

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (CCH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL (PPGMS)  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

KARLA FATIMA BARROSO DE SIQUEIRA

**“*ORANIAN* É PAULO DA PORTELA”:**  
**Memórias e Religiosidade no Samba-Enredo da G.R.E.S. Portela**

RIO DE JANEIRO

2019

KARLA FATIMA BARROSO DE SIQUEIRA

**“ORANIAN É PAULO DA PORTELA”:  
Memórias e Religiosidade no Samba-Enredo da G.R.E.S. Portela**

\*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha: Memória e Patrimônio

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leila Beatriz Ribeiro

RIO DE JANEIRO

2019

---

\* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B277 Barroso de Siqueira, Karla Fatima  
"Oranian é Paulo da Portela": memórias e religiosidade no samba-enredo da G.R. E. S. Portela / Karla Fatima Barroso de Siqueira. -- Rio de Janeiro, 2019.  
104p.

Orientadora: Leila Beatriz Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2019.

1. Escola de samba. 2. Memória . 3. Patrimônio. 4. Diáspora africana. 5. Performance. I. Ribeiro, Leila Beatriz, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (CCH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL (PPGMS)  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

KARLA FATIMA BARROSO DE SIQUEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

---

Professor Doutor Zeca Ligiéro (José Luiz Ligiéro Coelho) (titular)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

---

Professora Doutora Clícea Maria Augusto de Miranda (titular)  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

---

Professora Doutora Adriana Facina Gurgel do Amaral (suplente)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Professora Doutora Lobélia da Silva Faceira (suplente)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

## **AGRADECIMENTOS**

Aos orixás que me sustentam me fortalecem.

A minha orientadora professora doutora Leila Beatriz Ribeiro, pelas suas correções minuciosas, pelas contribuições e, principalmente, por ter me ensinado a ser perseverante, ir em frente apesar das turbulências da vida e principalmente, a não desistir.

Aos integrantes da banca de qualificação, pela boa vontade e pelas contribuições nesta fase do trabalho.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pelas trocas de conhecimentos e de experiências.

A toda equipe de técnicos e funcionários da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A Escola de Samba Portela e sua comunidade, inspiração para toda vida.

As minhas amigas águias Amália Dias, Lorena Bonomo, Clícea Miranda e Sílvia Helena, todas companheiras, inspiradoras e defensoras amorosas da azul e branco de Madureira, amizade de samba e de vida.

A Gabriela, Luciana, Bárbara e Kizzi reunidas pela linha de pesquisa e unidas nas batalhas e conquistas diárias dessa jornada.

Ao mangueirense mais portelense que já conheci, meu grande amigo José Luiz, que lá do outro lado do oceano me apoia e sempre confiou em mim.

A Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), pelo financiamento e apoio deste trabalho em todas as suas etapas.

Ao acaso, a certeza, a dúvida e a emoção.

*“Eu sou Portela  
Desde os tempos de criança  
Ainda guardo na lembrança  
Algo e vou revelar  
Me lembro o Paulo quando sorrindo dizia  
Ao sambista que surgia  
O segredo e o seu modo de cantar  
Ficava alegre quando ouvia o entoar de um hino  
Lá vem Rufino, novidades ele vem apresentar  
Abriu-se o pano surge o mano Caetano  
Abelardo fracassou  
Seu chapéu caiu na linha  
Seu terno melhor rasgou”  
(Velha Guarda da Portela)*

## RESUMO

Esta dissertação integra os estudos das escolas de Samba do Rio de Janeiro sob a perspectiva interdisciplinar inserida no campo de estudos da Memória Social tendo como base a abordagem dos Estudos Culturais e a diáspora africana de Gilroy (2012) e Hall (2015). Ao partir do pressuposto que o samba-enredo é uma representação cultural, resultado de uma construção coletiva, permeado por vivências, experiências, lembranças e esquecimentos de múltiplos processos que atravessam a Escola de Samba, neste caso, a G.R.E.S. Portela. O objetivo desse trabalho é analisar as estratégias que permeiam a construção e atualização dessas memórias tendo como recorte o samba-enredo. Observamos que a religiosidade afro-brasileira é evidente no universo das Escolas de samba, pois, está presente na sonoridade da bateria ou na ocorrência dessa temática no samba. Este estudo de natureza qualitativa foi pensado com base em um *corpus* composto de dados de diversas naturezas, tais como: notas de campo, artigos de sites especializados em carnaval, matérias de jornal. Na compreensão das estratégias para a elaboração e transmissão de memórias, percebemos a potência da tríade: cantar, batucar e dançar. A ideia de motrizes culturais de Ligiéro (2011) em todo o processo de preparação para o desfile de carnaval. Ou seja, corpo e a oralidade como transmissão de memórias elementos fundamentais na transmissão de saberes e conhecimentos da cultura afro-brasileira.

**Palavras-chave:** Escola de samba; Memória; Patrimônio; Diáspora africana; Performance.

## **ABSTRACT**

This dissertation integrates studies of Rio de Janeiro's Samba schools under the Social Memory's interdisciplinary perspective, based on the Gilroy (2012) and Hall's (2015) african diaspora approach. Starting from the assumption that samba-enredo is a cultural representation, the result of a collective construction, permeated by experiences, memories and forgetfulness of multiple processes that cross the Samba School, in this case, GRES Portela. This research's objective is to analyze the strategies that permeate the construction and updating of these memories, having samba-enredo as base. We observe that Afro-Brazilian religiosity is evident in the Samba Schools' universe, since it is present in the sonority of the drums or in the occurrence of this theme in samba. This qualitative study was thought based on a corpus composed of data from diverse natures, such as: field notes, articles of sites specialized in carnival, newspaper articles. Understanding the strategies for the elaboration and transmission of memories, we perceive the power of the triad: to sing, to beat and to dance. Ligiéro's (2011) idea of cultural drivers throughout the process of preparation for the carnival parade. In other words, body and orality as transmission of memories: fundamental elements in transmission of Afro-Brazilian's culture knowledge.

**Keywords:** Samba school; Memory; Heritage; African diaspora; Performance.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AESB – Associação das Escolas de Samba

CAPES – Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior

CCC– CENTRO CULTURAL CARTOLA

CCH – Centro de Ciências Humanas e Sociais

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

GRANES – Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo

G.R.E.S. PORTELA – Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela

INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MIS – Museu da Imagem e do Som

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

PPGMS – Programa de Pós-graduação em Memória Social

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rota dos escravos .....	23
Figura 2 – Tambor de fricção de haste interna, do povo kuba .....	24
Figura 3 – Visão interna e externa de uma moderna cuíca .....	24
Figura 4 – Agogô duplo de metal .....	24
Figura 5 – Montagem das arquibancadas .....	34
Figura 6 – Paulo da Portela .....	39
Figura 7 – Nascimento de <i>Oranian</i> .....	43
Figura 8 – Águia – Desfile 1983 .....	45
Figura 9 – Abre-alas, 2017 .....	49
Figura 10 – Portela -09/02/2005.....	51
Figura 11 – Clara Nunes – Desfile 1983.....	56
Figura 12 – Contos de Areia 1984.....	57
Figura 13 – Natal na avenida 1970.....	58
Figura 14 – Portela na avenida 2017.....	60
Figura 15 – Carnaval em Madureira.....	71
Figura 16 – Capa LP Brasil Mestiço – 1980.....	72
Figura 17 – Oyá/lansã e seus atributos.....	79
Figura 18 – Xirê – Caribé.....	81
Figura 19 – Ensaio de comunidade – quadra.....	82
Figura 20 – Ensaio técnico – Sapucaí – 2019.....	83

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO: ABRE CAMINHO</b>	11
2	<b>O SAMBA E AS ESCOLAS DE SAMBA: Desfilando o Contexto Social</b>	22
2.1	A MAJESTADE DO SAMBA: O Primeiro Voo	35
2.2	PAULO DA PORTELA: Um Deus Negro	38
3	<b>TECENDO NAS MALHAS DO TEMPO</b>	44
3.1	A SÍNCOPE COMO PRINCÍPIO DE TUDO	61
3.2	“O SAMBA É PAI DO PRAZER”: Modos de Uso do Patrimônio	64
4	<b>“AXÉ SOU EU”: O Samba-enredo como Performance afro-carioca</b>	70
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	85
	<b>REFERÊNCIAS</b>	88
	<b>ANEXO A - LETRAS DOS SAMBAS E SINOPSE</b>	93

## 1. INTRODUÇÃO: ABRE-CAMINHO

Intitulo essa dissertação de *Oranian* é Paulo da Portela: Memórias e Religiosidade no Samba-enredo da G.R.E.S. Portela por compreender que a religiosidade afro-brasileira transcorre o universo do samba, das escolas de samba e do samba-enredo, tornando-se dessa maneira a motivação subjetiva de toda essa pesquisa.

Num antigo samba-enredo da Portela, Paulo da Portela é associado a *Oranian*, um orixá importante para a criação do mundo, é a escola de samba se apropriando de um mito da cultura *yorubá* para mostrar a relevância do seu fundador dentro do mundo do samba e da própria Portela, é a ancestralidade africana como inspiração para o samba-enredo.

Paulo Benjamim de Oliveira, também conhecido como Paulo da Portela, foi um dos fundadores da escola e figura importantíssima na criação e consolidação das escolas de samba, reconhecido mediador cultural, compositor e organizador da águia de Madureira-Oswaldo Cruz, *“pra sempre será lembrado”*.

É tomando como ponto de partida da pesquisa a relação com a religiosidade afro-brasileira na construção de memórias a proposição deste trabalho, apresentando o samba-enredo da Portela em três tempos: 1984, 2017 e 2019, quando a escola recorre a ancestralidade para reafirmar seus laços identitários.

O ano era 2017 na madrugada de terça de carnaval. Eu estava com a Portela na pista da avenida Presidente Vargas na armação da escola e pronta para o desfile carnavalesco.

O samba-enredo da escola tinha em um dos seus versos a seguinte frase: “Ó mamãe, Orareieio, vem me banhar de axé, Oraieieio”, reverenciando *Oxum*, orixá e madrinha da agremiação. Axé é um termo de origem africana, que significa energia, força, poder, também pode significar a energia sagrada dos orixás.

A escola tal qual uma procissão ia caminhando lentamente, em direção à Sapucaí e muitos dos seus integrantes dispostos nessa formação e vestidos com suas fantasias iam avançando nesse cortejo.

Com a proximidade da curva no início do desfile, a encruzilhada com o setor 1, o local que os sambistas chamam de joelho, um gesto me chamou atenção; muitos dos seus componentes se abaixam e colocam a cabeça no chão, ali mesmo no asfalto, fazendo uma reverência respeitosa e muito comum nas casas de candomblé, o popular “botar a cabeça no chão”, a cabeça ou o *ori*.

*Ori* é todo *axé* que uma pessoa tem, e sua sede é na cabeça. Ela é o abrigo da consciência e dos principais sentidos físicos.

A herança africana está em toda parte nas escolas de samba, até mesmo quando seus enredos versam sobre a história de uma cidade ou se presta para atender outras exigências de mercado nos enredos patrocinados. A sonoridade da bateria revela suas origens nos cultos afro-brasileiros, dos orixás, nos candomblés, *inkices*, umbandas e entre outras tantas representações.

Na celebração no dia do desfile, minha visão era privilegiada, pois, sendo componente de uma das alas da comunidade, justamente, a ala que representava a orixá *Oxum*, lá no final era minha ala que fechava o desfile, eu podia ver a escola toda armada.

A entrada na avenida é realizada, alternadamente, vindo das duas direções da avenida Presidente Vargas, o lado do edifício do “Balança, mas não Cai” e o lado do edifício dos “Correios”, era esse o lado que estava a Portela, permite a montagem de todo o cortejo da escola, pois, é facilitado pela ausência de viaduto tão próximo do início do desfile, podendo comprometer o ritmo (a harmonia) da agremiação por causa da passagem dos carros alegóricos que compõem todos os setores da escola.

Eu olhava a Portela e já sabia que iniciaria meus estudos no mestrado em memória social, tendo proposto pesquisar as narrativas do samba-enredo da minha escola de samba e de vida. Naquele momento, o recorte da pesquisa não estava totalmente definido.

A imagem dos componentes da Portela na avenida “botando suas cabeças no chão”, seu *ori* retornava em diversos momentos dos meus estudos no mestrado, me fazendo pensar que a construção das escolas de samba estão intimamente relacionadas com a ancestralidade africana, é possível entrar em contato com valores e conhecimentos das religiões afro-brasileiras, ter experiências específicas com os elementos e símbolos que ultrapassam

seus locais de origem e ambientes religiosos, e que muitas pessoas, só tem contato com os mitos dos orixás através do samba, e tudo isso estava bem ali sendo compartilhado.

A partir dessa premissa, a pesquisa parte da compreensão das escolas de samba como um ambiente de permanências culturais diretamente ligadas aos processos da diáspora africana.

Nesse contexto, podemos considerar as escolas de samba como um importante meio de difusão dos valores religiosos afro-brasileiros, muito além dos espaços e paredes dos terreiros.

Em alguns momentos essas referências estão mais evidenciadas na elaboração dos sambas-enredo, nas letras do samba, na sonoridade da bateria, e na gestualidade corporal, é por dentro desse recorte que essa investigação se debruça.

Esta dissertação integra os estudos das escolas de samba do Rio de Janeiro, sob uma perspectiva interdisciplinar inserida no campo de estudos da Memória Social tendo como base a construção de identidades transformadas pela diáspora africana.

Conforme relata Halbwachs (2006) os conceitos de memória coletiva e individual estão diretamente ligados. As ideias individuais são estabelecidas pela perspectiva de uma memória do grupo social – do coletivo, neste caso, a Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, ainda baseado no mesmo autor, podemos dizer que o samba-enredo é um dos elementos estruturantes na construção das narrativas e consolidação de memórias das agremiações por sua capacidade de representação cultural e potência simbólica, um registro moldado pelo coletivo com elementos do passado, do presente e do futuro conferindo-lhe desse modo qualidade atemporal.

Se a diáspora traz consigo a ideia de dispersão, devemos considerar as redefinições e elaborações culturais provocados pelos deslocamentos e desterritorialização.

Na apreensão da ideia do samba-enredo como representação cultural observamos múltiplos processos reinventados pela cultura afro-brasileira com a intenção da transmissão de conhecimentos e acionamento de memórias que são reconstruídas desse lado do atlântico.

A partir dos Estudos Culturais que conduzimos essa investigação na perspectiva da diáspora como movimento, transformação e manutenção de valores culturais dos povos africanos.

Segundo Paul Gilroy (2012) a identidade não é estática, mas acompanha o trânsito das situações limite que somos confrontados a enfrentar, neste caso, a violência da escravidão com todos os seus dilemas, anseios e angústias modelam os indivíduos e sua relação com o mundo.

Desse modo, o samba como fruto de uma experiência sociocultural com profunda ligação com os grupos africanos que vieram para o Brasil com o comércio do Atlântico Negro.

Stuart Hall (2015) e Muniz Sodré (1998) compreendem que as estratégias de sobrevivências culturais são constantemente modificadas, que as identidades são maleáveis e se modificam, entretanto, a continuidade e os sentidos de pertencimento são valorizados, há um elemento primordial que move todo esse sentido.

Entre tantos processos que permeiam as escolas de samba, a percepção do “corpo que fala”, a compreensão do corpo e da oralidade como transmissão de saberes, as escolas de samba como um espaço de celebrações e ritos traz no seu universo o conceito de motrizes culturais desenvolvido por Zeca Ligiéro (2011).

O autor aponta uma possibilidade de entendimento das memórias dos afro-ameríndios, no qual todo esse processo de sobrevivência cultural está sedimentado em três pilares: cantar, batucar e dançar. Por dentro desse processo ocorre a transmissão de saberes e conhecimentos, e nesse aspecto, é a própria caracterização do samba-enredo tendo como o intuito as práticas sociais da escola de samba e a preparação do desfile de carnaval.

Na compreensão do samba-enredo como construtor de memórias, é definido da seguinte maneira no Dicionário da História Social do Samba (2015):

[...] é uma modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir de um resumo de um tema (a sinopse) escolhido como enredo da escola de samba. Ele narra episódios, exalta personagens ou a própria agremiação, falam sobre experiências do cotidiano, dá via aos fatos ao narrar e contar uma história. (LOPES; SIMAS, 2015, p. 257).

No âmbito da patrimonialização como instrumento das políticas públicas, é reconhecido como patrimônio imaterial do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) registrado em 2007 com o Dossiê: As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. A patrimonialização lida com os aspectos oficiais da relação com o patrimônio, porém, a intenção deste trabalho baseia-se na reflexão do samba-enredo como expressão cultural sedimentada nos cruzamentos culturais afetados pela diáspora africana, na reinvenção dos sujeitos na manutenção do sentimento de pertencimento. O patrimônio engloba diversas visões e entendimento, o consenso é a noção de pertencimento e apropriação.

Gonçalves (2009) aponta que a noção de patrimônio é sedimentada no sentido de propriedade, no entanto, o autor mostra duas maneiras de entendimento do patrimônio. O da sua qualificação voltada para a valoração histórica e monumental, aquela pensada para a constituição dos Estados nacionais no século XVIII; e outro que segundo o autor, na literatura etnográfica nos deparamos com exemplos de diversas culturas, nas quais bens materiais não são classificados como objetos separados dos seus proprietários e nem sempre tem atribuições de objetos utilitários.

Em muitos casos, servem a propósitos mágicos, religiosos e sociais, Marcel Mauss (1974) denominou como ‘fatos sociais totais’.

Nesse contexto, os aspectos mágicos, as celebrações de rituais, festas, formas de saberes e lugares estão contemplados no que se denomina patrimônio imaterial ou intangível. É a aproximação de uma visão mais antropológica da cultura, nas quais as relações sociais comportam e enfatizam os processos simbólicos de transmissão de conhecimentos, no qual nosso objeto de estudo se situa.

Corroborando com a ideia dos “novos patrimônios”, a reflexão proposta por Dodebei (2015), a aproximação do entendimento de patrimônio como práticas sociais no cotidiano, no qual a transmissão de saberes e conhecimentos proporcionados pela oralidade se renovam e são atualizados constantemente.

É dessa maneira que percebemos o samba-enredo, o sentido de pertencimento impregna e aciona o desejo de permanência e durabilidade ancorado nas relações de transmissão de saberes, vive-se aquele ensinamento

passado pela dinâmica oral, pela narração as histórias são contadas, a observação e a realização são elementos fundamentais para a assimilação, nesse ambiente a experiência é acumulada e reverenciada. (DODEBEI, 2015, p.30-32).

Portanto, contamos e reelaboramos baseados na construção das nossas identidades, contamos o que somos e como queremos ser enxergados, são discursos que atendem aos grupos sociais nos seus processos identitários, como a escola de samba se enxerga e quer ser enxergada perpassa pelas narrativas do samba-enredo.

Para Pollak (1992), é a memória coletiva que define o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, fundamentando e reforçando o sentimento de pertencimento, o seu lugar e suas fronteiras socioculturais. A memória se refere ao que herdamos, mas essa herança sofre flutuações, decorrente do momento em que é acionada.

Entretanto, esse processo revela também um consenso “imaginário”, pois, no intuito da apresentação para o carnaval, as escolas de samba anualmente definem seus temas e nessa ação estabelecem nas agremiações o processo da escolha do samba-enredo.

Durante a trajetória dessa seleção, as diferenças e semelhanças do coletivo são postas em evidências, as preferências são reveladas e a tomada de decisão sobre a escolha do samba acontece sob um ambiente festivo, porém, tenso.

Alguns fatores determinam a escolha de uma única obra entre várias que são apresentadas para a apreciação da comunidade da escola, não é por acaso que as escolas de samba tiveram entre seus fundadores seus próprios compositores, e muitos dos diversos “rachas” que ocorrem nas escolas passam pelos processos das escolhas do samba-enredo.

De todo modo, nas práticas sociais das escolas de samba os saberes e conhecimentos são apropriados por seus integrantes que no cotidiano celebram seus vínculos, transmitindo-os dentro de uma dinâmica específica atrelada aos aspectos orais que perpassam a dança e a musicalidade, tal qual ocorre no ambiente religioso afro-brasileiro. Ao mesmo tempo que passamos pelos processos de aprendizado nas escolas de samba lidamos com o ambiente de disputa na escolha anual do samba-enredo.

Sendo assim, delimitado o panorama desta investigação, o trabalho se apresenta da seguinte maneira. Esta é uma pesquisa qualitativa, logo, admite que seu *corpus* seja elaborado de dados de diversas naturezas, no caso: notas de campo das observações ocorridas e intercâmbio entre os membros da escola tendo como *lócus* principal a quadra da Portela, nas atividades relacionadas com a preparação do carnaval de 2019, incluindo os ensaios da bateria, os ensaios externos de rua da comunidade, realizados na Estrada do Portela e na Intendente Magalhães. Além do ensaio técnico realizado na Sapucaí e por fim, dois desfiles no Sambódromo; matérias de jornais, sites especializados em carnaval, artigos e bibliografia do tema.

Portanto, o pesquisador qualitativo utiliza ferramentas e estratégias, além de materiais de ofício que possibilitam a melhor compreensão do seu objeto de estudo, tal como a construção e uma teia de sentidos.

A partir da minha vivência na Portela que construo boa parte do *corpus* dessa pesquisa, o que a caracteriza como uma investigação etnográfica.

Etnografia, nesse sentido, é entendida como a coleta de dados sobre as experiências vivenciadas pelas pessoas com a observação e participação da pesquisadora *in loco* (FRANKAHAM; MACRAE, 2015), nas mais diversas práticas sociais da escola de samba, nos ensaios da escola, nos ensaios de bateria e no desfile em si, assim como as conversas com os integrantes sobre a agremiação.

Ressalto que minha relação com a Portela é anterior ao meu posicionamento de pesquisadora, a rede de relações e contatos que possuo com a escola vem de muito antes da minha entrada no mestrado. De certa maneira, minha inserção no campo ocorre de maneira independente, as bases teóricas para a investigação foram acrescentadas posteriormente.

O fato de encarar uma identidade múltipla, como portelense e pesquisadora foi relevante nos processos de observação do campo, simultaneamente, a ocorrência de duas ações: ser uma observadora e vivenciar as experiências como portelense e membro da comunidade, pois, minha relação com a escola antecede minha existência. Fui iniciada na Portela pelo lado paterno com meu pai, que por sua vez, também foi iniciado pela minha avó paterna, frequentadora, identificada com a comunidade e participante da ala das baianas. Ou seja, a linhagem portelense é um traço da

minha identidade familiar, é reverenciada e reivindicada como elemento de manutenção entre o passado, presente e o futuro.

Ser identificada e assumida como portelense permite ter acesso a determinados grupos e vivências que numa outra situação poderia encontrar mais resistência no compartilhamento de afetos e sentidos mais íntimos e por outro lado, estar inserida no grupo e ter intimidade em assuntos tão sensíveis da escola faz com que em determinados momentos algumas informações podem causar desconforto, pois, no imaginário um certo tipo de consenso deve prevalecer, afinal, as escolas de samba adotam a percepção que acirramentos devem ser imediatamente contornados para evitar o enfraquecimento do grupo.

Posso dizer que essa experiência foi extremamente positiva no que diz respeito ao meu lado de pesquisadora e, também de portelense, tive a oportunidade de ampliar meus laços dentro da escola.

De acordo com Frankham; MacRae (2015), a etnografia é permeada por subjetividades (relacionamento, afeto, imersão, holismo, profundidade), é um campo de incertezas críticas, parece um campo feito para não encontrar respostas e sim reflexões, não se fecha questões, elas estão sempre em trânsito, a etnografia é inconclusiva.

Sobre o grau de envolvimento que um etnógrafo pode estabelecer, ainda segundo os mesmos autores, me enquadro no tipo “participante observador”, pois estou integrada à vida no grupo e mais envolvida com as pessoas, durante o *lôcus* da pesquisa, como integrante de ala da comunidade, por diversas vezes no decorrer dos ensaios de comunidade, fotografei, fiz vídeos e realizei anotações, os papéis de pesquisadora e portelense se complementavam. Sempre chegava com antecedência para “sentir” o campo e ter o tempo de incorporá-lo, quer seja no ensaio de quadra ou no ensaio de rua.

Inicialmente, o *corpus* planejado para a pesquisa de campo era composto por entrevistas e notas de campo, porém, surgiram alguns percalços referentes aos humores em relação ao comportamento de determinados compositores e a interferência da academia na difusão e promoção do samba-enredo de modo geral, o que acabou inviabilizando a publicização das entrevistas.

Tendo estruturado e forma embrionária o panorama da pesquisa, decidimos compor nosso objetivo geral da seguinte maneira: relacionar o

processo de escolha do samba-enredo sob a perspectiva da memória social como construtor de memórias, narrativas e práticas de saberes compartilhados e transmitidos visando como se dá a atualização de memórias.

E mais especificamente, pretende-se analisar as estratégias utilizadas nas práticas de evocação dessas memórias que reafirmam valores culturais; abordar o som como valor rememorativo e expressão cultural na bateria da escola de samba; articular a noção de pertencimento e reelaboração das identidades; compreender o corpo e a dança como meios de transmissão de saberes ancestrais dentro da escola de samba na visão da performance afro carioca.

Conforme aponta Gondar (2016), a memória está em permanente construção, pois ela responde aos problemas que estão sempre surgindo, somos confrontados por eles, novas questões são deflagradas.

Ou seja, na prática, a escola de samba seleciona qual história merece ser contada. O que falar de si própria, um narrar de si mesma, estabelecendo uma ação constante entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

A memória coletiva protagoniza o discurso nas letras do samba-enredo, sendo assim, percebe-se a importância e o sentido configurado no processo da sua escolha, pois, o samba-enredo é o norteador do desfile da escola de samba.

Ressaltamos que os estudos de memória social abrangem disciplinas diversas e, seu conceito “é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos do saber” (GONDAR, 2005, p. 13-15). E por consequência, é polissêmico, multi, trans e interdisciplinar e, sobretudo, tal conceito se ampara numa escolha ética e política.

Para adentrarmos em nossa pesquisa, a necessidade de situarmos o contexto da criação e consolidação do samba no Rio de Janeiro, a sua relação com os primórdios das escolas de samba, neste caso a Escola de Samba Portela, o pioneirismo de Paulo da Portela, seu fundador; se confunde com o próprio surgimento do samba. É uma das pioneiras, nasceu na região de Oswaldo Cruz-Madureira, região ocupada por negros alforriados e de pobres oriundos do Vale do Paraíba do Sul. Juntou-se a essa população já estabelecida, os ‘retirados’ dos cortiços da região central do Rio de Janeiro

com 'bota abaixo' conforme constatam Simas (2012), Cabral (2011), Moura (1995) e Santo (2016).

Ou seja, o samba, a escola de samba e samba-enredo é o resultado da reelaboração das identidades afetadas pela diáspora africana no Brasil com base na contribuição de Gilroy (2012).

Percebemos a memória como uma potência de criação, no qual a evocação do passado transforma o presente dando um novo contorno para o futuro (GONDAR, 2005), a Memória Social atua na transmissão de conhecimentos e produção de sentidos na elaboração do samba-enredo e seus elementos narrativos.

Para esta pesquisa, tomaremos como base a utilização da relação da religiosidade como fator identitário no recorte dos sambas-enredo da Portela, com a escolha de três sambas realizados em 1984, 2017, 2019.

Acreditamos assim como Ricouer (1997) que a narrativa implica numa operação de seletividade: certos valores, certas vivências são apropriadas como sendo integrantes legítimos e até certo ponto natural da experiência que é narrada. A narração cotidiana é o protótipo de toda narrativa, é nesse sentido que encaramos o samba-enredo.

Compreendemos o corpo como transmissão de memórias e troca de saberes e manutenção de conhecimentos, as práticas performativas restauram significados e códigos de valores culturais, portanto, o conceito de matrizes culturais desenvolvida por Ligiéro (2011) fornece mais uma leitura sobre o samba-enredo e as práticas sociais das escolas de samba.

Para darmos conta das reflexões propostas nesta pesquisa, inicialmente no capítulo intitulado O SAMBA E AS ESCOLAS DE SAMBA: DESFILANDO O CONTEXTO SOCIAL, abordará o surgimento e consolidação do samba e das escolas de samba no Rio de Janeiro, a criação da Portela e o pioneirismo de Paulo da Portela.

No capítulo seguinte, TECENDO AS MALHAS DO TEMPO, apresentamos o campo da memória para propiciar as bases teóricas da pesquisa e sua contextualização na relação com o samba-enredo, uma reflexão sobre a síncope no samba e sua relação com memória e a transmissão de conhecimentos, a questão da articulação do samba-enredo com o patrimônio.

No último capítulo, “AXÉ SOU EU: O samba-enredo na performance afro carioca”, na construção do desfile carnavalesco determinadas práticas e rituais se instauram nesta celebração que enxerga no corpo um meio de transmissão de saberes e memórias.

Por fim, as considerações finais, e sob as quais não se pretende finalizar o assunto, mas observar e refletir os aspectos que movem a construção de memórias e identidades e a presença da religiosidade na Escola de Samba Portela filtrados pelo olhar da pesquisadora e portelense, pois, essa investigação não tem a pretensão de encerrar questões e sim oferecer uma possibilidade de reflexão sobre o samba-enredo como representação cultural originário das culturas da diáspora africana e possuidora de uma gramática própria na transmissão de saberes e conhecimentos.

## 2. O SAMBA E AS ESCOLAS DE SAMBA: DESFILANDO O CONTEXTO SOCIAL

A tarefa de escrever sobre a criação e história do samba, das escolas de samba e carnaval já foi realizada por diversos autores (CABRAL, 2001; CANDEIA; ISNARD, 1978; MOURA, 1995; SIMAS, 2012; SANTO, 2016, MUKUNA, 1978; SANDRONI, 2001), portanto, neste capítulo, apresento os antecedentes e alguns aspectos que propiciaram o surgimento do samba, seu contexto social e político, assim como das escolas de samba, pois, os dois processos estão intimamente relacionados.

Há momentos da história que somos contemplados com diversos processos artísticos e culturais, assim ocorreu com a passagem do século XIX para o XX em todo mundo, e no Brasil não foi diferente.

Uma cidade é feita de espaços, afetos e sentidos, cabe dentro de uma cidade, múltiplas cidades. Experimentamos formas de vida e de abordagem do mundo se compreendermos a cidade na perspectiva da cultura e das suas elaborações, sejam elas realizadas no cotidiano ou nas festas e celebrações.

A cidade do Rio de Janeiro foi profundamente impactada pela diáspora africana nas Américas, grupos culturais como o *bantu*, *jejês* e os *negô-yourubás* fazem parte da nossa formação, as pedras do Cais do Valongo são vestígios materiais da entrada dos africanos escravizados, com a escravidão o sofrimento, a experiência da morte física, do corpo que é maltratado e violentando, e da morte simbólica dos laços familiares, das identidades e tradições culturais (SIQUEIRA, 2018).

Uma das características da diáspora é a possibilidade de reelaboração dos sujeitos que são afetados por ela, quer estejam no grupo dos oprimidos ou dos opressores, ninguém passa incólume neste processo.

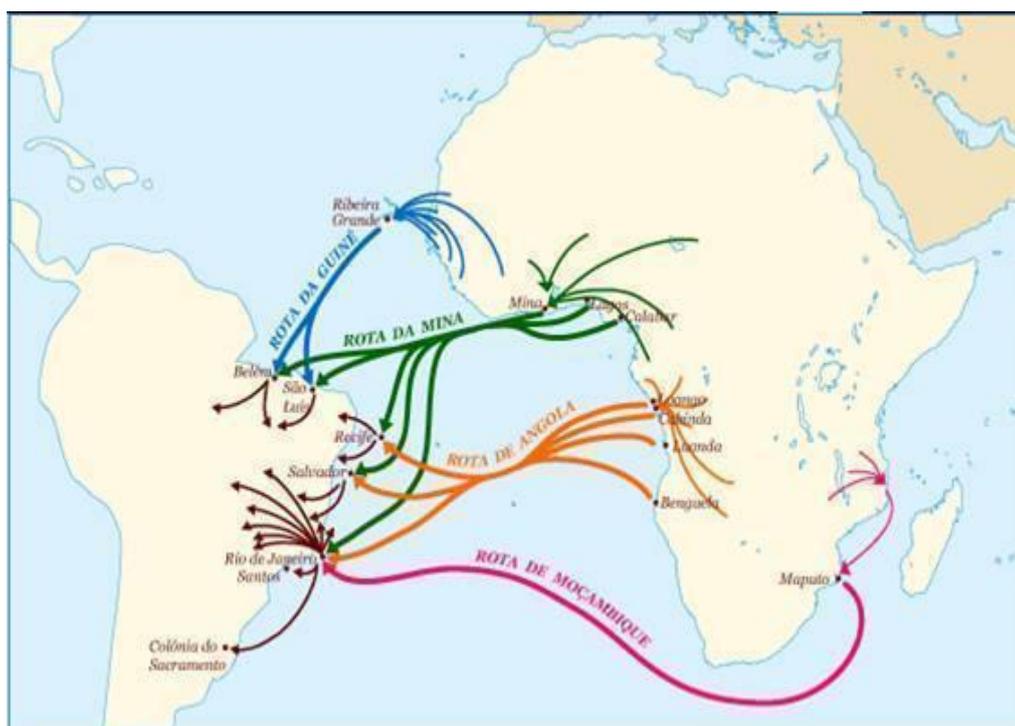
Na reconfiguração de identidades e intercâmbios culturais nasceu a expressão artística que tem no seu âmago a ideia de renovação e sobrevivência cultural, o samba.

O samba carioca é uma criação urbana originária de vários ritmos e elementos culturais da amálgama afro-brasileira. Para falarmos das suas raízes, voltamos para seu passado e herança cultural de diversas manifestações populares como os batuques, as congadas e as eleições de

Reis de Congo e de juizes de Angola, diversos folguedos como o maracatu, o frevo, os ternos e os ranchos, a capoeira, os louvores religiosos afro-brasileiros, o lundu, o jongo (CANDEIA; ISNARD, 1978, p.5). Todos esses elementos são oriundos dos diversos grupos e povos africanos que sempre perpetuaram as trocas culturais nas Áfricas e depois desse lado do atlântico.

Em seu trabalho sobre a musicalidade *bantu* no Brasil, MUKUNA (1978) aponta a seguinte peculiaridade sobre um instrumento muito comum no mundo do samba, a cuíca, que na sua origem pode ser atribuída ao grupo cultural se relacionarmos com as rotas e aldeias identificadas no comércio atlântico, e demonstra que havia uma zona de interação cultural, ao mesmo tempo, que a tradição era resguardada nas práticas culturais locais, tinha as zonas de integração aonde os grupos se permitiam a alguma transformação (MUKUNA, 1978, p. 104-105).

**Figura 1: Rota da Escravidão**



fonte: <https://www.geledes.org.br/rotas-da-escravidao/>

Originalmente, a cuíca (tambor de fricção) pertence aos grupos que vieram para o Brasil, a transferência cultural já estava estabelecida na África, o autor em seu estudo suspeita que um outro instrumento muito presente nas

baterias das escolas de samba também seja de uma ocorrência semelhante, o agogô, originário da música tradicional *yorubá* da África Ocidental.

**Figura 2: Tambor de fricção de haste interna kwey ankaan, do povo kuba, região Kasai, Mushenge, RDC, final do século XIX, África Central.**



fonte: Museu Real da África Central, RMCA – Tervuren, Bélgica.

**Figura 3: Visão interna e externa de uma moderna cuíca do samba carioca de fabricação industrial.**



fonte: COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. O Batuque Carioca – As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora Groove, 2012.

**FIGURA 4: Agogô de metal**



fonte: <https://lendasnamusica.blogspot.com/2016/10/instrumentos-musicais-agogo.html>

Com o fim do trabalho escravo e a chegada da República não houve a integração da população recém-liberta e de seus descendentes, no que diz respeito a cidadania formal, o Estado brasileiro não adotou medidas de acolhimento, inserção e reconhecimento social.

O Estado-nação rejeitou a presença africana já no século XIX, se por um lado houve o “corte” brasileiro em relação à África com o fim do comércio escravagista, permaneceu a conexão das religiões afro-brasileiras com os povos africanos. De fato, a história dos africanos é e sempre foi de resistência cultural à escravidão, à opressão e a tentativa de aniquilamento.

De acordo com Soares (1994) a República Velha incriminou de diversas maneiras as manifestações culturais vinculadas aos povos africanos e seus descendentes. A prática ou o jogo da capoeira estava criminalizada no Código Penal de 1890. Casas e terreiros ligados ao culto das religiões afro-brasileiras eram perseguidas e ameaçadas pelas “batidas” policiais, a posse de instrumentos musicais como um pandeiro era motivo de prisão.

Não houve nenhum engajamento do governo voltado para a agregação desses indivíduos, a movimentação foi justamente inversa. Existiu a política de programas de incentivo a imigração europeia, o governo e diversos intelectuais da época defendiam a ideia do branqueamento da população brasileira para resolver o que era denominado por eles de atraso civilizatório.

É nesse contexto racista e discriminatório que o samba urbano carioca é gestado. Uma elite com pretensão cosmopolita influenciada pela *belle époque* parisiense que tem nas transformações implementadas pelo então prefeito da cidade, Pereira Passos, a desocupação das áreas centrais com a demolição dos cortiços e cabeças-de-porco para higienização da cidade e a abertura das grandes avenidas (BENCHIMOL, 1992).

Uma população de pobres, nordestinos, negros e seus descendentes, passam a ocupar os morros situados nos arredores da parte central e tantos outros se deslocam para a zona norte, região que agora conta com a ligação da linha férrea, facilitando dessa forma os deslocamentos na cidade.

Essa tentativa de “civilização” com a finalidade de sufocar a existência de toda essa massa liberta e carente de inserção na sociedade e no trabalho formal teve no samba a possibilidade de reinvenção e reconstrução do grupo dentro do espaço urbano. A interferência das transformações e modernização

abalam a percepção do modo de ver e sentir a arte, é dentro desse caldeirão que surge o samba. Corroborando com a ideia que a noção de choque determina toda a estrutura da vivência do homem moderno (CASTRIOTA, 2012, p.50).

Neste sentido, a música popular se transforma num campo que essas populações afrodescendentes conseguem expressar suas visões de mundo e suas relações com a cidade. De certa maneira o samba dá visibilidade ao grupo e mais do que isso, a transmissão das suas memórias e práticas culturais pela música.

Para Gilroy (2012), o Atlântico Negro deve ser compreendido como uma rede de comunicações transculturais da modernidade, na dispersão no “Novo Mundo”, negras e negros elaboraram conjuntamente suas identidades e a compreensão sobre a cultura negra.

A música, será, nesse sentido, um objeto importante para a formação do Atlântico Negro, é fruto de uma série de rupturas, da narração do mundo frente à escravidão e ao racismo, é uma forma de existir perante a espoliação imposta pela sociedade escravista, as identidades são constantemente ressignificadas, pois, são fustigadas pela indeterminação, conflitos e novas contingências.

A obra de Sandroni (2001) analisa o contexto histórico da consolidação do samba no Rio de Janeiro nas décadas iniciais determinados pela apropriação da indústria cultural e faz algumas ponderações.

A primeira fase do samba, anterior aos anos 30, com o primeiro samba gravado e registrado na Biblioteca Nacional: o “Pelo Telefone” de autoria de Donga e Mauro de Almeida, ambos eram frequentadores da casa de Tia Ciata na Praça XI, a região denominada como “Pequena África”. Aciata de Oxum, foi uma mulher do *axé*, *Yakekerê* (mãe pequena no candomblé), na casa de João Alabá na rua Barão de São Félix, Centro do Rio.

Na sua casa, diversas festas em torno da música ou da religiosidade afro-brasileira aconteciam, mais do que um reduto do samba e celebrações religiosas, Tia Ciata gozava de prestígio, pois, sua casa não era incomodada pelas batidas policiais, lá os músicos e adeptos da religião se sentiam seguros.

A instituição do samba urbano carioca está profundamente relacionada com a religiosidade, sobretudo na fase da criminalização, a ligação era íntima.

Tia Ciata pode ter sido a mais famosa “tia do samba”, mas não foi a única. Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Prisciliana (mãe de João da Baiana) entre tantas outras que exerciam no Rio de Janeiro o papel de liderança comunitária legitimada pelo sacerdócio religioso, e com isso, criaram uma rede de proteção social fundamental para a comunidade negra.

A gravação do samba “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida ocorreu em novembro de 1916 e seu lançamento em 20 de janeiro de 1917 para o pré-carnaval, sinalizando a estreita ligação do samba com o carnaval.

O interessante é que o samba tem duas versões em sua letra. Uma delas fala sobre o chefe da polícia que avisa que no Largo da Carioca tem uma roleta para se jogar.

O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Mandou avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar

E a outra, fala do chefe da folia pelo telefone mandou me avisar. A mudança na letra realizada por Donga no processo do registro, sugere a capacidade de adequação às regras vigentes pelo mundo do samba, a intenção do sambista em desviar-se do confronto com a ordem estabelecida, e ultrapassar os tradicionais limites da criação coletiva e anônima da música popular da época, assumindo dessa maneira a postura de compositor moderno, assegurando os direitos autorais e o retorno financeiro da composição.

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda avisar  
Que com alegria  
Não se questiona  
Para se brincar

Pelo Telefone foi um tremendo sucesso, é curioso salientar que estilisticamente parece mais o ritmo do maxixe, feito para dançar juntinho a dois numa espécie de “puladinho” no mesmo lugar, o que dificultava a evolução do desfile como um cortejo, como acontece nas escolas de samba.

Hoje, o entendimento do que é o samba urbano no Rio de Janeiro não é exatamente, do tipo do “Pelo Telefone”, é um samba que começou a se desenvolver um pouco depois na região do Estácio por Ismael Silva, Bide, Brancura, Edgar, Marçal em meados da década de 20.

O samba “estaciano” é diferente do samba “amaxixado”, as notas são um pouco mais alongadas, o ritmo é diferente e com o andamento mais acelerado, a tradição “estaciana” propõe um samba muito vinculado aos blocos carnavalescos que habitavam a região como o “União Faz a Força”, posteriormente, seria o embrião da escola de samba “Deixa Falar” do grupo de Ismael Silva.

Nesse sentido, a turma do Estácio percebe um elemento potente nas festas do Rio de Janeiro, o desfile em cortejo. O samba do “Pelo Telefone” é inadequado, ao contrário do samba “estaciano” conhecido como “o samba de sambar”, conforme definiu Babaô da Mangueira, ou o samba que faz “Bum Bum, Praticubum, Prugurudum” como revelou Ismael Silva.

Para Sandroni (2001) o samba conhecido como o paradigma do Estácio é “Se Você Jurar”, de Ismael Silva e Nilton Bastos (1930).

Vale lembrar, anteriormente, por volta de 1910 o carnaval acontecia dentro dos salões com as marchinhas ou com os ranchos carnavalescos e suas marchas-rancho. O panorama começa a mudar na década seguinte, final dos anos 20 com o surgimento dos blocos carnavalescos, muitas escolas de samba são originárias desses blocos. “Os Arengueiros” deram origem a Estação Primeira de Mangueira, “As Baianinhas de Oswaldo Cruz” e “Grupo Carnavalesco de Oswaldo Cruz” deram origem a Portela; o desfile em cortejo caracteriza os blocos e depois as escolas de samba.

Naquele tempo, os grandes sambistas estavam todos dentro das escolas de samba com seus sambas de terreiro e a criação das escolas de samba estavam associadas a religiosidade afro-brasileira. A “Deixa Falar” com Tata<sup>1</sup> Tancredo, Zé Espinguela (Alufá<sup>2</sup>) na Mangueira, Madalena de Xangô em Quintino tinha nas festas da sua casa todo o pessoal ligado a fundação da Portela. E posteriormente, Mano Elói, sacerdote da umbanda carioca e um dos fundadores do Império Serrano.

---

<sup>1</sup> Tata: título dado aos sacerdotes do candomblé de Angola.

<sup>2</sup> Alufá: título honorífico dedicado aos líderes na umbanda.

Se antes os lugares sociais do samba eram as casas das tias baianas, os botequins da Cidade Nova ao Estácio, com a gravação fonográfica o samba se transforma em circulação econômica e de festa caseira ganha o ambiente urbano.

Castriota (2012) chama a atenção nas transformações sofridas no “constructo estético” do samba com as mudanças trazidas pela modernidade nas cidades e o impacto delas sobre nossas vidas, afetando os domínios da percepção, da recepção da arte e da própria memória.

As gravações alteraram a forma de se fazer o samba, pois, anteriormente, havia a primeira estrofe do samba que era cantada por todos na roda, nos terreiros. E a segunda parte era o espaço da arte de improvisar, característica específica do samba de partido-alto, que tem no seu cerne o desafio com as palavras, a rapidez do pensamento aliado aos versos com o intuito de agradar aos ouvintes, quer seja pelo tom desafiador, lírico ou contando uma história.

Nesse sentido, a substituição da improvisação por uma segunda parte fixa, transforma o samba que acompanha as mudanças relacionadas ao registro fonográfico e aos aspectos legais com o surgimento da autoria e se sobrepõe ao sentido de coletivo. “A tradição é abalada e atualizada pela reprodução” (BENJAMIN, 2012).

E conseqüentemente, trazem alterações comportamentais sob vários aspectos, tais como: a relação entre a experiência individual e coletiva, a transformação social na estrutura do samba causada pela indústria levando a alteração da experiência como as práticas do partido-alto; na originalidade dos versos improvisados na 2.<sup>a</sup> do samba, o improviso do versador, em seu repertório, a importância da fala e de quem fala, sua capacidade de memória como um *griot*<sup>3</sup>.

Ou seja, a fixidez da 2.<sup>a</sup> parte do samba modifica riqueza da experiência que era exercitada na construção dos versos no partido-alto.

Com a chegada dos anos 30 as escolas de samba começam a ser fundadas e o Brasil entra na Era Vargas, o país que era basicamente rural começa a se transformar num país industrial, no caso do samba, a indústria

---

<sup>3</sup> *griot*: os indivíduos que têm o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e narrativas da comunidade, são fundamentais nas culturas africanas.

fonográfica com uma força muito grande, o samba começa a cair no gosto popular com a difusão do rádio (Rádio Nacional).

Segundo Franceschi (2010) o samba dos anos 30 tem na figura de Noel Rosa seu compositor mais emblemático, Noel circulou pelo Rio de Janeiro do morro da Mangueira ao Largo do Estácio, o samba de Noel é um samba de rua, tributário do samba feito pela turma do Estácio, o samba de Noel é um convite aos encontros, da conversa fiada na rua, característica da cidade do Rio de Janeiro. É interessante notar a presença feminina nas interpretações de Noel Rosa como Araci de Almeida, uma das cantoras da era do rádio.

Se Noel Rosa foi a figura do branco, classe média e compositor de sambas, na mesma época tem a figura do malandro do Rio de Janeiro, amplamente exaltado no mundo do samba.

A figura do malandro, ícone do Rio de Janeiro, traço da cultura carioca, da pessoa que transita, se adequa, pode estar em todos lugares, consegue se adaptar diante das circunstâncias da vida.

Na história do samba, o malandro clássico da primeira metade da década de 20, estava vinculado a ideia do trabalho não formal, Wilson Batista foi um sambista e compositor que incorporou a faceta da malandragem. O seu samba Lenço no Pescoço (1933) faz uma descrição minuciosa da figura do malandro do Rio de Janeiro.

Entretanto, a partir de 1937 com a ditadura Vargas e a implantação do Estado Novo, havia um discurso muito vinculado a valorização do trabalho, Wilson Batista como um bom malandro, percebe e muda sua “canoa” de direção e faz um outro samba chamado “O Bonde de São Januário”(1937), que originalmente na sua letra no lugar de operário tinha a palavra otário, a letra foi censurada e Wilson Batista altera a composição que se transforma num hino do trabalhismo de Vargas e do Estado Novo.

Ou seja, Wilson Batista conseguiu a proeza de fazer dois sambas históricos, um homenageando a malandragem e o outro exaltando o trabalhador brasileiro encarnado no operário.

Nesse sentido, a malandragem contorna a situação política, o samba em todo tempo vive momentos de “negociação, adequação e afagos” (SIMAS, 2012).

A malandragem se adequa para continuar existindo, naquele momento para o malandro, é o fazer de conta que não é malandro, o governo tenta domesticar o malandro, o malandro como todo bom malandro não entra no confronto direto, procura uma saída nas frestas e nas beiradas.

### **Lenço no Pescoço – 1933**

Meu chapéu do lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio

Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção  
Comigo não  
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou

### **O Bonde de São Januário -1937**

Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar

O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa ninguém, é  
Muito bem!

Vargas e seu governo populista não afasta totalmente essas camadas populares, se aproxima delas descriminalizando a capoeira que ganha o estatuto de esporte, mas sua prática deve ser realizada em lugares fechados, cessa a perseguição as religiões afro-brasileiros e tem no samba o gênero musical que alimenta a construção do imaginário da identidade nacional.

A estratégia do branqueamento da população institucionalizada nas políticas de incentivo à entrada de imigrantes europeus não obteve o sucesso almejado, a identidade nacional passa pela mestiçagem de uma maneira positiva, é o contexto da democracia racial proposta no pensamento e obra de Gilberto Freyre (TINHORÃO, 2010).

O governo de Vargas transforma as relações com as classes populares, ao estabelecer uma conexão amistosa, torna-se mais fácil a criação de padrões

de conduta previamente definidos, como a capoeira, liberada, mas com restrições.

Assim foi o contexto do surgimento das escolas de samba nos anos 30, deveriam se inscrever na polícia para evitar problemas na realização das suas atividades, a saída era o registro para sua existência e nas décadas de 30, 40 e 50 seus sambas narram sobre personagens históricos, era uma maneira de se adequar ao contexto da época, aliás, é o apogeu do samba exaltação tendo como principal representante Ary Barroso com “Aquarela Brasileira” (1930).

O Estado Novo como todo regime totalitário necessita de seus emblemas e símbolos nacionais e o samba abarcava a ideia da identidade nacional, mas vale destacar que nunca houve uma imposição do regime para que as escolas de samba fizessem sambas e desfilassem com enredos de temática nacional, o que houve foi regulamento da AESB (Associação das Escolas de Samba) para a obrigatoriedade dos temas nacionais, o que demonstra a busca pela legitimidade do Estado pelas escolas de samba, até por conta da viabilidade da subvenção do carnaval, ressaltamos que as escolas nos anos 30 eram os redutos de formação dos sambistas tradicionais e viscerais, dos sambistas de terreiro (CABRAL, 2011).

O fim do Estado Novo em 1945 com a eleição de Dutra e seu discurso moralizante, ocorre a proibição do jogo no Brasil e dos cassinos, impactando na economia e nos modos de produção do samba. Se antes com os cassinos havia a possibilidade dos músicos se apresentarem numa orquestra, o que pressupõe um certo espaço físico, para atender o gosto da classe média boêmia que frequentava os cassinos, começou-se a desenhar um clima mais intimista com as boates em Copacabana, sendo o reduto do samba-canção, e temos o casal Herivelto Martins e Dalva de Oliveira como referência do estilo e Dick Farney como o grande cantor e responsável por fazer a ligação com outro gênero: a bossa nova na canção “Sábado em Copacabana” 1955 de Dorival Caymmi (TINHORÃO, 2010).

Em 1958 o lançamento da emblemática “Chega de Saudade” de João Gilberto, que sempre declarou que cantava samba e a bossa nova era uma “certa maneira” de fazer o samba ao retirar seu peso percussivo. O que por fim, acaba criando a conhecida dicotomia da bossa nova como samba de rico e cadê o samba do morro?

Houve um esquecimento dos sambistas do morro nas décadas de 40 e 50, pensava-se que Cartola havia morrido e Ismael Silva meio esquecido. Na verdade, esses sambistas foram preteridos por outros, atendendo as circunstâncias da época (CABRAL, 2011; TINHORÃO, 2010).

Cartola é reencontrado nos anos 60 por Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) trabalhando nas ruas como lavador de carros, a bossa nova radicaliza com uma certa polêmica do samba com o questionamento: onde estão os sambistas criadores e do gênero? Os sambistas do Estácio, Mangueira e Oswaldo Cruz originários das escolas de samba estavam reclusos (CABRAL, 2011).

As escolas de samba estavam perdendo seu caráter mais comunitário e envolvendo-se mais na feição do turismo e mais tímida com a cultura.

Somente com a chegada de novos compositores no panorama final da década de 60 e início de 70 que o caráter mais voltado para a cultura é reverenciado novamente. É a chegada de sambistas como Candeia e Paulinho da Viola na Portela, Martinho da Vila na Aprendizizes da Boca do Mato e depois na Vila Isabel e a aparição de Clementina de Jesus (MUSSA; SIMAS, 2010).

Ou seja, o samba tem uma outra perspectiva com a presença dos novos sambistas que também são ligados as escolas de samba e dessa maneira recupera seu caráter mais percussivo, suas raízes e começam a dialogar com a herança africana de maneira mais assumida, há uma reflexão sobre os caminhos e rumos do samba fazendo um contraponto a bossa nova e isso repercute nas escolas de samba com as temáticas de sambas-enredo sobre a cultura africana que começam a vigorar, quer seja pela perspectiva religiosa ou histórica nas décadas 70 (MUSSA; SIMAS, 2010).

O samba vive nesse momento um sucesso fonográfico tem relação com o milagre econômico do auge da ditadura civil-militar entre 67-73 com a explosão de consumo das classes b e c, a venda de aparelhos de TV, aparelhos de som. Simultaneamente, a transmissão dos desfiles pela tv e a venda de discos de vinil alteram a forma de se fazer o samba, o samba-enredo e o desfile. As gravações de vinil não devem ultrapassar 3 minutos e 15 segundos, com isso, os sambas encurtam e o refrão fica mais fácil de memorizar e favorece o declínio das marchinhas de carnaval. O samba-enredo passa a animar o carnaval em clubes e simultaneamente, o fenômeno da

chegada dos carnavalescos oriundos da Escola de Belas Artes, dos coreógrafos, tudo conspira para a aproximação e chegada da classe média para o ambiente das escolas de samba (CABRAL, 2010).

E para assistir aos desfiles que antes as cordas dividiam o espaço entre o público e a escola de samba, inicia-se o processo da construção das arquibancadas provisórias anualmente para o carnaval, o que causa transtornos no trânsito da cidade, além da viabilidade econômica.

**Figura 5: Montagem das arquibancadas – Av. Presidente Vargas, 1976.**



fonte: Acervo O Globo

Isso será transformado com a construção do sambódromo para o carnaval de 1984, interferindo mais uma vez na elaboração do samba-enredo e consequentemente, no desfile.

Como o próprio nome sugere, sambódromo, a relação com o tempo e o cronômetro implacável e a verticalização do desfile, a escala aumentou de uma maneira que foi retirada uma antiga torre de transmissão para a passagem dos carros alegóricos que era motivo de preocupação dos carnavalescos.

Se por um lado o sambista ganhou um espaço específico e definitivo com a organização da festa, as escolas de samba vivem suas próprias contradições geradas pelo embate da tradição e modernização, da cultura versus o evento e seguem se reinventando até os dias de hoje com o crescimento das escolas, o tamanho de seus elementos alegóricos, mas

seguem fazendo seus desfiles baseados no samba-enredo, na comunidade e sua bateria, pois, apesar de todas as transformações, os desfiles inesquecíveis ainda se apoiam na força do samba-enredo.

## 2.1 A MAJESTADE DO SAMBA: O PRIMEIRO VOO

A Escola de Samba Portela é uma das escolas basilares do samba do Rio de Janeiro e sua criação se confunde com formação e consolidação das escolas de samba na cidade. Há dúvidas relacionadas com a exatidão de datas que comprovem sua criação, num ambiente em que a oralidade é um traço cultural, porém, é da aceitação geral que o surgimento da Portela ocorre na primeira metade do século XX.

Seus principais personagens, a festeira dona Esther que fundou em Oswaldo Cruz um bloco carnavalesco chamado: Quem Fala de Nós Come Mosca. O bloco era legalizado e possuía alvará para suas saídas às ruas, condição para não ser importunado pela polícia. É dessa agremiação que surge o embrião da Portela:

Uma dissidência do Quem Fala de Nós Come Mosca, liderada por Paulo Benjamin de Oliveira – imortalizado como Paulo da Portela -, Antônio Rufino, Antônio da Silva Caetano e Galdino Marcelino dos Santos, deu origem ao bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, criado em 1923 (SIMAS, 2012, p.34).

Essa é a data oficialmente considerada pelos membros da escola para a sua criação e teve como sua primeira sede uma casa alugada na Estrada do Portela, 412. A diretoria era composta por Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (presidente), Antônio da Silva Caetano (secretário) e Antônio Rufino dos Reis (tesoureiro).

Posteriormente, nesse grupo, se juntou o bloco “Lá se Vai Nossa Embaixada”, de Alvarenga, Joca, Manuel Guerra e Benedito em 1926. O terreiro de Madalena de Xangô, localizado no bairro vizinho de Quintino também funcionava para as reuniões, a religiosidade afro-brasileira e sua rede de sociabilidades permitiu a criação da escola. Havia também a reunião promovida por Paulo da Portela num curioso local, o trem da Central do Brasil,

muitos trabalhadores retornavam para suas casas com o trem parador que deixava a Central do Brasil às 18h04 em direção ao subúrbio (SIMAS, 2012).

O encontro era com o intuito de ensaiar os sambas, trocar ideias e discutir os rumos da agremiação, como a reunião acontecia dentro do trem no retorno da viagem do trabalho para seus lares, os sambistas que estavam no trem não podiam ser enquadrados pela Lei de Vadiagem de 1941, portanto, não é por acaso a existência do famoso “*Trem do Samba*”, festa de celebração do Dia Nacional do Samba que ocorre no dia 02 de dezembro, na qual os sambistas realizam o trajeto Central do Brasil -Oswaldo Cruz com todas as agremiações das escolas de samba e seus segmentos, festa criada pelo sambista Marquinho de Oswaldo Cruz em 1991 ( LOPES; SIMAS,2015).

Devido ausência de documentação das atas das reuniões, para alguns pesquisadores a Portela surge em 1923, ano da criação do Baianinhas de Oswaldo Cruz e para outros, seria o ano de 1926, quando foi criado o Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz. Pode-se dizer que as duas proposições estão corretas o mais importante nisso tudo é a iniciativa de Paulo da Portela, Rufino e Caetano com o pioneirismo na criação da escola de samba Portela.

Os seus primeiros anos da década de 1920 foram marcados pelo dilema que sensibilizava as camadas mais pobres e as comunidades negras: a aceitação social.

Do outro lado, um Estado que controlava as manifestações populares, é nessa atmosfera que surgiram as primeiras escolas de samba como o resultado da herança festiva que tivemos com os ranchos<sup>4</sup>, blocos<sup>5</sup> e cordões<sup>6</sup>, o bater de tambores do candomblé e da umbanda carioca, o sabor dos sambas urbanos e dos batuques<sup>7</sup>.

Apesar das primeiras escolas já possuírem um certo grau de organização, o termo escola de samba é atribuído ao pessoal do Estácio e a

---

<sup>4</sup> Ranchos: Espécie de sociedade carnavalesca carioca antecessora da escola de samba, o Ameno Resedá foi um importante rancho carioca e inspirou as primeiras escolas de samba (LOPES; SIMAS, 2015, p.236-237).

<sup>5</sup> Blocos: Os blocos carnavalescos são ancestrais próximos das escolas de samba, se dividem entre, blocos de embalo (blocos de empolgação) e blocos de enredo (sua apresentação é como uma escola de samba, guardada assuas distintas proporções (LOPES; SIMAS, 2015, p. 41).

<sup>6</sup> Cordões: Folguedo de forma processional do antigo carnaval carioca, surgido por volta de 1885 (LOPES; SIMAS, p. 78-79).

<sup>7</sup> Batuques: Termo aplicado tanto à percussão executada por tocadores de tambores quanto, genericamente, a qualquer dança praticada ao som dessa percussão (LOPES; SIMAS, p.40).

primeira experiência de estabelecer um concurso entre as escolas de samba aconteceu dia 20 de janeiro de 1929 no mesmo dia do padroeiro da cidade e promovido por um pai de santo.

Esse primeiro concurso entre as escolas foi organizado pelo pai de santo José Espinguela e contou com o apoio do jornal A Vanguarda. Oswaldo Cruz, Estácio de Sá e Mangueira concorreram com dois sambas cada, para que o melhor fosse escolhido. A vitória foi da agremiação de Oswaldo Cruz, com o samba “A tristeza me persegue”, de Heitor de Prazeres. (SIMAS, 2012, p. 39)

É importante destacar que esse evento não guarda traços do que reconhecemos como uma apresentação de escola de samba. Foi a apresentação de dois sambas por cada escola e sem a existência de um cortejo ou desfile. A invenção do desfile como disputa de escolas de samba é atribuída ao jornalista Mário Filho e promovido pelo seu jornal *Mundo Sportivo* em 1932.

Naquele tempo o jornal cobria as competições de futebol e remo o que era pouco para um jornal especializado, com o término das competições havia uma lacuna de três a quatro meses com falta de assunto com notícias esportivas, um dos seus repórteres, chamado Pimentel, circulava pela cidade e conhecia o pessoal das escolas de samba e teve a ideia de entrevistá-los, já que ninguém os conhecia e nem sabia o que era esse negócio de escola de samba (CABRAL, 2011).

Foi então que Mário Filho determinou que ao invés de entrevistas uma disputa entre eles. O jornalista foi mais além, ao exigir que as escolas de samba se submetessem a uma espécie de regulamento para o concurso, utilizando os seguintes quesitos: evolução, porta-bandeira, bateria, harmonia e estabeleceu uma pontuação baseada em determinados critérios. Cada escola podia apresentar três sambas durante o desfile, o evento foi financiado pelo jornal e teve a construção de um coreto para a apresentação e júri, alguns convidados e figuras importantes para a projeção do evento que foi realizado na Praça XI.

A região está situada na parte central da cidade e reunia nos seus arredores o Morro da Favela, Morro de São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio, Gamboa, Saúde, Santo Cristo, bairro predominantemente ocupados pela comunidade negra carioca e baiana, além

disso, havia a proximidade com a Central do Brasil, o que facilitava o acesso dos moradores do subúrbio e favelas da zona norte.

É importante assinalar que os jornais eram os maiores veículos de informação e divulgação naquela época. Assim, foi dado o pontapé inicial para os desfiles das escolas de samba, e obteve um grande sucesso e no ano seguinte, em 1933, o jornal O Globo assumia a promoção do desfile.

A Portela se chamava “Vai Como Pode”(1935), um ano conturbado pelas tensões decorrentes da ditadura Vargas determinou que as escolas de samba deveriam ter um registro junto à Delegacia de Costumes para obtenção de uma licença para o funcionamento, no momento do registro o delegado responsável considerou o nome “Vai Como Pode” inadequado e sugere o nome de Portela por causa do endereço na Estrada do Portela, assim a Portela ganhou o nome que é conhecida até os dias de hoje (SIMAS, 2012).

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela e tem como seu símbolo no pavilhão, a águia que para a percepção dos sambistas é a ave capaz de alçar voos mais altos.

## 2.2. PAULO DA PORTELA: Um Deus Negro

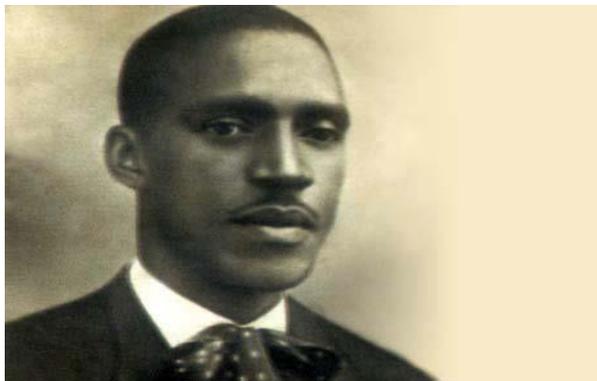
A trajetória de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela se confunde com a própria escola. O trabalho realizado na sua biografia (SILVA; SANTOS, 1989) aponta a capacidade de mediação cultural realizada por Paulo da Portela e muito mais do que a união entre duas culturas, a capacidade de Paulo da Portela interpretar sua cidade, seu tempo e a valorização do artista popular através do samba e da escola de samba.

Paulo de Portela (1901-1949) fez parte da primeira geração que nasceu na pós-abolição, na cidade do Rio de Janeiro, num país atravessado pela reorganização sócio política, cultural e econômica. Viveu no centro da cidade e foi mais um dos tantos negros e pobres que foram deslocados para áreas periféricas em função das obras modernizadoras de Pereira Passos.

Foi criado pela mãe, mulher pobre, negra, separada do marido e com três filhos, e ainda menino ajudou no sustento da família, trabalhando na

entrega de marmitas de uma pensão, o que muito cedo ocasionou seu afastamento do estudo formal. (SILVA; SANTOS, 1989, p. 37- 38).

**Figura 6: Paulo da Portela**



fonte: <https://radiobatuta.com.br/programa/paulo-da-portela/>

Desde muito cedo, Paulo da Portela viveu a ambiguidade do contexto da relação entre o fim da abolição e a implementação da república no Brasil, a triste realidade da “falsa” equiparação da cidadania entre negros e brancos, as condições sociais oferecidas aos recém-libertos era a exclusão social, econômica e cultural.

Na construção da grande avenida para circulação de mercadorias e pessoas serve para ordenar o núcleo central da cidade, empenhada na higienização e internacionalização do país. A avenida Central na perspectiva do convívio social e das celebrações torna-se o espaço dos ranchos e sociedades, o carnaval da “civilidade”, das elites, a ideia de desfile-espetáculo está lançada.

Com a destruição das habitações coletivas, outras formas de sociabilidades são construídas nos morros e nos bairros periféricos que agora também abriga os libertos das fazendas de café do Vale da Paraíba, é a constituição do subúrbio carioca.

Paulo da Portela estava inserido numa sociedade cujos padrões civilizatórios estavam atrelados ao discurso do cientificismo da dominação étnico-racial daquela época, no entanto, foi pioneiro na criação do sambista como artista popular e protagonista de uma certa imagem turística do Rio de Janeiro, o samba “Cidade Mulher”, composição de 1933 reflete essa face da cidade.

Cidade, quem te fala é um sambista  
Anteprojeto de artista  
Teu grande admirador  
Me confesso boquiaberto  
De manhã, quando desperto  
Com tamanho esplendor [...]"

As escolas de samba surgem no decorrer da pré-industrialização brasileira, ao mesmo tempo, sedimentadas por suas identidades que correspondem as tradições ancestrais africanas, e a todo tempo, dialogam com o contexto da sociedade burguesa.

Originárias dos Blocos Carnavalescos por volta dos anos vinte, essa formação acentua o lugar diferenciado da bateria em relação aos coristas, ou seja, o canto, é o início da produção de músicas, especialmente elaboradas para os dias de folia, e com essa acomodação, a exigência de uma regularidade na marcação em meio ao entrosamento das alas.

Paulo da Portela teve a experiência com os blocos de Oswaldo Cruz e circulava na Mangueira e Estácio com o intuito de conhecer e dialogar com outros sambistas, incentivava o intercâmbio de ideias.

Ao retornar à Portela e compartilhar suas impressões sobre os rumos do samba e dos modos de ser do sambista, Paulo acabava por moldar e iniciar sua comunidade nos meandros do samba com sua fonte de poder, liderança e autoridade. Nesse ambiente permeado pela tradição e ancestralidade, a importância de Paulo da Portela se assemelha a de um babalorixá (sacerdote de candomblé).

O babalorixá tem como missão sagrada a manutenção do culto religioso que acontece nas práticas cotidianas, religiosas e festivas dentro do terreiro, ensina aos neófitos toda a simbologia, os significados e revela suas novas personalidades dentro do culto do candomblé pela iniciação, é como um novo nascimento. O babalorixá organiza, lidera e introduz os iniciados nos fundamentos religiosos, Paulo da Portela soube realizar tudo isso dentro do universo do samba. A tarefa da formação cultural do samba e organização da celebração da festa são verdadeiros rituais de iniciação do sambista; estava lançado a base da relação do sambista como artista popular, pois, sintetizou o samba como representação cultural e elaborou sua consolidação.

Ele percebeu da importância da inserção feminina nos blocos, o papel das lideranças femininas nas práticas sociais que sustentam o samba, como a

religiosidade e os laços familiares. Além de favorecer um ambiente familiar e sem arruças, portanto, foi o responsável na criação de samba para ambos registros vocais, feminino e masculino.

Visionário, introduziu o samba no carnaval da cidade, antes os blocos desfilavam na quinta-feira anterior ao calendário oficial da folia nos seus bairros de origem. Paulo da Portela funde, confunde e reinventa algo novo: o sambista como artista, o samba como arte ao adaptar os elementos da cultura africana na convenção dominante, “o sambista tem que ter o pescoço e pés cobertos”, ele utiliza de códigos sociais legitimados pela classe dominante para difundir o samba, a compreensão que para circular em determinados espaços sociais a adequação a determinados padrões, revelando sua atitude mediadora.

Paulo da Portela levou o musicólogo *Henri Wallan* ligado a *Sorbonne* à Portela em 1935, participou de uma exibição folclórica para a atriz *Josephine Baker* em 1939, atuou num espetáculo para o maestro e musicólogo norte-americano *Aaron Copland* em 1941, e ainda no mesmo ano, fez uma apresentação para Walt Disney. Especula-se que desse encontro surgiu a inspiração para a criação do personagem Zé Carioca, colaborando dessa forma com um certo imaginário do povo brasileiro: o carioca pobre da favela, sambista e malandro.

Toda a circulação nesse ambiente vai alimentar as ideias de Paulo da Portela que observamos no seu pioneirismo com a Escola, a criação de departamento e comissões para tratar de temas específicos, a criação dos elementos alegóricos extraídos do Ranchos e Sociedades, os trajes das comissões de frente inspirados nos musicais da *Metro* (fraque, cartola e bengala). A Portela trouxe os espelhos e as plumas para o desfile e carros alegóricos com efeitos especiais. No ano de 1939, a partir de uma ideia de Paulo da Portela, é a primeira vez que o enredo e o samba estão relacionados, o Teste ao Samba é considerado como o primeiro samba-enredo (SILVA; SANTOS, 1989).

#### **Teste ao Samba – 1939**

*Vou começar a aula  
Perante a comissão  
Muita atenção! Eu quero ver  
Se diplomá-los posso  
Salve o ‘fessor’*

*Dá nota a ele senhor  
Quatorze com dois são doze  
Noves fora tudo é nosso  
Cem divididos por mil  
Cada um com quatro fica  
Não pergunte à caixa surda  
Não peça cola à cuíca  
Nós lá no morro  
Vamos vivendo de amor  
Estudando com carinho  
O que nos passa o professor*

Outra inovação implementada por Paulo da Portela foi a instituição do Livro de Ouro, consistia na arrecadação de contribuições para a Escola, o livro percorria o comércio do bairro configurando dessa maneira a predisposição para a aceitação da figura do patrono de escola de samba (SILVA; SANTOS, 1989).

Um fato importante, a obrigatoriedade de desfilar com a ala de baianas nas Escolas, também foi iniciativa de Paulo da Portela, ao adotar essa medida no regulamento da AESB (Associação das Escolas de Samba), com isso, a invenção de uma tradição materializada na figura das baianas, ele vai buscar um elemento simbólico da cultura africana, vale lembrar que a vestimenta da baiana tradicional tem os mesmos atributos e adereços da roupa feminina dos candomblés e as baianas representam a ancestralidade feminina no samba (SIMAS, 2012).

Ainda no mesmo regulamento, a proibição de instrumentos de sopro ou cordas, com exceção do cavaquinho, codificando dessa maneira, uma das especificidades da Escola de Samba, o simbolismo da bateria e sua força percussiva.

*Oranian* um deus negro da mitologia *yorubá* é Paulo da Portela, no sentido da criação, do mundo do samba e da própria Portela, a engenhosidade e capacidade de interpretação do seu tempo, o homem que elaborou e valorizou o sambista como um artista.

Pierre Verger descreve *Oranian* da seguinte maneira: “[...] foi aquele cuja fama era a maior em toda a nação iorubá. Tornou-se famoso como caçador desde a juventude e, em seguida, pelas grandes, numerosas e proveitosas conquistas que realizou. Foi fundador do Reino de *Oyó*, é o pai de *Xangô*.

Paulo Benjamin de Oliveira fundou também um reino, a Portela, e todo portelense é herdeiro do legado do deus negro de Oswaldo Cruz e Madureira.

**Figura 7: Nascimento de *Oranian***



fonte: <https://www.wattpad.com/220734725-lendas-africanas-dos-orixás-nascimento-de-oranian>

### 3. TECENDO NAS MALHAS DO TEMPO

A maneira que preparamos um alimento, um jeito de falar e de se vestir, a simples ação de colocar as mãos nos quadris quando nos preparamos para dançar, tudo isso nos foi transmitido nas práticas sociais. No ambiente familiar, na observação, identificação e apreensão das experiências em nossas vidas, nas nossas escolhas, portanto, a memória individual e coletiva participa desse processo, dando o contorno de quem somos e da nossa compreensão de mundo.

Carrego os ensinamentos dos meus anos iniciais e adolescência no subúrbio do Rio de Janeiro, venho de uma família ligada aos festejos de carnaval e junino e trago comigo esses dois ciclos de festas populares, e sigo praticando com intensidade a relação com o carnaval.

“Tecendo nas malhas do tempo, trecho do samba-enredo de 1983 da Portela e título dessa seção, apresenta alguns teóricos que lidam e dialogam com a memória e ao mesmo tempo, é frase de um antigo samba-enredo da GRES Portela. Uso essa frase para que eu me lembre sempre das minhas origens e da minha relação com a escola que faz parte da trajetória da minha vida.

Encaro “Tecendo nas malhas do tempo” mais do que parte de um samba, é a lembrança de um desfile que eu via a Portela passar com o dia amanhecendo, o ano de 1983 foi o último desfile de Clara Nunes e meu primeiro ano na avenida sem a companhia do meu pai, responsável pela minha identidade portelense que filtra minhas experiências com a escola.

Fiquei quatro anos sem botar os pés na avenida no dia do desfile da Portela, assistia pela TV, voltei e passados tantos anos, entendi que a minha ida ano após ano para avenida desfilando na Portela com a comunidade, também é uma espécie de encontro marcado com meu pai, é o reforço dos nossos laços de identidade o que ficou nas malhas do tempo.

Vivências múltiplas e experiências são compartilhadas num mesmo tempo e espaço, o fato de interagirmos com sujeitos distintos socialmente, abarcam nessas relações laços e rompimentos. E simultaneamente, elaboramos nossa memória, não vivemos sem trocas e circulação de significados.

**Figura 8: Desfile - 1983.**



fonte: <https://escolasdesambadoriodejaneiro.blogspot.com/2017/01/portela-1983.html>

Conviver no ambiente de uma escola de samba é participar da construção e sentimento daquilo que às vezes provoca estranhamento ou semelhança. Cantar, dançar e se embalar nas histórias narradas pela escola tem o sentido de apropriação do lugar, da experiência, da negociação e acolhimento que acontece em toda parte. Dentro desse espaço, negociamos com os outros e conosco, ao mesmo tempo. Enquanto o sentido de pertencimento prevalecer, somos parte daquele coletivo, a memória conduz nossos caminhos e deve ser considerada como uma operação de produção de acontecimentos e processos, de práticas e discursos culturais singulares, permitindo sua transmissão ao longo do tempo.

Dentro de tantas coisas que acontecem nas escolas de samba, uma tem um sentido especial, o samba pensado para o carnaval.

O samba-enredo é um samba para consumo ritual, é feito para o ciclo carnavalesco e curiosamente, o caminho que o faz chegar até a festa é repleto de tensão e disputas, a escola se coloca à prova expondo suas diferenças e anseios, anualmente, durante a escolha de samba.

Ou seja, os usos da ideia de memória possuem matizes diversos e elas entram em disputas. Os indivíduos interpretam, vivem suas realidades, negociam, atuam em seus dramas assimilando os aspectos externos da vida social que são reconstruídos constantemente.

E a partir dessa afirmação, ressaltamos Halbwachs (2006) no entendimento dos conceitos de memória coletiva e individual, ao alertar que elas podem estar ligadas uma à outra. Na sua percepção, a memória sempre representa o coletivo, a ideia de um grupo social. O individual se submete as prioridades do coletivo, apesar das negociações sociais o que legitima a ação de escolha é a relação com o todo. As posições individuais e coletivas não são antagônicas e sim complementares, o que reforça o aspecto dialógico da memória:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece, porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30).

Na relação lembrar se insere também o ato do esquecimento, por esse motivo, a memória é seletiva, somos contemplados a aderir ao processo de esquecimento nas negociações, ficando subentendido o caráter processual, a memória está permanentemente em construção.

Dentro dessa premissa o seguinte questionamento: como lidar com o conceito de memória social, já que o mesmo,

diz respeito ao passado, presente e futuro e se apresenta sincronicamente?

Gondar (2016) nos oferece duas razões pelas quais é estimulante refletir sobre a memória social, a primeira razão é:

A memória é simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade, a esse campo devem ser plásticas e móveis. (GONDAR, 2016, p.19).

E a partir desse antecedente a dificuldade da sua definição, é dentro das suas contradições que encontramos espaço para transitarmos em diferentes perspectivas, é nela que nosso campo de conhecimento se estabelece. É

através dessa impossibilidade de definição que persistem nossas reflexões, essa é a derradeira razão para a autora propor alguns elementos-chave para direcionarmos o estudo da memória social.

Uma das características fundamentais da memória é seu caráter de plasticidade, maleabilidade, algo inacabado em constante atualização, a autora elabora algumas proposições sobre a memória que destacamos a seguir e relacionamos com o samba-enredo.

Para Gondar (2016) a primeira proposição diz respeito ao campo, afirmando que a memória social é transdisciplinar. Entendemos que pela dificuldade de delineamento das suas múltiplas significações de sistemas processuais e de suportes, a memória é concebida na polissemia de campos e distintos saberes que podem se caracterizar em diversas áreas, de empréstimo ou com a criação de novos conceitos. Em alguns momentos os campos estão bem delimitados ou podemos observar os objetos de estudo refletidos nas suas características específicas.

E podem também compor novas visões para dar conta dos novos problemas que se apresentam, logo, é no apoio de diversas disciplinas que a memória social é construída, está sempre em trânsito.

O samba-enredo assim como a memória é elaborado a partir de múltiplos processos sociais que dialogam com a história, os afetos, sistemas culturais que transpassados por outros elementos são modelados e podem ser de natureza tangível ou intangível, tudo é uma questão de perspectiva.

A memória tem caráter ético e político da memória social, se estamos moldando discursos e narrações, se deve a intencionalidade na escolha do que se pretende falar, por que falar, como iremos falar e para quem nos dirigimos (GONDAR, 2016).

Portanto, não existe isenção na abordagem da memória social, ela sempre parte de um ponto de vista, visão da realidade, concepção e lugar no mundo, diz muito a respeito de como encaramos os fatos e os contextos sociais que elaboram sua constituição.

Cada compositor vai interpretar a partir das suas experiências e produzir os sentidos que tornam um samba-enredo uma ideia do artista, de suas próprias memórias e experiências o referencial para a obra que será construída e apresentada.

É uma espécie de enlace, compromisso, é a materialização daquilo que é afeto.

A memória como produtora de sentidos reflete algo que buscamos para assentar uma certa intencionalidade que ocorre na escolha do objeto, no tratamento utilizado e o discurso proposto, tão importante quanto a memória como o discurso de uma ideia, são as escolhas realizadas no percurso desse trajeto.

Nesse sentido, a potência de determinada palavra para produzir um sentido, a melodia proposta para o samba, o refrão incorpora toda a ideia do artista e serve para emocionar.

O samba-enredo é feito a partir de uma ideia e conceitos presentes na sinopse, já revelam a temática como intencionalidade, a proposta em si já carrega sentidos que tem suas referências no texto. Compositores interpretam os atributos da sinopse e fazem suas obras com as referências e ideias ali presentes, primeiro negociam entre eles, pois a obra é coletiva e depois submetem a obra para um grupo maior, a escola de samba.

A outra face da memória, a sua complementaridade: o esquecimento. Entendemos a relação memória e esquecimento não como posições contrárias, mas como se ambas, mutuamente, agem como um aperfeiçoamento da memória em questão. Se a memória é reconstrução, o não-lembrar não significa a negação da memória, pois, é como algo em repouso esperando a vibração para vir à tona, conforme aponta Gondar (2016).

Culturalmente, tendemos as operações binárias com os pensamentos, como se fosse mais fácil entender as tensões presentes nas relações sociais pelas posições opostas, não precisamos adentrar nessa complexidade, a visão dividida em dois polos é muito comum no ocidente. A escola entende que a realização da final de um samba com três na disputa minimiza o confronto.

No entanto, a memória nos presenteia com as reminiscências, um estar lá aguardando para ser lembrado, nesse aspecto ela é generosa, pois, a lembrança tem um lugar reservado, nos distintos processos que a memória retoma o esquecimento pode comparecer, não existe uma linha que fixe os lados destinados para memória e o esquecimento, eles simplesmente existem e estão lá. O rompimento e os laços podem mudar também essas posições, a lembrança e o esquecimento estão sempre em trânsito.

O samba-enredo é fruto de um processo coletivo e feito de escolhas, entre tantas obras que são apresentadas, uma que deverá permanecer, será trabalhada e apresentada no desfile. A obra escolhida ganha um novo estatuto, será cantada celebrada e registrada para a posteridade, ela passa a fazer parte da dinâmica das lembranças, as outras que não foram selecionadas permanecem atreladas ao processo da memória da escola. Não se encerra a potencialidade daquela obra não foi escolhida, a operação lembrar e esquecer está presente, é uma concessão e sentido de permanência do grupo.

Antes da escolha de qual samba será lembrado e qual será esquecido já existe um pacto nesse processo, o mais importante é a manutenção do grupo, mesmo que a escolha desnude tensões.

A memória não se reduz a identidade. Ao afirmarmos que a memória e a identidade se reforçam mutuamente, temos que atentar para não considerarmos a memória e a identidade como elementos fixados na realidade.

As construções identitárias se apropriam dos elementos socioculturais fornecidos nas reelaborações culturais.

**Figura 9: Abre-alas, 2017.**



fonte: <http://arapiracanews.com/nacional/1279/2017/03/04/campes-do-rj-voltam-ao-sambodromo-neste-sabado>

A identidade portelense é reconhecida pela águia, por suas cores, o azul e branco, mas não é qualquer azul, é o azul *royal*, o azul portela.

São as cores do manto da padroeira Nossa Senhora da Conceição. Dona Martinha, baiana da escola e ligada ao candomblé foi quem escolheu os santos padroeiros, Nossa Senhora da Conceição, no sincretismo é identificada com *Oxum*, e São Sebastião, que no Rio de Janeiro representa *Oxossi*. E Antônio Caetano, um dos fundadores da Portela, foi que escolheu as cores azul e branca (SIMAS, 2012).

Vale ressaltar que a identidade não se fixa somente a uma ideia, a uma história, a um grupo social. Ela pulsa, é viva, transita e por conta dessas características é fragmentada, tal como os rastros e vestígios que percebemos na formação cultural dos grupos sociais.

Recorremos a identidade quando pretendemos assinalar nosso pertencimento dos demais, demonstrando como queremos ser reconhecidos.

Se a memória é um processo contínuo, ao relacionarmos com a identidade, é preciso compreender os processos, relações sociais e significados culturais que abarcam a memória e seus marcos identitários.

A Velha-guarda da Portela é reconhecida pela beleza de seus sambas e pela personificação da tradição portelense, são detentores de histórias, fundadores e formadores dos novos sambistas. Para fazer parte da Velha-guarda é necessário ser reconhecido por seus pares como um integrante que alcançou um estatuto de conhecimento dos saberes da escola, além de contribuir para a manutenção dos laços que sustentam a agremiação e as diferem das demais, é cantar os sambas da Portela e de seus compositores, manter acesa a chama que une a todos.

Ao mesmo tempo que a escola foi pioneira em reverenciar sua Velha-guarda e reconhecer a sua importância nos anos setenta, também foi capaz de barrar a participação do segmento no desfile do sambódromo em 2005.

Primeiramente, com a entrada da águia, o símbolo máximo da escola, sem as asas, uma águia mutilada. E por fim, os portões fechados para a entrada da Velha-guarda.

A memória não se reduz à representação é um processo e deve-se olhar com zelo como ela se apresenta perante a nós.

A representação não é somente aquilo que se faz visível, ela representa também o invisível, que entendemos como os processos criativos e os afetos que permearam aquela representação.

**Figura 10: Portela – 09/02/2005.**

## **Portela desfila com águia mutilada e dá vexame ao barrar Velha-Guarda**

Eduardo Knapp/Folha Imagem



*Alegoria do carro no qual desfilariam integrantes da Velha-Guarda da Portela é empurrada no sambódromo após a escola encerrar seu desfile; veículo quebrou pouco antes de sair da concentração*

fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0902200501.htm>

O samba-enredo é uma obra em aberto pois, transita num outro espaço de tempo e dialoga com os afetos e a criatividade, categorias que não são estáticas e possuem um componente de subjetividade e complexidade, está inscrito na relação do tangível e do intangível, diz respeito aos aspectos da criação como fonte.

O samba-enredo possibilita a ativação da memória pela evocação e identificação com sua letra. Esta identificação é corroborada pela memória coletiva, ela desencadeia questões relacionadas com a visão de mundo, a noção de pertencimento, o seu lugar e entendimento.

Logo, a letra do samba-enredo deve possuir elementos na sua estrutura que contemplem e expressem o que a comunidade entende por: identidade, representação (cultural), a lembrança e sua relação com o esquecimento.

Mussa e Simas (2012) tem a seguinte explicação:

A definição de samba-enredo segue um raciocínio análogo. Sendo uma forma lítero-musical, uma conjugação de letra e música e os sambas sempre foram julgados levando em conta esses dois polos. E, desde cedo, as letras de sambas cantados em desfiles começaram a se adequar ao “enredo” da escola: não ao enredo em sua segunda acepção, mas ao enredo teórico, ao tema geral, proposto em forma abstrata (MUSSA; SIMAS, p. 24, 2012).

No entrelaçamento do tema com a comunidade construído na memória coletiva, o samba-enredo atinge não só um grupo social específico, mas a outros possíveis, ainda que de maneira efêmera.

Nesse contexto, há uma possibilidade de classificação e hierarquização dentro das comunidades.

Para Pavão (2009) podem ser entendidas da seguinte forma e com respectivas atribuições:

Comunidade tradicional, proximidade geográfica, tendo como referência o local de moradia, vizinho à sede da escola; ligações históricas, do indivíduo com o grupo social e com a agremiação; laços de hereditariedade ou mesmo de amizade, com membros importantes da agremiação. E a comunidade eletiva, participação efetiva nas atividades e na vida social da agremiação; vínculos por laços emocionais à história da escola de samba; percepção das escolas de samba como símbolo da cidade, ultrapassando os limites da localidade; relações de amizade com as pessoas importantes da escola atual (PAVÃO, 2009).

Por isso, quando a memória se estabelece de maneira vertical é alimentada a tensão em determinados grupos, e isso acaba por provocar sua instabilidade acarretando desentendimentos e dispersões. As referências do grupo nem sempre são compactuadas mutuamente, e é sob a aparência de um consenso que a escola se mantém viva.

No carnaval de 1984, justamente, o da inauguração do sambódromo, mais uma crise na Portela, a saída do grupo de Nésio Nascimento, filho do lendário Natal, num embate com o então presidente Carlos Maracanã durante o desfile, motivado pelo expressivo número de componentes, uma confusão na entrada protagonizado pelos dois dirigentes e com isso, o impedimento de inúmeras alas de participar do desfile (SIMAS, 2012).

A criação da Escola de Samba Tradição vem desse episódio, nesse grupo diversos sambistas acompanharam a família Nascimento, João Nogueira e Paulo César Pinheiro, ambos compositores portelenses participaram dessa debandada e emprestaram seus talentos para essa agremiação, o retorno de João Nogueira também ocorreu em 1995, motivado pela força do samba-enredo daquele ano, o “Gosto que me enrosco” de Noca da Portela.

Dentro dessas múltiplas facetas, o samba-enredo é objeto de disputa, será a caixa de ressonância por sua capacidade de ser também um registro de

memória, eleito dentro de uma concorrência e comparações tendo como resultado sua aceitação ou recusa, a isenção passa longe desse processo.

No ano de 1974, a Portela teve como tema de enredo: “O Mundo Melhor de Pixinguinha”, a escola já enfrentava o processo de inserção da classe média, e uma ala muito sensível a esse tipo de invasão é a ala dos compositores, a direção da escola representada por Carlos Maracanã, convida dois compositores para participarem da disputa do samba-enredo daquele ano.

Eles participam apesar das críticas, vão para a final do samba, que já se desenhava com muitos tumultos e problemas, a escola faz opção de realizar a escolha de samba com as portas fechadas. Participam da escolha, o júri, e os compositores envolvidos, pela primeira vez a comunidade é vetada. Ganham Jair Amorim e Evaldo Gouveia, os compositores externos, famosos pelas composições de samba-canção (SIMAS, 2012).

Dessa experiência, um racha na Portela, a saída do compositor Candeia que funda a GRANES (Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo) que não participa dos desfiles oficiais e Paulinho da Viola que fica inconformado com o destino da ala de compositores e da própria Portela que para o sambista, estava enfraquecendo um dos principais fundamentos da escola: o samba-enredo (SIMAS, 2012).

A escola desfila com esse samba, a melodia do samba é criticada, pois não tem todas as características de um samba-enredo, e até hoje nas suas apresentações na quadra, o samba “O Mundo Melhor de Pixinguinha” não é cantado, é conhecido como o samba do “racha”. A escola tinha como prática levar para a final do samba, dois sambas-enredo, a partir desse momento, as finais acontecem com a disputa de três sambas para minimizar os acirramentos, o compositor Paulinho da Viola também se afastou da Portela e só retornou em 1995.

Ou seja, se temos disputas e acirramentos com o samba-enredo, também temos conciliação. O que provocou a saída de Paulinho da Viola, a escolha de um samba-enredo em 1974, também motivou sua volta para a Portela em 1995, comprovando que a memória é dialógica e lida com as circunstâncias daquele instante.

Conforme já foi apontado neste trabalho, o samba-enredo dá vida aos fatos, ao narrar e contar uma história que será apresentada no desfile de carnaval.

Anualmente, as escolas de samba passam por seleções dos seus temas e samba-enredo, e com isso, são postos em jogo, as diferenças e semelhanças entre seus grupos, os componentes avaliam os sambas realizados pelos compositores e suas preferências são reveladas.

Esse processo se chama cortes de samba, nele, os sambas são apreciados internamente com o apoio da bateria da escola e cantores. Todos os sambas têm o mesmo tempo para a apresentação, pouco a pouco os sambas são eliminados semanalmente.

Em média, os cortes de samba podem levar até dois meses, depende do número de sambas inscrito e de como a escola se organiza.

Durante o processo a comunidade mostra a sua afeição por determinados sambas, entretanto, a escolha final é realizada por determinados membros da escola ou designados por eles, o samba é submetido ao processo de seleção e descarte.

O escolhido pode ser chamado de hino, é o samba que será cantado por todos da escola nos ensaios para a preparação do carnaval, e na avenida para o desfile oficial. É um registro para posteridade, será gravado e reproduzido em diversos suportes. Porém, vale lembrar que cada vez mais as disputas de samba são movimentadas pelo poder financeiro, isso ocorre principalmente nas escolas denominadas do grupo especial.

Contudo, os grupos sociais das escolas de samba assimilam essas interferências e, ao mesmo tempo partilham das práticas e significados que permeiam a escolha do samba.

O samba-enredo convoca e envolve pelas nuances da memória coletiva, promovendo o diálogo com os conteúdos culturais que são descritos nas suas letras (e música), ultrapassando os aspectos descritivos, atingem um sentimento coletivo.

Para Ricoeur (1997), narrar é mais do que contar uma história, a narrativa é uma maneira de lidar com as lembranças e pretende de certa maneira, conferir uma coerência à forma que se conta determinada história.

A narração consegue tornar o mundo compreensível, isso ocorre através da atividade de lembrar, pois, na atuação sobre o tempo se produz um discurso unificado.

Neste sentido, a relação da memória e narrativa como complementares, dão forma e no caso deste trabalho, são materializados no samba-enredo como sobrevivências culturais que reverberam na memória. Falamos do passado no tempo presente, contando e cantando fatos ocorridos, é a narrativa da escola de samba representada no samba-enredo que no tempo presente elabora seu passado.

Portanto, inseridos nessas narrativas tomamos conhecimento da consolidação do samba e das escolas de samba no Rio de Janeiro, das lembranças e tradições das agremiações, da permanência de elementos ancestrais, a representação cultural e a transmissão de saberes e conhecimentos da cultura afro brasileira.

O sujeito do samba-enredo personifica várias identidades, diversas faces e, ao mesmo tempo é encarado como materialização do sentimento de pertencimento do grupo, desse coletivo que se reconhece como escola de samba, quem ele é e como pretende que o enxerguem, afinal, as letras funcionam como uma convocação e invocação.

A religiosidade é acionada para reverenciar seus personagens mais emblemáticos, a escola se reconhece na letra do samba-enredo.

Na relação entre memória e religiosidade afro-brasileira, a escolha de dois sambas da GRES Portela que encarnam a identidade portelense.

Cada um com sua particularidade, do mais antigo “Contos de Areia” de 1984, feito para a inauguração do sambódromo do Rio de Janeiro, a escola recorre a força da sua ancestralidade ao compreender a importância do espaço do desfile oficial que agora não tem o caráter de provisoriedade com a montagem anual das arquibancadas ( SIMAS, 2012).

Enquanto, o outro samba-enredo no ano de 2017, “Quem Nunca Sentiu o Corpo Arrepiar ao Ver esse Rio Passar” também configura as pazes da escola com a vitória no carnaval após trinta e três anos de jejum.

O clima para o carnaval de 1984 era de comemoração pela inauguração do sambódromo, mas, também significava a ausência de Clara Nunes, pois a cantora faleceu em abril de 1983.

**Figura 11: Clara Nunes desfilando em 1983.**



fonte: <https://www.annaramalho.com.br/ultimo-episodio-da-serie-clara-aborda-religiao-e-morte-da-cantora/>

Vale lembrar que os desfiles das escolas de samba já aconteceram na antiga Praça XI (meados de 1930), na avenida Presidente Vargas (1942 e anos 70), na avenida Rio Branco (1957 até os anos 60), na avenida Presidente Antônio Carlos por conta das obras do metrô (1974-1977) e na rua Marquês de Sapucaí (1978), para finalmente, com a intervenção de Darcy Ribeiro e Oscar Niemeyer o desfile ganha um local definitivo, o sambódromo em 1984.

O samba-enredo “Contos de Areia” autoria de Dedé da Portela e Norival Reis relaciona três orixás do panteão nagô-yorubá com personagens importantes da história da escola: Paulo da Portela como Oranian, Natal como Oxóssi e Clara Nunes como Iansã. A escola recorre a mitologia africana para construir seu samba-enredo e transmitir a herança que está presente também nos candomblés.

#### **Contos de Areia – 1984**

*Bahia é um encanto a mais  
Visão de aquarela  
E no ABC dos orixás  
Oranian, é Paulo da Portela  
Um mundo azul e branco  
O Deus negro fez nascer  
Paulo Benjamim de Oliveira*

*Fez esse mundo crescer*

*Okê, okê Oxossi  
Faz nossa gente sambar  
Okê, okê Natal  
Portela é canto no ar*

*Jogo feito, banca forte  
Qual foi o bicho que deu?  
Deu Águia, símbolo da sorte  
Pois vinte vezes venceu*

*É cheiro de mato  
É terra molhada  
É Clara Guerreira  
Lá vem trovoada*

*Êparrei! Iansã Êparrei!*

*Na ginga do estandarte  
Portela derrama arte  
Neste enredo sem igual  
Faz da vida poesia  
E canta sua alegria  
Em tempo de carnaval*

**Figura 12: Contos de Areia - 1984.**



fonte: [www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1984](http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1984)

A comparação entre Paulo da Portela e *Oranian* cabe na compreensão da importância do sambista na criação da escola, pois, o orixá *Oranian* de acordo com Verger (1997), designado por *Olorun*, criou do nada com seu manto azul,

o céu, o mar e a terra. Também fundou o poderoso reino de *Oyó*, é pai de Xangô. A influência de *Oranian* em Paulo da Portela permite a criação do riso, dos laços de amizade e a beleza em azul e branco que é a própria Portela. O ABC no sentido de ensinamento, através dos mitos toda uma conduta, os mitos ensinam, Paulo da Portela criou e ensinou o que é uma escola de samba.

A relação entre *Oxóssi* e Natal, o mito de *Oxóssi* o caçador, aquele que não deixa faltar o alimento, dominando os espaços verdes e campos, a fartura do sustento dos humanos. Natalino José do Nascimento, filho de Napoleão José do Nascimento, um dos primeiros colaboradores para a criação da Portela, na casa de pai de Natal aconteciam as reuniões que proporcionaram a fundação da Portela.

Nesse sentido, Natal, o sambista que se transforma em banqueiro do jogo do bicho bicheiro para financiar sua escola de samba. *Oxóssi* sempre vinculado a prosperidade, e Natal o homem que a frente da Portela mais vitórias proporcionou para a escola, a Portela dos anos de Natal é a dos tempos de glória com dezessete títulos entre 1941 e 1970.

**Figura 13: Natal na avenida, 1970.**



fonte: [compositoresdaportela.blogspot.com/2015/04/natal-da-portela-1970.html](http://compositoresdaportela.blogspot.com/2015/04/natal-da-portela-1970.html)

Ou seja, a associação com *Oxóssi* o provedor material e o sabedor do segredo, dono da autoridade na terra, ele é o administrador e guarda o vilarejo, Verger (1997).

Natal, rigorosamente, representou essas funções no período que foi o homem forte da agremiação, a Portela dos tempos de Natal é a dos anos gloriosos.

Clara Nunes, a sambista, mestiça e guerreira e Oyá/Yansã, soberana e rainha rasga os céus com raios quando guerreira. A síntese da força feminina ativa e lutadora.

A narração do samba-enredo evoca o sentimento de pertença e a partir das letras do samba-enredo as memórias são atualizadas e estão impregnados de informações, Barbosa (2003).

Neste caso, se relacionam com a transmissão de conhecimentos, os mitos e a religiosidade afro-brasileira.

O samba-enredo de 2017 autoria de Samir Trindade, Elson Ramires, Nezinho do Cavaco, Paulo Lopita77, Beto Rocha, GIRÃO e J. Salles, recai no entendimento de “narrar a si mesmo”, o samba reverencia os baluartes e fundadores da escola, Paulo da Portela, Antônio Caetano e Rufino. A Velha-guarda e a jaqueira<sup>88</sup>, a árvore que protegia do sol quando a Portela não tinha sua quadra coberta, era um terreno de terra batida situado na Estrada do Portela. O samba presta homenagem a orixá Oxum, a madrinha da escola.

**Quem Nunca Sentiu o Corpo Arrepiar Ao ver esse Rio Passar – 2017**

*Vem conhecer esse amor  
A levar corações através dos carnavais  
Vem beber dessa fonte  
Onde nascem poemas em mananciais  
Reluz o seu manto azul e branco  
Mais lindo que o céu e o mar  
Semente de Paulo, Caetano e Rufino  
Segue seu destino e vai desaguar  
A canoa vai chegar na aldeia  
Alumia meu caminho, candeia*

---

<sup>88</sup> A retirada da jaqueira inspirou um samba do compositor Zé Kéti, intitulado: A Jaqueira da Portela. No samba, o sacrifício da jaqueira é lembrado, a sua retirada do local para dar lugar a cobertura do terreno, visando o crescimento da escola.

Disponível em: <https://www.letras.com.br/ze-keiti/jaqueira-da-portela>

*Onde mora o mistério, tem sedução  
Mitos e lendas do ribeirão  
Cantam pastoras e lavadeiras pra esquecer a dor  
Tristeza foi embora, a correnteza levou  
Já não dá mais pra voltar (ô iaiá)  
Deixa o pranto curar (ô iaiá)  
Vai inspiração, voa em liberdade  
Pelas curvas da saudade  
Ôh mamãe Oraieieo! Vem me banhar de axé, Oraieieo!  
É água de benzer, água pra clarear  
Onde canta um sabiá  
Salve a velha guarda, os frutos da jaqueira  
Oswaldo cruz e Madureira  
Navega a barqueada, aos pés da santa em louvação  
Para mostrar que na portela o samba é religião  
O perfume da flor é seu  
Um olhar marejou sou eu  
Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar*

**Figura 14: Portela na avenida – 2017.**



fonte: [compositoresdaportela.blogspot.com/2017/03/portela-2017-avenida.html](http://compositoresdaportela.blogspot.com/2017/03/portela-2017-avenida.html)

### 3.1 A SÍNCOPE COMO PRINCÍPIO DE TUDO

“O samba é pai do prazer  
O samba é filho da dor  
Um grande poder transformador”  
(Caetano Veloso)

A cidade do Rio de Janeiro nos anos 30 do século XX elaborou uma das experiências mais fascinantes com a criação de um gênero moderno da música popular de origem afro: o samba (SANDRONI, 2001).

Na contramão do pensamento das elites da recém implantada República que enaltecia os modos e pensamentos vigentes da *belle époque* europeia, o samba subverte o pensamento linear e positivista ao lidar com diversas temporalidades.

O samba implementa um outro conceito e noção para nossas vidas, inscrito em outras culturais musicais, que tem a circularidade como elemento fundamental para se inserir e pensar o mundo (SODRÉ, 1998).

As culturas da diáspora são provocadas a todo instante a refletir com a perda e a recriação, a reinvenção, tal qual a memória.

A linha do tempo é uma espiral aonde as trocas simbólicas e culturais acontecem dentro da multi temporalidade, são muitos instantes das nossas vidas que sustentam nossas identidades.

Nas culturas musicais de determinados povos da África Negra tem seu tempo musical marcado pela presença da polirritmia (SODRÉ, 1998).

A síncope como um traço essencial para o samba que nasce nos meados dos anos 20, aponta para o dilema das identidades do Atlântico Negro como uma metáfora do lembrar e esquecer das suas representações culturais.

A beleza da síncope são suas lacunas, sua predileção pela descontinuidade, uma reinvenção do pulso que bate e afeta não só a música como também seu gesto: a dança.

A síncope está baseada na ancestralidade, o tempo africano é maleável como os sujeitos e a memória. O tempo africano se baseia na complexidade da existência humana explica diversas durações de instantes em seus ritmos distintos e pulso. O tempo africano transita todo tempo entre dois mundos, o visível e invisível.

A síncope sintetiza a ideia do Atlântico Negro reformulando as ideias surgidas entre a África e suas diásporas no transatlântico. A inovação de Gilroy (2012) a respeito do tema é a compreensão como área cultural única, é ultrapassado pensar com nostalgia sobre a África, essa é uma reivindicação da diáspora, o mar que nos separa é o mesmo mar que nos une.

O Atlântico Negro não é somente um movimento histórico de migração, é sobretudo, uma rede de comunicação da diáspora e a África.

Entre tantas adversidades, a cultura afro-brasileira pelo seu caráter carnavalizante, é construída e adensada em múltiplas contribuições culturais, que atravessaram os mares e fixaram diversos gêneros musicais, com raízes fincadas na ancestralidade e na cultura polirrítmica das casas de candomblés, assim nasceu o samba urbano do Rio de Janeiro.

A síncope está presente na música, em geral, na Europa é mais frequente na melodia, enquanto na África recai na base rítmica. A melodia é o desencadeamento do ritmo com seus intervalos e tonalidades e o ritmo é a organização do tempo no som (SODRÉ, 1998; SANTO, 2016).

No caso do samba, “é sua própria característica, a síncope, a batida que falta, sabe-se que é a ausência no compasso de marcação de um tempo fraco que, no entanto, repercute noutro forte” (SODRÉ, 1998, p.11).

Ela convida ao ouvinte a preencher esse espaço vazio com seu corpo, o bater de palmas, os meneios com o corpo, os balanços com a dança.

A síncope rompe a constância, quebra a sequência previsível e proporciona a sensação de vazio longo que é preenchida de forma inesperada pelo corpo, ambos interagem, o tambor e o corpo. E no samba é o próprio entendimento e a resposta de algo que falta e é acrescentada com uma invenção criativa.

O tempo vivido é distinto do tempo pensado, na lacuna entre um e outro se impõe a necessidade de pensarmos a nossa existência, a cultura da diáspora africana percebe isso muito bem, vive-se numa multiplicidade de tempos. As discontinuidades fazem parte da visão de mundo a intensidade dispara entre os instantes fortes e fracos.

A síncope está sempre sugerindo ou insinuando algo distinto, ela insiste e interage entre o tempo da adversidade, do cronômetro como um tempo

progressivo para ressignificar o próprio tempo e nosso lugar no mundo, o da incerteza.

A síncope experimenta andar entre dois mundos, o invisível e visível. Ela permite acentuarmos nosso corpo com um meneio de ombros, uma pisada de perna cruzada, um segurar no tempo enfatizando uma parada do corpo com uma postura que brinca, joga debocha e desafia. A síncope é a reposta do corpo em trânsito que subverte o colonialismo.

Não é por acaso a solicitação dos nossos corpos na síncope, quer seja para marcar presença ou mostrar uma ausência, a síncope é território de Exu orixá, o dono do corpo e da comunicação, que abre as portas do mundo e vive nas encruzilhadas, é o mensageiro.

Há um ditado em *yorubá* que diz: “*Exu* matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje”. *Exu* o orixá tão próximo dos humanos, ao pegar uma pedra hoje e jogar por trás do ombro e matar o pássaro no dia de ontem, ele reinventa o passado e ensina que as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento. *Exu* reinventa a memória, reinterpreta o passado e subverte o tempo. Ele abre caminho para o acontecimento, no samba a percussão é fundamental, entre tantos instrumentos do samba existe um com muitas finalidades, ao mesmo tempo que conduz toda a bateria, pode também se apresentar entre os espaços e preencher um outro tempo, ele materializa a diáspora.

Numa escola de samba a música é um dos componentes fundamentais para sua existência, entre tantos instrumentos na sua composição da bateria, um instrumento é fundamental para a orientação dos ritmistas e conseqüentemente, de toda a escola de samba: o surdo.

É o responsável por fazer a marcação do tempo. O samba é um ritmo de compasso binário (1 tum, 2 tum).

O surdo de marcação é um tambor grave é a referência do tempo da batida para os ritmos de toda a bateria. O surdo de segunda, menos grave responde a ele, batendo o primeiro tempo com regularidade.

O surdo de terceira, nas escolas de samba do Rio de Janeiro é aquele mais agudo que os outros dois e preenche o vazio que existe entre uma marcação e outra. Ele abusa das síncofes, e desenha um ritmo cheio de

nuances e foge da previsibilidade dos outros dois quebrando a sensação de normalidade do diálogo entre o surdo de marcação e o de resposta.

Ele exerce a alteração inesperada no ritmo provocado pelo prolongamento de uma nota emitida no tempo fraco sobre o tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível do som e oferece a sensação de vazio que é preenchida de forma inesperada.

O surdo de terceira desenha batidas musicais entre as marcações regulares, ele corta a regularidade, é a transgressão em relação ao tempo estático, nos lembra a todo momento da capacidade de transformação que possuímos.

O surdo de terceira materializa a cultura das diásporas com sua atuação entre as regularidades, ele age nas frestas driblando a imposição dos padrões normativos. Ele insinua e ensina a pensarmos em respostas inusitadas para a sobrevivência, a invenção da vida no desamparo, no desconforto e na precariedade.

O surdo de terceira dá a chance para que o corpo caia no samba, que risque o chão num diálogo constante entre ausência e presença.

### 3.2 “O SAMBA É PAI DO PRAZER”: Modos de Uso do Patrimônio

Se a memória é um elemento importante para a elaboração dos grupos sociais, conforme já foi abordado, podemos entender que nesse processo a construção das identidades perpassam suas formações culturais e dão embasamento a noção de pertencimento, fundamental para o patrimônio cultural.

A definição de patrimônio é bastante complexa, pois, nela estão inseridas diversas características e fatores de distintos grupos sociais, porém, na literatura a respeito há um consenso, o sentido de “pertença” e apropriação.

O pensamento ocidental costuma apontar o surgimento da ideia de patrimônio ao momento da Revolução Francesa, como afirma Choay (2006), o surgimento do patrimônio relacionado ao monumento histórico e a preocupação preservacionista sob a tutela do Estado com implementação jurídica.

Desse modo, a intervenção para impedir ou retardar o desaparecimento do bem cultural associado aos monumentos, conjuntos arquitetônicos, igrejas, enfim à valoração histórica e o que é denominado de patrimônio material.

Porém, o samba é uma das representações culturais que está estabelecida na esfera conhecida como patrimônio imaterial, de cunho antropológico, diz respeito a outros processos e dinâmicas sociais.

Ressaltamos, no âmbito oficial, está salvaguardada as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro<sup>9</sup> estão registradas no Livro dos Saberes e Expressões do IPHAN (2007), seu processo de institucionalização foi reivindicado pelo Centro Cultural Cartola (CCC) e o Museu da Imagem e do Som (MIS).

O CCC é uma instituição criada por Nilcemar Nogueira, neta dos sambistas Cartola e Dona Zica, e está localizado aos pés do morro da Mangueira na zona norte desta cidade e tem como missão salvaguardar o samba carioca.

Na inserção do samba como patrimônio imaterial, documenta-se as práticas, sua história, seus modos de fazer e há um diagnóstico e recomendação para sua proteção.

Sob o ponto de vista dos novos patrimônios, a existência do samba é percebida como patrimônio desde sua origem, o samba já nasce com esses atributos e para nossa compreensão a exposição de alguns antecedentes.

Para Gonçalves (2009), a visão do patrimônio concebido pelo viés antropológico nos mostra o entendimento do patrimônio como uma ideia, categoria de pensamento, um conceito que abrange todos os grupos sociais.

O autor aponta que o patrimônio não é uma invenção do momento moderno, pois, ele tem caráter milenar e está presente nas sociedades tribais sendo fundamental nas práticas sociais organizando a produção de sentidos em qualquer coletividade humana.

Sendo assim, a dimensão de patrimônio ultrapassa o enquadramento do Estado, a orientação oficial é organizar as políticas públicas para sua preservação.

---

<sup>9</sup>DOSSIÊ MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>.

Tal qual a memória, o patrimônio, é também processual, na sua construção age o tempo e o espaço, materialidades e trânsitos como elementos constitutivos. Compreendemos a materialidade como as referências simbólicas dos processos culturais em que os grupos se mobilizam para dar sentido à sua existência. Um instrumento musical do samba é um exemplo dessa materialidade, é um objeto palpável, ocupa um espaço físico, mas para ser tocado e reconhecido, é necessário sua invenção, a transmissão e prática carregada de significados e simbologias, do sentimento de pertencimento que está relacionado com as identidades que constituem o patrimônio.

O samba como um patrimônio vivo, nos fala da herança africana, de um novo modo de ver e estar no mundo, sua relação com a identidade é fluida, corroborando a concepção de Hall (2015), “a identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2015, p. 11-12).

Para tanto, o conceito de *ubuntu* presente na vida da África negra é fundamental para a compreensão do surgimento do samba e sua relação com a sobrevivência cultural.

*Ubuntu* é a essência de ser uma pessoa e significa que somos pessoas através de outras pessoas. Na sua prática o entendimento que nossa existência só faz sentido com a existência do outro. O estar disponível aos outros é ter consciência de fazer parte de algo maior, é com essas premissas que desenvolvemos a relação do samba como novos patrimônios.

O samba desde sua essência possui um caráter coletivo e diz respeito a uma contraposição de visão de mundo, no qual a negociação está presente, nesse aspecto é o sentido do termo africano *ubuntu*, eu existo porque você também existe.

Para que isso ocorra, a prática da transmissão cultural pela oralidade com a intenção da permanência, uma constante nessas sociedades que através da narração organizam e disseminam seus sistemas e significados culturais, modelam suas condutas que regem suas vidas, tudo isso ocorre com as práticas relacionadas ao samba e samba-enredo.

Portanto, o samba e o samba-enredo se estruturaram, a partir da potência cultural africana e afro-brasileira e suas narrativas ancestrais que atravessam a música, a dança e o canto.

Nesse diálogo a identidade cultural se fortalece nos laços, nas trocas e reelaboraões que são construídas e compartilhadas coletivamente.

“Como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural – encontrou seu próprio sistema de recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, p.10).

Pois, na contextualização histórica que ocorrem as definições das nossas identidades, somos transpassados por sistemas de significação e representação cultural, não há isenção e sim trocas, encontros e reinvenções provocados por aqueles que foram desterrados, mas também pelos locais, contrariando a ideia de sobrevivência consentida (SODRÉ, 1998, p. 10).

Desse modo, o patrimônio não só se projeta como afeta e é afetado pelos acontecimentos e sua ressonância acontece pela memoração, ou seja, cada vez que somos acionados por nossas lembranças, ele se posta sempre em construção.

No âmbito acadêmico o fenômeno dos “novos patrimônios” é associado ao patrimônio etnológico, vivo e inacabado, podendo ser denominado de patrimônio imaterial ou intangível, mitos, vida, arte e conhecimento estão num diálogo constante (DODEBEI, 2015).

Portanto, o patrimônio é constituído a partir de práticas que a transmissão oral, os elementos mágicos e a contextualização histórica convergem para aquilo que reconhecemos como patrimônio, é semelhante a definição de mito proposta por Vernant (DODEBEI, 2008, p.15).

Primeiramente, o relato mítico não resulta de invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão da memória.

Assim, o mito só vive se for contado de geração em geração, na vida cotidiana, e as condições de sua sobrevivência são, exatamente, a memória, a oralidade, a tradição, semelhante da reflexão de Dodebei (2008) ao apontar que o aspecto é relativo à sua integridade informacional ou unicidade

. O mito não está fixado numa forma definitiva e sempre comporta variante. Finalmente, a função criativa do mito reside, exatamente, no fato de que este pode ser interpretado à luz do quadro conceitual do presente.

Desse modo, mito como forma de expressão no samba-enredo é uma mensagem, imagem realizada visando um significado, simbolicamente, ajuda a desvelar as identidades. Afinal não nascem do nada, são geradas pelo patrimônio comum e pelas contingências do grupo. A constatação da existência de uma expectativa simbólica, entendida como uma potência de lembranças diante da memória.

As culturas ancestrais têm no seu cerne o conceito de patrimônio como coisa viva, elas praticam e se identificam, simultaneamente, o entendimento do patrimônio só pode ocorrer vivendo seus modos de uso, o mito é sempre revivido.

As condições históricas e sociais dão o contorno de que maneira esses mitos são revividos. A ideia de “mito fundador”, está além do processo histórico, outras condições permitem essa construção (CHAUÍ, 2000).

O termo fundador é pensado como significado de origens que no caso do samba-enredo a intenção ao narrar temas afro-brasileiros através do canto, dança e música.

Nesse caso, na fundação do samba vemos elementos como a magia, encantamento associado ao processo criativo do samba-enredo que permanecem ao longo do tempo, o processo histórico é encarado como algo mítico.

Sodré afirma que “o samba, como o mito negro nos conta sempre uma história. A exemplo do mito, o modo como se conta tem primazia, rege os conteúdos narrados” (SODRÉ, 1998, p. 61).

Mas, vale lembrar que nos processos associados ao mito fundador também está presente a feição violenta da sociedade brasileira como a escravidão e seu contraponto: resistir, (re) existir.

Neste caso, o samba sempre acionado como identidade nacional está bem aparado se analisarmos pela perspectiva de mito fundador, a violência e a capacidade criadora da nossa sociedade.

Portanto, o samba-enredo como representação cultural é conhecido como elemento da identidade brasileira, ele possui elementos na sua formação que materializam influências de distintos modos de entender e estar no mundo próprio da cultura afro-brasileira, e uma ideia fundamental são os mitos relacionados ao contexto religioso, os mitos justificam os ritos e explicam a

visão de mundo e são revividos e narrados nas práticas religiosas e são apropriados no samba e conseqüentemente, no samba-enredo.

O samba-enredo canta nossas mazelas, nossas alegrias, o cotidiano, fala do amor, do trabalho, das festas, dos sonhos, da relação com a cidade, o samba é uma profunda expressão da vida humana. E como prática cultural é um modo de viver, de se reunir, de festejar, é aproximação das narrativas com os mitos, o samba já nasce patrimônio.

O samba-enredo nasce do sentimento de pertencimento a uma cultura que se constrói das diversas interações entre as histórias e mitos do passado e as práticas sociais do presente.

A partir do sentimento de perda constante, o samba e o samba-enredo em sua condição de identidade cultural da diáspora em que o passado, o presente e o futuro, um ciclo contínuo.

Dentro da noção de patrimônio imaterial, o samba-enredo é vivo, sujeito a mudanças e a reorganização constante, expressos através de ações culturais de base oral, das lembranças no sentido da manutenção do grupo e de seu pertencimento cultural.

Ressaltamos, até aqui, o fato de o patrimônio imaterial estar relacionado a domínios da vida social, propagados através de conhecimentos e experiências adquiridos e repassados, neste caso na comunidade da escola de samba, tendo as dinâmicas das práticas orais como um dos meios de preservação da tradição, da cultura, contribuindo para a preservação do patrimônio imaterial.

O samba-enredo possui a faculdade de vivenciar encontros através das mais diversas narrativas.

Assim como o axé é o poder vital, emana força e energia, possui práticas renovadoras que se destacam na musicalidade, na dança e na relação com o mundo, o samba-enredo dialoga na mesma dimensão.

#### **4. “AXÉ SOU EU”: samba-enredo e a performance afro-carioca**

No estudo do samba, das escolas de samba e do samba-enredo a sobrevivência e da resistência aparecem nas diversas práticas sociais. Uma das possibilidades do samba e do samba-enredo é a convocação que ele exerce sobre os nossos corpos, é uma provocação para a dança.

O corpo como potência e atuando em instâncias entre o sagrado e o profano, afinal, as escolas de samba são espaços de revelação da religiosidade afro-brasileira, pois, beberam na fonte das casas e dos terreiros, e no ritual que envolve a dança encontramos diversos elementos para essa constatação.

O samba-enredo da GRES Portela para 2019 teve como tema a saudosa cantora Clara Nunes, já reverenciada em outros momentos pela escola, porém, neste ano a realização do enredo: Na Madureira Moderníssima, hei sempre de ouvir cantar um sabiá. Para contar a relação da cantora Clara Nunes com sua escola de samba, a Portela.

Inicialmente, no tema sobre a Clara Nunes, a escola se posiciona e apresenta o enredo para sua carnavalesca Rosa Magalhães que acata a ideia, mas, como pesquisadora e realizadora de enredos autorais, pretende associar ao tema a presença do Modernismo.

Na visão da carnavalesca, a pintura “Carnaval em Madureira” de 1924 de Tarsila do Amaral retrata pela primeira vez uma festa popular (carnaval) num ambiente urbano, outras obras já abordaram o tema das festas populares, porém dentro contexto rural ou folclórico.

Para a carnavalesca a obra representa a genialidade do povo de Madureira e sua relação com o carnaval, Tarsila do Amaral se inspirou num antigo coreto do carnaval de Madureira, inspirado na Torre Eiffel.

Dessa maneira, a carnavalesca introduz mais uma ideia para o enredo, e na apresentação da sinopse para a comunidade e ala de compositores, a carnavalesca e direção de carnaval foram por diversas vezes questionados e convocados a explicar a inserção do recorte sobre o Modernismo no tema sobre a Clara Nunes.

Na interpretação da comunidade e compositores havia duas ideias, era um enredo bipartido. Então, “Na Madureira Moderníssima, Hei Sempre de

Ouvir Cantar um Sabiá” foi o carnaval realizado pela escola para homenagear Clara Nunes em 2019.

**Figura 15: Carnaval em Madureira, à esquerda o carro alegórico no desfile em 2019. E à direita na obra de Tarsila do Amaral,1924.**



fonte: <https://gramha.net/media/2051972697051564037>

Profundamente identificada e amada pela escola, a cantora é reconhecida como uma portelense de coração, a comunidade da Portela aguardava esse enredo que também faz parte da celebração dos 96 anos de existência da escola.

A mineira Clara Nunes chegou a Portela nos anos 70, no seu convívio por Madureira, transitava pelo Morro da Serrinha com as bênçãos de Vovó Maria Joana do Jongo. Na sua trajetória artística começou cantando boleros e música romântica, mas foi a partir do encontro com o produtor musical Adelzon Alves que adotou sua brasilidade.

Clara Nunes frequentava terreiros de umbanda e a casa de Pai Edu no Recife, a religiosidade afro-brasileira presente na vida da cantora foi inúmeras vezes ressaltada nas suas canções, emplacando diversos sucessos cantando e celebrando nas suas apresentações. Além do impacto visual com suas vestimentas repletas de conchas, colares de contas, guias, turbantes e rendas, enfim uma pujante expressão da afro brasilidade.

**Figura 16: Capa do LP Brasil Mestiço – 1980 (Vovó Maria do Jongo à esquerda, Clara Nunes e tocando atabaque, Mestre Darcy do Jongo.**



fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Clara-Nunes-Brasil-Mestiço/release/4356796](https://www.discogs.com/pt_BR/Clara-Nunes-Brasil-Mestiço/release/4356796)

Clara Nunes foi um fenômeno musical no seu tempo, num momento de estrondoso sucesso comercial do samba, sendo contemporânea de outros sambistas tais como: Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Beth Carvalho e Roberto Ribeiro.

Clara Nunes lançava seus *clipes* musicais no programa televisivo do “Fantástico” e se apresentava nas tardes musicais comandadas pelo saudoso Chacrinha, assumindo sua espiritualidade afro-brasileira de forma marcante, o que nos dias de hoje, parece algo impensável. Cantava sobre os orixás, as forças da natureza, os banhos de ervas, os saberes e conhecimentos que envolvem a vida dos adeptos e simpatizantes das religiões de matriz africana.

Sobre o samba-enredo escolhido, a comunidade desde o início da disputa sinalizava a preferência pelo samba que foi eleito. A identificação com a letra foi intensa já no início do processo, uma curiosidade é que o atual presidente da Portela, Luís Carlos Magalhães já relatou que não tinha tanta certeza sobre a obra escolhida e que, posteriormente, nos ensaios concordou com sua força. O que reforça mais uma vez a ideia de um consenso imaginário

nas comunidades das escolas de samba, a necessidade de união é mais forte do que a chancela dos conflitos internos, conforme já abordamos anteriormente.

É um samba cantado na primeira pessoa, Clara Nunes dialogando com Oyá (orixá) anuncia que está vindo a Portela para o desfile de carnaval. “Eparrei Oyá, Eparrei. Sopra o vento, me faz sonhar. Deixa o povo se emocionar. Sua filha voltou, minha mãe”, diz o refrão que soa também como convocação dos nossos corpos para esse acontecimento, a própria letra fornece algumas pistas do sentido da performance que explicaremos mais adiante.

Segue abaixo a letra do samba dos autores: Jorge do Batuke, Valtinho Botafogo, Rogério Lobo, Beto Aquino, Claudinho Oliveira, José Carlos, Zé Miranda, D’Souza e Araguaci.

*Axé... sou eu  
Mestiça, morena de Angola, sou eu  
No palco, no meio da rua, sou eu  
Mineira, faceira, sereia a cantar, deixa serenar  
Que o mar... de Oswaldo Cruz a Madureira  
Mareia... a brasilidade do "Meu lugar"  
Nos versos de um cantador  
O canto das raças a me chamar  
De pé descalço no templo do samba estou  
É rosa, é renda, pra Águia se enfeitar  
Folia, furdunço, ijexá  
Na festa de Ogum Beira-mar  
É ponto firmado pros meus orixás  
Eparrei Oyá, Eparrei...  
Sopra o vento, me faz sonhar  
Deixa o povo se emocionar (refrão)  
Sua filha voltou, minha mãe  
Pra ver a Portela tão querida  
E ficar feliz da vida  
Quando a Velha Guarda passar  
A negritude aguerrida em procissão  
Mais uma vez deixei levar meu coração  
A Paulo, meu professor  
Natal, nosso guardião  
Candeia que ilumina o meu caminhar  
Voltei à Avenida saudosista,  
Pro Azul e Branco modernista... eternizar  
Voltei, fiz um pedido à Padroeira  
as Cinzas desta Quarta-feira....  
...comemorar....  
Nossas estrelas no céu estão em festa  
Lá vem Portela com as bênçãos de Oxalá  
No canto de um Sabiá (refrão)  
Sambando até de manhã  
Sou Clara Guerreira, a filha de Ogum com lansã*

Com o apelo representando uma artista que cantava seus orixás e sua brasilidade, a comunidade incorporou tudo isso nos distintos espaços, primeiramente, nos ensaios de quadra da comunidade e depois nos ensaios de rua aos domingos, na prévia que acontece durante o ensaio técnico na Sapucaí com a proximidade do desfile oficial e, finalmente, o dia do desfile carnavalesco.

Na compreensão do corpo e da oralidade como meios de transmissão de saberes, as escolas de samba utilizam das mesmas práticas culturais dos afro-ameríndios para a manutenção dos seus conhecimentos. É na observação, no sentido de pertencimento, no afeto e nas práticas corporais, no “aprender fazendo” que incorporamos os ensinamentos e seus conceitos (LIGIÉRO, 2011).

O corpo fala, num gesto, num movimento e na dança se inscrevem saberes ancestrais que são transmitidos no cotidiano, nas celebrações e nos rituais sagrados (LIGIÉRO, 2011).

E dentro de tantas festas brasileiras oriundas da cultura afro-brasileira, nos espaços das escolas de samba a invocação e evocação dos nossos ancestrais africanos que através do samba-enredo, cantado e dançado por todos os componentes simultaneamente, narram histórias, relatam mitos, e mantêm acesa o sentido de pertencimento do grupo social, tudo isso é testado no processo da escolha do samba-enredo. A harmonia da escola<sup>10</sup>, a bateria, os intérpretes e músicos trabalham e se apropriam do samba-enredo em conjunto com toda a comunidade.

Cabe destacar aqui alguns antecedentes para viabilizar os procedimentos metodológicos para o estudo da performance, parte do desenvolvimento epistemológico tem como base minha vivência construída nos terreiros de candomblé no Ilê Axé Opô Afonjá no Rio de Janeiro no bairro de Coelho da Rocha e no Ilê Axé Aganjú Ixolá em Itaipú – Niterói, e também o aprendizado adquirido nas aulas práticas de dança afro ministradas pela atriz e coreógrafa Valéria Monã na minha trajetória de vida.

Uma reflexão percebida nas aulas de dança afro-brasileira, por razões ligadas a percepção de mundo e sua própria história, a técnica não é passada

---

<sup>10</sup> Setor responsável pela coordenação do canto e dança da escola visando o desfile carnavalesco.

a partir de exercícios e a sala ou local das aulas, normalmente não tem espelhos, diferente das aulas de dança clássica, se aprende priorizando o ritmo e a relação do corpo com a música através da observação dos gestos de quem está conduzindo a aula. É nos dada a chance de entender e sentir os movimentos do corpo com a música sem a interferência do espelho como modelo de reprodução da dança que está sendo executada.

O dançar se dá numa espécie de comunicação que envolve o ritmo e o corpo dos outros dançarinos. As danças brasileiras sempre são praticadas com músicos que tocam presencialmente os ritmos nos atabaques que, por sua vez, constroem em conjunção com os dançarinos o tipo de dança a ser dançado. A função do “professor” pode ser também coletiva, o movimento é realizado e todos o seguem, tomando consciência do seu próprio corpo.

A dança propriamente dita, todavia se dá quando é possível construir uma relação de semelhanças e diferença com os outros corpos, o movimento é semelhante, mas a expressão deles no tempo é singular.

Posteriormente, este trabalho se orienta no engajamento da fundamentação teórica proposta por dois autores. *Diana Taylor* e *Richard Schechner*, ambos entendem a performance como “atos de transferências vitais, que transmitem o conhecimento, a memória e o sentido de identidade social” (TAYLOR, p.27, 2013), considera-se essa forma de conhecimento como conhecimento incorporado.

E a partir da compreensão da ideia de motrizes culturais afro-ameríndias definida por Ligiéro (2011) como um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais através da tríade: cantar-batucar-dançar, condição fundamental para o desfile carnavalesco e suas nuances.

Portanto, este conjunto de práticas performativas é realizada na amálgama dos elementos da dança, do canto, da música, do figurino e na utilização do espaço vinculadas a religiosidade afro brasileira.

Ou seja, partindo do conceito de motrizes culturais afro-ameríndias que proponho uma análise inicial da relação do samba-enredo com os gestos e a própria dança que a comunidade da Portela realiza para o desfile de carnaval, os caminhos da performance no ambiente da escola de samba, pensando essa abordagem como representação cultural, todo um ritual é realizado,

compreendendo que parte dos fundamentos dessas agremiações estão sedimentadas na relação com os cultos religiosos afro-brasileiros das casas de candomblé e umbanda, conforme já foi apontado anteriormente.

Olhar a escola de samba como um espaço de realização e permanências da diáspora africana é cerne do conceito das motrizes culturais afro-ameríndias.

Ressalto a ideia de motriz como força que move e movimenta ao invés de matriz que insinua um lugar de origem, em se tratando de cultura africana, na qual possui uma dinâmica própria de preservação em que as trocas e reelaborações são encaradas como elementos constitutivos. Motriz como força que move e impulsiona se assemelha ao elemento modelador do pensamento religioso africano que define a palavra *axé*, como forma eficiente de circulação da força e energia vital que mantém e sustenta nossa existência.

Vale lembrar que o *axé* se transmite pelos objetos, nas plantas ou entre os seres humanos, pode ser potencializado ou diminuído, é uma força invisível sagrada de toda divindade e compartilhada entre as pessoas.

O trabalho de campo foi realizado entre dezembro 2018 a março de 2019 nos diversos ensaios realizados pela escola, e nele, meu posicionamento como pesquisadora e participante nesse cenário, pois sou integrante da comunidade e desfile.

A observação da performance da comunidade se dá muitas vezes ao mesmo tempo que estou em ação como componente de ala, também realizei fotografias, vídeos e contei com o apoio do caderno de campo.

O enredo da Portela cita três orixás do panteão *nagô-yourubá*: *Oyá/lansã*, *Ogum* e *Oxalá*.

*Ogum*, orixá guerreiro, do movimento e abertura de caminhos vencedor de demandas; *Oxalá*, orixá da ordenação das coisas, da criação do mundo e dos seres-humanos. *Ogum* Beira-mar orixá da Umbanda tradicional que engloba a linhagem do mar, vibra entre as ondas que quebram na praia e o alto mar. Além do *Ijexá*, ritmo consagrado também a orixá *Oxum* e música de sucesso interpretada por Clara Nunes em 1982.

Entretanto, a presença de *Oyá/lansã* aparece com mais intensidade, é sobre ela que nos debruçaremos no estudo da performance. A ideia é demonstrar como a escola ressignifica e trabalha os signos do orixá para o

desfile carnavalesco, portanto, a investigação foi dividida em três etapas denominadas: observação, incorporação e encantamento.

A primeira etapa intitulada observação consiste na realização da pesquisa de campo voltada para a gravação de vídeos e registros fotográficos, com a intenção de identificar as características dos movimentos da dança referente aos orixás, o trânsito entre o samba e a ancestralidade tem sua origem nos terreiros, mas, estamos fora do espaço religioso. A observação ajuda na percepção das diferenças e convergências do sagrado e profano.

A etapa da incorporação se insere na abordagem da pesquisadora que experimenta e vivencia a gestualidade da dança ancestral adaptada nos processos dos ensaios e desfile da Escola de Samba Portela.

A terceira e última etapa que nomeio de encantamento ou encantaria é tradução e sentido de tudo que foi apreendido, vivido e compartilhado não só para o desfile carnavalesco, como na percepção da construção artística da performance com a intenção de envolver a comunidade e quem assiste na transmissão de conhecimentos afro-brasileiros no trânsito entre o sagrado e o profano.

É importante lembrar que nesta tradução, a codificação corporal da dança de *Oyá/lansã* tem como ponto de partida, a compreensão da dança no âmbito sagrado e sua execução fora do espaço do terreiro, ou seja, durante os ensaios e o desfile.

Alguns gestos e expressões corporais são apropriados do ambiente religioso e ressignificados na performance dos componentes, entretanto, não é necessário “ser praticante” das religiões afro-brasileiras para essa realização.

A partir de partes específicas das letras da música e da sonoridade e toques característicos dos candomblés que são reproduzidos pela bateria, se dá a evocação. E com isso, sugere e estimula todo um repertório corporal formalizando e traduzindo: códigos, símbolos culturais e memórias.

A dança perpetua a transmissão de conhecimentos que são potencializados com a adequação e empréstimo de figurinos específicos e seus atributos. Tudo isso contribui para o reconhecimento e enriquecimento da construção da performance.

Para discutirmos os processos e conceitos que abordam o orixá no samba na qual a performance faz referência, algumas considerações para

entendermos o orixá como uma força da natureza na terra (*ayé*<sup>11</sup>), uma força que ocorre na relação humana. Para Verger (2002), “os orixás foram os grandes controladores das forças da natureza, por isso são considerados espirituais”.

A prática religiosa do candomblé, se apoia num sistema que as danças são compreendidas como mensagens e transmissão dos seus mitos e compartilhamento de conhecimentos, os orixás são detentores dos ensinamentos da comunidade que através dos laços de pertencimento continuam difundindo o saber ancestral que se multiplica através dos ritos de iniciação e de todas as celebrações e seus afazeres do cotidiano. As danças são aprendidas através do mimetismo, a transmissão de saberes não se realiza somente pela linguagem, mas também através do corpo, do desempenho da dança com a repetição dos gestos que são realizados com a orientação e supervisão daquele que é reconhecido dentro do espaço do terreiro para disseminar o ensinamento.

De acordo com Ligiéro (2011) os orixás são personalidades arquetípicas que concentram em seus mitos grande quantidade de ensinamentos místicos sobre diversas áreas da existência e esses ensinamentos são passados na vida cotidiana do terreiro.

Arquétipos vêm do grego *arché* e significa: principal ou princípio, e *típós* significa: impressão, marca.

Sendo o candomblé uma religião iniciática, certa vez numa fala, Pierre Verger declarou no documentário Atlântico Negro de 1997, que com a iniciação no sagrado retomávamos uma consciência que estava adormecida e despertávamos a essência mais profunda do nosso ser, recordando tudo aquilo que nos foi negligenciado com o adestramento das nossas vidas pela sociedade judaico-cristã<sup>12</sup>, ou seja, a domesticação e normatização dos corpos imposta pelo colonizador.

Os arquétipos seriam as ideias elementares, a que poderíamos chamar de ideias de base e funcionariam como centros autônomos que tendem a produzir, em cada geração, a repetição e a elaboração dessas mesmas experiências, não possuindo, no entanto, formas fixas ou predefinidas, sempre se reelaborando. (ZENICOLA, 2014, p. 29)

---

<sup>11</sup> *Ayé*: morada dos seres humanos, o mundo material.

<sup>12</sup> Atlântico Negro: Na rota dos orixás. Brasília, 1997. Documentário. Direção: Renato Barbieri.

*Oyá/lansã* é a personificação da força dos ventos, da tempestade do fogo e dos raios. São esses seus fenômenos naturais que são caracterizados por uma correspondência de personalidade.

*Oyá/lansã* se assemelha as pessoas intempestivas, corajosas, inquietas, ativas e curiosas. Assim é apresentada nos mais diversos *itans*<sup>13</sup> sobre seus feitos.

*Oyá/lansã* é também conhecida pela função de conduzir os espíritos dos mortos (*eguns*) do mundo material – *ayé*, para o mundo espiritual, o espaço sagrado reservado para as divindades: *orún*, e quando realiza essa ação, *Oyá/lansã* utiliza dois objetos (atributos): o *eruexim* que é uma espécie de abanador feito com crina de cavalo que faz alusão a cauda de búfalo e o chicote que repreende os espíritos desencarnados, e os obriga a deixar o mundo dos vivos. O *eruexim* e o chicote são utilizados na sua dança. A espada também a acompanha, é também uma guerreira.

**Figura 17: Oyá/lansã e seus atributos. Gravura de Caribé.**



fonte: <https://br.pinterest.com/pin/320600067198864038/?lp=true>

<sup>13</sup> *Itans*: mitos e lendas dos orixás revelando sua natureza e códigos de conduta.

Das lendas e *itans* há as que contam da sua capacidade de transformação em outros seres vivos, a borboleta e o búfalo. Cada um tem uma característica, a borboleta ao mesmo tempo que representa a suavidade, também é associada as mudanças, como a metamorfose. O búfalo é associado à terra, à força, a brutalidade e vigor físico.

Todos esses aspectos estão presentes na dança do orixá durante o transe e esses movimentos são apropriados e ressignificados em aulas de dança afro e no caso desta pesquisa, na dança dos componentes da Escola de Samba Portela.

A dança de *Oyá/lansã* alterna todo o tempo movimentos suaves, giros em velocidade. Como o vento e o ar que limpam e dissipam, as mãos estão espalmadas, paralelamente na altura das nossas cabeças, fazendo movimentos contínuos e circulares. Os quadris se movem em contraposição com os braços desenhando um oito no movimento contínuo e os pés avançam sob a meia planta, alternando avanços em velocidade e pausas suaves, são movimentos femininos e insinuantes.

É a própria caracterização do movimento, da mudança, da passagem do suave para a velocidade, *Oyá/lansã* é frenética.

Já no primeiro ensaio, os acessórios dos componentes estavam de acordo com a temática do enredo, muitos arranjos e colares com búzios, conchas, flores brancas enfeitavam os integrantes, a transformação e assimilação já começa pelos aspectos visuais e seus signos.

Nas primeiras passagens do samba percebe-se um conhecimento ou facilidade com a gestualidade ancestral, numa desenvoltura com os movimentos de braços, mãos e quadris em toda comunidade.

Taylor (2012) sustenta que o conceito de conhecimento incorporado como uma das principais formas de transmissão de conhecimento dos povos afro-ameríndios, dadas as especificidades e características dessas culturas.

Com isso, ressaltamos algumas considerações das práticas religiosas no candomblé. No ambiente religioso, o *xirê* (a festa) acontece e temos o contato com os orixás na terra que através das músicas e seus toques específicos, assistimos suas danças que representam suas histórias e seus dramas, os *itans* perpetuam os ensinamentos, é um processo de aprendizagem para quem presencia. Nas saídas de orixás também ocorrem essas vivências, pois, são

cerimônias públicas, havendo também outros momentos, entretanto, reservados para a comunidade interna do candomblé. Os orixás em ação não somente dançam como que convivem e se relacionam no cotidiano com seus adeptos.

O *xirê* se apresenta como uma peça de teatro, porém, essa representação não é mera imitação, mas a própria atuação do sagrado em que corpos preparados incorporam a força dos orixás que veem a terra para rememorar as tradições, histórias e da sua essência. O corpo é encarado como um microcosmo do sagrado nos candomblés, o corpo é o trânsito, o diálogo com a espiritualidade, esse estado é a possibilidade de ir e transitar em instâncias de encantamento.

Dentro do espaço da escola de samba experimentamos a gestualidade ancestral pensado para um espetáculo artístico, recuperamos um modo de ser, um comportamento e gesto ancestral para a elaboração da dança baseado no conceito de comportamento restaurado.

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significativos têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto. Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003, p. 35).

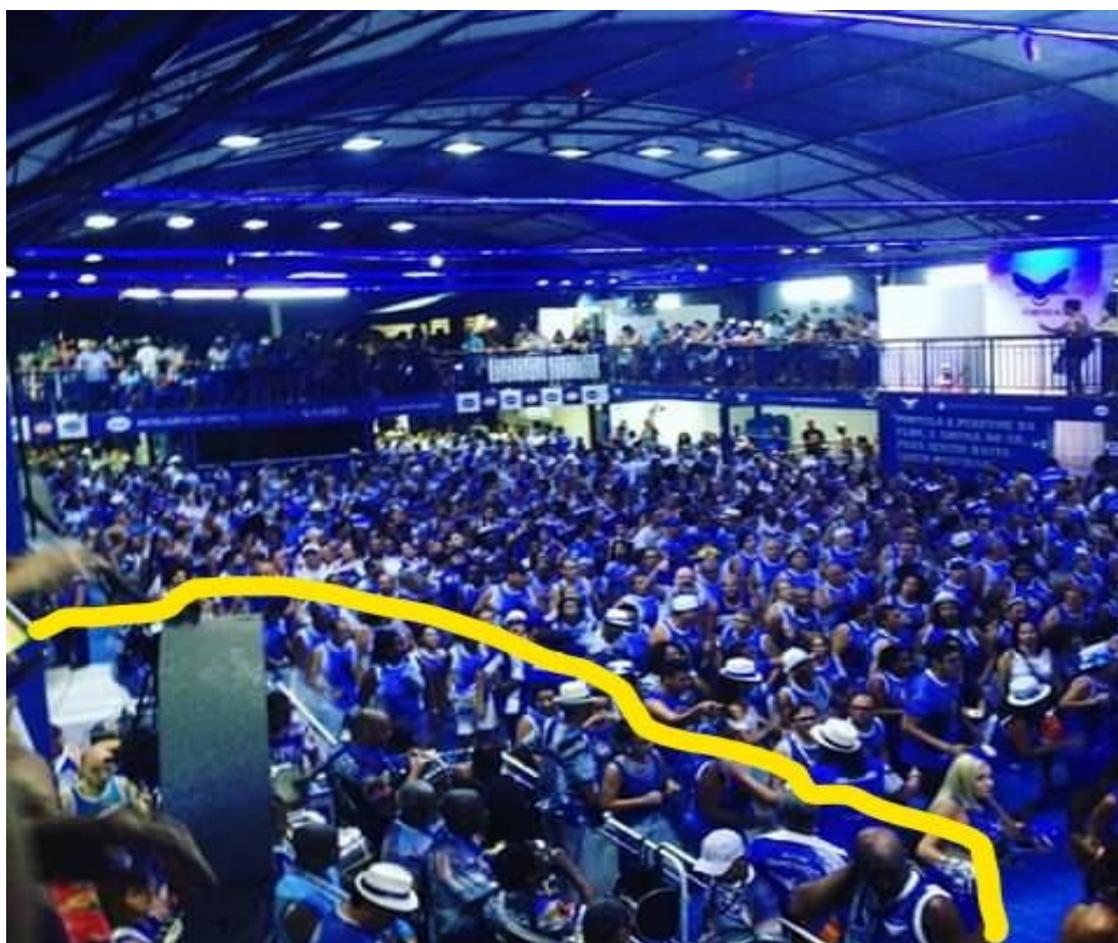
**FIGURA 18: *Xirê* – Caribé**



fonte: <https://umbandaead.blog.br/2016/04/02/2233/>

A força das palavras está presente na enunciação, por isso, que o processo de transmissão de memórias é impulsionado pelo samba-enredo, ele mostra o caminho, as letras da música animam as coisas do mundo e deve dar entusiasmo para a comunidade, portanto, num primeiro momento, a importância do aprendizado do canto, suas pausas, respiros e arrancadas que complementam com a sonoridade da bateria, a performance pensada para o desfile é o fio condutor do trabalho em equipe: harmonia, bateria e comunidade.

**Figura 19: Ensaio de comunidade – nov.2018**



fonte: Acervo da autora.

A bateria fica posicionada num local específico e as alas da comunidade são distribuídas numa ordem de entrada estabelecida pela direção de carnaval e da harmonia. Já no primeiro ensaio da comunidade conhecemos o posicionamento da ala na organização do desfile. As alas são dispostas simulando como seria o desfile no espaço da quadra da escola.

Desse modo, a escola de samba ao trazer a dança de *Oyá/lansã* para sua festa, traz um pouco do terreiro, ela canta o arquétipo do orixá.

A etapa destinada a incorporação ela treina o corpo e os ouvidos ao mesmo tempo, a medida que a bateria se apresenta e ressoa o samba por toda a quadra, de certa maneira ela faz um jogo com o transe ritual, pois, quando dançamos transitamos em outras dimensões, o corpo fala da representação de orixás, é a “terreirização” da escola de samba.

Os ensaios de rua, apesar de ser o ensaio que simula com mais propriedade o desfile da Sapucaí, é um ensaio mais festeiro, tem mais interação com o povo, é uma espécie de termômetro sobre o trabalho que está sendo realizado por toda escola.

Ao reforçar os aspectos visuais com a caracterização dos orixás, cada um vestido com seus atributos e contribui a função mediadora entre a música e o ritmo.

A escola se apropria com mais ímpeto das características do *xirê* nos aspectos da teatralização com figurinos específicos de cada orixá, tem um impacto visual, a música e as imagens ajudam a construir e a identificar os gestos da dança ancestral.

As Escolas de samba como uma rede de permanências, tem na ideia das motrizes africanas a celebração das suas memórias, da sua ancestralidade, de comemorar e partilhar o que ficou, pois nas formas de contato das culturas sempre tem alguma coisa que se perde.

**Figura 20: Ensaio Técnico – Sapucaí 17/02/2019)**



fonte: Acervo da autora

Porém, elas se fixam no que podemos chamar de encantamento ou encantaria, todo seu processo ritual é constituído e constitutivo com esse sentido. No fundo, para dar certo as práticas performativas nos ensaios e no desfile é preciso estar possuído da potência e conexão ancestral.

Os ensaios e o desfile são a oportunidade de transitarmos entre dois mundos, o do visível, das coisas do cotidiano, e do invisível, do arrebatamento do encontro entre dois mundos, a performance lida o tempo todo com o simbólico, com o encanto, ela reflete a experiência diaspórica da identidade em trânsito. E neste samba-enredo o corpo trabalha o tempo todo na instância entre dois mundos, daquilo que acontece agora no tempo vivido no momento que a bateria e a narração fazem referência ao samba e o carnaval, a comunidade cai no samba resgado.

Na mudança para um outro tempo simbólico que se refere aos orixás, a dança do samba ganha contornos ancestrais com os gestos específicos relacionados ao sagrado.

O encantamento é a capacidade de lidar com o intangível, '*encanti*' vem do latim e tem relação com o feitiço, a recitação de palavras mágicas e sedução.

O encantamento na performance do samba-enredo implica o rompimento de vínculos sociais que normatizam as nossas vidas, não tem nada de cotidiano, é assombro e transformação, as narrativas de encantamento traduzem outros sistemas de pensamento e culturas no qual o canto, a dança e a música, são o princípio, o meio e o fim.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Vou me embalar na poesia  
Com amor e sedução... que sedução  
Extravasando de alegria  
O meu coração  
Tecendo nas malhas do tempo...”*  
(Hilton Veneno e Mazinho da Piedade)

No decorrer desta pesquisa, procurei observar de modo geral, os sentidos que fazem a comunidade portelense amar sua escola intensamente e na relação da Escola de samba como um terreiro, como ocorre esse processo, a referência aos orixás, seus baluartes comparados com os mitos sagrados.

Por isso, intitulei essa dissertação de *Oranian* é Paulo da Portela: memórias e religiosidade no samba-enredo da GRES Portela.

É um assunto inesgotável e que por muitas vezes acelerou meu coração. Minhas impressões como pesquisadora são totalmente impregnadas de afeto por essa escola de samba, e com a utilização de dados, dos mais distintos para ampliar o olhar do meu objeto, à medida que entrava na investigação só pude concordar, de fato, com a ideia que a memória, patrimônio não é imparcial, é fruto de uma vontade, do desejo de permanência, da disputa de narrativas.

Ser quem eu sou, perpassa toda a minha pesquisa. Na verdade, revela também a pesquisadora e não somente o objeto pesquisado.

A busca do meu olhar, é baseado nas minhas experiências, naquilo que me constitui, nos meus valores, das numerosas leituras e reflexões sobre a Memória Social, por vários elementos que constituem minha subjetividade, minha identidade e linhagem de portelense.

A memória perpassa o contexto afetivo, pois é o afeto também nos impulsiona, desperta e nos lança as indagações, as impressões, a seleção e até a dispersão.

Consequentemente, posso assegurar que a teia que tece essa dissertação é feita de afetos.

Neste trabalho, vimos o contexto social da criação do samba, das Escolas de samba e samba-enredo. Esse entendimento passa pela diáspora africana e religiosidade, sendo definidas pela reelaboração das identidades (HALL, 2015, p. 17-18), a celebração móvel.

A criação dessas expressões culturais, estão inteiramente ligadas a noção de Atlântico Negro, uma área cultural única, Gilroy (2012).

É a cultura da sobrevivência e do contra-ataque, a religiosidade afro brasileira perpassa todo esse universo, ela que comanda as culturas das Áfricas e chega até nós de diversas maneiras, uma delas é através do samba, das Escolas de samba e do samba-enredo.

Pois, do processo civilizatório das elites brasileiras é que surge o samba e conseqüentemente, as escolas de samba e o samba-enredo. É uma figura que interpretou o seu tempo e entendeu as mudanças sociais e, principalmente, sua cidade, foi o sambista Paulo da Portela.

Paulo da Portela construiu não só uma Escola de samba respeitada e que nos ofereceu belos samba-enredo e sambas de terreiro como apontou o caminho para as bases para a construção do artista popular brasileiro.

Os processos culturais são dinâmicos e tem ligação estreita com a Memória Social e as identidades, dessa amálgama, portanto, as disputas, as lembranças e esquecimentos, as invenções – como o samba e sua síncope.

O percurso da síncope é indicativo do caminho de resistência do negro à sua assimilação cultural (SODRÉ, 1998, p. 33). Ou seja, a síncope é tática de preservação, o samba já nasce patrimônio, tem relação com a religiosidade africana e está inserido um modo específico compreensão da vida, de se relacionar com o tempo, de contar e narrar seus episódios e mitos.

O ambiente da Escola de samba é complexo, tem disputa, confronto quando é necessário, vimos há disputa para contar uma história, para liderar o espaço em determinados momentos, porém, é consenso que os confrontos enfraquecem o grupo, o contraditório é que esse mesmo grupo anualmente, se coloca à prova durante as escolas de samba, talvez esse acontecimento sirva para uma certa acomodação dos ânimos, já que esse arranjo acontece através da festa e da celebração ( PAVÃO, 2009).

A celebração da preparação do desfile carnavalesco, pois, se trata de uma festa e ritual.

Sendo a síncope o princípio, o meio e o fim disso tudo, o vazio de algo que nos falta, um não estar lá que se faz presente pela sua própria ausência.

A síncope é um meio de ser e estar no mundo, num mundo que transita entre o visível e o invisível, que brinca com nossos corpos que dançam e

desafiam todo, pois isso ela perpassa o cantar, dançar e batucar, nas culturas ancestrais ela é prática e meio de transmissão de conhecimentos e construção permanente das memórias.

A síncope é restauração do encantamento pela vida, indica que sempre temos a chance da transformação, de reinvenção do nosso lugar no mundo, a síncope sintetiza aquilo que nos falta em instigante presença, é o diálogo entre o passado, presente e o futuro.

## REFERÊNCIAS

**ATLÂNTICO NEGRO: NA ROTA DOS ORIXÁS.** Brasília, 1997. Documentário. Direção: Renato Barbieri. 55min.

BARBOSA, Flávio de Aguiar. **Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneros do samba urbano carioca.** Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BARBOSA, M. F. **Experiência e Narrativa:** Edufba, Salvador, 2003.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** 1ª. ed. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

BENCHIMOL, Jaime L. **Pereira Passos, um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BENJAMN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

CAETANO VELOSO. **Desde que o Samba é Samba.** Rio de Janeiro: 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRUqLsdwIhA>  
Acesso em 13 jan. 2019.

CANDEIA & ISNARD. **Escolas de Samba: a árvore que esqueceu a raiz.** Rio de Janeiro: SEEC.1978.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Walter Benjamin e as cidades: choque, vivência e memória. **Revista A Cor das Letras.** UEFS, n.13, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1470>>

CHAUÍ, Marilena. A nação como semióforo. In: \_\_. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** 4ª. Edição. São Paulo: UNESP, 2006.

CONTURSI, M.E.; FERRO, Fabíola. **La narración.** Usos y teorías. Norma. Bogotá. 2000.

COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. **O Batuque Carioca – As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Groove, 2012.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>  
Acesso em 18 jan. 2019.

DODEBEI, Vera; ABREU, Regina. (orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de Sambar do Estácio: 1928 A 1931.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FRANKHAM, Jo; MACRAE, Christina. Etnografia. In: LEWIN, Cathy e SOMEKH, Bridget. **Teoria e Métodos de Pesquisa Social.** Petrópolis: Vozes, 2015.

FELD, Steven. Simpósio sobre Sociomusicologia Comparativa: Estrutura Sonora como estrutura social. **Revista Sociedade e Cultura**, 2015. n. 18 v. 1.p. 177-194. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/40613/20731>> Acesso em: 02 out. 2017.

GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. in: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.25-33.

GONDAR, Jo. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V; FARIAS, F; GONDAR, J. (Orgs.) **Por que memória social?** Rio de Janeiro: Morpheus, 2016. p. 19-40.

GONDAR, Jo. Quatro proposições sobre a memória social. In: DODEBEI, V. (orgs), **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DA SAMBA PORTELA  
Disponível em: [HTTP://WWW.GRESPORTELA.ORG.BR/](http://www.gresportela.org.br/)  
<Acesso: 28 de jun. 2018>.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de matrizes culturais. **Revista Pós Ciências Sociais.** V.8 n.16. UFMA, 2011. Disponível em: <[http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=516&catid=82&itemid=114](http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=516&catid=82&itemid=114)>Acesso: 24 ago. 2017.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca. 2003.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca em Sociedades Arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes De. (ORG.). **Culto aos Orixás: Voduns e Ancestrais nas Religiões Afro-Brasileiras**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa. **O Contato Musical Transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Terceira Margem. 1978.

MUNANGA, Kabengele. **NEGRITUDE: Usos e Sentidos**. 3ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção Cultura Negra e Identidade).

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia; OGAN, Raul. **Ritmos do Candomblé Songbook**. Rio de Janeiro: Abetira Artes e Produções, 2008.

PAULO DA PORTELA. **Cidade Mulher**. Rio de Janeiro: 1990. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/paulo-da-portela/cidade-mulher>> Acesso em: 23 nov. 2018.

PAVÃO, Fábio. As escolas de samba e suas comunidades. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**. 2009. v.6. n.1.p.189-190. Disponível em: <[http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/fabio\\_pavao.pdf](http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/fabio_pavao.pdf)> Acesso em 02 jul.2017.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.5 n.10, 1992, p.200-212.

PORTAL DO IPHAN. <<http://portal.iphan.gov.br/>> Acesso em 02 set. 2018.

PORTELA 1984. Dedé da Portela; Norival Reis. **Contos de Areia**. Rio de Janeiro:1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1oS8iCObig> Acesso em: 04 dez. 2017.

PORTELA 2019. Jorge do Batuke, Valtinho Botafogo, Rogério Lobo, Beto Aquino, Claudinho Oliveira, José Carlos, Zé Miranda, D'Souza e Araguaci. Na

Madureira Moderníssima Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=h47d-jmSROE>  
Acesso em: 06 jan. 2019.

PORTELA 2017. Samir Trindade; Elson Ramires; Nezinho do Cavaco; Paulo Lopita 77; Beto Rocha; Girão; J. Salles. **Quem Nunca Sentiu o Corpo Arrepiar Ao ver esse Rio Passar**. Rio de Janeiro: 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=y2r09T7i1CA>  
Acesso em: 18 set. 2017.

REVISTA GELEDÉS  
<https://www.geledes.org.br/rotas-da-escravidao/>  
Acesso em: 15 mar. 2019.

RICOEUR, Paul. **Da memória e da reminiscência**. In: Memória, História e Esquecimento. Campinas: Unicamp, 1997.

RUFINO, Luis. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, p.71-88, jan./jun.2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Ed. Zahar, 2001.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: Incubadora Cultural, 2016.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a Morte: Pàde. Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia**. Petrópolis: 2012. Ed. Vozes.

SILVA, Marília Trindade Barbosa; SANTOS, Lígia. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

SIMAS, Luiz Antonio. **Tantas Páginas Belas: Histórias da Portela**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

SIQUEIRA, Karla F. B. de. Tecendo nas Malhas do Tempo: narrativas, encantamento e memórias no samba-enredo da Portela. **4ª. Jornada da Pós-Graduação UNIRIO**. 2018. Disponível em:  
<<http://ocs.unirio.br/index.php/jpg/jpg2018/paper/view/413/265>> Acesso em 02 jul. 2019.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A Negregada Instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TARDY, Cécile; Dodebei, Vera (orgs). **Memória e Novos Patrimônios**. Ed. Open Edition, Saint Hilaire, 2015.  
Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/417>>

TAYLOR, Diana. **Repertório e Arquivo; performance e memória cultural das Américas.** UFMG, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Editora 34, 2010.

VELHA GUARDA DA PORTELA. **Portela, desde que eu nasci (vinheta).** Rio de Janeiro: 2000. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=LevkYKGhaY>>  
Acesso em 23 nov. 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo.** 6ª.ed. Salvador:Corrupio, 2002.

WILSON BATISTA. **Lenço no Pescoço.** Rio de Janeiro: 1933.  
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>>  
Acesso em 13 jan. 2019.

WILSON BATISTA. **O Bonde de São Januário.** Rio de Janeiro: 1937.  
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f3f7s1aoPdY>>  
Acesso em 13 jan. 2019.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual: a dança das labás nos Xirês.** 1ª.ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

## ANEXO A – LETRAS DOS SAMBAS E SINOPSES

### 1. A Ressurreição das Coroas (Reisado, Reino, Reinado) – 1983

Vou me embalar na poesia  
Do amor e sedução  
Extravasando de alegria  
O meu coração  
Tecendo nas malhas do tempo  
De toda coroação  
Do índio à nobreza  
A beleza da ressurreição  
Reisado reino reinado  
Ganga-Obá Chico-Rei foi coroadado  
A teia que a realeza teceu  
A terra amada acolheu  
Um sol se fez raiar  
Velas brancas  
Deslizando nas ondas  
De um eterno azul do mar  
A independência flutuou  
Assim a liberdade ecoou  
Ôô ôôô  
Um canto forte se alastrou  
Trazendo a miscigenação de amor  
De pluma, de ouro, de prata ou de lata  
As coroas têm as suas tradições  
O rei mandou sambar  
O rei mandou vadiar  
No carnaval das ilusões

fonte: <https://letrasweb.com.br/portela-rj/samba-enredo-1983-a-ressurreicao-das-coroas-reisado-reino-reinado.html>

### 2. Cidade Mulher- 1933 (Paulo da Portela)

Cidade, quem te fala é um sambista  
Anteprojeto de artista  
Teu grande admirador

Me confesso boquiaberto  
De manhã, quando desperto  
Com tamanho esplendor  
Quando nosso infinito  
Se apresenta tão bonito  
Trajando azul anil  
Baila o sol lá nas alturas  
Dando maior formosura  
À mais linda dama do Brasil  
Como é linda suas matas  
Seus riachos e cascatas  
Deslumbrar-me é natural  
Diante de tal beleza  
Que lhe deu a natureza  
Se há outra, não vi igual  
Quando a tarde é cor de rosa  
Ainda é mais formosa  
Tem cenários sedutores  
Te admiram os estrangeiros  
Se orgulham os brasileiros  
Seus poetas sonhadores  
fonte: <https://www.letras.mus.br/velha-guarda-da-portela/1718369/>

### 3. Contos de Areia – 1984

Bahia é um encanto a mais  
Visão de aquarela  
E no ABC dos Orixás  
*Oranian* é Paulo da Portela  
Um mundo azul e branco  
O deus negro fez nascer  
Paulo Benjamim de Oliveira  
Fez esse mundo crescer (okê-okê)  
*Okê-okê, Oxossi*  
Faz nossa gente sambar (bis)  
*Okê-okê, Natal*  
Portela é canto no ar  
Jogo feito, banca forte

Qual foi o bicho que deu?  
Deu águia, símbolo da sorte  
Pois vintes vezes venceu  
É cheiro de mato  
É terra molhada (bis)  
É Clara Guerreira  
Lá vem trovoada  
*Epa hei, lansã! Epa hei!* (bis)  
Na ginga do estandarte  
Portela derrama arte  
Neste enredo sem igual  
Faz da vida poesia  
E canta sua alegria  
Em tempo de carnaval  
(É Bahia...)  
fonte: [https://www.letras.com.br/portela/contos-de-areia-\(1984\)](https://www.letras.com.br/portela/contos-de-areia-(1984))

**4. Desde que o Samba é Samba - 1993 (Caetano Veloso)**

A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
A noite, a chuva que cai lá fora  
Solidão apavora  
Tudo demorando em ser tão ruim  
Mas alguma coisa acontece  
No quando agora em mim  
Cantando eu mando a tristeza embora  
A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
A noite e a chuva que cai lá fora  
Solidão apavora  
Tudo demorando em ser tão ruim  
Mas alguma coisa acontece  
No quando agora em mim  
Cantando eu mando a tristeza embora  
O samba ainda vai nascer

O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja o dia ainda não raiou  
O samba é pai do prazer  
O samba é filho da dor  
O grande poder transformador  
A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
A noite e a chuva que cai lá fora  
Solidão apavora  
Tudo demorando em ser tão ruim  
Mas alguma coisa acontece  
No quando agora em mim  
Cantando eu mando a tristeza embora  
O samba ainda vai nascer  
O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja o dia ainda não raiou  
O samba é pai do prazer  
O samba é filho da dor  
O grande poder transformador  
A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
A noite e a chuva que cai lá fora  
Solidão apavora  
Tudo demorando em ser tão ruim  
Mas alguma coisa acontece  
No quando agora em mim  
Cantando eu mando a tristeza embora  
fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dRUqLsdwIhA>

##### **5. Gosto que me enrosco – 1995**

É carnaval  
O Rio abre as portas pra folia  
É tempo de sambar  
Mostrar ao mundo a nossa alegria  
Veio bailando pelo mar  
E de lá pra cá nasceu essa magia  
Samba, que me faz feliz  
Em sua raiz tem arte e poesia  
Bate o bumbo, lá vem Zé Pereira  
E faz Madureira de novo sonhar  
A Portela não é brincadeira  
Sacode a poeira, faz o povo delirar  
Gosto que me enrosco de você, amor  
Gosto que me enrosco de você, amor  
Me joga seu perfume, hoje eu tô que tô  
Praça Onze, berço das nossas fantasias  
Deixa Falar deixou no peito a nostalgia  
Dos ranchos, blocos e cordões  
Dos mascarados nos salões  
Pierrô beijando a Colombina  
Chuva de confete e serpentina  
Dos bondes ficou a saudade  
Ah, que saudade do luxo das Sociedades  
Abram alas, deixa a Portela passar  
É voz que não se cala  
Abram alas, deixa a Portela passar  
É voz que não se cala  
É canto de alegria no ar  
fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=a8EvvC8PJYU>

## 6. Ijexá – 1982 (Clara Nunes)

Filhos de Gandhi, badauê  
Ylê ayiê, malê de balê, otum obá  
Tem um mistério  
Que bate no coração  
Força de uma canção  
Que tem o dom de encantar  
Tem um mistério  
Que bate no coração  
Força de uma canção  
Que tem o dom de encantar

Seu brilho parece  
Um sol derramado  
Um céu prateado  
Um mar de estrelas  
Revela a leveza  
De um povo sofrido  
De rara beleza  
Que vive cantando  
Profunda grandeza  
A sua riqueza

Vem lá do passado  
De lá do congado  
Eu tenho certeza

Filhas de Gandhi  
É povo grande  
Ojuladê, Katendê,  
Babá obá  
Netos de Gandhi  
Povo de Zambi  
Traz pra você  
Um novo som: Ijexá

Filhas de Gandhi  
É povo grande  
Ojuladê, Katendê,  
Babá obá  
Netos de Gandhi  
Povo de Zambi  
Traz pra você  
Um novo som: Ijexá

fonte: <https://www.lettras.com.br/clara-nunes/ijexa>

#### **7. Lenço no Pescoço – 1939 (Wilson Batista)**

Meu chapéu do lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção  
Comigo não  
Eu quero ver quem tem razão  
E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou

fonte: <https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386925/>

#### **8. Na Madureira Moderníssima, hei sempre de ouvir cantar um sabiá – 2019**

Axé, sou eu  
Mestiça, morena de Angola, sou eu

No palco, no meio da rua, sou eu  
Mineira, faceira, sereia a cantar, deixa serenar  
Que o mar de Oswaldo Cruz a Madureira  
Mareia a brasilidade do meu lugar  
Nos versos de um cantador  
O canto das raças a me chamar  
De pé descalço no templo do samba estou  
É rosa, é renda pra Águia se enfeitar  
Folia, furdunço, ijexá  
Na festa de Ogum beira-mar  
É ponto firmado pros meus orixás, Eparrei!  
Eparrei Oyá, Eparrei  
Sopra o vento, me faz sonhar  
Deixa o povo se emocionar  
Sua filha voltou, minha mãe  
Eparrei Oyá, Eparrei  
Sopra o vento, me faz sonhar  
Deixa o povo se emocionar  
Sua filha voltou, minha mãe  
Pra ver a Portela tão querida  
E ficar feliz da vida  
Quando a Velha Guarda passar  
A negritude aguerrida em procissão  
Mais uma vez deixei levar meu coração  
A Paulo, meu professor  
Natal, nosso guardião  
Candeia que ilumina o meu caminhar  
Voltei à Avenida saudosista  
Pro Azul e Branco modernista eternizar  
Voltei, fiz um pedido à Padroeira  
Nas Cinzas desta Quarta-feira, comemorar  
Nossas estrelas no céu estão em festa  
Lá vem Portela com as bênçãos de Oxalá  
No canto de um Sabiá, sambando até de manhã  
Sou Clara Guerreira, a filha de Ogum com Iansã  
Nossas estrelas no céu estão em festa  
Lá vem Portela com as bênçãos de Oxalá  
No canto de um Sabiá, sambando até de manhã  
Sou Clara Guerreira, a filha de Ogum com Iansã

fonte: <https://www.letras.mus.br/portela-rj/samba-enredo-2019-na-madureira-modernissima-hei-sempre-de-ouvir-cantar-uma-sabia/>

### **9. O Bonde de São Januário – 1939 (Wilson Batista)**

Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar  
Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa ninguém, é  
Vivo bem  
Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa ninguém, é  
Muito bem!

fonte: <https://www.letras.mus.br/wilson-batista/259906/>

### **10. O Mundo Melhor em Pixinguinha (1974)**

Lá vem Portela  
Com Pixinguinha em seu altar  
E altar de escola é o samba  
Que a gente faz  
E na rua vem cantar  
Portela  
Teu carinhoso tema é oração  
Pra falar de quem ficou  
Como devoção  
Em nosso coração  
Pizindin! Pizindin! Pizindin!  
Era assim que a vovó  
Pixinguinha chamava  
Menino bom na sua língua natal  
Menino bom que se tornou imortal

A roseira dá  
Rosa em botão  
Pixinguinha dá  
Rosa, canção  
E a canção bonita é como a flor  
Que tem perfume e cor  
E ele  
Que era um poema de ternura e paz  
Fez um buquê que  
não se esquece mais  
De rosas musicais  
Lá vem Portela...

fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_Bi5p\\_Q8ak](https://www.youtube.com/watch?v=b_Bi5p_Q8ak)

### **11. Portela desde que nasci (Velha Guarda)**

Eu sou portela  
Desde os tempos de criança  
Ainda guardo na lembrança  
Algo e vou revelar  
Me lembro o Paulo quando sorrindo dizia  
Ao sambista que surgia  
O segredo e o seu modo de cantar  
Ficava alegre quando ouvia o entoar de um hino  
Lá vem Rufino, novidades ele vem apresentar  
Abriu-se o pano surge o mano Caetano  
Abelardo fracassou  
Seu chapéu caiu na linha  
Seu terno melhor rasgou

fonte: <https://www.letras.mus.br/velha-guarda-da-portela/934752/>

### **12. Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar – 2017**

Vem conhecer esse amor  
A levar corações através dos carnavais  
Vem beber dessa fonte  
Onde nascem poemas em mananciais  
Reluz o seu manto azul e branco  
Mais lindo que o céu e o mar  
Semente de Paulo, Caetano e Rufino  
Segue seu destino e vai desaguar  
A canoa vai chegar na aldeia  
Alumia meu caminho, Candeia (bis)  
Onde mora o mistério, tem sedução  
Mitos e lendas do ribeirão  
Cantam pastoras e lavadeiras pra esquecer a dor  
Tristeza foi embora, a correnteza levou

Já não dá mais pra voltar (ô iaiá)  
Deixa o pranto curar (ô iaiá)  
Vai inspiração, voa em liberdade  
Pelas curvas da saudade  
Oh, mamãe ora yê yê ô vem me banhar de axé  
ora yê yê ô  
É água de benzer, água pra clarear  
Onde canta um sabiá  
Salve a Velha Guarda, os frutos da jaqueira  
Oswaldo Cruz e Madureira  
Navega a barqueada, aos pés da santa em louvação  
Para mostrar que na Portela o samba é religião  
O perfume da flor é seu  
Um olhar marejou sou eu  
Quem nunca sentiu o corpo arrepiar  
Ao ver esse rio passar

fonte: <https://www.letras.mus.br/portela-rj/quem-nunca-sentiu-o-corpo-arrepiar-ao-ver-esse-rio-passar-samba-enredo-2017/>

### **SINOPSE – 2019 “Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma sabiá”**

A Portela vai apresentar no carnaval de 2019 uma homenagem à cantora Clara Nunes, ressaltando a diversidade e a atualidade de sua trajetória biográfica e seu vasto e plural repertório musical, constituído de sambas-canção, sambas-enredo, partidos-altos, marchas-rancho, forrós, xotes, afoxés, repentis e canções de influência dos pontos de umbanda e do candomblé. Para isso, pretende sair do lugar-comum das narrativas sobre sua vida ou de uma colagem de títulos de sua discografia. Nossa escola exalta a importância cultural de Madureira, das festas, terreiros e do contagiante carnaval popular, enfatizando a contribuição do bairro para a formação da identidade que caracterizou Clara Nunes: a brasilidade.

O meu lugar,

tem seus mitos e seres de luz.

É bem perto de Oswaldo Cruz\*

Em 1924, no primeiro carnaval da Portela, fundada em abril do ano anterior, o coreto de Madureira, criado pelo cenógrafo José Costa, reproduzia a imponente Torre Eiffel. Visitando o bairro na companhia de alguns amigos, Tarsila do Amaral não apenas eternizou aquela imagem numa tela, como também mostrou para seus pares modernistas que as festas populares do nosso subúrbio incorporavam os mais diversos elementos culturais. Sem dúvida, Madureira sempre teve um ar moderno, como a própria trajetória de Clara Nunes, que parece ter emergido de uma obra modernista, como se fosse uma tela da Tarsila: a Mineira representa a mais plural expressão da brasilidade. Morena. Mestiça.

Porque tem um sanfoneiro no canto da rua,  
fazendo floreio pra gente dançar,  
tem a Zefa da Porcina fazendo renda  
e o ronco do fole sem parar\*\*

Clara nasceu no interior mineiro, num lugar que hoje se chama Caetanópolis. Ainda menina, trabalhou numa fábrica de tecidos para conseguir sobreviver, mas seu destino já estava traçado. Tinha como missão cantar o Brasil! Ao longo da infância, conheceu de perto as tradições culturais e as festas folclóricas interioranas, certamente recebendo influência de seu pai, Mané Serrador, mestre de canto de Folia de Reis e violeiro dos sertões das Gerais.

Sua brasilidade, como herança de sua origem, sempre valorizou a diversidade regional de nosso país. A voz de Clara fez ecoar os ritmos do povo, na saborosa confusão dos mercados populares, seja no Nordeste ou de qualquer outro recanto desta nação.

Alçando voos mais ousados, Clara mudou-se para Belo Horizonte, onde participou de concursos, realizou os primeiros trabalhos artísticos e conquistou espaço nos meios de comunicação. Chegando ao Rio de Janeiro, seguiu fazendo sucesso e conheceu o misticismo que aflorava em Madureira, incorporando-o à sua identidade.

Sou a Mineira Guerreira,  
filha de Ogum com lansã\*\*\*

Até então, a artista cantava principalmente boleros e sambas-canções. Após ter contato com o ancestral universo afro-brasileiro de Madureira, a mineira se transformou igual ao céu quando muda de cor ao entardecer. E nunca mais foi a mesma: visitou os terreiros, quintais e morros de Oswaldo Cruz e Madureira, vestiu-se de branco, incorporou colares, turbantes e contas, cantou sambas e pontos de macumba. Seu repertório se expandiu. A imagem de Clara evocando

os Orixás, irmanada ao povo de Santo, eternizou-se na memória de seus fãs. Ela se tornou a Guerreira que não temia quebrantos, dançando feliz pelas matas e bambuzais, sambando descalça nas areias da praia, unindo a essência negra de Angola ao subúrbio carioca. E assim, sua voz rapidamente se espalhou. Seu canto correu chão, cruzou o mar, foi levado pelo ar e alcançou as estrelas. Uma força da natureza que brilhou como um raio nos palcos e terreiros, iluminando o coração dos portelenses. Nada disso foi por acaso.

Portela, sobre a tua bandeira

esse divino manto.

Tua Águia altaneira

é o Espírito Santo

no templo do samba\*\*\*\*

Desde que foi fundada, a Portela tem uma presença significativa de elementos típicos do mundo rural, trazidos pelo povo simples do interior, sobretudo do interior de Minas Gerais, mesclados à negritude que vibrava em Madureira. Talvez tenha sido por isso que a identificação de Clara com a Portela foi imediata. Ela sempre ocupou posição de destaque nos desfiles, é madrinha da Velha Guarda e até puxou sambas-enredos na avenida. Ela e os portelenses, famosos e anônimos, sempre caminharam de mãos entrelaçadas, voando nas asas da Águia.

Um dia, inesperadamente ela partiu. Trinta e cinco anos se passaram desde então. A dor da saudade sempre reverberou no coração de todos, tornando-a uma estrela ainda mais cintilante.

Agora está na hora de a Guerreira reencontrar seu povo mestiço, para mais uma vez brilhar na avenida. Vestida com o manto azul e branco e a Águia a lhe guiar, voa minha Sabiá.

Até um dia!

Carnavalesca: Rosa Magalhães

Sinopse: Fábio Pavão e Rogério Rodrigues

\* O Meu Lugar – Arlindo Cruz e Mauro Diniz

\*\* Feira de Mangaio – Glorinha Gadelha e Sivuca

\*\*\* Guerreira – João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro

\*\*\*\* Portela na Avenida – Paulo Cesar Pinheiro e Mauro Duarte