dos passistas como elemento mediador entre eles e o público. O corpo seria o reservatório de emoções contraditórias, já que o passista sempre deve demonstrar satisfação e alegria ainda que sinta dor ou algum sentimento de contrariedade no ato de se exhibir (TOJI, 2006).

Em relação ao lugar do corpo na Portela, foi-me recorrente ouvir nas feijoadas frases do gênero: *“um portelense que se preze deve ter orgulho de suas cores, não se pode ter vergonha de sair de casa usando roupas azuis e brancas”*. Percebi, assim, existir incentivos mútuos para que os portelenses demonstrarem nas vestimentas (no corpo) seus vínculos afetivos com a escola. Por vezes, alguns aficionados passam a vestir no cotidiano quase que exclusivamente roupas com as cores da Portela. A fala de uma diretoria de Harmonia da escola é contumaz: *“a maioria das minhas roupas são brancas e azuis. Às vezes, uso outras cores diferentes, mas sempre uso azul e branco. Em eventos do samba, eu sempre vou de azul e branco, eu não uso outras cores”*.

No entanto, cabe esclarecer que as formas pelas quais os portelenses exibem as combinações de objetos com as cores da agremiação em seus corpos são heterogêneas. Há os que apenas usam um lenço com essas tonalidades, outros usam esmaltes, batons,

brincos, bolsas, sapatos, pulseiras, em diversas nuances de azul e branco. Não seria temerário afirmar que essa específica experiência de corporalidade observada na Portela pode ser estendida aos demais torcedores de escolas de samba, visto que os corpos dos sambistas são vias privilegiadas para a ostentação dos sinais diacríticos de cada escola de samba (PAVÃO, 2005).

Além do uso do corpo como objeto de distinção e identificação social, outras experiências de corporalidade puderam ser observadas na feijoada. Contrariamente aos instantes dos desfiles, marcados pela tensão entre o samba e o visual, atento para o papel primordial desempenhado pelo *paladar*, pelo *olfato* e pela *audição* nesse rito comensal. Sentir o cheiro e comer os alimentos preparados nessa feijoada significam comemorar uma tradição valorizada na escola, absorvendo para dentro de si uma parte da história da Portela¹²⁵. Ademais, os frequentadores passam cerca de cinco horas *ouvindo* sambas de diversas temáticas e de tempos históricos distintos. Do mesmo modo que Surica me explicou o caráter tradicional da feijoada *cantarolando* versos de um samba de Paulinho da Viola, os portelenses mais jovens aprendem fatos relacionados com a história da escola e com a vida dos seus principais personagens *ouvindo* as músicas dos compositores mais antigos. O hino da Portela, composto da década de 1930 para glorificar a história da agremiação e valorizar seu pavilhão, frequentemente é o primeiro samba executado na feijoada: *Avante portelense para a vitória, não vê que seu passado é cheio de glória? Eu tenho saudade. Desperta, oh grande mocidade! As suas cores são lindas, seus valores não têm fim. Portela, querida, és tudo na vida para mim.*

Em síntese, a feijoada da família portelense é ritualmente eficaz como instrumentos de identificação e de laço social. Sua alteridade resulta de ela ter já nascido com a memória do saber culinário de Tia Vicentina e das rodas de samba dos quintais de Oswaldo Cruz. Por outro lado, atualizar essa memória significa celebrar um passado percebido como comum a todos os portelenses. Estes, além de comemorarem sua memória coletiva, encontraram também na feijoada um meio simbólico para unir o passado ao presente, o humano ao divino, os vivos aos mortos, e, sobretudo, o paladar à musicalidade. Como se verá a seguir, outras rodas de samba também com feições rituais, promovidas por pessoas ligadas aos compositores da Velha Guarda Show da escola, procuram fundamentar e legitimar sua existência apoiando-se no discurso de continuadoras de práticas sociais relacionadas ao passado da Portela.

¹²⁵ Aqui, estou parafraseando Bakhtin (1996) ao sinalizar que o ato de comer significa colocar dentro de si o mundo social.

3.2 O Movimento Acorda Oswaldo Cruz e o Trem do Samba

Vale iniciar este tópico lembrando Ricoeur (2008), para quem a memória e esquecimento são aspectos imbricados. Nessa acepção, o lembrar e o comemorar significam não esquecer. A retomada de partes do pensamento desse pensador francês foi motivada pela leitura do texto *‘Nos trilhos da memória ou uma beleza que o Rio desconhece’*, de Barata (2006), comentando uma espécie de *esquecimento coletivo* que pairava sobre o subúrbio de Oswaldo Cruz na década de 1980¹²⁶. A autora afirma que, naquele período, os moradores da região estariam privilegiando diferentes gêneros musicais, como o funk, o hip-hop, e o ritmo baiano do Ylê Ayê. Nessa diversidade cultural, os vínculos históricos unindo o samba e a Portela ao referido subúrbio estariam sendo esquecidos pelas gerações mais novas de moradores. Um exemplo do *esquecimento coletivo* no qual estariam imersos os sambistas e o samba naquele contexto urbano, segundo Barata (2006, p. 12), teria sido a Semana de Cultura de Oswaldo Cruz, em 1983, quando teriam sido discutidos variados temas relacionados com o bairro; sem ter havido, porém, referências ao samba ou aos compositores desse gênero musical que lá viviam ou frequentavam a região.

Na visão de Pavão (2008, p. 1), o processo de redescobrimto do samba pelos residentes da região de Oswaldo Cruz teria se iniciado, no começo da década de 1990, com uma série de iniciativas postas em prática pelos diretores do Centro de Capacitação Profissional Paulo da Portela (CCPP), por integrantes da Associação de Moradores de Oswaldo Cruz (AMOC) e por compositores que fariam parte da nova geração de sambista da Portela. Essas pessoas teriam sentido necessidade de divulgar juntos aos moradores a história do samba no bairro. O primeiro Projeto exemplar nessa direção teria sido o *‘Movimento Acorda Oswaldo Cruz’* (PAVÃO, 2008, p. 2).

Antes de abordar a origem e as consequências desse movimento cultural, convém trazer à baila uma rápida biografia de um dos seus principais idealizadores: Marcos Sampaio de Alcântara. Ele nasceu no Rio de Janeiro em 1961 e iniciou sua carreira de compositor de samba na década de 1990, quando adotou o nome artístico de Marquinhos de Oswaldo Cruz. Manteve-se atrelado profissionalmente durante vários anos à Velha Guarda Show da Portela. Em 2000, lançou seu primeiro trabalho musical solo, o disco *‘Uma geografia Popular’*, com sambas de sua autoria e de compositores

¹²⁶ Denise Barata tem formação na área de História e é casada com Marquinhos de Oswaldo Cruz, membro da ala de compositores da Portela.

portelenses, como Manacea, Casquinha e Monarco (DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, versão *on line*).

Segundo informações fornecidas pelos membros do Portelaweb, Marquinhos de Oswaldo Cruz, a AMOC e outras entidades locais, em 1991, conseguiram um carro de som com o qual saíram pelas ruas do bairro gritando: *Acorda Oswaldo Cruz*. Esta frase virou também um *slogan* de panfleto distribuído entre os moradores desse subúrbio. Na ótica de Barata (2006), o Movimento Acorda Oswaldo Cruz teria sido uma espécie de reação cultural buscando retirar o samba do *esquecimento coletivo* em que vivia naquele espaço urbano.

Em um plano analítico, as consequências alcançadas pelo referido movimento cultural podem ser mote para se pensar as distintas formas de significação atribuída a um determinado espaço físico. Nessa perspectiva, recorro que estudos antropológicos já se dedicaram a explicar as representações afetivas e sociais que os diversos povos cultuam sobre os territórios onde vivem. Por fornecerem elementos para reflexão agora proposta, vale comentar brevemente alguns dos estudos mais relevantes sobre a temática do homem e dos espaços habitados por ele.

No texto clássico “*Algumas formas primitivas de classificação*”, Durkheim e Mauss (1991), por exemplo, mostram que a função classificadora dos humanos não seria inata ou proveniente de uma atividade individual, mas produto dos modelos fornecidos pela sociedade. No trato das representações coletivas referentes aos espaços físicos, a exemplo, elas não envolveriam apenas critérios geográficos, sendo mais apropriado abordá-las como categorias sociais. Assim, as noções espaciais teriam uma estreita ligação com os princípios organizadores do sistema social do qual se originaram. Partindo dos modos pelos quais são classificados socialmente, os homens produziram e reproduziram suas categorias de significação de espaço, de tempo, entre outras. É inelutável também não fazer referência ao papel que os estados afetivos desempenhariam na construção das representações coletivas. Essa atitude sentimental para as coisas classificadas pelos humanos explicaria porque os espaços habitados não são facilmente substituíveis uns pelos outros: cada povo atribui um valor afetivo próprio à região onde vive (DURKHEIM & MAUSS, 1991, p-453-454).

Por seu turno, Evans-Pritchard (1994), ao estudar os Nuer, habitantes da região nilótica da África, aponta que as relações estabelecidas por eles com o ambiente físico eram significativas na compreensão do seu sistema social e político. As medidas espaciais desse povo não se baseavam apenas em fatores ecológicos, pois era também

calculado o caráter de afinidade entre os residentes das tribos locais. Valores atribuídos a residência, parentesco, linhagem, etnia, sexo, idade, diferenciariam os Nuer entre si e definiriam as *distâncias estruturais* existentes entre eles. Seriam essas distâncias estruturais que determinariam as divisões de espaço para esse povo africano. Assim, uma linhagem Nuer pode sentir-se próxima de outra linhagem, ainda que estejam separadas por centenas de quilômetros. Não obstante, duas linhagens concorrentes podem estar estruturalmente afastadas, em que pese qualquer proximidade geográfica entre elas. Apesar da existência de diferenciações de diversas ordens entre os Nuers, eles teriam desenvolvido um sentimento comum para com a região onde vivem. Aliás, o pertencimento a um território comum seria um dos fatores desencadeadores do sentimento tribal Nuer (EVANS-PRITCHARD, 1994, p. 107-140).

No âmbito dos estudos brasileiros, vale registrar as ponderações de Santos (2004), para quem cada ocupação de espaço habitável implicaria necessariamente formas e conteúdos específicos de as coletividades existirem e diferenciarem entre si. Tornou-se ainda referência exemplar o já citado estudo de DaMatta (1997) sobre usos sociais e metafóricos das categorias analíticas de casa e de rua. Além disso, as análises de Magnani (2002), sobre a dinâmica cultural e as formas de sociabilidades nas grandes metrópoles, mostram que, em meio ao caos e à desordem, os atores sociais sempre encontram arranjos para interagirem entre si e usarem coletivamente determinados equipamentos urbanos (bares, igrejas, praças, ruas, estádios de futebol, quadra de escolas de samba).

Buscando identificar e interpretar a regularidade desses arranjos sociais, Magnani (2002) elaborou uma proposta de etnografia urbana empregando algumas categorias analíticas, como *pedaço*, *mancha*, *trajeto*, *pórtica* e *circuito*. A noção de *pedaço* supõe a presença regular de pessoas, em um mesmo espaço físico, usando o mesmo código de reconhecimento e de comunicação. O *pedaço*, além de lugar de encontro de familiares e vizinhos, pode ser também o ponto de encontro para os colegas e os *chegados*. A *mancha* trataria de lugares que funcionam como ponto de referência para uma diversidade maior de pessoas, podendo se constituir em torno de determinados serviços, como hospitais, cinemas, ou restaurantes. A *mancha*, diferentemente dos *pedaços* para onde as pessoas se dirigem para encontrar os iguais, cederia espaços para os encontros fortuitos e inesperados. A categoria *trajeto* aplicar-se-ia à diversidade de espaços não contíguos entre bairros e cidades por onde as pessoas circulariam em busca de determinados serviços. Muitos *trajetos* aconteceriam dentro de uma ou mais

manchas, já que estas supõem uma presença mais concentrada e específica de equipamentos em um mesmo espaço urbano. Os *pórticos* demarcariam os vazios fronteirícios, por exemplo, entre *pedaços* ou entre *manchas*. Por fim, o *circuito* designaria o exercício de uma prática ou a oferta de determinados serviços que não estabelecem entre si uma contiguidade espacial. Os *circuitos* permitiriam o exercício da sociabilidade por meios de encontros e o manejo de códigos comuns (MAGNANI, 2002, p 13-15) ¹²⁷.

Trazendo esse debate do uso e dos significados atribuídos aos espaços urbanos para o âmbito especificamente carnavalesco, ressalto que ranchos carnavalescos e escolas de samba desenvolveram, ao longo de suas existências, estreitos laços identitários e sentimentos de pertencimento com os bairros que lhes deram origem (CAVALCANTI, 2007; GONÇALVES, 2007). E mais, conforme assinala Zaluar (1985) ao estudar as organizações populares em favelas e bairros periféricos do Rio de Janeiro, a representação positiva de uma territorialidade é algo relativamente importante para comunidades onde existem agremiações carnavalescas.

Para Pavão (2008, p. 4), o Movimento Acorda Oswaldo Cruz visava fazer o bairro de origem da Portela, mais uma vez, transpirar o samba em suas velhas ruas. Ademais, o cerne desse movimento cultural, insiste, era transformar plenamente Oswaldo Cruz em um subúrbio musical. Nesse ponto, Pavão (2008) está dialogando com a dissertação de Ribeiro (2005) sobre as redes de sociabilidade que gravitam em torno de diferentes ritmos musicais em Madureira. No entanto, eu refinaria essas ideias afirmando que enquanto Madureira mantém uma musicalidade diversa como referência, a citada iniciativa cultural tornou a sociabilidade, que gira em torno do samba, a principal identificação simbólica do bairro de Oswaldo Cruz. Este, na óticaêmica, *estaria retornando a ser o que nunca deveria ter deixado de ser: o reduto do samba autêntico e da Portela*¹²⁸.

Nessa direção, é cabível afirmar que o Movimento Acorda Oswaldo Cruz visava restabelecer a ligação dita originária entre os sambistas – portelenses – com o referido subúrbio. Este, em termos simbólicos e territoriais, passava a fazer parte da trama urbana de atores sociais que se vinculam afetiva e socialmente à Portela. Convém acrescentar que, para membros da Portelaweb, o Acorda Oswaldo Cruz teria

¹²⁷ Magnani (2002) cita como exemplos, em São Paulo, o circuito gay, o evangélico, o neo-esotérico, e o de cinemas de filme de arte.

¹²⁸ Trecho de entrevista de Marquinhos de Oswaldo Cruz ao site Cliquemusic.

ultrapassado os limites locais atraindo a atenção do Rio de Janeiro para o bairro e para a escola. Isso porque esse Movimento, entre outras coisas, teria conseguido a entrega de vinte e seis medalhas Pedro Ernesto para a Velha Guarda Show pela Câmara Municipal, referendando, na concepção nativa, a relevância desse grupo musical para a cultura da cidade.

Nesse ponto, recorro o que foi tratado no capítulo anterior acerca de Paulo da Portela ter sido um mediador cultural. Na atualidade, os membros da Velha Guarda Show da escola são os principais mediadores da Portela com segmentos de diferentes contextos sociais, como os agentes políticos¹²⁹. Esse caso de condecoração honorífica concedida pelos vereadores do Rio de Janeiro a esse grupo musical exemplifica e reforça a concepção de que mesmo os setores considerados mais tradicionais e autênticos dentro da escola, como sua ala de compositores, estabelecem contatos culturais para além das fronteiras simbólicas da Portela e de Oswaldo Cruz. Esse aspecto da etnografia é relevante, pois caminha contrário à noção romântica de tradição como algo marcado pela invariabilidade e pelo seu isolamento das transformações trazidas pela modernidade (CAVALCANTI, 2001). Na complexidade e heterogeneidade da sociedade carioca, os compositores da Portela, passando por Candeia (BUSCACIO, 2009) até os atuais membros da Velha Guarda Show, tiveram que continuamente negociar, tanto para dentro quanto para fora da escola, a construção e a recriação de representações de si mesmos como tradicionais.

Retomando os desdobramentos do *Movimento Acorda Oswaldo Cruz*, ele teria sido também o mote inspirador para a realização de quatro edições quinzenais de rodas de samba em vagões de trem da *Supervia*, nos meses de agosto e setembro de 1991. A partir da terceira edição, Marquinhos de Oswaldo Cruz e seus convidados passaram a ser os animadores de tais eventos. Segundo o texto *O Trem do Samba*, da Portelaweb, os homenageados daquelas quatro primeiras edições foram os compositores Manacea e Argemiro. Esse tributo teria sido uma retribuição ao apoio que ambos teriam dado a Marquinhos de Oswaldo Cruz no início de sua carreira profissional. Após as quatro edições principais, essas rodas de samba assumiram uma regularidade mensal até maio de 1992, quando teria terminado definitivamente o Movimento Acorda Oswaldo Cruz (O TREM DO SAMBA, 2009).

¹²⁹ Ver Kuschnir (2003), para aprofundar o entendimento das relações estabelecidas entre agentes políticos e diferentes camadas sociais. No seu artigo, a autora registra o intenso contato de vereadores com pessoas de diferentes contextos, mas que são consideradas suas potenciais eleitoras.

Marquinhos de Oswaldo Cruz retoma a organização de rodas de samba em vagões de trem a partir de 1996, dessa vez como parte da festividade do Dia Nacional do Samba. Desde então, esse evento passa a ser conhecido no mundo do samba como o Pagode do Trem ou o Trem do Samba. Naquela ocasião, aquela roda de samba deixou de ser ocasional, passando a ter uma regularidade anual e trazendo consigo elementos não só relacionados com a memória coletiva da Portela, mas também com aspectos históricos da trajetória do samba na cidade do Rio de Janeiro¹³⁰. Neste ponto, cabe assinalar que a determinação federal da data de dois de dezembro, como O Dia Nacional do Samba, remonta ao ano de 1962. Até 1996, as comemorações, no Rio de Janeiro, dessa data eram restritas a lugares fechados, como casas de espetáculos teatrais ou musicais. Com o Pagode do Trem, as festividades do Dia Nacional do Samba progressivamente passaram para espaços públicos como a *gare* da Central do Brasil e as ruas do bairro de Oswaldo Cruz.

Segundo Pavão (2008), essa comemoração se impunha com a força da ancestralidade, como se atravessasse o tempo, ajudando na popularização, ao mesmo tempo, do evento e do próprio samba. A ancestralidade sugerida nas reflexões de Fábio Pavão remete aos encontros que aconteciam entre Paulo da Portela e outros portelenses nos vagões de trens nos anos de 1930. Nesse imaginário, no retorno para casa, percorrendo o trajeto entre a Central do Brasil e o bairro de Oswaldo Cruz, os fundadores da Portela, como visto no capítulo anterior, comporiam sambas e discutiriam assuntos relacionados com a escola. Na visão de membros da Portelaweb, seria esse *costume de portelense* de rodas de samba no transporte ferroviário que o Pagode do Trem estaria revitalizando.

Em diversas entrevistas a rádios e jornais, Marquinhos de Oswaldo Cruz quase sempre comenta que o Trem do Samba não seria *um resgate*, mas uma *recriação de uma tradição iniciada por Paulo da Portela*¹³¹. Nessa perspectiva, o Pagode do Trem, acredito, pode ser pensado como mais um uso do passado da Portela como forma de promoção e legitimação de uma prática social no presente. Alguns textos da Portelaweb serão aproveitados como uma narrativa sintética dos primeiros dez anos de comemoração do Trem do Samba.

¹³⁰ Ver Cavalcanti (1998), sobre a interpretação de momentos festivos como a culminância de processos culturais, memoriais, históricos e simbólicos.

¹³¹ Marquinhos de Oswaldo Cruz afirma que, inicialmente, desconhecia os encontros de Paulo da Portela e os demais diretores da escola em vagões de trem. Após ter tomado ciência desse fato, seu interesse em continuar o Trem do Samba teria sido reforçado ao estar dando prosseguimento a um empreendimento iniciado pelo fundador da Portela (O PAGODE do trem, 2009).

Em 1996, com a criação do Pagode do Trem, Marquinhos de Oswaldo Cruz e outros sambistas de diferentes subúrbios cariocas lotam um único vagão de uma composição inteira. Todos foram cantando sambas em uma viagem sem paradas da Central do Brasil até a estação de Oswaldo Cruz, onde foram improvisadas rodas de sambas nas ruas próximas àquela estação. Na oportunidade, foi feita também uma homenagem a Candeia com a entrega de uma placa à sua viúva, Leonilda. Nos três anos subsequentes, excetuando 1998, a Supervia destinara uma composição com todos os seus vagões para os sambistas participantes do Trem do Samba. Na edição de 1999, o trem é colorido com as cores azul, branca, verde e rosa e, pela primeira vez, parou na estação do morro da Mangueira, onde sambistas mangueirenses subiram nas composições, juntando-se aos portelenses, que lá estavam desde a Central do Brasil. A chegada do Trem a Oswaldo Cruz foi anunciada por queima de fogos. Um representativo número de pessoas aguardava na estação para aclamar os sambistas da Mangueira e da Portela (O PAGODE do Trem nos anos recentes, 2009).

Em 2000, o Trem do Samba teria conseguido mais divulgação nos meios midiáticos, sobretudo, nas Rádios. Naquele ano, foram reservadas duas composições em virtude do interesse crescente dos sambistas por essa celebração festiva. As novidades foram as participações de Paulinho da Viola, da Velha Guarda da Portela, da Mangueira e do Império Serrano. Em 2001, foram construídos dois palcos – um na Central e outro em Oswaldo Cruz –, onde se apresentaram a Velha Guarda da Portela e Marquinhos de Oswaldo Cruz. Estes portelenses, nesse ínterim, já haviam se ratificado como os anfitriões do Pagode do Trem. Eram eles os responsáveis por iniciar as festividades na Central do Brasil e por receber os sambistas em Oswaldo Cruz.

A edição de 2002 contou com a infra-estrutura da Prefeitura do Rio de Janeiro. A Supervia, por sua vez, cedeu quatro composições. Na entrada da Central da Brasil, uma multidão de pessoas assistiu à apresentação da Velha Guarda da Portela, de Marquinhos de Oswaldo Cruz e do intérprete oficial da Portela, que cantaram diversos sambas portelenses. Além disso, sambistas de outras agremiações também fizeram suas apresentações. Nas adjacências da estação de Oswaldo Cruz, um público estimado em quinze mil pessoas aguardava os sambistas para continuar a festa até o alvorecer do dia seguinte.

No Dia Nacional do Samba de 2003, os portelenses teriam inserido um novo ritual em suas comemorações: a lavagem do busto de Paulo de Portela na praça intitulada com seu nome em Oswaldo Cruz. No amanhecer daquele dia, baianas e

integrantes da Velha Guarda portelense foram prestar homenagem ao fundador da escola e ao sambista que teria contribuído à valorização do samba (O TREM DE 2003, 2009). No período vespertino, Marquinhos de Oswaldo Cruz e segmentos da Velha Guarda Show da Portela se dirigiram ao saguão da Central do Brasil, onde receberam convidados do Império Serrano, do Salgueiro, da Mangueira, além dos sambistas, como Wilson Moreira, Renatinho Partideiro, Walter Alfaiate, entre outros. Essa edição do Trem do Samba contou com o apoio institucional da RIOTUR, da Petrobrás, e de uma empresa de telecomunicações. A Supervia novamente cedeu quatro composições que, pela primeira vez, foram batizados com nomes de compositores renomados no mundo do samba, quais sejam: Paulo da Portela; Cartola, da Mangueira; Silas de Oliveira, do Império Serrano; Geraldo Babão, do Salgueiro.

Duas dessas composições foram animadas até Oswaldo Cruz por grupos de pagode de vários cantos da cidade. A terceira composição foi ocupada pelas Velhas Guardas da Portela, do Império Serrano e do Salgueiro, que partiram desde a central do Brasil e receberam a Velha Guarda da Mangueira na estação homônima. A última composição teria deixado a Central do Brasil por volta de 20 h, levando a bateria da Portela e diversos sambistas anônimos. Em Oswaldo Cruz, milhares de pessoas se espalhavam pelas ruas do subúrbio, aglomerando-se, sobretudo, junto ao palco 'Candeia', na Rua João Vicente e no palco 'Paulo da Portela', na Praça de mesmo nome. Nesses dois palcos, apresentaram-se sambistas, como David Correa, Nadinho da Ilha, Marcos Diniz, Luis Carlos da Vila, Diogo Nogueira, Ivone Lara, entre outros. As edições de 2004 e 2005 tiveram estruturas organizacionais semelhantes ao ano de 2003.

Em 2006, estava ansioso, pois, pela primeira vez, havia decidido acompanhar as festividades do Dia Nacional do Samba, participando das comemorações do Pagode do Trem. Naquele sábado de sol, peguei à tarde o trem em direção à Central do Brasil na estação de Oswaldo Cruz. O clima do vagão, diferentemente dos dias ordinários de trabalho, era de festa¹³². A maioria dos passageiros estava usando a camisa de sua escola de samba favorita. Mesmo não se conhecendo, mas se identificando mutuamente como sambistas, a maioria dos passageiros cantou em uníssono diferentes sambas até a parada final do trem na Central do Brasil às 17 h.

Um público que estimei em três mil pessoas lotava o saguão do Central do Brasil, onde Marquinhos de Oswaldo Cruz e a Velha Guarda já cantavam seus

¹³² Ver DaMatta (1997) e Amaral (1996) para maiores detalhes sobre a diferença do ritmo de vida cotidiana e o ritmo humano nos dias de festa.

principais sucessos e recebiam convidados de outras agremiações carnavalescas. Após os portelenses, apresentaram-se as Velhas Guardas da Mangueira, do Império Serrano, do Salgueiro e da Vila Isabel. A Supervia, como nos anos anteriores, destinou quatro composições, que seguiram sem parar até a estação de Oswaldo Cruz. Em cada vagão haveria um grupo musical para animar os passageiros. Os horários e as atrações de cada um desses trens eram os seguintes:

1) Trem Paulo da Portela – saída 19 h.

Vagão 1- Bip-Bop

Vagão 2 - Velha Guarda do Império Serrano

Vagão 3 – Raiz do Samba

Vagão 4 – Pagode da Tia Doca

Vagão 5 – Manga Preta

Vagão 6 – Autonomia

Vagão 7 – Embaixadores da Folia

Vagão 8 – Velha Guarda da Mangueira

2) Trem Silas de Oliveira – saída 19 h 30

Vagão 1 – Pagode da Serrinha

Vagão 2 – Velha Guarda do Salgueiro

Vagão 3 – Negão da Abolição

Vagão 4 – Pagode do Nelsinho e da Wilma

Vagão 5 – Pagode da Tia Gessy

Vagão 6 – Bloco Cacique de Ramos

3) Trem Cartola – saída 20 h

Vagão 1 – Pagode do Coelho

Vagão 2 – Marquinhos de Oswaldo Cruz e Velha Guarda da Portela

Vagão 3 – Pagode do Chico

Vagão 4 – Choro de Samba

Vagão 5 – Democráticos de Guadalupe

Vagão 6 – Velha Guarda da Mocidade Independente

Vagão 7 – Clube do Samba

Vagão 8 – Pagode da Rua

4) Trem Geraldo Babão saída 20 h

Vagão 1 – Bateria do Faísca Samba Show

Vagão 2 – Pagode Voltar pra quê?

Vagão 3 – Velha Guarda da Vila Isabel

Vagão 4 – Escola de samba Arranco do Engenho de Dentro

Vagão 5 – Samboa

Vagão 6 – Art Júnior

Percebi ainda na Central do Brasil, que os referidos trens não seguem à risca essa programação e horários. Excetuando os vagões destinados às Velhas Guardas, os demais são preenchidos rapidamente por sambistas anônimos, impedindo, muitas vezes, que as atrações musicais embarquem exatamente nos vagões previstos pela programação oficial. Antes do término das apresentações no palco do saguão, há um rápido e tumultuado movimento dos sambistas para os vagões dos Trens do Samba.

Embarquei no quarto vagão da terceira composição, que foi ocupado majoritariamente por aficionados da Portela e do Império Serrano, enquanto eu vestia a camisa do Salgueiro. Percebi que malgrado o aparente conagraçamento em torno do Dia Nacional do Samba, os sambistas não esquecem as rivalidades entre suas agremiações carnavalescas. O vagão ficou dividido em duas partes: o lado direito ocupado por portelenses; o esquerdo, por imperianos. Buscando um lugar de neutralidade entre esses aficionados, optei por ficar em pé no centro do vagão. Como o grupo musical programado não obteve êxito em embarcar nesse vagão, os sambistas anônimos se encarregaram de improvisar as batucadas e o repertório a ser cantados até Oswaldo Cruz. Inicialmente um acordo tácito entre os torcedores: haveria alternância entre os dois grupos, ora seriam cantados sambas da Portela, ora do Império Serrano. Contudo, durante o percurso, essa regra foi quebrada com cada grupo tentando cantar com mais intensidade e alegria do que o outro. O ânimo se acirrou entre os torcedores por meios de xingamentos e acusações de parte a parte. Confesso ter receado o desencadear de agressões físicas entre esses aficiocionados dentro do vagão. Nessa oportunidade, acredito, o fato de ser salgueirense me colocou em uma posição de imparcialidade, pois não estava identificado com nenhum dos dois grupos antagonistas¹³³. Assim sendo, não

¹³³ Vale comentar que esta rivalidade entre Portela e Império Serrano decorre de essas duas escolas de samba estarem localizadas em espaços urbanos próximos: apenas dois quarteirões separam as quadras das

fui vítima de xingamentos. Gradualmente, os ânimos foram acalmados e a viagem prosseguiu sem maiores transtornos.

Em Oswaldo Cruz, havia uma programação musical que prometia romper a madrugada. Eram três palcos espalhados em diversos lugares do bairro. No palco Um, o sambista Almir Guineto dividiu o espaço com o Pagode de Tia Doca, Luis Carlos da Vila e Délcio Carvalho. No palco Dois, houve a apresentação de sambistas, como Noca da Portela, Walter Alfaiate, Dudu Nobre, entre outros. No Palco Três, localizado na Praça da Portela, houve os shows da Marquinhos de Oswaldo Cruz e das Velhas Guardas da Portela, Mangueira, Salgueiro, Império Serrano e Mocidade Independente de Padre Miguel.

A descida do Pagode do Trem quase sempre é conturbada, pois a estação de Oswaldo Cruz não comporta o fluxo de pessoas que lá chegam no Dia Nacional do Samba. As escadas de acesso à saída ficam congestionadas de pessoas que se empurram e se acotovelam. No entanto, nesse dia festivo, pode-se metaforicamente afirmar que o bairro respira samba. Além das atrações musicais conhecidas e reverenciadas no mundo do samba, uma multidão de anônimos se espalha pelas ruas do subúrbio. O trânsito de automóveis fica inviável. O forte policiamento fecha algumas vias para o acesso de carros e ônibus. Portas de lojas ficam cerradas, enquanto um montante representativo dos moradores acompanha as festividades de suas próprias residências. Rodas de samba informais e espontâneas, barraquinhas com comidas e bebidas, podem ser encontradas em vários cantos e esquinas. Diversos veículos da imprensa televisiva, radiofônica e escrita cobrem jornalisticamente esse momento de festa para o mundo do samba, entrevistando, sobretudo, os sambistas mais famosos.

Nessa oportunidade, dirigi-me, com certa dificuldade, devido à quantidade de pessoas nas ruas, à Praça Paulo da Portela onde assisti, entre quase três mil pessoas, aos shows de Marquinhos de Oswaldo Cruz e das Velhas Guardas das Escolas de Samba. Em sua maioria, o público era constituído de idosos, *sambistas da antiga*, como são informalmente conhecidos. Nesse dia, observei que muitos desses sambistas têm preferência por esse *pedaço* do subúrbio de Oswaldo Cruz por ele estar mais próximo da

duas agremiações. Dessa forma, a disputa pela supremacia simbólica da territorialidade 'Madureira-Oswaldo Cruz' é parte integrante da trama carnavalesca de portelenses e imperianos.

Portelinha, reduto dos membros da Galeria da Velha Guarda da Portela que, em sua maioria, são pertencentes à terceira idade¹³⁴.



Figura 15: Comemoração do Dia do Samba em Oswaldo Cruz. Foto de Ronald Ericeira.

Voltei a participar novamente do Trem do Samba em 2007, já como membro do *site* Portelaweb. Nesse ano, eu e outros dois membros dessa equipe nos encontramos no amanhecer do Dia Nacional do Samba para acompanharmos a lavagem do busto de Paulo da Portela. Em seguida, na Portelinha, reunimo-nos com sambistas da Galeria da Velha Guarda e portelenses moradores da região. Muitos ali presentes bebiam cervejas e exclamavam a todo o momento o *orgulho de serem portelenses*. Nessa ocasião, foram lembrados e cantados diversos sambas de compositores da Portela.

No período vespertino, seguimos com outras dezenas de sambistas para a Central da Brasil. Na oportunidade, descobri haver entre os portelenses uma espécie de obrigatoriedade de se embarcar na Estação de Oswaldo Cruz, quando eles se dirigem ao centro da cidade para comemorar o Dia Nacional do Samba. A volta para o bairro de origem da Portela acontece, quase sempre, no último Trem, quando eles retornam, nas palavras de Rogério Rodrigues, para *o reduto do samba verdadeiro e tradicional*. Em sua ótica, o Dia Nacional do Samba, muito mais que a celebração desse gênero musical,

¹³⁴ Lins de Barros (2007) aponta que, na atualidade, as sociedades complexas, como o Rio de Janeiro, construíram um conjunto de ideias e práticas sobre a noção de terceira idade que se opõe ao estigma da velhice como sinônimo de fim da vida, de doença e de isolamento. A construção social da terceira idade teria criado uma alternativa positiva para o enfrentamento dessa fase do ciclo vital. No mundo do samba, as pessoas da terceira idade não são excluídas da convivência social. Elas comumente se integram a ala da Velha Guarda, e passam a ser respeitadas e valorizadas pelas gerações mais novas, conforme assinala, como guardiães da memória coletiva das escolas de samba.

tornou-se o dia em que os aficionados de todas as escolas de samba se deslocam até Oswaldo Cruz como forma de reverência e de reconhecimento às contribuições da Portela e de Paulo da Portela ao carnaval e ao samba de maneira mais ampla.

Nessa perspectiva, é possível reiterar que o Trem do Samba e a feijoada da família portelense estabelecem ligações entre o passado e o presente da Portela. O intermédio entre o passado e o presente se realiza pela memória coletiva (GONÇALVES, 1988, p. 268). E mais, tais comemorações públicas desse passado reforçam o orgulho, para esses torcedores, de ser portelense.

Especificamente o Pagode do Trem, embora inserido dentro das festividades do Dia Nacional do Samba, é eficaz no processo de identificação do ser portelense em duas perspectivas. Primeiro, no ponto de vista nativo, ele é integrado à memória coletiva da escola como a recriação de um costume iniciado pelos fundadores da Portela. Segundo, ele desperta nos portelenses um sentimento de pertencimento afetivo e ancestral ao espaço urbano de Oswaldo Cruz.

No entanto, sendo uma *reconstrução de um antigo costume portelense* e, ao mesmo tempo, inserido no fluxo irreversível do tempo histórico, o Pagode do Trem vive uma tensão permanente entre a continuidade e a mudança. As narrativas de origem sobre o Pagode do Trem assinalam que antes da sua instauração como uma comemoração repetida anualmente, os portelenses viveriam uma espécie de ruptura ou de esquecimento de parte do seu passado relacionada com o vínculo entre a Portela e o subúrbio de Oswaldo Cruz. Por outro lado, acompanhando a trajetória histórica do Trem do Samba pelos textos do site Portelaweb, é possível observar que cada edição foi marcada por uma inovação. Mudaram as atrações musicais, o tempo de duração dos shows, a quantidade de composições de trem disponíveis para os sambistas, as estruturas de montagem de palco, o apoio institucional.

Assim, no meu entendimento, o Trem do Samba permite exemplificar mais uma vez como a noção de tradição, conforme já assinalado, não pode ser essencializada, já que ela pode assumir vários contornos e significações no contexto das sociedades complexas. Relembro que os fundadores da escola se reuniam em vagões de trens por falta de uma quadra fixa para realização de reuniões do grupo e não simplesmente para cantar e compor sambas. Na atualidade, o Trem do Samba é considerado uma tradição por atualizar precisamente esse conteúdo do passado da Portela. No entanto, na *reconstrução do antigo costume dos primeiros portelenses de se encontrar em vagões* foi selecionado para ser lembrado apenas o seu aspecto lúdico. E mais, além de

procurar estabelecer vínculos com essas narrativas referentes aos fundadores da Portela, O Trem do Samba agrega os bens simbólicos e os valores de *autenticidade* e de *tradição* associados à Velha Guarda Show da escola, anfitriões e uma de suas principais atrações musicais desde o ano 2000.

Exatamente por ser equacionado em termos tradicionais tanto pelos sambistas, quanto pela imprensa especializada em carnaval carioca, o Pagode do Trem se tornou um produto *mass media* e do turismo carioca. A propósito, desde 2006, o Pagode do Trem recebe patrocínios estatais da Caixa Econômica Federal, do Ministério do Turismo, da Petrobrás e da Eletrobrás. Esse apoio institucional garante a sua divulgação, a construção e o funcionamento dos palcos, assim como o pagamento de cachês para as atrações musicais participantes. Quanto ao caráter especificamente turístico do Pagode do Trem, em 2007, a monografia '*Trem do Samba: uma festa da cultura popular*', de Valéria Guimarães, foi premiada pela RIOTUR ao defender o Pagode do Trem como um patrimônio turístico do Rio de Janeiro por atrair cada vez mais turistas de outros estados. Nesse aspecto, é inelutável não recordar a afirmação de Canclini (1999, p. 11) de que as produções da cultura popular, encenadas como autênticas e tradicionais, no seio do capitalismo, se tornaram também bens da indústria cultural e turística.

Vale acrescentar ainda que o compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz, além do Pagode do Trem, idealizou e promoveu outros eventos que acionam representações de autenticidade, de tradição e de continuidade com o passado da Portela, como duas rodas de samba agenciadas para homenagear compositores portelenses, sejam eles ancestrais ou contemporâneos.

3.3 Recriando a tradição dos sambas de raiz

Marquinhos de Oswaldo Cruz, inspirado no sucesso da feijoada da família portelense, encetou a promoção de uma roda de samba nomeada de *NA RAIZ*. A forma de funcionamento seria semelhante ao da feijoada organizada pela Velha Guarda Show: unir a musicalidade do samba com a venda de comidas e bebidas. A etnografia de *NA RAIZ* me possibilitou identificar a categoria êmica '*comida de sambistas*'. Esta, segundo a exegese de membros da Portelaweb, abrange os alimentos comumente preferidos pelos sambistas para ser ingeridos durante ou após qualquer evento de samba, a fim de retardar o efeito das bebidas alcoólicas ou de ajudar na cura da ressaca de

bebedeiras. Cabe esclarecer que a categoria *comidaria* descrita anteriormente tem uma acepção mais abrangente e está relacionada com a fartura de alimentação oferecida e consumida em rodas de samba. Por sua vez, a noção de *comida de sambista* tem uma conotação distintiva, geralmente, apontando para as preferências alimentares dos frequentadores do mundo do samba. São eles: o caldo do feijão (ou feijão amigo); a macarronada, a sopa de ervilha, o mocotó, o caldo verde, entre outros.



Figura 16: Divulgação da roda de samba Na Raiz. Foto de Ronald Ericeira.

A roda de samba *NA RAIZ* foi iniciada no dia 14 de julho de 2007 na antiga quadra da Portela, a Portelinha, situada na Estrada do Portela, quase em frente à Praça Paulo da Portela. Ela é inteiramente coberta e tem o formato de um retângulo com cerca de cem metros de comprimento por dez de largura. Seu interior é pintado em azul e branco. Na parede do palco, à direita da entrada, está a imagem de Paulo da Portela. Nos dois lados da quadra, são mantidos adereços de antigos carnavais portelenses, sobretudo, uma representação de águia que parece plinar sobre os frequentadores da Portelinha. No fundo, em sua parte superior, funciona a cozinha; no segmento inferior, os banheiros e o bar. No dia da inauguração dessa roda de samba promovida por Marquinhos de Oswaldo Cruz, uma faixa, no interior da quadra, anunciava aos visitantes a proposta do evento: *venham curtir o verdadeiro samba de raiz*.

Antes da descrição dessa roda de samba, entendo ser necessário comentar sucintamente o conceito analítico de *performance*, bem como a categoria etnográfica *samba de raiz* e seus desdobramentos. Convém esclarecer que emprego a idéia de *performance* sugerida por Bauman (1977), como um modo peculiar de competência comunicativa envolvendo o contexto de apresentação do performer, a forma artística e o público presente.

Quanto à categoria *samba de raiz*, ela é usualmente empregada, no mundo do samba, para qualificar as composições de meio do ano, que se diferem dos sambas-enredo, criados especificamente para o carnaval. Segundo Trotta (2006, p. 65), a noção de samba de raiz, desde a década de 1960, engloba o discurso da resistência e da tradição, posto as letras desses sambas fazerem continuamente referências às origens do samba, isto é, às raízes desse gênero musical. Os sambas de raiz, a partir da década de 1980, adquiriram notoriedade nacional, configurando-se como uma classificação do mercado fonográfico brasileiro. Nesse transcurso, estabeleceu-se uma disputa ideológica e comercial entre os sambistas de raiz e os pagodeiros românticos que se diferenciavam por fronteiras estéticas e geracionais¹³⁵. Nos anos de 1990, os grupos pagodeiros incorporaram a versão moderna do samba e foram atravessados por uma mentalidade empresarial voltada para vendagens de discos. Em sua maioria, tais grupos de pagode eram formados por jovens rapazes advindos das principais metrópoles do sudeste, principalmente, de São Paulo. Por sua vez, os defensores do samba de raiz eram sambistas mais velhos, que legitimavam a sua presença no mercado fonográfico evocando continuamente seus vínculos com o passado e sua relação com alguma escola de samba (TROTТА, 2006, p. 105).

Na pesquisa de campo, percebi que a noção de samba de raiz é polissêmica, podendo açambarcar outros subgêneros de samba mais específicos, a saber: sambas de terreiro, sambas de quadra e sambas-exaltação¹³⁶. Para um leigo ou para um visitante de primeira viagem em uma agremiação carnavalesca, os sambas de quadra e os sambas de terreiro podem, por vezes, ser entendidos como sinônimos, haja vista serem categorias êmicas usadas para classificar as composições musicais produzidas sobremaneira para promover a animação e a sociabilidade na interioridade das escolas de sambas. Vale notar, porém, a existência de uma sutil diferenciação nativa entre esses dois subgêneros de samba de raiz. Essa distinção se realiza no plano temporal. O termo *sambas de terreiro* remete às primeiras décadas de existência das escolas de samba. Nesse período, poucas agremiações carnavalescas dispunham de sede fixa, o que ocasionava os encontros dos sambistas em terrenos descobertos cujo chão era de terra batida. Uma rememoração do compositor portelense Zé Ketti, gravada para o documentário “Sambas

¹³⁵ A esfera musical brasileira, desde os seus primórdios, foi marcada por disputas em torno de questões estéticas e geracionais. Nesse aspecto, ver Naves (1998).

¹³⁶ Os sambas-exaltações serão tratados detalhadamente no próximo capítulo.

de Terreiro”, produzido pela TV Cultura em 1991, narra esse período da trajetória das escolas de samba:

Eu gostava da Portela, da Estrada do Portela, quando a quadra não era coberta. Era o tempo dos sambas de terreiro. Nesse tempo, quando chovia, a gente ia para os botequins, a gente não ficava nos terreiros, pois eles ficavam enlameados. A gente torcia para ter noites de luar, aquela coisa poética, para podermos cantar samba nos terreiros.

Por seu turno, os sambas de quadra são vistos como mais *modernos*, fazendo, portanto, referências à fase mais recente das escolas de samba, quando muitas passaram a ser frequentadas por segmentos sociais médios e já dispunham de quadras cobertas para a realização de eventos voltados ou não para o carnaval. No entanto, os *samba de terreiro e os sambas de quadra* possuem campos semânticos semelhantes, já que são acionados para classificar as composições produzidas pelos sambistas, que são consumidas majoritariamente entre eles mesmos, amigos próximos, familiares e membros de escolas de sambas. O universo semântico dessas canções abrange assuntos, como conquistas e desilusões amorosas, relações familiares e o enaltecimento das agremiações carnavalescas e dos bairros ou morros de origens destas. A memória coletiva de cada escola de samba retém os *sambas de terreiro e os sambas de quadra* mais poéticos e mais gostosos de serem cantados (ERICKEIRA, 2009, pp. 257-258).

Retomando o foco de análise para a roda de samba NA RAIZ, Marquinhos de Oswaldo Cruz comentava, amiúde, em suas apresentações que seu objetivo maior era tornar o subúrbio que lhe deu sobrenome artístico no *território sagrado do samba de raiz*, onde moradores, em todos os cantos do bairro, espontaneamente iriam fazer rodas de samba e louvar os grandes compositores portelenses do presente e do passado. Nessa perspectiva, Marquinhos de Oswaldo Cruz privilegiava quase que obrigatoriamente os *partidos altos*¹³⁷ e os *sambas de raiz*; logo, era evitado o repertório musical de sambas-enredo e dos sambas que estavam no circuito comercial. No entanto, alguns sambas amplamente divulgados pela mídia e apreciados pelos portelenses eram também executados, como *Foi um Rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola.

Em sua *performance* na Portelinha, Marquinhos de Oswaldo Cruz primava por dirimir a distinção entre o público e cantor. Não havia uma divisão entre palco e plateia. Ele circulava entre os presentes enquanto cantava e, no intervalo das canções,

¹³⁷ Partido Alto é uma modalidade de samba baseado em uma espécie de desafio entre os participantes, nomeados de *partideiros*. Estes fazem versos de improviso à moda dos repentistas, enquanto o restante do público fica batendo palmas ou repetindo o refrão em torno do qual gravita o desafio.

conversava e cumprimentava os convidados. Por vezes, Marquinho de Oswaldo Cruz cedia o microfone para quem quisesse dar continuidade à música por ele iniciada. O clima dessa roda de samba era mais intimista e pessoal do que o da feijoada da família portelense. O anfitrião do evento comumente se dirigia aos presentes, interpelando-os por seus nomes próprios e abraçando-os calorosamente. O público de NA RAIZ era menos heterogêneo do que o da feijoada da família portelense. Na sua primeira versão e nas demais oportunidades em que acompanhei essa roda de samba, os frequentadores eram, em sua maioria, da terceira idade, muitos membros da Galeria da Velha Guarda da Portela.

Essa roda de samba se iniciava às 14 h, quando Marquinhos de Oswaldo Cruz e sua banda musical composta por *partideiros* do bloco carnavalesco Cacique de Ramos cantavam o Hino da Portela, de Chico Santana, e um samba louvando o subúrbio de Oswaldo Cruz, da autoria de Marquinhos. O público estimado era quatrocentas a seiscentas pessoas, o que praticamente lotava o ambiente, restando poucos lugares para se permanecer sentado. Neide Santana, pastora da Velha Guarda Show da Portela, era a encarregada pelo preparo das *comidas de sambistas*. Foi criado um engenhoso mecanismo manual de subida e descida dos alimentos, já que a cozinha se localizava em um plano superior ao espaço reservado ao público. Os pratos de comida vendidos eram colocados em uma bandeja amarrada a uma corda por onde os alimentos desciam. Em baixo, uma ajudante da cozinha recebia a bandeja e servia os pratos nas mesas.

Observei que vários interlocutores na pesquisa de campo apreciam positivamente as iniciativas de Marquinhos de Oswaldo em valorizar os sambas de raiz e em homenagear reiteradamente os mais renomados compositores portelenses, como Paulo da Portela, Candeia, Monarco, entre outros. Por outro lado, é inegável que ele transformou esses bens simbólicos do passado da Portela em fonte de renda e na alavanca de sua carreira profissional¹³⁸. A entrada de NA RAIZ custava R\$ 5,00. E mais, além de incentivar cada portelense a assumir consigo mesmo o compromisso de convidar mais cinco pessoas para as próximas rodas de samba, Marquinhos de Oswaldo Cruz aproveitava a oportunidade para vender seu último CD cujas músicas eram quase todas de sua autoria.

¹³⁸ A tensão entre a autenticidade e a comercialização no campo da música é mais bem detalhada em Becker (2008). Destaco ainda como leitura complementar o debate promovido por Rodrigues Júnior (2009) em torno da Velha Guarda da Portela a partir das categorias de autenticidade e de sucesso.

Na verdade, o idealizador de NA RAIZ buscava alçar e legitimar sua carreira profissional, entre outros fatores, associando-a a um discurso preservacionista dos autênticos costumes portelenses. Em um viés analítico, é possível afirmar que, nesse empreendimento, Marquinhos de Oswaldo Cruz findava por usar e abusar do passado da Portela. O uso desse passado se dava em diferentes âmbitos, como no plano da recriação de rodas de sambas acompanhadas pela venda de comidas, pautada na herança do saber culinário de Tia Vicentina. No plano da *performance*, ele valorizava a apresentação dos sambas de raiz. O abuso do passado portelense acontecia, quando, conscientemente ou não, Marquinhos de Oswaldo Cruz manipulava a memória coletiva do grupo, ao afirmar, por exemplo, *que, através de NA RAIZ, desejava reviver a mítica da Portelinha, local sagrado onde a Portela teria conquistado a maioria dos seus títulos. Lá a escola teria vivido efetivamente seu passado de glória.*

Essa noção de *passado de glória* é polissêmica e empregada em diferentes contextos e situações na Portela. Rodrigues Júnior (2009, p. 313) a relaciona aos títulos e ao pioneirismo da agremiação no carnaval carioca, fazendo-a banalizar os resultados dos últimos desfiles. Em minha pesquisa, identifiquei esta categoria referindo-se a diferentes recortes temporais, como ao período de liderança de Paulo da Portela ou à década em que a escola foi heptacampeã. Quanto à assertiva transcrita de Marquinhos de Oswaldo Cruz *de que a Portela teria vencido a maioria de seus campeonatos na fase em que sua sede era a Portelinha*, ela não é factual, posto a maioria dos títulos portelenses ter sido obtida no período em que escola manteve sua sede no Número 412 da Estrada do Portela. Embora não condizente com a realidade, a referida assertiva almejava simbolicamente criar uma representação de tradição e de uma ancestralidade legítima para a roda de samba NA RAIZ, ao propor que sua realização estava se dando no mesmo palco das principais glórias portelenses do passado.

NA RAIZ aconteceu regularmente até março de 2008, todo segundo sábado de cada mês, quando foi interrompida devido a reformas na Portelinha. Em maio do mesmo ano, o compositor e cantor Marquinhos de Oswaldo Cruz conseguiu organizar, na Praça Paulo da Portela, a *Feira das Iabás*, com o mesmo formato dos projetos anteriores: uma roda de samba acompanhada por venda de alimentos e bebidas. Nessa oportunidade, seriam preparadas as comidas de sambista inspiradas nas receitas registradas por Candeia e Isnard (1978), no livro “Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz” (NOVIDADES PORTELAWEB, 2008). Nessa ótica, os pratos

vendidos eram: galinha com quiabo, angu à baiana, peixes fritos, caldos, rabadas, vaca atolada, doces, entre outros.



Figura 17: Marquinhos de Oswaldo Cruz na Feira das Iabás. Foto de Marcelo Rocha.

A Feira das Yabás, assim como as outras iniciativas culturais idealizadas por Marquinhos de Oswaldo Cruz, nascera fazendo uso do passado da Portela. Dessa vez, agregando e ressignificando as narrativas relacionadas com Paulo da Portela e Candeia. No tocante ao primeiro compositor, o palco para as atrações musicais foi montado ao lado do busto feito em sua homenagem. Reiteradamente, durante a roda de samba, Marquinhos de Oswaldo Cruz parava seu show para enfatizar que *o nome de Paulo da Portela jamais deveria cair no esquecimento. Ele estaria fazendo sua parte como sambista e como portelense*. Quanto ao compositor Candeia, ele era homenageado quando diversos sambas de sua autoria eram cantados pelo promotor do evento.

A Feira das Yabás acontecia segundo domingo de cada mês. Em sua realização, Marquinhos de Oswaldo Cruz, quase sempre convidava um cantor afamado do mundo do samba, como Ivone Lara, Diogo Nogueira, ou integrantes de bateria das diferentes escolas de samba cariocas. Sendo realizada no espaço público da Praça da Portela, não era cobrada a entrada para o público visitante. Acredito que a gratuidade de participação na Feira das Yabás só foi possível pelo patrocínio do Ministério de Turismo, da Prefeitura do Rio de Janeiro e dos apoios formais do SEBRAE, da Fundação Cultural Palmares e do Mercado de Madureira.

Cobrava-se aos frequentadores apenas o que era consumido nas barracas. Estas, em número variável em cada roda de samba, se espalhavam pelos quatros cantos da referida praça. Nelas podiam ser compradas as *comidas de sambistas* e bebidas de

diversas ordens, como batidas, cervejas e caipirinhas. Diferentemente da feijoada da família portelense e da roda de samba *NA RAIZ*, cujas cozinhas eram estritamente comandadas por mulheres portelenses, a Feira das Yabás contava com a participação de baianas do Império Serrano no preparo dos alimentos. No entanto, essa Feira manteve o caráter ritual das rodas de sambas anteriores, em seu propósito de realização coletiva, em sua repetição ao longo do tempo e em seu apelo ao paladar, ao olfato e à audição.



Figura 18: Público comendo e bebendo na Feira das Iabás. Foto de Marcelo Rocha.

Tais iniciativas, como a feijoada da família portelense, o Pagode do Trem do samba e Feiras das Yabás, além de fazerem usos, e por vezes, abusos do passado da Portela, findaram também por instituírem ou inventarem *lugares da memória* portelense¹³⁹. Ou seja, lugares que, de forma simbólica e orgânica, remeteriam os portelenses imediatamente ao passado de sua escola, como a Praça Paulo da Portela, a Portelinha e o trajeto ferroviário unindo a Central do Brasil a Oswaldo Cruz. Os próprios quintais de integrantes da Velha Guarda podem também ser pensados como lugares que guardariam a memória da Portela.

Por seu turno, essas recentes práticas, envolvendo a comensalidade e a comemoração da memória coletiva na Portela, passaram também a constituir um papel significativo no processo de identificação do ser portelense. Além de proporcionarem oportunidades de comerem e beberem juntos, essas rodas de samba ativam o sentimento de pertencimento a um passado comum, e a certeza de que a própria Portela, com seus

¹³⁹ Neste ponto, remeto-me ao pensamento de Halbwachs (1999) para quem os espaços são meios materiais que ajudam na conservação da memória coletiva.

costumes e valores, permaneceu viva através do tempo. Algumas passagens do texto Receita de Sucesso (2006, p. 8), da Portelaweb, são contundentes: *essas rodas de samba têm o cheiro e o sabor do passado e nos fazem evocar o sentimento de respeito aos antepassados e o orgulho de sermos portelenses.*

Notadamente, a preservação e continuidade dessa memória coletiva são perpassadas por questões de gênero e de geração (LINS DE BARRROS, 2007)¹⁴⁰. Nas três *rodas de samba com comidaria* que pesquisei, cabia às mulheres mais velhas, sobretudo, o universo da cozinha. Meus interlocutores as apontavam como as responsáveis pela salvaguarda e atualização da memória do saber culinário de Tia Vicentina, referência feminina histórica no preparo de *comidarias na Portela*. Os homens mais velhos, geralmente os compositores mais renomados da escola, são reverenciados sobremaneira por deterem a hegemonia no fazer musical da escola.

No mundo do samba, a atividade da composição de canções é primordialmente masculina, haja vista as mulheres participarem quase que exclusivamente na função de pastora, ou seja, cantando os sambas compostos pelos homens¹⁴¹. Tais distintas experiências de gênero são vistas como complementares pelos portelenses, pois como afirma o compositor Monarco, *não há roda de samba na Portela sem o acompanhamento de uma boa comida*. Em outras palavras, as participações de homens e mulheres são indispensáveis para a realização de tais eventos comensais.

Os homens e as mulheres mais velhos na Portela ocupam o lugar honroso de guardiões da memória coletiva de escola que, mesmo sendo, em muitos aspectos, construída, merece ser reconstruída, valorizada e atualizada. Como procurei mostrar, uma das formas de atualização desse passado se dá através de rodas de sambas que associam, quase sempre, música e comida. Assim, tais rodas de samba observadas na Portela podem ser pensadas em si mesmas como processos simbólicos que mantêm vivas a memória e a tradição da escola sobremaneira através da oralidade, ou melhor, da musicalidade. Nessa direção, uma análise com mais vagar do repertório musical dessas rodas de samba parece ser uma pista para se adentrar no universo de valores e nos significados êmicos atribuídos ao passado da Portela.

¹⁴⁰ Conforme assinala Lins de Barros (2007) em seu trabalho com velhos na cidade do Rio de Janeiro, os conteúdos da memória de homens e mulheres são diferentes. Aqueles sempre lembram com mais intensidade aspectos relacionados com os espaços públicos, enquanto as mulheres priorizam lembranças de seu ciclo doméstico: casamento, nascimento de filho, cuidados da casa.

¹⁴¹No universo do samba, poucas mulheres ultrapassaram essa barreira de gênero, tornando-se compositoras conhecidas. Os exemplos mais divulgados são o de Leci Brandão e de Dona Ivone Lara. Sobre a biografia e a trajetória musical desta última compositora, ver Burns (2007).

CAPÍTULO 4 OS SAMBAS-EXALTAÇÃO NA PORTELA: A ATUALIZAÇÃO DO PASSADO POR MEIO DA MUSICALIDADE

No capítulo anterior, comentei que uma das modalidades do sambas de raiz seria o *samba-exaltação*, cujas letras fazem menções diretas ao universo social e afetivo das agremiações carnavalescas. Grosso modo, a finalidade consciente dessas composições é enaltecer a história, os símbolos, e os sambistas considerados importantes dentro de cada escola de samba (ERICEIRA, 2009).

A etnografia de Cavalcanti (2007/a, p. 102), realizada no início dos anos de 1990, revelou a existência de dois ciclos competitivos que mobilizam a vida social das alas de compositores nas escolas de samba: o festival de sambas de quadra e os concursos de sambas-enredo. O festival ficaria restrito aos membros das próprias alas de compositores, enquanto que os concursos de sambas-enredo despertariam o interesse de todos os segmentos da escola, posto neles se eleger o hino que cada agremiação levará para a Avenida no carnaval seguinte. Embora a lógica comercial interferisse no funcionamento das duas competições, elas distinguem-se entre si pelo montante de dinheiro posto em disputa. Os valores pagos aos compositores vencedores de um samba-enredo são bem maiores do que aqueles recebidos pelos ganhadores de um festival de samba de quadra (CAVALCANTI, 2007/a, p. 103). No trabalho de campo na Portela, observei que os festivais de samba de quadra, diferentemente dos concursos de sambas-enredo, não possuem uma regularidade definida. Quando eles acontecem, funcionam como uma espécie de *avant-première* das eliminatórias de sambas-enredo. Após três anos de interação com os membros da Portelaweb, fui informado da existência de um único festival de sambas de quadra, realizado em 2007.

Algumas interpretações apressadas sobre as diversas formas de hegemonia dos sambas-enredo no mundo do samba vaticinam o fim dos sambas de raiz. Carvalho e Ribeiro (2005, p.22), por exemplo, afirmam que a profissionalização da ala de compositores e a gravação massificada dos sambas-enredo teriam feito desaparecer os sambas de raiz das quadras das escolas de samba. Os autores acrescentam que as mídias televisivas e radiofônicas seriam as responsáveis, entre outras coisas, pela perda de autenticidade e pelo declínio dos sambas terreiros. Aliás, o Rádio e a Televisão também deveriam ser responsabilizados pelo que nomeiam de *a atual ditadura* dos sambas-enredo no mundo do samba.

Tais afirmações são problemáticas por dois motivos. Primeiro, as diversas rodas de samba trazidas à baila anteriormente são exemplos contumazes de que os sambas de raiz não desapareceram das quadras das agremiações carnavalescas cariocas. Ao contrário, eles permaneceram vivos e pungentes através do tempo. Segundo, a noção de profissionalização assume uma acepção negativa para os autores, sendo usada como categoria de acusação contra o desaparecimento de um subgênero do samba considerado mais autêntico – o samba de raiz – que, por sua vez, teria sido substituído por outro cuja existência seria pautada nas leis do mercado fonográfico: os sambas-enredo. Nesse sentido, Carvalho e Ribeiro (2005) confundem profissionalização com mercantilização do samba.

Conforme aponte, baseando-me nos estudos de Sandroni (2001) e Vianna (2002), desde o período de surgimento das escolas de samba, os sambistas já auferiam lucros com a venda dos direitos autorais de suas composições¹⁴². Nessa ótica, os sambas de terreiro, em seus primórdios, também não estavam completamente incólumes à lógica mercantil das indústrias fonográficas. Logo, a comercialização de composições de samba não é corolário do aparecimento e da consolidação dos sambas-enredo. Estes, em razão do desenvolvimento de técnicas de produção massificada em diferentes dispositivos de gravação (CD, DVD, MP3), atingiram um público mais amplo e, por conseguinte, um lucro nas vendas significativamente maior do que os sambas de raiz o obtiveram no passado. No entanto, no sentido de uma produção cultural voltada também para fins comerciais, em certa medida, a mercantilização seria constitutiva do mundo do samba (TROTТА, 2006, p. 65; CAVALCANTI, 2007/a, p. 99).

Decerto, é questionável considerar os compositores das escolas de sambas como agentes passivos que teriam modificado suas formas de expressão musical para se adequarem às imposições de determinados processos histórico-culturais. Em certos casos, ao contrário, a mudança de crenças e de comportamentos partiu do próprio sambista em sua busca pessoal e coletiva de maior aceitação e inserção social. Em especial, no caso de ascensão dos sambas-enredo a partir da década de 1940, entre o carnaval e o samba, antes vivenciados separadamente, é construída uma intrínseca

¹⁴² A negociação desses direitos autorais era complexa e conflituosa. Por vezes, o compositor aparecia apenas como o co-autor da canção. Em outros casos, ocorria a apropriação indébita da obra, como o caso envolvendo Heitor dos Prazeres e Rufino relatado no episódio dramático de afastamento de Paulo da Portela da escola. Para compreender melhor a luta dos compositores populares pela conquista dos direitos autorais de suas obras no Brasil, ver Fenerick (2002).

relação. Estavam produzidas, assim, oportunidades para os sambistas criarem canções tanto para o meio de ano quanto para o período momesco (FENERICK, 2002, p.125).

Por outro lado, não deixei de constar, em diversos momentos da pesquisa de campo, certas tensões entre representações associadas às diversas modalidades dos sambas de raiz e dos sambas-enredo. Na ótica êmica, os sambas de raiz são considerados mais puros, mais autênticos, haja vista o próprio compositor escolher a temática sobre a qual deseja criar seu samba. Ao passo que os sambas-enredo são entendidos como encomendados, posto serem criados a partir de uma sinopse de enredo previamente concebido e escrito pelos carnavalescos da agremiação (CAVALCANTI, 2007/a, p. 104). A transcrição de um depoimento de Monarco, líder da Velha Guarda Show da Portela, ao mencionado documentário da TV Cultura sobre Sambas de Terreiro, expressa a distinção feita pelos portelenses entre os processos de criação de um samba de terreiro e de um samba-enredo: *“Os sambas de terreiro são mais verdadeiros, mais autênticos. Não há motivos para criá-los. Como dizia Noel Rosa: O samba vem do coração. Já o samba-enredo é pré-fabricado. A gente recebe o tema para compor o samba”*.

Retomando a construção da etnografia de Cavalcanti (2007/a) em torno da preparação da Mocidade Independente Padre Miguel para o carnaval de 1992, diria ela ser reveladora de como o intenso processo de comercialização dos sambas-enredo afetou a relação entre a ala de compositores e as escolas de sambas. Outrora somente os compositores vinculados afetivamente com as agremiações poderiam disputar o concurso de sambas-enredo. Na atualidade, grosso modo, essas competições estão abertas a todos os compositores interessados, não importando a escola de samba de origem do compositor¹⁴³. A possibilidade de ganhar volumosas somas de dinheiro e de usufruir o orgulho de ter seu samba escolhido para ser cantado por todos nos desfiles acirra a disputa entre os compositores. Muitos se tornam profissionais especializados na criação de sambas-enredo. Em certos casos, são instituídas firmas informais, dedicadas à venda comercial de sambas encomendados pelos compositores das mais diferentes agremiações. Tais firmas se transformaram em negócios lucrativos no mundo do samba,

¹⁴³ Desde a década de 1970, as alas de compositores das escolas de sambas se esforçam em controlar a entrada de novos integrantes em seus quadros (GOLDWASSER, 1975; CAVALCANTI, 2007/a). Por vezes, o ingresso de novos sambistas nessas alas ocorria de forma conflituosa, como no caso dramático que resultou no afastamento de Candeia da Portela também nos anos de 1970. Na atualidade, cabe informar que na Portela exige-se que, em todas as obras inscritas nos concursos de sambas-enredo, haja minimamente um autor pertencente originariamente à ala de compositores da escola.

uma vez que existem compositores dispostos a pagar os altos valores cobrados por essas firmas¹⁴⁴.

A profissionalização dos compositores de sambas-enredo perpassaria ainda pela escolha dos parceiros para o concurso de sambas. Reiteradamente, uma parceria pode ser composta por um sambista considerado detentor de apreciável talento musical e outro menos dotado musicalmente, mas com dinheiro suficiente para cobrir os elevados gastos que envolvem a disputa de sambas-enredo: contratação de intérpretes para puxar o samba; confecção de bandeiras e prospectos para a divulgação das letras das músicas; aluguéis de ônibus; pagamentos de bebidas; comidas e ingressos para os que se propõem a torcer pelo samba (CAVALCANTI, 2007/a, p. 106-107).

Em termos sociológicos, existe uma divisão geracional na ala de compositores da Portela. Os mais velhos são considerados sambistas tradicionais e raramente são profissionais exclusivos do samba. Em seu estudo sobre a Velha Guarda Show da Portela, Rodrigues Júnior (2009) revela haver muitos dentre seus membros - hoje aposentados - motoristas, ladrilheiros, pintores de parede, feirantes, policiais, que, enquanto trabalhavam em suas profissões, compunham, divulgavam e vendiam os direitos autorais de suas canções. Entre os compositores mais jovens, entretanto, encontrei, de modo recorrente, a representação de *ser sambista* como uma carreira profissional cujas fontes de renda advêm exclusiva e legitimamente da realização de shows comerciais e da gravação dos seus próprios sambas¹⁴⁵. Cabe assinalar ainda que, outrora, um compositor se destacava dentro de sua escola de samba, quando compunha um samba de terreiro cantado por todos. Na atualidade, um compositor se torna efetivamente famoso e conhecido dentro da agremiação ao vencer um concurso de sambas-enredo.

Na Portela, os sambistas tradicionais comumente estão afastados da criação de sambas-enredo por não terem nem o dinheiro, nem o vigor físico que tal competição requer. São meses de disputa: as eliminatórias de sambas acontecem, dependendo da agremiação, uma ou duas vezes por semana. Quando os compositores mais antigos ocasionalmente disputam esses concursos, eles estão associados com os mais jovens que

¹⁴⁴ Na atualidade, no mundo do samba, essas firmas informais são acusadas de criar uma espécie de monopólio nas disputas de sambas-enredo. Tal fato estaria tornado os sambas-enredo demasiadamente semelhantes, já que estariam sendo feitos por um núcleo restrito de compositores: os que fazem parte dessas ditas firmas de samba.

¹⁴⁵ Conforme assinala Cavalcanti (2007/a, p. 99), a noção de profissional no mundo do samba implica a obtenção de remuneração suficiente para sobreviver unicamente da prática de compor samba e gravar discos.

bancam os maiores custos da competição. Nessas oportunidades, entram em cena as usuais relações de personalidade que vigoram no mundo do samba (DaMatta, 1997). Isso porque os compositores antigos desfrutavam de prestígio junto aos diretores de harmonia e à direção da escola, comumente os responsáveis pela escolha da composição vencedora. Nos três concursos de sambas-enredo que acompanhei na Portela, a composição de um sambista dito tradicional e renomado esteve na final da competição, a despeito da concorrência de outros sambas considerados mais belos pelos portelenses e pela própria diretoria da escola.

Afastados das competições de sambas-enredo por questões físicas e financeiras, os compositores mais idosos, em sua maioria, voltam-se assim com mais dedicação à criação e à divulgação das diversidades modalidades dos sambas de raiz. Na Portela, as representações de autenticidade e tradição associadas a esses subgêneros do samba foram construídas e reproduzidas de modo notável a partir dos anos de 1960. Nesse período, vale recordar o episódio envolvendo os compositores Candeia e Paulinho da Viola e a direção da escola, que confrontou de modo dramático visões tradicionalistas e modernizantes. Nesse contexto, uma das principais ações do grupo denominado tradicionalista foi a concepção da Velha Guarda Show da Portela com o propósito de reunir pastoras e compositores afamados que se autodenominavam como ‘da antiga’. A criação desse grupo musical possibilitou-lhe a realização de shows para um público bem mais amplo do que aquele usualmente abarcado pelas escolas de samba.

A narrativa fundacional desse grupo, como assinalado antes, é a gravação, em 1970, do LP *Portela Passado de Glória: a Velha Guarda da Portela*, produzido por Paulinho da Viola (RODRIGUES JÚNIOR, 2009, p. 323). Em depoimento ao filme *Mistério do Samba*, o cantor e compositor revela sua motivação para fundar o grupo musical: “*Quando cheguei à Portela, ouvia sambas de terreiro que não haviam sido gravados e por isso estavam se perdendo no tempo e na memória. Aí, decidi escolher alguns compositores e selecionar as mais belas canções para serem gravadas*” (O MISTÉRIO do Samba, 2008).

Decerto, essa ação preservacionista de gravar em um LP sambas de raiz de alguns dos principais compositores da Portela teve como efeito inserir a Velha Guarda da Portela no espaço comercial que aquele subgênero musical havia criado dentro da indústria fonográfica nacional. Aliás, os sambas de raiz se tornaram um produto vendável e lucrativo para as gravadoras por tomarem para si justamente uma aura de

autenticidade e de tradição (TROTTA, 2006, p. 34). Em consequência do sucesso alcançado pela primeira produção musical do grupo junto ao grande público e aos formadores de opinião, uma parcela dos compositores da Velha Guarda Show da Portela pôde, posteriormente, gravar seus próprios discos solos. São eles: Monarco, Casquinha, Argemiro Patrocínio, Jair do Cavaquinho, Tia Surica e David do Pandeiro (RODRIGUES JUNIOR, 2009, p. 330).

Vale sinalizar também que, desde a década de 1970, certos cantores renomados da Música Popular Brasileira pautaram uma parte significativa de suas carreiras artísticas no discurso de defensores e promotores dos sambas de raiz, como Clara Nunes, João Nogueira, Luiz Ayrão e, mais recentemente, Zeca Pagodinho e Marisa Monte. Esta, em 1998, inspirada no trabalho pioneiro do LP *Passado de Glória* ajudou a lançar o CD *Tudo Azul* com sambas de raiz até então inéditos dos compositores da Velha Guarda da Portela. Em 2008, Marisa Monte¹⁴⁶ colabora ativamente com a produção do filme *O Mistério do Samba*, no qual a cantora declara, em uma de suas cenas, sua inclinação pessoal para divulgar o modo de vida e de compor dos membros desse grupo musical: *Eu gosto de muita coisa em música, mas poucas coisas me tocam e me emocionam como a Velha Guarda da Portela. Eu sabia que a vida iria ser melhor com os seus sambas.*

As construções das noções de pureza e de autenticidade que cercam os sambas de raiz visam ocultar significativamente os aspectos mercantis e profissionais que, entretanto, lhes são inerentes. Tais representações advogam uma lógica de funcionamento diferente para os sambas de raiz daquela mercantil na qual estariam inseridos os sambas-enredo. No entanto, a feijoada da família portelense e as rodas de samba organizadas por Marquinhos de Oswaldo Cruz são exemplo contumazes de que tradição e comercialização não são categorias antitéticas. Assim, de forma subjacente, as construções das noções de pureza e de tradição em torno dos sambas de raiz têm como aspecto relevante a legitimação e a garantia do nicho comercial desse subgênero musical na indústria fonográfica.

¹⁴⁶ A cantora Marisa Monte estabeleceu contatos com os compositores da Portela através de seu pai, Carlos Monte. Este, como comentado brevemente no capítulo 2, está ligado à escola desde a década de 1970, onde exerceu inclusive um cargo no Departamento Cultural da agremiação. Marisa Monte, por seu turno, nos últimos dez anos, desfilou reiteradas vezes na Portela, sempre acompanhando a Velha Guarda Show da escola.

4.1 Os sambas de raiz na Portela

A maior popularização e a ampla mercantilização dos sambas-enredo talvez tenham tido reflexos no âmbito das pesquisas acadêmicas que fazem poucas referências, quando o fazem, ao sambas de raiz (ERICEIRA, 2009). Todavia, são pesquisas exitosas sobre as quais me debruço sucintamente.

Os estudos desenvolvidos até então sobre sambas-enredo podem ser agrupados, grosso modo, em dois campos disciplinares: um histórico e outro antropológico¹⁴⁷. No âmbito histórico, destacaria o livro de Augras (1998) cuja pesquisa enfocou os sambas-enredo dos últimos anos da década de 1940 até meados de 1970. Entre seus objetivos, havia a proposta de relacionar a história nacional com o imaginário social expresso nas letras dos sambas-enredo que valorizavam o passado nacional e tinham visão ufanista da natureza do país¹⁴⁸.

Na bibliografia antropológica, o trabalho de Baeta Neves (1979) foi o pioneiro em usar a perspectiva estrutural para análise de sambas-enredo, desvelando aspectos do imaginário social nacional aí presentes. Entre outras ponderações, o autor assinala que tais letras reproduzem um viés ideológico da sociedade brasileira dividida em diferentes grupos econômicos e raciais, mediados pelas festas, pelo carnaval. Buscando atenuar os conflitos entre as distintas etnias e segmentos sociais, os sambas-enredo teriam adotado a atitude estratégica de ocultá-los sem omiti-los, substituindo conteúdos políticos por dimensões psicológicas e sentimentos coletivos por vivências individuais dos atores¹⁴⁹.

Por seu turno, Cavalcanti (1999) analisou a temática racial nos sambas-enredo das escolas de samba cariocas. A autora insere esse subgênero musical como um lugar privilegiado para o entendimento de uma parcela do pensamento social nacional relacionada aos negros. No plano diacrônico de seu ensaio, é possível observar como o imaginário dos sambas-enredo deslocou-se de uma ótica que centraliza o conflito entre as raças para um viés que privilegiava a democracia racial no país.

¹⁴⁷ No entanto, cabe aqui uma alusão à dissertação de Mestrado na área de Letras de Raquel Valença (1983). Nessa pesquisa, a autora observa uma estética barroca na concepção dos sambas-enredo cujas letras primam pela adjetivação e por uma semântica esplendorosa.

¹⁴⁸ Essa leitura dos sambas-enredo do período das décadas de 1940 a 1970 é compartilhada por Tinhorão (1997) ao vaticinar que, outrora, o samba-enredo escolhia temas propositais para estimular o amor pelos símbolos nacionais. Sobre essa discussão entre sambas-enredo e temática nacionais ver também Cabral (1996).

¹⁴⁹ Baeta Neves (1979) refere-se aos sambas alusivos ao processo de escravização de negros africanos no Brasil. Nessas letras, a denúncia das condições de vida escrava era feita por usos de categorias, como nostalgia ou saudade da terra natal. Em seus argumentos, essa estratégia vocabular enfatiza o sofrimento particular de cada negro e não a revolta coletiva de um povo pela situação degradante em que vivia.

Na Portela, a modalidade musical dos sambas de raiz é executada primordialmente nas rodas de sambas. Inserido nesses eventos comensais, esse subgênero do samba pode ser interpretado como uma forma de música ritual que comunica conteúdos simbólicos específicos e age eficazmente no desencadeamento ou na inibição de específicos comportamentos humanos (MITCHEL, 1956; LEACH, 1971; RADCLIFF-BROWN, 1973; GLUCKMAN, 1974; TURNER, 1977)¹⁵⁰.

Vale trazer ainda as reflexões estruturalistas de Lévi-Strauss (2004) sobre a música. Trata-se de um tema notabilizado no pensamento antropológico, acerca do qual é oportuno fazer alguns comentários pela sua relevância para os desdobramentos da análise das letras dos sambas de raiz. Para esse autor, a música seria uma via intermediária entre o pensamento lógico e a percepção estética. A obra musical, enfatiza, teria um caráter comum com os mitos: ambos transcenderiam o plano da linguagem articulada, ainda que requeiram como este uma dimensão temporal para se manifestarem (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 24). Aliás, a música superaria a aparente antinomia entre um tempo histórico findo e uma estrutura permanente. Paradoxalmente, ela operaria sobre o tempo fisiológico do ouvinte, um tempo irremediavelmente diacrônico, posto ser irreversível, assim como seria uma *máquina de suprimir o tempo*, em razão de sua estrutura eminentemente fechada sobre si mesma imobilizar o tempo que passa, fazendo com que os ouvintes da música atinjam uma espécie de imortalidade (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Ademais, a música atuaria em duas grades: uma interna ou natural e outra externa ou cultural. A primeira refere-se ao tempo físico do ouvinte, que age no âmbito visceral, alterando ou coadunando-se aos ritmos orgânicos do coração e da respiração. A segunda consiste na série ilimitada de sons que cada contexto cultural seleciona para compor suas escalas de música. Diversamente dos ruídos produzidos pela natureza, os sons estariam do lado da cultura, já que são oriundos de complexos engenhos intelectuais criadores de intervalos, notas, cantos e instrumentos musicais (LÉVI-

¹⁵⁰ Em suma, os autores supracitados, em diferentes proporções, contribuíram para o refinamento analítico e metodológico da teoria dos rituais. Clyde Mitchel recorre à etnografia de uma dança ritual tribal para analisar as relações entre africanos morando em contextos urbanos específicos. Edmund Leach contribuiu com a temática ao classificar os atos humanos em racionais, comunicativos e mágicos. Por sua vez, Radclif-Brown desenvolveu a noção de *evitação ritual* ao estudar sobre os sistemas de tabus. Por seu turno, Gluckman, ao tratar dos ritos de passagem, elaborou a ideia de *relações multiplex* para examinar as pessoas que desempenhavam diferentes papéis em circunstância de interagir em distintos ambientes. Por fim, mais recentemente, Victor Turner engendrou a categorias eficácia ritual para dar conta da transformação pela qual passam os sujeitos participantes de ritos.

STRAUSS, 2004, p. 41). Nessa perspectiva, a música teria o poder extraordinário de transpor as barreiras entre a natureza e a cultura, entre o inteligível e o sensível. Por fim, observo que, para Lévi-Strauss, os compositores de música seriam portadores de talentos especiais, não aprendidos apenas socialmente. Sendo raros entre os espíritos humanos, os criadores de música seriam, em certo sentido, iguais aos deuses (LÉVI-STRAUSS, 2004, p 37).

A partir dessas ideias, é possível afirmar que a dimensão sensível dos sambas de raízes na Portela já foi retratada, quando abordei, no capítulo anterior, as experiências de corporalidade suscitadas pelas rodas de samba. A análise do plano inteligível desses sambas – o exame das letras dessas canções – toma por inspiração o exercício estruturalista empreendido por DaMatta (1994) sobre as músicas de carnaval. Assim, proponho o exame das letras desses sambas para adentrar nas representações e categorias mais centrais do vasto universo simbólico dessa escola de samba. Os sambas de raiz, ao deslocarem valores, relações sociais e motivações pessoais de suas situações ordinárias, para o contexto da experiência musical permitem alcançar as leituras específicas dos portelenses sobre si mesmos e sobre a Portela (ERICEIRA, 2009). A estrutura narrativa eminentemente fechada dessas composições com princípio, meio e fim inalterados, relativiza a irreversibilidade do tempo histórico: a cada vez que uma dessas canções é entoada, ela reaviva a memória do passado. O consumo ritual desses sambas é, assim, um momento fundamental no processo de construção da memória coletiva da escola.

4.2 A criação e o acontecer dos sambas de raiz

Antes de examinar o conteúdo semântico de alguns sambas de raiz, convém assinalar que tais composições constituem produções artísticas específicas cujos autores, na concepção êmica, são vistos como portadores de talentos ímpares. Selecionei a letra de dois sambas de raiz feitos por compositores portelenses, para compreender a reflexão nativa sobre os processos de criação artística desse subgênero musical.

Poder da Criação (João Nogueira)	Meu samba (Argemiro)
Não! Ninguém faz só porque prefere/ Força do mundo nenhuma interfere sobre o Poder da Criação/Não! Não precisa se	Quando ouvirem o meu samba/ vão me perguntar, talvez/ Vão querer saber do meu passado/ Que minhas letras são de

<p>estar nem feliz, nem aflito/ Nem se refugiar em lugar mais bonito, em busca de inspiração/ Ela é uma luz que chega de repente/ Na rapidez de uma estrela candente/ Acende a mente e o coração/ Faz pensar que existe uma força maior que nos guia/ Que está no ar/ Vem no meio da noite ou no clarão do dia/ Chega a nos angustiar/ E o poeta se deixa levar por essa magia/ Vem vindo, vem vindo, uma melodia/ E o povo começa a cantar, lalá, lalá, laiá.</p>	<p>apaixonado/ Outro gênero não tem vez. Eu direi: vocês estão enganados/ Não faço samba fabricado/ Compreendendo vão me dar razão/ Somente escrevo o que sinto/ Falo a verdade, não minto/ Culpada é minha inspiração/ Já procurei escrever de outro jeito/ Nada saía perfeito, porque não estava em mim/ Não adiantar forçar minha natureza/ Se o melhor do samba é minha pureza/ Fazer o contrário seria o meu fim.</p>
--	--

A primeira observação a ser destacada das letras desses dois sambas é a imprecisão na demarcação da forma artística a que pertencem os sambas de raiz. Na obra de João Nogueira, o sambista ora é visto como um poeta, ora como criador de melodias para o povo cantar. Em outras palavras, para esse compositor, o ato de compor sambas ora se relaciona com a arte poética, ora com a criação musical. Do mesmo modo, o compositor Argemiro declara que ele escreve sambas sobre o que sente. Ou seja, em sua própria visão, o compositor entende que sua atividade de sambista estaria mais próxima da literatura do que da música.

Essa indefinição nativa acerca do processo artístico que envolve a criação de um samba de raiz pode ser iluminada por um debate no âmbito da filosofia da arte. Como observou Langer (2006), a poesia e a matriz musical são artes que se realizam de modos distintos. A base primária de toda arte poética seria usar a escrita para criar uma *ilusão de experiências*, semelhantes a eventos efetivamente vividos e sentidos, organizando-a de modo a constituir uma peça de vida virtual. O caráter experiencial dos eventos virtuais tornaria o mundo na poesia mais intensamente significativo do que o mundo real (LANGER, 2006, p. 217-226). Por outro lado, a música seria uma arte do tempo. Ela criaria a *ilusão do tempo virtual* em sua passagem audível, que é preenchida com movimentos tão fictícios quanto o tempo que é medido. Na música, a percepção real do tempo é eliminada e substituída por experiências tonais na imagem musical criadas na duração do estímulo audível. Ademais, para Langer (2006, p. 127-141), quando palavras entram na música, elas deixariam de pertencer estritamente à forma

escrita da poesia ou da prosa, tornando-se, elas também, elementos da música. O material verbal desistiria de sua feição literária e assumiria funções musicais. A autora é assertiva: “quando palavra e música se conjugam na canção, a música engole as palavras. A canção não é um compromisso entre poesia e música. Embora o texto tomado em si mesmo seja um grande poema, a canção é música” (LANGER, 2006, p. 158).

As ponderações acerca dos princípios de assimilação da música propostas por Langer são férteis para a compreensão da natureza de criação artística dos sambas de raiz. Embora alguns compositores desse subgênero do samba se declarem poetas, suas produções artísticas seguem primordialmente as premissas da matriz musical. A despeito de haver, por vezes, a preocupação com o rebuscamento das letras, esses sambas são compostos para serem cantados, sobretudo, coletivamente, e não para serem recitados como poemas. Nessa direção, creio ser possível, sem desagradá-los, nomear os compositores portelenses de músicos que se esmeram em fazer sambas cujas letras lembrariam um poema por sua beleza estética.

A segunda observação apreendido nos dois supracitados refere-se ao fator elementar que conduz à feitura de um samba de raiz. A categoria *inspiração* é citada em ambas as letras transcritas acima. Na composição de Argemiro, a inspiração é algo subjetivo. Seus sambas seriam expressões dos seus sentimentos e estados afetivos internos. Fazer uma canção, motivado por algo imposto exteriormente, seria negar sua própria natureza. No caso da obra de João Nogueira, a arte de compor um samba não seria uma questão de escolha pessoal. A inspiração para criá-lo não adviria nem da interioridade do sambista, nem do seu mundo físico circundante, mas estaria no plano mágico. Uma espécie de magia indefinível regeria a inspiração do sambista. Essa magia, de forma imprevisível e arrebatadora, despertaria conteúdos cognitivos e afetivos do compositor, fazendo-o criar melodias, que comumente resultam em um samba a ser cantado por uma multidão de pessoas.

Notadamente, como sinaliza Lima (2005), os compositores de samba desvinculam suas capacidades pessoais de criar sambas do grau da escolaridade. O dom da composição não seria aprendido na escola formal, mas *seria uma dádiva de Deus*, como assevera Monarco para o filme *O Mistério do Samba*. Esse dom, porém, deve ser desenvolvido pelo compositor em sua vivência no mundo do samba, interagindo com os mais antigos. Esse *meio ambiente do samba* estimularia a produção musical do sambista (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 23).

Acrescento ainda que criação de um samba de raiz portelense, como dito antes, seria uma atividade eminentemente masculina, isto é, não haveria espaços para expressão do *self* feminino no âmbito da composição desse subgênero musical. A colaboração das mulheres nesse processo artístico se espraiaria em três domínios: *no da cozinha*, preparando a comidaria que acompanha a execução dos sambas; *no do papel de musas inspiradoras*, posto diversas canções tratem das paixões e desilusões amorosas dos sambistas com o sexo oposto; *na função de pastoras*, cantando em coral os sambas criados. Segundo o compositor Monarco, cabia às mulheres fazer os sambas de raiz *acontecer* na quadra:

As pastoras têm uma participação importantíssima no samba, eram elas que faziam o samba acontecer no terreiro ou na quadra. Não adiantava nada o compositor fazer uma bela canção, se as pastoras não gostassem e não cantassem o samba. Ele certamente caía no esquecimento. Agora, se elas comessem a cantar logo na primeira vez que o samba era apresentado, aí era sinal que o samba teria sucesso e seria abraçado por todos (O MISTÉRIO DO SAMBA, 2008).

No trato de sua forma musical, um samba de raiz é composto amiúde de duas partes e, comumente, apela a uma modalidade de relação chamada de parceria¹⁵¹. Dificilmente se encontrará no mundo do samba um compositor especialista somente em letra ou ao apenas em melodia. Percebido como um momento de livre exercício do seu talento musical, um sambista tem uma inspiração e inicia a composição da primeira parte do samba, cujos versos já são criados dentro de um ritmo melódico. Esses primeiros versos são anotados em papéis, cadernos, ou simplesmente retidos na memória do sambista para não serem esquecidos¹⁵².

A parceria é consubstanciada, quando um ou mais compositores, geralmente de confiança ou de preferência do autor dos primeiros versos, se encarrega de criar a segunda parte do samba. Esta pode opor-se ou complementar as ideais contidas na primeira parte da composição, mas ela sempre deve se enquadrar na forma melódica empregada no momento inicial de criação do samba. Na visão êmica, um compositor

¹⁵¹ Segundo Cavalcanti (2007/a, p. 105-106), a formação de parcerias seria recorrente na música popular brasileira e seria parte integrante da atividade de se tornar compositor de samba. No entanto, cabe registrar, que alguns sambas de raiz são de autoria de um único compositor.

¹⁵² Áurea Maria, pastora da Velha Guarda da Portela, narra, para o filme *O Mistério do Samba*, que seu pai, o compositor Manacea, não tendo ‘boa memória’ para gravar as melodias que criava, pedia às crianças da casa para memorizar o samba, já que elas teriam uma ‘mente mais fresca para gravar as coisas’.

bom de improviso cria a segunda parte de uma canção logo após ouvir a primeira uma única vez. No entanto, um samba de raiz pode levar dias, meses e até décadas para ser considerado acabado, como é o caso da composição “*Serei teu ioiô*”, cujos versos iniciais – *Serei teu ioiô, tu serás minhas Iaiá, e a vida feliz bem longe daqui, iremos levar* -, de Paulo da Portela, foram compostos na década de 1940. Apenas nos anos de 1970, esse samba é concluído por Monarco para ser gravado em LP. Na segunda parte, canta-se o seguinte: “*Mas tem duas coisas que podem impedir. Você a sorrir me perguntará: meu bem, o que será? E eu que bem sei, lhe responderei: a sombra da inveja, meu bem, ou o golpe de amar.*”

A transmissão e a divulgação dos sambas de raiz continuam sendo feitos preferencialmente de forma oral. São sambas aprendidos pelo ouvido cuja memorização se dá por sua repetição nos diversos eventos formais e informais promovidos pelos compositores. Esse processo de oralidade traz alguns problemas para um investigador desse subgênero musical, haja vista dificultar, entre outras coisas, a identificação precisa dos autores e as datas exatas de produções de vários sambas de raiz.

4.3 O exame das letras dos sambas-exaltação

Na pesquisa de campo, minha observação se voltou prioritariamente para os sambas-exaltação, posto ser a modalidade de samba de raiz pela qual os portelenses, de modo mais enfático, expressam os principais valores da agremiação, enaltecem seus principais símbolos e ostentam o que seria a primazia da Portela no carnaval carioca. Ademais, graças aos apelos afetivos que empreendem, os sambas-exaltação acionam processos explícitos de identificação coletiva desses aficionados com a Portela. Detalhe importante é a espécie de evitação ritual básica que perpassa a composição de um samba-exaltação, em cujos versos são quase completamente inexistentes as menções às qualidades, aos nomes ou aos valores das escolas de sambas rivais. São canções feitas para serem consumidas pelos próprios torcedores da escola que está sendo enaltecida. Aliás, evita-se cantar um samba-exaltação de uma agremiação nas quadras de ensaios das escolas adversárias¹⁵³. Quando isso ocorre, geralmente há claros gestos de desaprovações entre os diversos aficionados (ERICEIRA, 2009)¹⁵⁴.

¹⁵³ O mesmo não pode ser dito dos sambas-enredo que podem ser executados em qualquer escola de samba sem constrangimentos ou tensões.

¹⁵⁴ Tive a oportunidade de presenciar um episódio dessa natureza em minha observação participante. Era julho de 2007. A Portela convidara algumas escolas de sambas para serem homenageadas em sua quadra, entre elas a campeã daquele ano Beija-Flor de Nilópolis. Quando o puxador dessa agremiação subiu na

Além disso, os sambas-exaltação são mais fáceis de serem rastreados e identificados, pois, de modo diverso do que ocorre com a maior parte dos sambas de quadra e de terreiro executados apenas na interioridade das escolas de sambas, alguns sambas-exaltação ocupam lugar de destaque na Portela e são inseridos no ciclo ritual de desfiles, em particular os de mais fácil memorização ou de maior divulgação popular. Eles são cantados nos ensaios de quadra ou nos momentos que antecedem os cortejos carnavalescos como ‘*sambas de esquentar*’ (ERICEIRA, 2009) ¹⁵⁵.

Examinando a seguir trinta e um sambas-exaltação que foram coletados, ou na discografia de cantores e compositores portelenses, ou coligidos por ouvido nos eventos que frequentei na escola ¹⁵⁶. Alguns são bastante conhecidos e difundidos no mundo do samba; os demais, em sua maioria, são escutados apenas nos eventos da Portela. Apesar de esses sambas acionarem, ao mesmo tempo, múltiplos significados, para fins didáticos classifiquei cinco campos semânticos básicos presentes nas letras dos sambas coletados, quais sejam: *a idealização do passado; as representações acerca do bairro de Oswaldo Cruz; os processos de simbolização na Portela; a descrição das experiências de corporalidade; o lirismo dos sambas-exaltação.*

4.3.1 O Passado da Portela em versos

Letras de samba trazendo à baila direta ou indiretamente o *passado* da Portela foram o mote mais recorrente entre os sambas analisados. Essa temática apareceu em treze canções. Tais sambas chamam a atenção pela prodigalidade com que o passado da agremiação é louvado. A categoria glória é, repetidas vezes, reproduzida e associada ao passado da agremiação. Senão vejamos:

quadra, ele começou a cantar o samba-exaltação da escola que se inicia assim: “Beija-Flor, minha escola, minha vida, meu amor”. Nesse momento, houve um mal-estar generalizado no Portelão. Alguns permaneceram em silêncios. Certos integrantes da Portelaweb ficaram exasperados, afirmando que a Portela tinha sido desrespeitada dentro de sua própria casa. O desrespeito consistiu, na visão nativa, precisamente no fato de o puxador ter iniciado sua apresentação cantando o samba-exaltação da Beija-Flor. Nesse sentido, para os membros da Portelaweb, seria de bom tom ele ter cantado exclusivamente sambas-enredo.

¹⁵⁵ Particularmente dois sambas-exaltação se destacam na escola como sambas de esquentar, a saber: *Portela na Avenida*, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte; e *Foi um Rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola.

¹⁵⁶ A lista completa desses sambas está no apêndice deste trabalho. As datas lá registradas referem-se aos anos que esses sambas foram gravados pela primeira vez em LPs ou CDs Registro, porém, que a falta de confiabilidade em alguns dados não permitiu identificar os autores do samba ‘Água na Fonte’.

Portela... Muito aprendi com seus sambistas/ Participei de várias conquistas/ Conheço toda tua história/ Teu passado de glória/ Me faz sorrir (SAUDADES da Portela, de Monarco).

Avante portelense para a vitória/ Não vê que seu passado é cheio de glórias!...! (HINO da Portela, Chico Santana).

Nesse campo semântico, são profusas também as referências aos vários campeonatos vencidos pela agremiação. A propósito, essas vitórias teriam possibilitado a escola ser classificada, em termos nativos, como a Majestade do Samba. Trechos de algumas canções falam por si mesmos:

Ouvi cantando assim /Ôôô/ A Majestade do Samba chegou, chegou/ Corri pra ver/ pra ver que era/ Chegando lá era a Portela!.../ Ganhando mais um carnaval (CORRI pra ver, de Monarco, Chico Santana e Casquinha).

Seu livro tem tantas páginas belas/ Se for falar da Portela/ Hoje não vou terminar!.../ Pra ver, se não me falha a memória/ No livro da nossa história/ Tem conquistas a valer (PASSADO de Glória, de Monarco).

Analisando os sambas-exaltação relacionados com o passado da Portela em uma perspectiva diacrônica, é possível afirmar que, cronologicamente, as primeiras composições gravadas apreendem de forma mítica a trajetória da Portela no carnaval carioca. Esse período mítico, pleno de vitórias e de sambas inesquecíveis, é lembrado como uma fase de alegria e de felicidades para os portelenses e para quem visitasse a escola na época, como revelam as seguintes passagens:

Se tu fores à Portela/ Tudo encontrarás/ Alegria, tudo de bom, amor/ Ouvirás as nossas poesias/ E um turbilhão de melodias/ Desaparecem tuas mágoas, linda flor/ Ora, vem comigo, amor (SE TU fores à Portela, de Ventura).

Quem é que vem lá?! É o povo quem diz/ É a Portela feliz/ Com a Velha Guarda que é uma tradição/ Sua Juventude vem feliz a cantar (PORTELA, de Zé Ketti).

Quando a Portela chegou/ A plateia vibrou de emoção/ Suas pastoras vaidosas defendiam orgulhosas o seu pavilhão!... / Oh, Portela querida/ És tu quem leva a alegria para milhares de fãs/ És considerada na cidade/ Como a super campeã das campeãs (O IDEAL é competir, de Candeia e Casquinha).

Por outro lado, nos sambas gravados a partir do final da década de 1970, é possível identificar um conjunto de letras cuja idealização do passado contrasta com um presente desalentador, haja vista a escola estar distanciada da conquista dos campeonatos. Em uma passagem peculiar, o compositor denuncia a perda latente de valores, como a simplicidade, que teria retirado a Portela dos primeiros lugares. Em outra letra, seguindo a percepção negativa do presente, o compositor alerta a escola para observar a postura dos jurados durante o desfile (ERICEIRA, 2009). Eis como tais sambas expressaram essas ideias:

*Portela, te deram nova roupagem/ De uma bela linhagem/
Abismado até fiquei quando te vi/ Outrora não tinha vaidade/
Mas era banalidade a vitória te sorrir!.../ Na tua simplicidade
era mais feliz!.../ Eu agradeço aos nossos diretores/ Reconheço
seus valores/ Suas boas intenções/ Mas o portelense quer
vitórias (PORTELA sem vaidade, de Monarco).*

*Eu pergunto o que que há?!/ O que que há? / Minha querida
Portela o que que há?!/ Já estou sentindo saudades daquela velha
intimidade com o primeiro lugar!.../ Mas a Portela é uma águia
altaneira/ Não pode voar a vida inteira mais baixo que um
Beija-Flor/ Portela não tem nervos que ature/ Fique de olho no
júri (O QUE que há Portela?, de Tiozinho Poeta).*

No entanto, o atual distanciamento das vitórias não seria motivo para o afastamento do portelense da agremiação. Aliás, o orgulho de torcer pela Portela se manifestaria nas conquistas e nas derrotas. Alguns trechos são exemplares: *Hoje, essa Portela que vocês ouvem falar/ O mundo inteiro soube consagrar/ Mesmo derrotados, cantaremos com alegria (JÁ CHEGOU quem faltava, de Nilson Gonçalves)*. Ou ainda: *Portela/ Tudo em ti é glória/ Na derrota ou na vitória/ Tem o seu nome gravado em ouro nos anais/ através dos carnavais (PORTELA Querida, de Noca da Portela, Colombo e Picolino)*. Por outro lado, concorrentes às concepções negativas do presente da agremiação, certos sambas acionam a noção de um destino (futuro) vitorioso para a escola, como expressam os versos a seguir: *“Portela, a luta é teu ideal, o que se passou, passou, não te podem deter, teu destino é lutar e vencer” (O IDEAL é competir, de Candeia e Casquinha)*.

Um aspecto que aproxima as composições cuja temática é o passado da Portela é a reiterada frequência com que são citados os fundadores e os sambistas renomados da agremiação, como Rufino, Claudionor, Natal da Portela, Caetano, Candeia e Paulo da

Portela. A propósito, excetuando Natal, todos os portelenses mencionados nos sambas-exaltação são compositores. Nessa concepção, tais canções subliminarmente contribuem para consagrar e reforçar o papel de destaque da ala de compositores dentro Portela. Em um primeiro plano, os considerados *grandes portelenses* são, em sua maioria, compositores. Foram eles que diretamente teriam contribuído para a Portela ser conhecida como um fértil celeiro de bambas. Independentemente da preferência por esta ou aquela escola de samba, há um consenso, no mundo de samba, de que a ala de compositores da Portela é uma das melhores do Rio de Janeiro. Tal fato funcionaria como sinal diacrítico ostentador da superioridade da Portela no carnaval carioca.

Nesse contexto, o compositor Paulo da Portela, como visto no segundo capítulo desta tese, mesmo tendo sido afastado da escola, é considerado o maior entre *os grandes portelenses*. Talvez por isso seu nome apareça citado em dez das composições analisadas. E mais, seu nome quase sempre está atrelado a termos que sinalizam a noção de coletividade, tais quais: “a gente”, “todos” e “nosso”. À luz das sugestões de Baeta Neves (1979, p.67), afirmo que o uso desses termos não é gratuito. Eles permitem atribuir um caráter totalizante aos sentimentos que os portelenses exprimem em relação a Paulo da Portela (ERICEIRA, 2009).

Dois pontos de vistas se sobressaem nos sambas que exaltam as qualidades de Paulo da Portela. A primeira valoriza seus dotes individuais de forma *mítica*. Nessa ótica, esse compositor e alguns companheiros teriam sido capazes de vencer sozinhos os carnavais para a Portela, ou então de unirem o céu a Terra. “*Paulo, Caetano e Rufino, pela obra do destino, te deram muitos carnavais*” (PORTELA sem vaidade, de Monarco). Poderia citar ainda: “*E por falar em saudade, lá vêm Paulo, Candeia e Natal, mostrando que para Portela, não há distância entre o céu e a Terra*” (PORTA Aberta, de Luiz Ayrão).

O segundo ponto de vista visualiza Paulo da Portela como um *professor*, satisfeito e comovido em transmitir seus conhecimentos às novas gerações de sambistas, como os seguintes versos indicam:

Paulo, com sua voz comovente/ Cantava ensinando a gente/ Com pureza e prazer (DE PAULO a Paulinho, de Monarco e Chico Santana).

Me lembro Paulo quando sorrindo dizia/ Ao sambista que surgia/ O segredo e seu modo de cantar (PORTELA desde o tempo de criança, de Monarco).

Nessa perspectiva, Paulo da Portela e demais compositores podem permanecer vivos na memória coletiva da agremiação através desses sambas-exaltação, que, parodiando o próprio Paulo da Portela, impedem de seus nomes caírem no esquecimento. Além de possibilitar identificar o nome dos *grandes compositores portelenses* do passado, o exame dos sambas-exaltação revela as representações que esses compositores produzem e reproduzem acerca do subúrbio de Oswaldo Cruz.

4.3.2 Oswaldo Cruz: a territorialidade portelense

No capítulo anterior, comentei brevemente as recentes propostas culturais de Marquinhos de Oswaldo Cruz para transformar o subúrbio que lhe deu o sobrenome artístico, em uma região onde samba e a Portela imperariam em termos musicais. No entanto, desde a década de 1950, outros sambistas já concebiam o bairro de Oswaldo Cruz como um território pertencente, em termos simbólicos, à Portela e aos compositores da escola. Há, por exemplo, um samba-exaltação que trata a Portela como a soberana do referido subúrbio: *Era a Portela de Seu Natal/ Ganhando mais um carnaval/ Era a Portela de Claudionor/ Portela é meu grande amor/ Era a Rainha de Oswaldo Cruz/* (CORRI pra ver, de Monarco, Chico Santana e Casquinha). Do mesmo modo, os versos do samba ‘Passado de Glória’ são enfáticos em afirmar que os moradores daquele subúrbio cultuavam o principal líder portelense: *A Mangueira de Cartola, velhos tempos do apogeu/ O Estácio de Ismael dizendo que o samba era seu/ Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira/ Todos só falavam Paulo Benjamim de Oliveira.*

A ligação entre os compositores portelenses e a região de Oswaldo Cruz, embora esmaecida na década de 1980, manteve-se através do tempo. Aliás, na atualidade, os portelenses qualificam e enaltecem esse bairro como sendo a *terra* dos integrantes da Velha Guarda Show da Portela e do compositor Candeia. Trechos de dois sambas-exaltação especificam essas ideias: *Em Oswaldo Cruz, o samba corre em nossas veias/ Terra de Monarco, Argemiro, Tia Doca, Surica e Candeial* (PODERIO de Oswaldo Cruz, de Marquinhos de Oswaldo Cruz). Ou ainda: *Vou pra terra de Candeia/ Onde o samba me seduz/ Pois o lugar de gente bamba, onde é?/ Oswaldo Cruz* (GEOGRAFIA Popular, de Arlindo Cruz, Edinho de Oliveira e Marquinhos de Oswaldo Cruz).

Atualmente, Marquinhos de Oswaldo Cruz é quem mais se destaca na valorização da relação da Portela com a referida localidade. Certos versos de sua autoria reforçam representações compartilhadas por outros portelenses de que o bairro seria o reduto do samba tradicional. A ancestralidade de Paulo da Portela e a atual atividade musical dos compositores da agremiação assegurariam a continuidade da tradição do samba naquele subúrbio. Essa constatação foi depreendida da seguinte canção:

Para defender um samba que muito nos seduz/ Existe um poderio em Oswaldo Cruz/ Ainda há quem diga que o samba está perdendo sua tradição/ Mas Paulo está lá no céu, de sentinela/ E a aqui embaixo a Velha Guarda da Portela mantém a tradição do samba e o poderio de Oswaldo Cruz (PODERIO de Oswaldo Cruz, de Marquinhos de Oswaldo Cruz).

Além de buscar naturalizar a presença do samba na região, afirmando que esse gênero musical *corre na veia* dos seus moradores, esse compositor agrega, por vezes, uma conotação moral a suas canções, lembrando que o subúrbio seria também uma região constituída por trabalhadores de boa índole. Isso faria com que o sambista se sentisse orgulhoso de sua localidade, como se pode ler nos versos de uma de suas músicas: *Em Oswaldo Cruz, o que lá mais tem? Trabalhadores, gente do bem/ Que fazem samba com poesias também/.../ Tem a Velha Guarda, que para o samba é uma luz/ Tenho orgulho dessa terra que se chama Oswaldo Cruz (DÉCIMA Sexta Estação de trem, de Marquinhos de Oswaldo Cruz).*

Outro aspecto a ser destacado no exame desse campo semântico relacionado com o subúrbio de Oswaldo Cruz está imbricado com as representações de caráter mítico envolvendo a localidade. Essas construções podem ser vistas como corolário do mesmo pensamento mágico que concebe a Portela como uma criação do Espírito do Santo. Nessa direção, o bairro de origem da escola teria também uma estreita relação com a dimensão divina, como mostra o samba a seguir:

Todos cantam maravilhas de seus bairros/ Hoje peço licença/ Vou falar do meu/ Porque tenho a nítida impressão de que/ Quem mora em Oswaldo Cruz/ Vive perto de Deus/.../ Aceite meus conselhos/ Vem morar em Oswaldo Cruz/ Vem gozar das delícias mandadas por Deus (MEU bairro, de Casquinha).

Cumpramos registrar que apenas dois sambas-exaltação analisados associam a Portela ao bairro de Madureira, onde está localizado o Portelão. Detalhe importante é o fato de que, em um deles, este bairro aparece como sendo território de duas escolas: *Lá*

na Portela, ninguém fica de bobeira/ Mas o Império Serrano também é em Madureira (GEOGRAFIA Popular, de Arlindo Cruz, Edinho de Oliveira e Marquinhos de Oswaldo Cruz). Alguns fatores podem explicar essa quase completa invisibilidade de Madureira nos sambas portelenses. Além de dividir o domínio simbólico da territorialidade de Madureira, com o Império Serrano, a Portela, como dito anteriormente, apenas se instalou geograficamente nesse bairro na década de 1970. No entanto, vários conteúdos do passado portelense - com quais foram feitos a maioria dos sambas-exaltação - guardam um maior número de lembranças do bairro de Oswaldo Cruz. Neste, a escola foi fundada e manteve suas primeiras sedes. É nele também que se localiza a Praça Paulo da Portela, pedaço do bairro que serve de ponto de encontro para a maioria dos membros da Velha Guarda da escola. Nessa direção, os sambas-exaltação operam atualizando os vínculos ancestrais e afetivos dos portelenses com o subúrbio de Oswaldo Cruz.

4.3.3 Processos de simbolização identitária

Renomados antropólogos dedicaram-se ao estudo do significado cultural das cores. Isso porque a percepção humana das cores não seria uma experiência meramente fisiológica, ao contrário, seria condicionada a partir das vivências compartilhadas por cada grupo social. Foi observado que cores podem ser empregadas como signos de esquemas sociais, cujos significados são atribuídos, combinados e diferenciados pelas coletividades (SAHLINS, 2004). Por seu turno, Turner (1977) assevera, a percepção visual das cores estaria atrelada estreitamente com as abstrações mentais extraídas dos distintos modos de classificações produzidas por cada sociedade. Esse debate sobre as cores é ferramenta teórica sugestiva para compreender uma parcela dos mecanismos de simbolização acionados em alguns sambas-exaltação (ERICEIRA, 2009).

As crenças e comportamentos dos torcedores da Portela ante seus principais ícones – as cores azuis e brancas de sua bandeira e da águia - consubstanciam uma dimensão simbólica da experiência de *ser portelense*. Esses símbolos foram mencionados explicitamente em dozes sambas investigados. Para efeitos de exposição didática, divido este tópico da análise em dois momentos: um voltado para as canções citando as cores da agremiação e outro destinado àquelas que mencionam a águia.

A apreensão nativa das cores da Portela varia do plano biológico ao nível cosmológico. Na esfera biológica, há um rol de letras que remetem a algum elemento do

corpo humano, como veia, coração ou sangue. Interpreto o uso desse recurso linguístico como objetivando exprimir um intenso sentimento subjetivo de pertencimento à escola: “*se tu fores à Portela, encontrarás gente humilde, gente pobre, que traz o samba na veia, um samba de gente nobre* (VIVO isolado do Mundo, de Candeia, Alcides Lopes e Manaceia). Ou, “*Já fui sincero, serei mais franco, até meu sangue é azul e branco*” (VOU EMBORA pra Portela, de Casquinha e Osmar Prado). Ou ainda, “*Meu coração azul e branco é tão bonito de se ver*”. (CORAÇÃO azul e branco, de Noca da Portela e Edmundo Souto). Nesses trechos, o código biológico é operado do seguinte modo: **órgãos ou elementos do corpo** (sangue, coração, veia) / **cores** / **afetividade**. Os portelenses teriam marcado no próprio corpo o amor por sua agremiação (ERICEIRA, 2009).

Por outro lado, embora Paulinho da Viola pareça não ter sabido definir o tom de azul da Portela¹⁵⁷, é clara uma franca comparação das cores da agremiação com categorias cujos sentidos revelam relações com o plano divino, sejam elas: céu, manto ou santa. Alguns trechos são exemplares:

*Portela/ Já disseram que o teu manto/ Pintadinho de azul e branco/
Lembram as cores do céu.../São cores que carrega na bandeira/ Que
ilumina a cachoeira da Virgem da Conceição* (PORTELA, de Teresa Cristina e Pedro Miranda).

Portela é reza/ É canto/ é oração/ Portela é uma religião
(CORAÇÃO Azul e Branco, de Noca da Portela e Edmundo Souto).

*Portela.../ Parece a maravilha de aquarela que surgiu/ O manto azul
da padroeira do Brasil/ Nossa Senhora Aparecida.../ Salve o samba/
Salve a santa/ Salve ela/ Salve o manto azul e branco da Portela*
(PORTELA na Avenida, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro).

Essa operação mental criadora de metáforas entre bandeira/manto e Portela/Santa se opõe à visão católico-cristã hegemônica que classifica o Carnaval como uma festa profana. Essa acepção é consubstanciada quando o próprio cortejo da agremiação é entendido e vivenciado com feições cósmicas (ERICEIRA, 2009). Nesse plano simbólico, pastores¹⁵⁸/ fiéis e desfiles/rezas/procissões são noções homólogas. Uma passagem de um samba sintetiza percepção do desfile da escola como algo divino:

¹⁵⁷ Refiro-me à letra do samba *Foi o que passou em minha vida*, em que o poeta canta: não posso definir aquele azul, não era do céu, nem era do mar.

¹⁵⁸ Pastores e Pastoras é uma designação nativa antiga referente aos homens e mulheres responsáveis pelo canto da escola.

Portela é reza/ É canto/ É oração/ Portela é uma religião/ (CORAÇÃO Azul e Branco, de Noca da Portela e Edmundo Souto).

Os dois planos operados pelo simbolismo das cores da Portela – o biológico e o cósmico – são mediados por outro nível que denomino de onírico, onde o azul e o branco se corporificam, fornecendo aos torcedores da agremiação tudo o que procuram no mundo do samba. Em alguns versos, as cores da escola se materializam, transformando sonho em realidade:

Quero existir nesse azul/ Repousar neste branco/ Portela, sou franco em dizer/ Que em matéria de samba/ O meu sonho de bamba era mesmo você/ Será sempre você/ Pois se o azul é poesia/ E se o branco é paz/ Minha querida Portela/ Um poeta da vida: o que vai querer mais? (SONHO de Bamba, de João Nogueira).

As menções à águia da Portela aparecem em quatro músicas. Em quase todas, repete-se a operação mental de associar os símbolos da escola com o alto / o céu/ o divino¹⁵⁹. De forma recorrente, a águia é usada como metonímia que condensa em si a própria agremiação (ERICEIRA, 2009). Três passagens poéticas são expressivas dessas concepções êmicas. Na primeira, há o par **águia/espírito santo** substituindo a associação **Portela/divindade**: “*Portela, sobre tua bandeira, esse divino manto, tua águia altaneira é o espírito santo, no templo do samba*” (Portela na Avenida, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro). Na segunda, o par **águia/cabeça** alinha-se com a idéia **Portela/vitória**: “*Mas aconteça o que aconteça, esse ano vai dar Águia na cabeça*”. (Águia na cabeça, de Luiz Ayrão). Na terceira, são acionados simultaneamente dois pares contíguos: **Portela/céu** e **águia/beleza**. “*Portela, me envolvi no teu azul, assim cantei de norte ao sul, todo encanto que é teu céu, voa minha águia ao infinito, faz deste céu mais bonito*” (ÁGUA na Fonte, autor não identificado).

As referências à águia da Portela nos sambas-exaltação expressam a relação afetiva e simbólica que os portelenses nutrem por esse animal. Reiteradamente, ouvi na pesquisa de campo, os interlocutores da Portelaweb nomearem esse símbolo da escola como ‘*águia altaneira*’ ou ‘*águia soberana*’. Esta teria sido concebida por Antônio Caetano nos primeiros anos da década de 1930 e representaria a simbologia do poder, da força e da altivez. Inclusive, Natal da Portela teria dito que cada portelense deveria ter uma pouca da águia dentro de si para sambar com destreza na pista dos desfiles.

¹⁵⁹ Nessa linha de argumentos, friso ainda a visão Candeia e Isnard (1978, p.13) sobre a adoção da águia como símbolo da Portela por um dos seus fundadores: Caetano. Esta escolha simbólica já seria uma forma de previsão das vitórias futuras da agremiação, visto a águia ser o animal que voa mais alto.

Alguns membros da Portelaweb me confessaram ser portelenses por causa do fascínio que carro alegórico da águia da Portela exercia sobre eles. As experiências ante a imagem da águia podem variar entre arrepios, choros e gritos.



Figura 19: A Águia da Portela na Portelinha. Foto de Ronald Ericeira.

Essa identificação dos portelenses com a águia só pode ser entendida levando-se em consideração dois princípios teóricos básicos: esse gênero de vinculação social é prenhe de conteúdos emocionais e essa identificação acontece no plano essencialmente simbólico. Esse processo de simbolização é polissêmico e ambíguo. Ora a identificação acontece com o *animal águia*, ao acreditarem incorporar características atribuídas socialmente a esse *animal*, como a força, altivez e a imponência. Ora o processo de identificação acontece com a *águia-alegoria*¹⁶⁰ que é comumente o carro alegórico *abre-alas* dos desfiles da Portela. É essa águia, em forma de alegoria carnavalesca, que desperta as mais variadas experiências entre os portelenses, fazendo-os sentir como uma família compartilhando sentimentos (ERICEIRA, 2009).

¹⁶⁰ O carro alegórico com a águia da Portela passou por diversas transformações no transcurso das décadas. Foi concebido inicialmente, em 1968, de forma ingênua e estática. Nos anos de 1970, as asas da alegoria começaram a se movimentar. Na década de 1980, a águia passou a emitir sons e fazer representações de vôos. Atualmente, é confeccionada com os mais diferentes recursos tecnológicos em termos de hidráulica e de eletrônica. Como informação adicional, outros grupos carnavalescos do passado também apresentavam o símbolo da águia em seus cortejos, como A Grande Sociedade do Clube dos Democráticos fundada em 1867 e o rancho carnavalesco Ameno Resedá. Fonte: *site* Portelaweb. Acesso em 10/04/2008.

4.3.4 As experiências de corporalidade

Anteriormente, comentei que a participação em uma roda de samba implicava a inserção do corpo total dos sujeitos, visto esses ritos comensais suscitarem experiências sensoriais de audição, de olfato e de paladar. Por sua vez, no trato das letras dos sambas-exaltação experiências de corporalidade são direta ou indiretamente mencionadas em onze oportunidades. Nelas, o sentido da visão é acionado em nove; o da audição, em três. Embora, termos relacionados com o ‘ver’ tenham sido mais encontrados do que com os de ‘ouvir’, há uma espécie de consenso entre os torcedores da Portela em torno da capacidade da escola em desencadear diferentes experiências corporais em seus aficionados (ERICEIRA, 2009). Nessa ótica, a *visão* do desfile da escola ou a *audição* de seus sambas seriam fatos sensoriais eficazes na alteração de estados fisiológicos ou no estímulo para a expressão de distintos sentimentos, como mostram as seguintes passagens:

Ah, minha Portela/ Quando vi você passar /Senti meu coração apressado todo meu corpo tomado (FOI UM rio que passou em minha vida, de Paulinho da Viola).

Vejo claramente/ Lá vem ela surgindo/ E desse chão vai surgindo/ Uma corrente de emoção/ É a maior energia/ Que o povo arrepia e acende o coração/ Iluminando a multidão (ÁGUIA na cabeça, de Luiz Ayrão).

Dá gosto a gente ouvir/ Faz lembrar os bons tempos da jaqueira/... / Lindos sambas no terreiro nos trazem emoção / Seu carnaval desperta o mundo inteiro (PORTELA e seus encantos, de Monarco).

Certos compositores relatam que suas experiências de corporalidade nos eventos da Portela, tornaram-se fatos marcantes de suas biografias, sendo, pois, sempre lembradas. Nesses sambas, o recurso mnemônico é acionado. “*Eu me lembro apesar da pouca idade, lá na cidade... Eu vi Portela, ao romper da madrugada, simplesmente trajada, campeã do carnaval... Eu não em esqueço do momento feliz, eu sou Portela, sou do tempo da raiz*” (ESCOLAS em desfile, de Monarco). Em outra canção, o compositor é mais assertivo ao rememorar cenas vistas em sua infância: “*Eu sou Portela desde os tempos de criança, ainda guardo na lembrança algo e vou revela, ficava alegre, quando via o Eduardo, lá vem Rufino, novidades ele vem apresentar*” (PORTELA desde o tempo de criança, de Monarco).

Notadamente, além de mecanismos de comunicação de experiências de corporalidade específicas, os sambas-exaltação servem para transmitir os valores e os significados dos símbolos da Portela de uma geração a outra de seus torcedores. Aliás, cantando, independentemente do tempo e do espaço, os aficionados pela Portela a colocam no patamar de uma beleza jamais vista: “*Portela, eu nunca vi coisa mais bela, quando ela pisa a Passarela e vai entrando na Avenida, parece a maravilha de aquarela que surgiu*” (PORTELA na Avenida, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro).

4.3.5 O lirismo nos sambas-exaltação

A análise dos sambas-exaltação da Portela estaria inconclusa se não mencionasse as expressões de sentimentos neles identificados¹⁶¹. Nas letras investigadas, há um predomínio considerável de um *eu-lírico*¹⁶² exprimindo seu estado subjetivo em relação à Portela (ERICEIRA, 2009). Em vinte e quatro letras, aparece uma voz central na primeira pessoa comunicando algum tipo de envolvimento emocional com a escola. Em vários versos, há uma **fusão do Eu** com o **objeto** amado, a própria Portela. Esta ideia fica clara ao depararmos com declarações do gênero: “*As suas cores são lindas, seus valores não têm fim, Portela querida, és tudo na vida pra mim, pra mim*”. (HINO da Portela, de Chico Santana). Ou ainda: “*Portela é tudo na minha vida, por isso a preferida, sou o Osmar do Cavaquinho, Portela é meu ninho, Portela é tudo para mim*” (VOU embora pra Portela, de Casquinha e Osmar do Cavaquinho).

Nessas identificações, as separações entre o mundo interno e o mundo externo - entre o **Eu** (sujeito) e a **Portela** - se estiolam e se confundem. Por vezes, o amor pela agremiação vale o sacrifício da própria vida individual, como se visualiza na seguinte assertiva: “*Oh, minha Portela, por ti darei minha vida, oh, Portela, querida, és tudo quem levas a alegria para milhares de fãs*”. (O IDEAL é competir, de Paulinho da Viola). Em certos casos, esse tipo de sentimento é imaginado como realidade incontestada e vivenciado de forma tão intensa que qualquer rompimento entre o **EU** e a **Portela** é percebido como causador de sofrimentos. “*Minha Portela querida, és razão da minha*

¹⁶¹ Para um debate sobre o papel dos sentimentos e das emoções nos estudos antropológicos, ver Bateson (1971); Mauss (1974); Lévi-Strauss (1975); Turner (1977); Durkheim e Mauss (1991).

¹⁶² Pires (1981) define o lirismo pela presença de um “EU” exprimindo seu estado interno de alma.

própria vida, se algum dia eu me separar de ti, muito vou sentir” (PORTELA Querida, de Noca da Portela, Colombo e Picolino).

Nesse campo semântico do lirismo, destacaria três composições cujos versos expressam um fundo sentimental romântico no estilo dos sambas-canção¹⁶³. Nessas letras, existe uma oposição entre o amor do sambista pela Portela e o amor entre um homem e uma mulher (ERICEIRA, 2009).

Um dos sambas aciona várias categorias opondo os pólos desses dois tipos de relações: *ir/ficar*; *perder/morrer*; *ela/desfile*; *ela/Portela*. Nessa linha de expressão poética, o **amor-paixão**¹⁶⁴ é visto como suscetível de brigas, perdas, idas e vindas. Ademais, o amor entre um homem e a mulher seria menos valorizado do que os vínculos que unem o aficionado com a agremiação carnavalesca. Estes, sim, são vistos como definitivos e capazes de despertar emoções insubstituíveis. A passagem poética é elucidativa:

Bem que eu quis atrás dela sair e brigar/ Mas depois me lembrei: é melhor ela ir e eu ficar/ E além do mais/ Sambista até morrer que eu sou/ E onde minha escola for eu vou/ Amor a gente perde/ A gente tem amor que vem/ Como é que posso por ela trocar?/ A emoção de ver Vilma dançar?/ Com o seu estandarte na mão/ E ouvir todo povo/ Meu povo aplaudir/ Minha escola a evoluir/ Minha alma comigo passar/ Bem melhor do que ela/ É sair na Portela/ E um sambarenredo no asfalto cantar (O CONDE, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim).

Nas outras duas composições, o *amor-paixão* é apreendido negativamente: é errado, incerto. Ele traz desengano, tristeza, nostalgia e torna o coração descuidado. Por outro lado, a relação emocional com a Portela é percebida como eterna e capaz de efetivar milagres ao transformar estados psicológicos (ERICEIRA, 2009). Para ilustrar, esses dois sambas serão transcritos quase integralmente:

Se um dia meu coração for consultado/ para saber se andou errado/ Será difícil negar/ Meu coração tem mania de amor/ Amor não é fácil de achar/ A marca dos meus desenganos ficou, ficou/ Só um novo amor pode apagar/ Porém, há um caso diferente/ Que marcou num breve tempo/ Meu coração para sempre/ Era dia de carnaval/ Carregava uma tristeza/ Não pensava em outro amor/ Quando alguém que não me lembro anunciou/ Portela, Portela/ O samba

¹⁶³ Para detalhes sobre essa modalidade de samba, ver Tinhorão (1997, p. 53).

¹⁶⁴ Uso a categoria amor-paixão para designar as referências nativas às relações entre um homem e uma mulher. Essa categoria foi retirada das reflexões de Giddens (1993) sobre as transformações da intimidade nas sociedades modernas. O amor-paixão é definido como o protótipo das relações sexuais e afetivas na Modernidade.

trazendo alvorada meu coração conquistou/ Senti... Minha alegria voltar (FOI um que passou em minha vida, de Paulinho da Viola).

De um coração descuidado/ Entrou um amor em hora incerta/ Que nunca deveria ter entrado/ Chegou tomou conta da casa/ Fez o que bem quis e saiu/ Bateu a porta do meu coração/ Que nunca mais se abriu/ E por isso uma nostalgia tomou conta de mim/ Mas um amigo percebeu e disse assim/ Para que tanta tristeza, rapaz?/ Acabe com ela e vem comigo conhecer a Portela/ Portela, fenômeno que não se pode explicar/ Portela, uma corrente que faz a gente sem querer sambar/ É ela, é ela/ O novo amor a quem eu quero me entregar/ O samba fez milagre/ Reabriu meu coração para a Portela entrar (PORTA Aberta, de Luiz Ayrão).

Estes dois últimos pontos de vistas destacam os efeitos psicológicos reparadores que os compositores/cantores/sambistas obtiveram após as experiências de conhecer ou ver a agremiação em desfile. Neles percebe-se a idéia da transformação pelo qual o torcedor passa após a vivência ritual de ter estado ou desfilado na Portela.

A percepção do lirismo presente nos sambas-exaltação me ocorreu quando da observação do choro de Rogério de Rodrigues durante a execução do samba ‘Portela na Avenida’ na quadra da escola. Aliás, sempre que esse samba é cantado no Portelão, os presentes cantam-no quase em uníssono. Gestos com mãos para o alto, batidas no peito, beijos na camisa da escola eram recorrentes em todos aqueles que se entregaram a esse samba¹⁶⁵. Para Rogério Rodrigues, ‘Portela na Avenida’ e demais sambas-exaltação da escola reacenderiam constantemente seu *orgulho de ser portelense* e seria uma espécie de síntese do seu amor por esta agremiação, que teria se transformado *na razão de seu viver após a morte de seus pais*. Sensibilizado com seu choro, abracei fraternalmente esse interlocutor. Esse abraço, como forma de expressão de sentimentos sinceros, provavelmente selou minha entrada no grupo Portelaweb, que, por sua vez, possibilitou a inspiração para a redação desta tese.

¹⁶⁵ Aqui vale a referência à concepção durkheimiana de que os ritos coletivos provocam efervescências coletivas e reforçam o *sentimento* que os grupos têm de si mesmos (DURKHEIM, 1989).

COMENTÁRIOS FINAIS

A etnografia é o modo peculiar que o antropólogo dispõe para abordar a realidade que pretende conhecer. Conforme acertadamente sinaliza Cavalcanti (2003, p. 133), à proporção que a investigação antropológica de uma dada realidade social se aprofunda, muitas vezes, é preciso desconhecer ou fazer de conta que se desconhece aspectos importantes dessa realidade para poder conhecer outros de seus aspectos. Nos últimos três anos, interagi intensamente com vários membros da equipe Portelaweb e com diferentes interlocutores pertencentes à *família portelense*, categoria que emerge como síntese dos valores afetivos e morais que norteiam essa experiência social. Essa categoria êmica açambarca os aficionados pela Portela, considerando a todos como membros de uma mesma casa, de uma extensa família. Submetidos à lógica de funcionamento dessa casa¹⁶⁶, os portelenses tacitamente compartilham suas regras, seus valores e, muito especialmente, seus tabus e evitações.

Emprego a noção de tabu na forma proposta por Steiner (1999, p. 211), para descrever as situações reais ou imaginárias de perigo com que os sujeitos se deparam quando acreditam estar violando uma regra que pode lhes trazer algum tipo de sanção. Assim, a eficácia do tabu residiria exatamente na evitação de atos ou pensamentos que podem ser punidos socialmente. Na pesquisa de campo, percebi que os interlocutores evitavam falar, por exemplo, do drama social que resultou no cisma entre Paulo da Portela e a agremiação. Do mesmo modo, eles preferiam não comentar o episódio dramático – em um passado recente – que afastou alguns membros da equipe Portelaweb temporariamente da Portela. Não obstante, os assuntos evitados de serem tratados nessa escola de samba não se restringem a conflitos do passado, certos temas continuam particularmente tabus dentro da agremiação, como é o caso da homossexualidade.

Não existe uma exclusão ou segregação dos homossexuais na Portela, mas há regras implícitas que interdita a manifestação de comportamentos homo-afetivos dentro do Portelão. “*Lá fora tudo pode, aqui dentro tem que respeitar*”, foi o que me disse um diretor da escola nas poucas vezes que tentei abordar esse assunto na pesquisa de campo.

¹⁶⁶ Uso a noção de casa na acepção de DaMatta (1997), como um espaço simbólico moral, pessoal e hierarquizado.

Trouxe propositalmente este tema à baila, pois uma parcela dos integrantes da Portelaweb é de homossexuais, embora eles não se declarem publicamente. Em suas interações com os segmentos formais da escola, observei que a temática da homossexualidade não era tratada, ou seja, é um assunto tabu. A valorização social do trabalho da equipe em prol do fortalecimento da Portela era independente de juízo moral, já que sutilmente se evitava qualquer comentário de cunho sexual. Por isso, na etnografia construída em torno da Portelaweb, desconsiderei metodologicamente a dimensão da orientação sexual dos meus interlocutores. Quiçá o tempo e a maturidade intelectual me permitiram descobrir o que efetivamente deixei de conhecer sobre a Portela, ao preferir, de certa forma, respeitar e obedecer aos tabus relacionados com esse tema dentro da escola.

Traçando os contornos do que me propus conhecer, diria que minhas observações de campo sobre a equipe Portelaweb, em suas interações reais e virtuais, coadunam-se com as conclusões de Sá (2008), a respeito das comunidades virtuais que gravitam em torno das escolas de samba do Rio de Janeiro. Em certa medida, a Portelaweb é um reflexo e um prolongamento de processos de identificação dos participantes da equipe com a agremiação pela qual torcem. Nessa direção, a internet foi um meio encontrado para conectar aqueles portelenses dispostos a colaborar com a escola, mas que estavam, por vezes, quilômetros de distâncias uns dos outros.

No entanto, como procurei realçar no corpo da tese, a proposta da Portelaweb se estende para além de ser uma mera ferramenta de comunicação virtual entre portelenses que habitam diferentes cidades do mundo. A equipe se debruça a *resgatar e disponibilizar a história da Portela na rede mundial de computadores e a apoiar projetos de valorização positiva do subúrbio de Oswaldo Cruz* (PAVÃO, 2008). Em várias perspectivas, as ações da Portelaweb se assemelham a outras práticas que também propendem a reconstruir e atualizar o passado da Portela, como as rodas de sambas com comidarias, o Pagode do Trem e os sambas-exaltação.

Todas essas mencionadas práticas têm em comum um propósito: rememorar e comemorar saberes e fazeres que a maioria dos portelenses consideravam estar em estado de latência. Aliás, o passado é entendido como um dos pilares fundamentais no processo de construção de suas identidades sociais como portelenses. O eventual esquecimento desse passado poderia resultar tanto na perda de valores considerados essenciais na Portela, quanto poderia desfazer os laços sociais e ancestrais que unem os portelenses entre si e os vinculam à agremiação.

Por outro lado, sendo o ato de esquecer indissociável do ato de lembrar (RICOEUR, 2008), é cabível afirmar que as estratégias citadas no decorrer deste trabalho, visando reconstruir narrativas e práticas acerca do passado da Portela, colaboraram seletivamente na construção de uma memória coletiva para a agremiação. Não pretendo com isso afirmar que a Portelaweb, Marquinhos de Oswaldo Cruz, a Velha Guarda Show, entre outros portelenses, almejam manipular proposital e conscientemente os conteúdos do passado portelense. Contudo, no procedimento de rastrear os feitos e os ensinamentos deixados pelos primeiros portelenses, os atuais grupos engajados na reconstrução do passado da escola findaram por selecionar e eleger os fatos, as personagens e datas a serem lembradas e celebradas. Nessa linha de argumentação, não é demais repetir que nesse processo de reconstrução do passado portelense os aspectos harmônicos foram enfatizados, a despeito das crises e das rupturas que reiteradamente emergiam na escola. Assim, não se pode pretender assegurar que todo o passado da Portela é atualizado na roda de samba ou está contido na rede mundial de computadores através do *site* Portelaweb, mas apenas sua dimensão previamente selecionada. Um exemplo claro do aspecto eletivo das ações preservacionistas da Portelaweb está subjacente à categoria nativa ‘**fundamento**’ e suas derivadas. Para a equipe, os aspectos considerados *fundamentais* na Portela é que prioritariamente deveriam ser conservados, ou seja, as glórias, os ensinamentos e os principais feitos dos considerados *grandes portelenses*.

Embora afins no desígnio de preservar o passado da Portela, as diversas rodas de samba examinadas e as atividades da equipe Portelaweb se diferenciam entre si nas estratégias empregadas para reconstruir e atualizar esse passado. Este, no primeiro caso, é operado e vivido intensamente por experiências de corporalidade, em que a audição e o paladar exercem papéis essenciais. Os valores e costumes portelenses são transmitidos de uma geração a outra através de refeições coletivas e do samba. Em outras palavras, o passado da Portela é mantido vivo através da musicalidade e da participação coletiva dos eventos promovidos pela escola.

Por outro lado, as táticas de reconstrução e de divulgação do passado da escola postas em prática pela Portelaweb são os registros. Sejam eles escritos, fotográficos ou áudios-visuais. A proposta central da equipe é deixar registrado e salvaguardado para as futuras gerações de portelenses os conteúdos considerados gloriosos da trajetória da Portela. Do mesmo modo, os atuais eventos são filmados ou fotografados com a intenção de torná-los posteriormente partes da memória coletiva da agremiação.

Em termos teóricos, as oposições entre registros orais e escritos, no que tange à produção de narrativas históricas, foram objetos de debates entre cientistas sociais. Essa discussão torna-se ainda mais complexa, quando ela traz em seu bojo a distinção entre história e memória. Seguindo uma perspectiva durkheimiana hermética, Halbwachs (1990) advoga a tese de que a História deter-se-ia na classificação dos fatos que estão fora e acima dos grupos. Além disso, essa ciência se interessaria em classificar a evolução dos povos humanos em fases estanques. Por outro lado, a Memória Coletiva referir-se-ia ao material passado retido e ainda vivo dentro do grupo, sem a preocupação em traçar linhas demarcatórias rígidas entre os períodos de tempo efetivamente lembrados.

Por seu turno, Le Goff (1994) considera que a noção de memória coletiva seria mais adequada quando usada para os povos sem escrita. Nas sociedades modernas, a memória coletiva teria assumido uma feição científica: a História. Nessa direção, ao contrário de Halbwachs, que opõe História e Memória, Le Goff (1994) aponta uma continuidade evolutiva entre ambas, sendo a primeira a forma mais científica e racional da segunda. Por sua vez, refinando as conceituações dos dois pensadores anteriores, Ricoeur (2008, p. 15) preocupa-se com o silêncio de determinadas vozes subalternas ou discriminadas ao se passar do testemunho oral para o escrito. Em suma, embora defenda a tese de que a História estaria voltada para os textos escritos, enquanto a Memória seria eminentemente oral, Ricoeur (2008, p.19) reconhece que a passagem de uma a outra possui muitas variantes. A propósito, os **arquivos** históricos seriam constituídos particularmente de documentos escritos.

Essa discussão analítica não pode ser transposta apressadamente para o plano etnográfico de minha pesquisa de campo. Primeiro porque os membros da equipe Portelaweb acionam indistintamente as categorias *história* ou *memória coletiva* para se referirem aos conteúdos guardados nos **arquivos** do seu *site*. Aliás, os *arquivos* da Portelaweb não contêm unicamente documentos escritos. Ali existem disponíveis áudios, imagens e fotografias de diferentes personagens e de fases distintas da Portela. Para a equipe Portelaweb, não importa a origem material ou imaterial das fontes ou de dados referentes à agremiação, mas o registro e a preservação dos mesmos. Todavia, convém salientar a preocupação da equipe em dissociar o *site* da Portelaweb da noção de *museu*, vista por eles de modo depreciativo onde repousaria inerte e fossilizado o passado da agremiação. Sua proposta é mostrar que, apesar de dinâmica e sujeita às

transformações advindas com o tempo, a Portela respeitaria suas tradições, soerguendo sobre elas a pujança da águia altaneira para os carnavais vindouros.

E o que Portela ganhou com todas essas ações virtuais e rituais visando reconstruir e exaltar o seu passado? Sem desistir de recuperar o prestígio perdido no contexto do carnaval, a Portela visa atualmente ser a principal referência do mundo do samba em eventos não ligados diretamente com os desfiles. Feijoadas, feiras de comidas, pagodes do trem, filmes, peças de teatro, arquivos na rede mundial de computadores, entre outras ações culturais organizadas por portelenses, embora não objetivem conscientemente fortalecer a Portela em termos de desfiles, acabam por fazê-lo. Isso porque o enaltecimento do passado da agremiação é o elemento que perpassa todos os eventos citados. Esta exaltação ao passado atua estreitando e renovando os laços afetivos entre os portelenses, que, unidos, se sentem mais fortes para disputarem o título de campeã do carnaval. Somente os desfiles vindouros nos trarão a resposta se a Majestade do Samba voltará a reinar no carnaval carioca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A ÉPOCA dos grandes espetáculos. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 21 dez. 2008.
- ALVES, Helenice Rodrigues. Rememoração e comemoração: as utilizações sociais da memória. Em: *Revista Brasileira de História*. São Paulo. v.22, n.44, 2002, pp. 425-438.
- AMARAL, Rita. *Festa à brasileira: sentidos de festejar no país que não é sério*. Tese. (Doutorado em Antropologia). 320 f. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ARAÚJO, Hiran; JÓRIO, Amaury. *Natal: um homem de um braço só*. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.
- ARAÚJO, Ricardo Bezaquem. Ronda Noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu. Em: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, 1988, pp. 28-44.
- A SEMENTE. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 21 dez. 2008.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998
- BACHELARD, Gastón. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAETA NEVES, Luis Felipe. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: EUSP; Brasília: Hucitec, 1996.
- BARATA, Denise. Nos Trilhos da memória ou uma beleza que o Rio desconhece. Em: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 25, 2006, Goiânia, *Anais*. Goiânia: ABA, 2006.
- BATESON, Gregory. *La cérémonie du naven*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Massachussets: New House Publieshers, 1977.
- BECKER, Howard. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica: Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOTT, Elizabet. *Família e rede social: papéis, normas e relacionamentos externos em famílias urbanas comuns*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURNS, Mila. A dona da voz e a voz da dona: a trajetória de Dona Ivone Lara. Em: VELHO, Gilberto (org). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BUSCACIO, Gabriel Cordeiro. Enquanto se luta, se samba também. As transformações no carnaval carioca nos anos 70 - o caso da Portela e da Granes Quilombo. Em: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá. (orgs). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 207-308.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

CANCLINI, Nestor. *A cultura popular no Capitalismo*. São Paulo: Edusp, 1999

CANDEIA & ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Pesquisa via internet: desafios e perspectiva do trabalho antropológico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, vol. 18 n.1, 2004, pp. 189-210.

CARVALHO, André Pereira; RIBEIRO, Iuri B. *A influência da mídia na ascensão e declínio do samba de terreiro dos anos 30 aos anos 60*. Monografia (Graduação em Jornalismo), 72 f. Universidade Mackenzie, São Paulo, 2005.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *História da Alimentação no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1983.

_____. *História dos nossos gestos: uma pesquisa mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVALCANTI, María Laura Viveiro de Castro. As grandes festas. Em: SOUSA, Márcio; WEFFORT, Francisco. *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 1998, pp. 293-311.

_____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. Em: Cecília Londres (org). *Revista Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n.147, out-dez, 2001, pp. 69-78.

_____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, Universidade de São Paulo, São Paulo, vol.45, n.1, 2002, pp. 35-72.

_____. Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca. Em: VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina (orgs). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 118-138.

_____. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, UFRJ, 2007/a.

_____. Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, 2007/b, pp. 127-137.

_____. Festa e Contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. Em: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 91-124.

CESARIO, Jaime. *Evolução das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro, 2008.

CLARA NUNES. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 4 jan. 2009.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre escolas de samba e jogo do bicho. Em: *Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, UERJ, vol. 1, n.1, 1993, pp. 42-52.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2002.

CONTINS, Márcia; GONÇALVES, José Reginaldo. A escassez e a fartura: categorias cosmológicas e subjetividade nas festas do Divino Espírito Santo entre imigrantes açorianos no Rio de Janeiro. Em: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, José Reginaldo (orgs). *As festas e os dias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, pp.12-31.

COUTINHO, Eduardo Granja. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Em: *XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2002, Campo Grande, UFMS, *Anais*.

DAMATTA, Roberto. *Conta de Mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

_____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____; SOAREZ, Elena. *Águias, Burros e Borboletas. Um estudo antropológico do jogo do bicho*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Individualidade e Liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, n. 25, 2000, pp. 7-29.

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DETIENNE, Marcel. *L'invention de la Mythologie*. Paris: Gallimard, 1992.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 5. jan. 2009.

DOUGLAS, Mary. *Implicit meanings*. New York: Routledge, 1975.

_____. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, Émile. *Formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

_____. MAUSS, Marcel. As formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas. Em: Marcel Mauss. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

É SANGUE NA VEIA, É CANDEIA. Produção de Eduardo Rieche. Rio de Janeiro, 2007. Peça de teatro, (90 min). Português.

ENTREVISTA com Marquinhos de Oswaldo Cruz. Disponível em <http://www.cliquemusique.com.br>. Acesso em: 20 mar.2009.

ESPECIAL Paulo da Portela. Disponível em <<http://www.portelaweb.com.br>>. Acesso em: 21 dez. 2008.

EVANS-PRITCHARD. *Os Nuers: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ERICEIRA, Ronald Clay. *Haja Deus: A Flor do Samba no Carnaval da Atenas Brasileira*. São Luis: Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

_____. Ôôô, a majestade do samba chegou: os sambas-exaltação da Portela. Em: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá (orgs). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 253-276.

FARIAS, Edson. *Paulo da Portela, um herói civilizador*. São Paulo: [s/l], 2002.

FENERICK, José Adriano. *Nem no morro, nem na cidade. As transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. 204 f. Tese (Doutorado em História), São Paulo, USP, 2002.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: a guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FERNBACK, Jan & THOMPSON, Brad. *Virtual communities: abort, retry, failure?* New York: John Hopkins Press, 1995.

FERREIRA, Felipe. *O Marquês e o Jegue: estudo de fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

_____. *O livro de Ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005a.

_____. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005b.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luis: SECMA, Lithograf, 2002.

_____. Estudos sobre festas religiosas e populares. Em: FERRETTI, Sérgio; RAMALHO, José Ricardo (orgs). *Amazônia: desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural*. São Luis: EDUFMA, pp. 183-198.

FORTES, Meyer. *Édipo e Jô na África Ocidental*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

FRY, Peter. Feijoada e soul food 25 anos depois. Em: ESTERCI, Neide et al. *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GIDDENS, Anthony. *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editoras da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GLUCKMAN, Max. Rituais de rebelião no sudeste da África. *Cadernos de Antropologia*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1974.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais. O problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1988, pp.264-275.

_____. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1988, pp. 264-275.

_____. A fome e o paladar: uma perspectiva antropológica. Em: GONÇALVES, José Reginaldo et al. *Alimentação e cultura popular*, Rio de Janeiro, Funarte, CNFCP, 2002 (Coleção Encontros e Estudos, 4).

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2007.

_____. *A dança nobre no espetáculo popular: a dança como aprendizado e experiência*. 229 f. Tese. (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Continuidade no espetáculo da mudança: o casal de mestre sala e portabandeira. Em: Cavalcanti, Maria Laura. Gonçalves, Renata Sá. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 221-252.

GRAMISCI, A. *Os intelectuais e a cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUIMARÃES, Valéria. *Trem do Samba: uma festa da cultura popular*. Rio de Janeiro: RIOTUR, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice / Editora dos Serviços dos Tribunais, 1990.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. Em: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JOSEPHSON, Sílvia Carvalho. *Da “descoberta” à “exclusão”: uma história das diferentes máscaras da alteridade*. 177 f. Tese, (Doutorado em Psicologia Social), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

KOSELLECK, Reinhardt. Les monuments aux morts: contribution à l'étude d'une marque visuelle des temps modernes. Em: VOVELLE, Michelle. (org). *Iconographie et histoire des mentalités*. Paris: CNRS, 1979.

KOZINETS, R.V. *The Field behind the screen. Using netnography for marketing research in online community*. Illinois: Everton Press, 2002.

KUSCHINIR, Karina. Uma pesquisada na metrópole: identidade e socialização no mundo da política. Em: VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina (org). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 20-42.

LANGER, Susan. *Sentimento e Forma*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2006.

LEACH, Edmund. La ritualisation chez l'homme. Em: HUXLEY, Julian (org). *Comportment rituel chez l'homme et l'animal*. Paris: Galimard, 1971.

- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LEOPOLODI, José. *Escola de Samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1975.
- _____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *O cru e o cozido (mitológicas v.1)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIMA, Augusto César. *Escola dá samba? O que têm a dizer os compositores do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela*. 95 f. Monografia (Graduação em História), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.
- LINS DE BARROS, Mirian. Gênero, cidade e geração: perspectivas femininas. Em: BARROS, Myrian Lins. *Família e Gerações*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- _____. *Memória, gênero e geração na sociedade brasileira contemporânea*. Praia vermelha (UFRJ), Rio de Janeiro, vol. 16-17, 2007, pp. 44-68.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MACIEL, Marco Andrews Felgueira. *Folia na Rede: o carnaval na internet*. 112 f. Monografia (Graduação em Jornalismo), Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre: 2007.
- MAGALHÃES, Luis Carlos. A festa e o busto de Paulo da Portela. Disponível em <<http://www.odianafolia.com.br>>. Coluna Memória da Folia. Acesso em: 12 agot. 2008.
- MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MAGNANI, José Guilherme C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n. 49, São Paulo, jun/2002, pp. 19-41.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova-guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MEDEIROS, Alexandre. *Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das Tias da Portela*. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

MITCHELL, Clyde. *The Kalela Dance: aspects of social relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press, 1956.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: 1958.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1983. Série Biblioteca Carioca.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOZO, Ana. Sociabilidade em pantalla. Un estudio de ia interacción en los entornos virtuales. *Revista de Antropologia Iberoamericana*, Montevideu, n. 1, 1995, pp. 13-24.

NATAL DA PORTELA. Produção de Paulo César Seraceci. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1988. 1 DVD (83 min), som, cor. Legendado em Português e Francês.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

NOVIDADES Portelaweb. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 15 jan. 2009.

OLINTO, Antônio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.

O MISTÉRIO do samba. Produção de Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008. 1 DVD (95 min), som, cor. Legendado em Inglês, Francês e Português.

O PAGODE do Trem. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 12 jan. 2009.

O PAGODE do Trem nos anos recentes. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 19 jan. 2009.

OS PRIMEIROS anos. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 21 dez. 2008.

O TREM DE 2003. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 22 fev. 2009.

O TREM do samba. Disponível em <[http:// www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)>. Acesso em: 28 dez. 2008.

PAULO DA PORTELA: teu nome não caiu no esquecimento. Produção de Dermeval Netto. Rio de Janeiro: Projeto da Secretaria de Cultura do Estado e Fundação Palmares, 2001. 1 DVD. (90 min), som, cor. Português.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. Em: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

PAVÃO, Fábio. *Entre o batuque e a navalha*. 70 f. Monografia (Especialização em Sociologia Urbana), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Uma comunidade em transformação: modernidade, conflito, organização nas escolas de samba*. 114 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

_____. Patrimônio Cultural e Gente que está fazendo. Disponível em: <<http://www.tudodesamba.com.br>>. Acesso em: 11 dez. 2008.

_____. Patrimônio Cultural IV: viagem sentimental a Oswaldo Cruz. Disponível em: <<http://www.tudodesamba.com.br>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. *Série Antropológica*, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

_____. Temas ou Teorias: o estatuto das noções de ritual e de performance. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 25, 2006, Goiânia, 2006/a. Anais. Goiânia: ABA, 2006.

_____. *A teoria vivida*. Brasília: UNB. 2006/b.

PEREIRA DE QUEIRÓZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1981

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.1, 1992, p. 202-212.

PORTELA não contagiou e apresentou falhas na Avenida. Disponível em: <<http://www.tudodesamba.com.br>>. Acesso em: 22 dez. 2008.

QUADRA da Portela é invadida em protesto contra a atual presidência. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 14, 30 abril. 2003.

RADCLIFF-BROWN. *Estrutura e função nas sociedades primitivas*. São Paulo: Ática, 1973.

RECEITA DE SUCESSO. Disponível em <<http://www.portelaweb.com.br>>. Acesso em: 28 dez. 2008.

RHEINGOLD, Howard. *Virtual communities*. Disponível em: <<http://www.rheingold.com>>. Acesso em: 10 maio. 2009.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgiveness. A dialogue between Paul Ricoeur and Sorin Antohi*. Nova York: Trivium Publications, 2005. p. 14-25. Coletado por James Head.

_____. *História, Memória, Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Pereira. *Samba são pés que passam fecundando o chão. Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical*. Dissertação. 160 f. (Mestrado em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005).

RODRIGUES, Rogério. Receita de Sucesso. Disponível em: <<http://www.portelaweb.com.br>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

_____; Fábio. Perímetro Cultural e Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz. *Projeto Cultural da Equipe Portelaweb*, Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES JUNIOR, Nilton. O que faz da Velha Guarda, velha guarda? Em: Cavalcanti, Maria Laura. Gonçalves, Renata Sá. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 309-338.

SÁ, Simone Pereira. Carnaval carioca em rede: observações sobre cultura popular e comunidades virtuais. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br>>. Acesso em: 15 dez. 2008.

SAHLINS, Marshal. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

_____. *A cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SAMBAS DE TERREIRO. Documentário. *TV Cultura*. Apresentação Paulinho da Viola. São Paulo: 1991.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EDUF RJ, 2001.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica, tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, Nilton Silva. Desde que o samba é samba é assim? Em: *Tempo e Presença*, Rio de Janeiro, n. 338, nov/dez, 2004, pp. 36-40.

_____. *Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído: carnavalesco, individualidade e mediação cultural*. Tese. (Doutorado em Antropologia Cultural). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SCHAFF, Adam. *A sociedade informática*. São Paulo: UNESP & Editora Brasiliense, 1990.

SILVA, Marília; SANTOS, Lúcia. *Paulo da Portela: um traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SILVA, Vagner Gonçalves. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós. Estudos sobre sociedade tribais brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A noção de pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Em: OLIVEIRA, João Pacheco. *Sociedades indígenas e indigenismo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/ EDUFRJ, 1979.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. Em: MORAIS FILHO, Evaristo. (org). *Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SMITH, William Robertson. *Lectures on the religion of Semities. Elibon Classics*. Adam Media Corporation, London, 2005, pps 269-352.

STEINER, Franz. *Taboo, Truth, and Religion*. New York: Berghahn Books, 1999.

TAMBIAH, S.J. *Culture, thought and social action. An anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TOJI, Simone. *A dança no pé e na vida: carnaval e ginga dos passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. 122 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TOLEDO, Luis Henrique. *Torcidas Organizadas de Futebol*. Campinas: Autores Associados/Anpocs, 1996.

TROTTA, Felipe. *Samba e suas fronteiras: pagode romântico e sambas de raiz nos anos de 1990*. 243 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *The forest of symbols: aspects of Ndbembu ritual*. London: Cornell University Psest, 1977.

_____. *Antropology of performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.

_____. *Schism and continuity in an African Society: a study of Ndembu Village Life*. Manchester: University of Manchester, 1996.

VALENÇA, Rachel. *Palavras de Purpurina*. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1983.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VARGENS, João Baptista; MONTE, Carlos. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

VARGENS, João Baptista. *Candeia, Luz da Inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 2007.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

_____. *Projeto e Metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994.

_____. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade complexa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (org). *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1999.

_____. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: EDUSP, Difusão Européia do Livro, 1973.

_____. *Mito e realidade na Grécia Antiga*. Lisboa: José Olympio Editora, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: EDUFRJ/Jorge Zahar, 2002.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado de pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. (org). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Apêndices
Listas de Sambas-Exaltação da Portela

HINO DA PORTELA - 1935

Autor: Chico Santana

Portela, sua cores têm
Na bandeira do Brasil e do céu também
Avante Portelense, para a vitória
Não vê que seu passado é cheio de glória,
Eu tenho saudade
Desperta, oh grande mocidade
Suas cores são lindas,
Seus valores não têm fim,
Portela, querida, és tudo na vida para mim

CORRI PRA VER - 1955/1956

Autores: Monarco, Chico Santana, Casquinha

Ouvi cantando assim
A Majestade do Samba
Chegou, chegou
Corri pra ver
Pra ver quem era
Chegando lá
Era a Portela
Era a Portela do seu natal
Ganhando mais um carnaval
Era a Portela do Claudionor
Portela é meu grande amor
Era rainha de Oswaldo Cruz
Portela muito nos seduz
Foi mestre Paulo seu fundador
Nosso poeta e professor

PORTELA FELIZ -1959

Autor: Zé Ketti

Teus pandeiros, teus cavaquinhos
As tuas cuícas, teus tamborins,
Teus chocalhos e samba são uma tentação
Quem é que vm lá?
É o povo que diz
Vem a Portela, a Portela feliz
Com a Velha Guarda
Que é uma tradição
Sua juventude vem feliz a cantar
Um samba natural de Oswaldo Cruz
Que sem vaidade, sempre deixa saudade

VOU EMBORA PRA PORTELA - (não gravado)

Autores: Casquinha e Osmar Prado

Vou embora pra Portela
 Onde a velha guarda
 Fez do samba um primor
 Portela é tudo na minha vida
 Por isso a preferida
 Sou o Osmar do Cavaquinho
 A Portela é o meu ninho
 Portela é tudo para mim
 Eu já pertença a Velha Guarda
 Onde as pessoas se enquadram
 Na maior compreensão
 Já fui sincero
 Serei mais franco
 Até meu sangue é azul e branco

PORTELA DESDE O TEMPO DE CRIANÇA - 1963

Autor: Monarco

Eu sou Portela desde os tempos de criança
 Ainda guardo na lembrança
 Algo e vou revelar
 Me lembro Paulo quando sorrindo dizia
 Ao sambista que surgia
 O segredo e seu modo de cantar
 Ficava alegre
 Quando via o Eduardo
 Lá vem Rufino
 Novidades ele vem apresentar
 Abriu-se o pano, surge o mano Caetano
 Abelardo fracassou
 Seu chapéu na linha
 Seu terno melhor rasgou

PORTELA QUERIDA - 1967

Autores: Noca da Portela, Picolino, Colombo

Minha Portela querida
 És razão da minha própria vida
 Se algum dia eu me separar de ti
 Muito vou sentir
 Portela tudo em ti é glória
 Na derrota ou mesmo na vitória
 Tem o seu nome gravado
 Em ouro nos anais
 Através dos carnavais

JÁ CHEGOU QUEM FALTAVA – 1968

Autor: Nilson Gonçalves

Já chegou quem faltava
 Quem o povo esperava chegar
 Viemos apresentar o que a Portela tem
 Muito samba bonito, baiana com ritmo
 Harmonia também
 Hoje essa Portela que vocês ouvem falar
 O mundo inteiro soube consagrar
 Mesmo derrotados cantaremos com alegria
 Essa nossa doce melodia

O CONDE - 1969

Autores: Evaldo Gouveia e Jair Amorim

Encontrei hoje cedo no meu barracão
 Minha roupa de conde no chão
 Fantasia de plumas azuis a rolar
 E achei em pedaços bem junto à janela
 O meu pinho quebrado por ela
 Tal e qual sucedeu na canção popular
 Bem que eu quis atrás dela sair e brigar
 Mas depois me lembrei que é melhor
 Ela ir de uma vez e eu ficar
 E além do mais
 Sambista até morrer eu sou
 E onde a minha escola for eu vou
 Amor a gente perde
 A gente tem amor que vem
 Como é que eu posso por ela trocar
 A emoção de ver Vilma dançar
 Com o seu estandarte na mão
 E ouvir todo o povo
 Meu povo aplaudir
 Minha escola a evoluir
 Minha alma comigo passar
 Bem melhor do que ela
 É sair na Portela
 E um samba enredo no asfalto cantar

PASSADO DE GLÓRIA - 1970

Autor: Monarco

Portela, eu às vezes meditando
 Quase acabo até chorando
 Que nem posso me lembrar
 Teus livros têm tantas páginas belas
 Se for falar da Portela
 Hoje não vou terminar

A Mangueira de Cartola
 Velhos tempos do apogeu
 O Estácio de Ismael
 Dizendo que o samba era seu
 Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira
 Todos só falavam Paulo Benjamin de Oliveira
 Paulo e Claudionor quando chegavam
 Na roda de samba abafavam
 Todos corriam para ver
 Pra ver, se não me falha a memória
 No livro da nossa história tem conquistas a valer
 Juro que não posso me lembrar
 Se for falar da Portela
 Hoje eu não vou terminar

SE TU FORES À PORTELA – 1970

Autor: Ventura

Se tu fores à Portela
 Tudo encontrarás
 Alegria, tudo de bom, amor
 Ouvirás nossas poesias
 E um turbilhão de melodias
 Desaparecem tuas mágoas, linda flor
 Ora, vem comigo, amor

FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA - 1970

Autor: Paulinho da Viola

Se um dia meu coração for consultado
 Para saber se andou errado
 Será difícil negar
 Meu coração tem mania de amor
 Amor não é fácil de achar
 A marca dos meus desenganos ficou, ficou
 Só um amor pode apagar
 Porém (ai, porém)
 Há um caso diferente que marcou num breve tempo
 Meu coração para sempre
 Era dia de carnaval
 Carregava uma tristeza
 Não pensava em outro amor
 Quando alguém que não me lembro anunciou:
 Portela! Portela!
 O samba trazendo alvorada
 Meu coração conquistou
 Ai, minha Portela, quando vi você passar
 Senti o meu coração apressado
 Todo o meu corpo tomado
 Minha alegria voltar

Não posso definir aquele azul
 Não era do céu; nem era do mar
 Foi um rio que passou em minha vida
 E meu coração se deixou levar

VIVO ISOLADO DO MUNDO – 1972

Autores: Candeia, Alcides Lopes, Manaceia

Eu vivia isolado no mundo
 Quando eu era vagabundo
 Sem ter um amor
 Hoje em dia
 Eu me regenerarei
 Sou um chefe de família
 Da mulher que amei
 Linda, linda, linda
 Linda como um querubim
 É formosa, cheirosa e vaidosa
 A rosa do meu jardim
 Se tu fores na Portela
 Gente humilde gente pobre
 Que traz um samba na veia
 Um samba de gente nobre
 Eu vivia isolado do mundo
 Mas ela não sabe
 Não sabe o que perdeu
 Um amor sincero e puro
 De um escuro igual ao meu
 Se ela soubesse que peito padece numa solidão
 Não me negava seus beijos
 E me dava o seu perdão
 Ah, eu vivia...

PORTA ABERTA - 1973

Autor: Luiz Ayrão

Pela Porta Aberta
 De um coração descuidado
 Entrou um amor em hora incerta
 Que nunca deveria ter entrado
 Chegou, tomou conta da casa
 Fez o que bem quis e saiu
 Bateu a porta do meu coração
 Que nunca mais se abriu
 Por isso a nostalgia tomou conta de mim
 Mas um amigo percebeu e disse assim :
 Para que tanta tristeza? Rapaz
 Acabe com ela
 Vem comigo conhecer a Portela
 Portela, fenômeno que não

Se pode explicar
 Portela, Portela
 Uma corrente faz a gente sem querer sambar
 É ela, é ela
 O novo amor a quem eu quero
 Agora me entregar
 O samba fez milagre
 Reabriu meu coração para a Portela entrar

JAQUEIRA DA PORTELA - 1975

Autor: Zé Kéti

Quem é que não se lembra
 Da jaqueira
 Da jaqueira da Portela
 Velha jaqueira
 Amiga e companheira
 Eu sinto saudades dela
 Guardei algumas folhas para recordação
 Ninguém fez, mas eu fiz a minha oração
 Na hora do seu sacrifício eu penei
 Ninguém me viu chorar
 Mas juro que chorei
 Acompanhou as nossas glórias
 Nossas vitórias
 Em idos carnavais
 Eu quero morrer sambando
 Assim que nem ela
 Minha fiel jaqueira
 Saudosa companheira
 Que caiu pra defender nossas cores
 Hoje nossa estrada só tem flores

O IDEAL É COMPETIR - 1977

Autores: Candeia e Casquinha

Quando a Portela chegou
 A platéia vibrou de emoção
 Suas pastoras vaidosas
 Defendiam orgulhosas
 O seu pavilhão
 Portela
 A luta é teu ideal
 O que se passou, passou
 Não te podem deter
 Teu destino é lutar e vencer
 Óh, minha Portela
 Por ti darei minha vida
 Óh, Portela querida
 Óh, minha Portela

Por ti darei minha vida
 Óh, Portela querida
 És tu quem levas a alegria
 Para milhares de fãs
 És considerada, sem vaidade
 Na cidade
 Como super campeã das campeãs
 Eu quisera ter agora
 A juventude de outrora
 Idade de encantos mil
 Pra trilhar contigo passo a passo
 No sucesso ou no fracasso
 Pela glória do samba do Brasil

SONHO DE BAMBA - 1979

Autor: João Nogueira

Hoje eu estou cheio de alegria
 E sou até capaz de me embriagar
 Uns amigos bambas nesse dia
 Me convidaram a participar
 De uma escola de samba que é todo o meu denngo!
 De um terreiro de bambas que é todo o meu mau!
 Vou me mudar da tristeza
 E morar na beleza do seu carnaval!
 Vou me mudar da tristeza
 E morar na beleza do seu carnaval!
 Quero existir nesse azul
 Repousar nesse branco
 Portela, sou franco em dizer,
 Que em matéria de samba
 O meu sonho de bamba
 Era mesmo você!
 Pois se o azul é poesia
 E se o branco é a paz
 Minha Portela querida
 Um poeta da vida
 O que vai querer mais?
 Minha Portela querida
 Um poeta da vida
 O que vai querer mais?

ÁGUA NA FONTE - 1979

Autor não-identificado

Portela, me envolvi no teu azul
 Assim cantei de norte ao sul
 Todo encanto que é teu céu
 Voa, minha águia ao infinito
 Faz deste céu mais bonito

Do orvalho faz teu véu
 Portela,
 Teu canto encanta milhões
 Faz vibrar os corações
 De quem ouve tua voz
 És o canto de um povo
 Que hoje canta de novo
 O canto de todos nós
 És a água da fonte
 Raiz, tradição,
 Na ginga de um verso
 És samba no chão

PORTELA NA AVENIDA - 1980

Autores: Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro

Portela, eu nunca vi uma coisa mais bela
 Quando ela pisa a passarela
 E vai entrando na Avenida
 Parece a maravilha de aquarela que surgiu
 O manto azul da padroeira do Brasil
 Nossa Senhora Aparecida
 Que vai se arrastando
 E o povo na rua cantando
 É feito uma reza, um ritual
 É a procissão do Samba
 Abençoando a festa do divino carnaval
 Portela é a deusa do samba
 O passado revela
 E tem a Velha Guarda como sentinela
 É por isso que ouço essa voz que me chama
 Portela, sob tua bandeira esse divino manto
 Tua águia altaneira é o espírito santo
 No templo do samba
 As pastoras e os pastores
 Vem chegando da cidade da favela
 Para defender as tuas cores
 Como fiéis na santa missa da capela
 Salve o samba, salve a santa,
 Salve ela,
 Salve o manto azul e branco da Portela
 Desfilando triunfal sobre o altar do carnaval

ÁGUA NA CABEÇA - 1983

Autor: Luiz Ayrão

Vejo claramente
 Tudo que vai acontecer
 Quando este ano, minha escola aparecer
 Carnaval é loteria

É jurado julgando à revelia
 Mas aconteça o que aconteça
 Esse ano vai dar águia na cabeça (3 vezes)
 Vejo claramente
 Lá vem ela surgindo
 E desse chão vai subindo
 Uma corrente de emoção
 È a maior energia
 Que o povo arrepiã
 E acende o coração
 Iluminando a multidão
 E por falar em claridade
 Lá vem ela, menina guerreira
 Cantando, sorrindo, acenando
 Mais viva do que nunca, tão faceira
 E por falar em saudade
 Lá vem o Paulo, candeia e o Natal
 Mostrando que para a Portela
 Não há distância entre o céu a terra
 Mas carnaval é loteria
 Como já dizia o Velho Natal
 É mais fácil acertar o milhar do que ganhar o carnaval
 Mas aconteça o que aconteça
 Esse ano vai dar águia na cabeça

O QUE QUE HÁ PORTELA? - 1986

Autores: Tiozinho Poeta- pseudônimo de Luiz Ayrão

Eu pergunto o que que há Portela
 O que que há?
 Minha Querida Portela, o que que há?
 Já estou sentido saudades
 Daquela velha intimidade
 Com o primeiro lugar
 Vou levar o meu amor pra desfilar
 Com o povo na Avenida
 Nós vamos juntos sambas
 Na ala dos namorados eu e ela
 Ninguém segura Portela
 É o nosso o primeiro lugar!!!
 Todas as escolas estão belas
 E eu quero todas elas com respeito e amor
 Mas Portela é águia altaneira
 Não pode voar mais baixo que um Beija-Flor
 Quero ver toda a avenida balançar
 Na batida da bateria
 Ninguém vai nos segurar
 Portela não tem nervos que ature
 Fique de olho no júri
 Porque desse jeito não dá

PORTELA E SEUS ENCANTOS - 1986

Autor: Wilson Moreira

Eu me lembro apesar da pouca idade
 Lá na cidade
 Apreciava o desfile das escolas de samba
 De Mangueira de Cartola
 O Estácio de Ismael
 Nesse tempo não havia
 Mocidade de padre Miguel
 Nem Império Serrano
 Que também pertence a um reduto de bambas
 Era o velho Salgueiro
 Com sua batucada na roda de samba
 A vencedora levava
 No tempo uma taça de bronze
 Era lá na Praça Onze
 No lugar tradicional
 Eu vi a Portela
 Ao romper da madrugada
 Simplesmente trajada
 Campeã do carnaval
 Eu não me esqueço
 Daquele momento feliz
 Eu sou Portela
 Sou do tempo de raiz

SAUDADES DA PORTELA -1992

Autor: Monarco

Portela, minha querida Portela
 Sinto saudades daquelas
 Lindas noites de luar
 Saudades do saudoso Natalino
 Paulo, Alcides e Rufino
 Quando vinham ensaiar
 Pastoras como Dona Bernadinha
 Liete, Alice, Brulina
 E a saudosa Dagmar
 Lá lá lá
 Sinto imenso prazer
 E me orgulho de ti
 No teu reduto
 Foi que um dia nasci
 Muito aprendi com seus sambistas
 Participei de várias conquistas
 Conheço toda tua história
 Teu passado de glória
 Me faz sorrir
 E também sinto um orgulho de dizer

Que eu sempre fui Portela
E serei até morrer.

ESCOLAS EM DESFILE - 1992

Autor: Monarco

Eu me lembro apesar da pouca idade
Lá na cidade
Apreciava o desfile das escolas de samba
De Mangueira de Cartola
O Estácio de Ismael
Nesse tempo não havia
Mocidade de padre Miguel
Nem Império Serrano
Que também pertence a um reduto de bambas
Era o velho Salgueiro
Com sua batucada na roda de samba
A vencedora levava
No tempo uma taça de bronze
Era lá na Praça Onze
No lugar tradicional
Eu vi a Portela
Ao romper da madrugada
Simplesmente trajada
Campeã do carnaval
Eu não me esqueço
Daquele momento feliz
Eu sou Portela
Sou do tempo de raiz

PORTELA SEM VAIDADE - 1992

Autor: Monarco

Mas era banalidade a vitória te sorrir
Conheço bem teu passado
Pertencço a tua raiz
Na tua simplicidade era mais feliz
Paulo, Caetano e Rufino
Pela obra do destino
Te deram muitos carnavais
Natal se transformou em um destemido
Não se dava por vencido
Quantas saudades nos traz
Eu agradeço a nossos diretores
Reconheço seus valores
Suas boas intenções
Mas o portelense quer vitória
Para alegrar seus corações

DE PAULO A PAULINHO - 1992

Autores: Monarco e Chico Santana

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 presente
 De nossa querida Portela
 Paulo com sua voz comovente
 Cantava ensinando a gente
 Com pureza e prazer
 O seu sucessor na mesma trilha
 É razão que hoje trilha
 Vaidade nele não se vê
 Ó Deus, conservai esse menino
 Que a Portela do Seu Natalino
 Saúda com amor e paz
 Quem manda um abraço é Rufino
 Pois Candeia e Picolino lhe desejam muito mais

CORAÇÃO AZUL E BRANCO - 1998

Autores: Noca da Portela e Edmundo Santos

Meu coração azul e branco
 É tão bonito de se ver
 Pois ele vibra tanto, tanto
 Vendo a Portela vencer
 Quando ela vem toda faceira
 Lá, de maneira suntuosa
 Portela é minha alegria
 Portela é poesia, maravilhosa
 Portela é reza
 É canto, é oração
 Portela é uma religião
 A batida do seu surdo
 Faz a nossa marcação
 Na avenida eu dou tudo
 Pra conter a marcação
 Suas caixas, seus taróis
 Repiques e tamborins
 Acompanham a nossa voz
 Um amor que não tem fim
 Portela é um pedaço de mim

DÉCIMA SEXTA ESTAÇÃO DE TREM -2001

Autor: Marquinhos de Oswaldo Cruz

Décima sexta estação de trem
 Do ramal da central do Brasil
 O que lá mais tem?
 Trabalhadores humildes,
 Gente do bem
 Que fazem samba com poesias mil
 Em Oswaldo Cruz
 O samba corre em nossas veias
 Terra de Monarco, Argemiro, Tia Doca,
 Surica e Candeia
 Esta Velha Guarda
 Que para o samba é a verdadeira luz
 Tenho orgulho desta terra
 Que se chama Oswaldo Cruz
 O trem parou rapaziada
 Chegou a hora de tomar uma gelada
 Paulo Professor de Alcides, Aniceto, Mijinha
 Lembro Chico Traidor, Manaceia, Alvaiade e Casquinha
 'Doce Melodia', um 'Dia de Graça',
 'Dancei', 'Que lugar'
 Um 'Saco de Feijão', uma gelada
 E não vai terminar

GEOGRAFIA POPULAR -2001

Autores: Arlindo Cruz, Edinho Oliveira, Marquinhos de Oswaldo Cruz

Gente boa, onde Aniceto está?
 Foi pra bem longe
 Quero ver quem vai dizer em versos
 Onde se esconde
 Vou sair mas volto já, meu bem
 Eu não demoro
 Vou pegar um parador alí
 Em Deodoro
 Lá na casa do Osmar
 Tem um pagode bem legal
 Eu saí de Deodoro e cheguei
 Em Marechal
 Salve a Lira do Amor
 Escola de grandes partideiros
 E depois de Marechal, o que é que vem?
 Bento Ribeiro
 Vou pra terra de Candeia
 Onde o samba me seduz
 Pois lugar de gente bamba, onde é?
 Oswaldo Cruz

Lá na Portela ninguém fica de bobeira
 Mas o Império Serrano também é
 Em Madureira
 Quem é bom já nasce feito
 Quem é bom não se mistura
 Que saudade do pagode do Arlindo
 Em Cascadura
 Já pedi pro meu São Jorge
 Pra guiar o meu destino
 Na igreja do Guerreiro eu rezei
 Lá em Quintino
 Tem Botija, Água Santa, Usina
 E universidade
 Alô, Caixa, alô, 18, alô, Povão
 Da Piedade
 Vou seguindo a trajetória
 Mas o trem tá muito lento
 E a parada obrigatória, onde é?
 No Engenho de Dentro
 Méier, Engenho Novo, Sampaio, Rocha
 Que cansa
 Riachuelo, São Francisco, até que enfim
 Minha Mangueira
 Maracanã, São Cristóvão
 Lindo bairro imperial
 Só depois de Lauro Muller
 Amor, cheguei lá na Central

OS OLHOS NÃO PODEM VER -2001

Autor: Marquinhos de Oswaldo Cruz

Um velho branco, antiga estação
 Vou sentido o que os olhos não podem ver
 Nesta marmitta, eu carrego os meus versos
 Que alimentam a emoção meu dia-a-dia
 Mas é que hoje acordei bem mais sambista
 Ao me lembrar de muitos sambas que ouvi
 A Velha Guarda resistindo com poesia
 Fazendo sambas que desafiam a lógica
 Oswaldo Cruz, num subúrbio instalado
 Com sua calma, dissonantes botequins
 Os seus segredos: locomotivas que passam
 E um sambista, na lapela um lírio azul
 São canções e desejos variantes
 Uma beleza que o Rio desconhece
 Eu peço a Deus que me dê saúde e luz
 E sobre o tempo pra iluminar Oswaldo Cruz

MEU BAIRRO -2001

Autor: Casquinha

Todos cantam maravilhas de seu bairro
 Hoje, peço licença
 Vou falar o meu
 Porque tenho a nítida impressão
 Quem mora em Oswaldo Cruz
 Vive perto de Deus

PODERIO DE OSWALDO CRUZ – 2001

Autores: Marquinhos de Oswaldo Cruz, Barbieri do Jacarezinho, Maneco

Para defender um samba que muito nos seduz
 Existe um poderio em Oswaldo Cruz
 Ainda há quem diga
 Que o samba está perdendo sua tradição
 Mas Paulo está lá no céu, de sentinela
 E a aqui embaixo
 A Velha Guarda da Portela mantém a tradição do samba
 e o poderio de Oswaldo Cruz.

PORTELA - 2002

Autores: Teresa Cristina e Pedro Miranda

Portela
 Já disseram que o teu manto
 Pintadinho de azul e branco
 Lembra as cores do céu
 Se passas na avenida decidida
 Trocas de sambar com a vida
 És de tirar o chapéu
 As cores que escolheste com vaidade
 E exhibes na cidade
 Sempre chamando atenção
 São cores que carregas na bandeira
 Que ilumina a cachoeira
 Da Virgem da Conceição
 São cores que carregas na bandeira
 Que ilumina a cachoeira
 Da Virgem da Conceição
 Cai véu de água pelo ar
 Ai, Portela, o teu cantar
 Faz brilhar a tua luz
 Por isso vou levando
 Com respeito
 Duas cores no meu peito
 Por amor a Oswaldo Cruz

OUTROS SAMBAS DE RAIZ CITADOS

O MEU NOME JÁ CAIU NO ESQUECIMENTO - 1949

Autor: Paulo da Portela

O meu nome já caiu no esquecimento
 O meu nome não interessa mais ninguém
 E o tempo foi passando
 E a velhice vem chegando
 Já me olham com desdém
 Ai quantas saudades
 De um passado que já se vai no além
 Chora, cavaquinho, chora
 Chora, violão, também
 O Paulo no esquecimento
 Não interessa mais ninguém
 Chora, Portela
 Minha Portela querida
 Eu que te fundei
 Serás minha toda vida

SEREI TEU IOIÔ – 1974

Autores: Paulo da Portela e Monarco

Serei teu ioiô
 Tu serás minha Iaiá
 E a vida veliz bem longe daqui
 Iremos levar
 Mas tem duas coisas
 Que podem impedir
 Você a sorrir me perguntará
 Meu bem, o que será?
 Eu que bem sei, lhe responderei
 A sombra da inveja, meu bem
 Ou o golpe de amar

PODER DA CRIAÇÃO -1983

Autor: João Nogueira

Não! Ninguém faz só porque prefere
 Força do mundo nenhuma interfere
 Sobre o Poder da Criação
 Não! Não precisa se estar nem feliz, nem aflito
 Nem se refugiar em lugar mais bonito, em busca de inspiração
 Ela é uma luz que chega de repente
 Na rapidez de uma estrela candente
 Acende a mente e o coração
 Faz pensar que existe uma força maior que nos guia
 Que está no ar

Vem no meio da noite ou no clarão do dia
 Chega a nos angustiar
 E o poeta se deixa levar por essa magia
 Vem vindo, vem vindo, uma melodia
 E o povo começa a cantar, lalá, lalá, laiá

MEU SAMBA – 1997

Autor: Argemiro

Quando ouvirem o meu samba
 Vão me perguntar talvez
 Vão querer saber do meu passado
 Que minhas letras são de apaixonado
 Outro gênero não tem vez
 Eu direi: vocês estão enganados
 Não faço samba fabricado
 Compreendendo vão me dar razão
 Somente escrevo o que sinto
 Falo a verdade, não minto
 Culpada é minha inspiração
 Já procurei escrever de outro jeito
 Nada saía perfeito
 Porque não estava em mim
 Não adiantar forçar minha natureza
 Se o melhor do samba é minha pureza
 Fazer o contrário seria o meu fim

FEIJOADA COM AMOR

Autor: Josefá di Gradim

A mais badalada é a feijoada da Portela
 Não há mais famosa do que ela
 Mais famosa do que ela
 Iguaria brasileira preparada com amor
 Para eternizar Madureira
 O Rio de Janeiro aprovou
 Escola feliz
 Comunidade a sorrir
 Gente Bonita, samba no pé e o cavaco de Ary
 Como diria Natal
 Portela sua obra é imortal
 O ninho da águia é a casa de bamba azul e branco
 É cor do samba
 Nossa Velha Guarda é um tesouro
 É a bateria medalha de ouro.