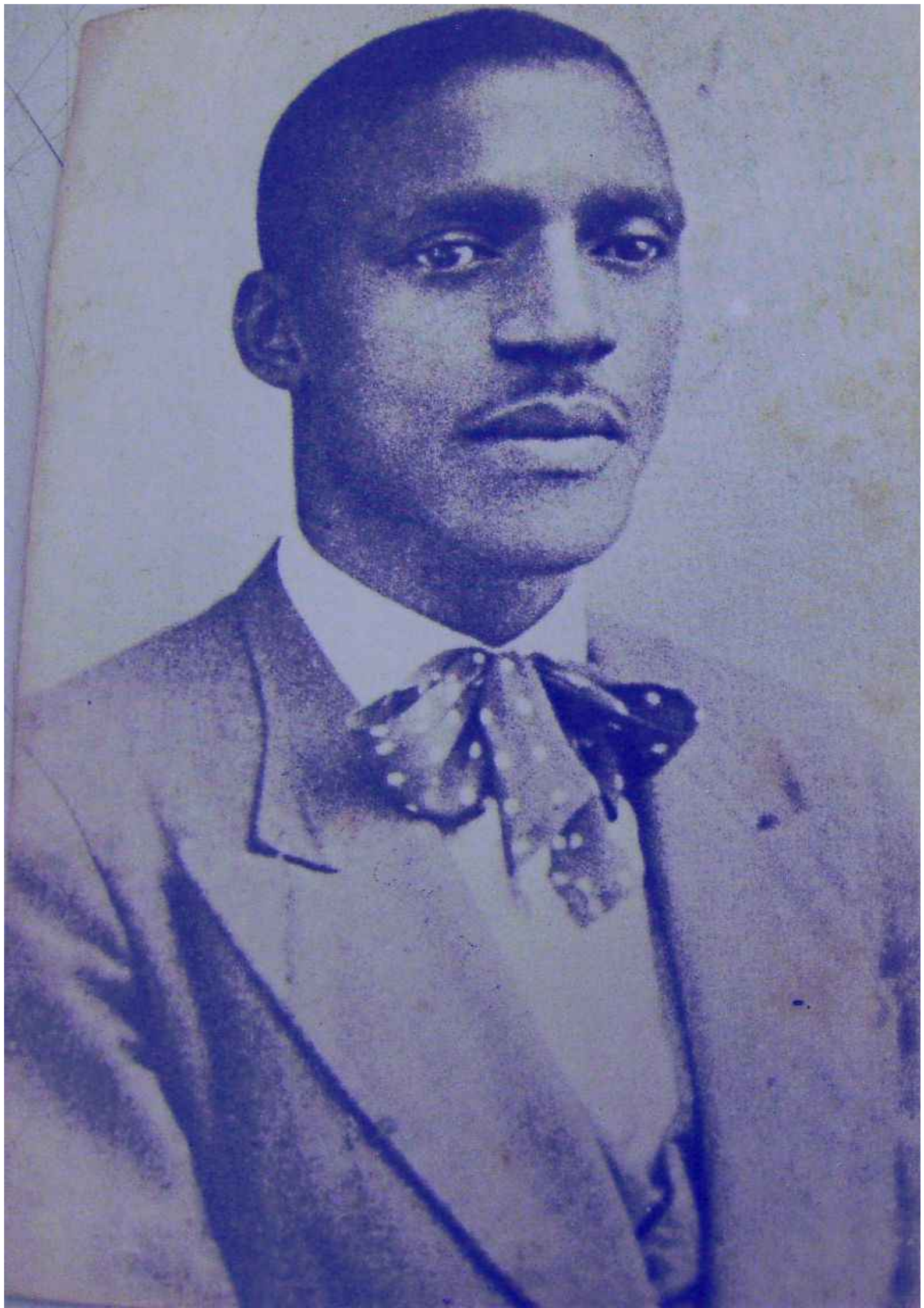


Candeia & Isnard

**ESCOLA DE SAMBA**  
**Árvore que**  
**esqueceu a raiz**

PREFÁCIO DE SÉRGIO CABRAL





**ESCOLA DE SAMBA**  
**Árvore que esqueceu a raiz**

ESCOLA DE SAMBA  
Árvore que  
esqueceu a raiz

GOVERNO FAR'A L'IMA  
I PLAN-RIO

374.25

**ESCOLA DE SAMBA**  
**Árvore que**  
**esqueceu a raiz**

394.25  
e216

**EDITORA LIDADOR/SEEC-RJ**

Direitos reservados desta edição da Editora Lidador Ltda,  
Rua Paulino Fernandes, 58 - ZC-02  
20.000 - Rio de Janeiro, Brasil.

É vedada a reprodução total ou parcial desta obra.

© Copyright do autor.

1.ª edição - 1978

UFF/NDC  
Centro de Memória Fluminense  
521 ex. 1

UFF/NDC  
CENTRO DE MEMÓRIA  
FLUMINENSE  
REG. 8185/2001

UFF/NDC/CMF  
Cód. Obra 87593  
Cod. Exemplar 140721

(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-fonte do  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ)

C223e Candeia  
Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz  
/por/Candeia e Isnard. Rio de Janeiro, Lidador/SEEC/1978.

1. Escolas de samba I. Isnard II. Título

78-0017

CDD - 301.21  
394.250981  
CDU - 301.186:394.25(81)



Esta obra foi publicada com a colaboração de  
Estado do Rio de Janeiro  
Secretaria Estadual de Educação e Cultura  
Departamento de Cultura  
Instituto Estadual do Livro

## APRESENTAÇÃO

O samba é a mais expressiva linguagem musical do povo carioca. Hoje enriquece os donos do mercado musical, enquanto as escolas de samba são utilizadas pelo seu potencial turístico, sugadas pelo que oferecem de superfluo e desprezadas pelo fundamental. Há tantos interesses em torno do samba e das escolas que fica muito difícil saber onde é a fronteira entre a manifestação espontânea do povo e a ganância.

Há pessoas que não sabem, porém, que a vitória do samba — se assim se pode chamar o que existe atualmente — pertence a uma parcela da população que sofreu violências, perseguições e preconceitos exclusivamente pelo “crime” de cantar, tocar e dançar esse mesmo samba.

Este livro é um grande avanço na luta dos artistas populares contra os preconceitos. É uma obra sem intermediários, escrita pelos próprios personagens. Não é, portanto, um livro de escritor, mas um repositório de informações, experiências e posições que não são apenas dos dois autores. Pertencem também aos velhos sambistas que formaram um dos mais importantes centros da criação popular do Rio de Janeiro, a Escola de Samba Portela.

Antônio Candeia Filho é uma figura fascinante. A vontade de contribuir com a sua gente ultrapassa até os limites do grande compositor que é. Ele promove, protesta, sugere e estimula. Quando notou que as escolas de samba estavam saindo do controle dos sambistas, tratou de criar a Quilombo que é atualmente um exemplo vivo de como o povo carioca pode cultivar suas manifestações sem servir aos interesses dos aproveitadores.

Isnard Araújo, por sua vez, é ligado há muitos anos ao samba de um modo geral, e às escolas em particular. Na sua convivência com sambistas, verificou que a história deles era muito importante para a própria história do povo do Rio de Janeiro e — ao mesmo tempo — desprezada pelas elites. Afinal, que interesse haveria para as classes dirigentes a contribuição cultural daqueles personagens que eram também operários, portuários, militares de posto infe-

rior e pequenos funcionários públicos? Com a sua sensibilidade de homem identificado com o samba, tratou de criar o Museu Histórico Portelense, colhendo depoimentos gravados dos velhos sambistas. O acervo desse museu foi muito importante para a elaboração deste livro.

É assim, como já disse, uma obra de personagens. Personagens como aqueles pioneiros que lutaram muito para merecer um pouco de respeito. O velho João da Baiana, toda vez que era homenageado pelos serviços que prestou à música popular brasileira, referia-se aos tempos em que o samba era tão repudiado quanto qualquer crime previsto pelo Código Penal. Quando a polícia prendia um suspeito, examinava-lhe os dedos para verificar se havia marcas das cordas do violão. Se fossem encontradas, o suspeito – quase sempre preto – ia direto para o xadrez.

Na época em que João da Baiana era jovem, os sambistas se utilizavam de muitos métodos para fazer samba sem serem incomodados. Um desses artifícios consistia em promover reuniões em macumbas ou candomblés devidamente legalizados, já que a polícia não tinha um ouvido tão apurado que fosse capaz de distinguir o samba das músicas religiosas. Mesmo assim, esses centros eram constantemente invadidos por policiais:

– Recebemos uma denúncia de que há samba nesta macumba.

Era um tipo de repressão racista, pois dirigia-se contra as religiões de origem negra. Ai daquelas casas que não tinham licença de funcionamento! Seus responsáveis eram perseguidos e punidos como criminosos.

Basta uma folheada nas coleções dos jornais para se ter uma idéia da dificuldade de ser negro naquela época. Leiam, por exemplo, esta notícia publicada na edição de 12 de setembro de 1920 do jornal O Paiz e imaginem a violência de que foram vítimas as pessoas reunidas num local denominado "A Porta do Céu" (e atentem para o ar de deboche com que o redator divulgou a agressão policial):

"O título (A Porta do Céu) era sugestivo e assim pregado, sem mais aquela, no alto da porta da Rua Duque de Caxias, 105, não dizia que aquilo parecia a porta do inferno, porque de lá saíam, de vez em quando, incomodando a vizinhança, esquisitos sons, abafados, de adufos, pandeiros e classes anexas. . .

Com esse título, aquilo devia ser o limiar do paraíso ou um curso para o Éden. A polícia, entretanto, desconfiou da coisa e, armada em caravana, deu nessa casa na manhã de ontem.

Quando as autoridades lá chegaram, os tais ruídos chegavam-lhe aos ouvidos. O reco-reco estava funcionando de 'vela enfunada'.

A polícia, como se estivesse em sua casa, foi entrando sem pedir licença, e quando o primeiro sherlock mostrou a sua pessoa no salão até parecia gato quando dá em casa de rato, e foi aquele rebuliço de seiscentos e tantos diabos.

– Mas que manifestação é essa, meus irmãos? – perguntou o chefe do candomblé, capitão José Silveira Mendonça, ao delegado.

– Não se impressione – respondeu-lhe a autoridade. Você vai ver a significação lá na delegacia.

Foi fechada assim 'A Porta do Céu', título por que era conhecida a casa de candomblé do capitão. E todos foram presos."



Não é preciso procurar muito os jornais da época para se ler notícias desse tipo. O fechamento de "A Porta do Céu" foi noticiado no dia 12 de setembro e, no dia 13, o mesmo jornal divulgava a prisão de várias pessoas, homens e mulheres, que cantavam, tocavam e dançavam no barraco de propriedade do operário Ignácio Ramos Filho, no Morro do Salgueiro. Honra seja feita, pelo menos esse segundo acontecimento mereceu uma nota de protesto do mesmo O Praiz publicada em sua seção editorial. A nota intitulava-se "O crime da alegria" e dizia num dos seus trechos:

"Mas o que impressiona não é apenas a falsa noção do objetivo que tem a polícia; é o inteiro desconhecimento de sua missão, onde há falta de tudo, até de critério e discricção, pois tendo cometido uma violência feia e inútil, correu a comunicar o fato aos jornais, como se houvesse praticado um ato muito brilhante."

Esses fatos ocorreram 32 anos depois da abolição da escravidão no Brasil. As classes sociais, porém, continuaram como guetos. As manifestações culturais das camadas mais baixas do Rio de Janeiro eram tão estranhas para a classe média da época como se acontecessem a milhares de quilômetros de distância. E essa separação perdurou durante muito tempo, como se pode comprovar com o espanto dos jornais quando as escolas de samba começaram a desfilar na Praça Onze. Os repórteres davam conta das escolas como se surgissem de outro mundo e não da mesma cidade.

Eis alguns trechos dos noticiários dos jornais, convocando o público para ver o primeiro desfile das escolas de samba, na Praça Onze, no Carnaval de 1932, numa promoção do Mundo Sportivo:

– "Terá o público oportunidade de ouvir instrumentos mal conhecidos pela maioria da cidade. É o caso, por exemplo, da cuíca, cujo som se destaca de todos, pois é único e inconfundível".

– "Na Praça Onze, ouviremos sambas que nunca nos chegaram aos ouvidos e que têm portanto a formidável sedução mágica da primeira audição. Já falamos nos instrumentos prodigiosos que conseguem todos os efeitos, repercutindo profundamente a sua alma. Só a cuíca encherá a Praça Onze com seu bárbaro rumor que desenha as vozes profundas do samba, do espanto, da superstição".

– "Com seus instrumentos bárbaros, as escolas conseguem verdadeiros milagres, efeitos impressionantes".

Em 1933, quem promoveu o desfile foi o jornal O Globo que, na quarta-feira de cinzas, escrevia: "Estamos satisfeitos por termos proporcionado à cidade o espetáculo mais estranho deste ano".

Candeia e Isnard destacam em seu trabalho a atuação de Paulo da Portela. Talvez tenha sido ele a mais importante figura de todos os tempos das nossas escolas de samba. Principalmente por sua luta em tentar desfazer a crença de que sambista era um elemento perigoso para a sociedade. Para isso, exigia disciplina dos seus liderados nos primeiros tempos da Portela, inclusive no trajar.

– Quero todo mundo de pé e pescoço ocupados – advertia Paulo, no seu linguajar característico. Ele queria que todos estivessem calçados e engratados.

Durante toda a sua trajetória pelo samba, o encontraremos defendendo os sambistas da pecha de marginais, mesmo nas situações mais difíceis. Em 1945, por exemplo, houve uma briga entre representantes das escolas de samba dos Morros do Salgueiro e de São Carlos, no fim da qual um ritmista salgueirense apareceu morto com uma facada. Foi o bastante para que os jornais chamassem a atenção da polícia para as escolas de samba, antros de malandros e vagabundos. Paulo da Portela saiu em defesa do seu pessoal, numa entrevista que concedeu a O Radical na qual disse, entre outras coisas o seguinte:

"Nós os sambistas do morro, não merecemos tantas acusações. É doloroso que um simples incidente, simples embora de funestas conseqüências, tenha dado margem a tão errôneos conceitos contra nós. Entretanto, somos atingidos agora pelos picres adjetivos e pelas maiores humilhações. E tudo isso não se justifica, mormente se considerarmos a existência útil das escolas de samba.

Eu mesmo sou lustrador. E, como eu, Cartola, Carlos Cachça e todos enfim trabalham de sol a sol para comer, sem olhar qualidade de serviço ou horário de pegar ou largar. O morro não tem e nem abriga malandros. E a polícia sabe muito bem que os verdadeiros malandros ficam lá embaixo, batendo calçadas pela Rua do Ouvidor, Rua Gonçalves Dias, Avenida Rio Branco etc. Todos nós lamentamos a morte de um companheiro bom, de sonhos e de lutas, como era o Matinadas. Mas lamentamos também o golpe que a fatalidade desfechou sobre o desfile efetuado no estádio de São Januário e cujas conseqüências feriram profundamente a moral das escolas de samba. É preciso compreender a gente do morro para que se possa fazer a devida justiça a todos nós, que andamos de camiseta ou de tamancos porque não ganhamos para usar sapatos de três solas e ternos de panamá".

Como se vê, foi uma luta difícil para os sambistas pioneiros, como Paulo da Portela, Antenor Gargalhada, Cartola, Mano Eloy e tantos outros. Só a partir da segunda metade da década de 50, a classe média carioca começou a descobrir as escolas. Eu mesmo vivi alguns lances dessa descoberta, quando escrevia no Jornal do Brasil e dava um destaque especial aos personagens e aos fatos das escolas de samba. Lembro-me de um telefonema de uma leitora para a redação, no qual ela manifestava a sua preocupação:

- "Eu gostaria de visitar uma escola de samba. . . mas não há perigo?"

Quando foi constatada a falta de perigo, as escolas quase foram tomadas de assalto. Figurinistas famosos encontraram nelas um novo campo de trabalho e de experiências profissionais. Participantes dos desfiles de fantasias de luxo do baile do Teatro Municipal passaram a misturar-se com os sambistas, numa promiscuidade que só fez atrapalhar a beleza da apresentação das escolas de samba. Os jornais, revistas e emissoras de rádio e televisão abriram seus espaços para o acontecimento - e a passarela era bem maior. Um prato cheio para todas as vaidades.

Por isso, Candeia e seus companheiros partiram para a Quilombo. Era uma idéia que podia parecer romântica, mas os fatos estão demonstrando a sua necessidade. Eu mesmo não me entusiasmei muito no início, pois preferia ver Candeia aplicando seu talento e suas energias numa luta que deveria ser travada dentro da sua própria escola, a Portela, a mesma que um dia trocou

seus compositores por outros que nada tinham a ver, social e culturalmente, com a comunidade portelense (um detalhe: nesse interim, o samba-enredo passou a render dinheiro para os seus autores). Mas a Quilombo é hoje um exemplo e uma referência. Lá não existem falsos mecenas, nem figurinistas, nem cenógrafos profissionais utilizando o seu "bom gosto" a serviço dos interesses turísticos. E a prova de que a Quilombo era uma necessidade é que seus integrantes não passaram uma semana sem ser chamados por colégios, faculdades, etc., para mostrar a sua verdade – a verdade de uma grande camada da população carioca.

Este livro é um outro capítulo da luta de Candeia e de Isnard. Abram alas para ele.

Sérgio Cabral

## ÍNDICE

Oferecimento .....	3
Parte 1 – O Samba e Suas Raízes .....	5
Parte 2 – Portela	
Capítulo Um – Surgimento .....	9
Capítulo Dois – Fatos Marcantes .....	11
Capítulo Três – Sedes da Escola .....	15
Capítulo Quatro – Contribuição e Meios Iniciais .....	16
Capítulo Cinco – Histórico dos Carnavais .....	18
Parte 3 – Os Setores de uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos) .....	29
Capítulo Seis – Alegorias .....	29
Capítulo Sete – Baianas .....	33
Capítulo Oito – Destaques .....	35
Capítulo Nove – Passistas .....	36
Capítulo Dez – Harmonia .....	38
Capítulo Onze – Mestre Sala e Porta Bandeira .....	40
Capítulo Doze – Bateria .....	42
Capítulo Treze – Compositores .....	45
Capítulo Catorze – Enredo .....	54
Parte 4 – Curiosidades Históricas (Pesquisa) .....	57
Parte 5 – Cultura Própria da Escola de Samba .....	67
Parte 6 – Criatividade do Sambista .....	71
Parte 7 – A Vida Socio-Econômica do Sambista .....	73
Parte 8 – Os Dilemas das Organizações de Sambistas .....	75
Parte 9 – Futuro e Ideal das Escolas de Samba .....	77
Bibliografia e Pesquisa .....	82
Quilombo .....	87

## NOTA PRÉVIA

*A importância desse livro pode ser vista a partir de três pontos de observação. Candeia e Isnard dão, em primeiro lugar, um testemunho pessoal, vivido, de sua experiência como homens ligados ao mundo da cultura popular, especialmente ao samba. Mas seu depoimento não se reduz a um mero relato da memória individual e de propostas de mudança, já que tratam de construir um documento histórico-gráfico de tom culto e dimensão social. O que, no entanto, não o transforma numa peça de estrita erudição acadêmica é uma raríssima demonstração do que se poderia chamar de construção teórica-histórica-popular. Por esta última razão, decidimos manter o texto agora editado tal como nos chegou às mãos, isentando-o, pois, de qualquer tentativa de "correção" de ordem "culto-erudita" de sua escrita.*

## Pesquisa

## Bibliografia

Agradecemos a todos os portelenses, sem discriminação e a elementos ligados à cultura popular que deram sua contribuição voluntária e involuntariamente ao nosso trabalho. A todos os elementos que prestaram seus depoimentos para o "Museu Histórico Portelense" projeto criado por nós e aprovado em reunião da Diretoria.

Os questionários de dados preenchidos por Portelenses e não Portelenses foi de grande valor.

A ajuda imprescindível da obra literária de Edson Carneiro "Antologia do Negro", Nativos e Crioulos. É bom frisar que o autor deu também sua contribuição a Escola desenvolvendo e ajudando em alguns temas da Portela, depoimento de Armando Santos.

A Ely Chinoy em sua obra "Sociedade – uma introdução a "Sociologia". A Maria Helena Novaes em seu trabalho "Psicologia da Criatividade". Aos trabalhos publicados e obras de Tinhorão, JOTA Efege, Sérgio Cabral, Gastão de Holanda.

A todos o nosso reconhecimento, admiração e carinho.

*Isnard e Candeia.*

## Oferecimento

As nossas companheiras oferecemos com todo amor e amizade, reconhecemos sua ajuda e incentivo, sem elas o nosso trabalho estaria vazio, sem o amor e o afeto, sem o carinho e sem o calor de suas vidas, nossos esforços seriam em vão:

Deixei lá fora os meus fracassos  
Seus lábios falaram mil desejos  
Verdades do amor sem medo  
A mente delira o peito suspira  
tantos são os desejos num só beijo  
no espaço estreito do seu leito  
dou amor e amor aceito  
neste espaço sombrio  
é o amor aquece o frio  
é abençoado por Deus  
Eu sou um Rei e sou escravo  
nos braços teus.

OBS: Versos do samba QUARTO ESCURO de autoria do "Mestre CANDEIA".

Aos nossos filhos com todo o carinho e com todo amor dedicamos esse trabalho; esperançosos estamos no sentido de que ele venha a ser útil algum dia e que possa exercer influência benéfica em suas consciências.

Aos nossos pais, irmãos e amigos a quem devemos muito.

Um abraço e um beijo a todos.

*Isnard e Candeia.*

## O Samba e suas Raízes

Para se falar em SAMBA temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor herança da escravidão.

O negro com sua luta, vem de muito longe. Dos Quilombos e das insurreições de escravos. Se voltarmos para a história nacional encontraremos sua presença em todos os setores de nossa vida social. As nossas manifestações populares têm como pontos altos o SAMBA, as rodas de capoeiras, as competições de batuques, as congadas, as eleições de Reis de Congo e de Juizes de Angola, o folguedo dos quilombos, os maracatus, o frevo, o bumba-meu-boi, os ternos e ranchos, os louvores a São Benedito. Deve-se ao NEGRO o aumento do quadro religioso, incorporado a este cenário de figuras legitimamente africanas como os deuses Xangô e Ogum, as ninfas Yemanjá e Nannam, os espíritos como Exu e demais. Em várias regiões do país, encontraremos a influência do negro: no tambor de Mina no Maranhão, nos Xangôs de Pernambuco e Alagoas, nos candomblés da Bahia, nas macumbas do Rio de Janeiro, nos Parás de Porto Alegre.

O negro adaptou sua influência religiosa à doutrina que se funda na crença da existência de comunicações entre vivos e mortos por intermédio da mediunidade (espiritismo). As sessões de caboclo trouxeram características fetichistas (adoração de fetiches, ídolos) ao catolicismo popular. Estas religiões do negro foram muito perseguidas pela polícia e sua luta foi muito grande, seu esforço extraordinário a fim de manter a sobrevivência de seus hábitos e preceitos. Deve-se ao negro o traje característico de baiana. Trouxe para a culinária pratos como: o vatapá, o caruru, o efó, o acarajé entre outros. O negro e o mulato jogados e abandonados pelo preconceito social e racial aos morros, às favelas, aos bairros de baixo nível econômico das cidades, começaram a exprimir seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada, no lundu, no maxixe, no choro, capoeira, no frevo, no caxambu, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-canção, no samba



de breque, no samba batucada que em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro. Os cultos de candomblé dão sentido à vida e amenizam os sofrimentos de um mundo incerto. O candomblé penetrou no povo brasileiro, criando valores estéticos (artísticos), utilizando o canto acompanhado de atabaques, agogôs, cabaças e outros instrumentos de percussão, as danças características, as vestimentas próprias dos participantes, a grande aglomeração de espectadores.

Tudo se combina para proporcionar o prazer e a tensão emotiva. Geralmente aquelas pessoas que participavam das reuniões de culto-afro-brasileiro se integravam às manifestações ligadas às Escolas de Samba, Blocos e Ranchos. Os divertimentos daqueles que partilhavam das sessões religiosas eram os blocos e as Escolas de Samba, pela identificação que existe e também pelo padrão sócio-econômico que representam, mantendo-se a autonomia de cada uma delas.

## Lundu

O lundu é considerado dança e canto. Na época das senzalas viam-se grupos de africanos formarem seus batuques. O lundu bastante cadenciado representava os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas e se propagou entre os mestiços, identificando-se com o sentido pátrio. Segundo Renato de Almeida o lundu é movimentação de braços e pernas que agitam-se quase convulsos e seu ritmo é excitante. O lundu impressionava vivamente os visitantes estrangeiros. O modo como os negros o apresentam tinha intenção cômica. O lundu foi trazido para o Brasil pelos escravos bantos, especialmente de Angola. O lundu era acompanhado por violas bem compassadas.

## O Jongo

São manifestações de canto e dança. O Jongo chegou ao Brasil através dos negros "Bantos" escravos. Muitas lendas cercam o jongo. Segundo alguns remanescentes jogueiros em Osvaldo Cruz e bairros vizinhos, o jongo era formado por grupos de negros considerados feiticeiros de olhos hipnóticos sobre as demais pessoas. Cantavam puxando o ponto. Seu canto obedecia uma narrativa de um fato qualquer corriqueiro, ou ainda um desafio ou crítica que em determinadas ocasiões, amedrontavam tanto que levavam as pessoas ao êxtase chegando ao desmaio. Os instrumentos utilizados pelos jogueiros eram: triângulo, atabaque, agogô, entre outros. O jongo é considerado uma dança folclórica com fundamentos místicos, isto pela sua vinculação com o Ritual da Linha das Almas, devia-se pedir licença para iniciar o jongo ou saudações aos tambores "Bendito louvado Seja". Conta Ernani Alvarenga em seu depoimento para o "Museu Histórico Portelense" que em determinada ocasião foi a uma reunião de jogueiros da qual participava Manuel Gonçalves Bam, Bam, Bam, que tomara parte de um grupo em Osvaldo Cruz. Alvarenga começou a se engraçar com as moças presentes ao jongo, imediatamente os negros feiticeiros lançaram seus pontos e cantos dirigidos aos abusos de Alva-

renga que amedrontado começou a sentir forte dor de cabeça, saindo dali direto para sua casa, o fato dificultou-lhe o sono.

O jongo é o antecessor do Partido Alto.

## O Caxambu

O Caxambu assemelha-se ao jongo, canto e dança com fundamentos misticos, acompanhados de atabaques, pandeiros, agogô e outros instrumentos de madeira. A diferença entre Caxambu e jongo é que o jongo se aproxima do Alujá de Xangô (maneira de bater, toque do Candomblé), ao passo que o caxambu seria ao ritmo do Congo (Angola de Candomblé). Em Osvaldo Cruz existiram alguns grupos de caxambu e o que mais se destacou foi "Os Filhos do Deserto" grupo de Alvarenga que só tocava caxambu.

Alvarenga é compositor em cujo repertório poderão ser reconhecidos vários caxambus. Podemos citar entre muitos: Sertanejo, Cabocla Jurema, Mês de Maria na Roça, Salve a Liberdade, Saudade se Sente, Sabiã Laranjeira. Alguns destes trabalhos foram feitos de parceria com Candeia Filho.

"Concluimos que a participação do negro foi da maior importância como elemento de união, força de trabalho e alegria no processo de aculturação.

Os atabaques tanto no jongo, como no caxambu possuem 3 tipos em tamanhos diferentes do maior ao menor:

*Agomapita, Candoqueiro, Caxambu* - Este último deu o nome "Caxambu" à dança derivada do jongo."

## Capoeira

"A princípio era dança, mas a ânsia da liberdade a transformou em luta, segundo os Historiadores na guerra dos Palmares e durante a invasão Holandesa. Capoeira constitui um fato cultural porque resultou de uma necessidade imperativa do negro num seu determinado momento histórico e atualmente não se desvincula do sofrimento da cultura nacional o combate entre os que pretendem mantê-la expressiva e representativa do nosso estágio social, e a tendência à massificação de valores estranhos a esse estágio."

## SURGIMENTO

### Influências do Bloco Baianinhas de Osvaldo Cruz.

Baianinhas de Osvaldo Cruz foi um bloco que surgiu por volta de 1922 com o objetivo de competir com um outro do local "Quem fala de Nós Come Mosca" (referências posteriores). Da diretoria do bloco participavam *Galdino Marcelino dos Santos* como Presidente; *Antonio Caetano* secretário, *Antonio Rufino* procurador, *Candinho* primeiro Mestre de canto (harmonia) e *Paulo da Portela* como segundo Mestre de Canto. Segundo os depoimentos de Caetano, Rufino, que participaram do bloco, o presidente Galdino era pessoa de temperamento agressivo e este aspecto originou algumas brigas, culminando com a extinção do bloco em 1923, quando saíram Paulo, Caetano, Rufino e outros. Participaram, também do bloco *Claudionor Marcelino*, irmão de Galdino, *José da Costa*, *Álvaro Sales*, *Angelino Vieira*, *Manuel Barbeiro*, *Alfredo Pereira da Costa*, *Otávio*, *Caminha*, *Benedito do Brás* e outros. O bloco teve vida curta, saindo apenas dois anos. Sua influência na criação da Escola foi fundamental. Sua queda motivou a união de Paulo, Caetano, Rufino, Candinho, Zé da Costa, Álvaro Sales e outros que criaram o Conjunto Osvaldo Cruz, que inicialmente não passava de um bloco no estilo do "Baianinhas". Rufino e Caetano contam, em seus depoimentos, que quando saíram dos "Baianinhas" fundaram uma *Caixinha* junto com Paulo, com o objetivo de unir o grupo e fazer movimentar suas economias, inclusive declaram que vendiam doces, cigarros entre outras coisas.

### Influência do Bloco "Quem Fala de Nós Come Mosca"

Narra Rufino que primeiro surgiu o cordão "Estrela Solitária" no Largo do Neco (entre Turiaçu e Madureira), fundado por Euzébio Rosas e Dona

Esther, ambos saíram como Mestre-Sala e Porta-Estandarte respectivamente. Com a transferência para Osvaldo Cruz fundaram "Quem Fala de Nós Come Mosca". Este bloco tinha permissão legal para desfilar, era registrado, possuía licença da Delegacia de Polícia. Dona Esther, famosa em Osvaldo Cruz por ser uma senhora caridosa, ajudava a todos indiscriminadamente. Era considerada "festeira", tinha a casa freqüentada por sambistas conhecidos na época. Essas festas duravam, muitas vezes, uma semana inteira.

Suas festas eram tão famosas e seu bloco tão conhecido que motivou a criação do "Baianinhas", considerado seu rival na localidade. O bloco "Come Mosca", como era conhecido, pela participação de diversos sambistas da época, teve influência marcante na fundação da Escola de Samba Portela. Esses dados foram tirados do depoimento de Antonio Rufino que conheceu a origem do bloco de Euzébio Rosas tendo também participado das festas e reuniões em casa de dona Esther.

Dona Esther alojava em sua casa mais de cinquenta pessoas. Sua residência era tão grande que ia de uma rua a outra (Joaquim Teixeira a Antonio Badaje em Osvaldo Cruz). As pessoas de sua época, fazem questão de lembrar que dona Esther era mulher muito bonita e de boa condição financeira, ajudando sempre que possível ao Conjunto Osvaldo Cruz (Portela) em formação. Segundo Antonio Caetano o bloco "Conjunto Osvaldo Cruz" utilizou a licença do "Come Mosca" duas ou três vezes, a fim de que pudesse desfilar na cidade legalmente. Dona Esther era considerada da lei, ou melhor, fazia suas reuniões místicas (macumba). Contam em Osvaldo Cruz, pessoas do bairro, que ela demorou tanto a morrer porque adiava a sua morte mandando outras pessoas em seu lugar.

### **Solidariedade do bloco "Lá Se Vai Nossa Embaixada"**

Em 1926 a pedido de Claudionor, Paulo da Portela, Caetano, Nirinho, Rufino e outros, Ernani Alvarenga, nesta época rapazola, foi convidado para fundir seu bloco "Lá Se Vai Nossa Embaixada" ao *Conjunto Osvaldo Cruz* (Portela), fato que se consumou logo. O bloco localizava-se na antiga rua "B" em Osvaldo Cruz. Desse bloco participavam além de Alvarenga, Manoel Guerra, Joca, Benedito e outros. A união deste bloco foi fundamental na vida do "Conjunto", uma vez que fortaleceu o grupo já estabelecido dando características iniciais de Escola de Samba. Alvarenga é autor de vários "caxambus", entre outros tipos de trabalho, *jongo*, *samba de terreiro* e mais. Participava das reuniões e bailes em casa de dona Esther, dona Neném e sr. Vieira.

*Alvarenga – Fundador da Portela – autor de caxambu, jongo, maxixe, samba-canção, samba de terreiro, samba de breque, partido-alto, samba exaltação.*

### **Influência de dona Neném e dona Martinha**

Dona Neném era também *festeira*, organizava suas reuniões das quais participavam sambistas da época. Dona Neném (Adélia Santana) era Mãe de

Santo e em sua casa realizavam-se reuniões de culto afro-brasileiro. Conforme depoimentos de Rufino, Alcides, Alvarenga e outros, dona Martinha foi responsável pelo batismo da Escola. Rezou uma *ladainha* a convite de Paulo da Portela e Rufino. A madrinha é Nossa Senhora da Conceição (Oxum) e o padrinho S. Sebastião (Oxóssi). Dona Martinha era mãe de dona Neném, foi muito importante para Escola por serem festeiras influenciando indiretamente o surgimento da Portela. A Portela tem a honra de ter sido batizada por uma "negra africana" radicada no Brasil.

### **Influência das Festas em Casa do Sr. Napoleão e Sr. Vieira.**

Sr. Napoleão, pai de Natal, Vicentina e Nozinho, organizavam, em seu terreiro, reuniões de caxambu. A essas reuniões compareciam elementos do Estácio como Ismael Silva, Brancura, Valdemar da Babilônia, Baiaco entre outros. Esses convidados compareciam às festas através da irmã do sr. Napoleão, tia de Natal, que por sua vez era de outra *lei* e só participava depois de conseguir "Malene" (bênção, licença, perdão) do sr. Napoleão, dono e responsável pelo terreiro. É inegável a influência dessas festas, tipos reuniões de "caxambu" e *jongo* que o sr. Napoleão e Sr. Vieira faziam realizar. Essas reuniões duravam, às vezes, dois dias. Eram também precedidas de baile com *sanfona*, onde todos comiam e bebiam e principalmente se divertiam. Queremos deixar claro que o Estácio não existia como Escola de Samba, mas os sambistas daquela região que vinham à "roça", como era considerada Osvaldo Cruz, incentivaram os primeiros sambistas da azul e branco e indiretamente influenciaram o nascimento da Portela.

## **FATOS MARCANTES**

### **Queda do Bloco Baianinhas de Osvaldo Cruz**

A extinção do bloco "Baianinhas" de Osvaldo Cruz foi um fato marcante da fundação da Escola. Deste bloco participavam componentes da maior importância para a Portela. Como já foi mencionado em capítulo anterior, o Presidente do Bloco *Galdino Marcelino dos Santos* pelo seu temperamento agressivo, desentendeu-se com Antonio Rufino dos Reis e este mal entendido causou a extinção do bloco, pois os amigos de Rufino (Caetano, Paulo e outros) seguiram-no e deixaram o bloco.

### **A Mangueira**

Ficava em frente à Casa Grande do sr. Napoleão, Fazenda Theófilo, e sua existência é comprovada por quadro a óleo (pintado) na época por Caetano.

Embaixo desta Mangueira conhecida e tradicional, reuniam-se Paulo, Rufino, Caetano, Zé da Costa, Álvaro Sales entre outros e cantavam caxambu e sambas característicos. Lá surgiram os primeiros sambas da Escola: o primeiro feito por Paulo da Portela foi "Mulher tu és Orgulhosa", o segundo feito por Rufino "Favela tem o seu Cruzeiro", o terceiro de Antonio Caetano "O Quanto a Paixão é Capaz". Estes sambas foram feitos por volta de 1927/28.

### **Terno, Chapéu, Sapato e Anel.**

Outro fato marcante da fundação foi o de Caetano, Paulo, Rufino, Zé da Costa e Álvaro Sales terem resolvido comprar ternos iguais, chapéu de palha, sapato tipo carrapeta e anel de prata com iniciais de seus nomes. A finalidade era moralizar o que faziam, ou seja, mostrar a polícia que considerava os elementos ligados ao samba, como malandros, que eles apesar de sambistas eram homens de bem, que apenas gostavam de cantar e compor seus sambas. Os anéis do grupo foram confeccionados por Caetano que até hoje possui o seu, o mesmo foi oferecido ao "Museu Histórico Portelense". O fato pode ser considerado altamente significativo em uma época difícil de se conquistar e superar os preconceitos enraizados. (Ocorrência em 1926/28).

### **Reuniões em Casa de Paulo da Portela.**

As reuniões programadas por Paulo em sua residência na Barra-Preta, em Osvaldo Cruz, cantavam-se sambas de Paulo, Heitor dos Prazeres, Caetano, Rufino, Nininho, Alcides e outros. A residência de Paulo constituiu-se num fato marcante por ter sido também a primeira sede da Portela. O fato é relatado por Alcides Dias Lopes, compositor e fundador da Portela além de Mestre de Canto. Por volta de 1929/31.

### **Batismo**

O batismo realizado por dona *Martinha* (negra africana) marca a *imponência do ritual* e a confiança que a Escola depositou em seus padrinhos até hoje. Dona *Martinha*, mãe de dona *Neném* era da *lei* (zeladora de santo). O batismo foi assistido por Antonio Rufino e Paulo da Portela e o local foi o da segunda sede, o atual "Botequim do Nozinho" (1928).

### **Bandeira e Estandarte**

A primeira bandeira foi criada por Heitor dos Prazeres (fundador da Portela) que após vencer um concurso de samba em casa de José Espinelli, com o samba "A Tristeza Me Persegue", segundo depoimentos de Alcides, Caetano e Rufino, voltou daí cheio de *banca*: Mudou o nome da Escola e criou a primeira bandeira de apenas uma face (um lado), representada por uma camisa de malandro (em meia lua de palha de seda com o sol ao

centro). Este estandarte criado por Heitor dos Prazeres foi por ele desenhado e confeccionado por dona Diva Caetano, esposa de Caetano. A bandeira definitiva, que é usada até os nossos dias, foi criada por Caetano.

## Símbolo

O primeiro e único símbolo da Portela foi a nossa conhecida "Águia", criada na fundação da Escola por Antonio Caetano. (1925/26).

Caetano ao desenhar a bandeira criou o símbolo adorado e venerado pelos portelenses. O criador do símbolo portelense narra que imaginou o "condor" porque voa mais alto, prevendo desta maneira as conquistas da Portela.

## As Rodas de Samba

As Rodas de Samba realizadas com a finalidade de divertimento ou recreação também foram fato bem marcante para o surgimento da Portela. Essas reuniões constantes e periódicas contribuíram de forma eficiente para o fortalecimento das bases para a criação de uma Escola de Samba.

## Nomes

Os nomes que a Escola recebeu foram:

1.º – *Bloco Carnavalesco Escola de Samba Osvaldo Cruz*, também *Conjunto de Osvaldo Cruz*, nesta ocasião a Portela ainda se apresentava em forma de bloco e com todas as características; (1926-7)

2.º – *Quem Nos Faz é o Capricho*, nome dado por Heitor dos Prazeres que na ocasião venceu o primeiro concurso de samba, voltando daí com muita força a ponto de dar idéia para a mudança; (1928-9)

3.º – *Vai Como Pode* que nasceu de questões pessoais na Escola provocando, por sua vez a saída de Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela. *Manuel Bam, Bam, Bam* opinando sem muita convicção disse: "Vamos colocar *Vai Como Pode* uma vez que só temos problemas", e o nome ficou. (1930-31)

4.º – *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela* – Nome definitivo da entidade, foi sugestão do Delegado Dulcídio que opinou no sentido de dar o próprio nome da rua onde se localizava. (1931)

## Fundadores e Colaboradores da Fundação

Dos depoimentos tomados a elementos que vieram da origem da Portela, chegamos à conclusão que a Escola teve nomes da maior importância nos destinos da Entidade. Esses nomes podem ser identificados como fundadores e colaboradores da fundação. Como toda pesquisa pode haver falhas nós procuramos averiguar da melhor forma possível, sem parcialidade dando real destaque a todos aqueles que contribuíram de uma forma ou de outra e

para nós tanto foram importantes os fundadores como os colaboradores. Se por ventura algum nome foi esquecido ou aqui omitido, temos a consciência tranqüila de que todos os esforços foram envidados no sentido de mostrar a realidade dos fatos sem intenção de diminuir os méritos desses nomes.

São os seguintes:

- 1 – Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela)
- 2 – Antonio Rufino dos Reis (Rufino)
- 3 – Antonio da Silva Caetano (Caetano)
- 4 – José da Costa
- 5 – Álvaro Sales
- 6 – Heitor dos Prazeres
- 7 – Claudionor Marcelino Santos
- 8 – Manuel Gonçalves (Bam Bam Bam)
- 9 – Candido dos Santos (“Candinho”)
- 10 – Arlindo Costa
- 11 – Manuel Alves Guerra
- 12 – João Rodrigues de Souza (João da Gente)
- 13 – Alcides Dias Lopes “Histórico”
- 14 – Nicanor Trovão
- 15 – Ernani Alvarenga
- 16 – Antonio Portugal
- 17 – Diva Caetano da Silva
- 18 – Margarida e suas Filhas (Dora e Ninita)
- 19 – Jovelina Vicentina
- 20 – Galdino Marcelino dos Santos
- 21 – Nininho Marcelino dos Santos
- 22 – Sérgio Hermógenes Alves
- 23 – Cláudio Bernardes
- 24 – Napoleão José do Nascimento Filho (Nozinho)
- 25 – Benício dos Santos
- 26 – Ubaldo Oscarino
- 27 – Alberto Machado
- 28 – Boaventura dos Santos “Ventura”
- 29 – Osvaldo dos Santos “Alvaiade”
- 30 – Angelino “Poró” Vieira
- 31 – Lino Manuel dos Reis
- 32 – Gumerindo
- 33 – Waldemar
- 34 – Adalberto Ferreira “Betinho”
- 35 – Armando Passos
- 36 – Manuel Barbeiro
- 37 – Bazileu
- 38 – Abelardo
- 39 – Nelson Amorim
- 40 – Euzébio



- 41 - Alfredo José Domingues
- 42 - Natalino José do Nascimento "Natal"
- 43 - Olívio Pereira "Nô"
- 44 - Vicentina Nascimento "Tia Vicentina"
- 45 - Otacílio Carvalho da Silva "Ximbute"
- 46 - Antenor dos Santos

Na Escola não existe documentação que possa provar com dados exatos na época certa em que as pessoas deram sua contribuição, portanto, foram utilizados os depoimentos de elementos por nós mencionados. Procuramos unir os fundadores e colaboradores da fundação devido às contradições e às polêmicas que existem em torno de determinados nomes que apesar de não terem participado da fundação deram sua efetiva contribuição.

Inclusive a data da Fundação da Portela na pesquisa realizada com fundadores da Escola, mostra que os primeiros sambas feitos, no período da fundação, surgiram por volta de 1925/26, o que vem demonstrar que há uma controvérsia na questão.

### Sedes da Escola

Os primeiros passos podem ser caracterizados pelos fatos marcantes já relacionados em capítulo anterior. Torna-se necessário lembrar que a Mangueira, em casa do sr. Napoleão foi o primeiro ponto de encontro dos sambistas que deram início a Portela.

A primeira sede foi na Barra-Preta, onde residia Paulo, local onde se reuniram Paulo, Caetano, Rufino, Heitor dos Prazeres, Manuel Bam Bam Bam, Alcides, Nininho e outros.

A segunda sede contam que foi no quarto onde morava Antonio Rufino. As sedes, naquela ocasião, serviam quase que exclusivamente, para guardar os instrumentos.

A terceira sede foi no antigo número 412 da rua Portela onde é atualmente o "Bar do Nozinho". Neste local já realizaram reuniões com diretoria dando maior organização que não possuía anteriormente.

A quarta sede da Portela foi a nossa conhecida "Portelinha", onde existiu a "Jaqueira" tão falada e citada em alguns sambas da Escola como "No Tempo da Jaqueira" de Zé Ketí. A *Portelinha* que existe até os nossos dias na rua Portela em Osvaldo Cruz, foi uma conquista discutida dentro da Escola, várias foram as contribuições, contamos com a ajuda na época de Lino Manuel dos Reis que recebeu uma indenização dos dedos da mão perdidos no trabalho e com o dinheiro auxiliou a compra da Sede. A contribuição de Natalino José do Nascimento "Natal" que muito ajudou nesta conquista. As assinaturas no livro-de-ouro, contaram com auxílio de elementos de grande influência como Edgard Romero entre outros.

A quinta e atual sede da Portela "O Portelão" ou Academia do Samba Natalino José do Nascimento, nome ofertado ao nosso saudoso "Natal", ex-Presidente da Honra da Escola, fica na rua Arruda Câmara entre Osvaldo Cruz e Madureira. O Portelão é a maior área de samba que existe nos

nossos dias. A mais importante contribuição foi de "Carlos Teixeira Martins", atual Presidente da Portela que emprestou à Entidade vultosa quantia que possibilitou a sua aquisição. Queremos deixar claro o reconhecimento dos portelenses pelo seu tino administrativo, que sem dúvida marcou uma nova fase no ambiente do samba. Hoje a Portela inteiramente desvinculada de qualquer dívida, possuindo o seu patrimônio, parte para a frente desocupada, sempre em condições de ter dinheiro em caixa para mostrar ao povo um carnaval à altura e da importância das Escolas de Samba.

Nas duas primeiras sedes a Escola foi dirigida por um triunvirato formado inicialmente por Paulo, Caetano e Rufino, sendo depois substituído por Benício dos Santos, Lino Manoel e Euzébio. Nas duas sedes seguintes (412 e Portelinha), tivemos como Presidentes: Armando Passos, Antenor dos Santos, Lino, Armando Santos, João Calça Curta, Nelinho, Caetano "Piloto", Carlos Teixeira Martins, Natalino José do Nascimento, entre outros.

## CONTRIBUIÇÕES E MEIOS INICIAIS DE SUBSISTÊNCIA.

O Conjunto de Osvaldo Cruz, nome inicial da Portela, sofreu demais para subsistir e devemos lembrar que nos primeiros passos não havia realmente condições econômicas para sobrevivência da Escola e como fatos que determinam esses problemas podemos citar:

1 - Um dos objetivos da "caixinha" criada por Paulo, Caetano e Rufino foi o sustento e a segurança da Escola. Essa "Caixinha" atuava com venda e empréstimos pequenos, é claro, a juros baixos, vendia-se cigarros e outras coisas;

2 - O primeiro cobrador que a Escola teve foi Antonio Rufino dos Reis, chamavam-no de *Procurador*, - nome característico da época que representava o "tesoureiro". A mensalidade era de quinhentos réis e Rufino fazia esta cobrança a pé, saindo, segundo ele conta, de manhã e chegando à noite (aos domingos e feriados).

3 - Em certa ocasião a Escola não tinha condição financeira para sair e Rufino empenhou seu terno para que o cortejo pudesse sair. O fato ocorreu por volta de 1931 e as dificuldades financeiras eram as piores possíveis.

4 - Com relação a mensalidade conta "Nozinho" que devia três meses e não podia pagar a dívida. É bom lembrar que *Nozinho* saía na bateria e Rufino como cobrador, não queria permitir que ele saísse na Escola, a não ser que saldasse a dívida, o fato só não se consumou porque um amigo de *Nozinho* pagou os recibos.

5 - Em certa ocasião a Escola não tinha corda para o desfile, foi quando lembraram de Sérgio Hermogenes (o dono da venda), português que alugava a sede à Portela, este, então, resolveu mandar buscar em Madureira, com seu crédito nas casas comerciais, fato comprovado e relatado nos depoimentos. Com relação a Sérgio Hermogenes, contam os portelenses da "Velha

Guarda", de que se tratava de um homem bom e que ajudou demais a Portela. Houve ocasiões em que se devia oito meses de aluguel e uma das formas utilizadas por Sérgio para cobrar, era mandar que tocassem o burbo em sua venda - fato que chamava a freguesia. Quando a Portela vencida o Carnaval, Sérgio vibrava não só pela Escola, mas também pelo pagamento da dívida que seria saldada.

6 - Os primeiros instrumentos vindos para a Escola apareceram por intermédio do Sargento Mendonça, que também ajudou demais a Portela, além de tomar parte no Conjunto Musical com Caetano, Paulo e outros;

7 - Quando se aproximava o Carnaval, Rufino, Caetano, Paulo entre outros, saíram com o livro-de-ouro para angariar fundos e sempre foram bem sucedidos;

8 - Devido às dificuldades a Escola teve sua primeira sede em casa do Paulo Portela, teve também o quarto de Rufino como sede e só depois de algum tempo é que conseguiram alugar uma casa de propriedade de Sérgio Hermógenes no 412 da rua Portela, atual "Bar Nozinho";

9 - Até para tirar a licença, sem a qual não poderiam desfilar, foi uma dificuldade. Por várias vezes, como já foi dito utilizou-se a licença do "Come Mosca", emprestada;

10 - A perseguição ao samba foi uma das grandes dificuldades, contam que em certa ocasião realizavam uma Roda de Samba na rua perto da residência de Alvaiade quando de repente a polícia chegou e todos correram inclusive Alvaiade que não foi pego. No dia seguinte Nozinho e outros amigos começaram a brincar com Alvaiade dizendo que a polícia havia procurado um rapaz com cabeleira e topete grande, rapidamente Alvaiade foi ao barbeiro e mandou passar a máquina zero, raspando sua vasta cabeleira;

11 - Paulo da Portela saía procurando pastoras para sair na Escola e se comprometia com os pais tomar conta das moças. A idéia inicial de Paulo, Rufino e Caetano era fazer da Portela um grupo familiar organizado que pudesse se apresentar em qualquer lugar sem criar problemas. Caetano relata que nunca imaginou que a Escola pudesse chegar a imponência de hoje;

12 - As primeiras alegorias criadas na Escola foram construídas com os próprios recursos e seu idealizador foi Caetano. Os guarda-chuvas e gambiaras foram feitos por Caetano, Candinho, sr. Juca e outros. Esses guarda-chuvas eram cobertos com folhas de papel fino colorido;

13 - Os trajes eram simples de acordo com as dificuldades da época e cada um se esforçava para fazer o melhor;

14 - No barracão, não havia gesso e as formas eram feitas de cimento. O fato tornava o trabalho cansativo. A primeira forma foi a figura de um escravo com dois metros de altura e o Brasão da República Brasileira. Esse escravo foi usado durante muito tempo, comentava-se que ele ia para a cidade sozinho;

15 - Não havia dinheiro realmente e cada um levava o que podia. Exemplo: Papel carne-seca para fazer pasta, farinha para fazer cola e demais. A retribuição era feita aos sábados com tira-gosto e cervejada;

- 16 - Lino trazia muita madeira (peças prontas), parte da fantasia. Candi-  
nho junto com Lino faziam peças de instrumentos;
- 17 - A Escola possuía um carregador de corda chamado "Bobocha" que  
fazia questão de tomar conta daquele material espontaneamente e o trazia  
nas costas.

## Histórico dos Carnavais

A primeira escola de samba a apresentar enredo, isto é, uma estória representativa com adereços, que hoje em dia chamamos de alegorias, para o desfile de carnaval foi a Portela. O fato ocorreu em 1931, quando a Portela surgiu com o enredo "Sua Majestade o Samba". A idéia do tema veio de Caetano que imaginou a primeira alegoria surgida em Escola de Samba. A alegoria representava um conjunto musical e se constituía de um elemento da Escola chamado Eurico, vestido em uma barrica que representava um pandeiro e um tamborim sobre a cabeça, os membros (braços e pernas) foram representando vaquetas. O objetivo da imagem era dar a idéia de todos os instrumentos que formam um conjunto musical. Em 1932 apareceu o segundo tema enredo apresentado como "Carnaval Moderno". Nesta ocasião se utilizou papel fino para cobrir armações de sombrinhas e guarda-chuvas, gambiarras e caramanchões utilizados com adereços. A finalidade deste Carnaval foi prestar homenagem ao "Rei Momo"; em 1933 foi realizado o carnaval "Voando para a Glória". Caetano teve como objetivo homenagear a Águia que para ele representava a democracia e a inteligência. Foi o primeiro ano que se lançou em Escola de Samba, crianças e bicicletas. Como alegoria levava um castelo com a águia pousada de asas abertas; em 1934 surgiu o terceiro enredo que foi "Academia do Samba", levou como alegorias três cavalos vencedores. O objetivo foi o de homenagear o Grande Prêmio Brasil vencido por Mossoró - vitória do cavalo muito comentada e festejada na época; em 1935, o tema foi "O Samba dominando o Mundo", mostrando alegoria de um "Globo Terrestre" que girava, obra de Lino Manoel dos Reis, com engrenagem de madeira. Foi a primeira vitória da Portela em desfile oficial, abrindo o caminho para a série de títulos conseguidos; em 1936 não houve desfile e a Portela não apresentou enredo, participando de batalhas em Madureira, O. Cruz, Rocha Miranda; em 1937 "O Carnaval", tema criado sem objetivo definido, neste ano valia tudo. A Escola passou por uma crise de liderança, a nova junta formada não se definia em tempo de esquetizar o carnaval.

A mudança foi de Paulo, Caetano e Rufino para Benício, Lino e Euzébio. Foi neste ano que somente duas escolas desfilaram a "Vizinha Faladeira" e a Portela, isto porque, a luz foi desligada à meia noite conforme determinação da polícia. Em 1938 foi feito "A Democracia no Samba"; a Escola não levou alegorias neste ano, as fantasias eram desenhadas por Lino Manoel ou copiadas de revistas e levavam os motivos do tema. Em 1939 "Teste ao Samba" levava como alegorias um quadro-negro grande onde se lia: "prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil é incentivar o povo brasileiro". O próprio Lino fez os figurinos (desenhos)

baseados em alunos e professores. Os componentes conduziam alegorias de mão que foram na ocasião diplomas, que foram examinados e elogiados por "Ary Barroso", juiz do desfile que deu a Portela o 1.º lugar logo após o seu encerramento (no mesmo dia). Em 1940 o carnaval foi "Homenagem à Justiça", levava como alegorias Estátuas da Liberdade, da Justiça entre outras. O samba de Paulo da Portela teve pouco tempo para ser ensaiado e os componentes mudaram o sentido das palavras trocando "Salve a Justiça" por *paу na justiça*, prejudicando o desfile.

Em 1941 o tema foi "Dez anos de Glória", homenagem aos dez anos de governo de Getúlio Vargas. Foram feitos dez carros representando os dez anos anteriores que a Portela desfilara que corresponderam aos dez anos de governo Getúlio Vargas. O fato triste foi a saída de Paulo da Portela que veio de São Paulo para o desfile junto com um grupo de amigos, todos vestidos em cores diferentes as da Escola, foi então que Manuel Bam Bam impediu que o grupo participasse, esclarecendo que somente Paulo poderia desfilar — uma vez que o regulamento não permitia mais de um componente fora das cores da Escola. A ocorrência aborreceu Paulo que ficou com os amigos e não desfilou neste ano.

Em 1942 foi desenvolvido "A Vida do Samba" cujo objetivo maior era contar a história do samba. Lino prefere a origem indígena em virtude das alegorias e fantasias. Levava um carro que apresentava o "Morro da Favela" simbolizando o surgimento do samba. Nas fantasias Lino se baseou nas figuras do malandro com camisas listradas. Foi prestada homenagem à Carmen Miranda em outra alegoria representada por um edifício tipo arranha-céu (quadro tirado do filme "Primavera no Rio", fotografia conseguida no cine Madureira). Em 1943, 44 e 45, os temas foram liberados pela "Liga de Defesa Nacional". Foram denominados "Carnavais de Guerra". Em 1943 levava como alegoria uma vaca com as bandeiras cravadas em seu corpo, a vaca representava o lixo (Alemanha, Japão e Itália). Em 1944 o tema foi "Motivos Patrióticos" com homenagens ao Brasão da República, Bandeira, ao Hino entre outros. Em 1945 recebeu o nome de "Brasil Glorioso" dentro do mesmo estilo anterior com motivos patrióticos. Em 1946, "Alvorada do Novo Mundo", em homenagem ao término da guerra. Como alegorias apresentou a "Volta das Forças Armadas", os "Acordos Ministeriais", um panteão representando as "Nações Unidas" vitoriosas, Hitler esmagado e Musoline enforcado e por fim uma alegoria mostrando "Tio Sam" em pé com Hitler ajoelhado. Em 1947 foi feito "Honra ao Mérito" em homenagem a "Santos Dumont". Como alegorias levou a "Torre Eiffel" de Paris, com Santos Dumont contornando a Torre em seu avião. Outra alegoria foi um enorme globo com a imagem de Santos Dumont, realçando as asas da aviação e finalmente como 3.ª alegoria o "Túmulo dos Heróis".

Em 1948 o tema apresentado foi "Homenagem a Princesa Isabel", mostrando os benefícios que a libertação dos escravos trouxe para o Brasil. Como alegorias foram apresentadas: Fazendas, Casas Grandes, Senzalas e demais.

Foi neste ano que houve a questão entre "Prazer da Serrinha" e "Império Serrano". Foi combinado entre as duas Escolas, que pertenciam a mes-

ma região que, a que obtivesse pior colocação no desfile deixaria de existir e se uniria a outra, fortalecendo o grupo. Conta Lino Manoel dos Reis em seu depoimento que houve uma trama da qual participou o jornalista Irênio Delgado, torcedor fervoroso do Império Serrano, que na ocasião conseguiu com sua força e influência, transformar um julgamento que tornaria o "Prazer da Serrinha" vencedor, virando tudo, passando o Império Serrano para 1.º lugar e o Prazer da Serrinha para segundo, ficando a Portela em terceiro neste ano. Em 1949 foi realizado o tema "O Despertar Gigante", apresentando a descoberta do Brasil com seus primeiros habitantes. Como alegorias levou índios em um dos carros e Estácio de Sá em outro.

Em 1950 "Riquezas do Brasil" teve como alegorias pedras preciosas, o café, o minério, crianças. Em 1951 "A Volta do Filho Pródigo", exaltava os grandes feitos do governo Getúlio Vargas. Como alegorias foram feitas homenagens às Leis Trabalhistas, Volta Redonda e outras. A finalidade foi a exaltação dos 15 anos de ditadura. Neste ano ocorreu uma dispersão entre as Escolas de Samba, ficando apenas a Império Serrano com Irênio Delgado saindo todas as demais que criaram a "União Cívica das Escolas de Samba". Em 1952 o enredo foi "Brasil de Ontem", baseado no martírio dos escravos, baile dos senhores, Casa Grande Senzala, Troncos e Pelourinhos. Conta Lino, que neste ano durante o sorteio houve *pedra fria*, ou seja, "marmelada" e a Portela foi a primeira a desfilar. Mas ocorreu o seguinte: A Escola desfilou maravilhosamente sem chuva e assim que passou caiu um terrível temporal sendo o carnaval anulado. Em 1953 "Seis Datas Magnas". Como as Escolas apresentavam as batalhas da história do Brasil separadamente, Lino resolveu terminar com a exploração das datas homenageadas fazendo quadros alegóricos alusivos as datas, pintados a óleo:

(1.º) 21 de abril (Tiradentes); (2.º) 24 de maio (Batalha do Tuiuti); (3.º) 11 de julho (Batalha do Riachuelo); (4.º) Sete de Setembro (O Grito do Ipiranga); (5.º) 15 de Novembro (Proclamação da República); (6.º) 19 de Novembro (Dia da Bandeira). Neste desfile foi feita uma parede em frente a Comissão julgadora, onde procedeu-se o hasteamento da Bandeira Branca, aplaudidíssima pelo público, a Portela conquistou 400 pontos obtendo a nota máxima em todos os quesitos. Em 1954, "São Paulo Quatrocentão", em homenagem àquela cidade que festejava o quarto centenário. As alegorias apresentadas foram: O Primeiro Colégio criado por José de Anchieta, os bandeirantes e adereços. Após a apresentação no Rio, a Portela foi convidada a desfilar em São Paulo onde o fez com grande sucesso. Em 1955, "Festa Junina em Fevereiro", trouxe como alegorias: fogueiras, balões, lanternas, troncos, bandeirinhas, muita caipira, fogos. Em 1956 "Riquezas do Brasil, celebrando as riquezas naturais: frutas (laranja, bananas), os minerais, carros representando a lavoura; em 1957 "legados de D. João VI", levava como alegorias: 1.º carro (D. João VI no trono); 2.º carro (Chegada de D. João VI e sua comitiva); 3.º carro (A Figura de Mercúrio) simbolizando a abertura dos Portos do Rio de Janeiro; 4.º carro "Das Artes" com a figura de Minerva em plano superior. Quem desenvolveu o tema foi Djalma Vogue, principal responsável; em 1958 "Vultos e Efemérides". O primeiro carro foi D. Pedro com dois dragões gigantes, tipo

pantheon; O segundo carro mostrava a Princesa com a liberdade dos escravos, o terceiro carro alusivo a Pedro Álvares Cabral, Caxias, Marechal Deodoro da Fonseca; em 1959 "Brasil Pantheon de Glórias" levava como alego- Santos Dumont e a Torre Eiffel; o terceiro mostrava o Índio Poti; em 1960, "Rio, Capital e Terra do Samba". Apresentou como 1.º carro o "Morro de Santo Antônio" e a sua demolição, aparecendo em seguida a Cidade do Rio de Janeiro com os edifícios, a Central do Brasil, Quartel General, a Mesbla; o 2.º carro representou a Fundação da Cidade com (Mem de Sá e Estácio de Sá até o governo Lacerda); o 3.º carro foi a Batalha da Invasão Fran- cesa. Em 1961 "Jóias e Lendas Brasileiras": alegorias - 1.º carro "Saci" 2.º carro uma Pia grande com azulejo decorado; o 3.º carro um corcel enorme (cavalo); em 1963 "Barão de Mauá" e suas Realizações - Alegorias: 1.º carro "O Arsenal" com incêndio em Ponta da Areia, explosão da Cal- deira; o 2.º carro figuras sobre o "Comércio e Indústria"; o 3.º carro "Mauá" em tamanho grande com várias de suas realizações; em 1964 o enredo foi "O Segundo Casamento de D. Pedro I", e revelou um lindo Bolo natural como adereço; em 1965 "Histórias e Tradições do Rio Quatrocen- tão". Alegorias - (1) Primeiro Marco da Fundação da Cidade; (2) A Prin- cesa Isabel com vários adereços criando o clima para a alegoria; em 1966 o tema foi "Memórias de Um Sargento de Milícias" - alegoria: 1.º carro, As Três Marias-Antonietas, puxado por quatro Bumba-Meu-Boi. O 2.º car- ro representou uma Rua com Onze Bonecas (Os Barbeiros); o 3.º carro "O Sargento de Milícias" em tamanho grande e um jardim a frente; em 1967 "Tal dia é o Batizado" - alegoria: Abre-Alas painel com o nome do tema; Tela com a figura do Alferes José Joaquim da Silva Xavier em unifor- me de Gala; Tela mostrando o Mártir da Inconfidência esquartejado e que inclusive, foi exposto em diversas partes dos Estados (Rio de Janeiro e Minas Gerais); Tela à réplica da Bandeira da Misericórdia que acompanhou o cortejo até o cadafalso; Tela representando o Tribunal que condenou os Inconfidentes; em 1968 "O Tronco do Ipê", extraído da obra de José de Alencar. Levou-se a Águia da Portela como abre-alas e as alegorias: Casa Grande Senzala da Fazenda do Boqueirão, tela (retrato) de José de Alencar; Tela mostrando a partida do filho do Barão da Espera da Fazenda para o Rio de Janeiro; em 1969 "As Treze Naus" - Descoberta do Brasil. Como abre-alas, uma Roda de Leme tendo ao fundo o mapa do Brasil. As alego- rias: A chegada das caravelas ao Brasil; O Brasão de Portugal e uma esfera com uma cruz de malta; Estandartes com os Brasões dos comandantes das Naus; em 1970 "Lendas e Mistérios da Amazônia"; o Abre-Alas foi uma poderosa Águia - alegorias: Primeiro carro Tupã, o segundo carro das Ama- zonas (Icamiabas), o 3.º carro do Saci-Pererê, o quatro Cobra-Grande (25 metros). Foi neste ano que Paulinho da Viola surgiu com o "Rio que Passou em Minha Vida", samba de terreiro criado com uma força tão grande que serviu para formar o desfile da Portela; em 1971 "Lapa em Três Tempos" - alegorias: (1.º) Carro com Netuno, Baco e Vesúvio; 2.º carro - Lapa Boêmia Número Um (com realejo e moças rodando bolsinhas);

o 3.º carro da Boêmia Número Dois (com Abre a Janela, com cabaré e piano ao fundo); o 4.º carro - Passeio Público (Chafariz). Em 1972 a Portela foi para a Cidade com o tema "Ilu Ayê" ("Terra da Vida" - alegorias: Tela com a chegada do Negro ao Brasil; tela com a Casa Grande; carro representando o "Rei Momo", carro com as "Máscaras das Nações"; em 1973 o tema foi "Passárgada", O Amigo do Rei", baseado no poema de Manoel Bandeira (Passárgada). A Escola foi dividida em três partes: Reino da Infância, Transição e Reino de Passárgada - alegorias: Carro com uma sereia rodeada de objetos do mar além de peixes; carro representando um "Parque de Diversões" com escorrega, roda-gigante, crianças; carro representando o Arco-Íris; foram incluídos portões em tamanho pequeno, dividindo as partes do enredo; adereços e alegorias de mão dos mais variados tipos (sombri-nhas, estrandartes, bastões); em 1974 "O Mundo Melhor de PIXINGUI-NHA" e o Abre-Alas levou a Águia em tamanho gigante feita em isopor - alegorias (1.º) carro mostrando a Infância de Pixinguinha com a MUSA, a Lira; (2.º) carro simbolizando uma flor que se abria fazendo aparecer o busto de Pixinguinha; (3.º) carro "Oito Batutas" com figuras vestidas e seus instrumentos; (4.º) como novidade o Abre-Alas (Águia) apresentou os olhos abertos (acesos) por dois faróis de carro. Em 1975 foi o ano de "Macunaí-ma", baseado na obra de Mário de Andrade. Neste ano o Presidente pediu que aqueles que tivessem sugestões para o desfile, o fizessem por escrito e um grupo apresentou um trabalho que foi aceito pela Diretoria e compo-nentes: Paulinho da Viola, Candeia, Carlos Monte, Claudio Pinheiro, André Mota Lima. O trabalho citado anterior pode ser encontrado no Museu Portelense. A bateria ensaiou grande período e voltou a tirar nota dez.

No Abre-Alas a Águia estilizada onde se via moça de grande porte que ficou acima de um grande carro colorido com asas de borboleta, que se moviam com o andar do veículo. O primeiro carro foi o Gigante Piaimã (Estilizado), onde se podia notar um grande busto com um chapéu de bananas e uma abertura no peito do busto; o 2.º carro foi o do "Dragão" com movimento da cabeça a cauda, os olhos representados por faróis coloridos; o 3.º carro a Cobra-Grande com um nó simbolizando as travessuras de Macunaíma; o 4.º carro mostrou escadas subindo para o céu até virar constelação (representados por estrelas colocadas ao seu redor); o 5.º carro dos compositores levou máscaras estilizadas. A Portela foi prejudicada neste Carnaval pelo número exagerado de componentes (aproximadamente seis mil), obrigando as alas a correr na avenida, devido a exigência absurda do Regulamento, estabelecendo tempo para o desfile e o que é pior aferindo nota para aquelas que se apresentem dentro do prazo (horário) regulamentar. Em 1976 "O Homem do Pacoval", narrando a história da Ilha do Marajó. Devido a problemas internos o Departamento Cultural parou suas atividades, sendo substituído pela Comissão de Carnaval. Deve-se louvar a atuação dos componentes desta "Comissão" que modificou radicalmente a filosofia do desfile, diminuindo o contingente absurdo, que vinha desfilando nos anos anteriores, ensaiando as alas em dias apropriados com movimentação característica, eliminando de seus quadros determinados artistas que se aproveitavam das Escolas para se fazer notar nos desfiles. Como Abre-Alas a



Portela levou uma potente Águia que movimentava suas asas e tendo em suas garras o retrato de Natal como homenagem póstuma. As alegorias: (1.º carro) – Belzebu (Jurupari), sob rodilhas e em isopor trabalhado; (2.º carro) – Deusa Íára; (3.º carro) – Estandartes das Nações (A Portela mostrou em estandartes distribuídos pela Escola em carros; (4.º carro) – várias embarcações com “Timão e Estandartes” representativos das naus (esponhola, portuguesa); (5.º) – Cada destaque teve o seu carro representativo do enredo; (6.º) – O Gaiola, representando o transporte marítimo usado em Marajó a fumaça que emitia vapor pela chaminé. A Portela apresentou este ano 30 carros alegóricos distribuídos pela Escola. Foi, sem dúvida, a melhor Escola a se apresentar, e seu 4.º lugar foi fruto de desorganização geral do desfile. Sendo até apontado pelo júri formado por uma emissora de televisão, composto de Sérgio Cabral, Jorge Coutinho, Haroldo Costa, Macedo, entre outros, como a melhor Escola de Samba, obtendo a primeira classificação na contagem de pontos.

### QUADRO SINÓPTICO DOS CARNAVAIS DA PORTELA.

Ano	Tema-Enredo	Colocação	Autores do Enredo	Barracão
1931	Sua Majestade o Samba	3.º lugar	Antonio Caetano	Juca, Candinho e Caetano
1932	Carnaval Moderno	4.º lugar	Antonio Caetano	Juca, Candinho e Caetano
1933	Voando para a Glória	2.º lugar	Antonio Caetano	Euzébio, Juca, Candinho, Lino e Caetano
1934	Academia do Samba	Não houve concurso	Antonio Caetano	Juca, Candinho e Caetano
1935	O Samba Dominando O Mundo	1.º lugar	Antonio Caetano	Juca, Arlindo Costa, Lino, Caetano e Candinho
1936	Não houve Enredo	–	–	–
1937	O Carnaval	2.º lugar	–	–
1938	Democracia no Samba	Não houve Concurso	Paulo da Portela	Lino, Euzébio, Nô e Oreba

1939	Teste ao Samba	1.º lugar	Paulo da Portela	Lino, Euzébio, Nilton e Oreba
1940	Homenagem à Justiça	5.º lugar	Paulo da Portela	Lino, Euzébio, Nô, Nilton
1941	Dez Anos de Glória	1.º lugar	Paulo e Lino Manuel	Lino, Euzébio, Nilton e Nô
1942	A Vida do Samba	1.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, desenho Sr. Juca
1943	Carnaval de Guerra	1.º lugar	Liga de Defesa Nacional	Lino, Euzébio e Nilton
1944	Motivos Patrióticos	1.º lugar	Liga de Defesa Nacional	Lino, Euzébio e Nilton
1945	Brasil Glorioso	1.º lugar	Liga de Defesa Nacional	Lino, Euzébio e Nilton
1946	Alvorada do Novo Mundo	1.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Euzébio e Nilton
1947	Honra ao Mérito	1.º lugar	Euzébio e Lino Manuel	Lino, Nilton e Euzébio
1948	Princesa Isabel	3.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Euzébio e Nilton
1949	O Despertar do Gigante	2.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Euzébio e Nilton
1950	Riquezas do Brasil	2.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Nilton e Euzébio
1951	A Volta do Filho Pródigo	1.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Nilton e Euzébio
1952	Brasil de Ontem	Anulado	Lino Manuel dos Reis	Lino, Euzébio e Nilton
1953	Seis Datas Magnas	1.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Paulinho e Pinduca

1954	São Paulo Quatrocentão	4.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Professor-Batista
1955	Festa Junina em Fevereiro	3.º lugar	Armando Santos	Lino, Euzébio
1956	Riquezas do Brasil	2.º lugar	Lino Manuel dos Reis	Lino, Viegas e Nilton
1957	Legados de D. João VI	1.º lugar	Djalma Vogue, Joacir e Candeia	Joacir e Tenório F.
1958	Vultos e Efemérides	1.º lugar	Djalma Vogue	Tenório Filho "Finfas"
1959	Brasil Pantheão de Glórias	1.º lugar	Djalma Vogue	Tenório Filho "Finfas"
1960	Rio Capital Eterna do Samba	1.º lugar	Djalma Vogue	Oswaldo Alves, Nilton e "Finfas"
1961	Jóias e Lendas Brasileiras	3.º lugar	Djalma Vogue	Oswaldo Alves, Nô, Nilton e "Finfas"
1962	Rugendas: Viagens Pitorescas pelo Brasil	1.º lugar	Nelson de Andrade	Djalma Vogue, Nilton etc.
1963	Barão de Mauá e suas Realizações	4.º lugar	Nilton, Oreba, Peres e Finfas	Joacir, Viegas, Nilton e Finfas
1964	Segundo Casamento de D. Pedro II	1.º lugar	Nelson de Andrade	Laurêncio Soares
1965	Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão	3.º lugar	Nelson de Andrade	Laurêncio Soares
1966	Memórias de um Sargento de Milícias	1.º lugar	Nelson de Andrade	Nilton Peres e Joacir
1967	Tal Dia é o Batizado	6.º lugar	Nelson de Andrade, Juvenal Portela e Laurênio	Laurênio, Nilton e Viegas

1968	O Tronco do Ipê	4.º lugar	João Ramos Macedo	Ubiratan da Silva
1969	As Treze Naus	3.º lugar	Clóvis Bornay	Jomar Soares
1970	Lendas e Mistérios da Amazônia	1.º lugar	Clóvis Bornay e Arnaldo Pederneiras	Iarema
1971	Lapa em Três Tempos	2.º lugar	Arnaldo Pederneiras	Iarema
1972	Ilu Ayê (Terra da Vida)	3.º lugar	Candeia e Hiran Araujo (Desenvolvimento)	João Ramos, Pinduca e Siloca
1973	Passárgada, O Amigo do Rei	4.º lugar	Hiran Araujo (Dep. Cultura)	Djalma Vogue e Siloca
1974	O Mundo Melhor de Pixinguinha	2.º lugar	Hiran Araujo Claudio Pinheiro	Ubiratan Assis, Siloca e Alberto
1975	Macunaíma	4.º lugar	Hiran Araujo (Dep. Cultura)	Ciro Del Nero, Siloca, João Ramos
1976	O Homem do Pacoval	4.º lugar	Hiran Araujo e Maurício Assis	Iarema e Equipe
1977	Festa da Aclamação	?	Hiran Araujo	Ubiratan da Silva

OBS: Continuação do Quadro Sinóptico do Ano de 1931 até 1948 da parte Autores de Samba.

ANO	AUTORES DE SAMBA
1931	Ando Penando – Alcides Lá Vem Ela – Alvarenga Ouço Uma Voz – Nelson Amorim
1932	Carnaval da Vitória – Ventura
1933	"Parei" – Licurgo
1934	Mossoró – "Zé da Cachacinha"

1935	Alegria tu Terás – Antonio Caetano
1936	Não houve enredo
1938	Paulo da Portela
1940	Paulo da Portela
1941	Bibi e Chatim
1942	Alvaiade e Bibi
1943	Brasil Terra da Liberdade – Nilson e Alvaiade
1944	Zé “Barriga Dura” e Nilton “Batatinha”
1945	Ventura
1946	Ventura
1947	Alvaiade e Ventura
1948	Manacéa
1949	Manacéa
1950	Manacéa
1951	Josias e Chatim
1952	Manacéa
1953	Candeia e Altair
1954	Picolino e Waldir 59
1955	Candeia e Waldir 59
1956	Candeia e Waldir 59
1957	Candeia e Waldir 59
1958	PorqueRe (Jorge) e Waldomiro Simões
1959	Casquinha, Bubu, Candeia, Waldir 59 e Picolino

1960	Walter Rosa
1961	Walter Rosa e Antonio Alves
1962	Zé Ketí, Marques Balbino, Nilton e Carlos Elias
1963	Valter Rosa e Antonio Alves
1964	Antonio Alves
1965	Candeia e Waldir 59
1966	Paulinho da Viola
1967	Jabolo, Catoni e Valtenir
1968	Cabana
1969	Ari do Cavaco e Rubens
1970	Catoni, Jabolo e Waltenir
1971	Ari do Cavaco
1972	Cabana e Norival Reis
1973	David Corrêa
1974	Velha, falsos valores
1975	David Corrêa e Norival Reis
1976	Trio "ABC", Noca, Colombo e Edir
1977	Catoni, Jabolô, Dedé e Waltenir

## Os Setores de uma Escola de Samba Sua Importância Origem Aspectos Básicos

### Alegorias

**Conceituação** — São os carros enfeitados, peças menores ou adereços, imóveis ou com movimento, demonstrativos do tema que está sendo apresentado. Toda Escola mostra várias alegorias (dependendo do enredo). As alegorias representam a parte artística do espetáculo. Toda engenhosidade do artista, dos elementos que trabalharam no barracão é mostrada na Avenida (local de desfile). Poucas são as Escolas que conseguem chegar, após o desfile, com o mesmo material alegórico apresentado naquele ano, geralmente aproveitam partes dos carros e alegorias danificados e em péssimo estado. Existem vários tipos de alegorias e podem ser divididas em:

1.º — Alegorias de Mão, são aquelas de fácil transporte que poderão ser conduzidas pelas mãos, cabeça, ombros. Podemos citar como exemplo de alegorias de mão: sombrinhas (feitas de vime), bastões enfeitados com o motivo que pedir o enredo, isopor trabalhado;

2.º — Alegorias apresentadas sobre carros, ou seja, quatro rodas de carro que compõem o alicerce que irá transportar a alegoria. Geralmente esses carros em tamanho maior representam determinadas partes do tema;

3.º — O Abre-Alas pode e deve ser uma alegoria, embora, na maioria das vezes, não seja incluída no julgamento do quesito. Este é um carro que faz a apresentação da Escola no desfile, é o primeiro impacto, portanto deve ser bem tratado, bem preparado;

4.º — Alegorias sobre rodilhas, são as mais modernas, conseqüentemente mais caras e geralmente representam parte importante do enredo. Uma Escola que utiliza rodilhas o faz em toda sua extensão, isto é, não mistu-

ram dois tipos de carros alegóricos para atender ao consumo. As alegorias de mão estão sendo tão abusivamente utilizadas que aqueles que sabem mostrar o samba no pé, ficam marginalizados. Anteriormente, a movimentação dos componentes começava mostrando o samba no chão, no pé e hoje em dia são os adereços acima de suas cabeças (estrelas, bambus enfeitados, longos chapéus de ráfia). O importante é estar fantasiado com uma enorme alegoria de mão destacando-se, apagando cada vez mais a figura do sambista. É necessário deixar clara nossa posição, estas alegorias deverão ter seu número reduzido apenas ao imprescindível à ilustração do enredo. Com relação às alegorias pesadas, ou seja, aquelas que vão a julgamento, a luta vai continuar por bom tempo entre as grandes, isto porque são Escolas de poder aquisitivo maior, seus ensaios rendem um bom dinheiro e elas podem dispor de todo o lucro arrecadado para a confecção de alegorias. Essa é uma triste verdade. Todo o dinheiro das Escolas de Samba é consumido pelos artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas. Dinheiro ganho com o suor do sambista (passistas, ritmistas, compositores, mestre-sala e porta-bandeira), que comandam os ensaios. Sem eles não haveria ensaio, sem eles não haveria dinheiro e no entanto esses componentes ficam sem nada a não ser o prazer e o direito de desfilar que aos poucos vão-lhe tirando também. Como existe por força de regulamento, o caráter da competição, a Escola é obrigada a contratar artistas, mas, deve, dentro do possível, limitar a criação destas pessoas ao âmbito da cultura popular, o artista precisa estar integrado à Escola e deve formar um grupo de trabalho de preferência egresso da própria Escola, caso não exista, criá-lo a fim de que mais tarde possam ser aproveitados. O artista responsável pelo barracão precisa desse grupo que irá ajudá-lo e será aprimorado por ele. A luta do sambista deve ser no sentido de que, no futuro, integrantes da própria Escola reúnam condições para fazer, eles mesmos, as alegorias e fantasias. Quem fazia alegoria por amor à arte e à sua Escola ficou marginalizado e desmoralizado, achamos que neste processo o homem ligado à Escola, habituado às suas características, deve ser novamente integrado.

*Histórico* – Nas primeiras apresentações das Escolas de Samba (por volta de 1930), no setor de alegorias, a Portela foi uma das pioneiras como foi citado em capítulo anterior: as primeiras alegorias de mão, as primeiras "formas" que apareceram em barracão, a primeira tabuleta de apresentação da Escola, na época em que Portela se escrevia com dois eles "PORTELLA" (depoimento de Nilton Peres). A primeira alegoria que surgiu nas Escolas de Samba, foi criação de Antonio Caetano na Portela e consta de seu depoimento para o Museu Histórico e Musical Portelense. A alegoria era chamada de "Movimento Musical". Um homem chamado Eurico representou um conjunto musical, seus braços representavam vaquetas, a cabeça um tamborim ou pandeiro, o tronco a cuíca. A primeira alegoria com movimento surgiu também na Portela, o autor foi Lino Manuel dos Reis em 1935. Tratava-se de um carro com engrenagem de madeira, que ao se deslocar fazia girar o globo-terrestre que ia acima. O tema foi "O Samba Dominando o Mundo". As Escolas de Samba sofreram influências as mais variadas e uma das mais importantes, no setor de alegorias, foi a dos Ranchos.



Quando se começou a utilizar alegorias nas Escolas, foi necessário lançar mão de indivíduos ligados a profissões como: carpintaria, operários de construção etc. Geralmente profissionais de poder aquisitivo baixo, utilizavam suas horas de lazer dedicando suas habilidades ao trabalho para Escola de Samba. Esses profissionais pioneiros no trabalho de barracão começaram a criar dentro de suas possibilidades e limitações sócio-econômicas. Não havia dinheiro, a improvisação, a adaptação e a imaginação era uma constante e se confundiam no trabalho das alegorias.

Como grandes colaboradores nas habilidades e criações introduzidas nas Escolas, no setor de alegorias (todo trabalho realizado no barracão), podemos citar na Portela: Antonio Caetano, Sr. Juca, Euzébio, Lino Manoel, Nilton Peres, Joacir, Viegas, Osvaldo Alves, Prof. Batista, Laurênio Soares, Otacilio (Nô), Finfas, Djalma Vogue, Candinho, Tenório Filho entre outros. Antonio Caetano é considerado por todos da sua época um mestre dos mais importantes no contexto das Escolas de Samba. Caetano foi pintor, escultor, compositor, músico e utilizou toda sua potencialidade artístico-profissional a serviço da sua Escola, a Portela. Sua contribuição foi tão importante que se estendeu para as demais Escolas de Samba.

Outro grande nome que deixou sua influência marcada foi o Sr. Juca, com experiência de Rancho (na origem), veio para a Portela nos primeiros passos da Escola criando um grupo de trabalho que se desenvolveu com o passar do tempo. A carpintaria de Lino Manoel dos Reis que além de construir para a Escola as alegorias, desde 1930, fazia os instrumentos tais como: tamborim, tambores, caixas. Sua contribuição foi das mais valiosas, Lino foi também figurinista na sua época junto com sua mulher. Não poderíamos deixar de registrar as contribuições de Osvaldo Alves, Prof. Batista, Tenório Filho, Finfas, Nilton Peres e Joacir, todos artistas populares integrados à vida do sambista que marcaram sua participação deixando suas colaborações que são veneradas pelos portelenses e pelos sambistas da época. É importante frisar que o trabalho das alegorias no barracão de uma Escola só passou a ser remunerado a partir de 1957. Como podemos notar o artista popular, como vínculo às Escolas de Samba, geralmente sem escolaridade, vivia do prazer e da satisfação em ver seu trabalho admirado por todos no desfile da Escola. O lucro maior seria o título de campeã na sua agremiação.

Segundo o depoimento de Armando Santos, a Portela foi a Escola que ditava normas durante muitos anos, isto em termos de criatividade. Todas as demais ficavam esperando o seu trabalho para no ano seguinte copiar o estilo da "Super-Campeã", título aliás que é a única Escola que possui até nos nossos dias.

*A Problemática da Evolução* – O tempo foi passando, o trabalho se valorizando, o custo de vida aumentando, a competição gritando no contexto das Escolas e o trabalho do barracão (confeção de alegorias) passou a ser remunerado. O amor à Escola e à arte deu passagem à habilidade profissional, ao interesse econômico, à formação cultural (escolaridade). Este é, sem dúvida, um novo marco nas Escolas de Samba, que pode ser caracterizado como a luta pela sobrevivência ou competição desenfreada. Os artistas

populares, aqueles que deram seu esforço em troca de amor pela Escola, o homem do povo, o sambista, aqueles ligados diretamente à cultura popular das Escolas, de repente viram aparecer como concorrentes artistas plásticos, escultores, cenógrafos, figurinistas, com curso superior, apresentando *curriculum vitae*. Evidentemente o trabalho dos homens ligados à cultura popular foi sendo desvalorizado e ridicularizado. Porque não são oferecidas condições mínimas a esses artistas populares das Escolas com raízes na sua própria cultura que é o samba, isto não conseguimos entender nem aceitar, mesmo porque os artistas escolarizados levam das Escolas toda a arrecadação dos ensaios. O trabalho do sambista na sua Escola (ritmistas, passistas, baianas, compositores) é consumido pelos gastos no barracão, tirando desta maneira a oportunidade de melhorar as condições sociais e econômicas dos artistas naturais ligados à cultura própria das Escolas de Samba. As alegorias estão perdendo o cunho popular próprio do nosso povo e adquirindo outro estilo que foge à formação cultural brasileira. Esse é um problema que levantamos com toda a veemência e alertamos a todas as *Entidades e Instituições* ligadas ou não ao samba no sentido de que a nossa cultura seja preservada e não despersonalizada e aviltada por artistas que transferem suas tendências com objetivos pessoais definidos. Para comprovar os fatos citados e questionados é bastante que se tome conhecimento dos balancetes das Escolas de Samba e dos contratos assinados entre empregador (escola de samba) e empregado (artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas).

*Características e Aspectos Básicos do Quesito* – O regulamento das Escolas de Samba determina que sejam no máximo três o número de alegorias representativas do enredo para julgamento, sendo permitido a inclusão de um Abre-Alas e carros desde que sejam conduzidos por uma pessoa. É evidente que o regulamento está sempre sendo violentado nos desfiles, sem que as Escolas sofram punições (Associação das Escolas de Samba e Riotur). São poucas as Escolas que seguem à risca o Regulamento. De ano para ano o regulamento é alterado, e a cada ano que passa as Escolas de maior poder aquisitivo incluem em seu corpo de desfile um número maior de alegorias. Se o fato não for encarado como um sério problema haverá um tempo em que as Escolas desfilarão em carros alegóricos e o sambista estará sendo vítima desse desenvolvimento preconizado por pessoas interessadas no desvirtuamento da nossa cultura. Não queremos defender a Escola do tipo que desfilava em 1935 ou equivalente, mas pretendemos questionar essa pseudo-evolução que a nosso ver é destruidora em certos aspectos e dirigida para outros interesses que se identificam com uma cultura importada e imposta. As alegorias se constituem num contexto homogêneo que integra a Escola, em geral, embelezando o seu conteúdo e dando vida ao tema que está sendo desenvolvido, sem excesso ou exagero, sem permitir que saia das características de cultura própria.

A pintura e a escultura são aspectos básicos que devem ser levados em consideração no julgamento de uma alegoria. O trabalho artístico e criativo deve ser valorizado sem que seja deixado de se perceber os fundamentos de nossa cultura. Damos grande importância a este item porque nos últimos anos quando o julgamento das alegorias, os juizes não se preocupam em

descer das suas cabines para ver o trabalho realizado, limitando-se ao aspecto visual que na maioria das vezes é ilusório e mediocrizante, desvalorizando a mão-de-obra cuidada e preparada pelo sentido artístico demonstrado.

Outro aspecto básico é a imaginação do autor do carnaval (enredo) ou projetista no estilo dos carros alegóricos. Como por exemplo, podemos citar "RIO CAPITAL ETERNA DO SAMBA", projeto de Djalma Vogue, (carpinetaria Finfas) artista que a Portela utilizou com sucesso por vários anos. Djalma criou um morro simples e puro, tornando-se até feio e sem aspecto, mas ao se apresentar em frente a "Comissão Julgadora" o tal morro abriu-se como pétalas de uma flor, surgindo a cidade maravilhosa do Rio de Janeiro com seus edifícios. Portanto a habilidade, a criatividade, a imaginação e o seu vínculo artístico com a cultura popular deve ser considerado como da maior importância para a Escola e para os jurados. Não importa se as Escolas utilizam carramanchões como em 1930/35, ou rodilhas como atualmente, o importante é que preservem os traços de nossa cultura e não aviltem nem achincalhem com o que é do nosso povo, que está ligado a nossa língua ao nosso sangue, à nossa gente, levando em consideração a formação cultural de cada artista. Um povo sem cultura popular não é povo.

Torna-se necessário que os juizes sejam sambistas e estejam preparados para o julgamento a fim de que o esforço realizado pelas Escolas, com seus gastos astronômicos, seja valorizado e compensado. Os fatos como os que ocorreram no carnaval de 1976 não voltem a se repetir, quando foi notória a participação de Juizes incompetentes, despreparados e até mesmo desvinculados da cultura da Escola de Samba. Determinados juizes chegaram a dormir durante o desfile em suas cabines, menosprezando a imponência da maior festa popular brasileira evidenciando seu despreparo e caracterizando o desprezo e a desconsideração que as Escolas estão sendo vítimas.

UFF/NDIC  
CENTRO DE MEMÓRIA  
FLUMINENSE  
REG. 8185/2001

## BAIANAS

As baianas representam o que existe de tradicional em termos da Escola de Samba. Com suas belas e requintadas saias rodadas, carregadas de novas e antigas anáguas bem engomadas, com suas armações de arame ou material mais moderno, seus turbantes, tabuleiros ou ainda outros tipos de enfeites sobre a cabeça. Nossas queridas e antigas baianas marcam e embelezam todas as Escolas com seu rodopiar espontâneo com uma coreografia simples e própria — elas dão ênfase à cultura das Escolas de Samba. A Ala das Baianas preserva suas características, não sabemos por quanto tempo. Trata-se de um dos poucos setores que não foi ainda infiltrado e desmoronado pela pseudo-evolução. Se houve algumas modificações nas baianas elas ocorreram na vestimenta onde a qualidade do pano foi melhorada, porém nada que descaracterizasse sua tradição.

UFF/NDIC  
Centro de Memória Fluminenses

524

## Histórico

As baianas são anteriores às Escolas de Samba, elas se perpetuaram desde os ranchos e se transportaram às Escolas de Samba. As baianas vieram da Bahia onde as negras idosas (africanas) utilizavam vestimentas rodadas com turbantes para vender doces característicos da região. As primeiras Escolas de Samba foram formadas por compositores, ritmistas e baianas. Segundo os depoimentos de Diva Caetano, Tia Vicentina e Doralice, Iára e outras, a base de uma Escola eram as baianas, delas dependia o coro de vozes, por elas se definiam os melhores sambas a serem cantados, através das baianas que faziam reuniões sociais com comidas típicas preparadas por elas. Paulo da Portela, responsável pela harmonia da Escola, ouvia o coro das pastoras (baianas) antes de definir os sambas a serem cantados nos desfiles. Na Portela, assim como nas outras Escolas vários foram os homens que saíam de baiana, não só para fortalecer seu contingente, mas também porque eram poucas as opções de desfile. Podemos citar como homens que saíam vestidos de baiana na Portela os seguintes (fato natural na época): Claudionor, Marcelino, Ventura, Manuel Bam Bam Bam, João da Gente e outros tantos sambistas que nos dias de hoje seriam considerados afeminados exibicionistas. Durante muitos anos as baianas saíam como entendiam, não obedeciam as cores predominantes da Escola. Somente de alguns anos para cá elas obedecem as cores da sua Agremiação, permanecendo livres alguns enfeites e adereços utilizados em suas fantasias. Os figurinos eram desenhados por elas mesmas, quando havia dificuldades elas se reuniam e procuravam melhorar sua vestimenta, utilizando sua criatividade. Durante algum tempo na Portela, Lino Manuel dos Reis desenhou alguns figurinos para determinadas baianas. Segundo Tia Vicentina as baianas eram feitas de pano de saco e cetim. Os enfeites e cores ficavam a critério de cada uma. Como primeiras baianas da Portela podemos citar: Diva Caetano, Margarida, Geralda, Hercília, Doralice (Dora), Jacira, Ninita, Vicentina, Albertina, Bernardina, Iára e outras.

## Características Próprias e Aspectos Básicos das Baianas

- 1.º - Sua movimentação é feita de rodopios constantes ou parcelados, dependendo do estímulo e da coreografia ensaiada por elas ou pelo Diretor Responsável pela Harmonia. Existem vários tipos característicos de coreografia própria das baianas dos quais podemos citar: o zigue-zague constante pela Escola, a Movimentação em Coluna por um grupo compacto, Movimentações Laterais da Escola, as Mudanças do Lado com rodopios constantes;
- 2.º - As baianas fazem parte integrante e obrigatória das Escolas. De sua participação, beleza e graça depende qualquer Escola que se preze;
- 3.º - As baianas não têm posição fixa. Dependendo do interesse da Escola, do enredo desenvolvido, da habilidade dos Diretores responsáveis pelo desfile, elas enriquecem a apresentação com sua simplicidade e beleza;
- 4.º - A Ala das Baianas bem organizada e cuidada reflete, para o povo e para os jurados, o poderio e a habilidade dos dirigentes de uma Escola;

5.º – Atualmente a Ala das Baianas obedece a uma uniformidade de cores e estilo.

As Escolas de alto poder aquisitivo pagam suas fantasias e por esta razão começam a impor seus figurinos. Já se pode notar com frequência as baianas estilizadas, frutos de figurinistas que nem sempre estão ligados à cultura própria das Escolas de Samba, representando grande perigo uma vez que estas mudanças podem descaracterizar mais um setor nas Escolas de Samba. Assim como a "Comissão de Frente", lançado inicialmente com o objetivo de dar aos mais antigos componentes sambistas da Escola, a possibilidade de desfilar andando e apresentando sua Agremiação. A infiltração de falsos evolucionistas tirou dos antigos sambistas esta alegria, colocando em seus lugares mulatas de corpo bem feito e que na sua maioria não têm nada a ver com as Escolas de Samba. Vejam todos, como as baianas (senhoras idosas e antigas na Escola), com amor ao samba e a sua Entidade, oferecem aos famintos destruidores um bom prato. Não seria de se admirar que surgisse nos próximos anos mulatas com corpo bonito e baianas estilizadas mostrando as formas. Esse comportamento nos parece extremamente perigoso porque não tem nada a ver com a nossa cultura e aqueles turistas desavisados que vêm ao Brasil para assistir a uma festa popular em moldes nacionais perde seu interesse, uma vez que em seu País vêem coisa semelhante.

## DESTAQUE

São componentes ligados às Escolas de Samba pelo vínculo popular de sambista, pela tradição ou pelo amor à Agremiação carnavalesca. Representam personagens do enredo desenvolvido. Geralmente esses elementos possuem uma condição econômica satisfatória que os possibilita a confecção de fantasias mais aprimoradas. Existem dois tipos de destaques: Os principais e os secundários, ambos ligados às figuras representativas do tema. Os destaques principais, dão geralmente um sentido maior, rico e potente aos personagens que representam, valorizando a figura fantasiada. Os destaques secundários, são também importantes figuras no desfile, pelas figuras que representam mas, sem a exigência da riqueza dos principais, sem ser pobres.

## Histórico

Os destaques surgiram nas Escolas de Samba através de influência dos Ranchos, que anterior às Escolas já traziam em seu corpo de desfile figuras bem vestidas, representando personagens que se identificavam com os atuais destaques. Os Ranchos desfilavam com uma cadência lenta, cantavam marchas-ranchos e também sambas cadenciados. Os destaques identificam-se bem com os ranchos, porque carregando fantasias geralmente pesadas, eles ficam com seus movimentos presos a imponente da vestimenta. O primeiro destaque a surgir nas Escolas de Samba foi Olegária do Império Serrano e logo depois apareceu Odila da Portela (segundo o depoimento de Odila, Benício, Nozinho e outros). Vilma Nascimento (Porta-bandeira imbatível) atualmente destaque principal da Portela, declara que o bom destaque é aquele que

desfila representando bem seu personagem no enredo, valorizando sua figura, sem se individualizar (culto a personalidade). Vilma é contra a premissa de que o destaque atrapalha o desfile e faz questão de frisar que destaque também é sambista e mostra no chão, como os demais membros da Escola, e não em carros alegóricos como vem sendo utilizado atualmente. O destaque quando atrapalha é reflexo da má estrutura e desorganização de sua Escola, portanto quando a Agremiação é bem organizada, o destaque é um membro ativo e componente vibrante no desfile. Aliás, Vilma a partir de 1977 voltou a desfilar pela Portela como 1.<sup>a</sup> Porta-Bandeira, em virtude do afastamento de Irene.

### Características Básicas do Quesito

1.º – Todo o destaque deve estar bem vestido, com bom gosto em sua fantasia, obedecendo a temática e representando à altura o personagem do enredo;

2.º – A movimentação do destaque deve estar de acordo com o peso da sua fantasia e com a habilidade de cada um. Fazendo sua apresentação de forma alegre, sem se demorar para não prejudicar o desfile de sua Escola;

3.º – Todo destaque deve ter em mente que mais importante do que ele “destaque” é a sua Escola sendo fundamental que represente bem o personagem do enredo.

## PASSISTAS

### Conceituação

São aqueles componentes ligados ou não à Escola de Samba e que transmitem o ritmo do Samba através da *ginga* do corpo e, principalmente, mostram nos pés a música do nosso povo. O *passista* é aquele que “diz no pé”, com toda habilidade que lhe é peculiar, com toda a liberdade de movimentos, seus molejos identificam-se plenamente com o ritmo do samba. O bom passista sente em seu corpo a necessidade de transmitir o ritmo. Não existe a coreografia marcada para o bom passista. Tudo é inspiração, é criação, nada é estudado, a intuição predomina. Se o passista rola no chão, vira cambalhota, planta bananeira, não é um passista e sim um malabarista circense. O passista é nato, resta apenas a cada um saber doutrinar seu corpo e identificá-lo com o ritmo, mostrando com sensibilidade e coordenação os movimentos. Há passistas que dançam com a marcação do surdo, outros do pandeiro, outros do atabaque, depende de sua formação. Não é todo samba que leva o passista a mostrar todo o valor da sua *ginga*. Há necessidade de que o ritmo esteja coordenado e que seu corpo sinta motivação para transmitir os movimentos. Todo bom passista é altamente sensível ao ritmo.

## Contribuições e Influências

Na história da Portela, segundo depoimento de Antonio Caetano da Silva, Antonio Rufino, Ernani Alvarenga, Lino Manuel, Tijolo e outros, os grandes passistas da Escola foram: Claudionor Marcelino dos Santos, fundador, que projetava com grande sensibilidade os passos e as gingas do samba, chegando mesmo a fazer imitações como as de Carlitos "Charles Chaplin" e nos movimentos, todos lembram o seu nome como o maior passista de todos os tempos na Portela.

Podemos citar ainda Ernani Alvarenga, Manoel Alves Guerra, Manuel Gonçalves, Alberto Lonato, Nozinho, Nelson Amorim, todos mais ou menos da época. Os mais recentes: Tijolo (que deu sentido nos desfiles à figura do passista), Pelé (Nêga Pelé), Celsinho, Cacilda, Nívea, Bambolé (Paulo Cesar), Mauricinho, Paulinho, Maria Lata D'água, Bibil, Véra, Marlene, Irene, Jorginho, Joãozinho, Gerônimo e outros.

## Aspectos Básicos do Passista

Nos dias atuais o passista ainda representa uma figura da maior importância nos desfiles das Escolas de Samba, como preservação de sua autenticidade. São feitas restrições aos passistas que usam coreografia marcada, retardando o desfile e tirando a naturalidade dos movimentos, desvinculando-se de suas características natas, para oferecer condições àqueles que não têm ligações com a sensibilidade do passista verdadeiro. Os grandes passistas desfilam seus movimentos pelos palcos da Escola e pelas quadras de ensaio, atraindo as atenções do público e sacudindo os mais indiferentes espectadores. Os passistas vão existir sempre, porque o samba nasceu com eles e têm características próprias de Escola de Samba.

## Depoimentos

*Tijolo* – "O bom passista é aquele que sente a necessidade de mostrar o ritmo através da ginga do corpo e do molejo cadenciado de suas pernas";  
*Candeia Filho* – A coreografia marcada que segundo alguns foi introduzida pelo Salgueiro, através de Mercedes Batista, surgiu na Portela anteriormente em sua antiga "Ala dos Impossíveis", que motivada pelos movimentos próprios do culto afro-brasileiro (candomblé), resolveu fazer uma adaptação e marcar os passos em forma de coreografia, mas com identidade com o samba. A diferença é que Mercedes Batista introduziu movimentos ligados ao "ballet" ao passo que "Candeia e Mauro", introduziram movimentos ligados ao Afro-Brasileiro, baseados também nas chamadas "Rodas de Samba", quando o batuqueiro fingia dar ou ameaçava passar a perna no outro".

# HARMONIA

## Conceituação

É o perfeito entrosamento existente entre todos os elementos que compõem um desfile em uma Escola de Samba. Estes componentes podem ser identificados como:

- 1.º – As Alas (todas, inclusive das baianas);
- 2.º – Os Destaques (Acompanhando o ritmo de desfile de Escolas);
- 3.º – As Alegorias (da mesma maneira que os destaques devem acompanhar o ritmo sem deixar claros);
- 4.º – Mestre-Sala e Porta-Bandeira (primeiro e segundo) mostrando autenticidade e dando uma grande demonstração rítmica sem permitir que sua exibição atrase o desfile;
- 5.º – Bateria (o ritmo da Escola, orquestra dela depende muito da harmonia porque é do som que a Escola alimenta-se dando ênfase a seu samba e à animação de seus componentes);
- 6.º – Samba-Enredo, deve ser envolvente, seus componentes devem gostar daquilo que cantam mostrando ao povo presente a força de sua musicalidade. Deve atender às características próprias de um samba-enredo com sua naturalidade sem ferir os padrões que o criaram, permitindo, desta maneira, que se faça uma melhor distinção entre eles;
- 7.º – Os Diretores de Harmonia devem motivar constantemente os componentes da escola a cantar e a evoluir sem parar. Devem formar uma equipe de pessoas estabelecendo um plano de ação, distribuindo as tarefas e as responsabilidades por toda a extensão da Escola.

## Histórico

Anteriormente já existiam os Diretores de Harmonia que eram aqueles compositores de voz potente como foi o caso de Paulo da Portela, Alcides, "Malandro Histórico" João da Gente e outros. Naquela ocasião as Escolas desfilavam (1929 – 1950) circundadas por cordas que eram conduzidas por componentes e admiradores, facilitando o desfile realizado com um número reduzido de participantes.

O Diretor de Harmonia (no início das Escolas, isto é, por volta de 1927 – 1935), determinava o início do samba. Paulo da Portela foi o primeiro Diretor de Harmonia ou Conjunto ou ainda 1.º Mestre de Canto, como queiram. O que ocorria era o seguinte: um dos elementos ligados à Direção de Harmonia puxava o samba e os outros respondiam também cantando. Segundo os depoimentos de Caetano, Rufino, Alvaide, Alcides e outros.

Paulo Portela foi tão bom Diretor de Harmonia que formou um coro de vozes na Escola (Pastoras), a fim de que melhor pudesse avaliar o samba a ser defendido pela Escola. Desta, achava Paulo, que o melhor samba seria aquele que se adaptasse ao coro das pastoras e também de sua melhor aceitação. Os principais diretores de Harmonia da Portela foram: Paulo da Portela – Alci-



des, Alvaiade, João da Gente, Jaburu, Waldir 59, Paulinho (Irajá), Jesus, entre outros. Parte feminina: "Netinha" e Rosária.

## Aspectos Básicos da Harmonia

A Escola de Samba para apresentar um desfile harmonioso precisa de espaço, para que seus componentes possam evoluir dando continuidade a apresentação. Precisa de um líder chefiando a equipe de harmonia. Um líder que saiba perfeitamente mostrar as melhores peças de seu conjunto no momento da apresentação aos jurados. É preciso que a harmonia saiba dosar sua atuação de forma objetiva, no sentido que sua agremiação passe pela passarela de desfile sem que seja necessário correr, sambando em seu estilo normal. Com relação ao tempo de desfile, consideramos um absurdo que seja o mesmo para todas as Escolas e um absurdo maior estabelecer pontos a este item que não tem nada a ver com o samba. A nosso ver é necessário que a Escola dê continuidade a sua apresentação e não fique presa ao relógio como preconiza o regulamento.

A harmonia não deve permitir a exibição exagerada de determinados componentes prejudicando o desfile. A harmonia está intimamente ligada ao ritmo, isto é, a integração que deve existir entre a bateria e o canto de seus componentes.

É óbvio que as Escolas mais numerosas levam grande desvantagem em relação às Escolas menores, isto é, porque ainda não foi encontrada a maneira ideal que possibilite a todos os componentes de uma Agremiação cantar sem atravessar o samba, ou seja, toda a Escola cantar igualmente a melodia e não desencontradamente como ocorre nos dias atuais.

Os puxadores de samba, ou seja "crooner" das Escolas como são chamados, são aqueles indivíduos encarregados de cantar os sambas não só nos desfiles, mas também nos ensaios. Geralmente cada Escola tem em seu corpo, entre três a seis "crooners". Eles são também, responsáveis pela Harmonia da Escola. Caso o primeiro "Crooner" não esteja presente, apresenta-se o segundo e assim sucessivamente. Se o Puxador cantar o samba fora da sua tonalidade, a tendência, por melhor que seja o samba, é atravessar o ritmo impossibilitando ao conjunto de vozes formar um grupo harmonioso. Houve ocasião em que o bom "crooner" Puxador de samba era obrigado a saber os sambas de seus colegas compositores, como exemplo podemos citar Alcides "histórico" Dias Lopes, um dos maiores puxadores de samba da Portela, conhecia a obra musical de quase todos os colegas de sua época, dono de uma potente voz, cantava na ocasião em que não haviam recursos de som. Harmonia de uma Escola é todo um contexto, toda a movimentação, todo um trabalho de equipe, todo o estímulo e esforço despendido por uma Escola de Samba. O desfile de uma Escola não deve cansar o espectador. Deve ser envolvente, mostrando o máximo de alegria e de prazer. O Diretor de Harmonia é o principal responsável pelo desfile da Escola. Ele tem como condição precípua a liderança nata, exercendo sobre os componentes um domínio espontâneo que o caracteriza como líder. Deve respeitar a todos, sem fazer alarde de sua autoridade e nem procurando exhibir-se. O bom líder de Harmonia, sorri para

suas pastoras quando passam, estimula, com sua alegria esfuziante os componentes. Exalta sempre que possível, a importância dos componentes de sua Escola, desse operário humilde que tem como símbolo o amor e abnegação.

Nunca deve tratá-los como escravos, empurrando-os, agitando seu bastão, apitando incessantemente com nervosismo irritante e transmissível. Paulo da Portela foi o mais importante líder de harmonia que sua Escola teve em todos os tempos. Sua liderança era espontânea. Tratava a todos com a maior distinção, nunca fez alarde da sua posição na Escola. Sorria sempre para suas pastoras e seus componentes e nunca precisou empurrá-los ou tratá-los com grosseria para que obtivesse sucesso. Todo Diretor de Harmonia deve estar presente aos ensaios, fazendo realizar a preparação de suas Alas, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, passistas e demais. Deve conhecer perfeitamente o tema que sua Escola irá apresentar. Deve ter uma idéia geral dos figurinos da Escola, a fim de distinguir seu posicionamento no desfile. Promover, constantemente, treinamentos de Mestre-Sala e Porta-Bandeira (1.º, 2.º e mirins). Fazer com que as baianas se mantenham unidas e bem organizadas para o desfile. O grupo mirim ou infantil deve ser estimulado, promovendo desta forma, a Renovação de Valores. Deve, sempre que possível, ensaiar o canto e a evolução, separadamente ou em conjunto dos componentes. Como exemplo podemos citar o comportamento da Portela em 1975 e 1976, quando levava a Escola à rua, ensaiando em Madureira e Osvaldo Cruz.

## MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA

Antigamente (1928 e 1930), existiu nas Escolas de Samba a "Guarda de Honra", que consideravam, as pessoas da época. Porta-Bandeira sem o Mestre-Sala. O comportamento era idêntico a uma Guarda de Honra militar. O primeiro e único Porta-Bandeira da Portela foi Ubaldo, que desfilava garboso carregando na época o estandarte da Portela. Foi através dos Ranchos que surgiram as figuras de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. As Escolas de samba aproveitaram a criação do mestre Hilário Jovino que introduziu nos Ranchos as figuras mencionadas.

### O Mestre-Sala

É a figura obsequiosa e majestosa da Escola. Deve ter a pose e a imponência de um Rei que leva sua Rainha para todos os lados, volteando e mostrando ao público sua bandeira, oferecendo-a, sempre que possível, ao ritual do beijo (convidados de honra). O Mestre-Sala deve ser um grande passista, (altivo e elegante) com grande habilidade nos pés e na gíngua do corpo, mostrando a naturalidade do samba. Seus trajes, seja lá qual for o tema da Escola, deve ser valorizado pela sua posição imponente na Agremiação. Ele é, sem dúvida,

um dos responsáveis pelo desfile. Dele depende grande parte do sucesso da Escola. De sua alegria, de sua cortesia, de seus passos e volteios, de sua simpatia e molejo. Enfim, o Mestre-Sala ainda se constitui num dos pontos principais de um desfile de Escola de Samba. As evoluções do Mestre-Sala devem obedecer aos mesmos critérios dos passistas, ou seja, mostrar nos pés a habilidade do sambista, caracterizando o ritmo, a apresentação de sua Porta-Bandeira, que ele transporta com todo o carinho. Dar saltos, virar cambalhotas, plantar bananeira não é atitude de um bom Mestre-Sala, seus movimentos são espontâneos e naturais e se identificam plenamente com o ritmo do samba. Sua ginga, seu molejo, seu samba no pé, valorizam o quesito. Sua atitude majestosa e cerimoniosa não permite que use movimentos acrobáticos, que chamem atenção somente para ele (Mestre-Sala), quando a importância maior é a da apresentação em conjunto e a humildade e a delicadeza dos gestos ritmados e bem compassados.

## Porta-Bandeira

A Porta-Bandeira de uma Escola deve preencher os seguintes quesitos: leveza, majestade (pose de Rainha), irradiar simpatia, alegria de gestos e movimentos. Sua dança deve mostrar uma belíssima movimentação ritmada, levando com dignidade sua bandeira. Deve desempenhar garbosamente o seu papel de Rainha da Escola, volteando para cá e para lá, avança e recua, sempre seguindo os passos do Mestre-Sala. Sorrindo sempre obsequiosa e gentil. A Porta-bandeira é uma espécie de símbolo da Escola, todas as atenções estão voltadas para o seu comportamento.

*Aspectos Básicos do Quesito* – Ambos os cargos Mestre-Sala e Porta-Bandeira não têm prazo fixo. O período de sua apresentação na Escola depende da graça e aceitação de ambos no seu meio. Exige-se sempre, de ambos, um perfeito entrosamento e para tanto é necessário que ensaiem constantemente afim de que sua exibição torne-se uma alegre demonstração de ritmo, majestade e leveza de movimentos. A dança que ambos exibem, o ritmo do samba nos pés e os volteios cadenciados e ritmados, a alegria dos movimentos e a simpatia do casal na apresentação de sua bandeira, são aspectos que consideramos básicos para a boa demonstração do quesito.

*Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Portela* – Depois de Ubaldo, considerado o primeiro Porta-Bandeira da Escola, podemos citar como Mestre-Sala, na ordem de antiguidade: Claudionor Marcelino dos Santos (fundador e primeiro passista da Portela, foi também grande versador, dono de potente voz); Manuel Gonçalves Bam Bam Bam (também fundador e famoso jongueiro da época); Manuel Guerra, Ioio, Adãozinho, Ari da Liteira, Benício, Zequinha, Maurício, Bagdá. Todos os elementos citados foram 1.º Mestre-Sala da Portela.

Como Porta-Bandeira podemos citar, na época em que atuaram, pela ordem: Braulina (Primeira Porta-Bandeira), Dodo, Edna, Ivone, Ivonilda, Vilma (doze anos campeã), Mazinha, Irene. Todas se apresentaram como primeira

Porta-Bandeira da Escola. "E agora, este ano, outra vez Vilma Nascimento foi campeã.

## BATERIA

*Aparecimento* – Para se falar em bateria, torna-se necessário dizer algo a respeito do surgimento dos instrumentos e como a coisa foi evoluindo. Inicialmente as pessoas ligadas a origem das Escolas de Samba e dos Ranchos, participavam de reuniões festeiras (Caxambú, Lundú, Jongô) ou ainda do culto afro-brasileiro, onde tomavam parte ativa e intensamente. Instrumentos tais como: Atabaques, tambores, tamboretas, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo que auxiliavam nas festas e no ritual. Com relação ao candomblé, onde são cantados pontos, chamados popularmente de *ponto de macumba*, obedecendo ao ritmo quente exigindo dos participantes o molejo necessário para acompanhá-lo. Das brincadeiras de samba, realizadas em casa do sr. Napoleão, Sr. Vieira, Dona Neném, Dona Esther e outros, participavam geralmente pessoas ligadas ao culto afro-brasileiro com suas diversas *linhas e nações*. Utilizavam nessas brincadeiras diversos instrumentos: violão, atabaques, cavaquinho, tamborim, tamboretas, pandeiro, cuíca, etc. Esses instrumentos formavam o ritmo para Caxambú, Lundu, Jongô e Samba. Esses instrumentos compõem, até os nossos dias, o famoso "Regional", logicamente tirando alguns dos instrumentos citados. A Portela sempre teve o seu "Regional", conjunto musical que se apresentava em circos e festas. Participavam do grupo, naquela época, Antonio Caetano, Paulo da Portela, Sargento Mendonça, entre demais. Para as apresentações nas "batalhas" e desfiles, o Conjunto de Osvaldo Cruz utilizava o seu grupo de músicos. Dois ou três componentes faziam as vozes principais (grupo versando) e por esta razão eram considerados *Diretores de Harmonia* ou "Conjunto". Podemos citar como "Mestres de Canto" ou *Diretores de Harmonia*, na época: Paulo da Portela, João da Gente, Alcides, Ventura, Alvaiade, que eram os elementos que cantavam e versavam (geralmente de improviso). O Grupo, ou seja, as pastoras e os demais componentes repetiam o refrão.

### Diretor de Bateria

O cargo e a denominação "Diretor de Bateria" foi criado por Antonio Caetano, com a finalidade de incluir um amigo e grande versador, João da Gente, dono de uma potente voz. Na realidade o primeiro "Diretor de Bateria" – aquele que organizou um grupo de ritmistas da melhor qualidade – e deu uma conotação de Bateria à Escola Portela, com todo o vigor do termo: distribuindo os instrumentos pelo grupo, fazendo testes com os ritmistas, mostrando a batida correta, corrigindo os erros de ritmo foi Adalberto dos Santos, o "Betinho". Seu mérito como organizador e criador foi tão grande

que a BATERIA da Portela, dona de um estilo incomparável, recebeu o apelido de "Tabajara", em virtude de ser considerada e comparada a uma das Orquestras mais famosa da época a "Tabajara de Severino Araújo". A BATERIA da Portela destacava-se por sua batida firme e compassada, qualquer sambista da época sabia distinguir aquela bateria das demais, ao longe quando se ouvia o rufar dos tambores, ouvia-se dizer "aí vem a Tabajara da Portela".

O segundo Diretor de Bateria foi Otacílio Carvalho da Silva "Ximbute", que ajudava e participava com "Betinho" da organização. Segundo "Ximbute", ele corrigia os instrumentos altos (de som mais estridente) e Betinho os baixos e vice-versa de acordo com as necessidades. Paravam quando sentiam a batida errada e corrigiam mostrando a batida certa. "Ximbute" foi corneteiro do Exército e trouxe alguns de seus conhecimentos de Banda para a Escola. Além de Betinho e Ximbute tivemos na bateria Oscar Bigode (que introduziu vários instrumentos na bateria), Nozinho, André (Bateria de Padre Miguel), Vadico, Quincas, Valdomiro, Bombeiro, Cinco, todos foram Diretores de Bateria da Portela.

*Primeiros Instrumentos* – Os primeiros instrumentos que apareceram na antiga "Quem Nos Faz é o Capricho", foram introduzidos pelo Sargento Mendonça que tomava parte no Conjunto Musical da Portela. Trouxe esses instrumentos do Quartel onde servia, sendo utilizados pela Escola nos ensaios e apresentações. Com as dificuldades peculiares da ocasião, os instrumentos foram devolvidos ao Quartel e a Escola se viu obrigada a construir os seus próprios instrumentos. O trabalho no barracão não se limitava apenas as alegorias, passou a confeccionar instrumentos para a BATERIA, onde Lino, Manuel dos Reis, Candinho, Euzébio e outros fabricavam surdos, caixas, adufos, pandeiros, vaquetas, tamborins. Segundo os depoimentos de Lino e "Ximbute", esses instrumentos eram quadriculados e feitos de madeira, sendo os surdos em caixas de barril, cuícas de barril, pandeiros e tamborins com compensado (madeira). Eram encorados com taxas (taxinhas) ao seu redor e o couro era aquecido antes de ser utilizado (batida). Declara Ximbute e Oscar Bigode que todos levavam o seu papel "de jornal" dobrado no bolso e antes do desfile, ao sinal de preparar a bateria, acendia-se uma fogueira, ou cada um acendia o seu jornal, a fim de esticar o couro de seu instrumento. Esta era a preparação para o desfile que se caracterizava pelo aquecimento dos instrumentos. Existiam, também, pratos de louça que faziam o ritmo rasgado, onde se utilizava a faca para bater, formando um som semelhante ao do reco-reco.

*Organização Inicial e Principais Ritmistas* – Foi Adalberto dos Santos, "Betinho", quem distribuiu seus componentes, inicialmente, da seguinte maneira: na primeira fila (cuícas), na segunda (tamborins), na terceira (reco-reco), na quarta (chocalhos), na quinta (pandeiro), na sexta (surdo repinique: tamanho médio e batida rápida), na sétima (tarol, tamanho pequeno e batida rápida), na oitava (surdo marcação, tamanho maior, batida lenta e compassada). Os agogôs e reco-recos foram introduzidos por Oscar Bigode que criou agogôs de três, quatro e até cinco bocas.

Mais tarde vieram as frigideiras, liras e houve até tentativas de introduzir violinos (depoimento de Oscar Bigode). A primeira Escola a incluir o "bum-

bo", foi Estácio. Segundo os depoimentos prestados os principais ritmistas da Portela foram: Crispim (1.º surdo da Portela), Vadico, Inácio, Sula, Moacyr (Boca Larga), Oscar "Bigode", Dada, Nozinho, Ximbute, Betinho, Romeu, Antuso, Júlio, Jair Poró, Nilton da Piedade, Bonfim, Marçal, entre outros.

*Aspectos Básicos da Bateria* – a) O Diretor da Bateria: a frente de seus comandados, é o próprio Maestro, cabe a ele ordenar a entrada dos instrumentos, usando sinais estudados que podem ser feitos através de apitos ou bastões. Determina também quando deve parar ou interromper o ritmo; b) Cada Bateria de Escola de Samba tem o número de componentes ritmistas que a sua estrutura econômica e social permite e, principalmente, depende da quantidade de Associados ou admiradores de sua Agremiação; c) Toda a bateria deve obedecer a um critério básico de filas de instrumentos que poderá ser alterado com relação a sua distribuição e aos interesses que se identificam com as características rítmicas da Escola. Assim, cada Escola deverá utilizar, em sua bateria, os seguintes instrumentos, que poderão até seguir a ordem sugerida por nós:

Primeira fileira	– cuícas
Segunda fileira	– tamborins
Terceira fileira	– reco-reco
Quarta fileira	– chocalhos
Quinta fileira	– pandeiros
Sexta fileira	– agogôs
Sétima fileira	– surdos de repenique
Oitava fileira	– taróis
Nona fileira	– caixas de guerra
Décima fileira	– surdos de marcação

As inversões incluídas e as repetições de instrumentos são válidas e dependem de quem organiza o estilo da bateria. Elas devem obedecer as características da Escola, levando-se em conta o seu ritmo e seu estilo; d) Os excessos de exibição de uma bateria prejudica o desfile de uma Escola. As paradas excessivas e a movimentação coreográfica prejudicam a harmonia do conjunto, possibilitando aos componentes que atravessem o samba. É bem verdade que a movimentação é bonita e a exibição arranca aplausos do público, mas por outro lado, o acompanhamento melódico fica prejudicado e a Escola sujeita a um total fracasso. Preferimos ficar com a posição de que uma boa bateria deve seguir com seriedade, sem floreios e exibições, tocar em função do samba, lado a lado com a melodia; e) Dependendo do samba-enredo, a bateria poderá, junto com o compositor ou compositores do samba, obedecendo às características da Escola, incluir, ou não, paradas na melodia, desde que o fato possibilite o melhor andamento e a melhor cadência para o desfile. Esse entrosamento *bateria/samba-enredo* é altamente necessário. Percebe-se, nitidamente, quando a bateria não conseguiu um bom relacionamento com a melodia; e) O bom Diretor de Bateria aplica, constantemente, testes em seus

comandados ritmistas, possibilitando a ele (Diretor), ao próprio ritmista e a Escola em geral, maior segurança, pois, desta maneira, mantém em forma e sempre em boas condições os elementos participantes da mesma.

*Depoimentos para o Museu Portelense* – Natal, em determinada ocasião, fez uma tentativa na Escola: dividiu a bateria em duas partes, isto porque o número de componentes aumentava assustadoramente. Apesar de em seu depoimento Natal achar que deu certo, o fato é que nenhuma Escola utiliza este critério e na própria PORTELA, conforme depoimento do seu filho Osmar (Mazinho), a experiência foi considerada desastrosa, não havendo possibilidade de entrosamento. *Nozinho* – A Portela foi a primeira Escola de Samba que apresentou MULHER em sua bateria. A saudosa Dagmar, tocava surdo e por ser muito bonita causava grande ciúme ao Nozinho, e para que ela ficasse ao seu lado no *desfile* achou melhor que ela aprendesse a tocar surdo, sendo considerada uma grande ritmista.

## COMPOSITORES

*Conceituação* – São os responsáveis pela parte musical da Escola de Samba. É de sua musicalidade que vive a Agremiação. Com raízes autenticamente populares, esses compositores criam as imagens poéticas ligadas ao seu dia-a-dia, levados apenas pela intuição e pelo ritmo envolvente do samba. Seus conhecimentos são, na maioria das vezes limitados em termos musicais e de sua escolaridade, o que não invalida suas composições, como já está mais do que provado. Suas obras musicais são levadas ao público na quadra de ensaio da Escola. São ensaiadas praticamente no momento da apresentação. Caso a melodia seja bem aceita pelo público (componentes), o compositor volta a cantar e é desta aceitação que depende o trabalho do compositor.

*Identificação* – O compositor começa mostrando seus sambas aos amigos, colegas compositores e concursos realizados na Escola. O fato serve para que a música seja testemunhada, ou melhor, que seu trabalho seja reconhecido.

A filiação à Escola de Samba também identifica o compositor ao grupo social a que pertence. De sua musicalidade, de seu poder criativo e imaginativo, nasceu a Escola de Samba. Os primeiros dirigentes da Escola foram compositores. A Portela surgiu entre as várias reuniões de samba (roda de samba) que faziam Antonio Caetano, Paulo, Rufino, Heitor dos Prazeres, José da Costa, Claudionor, Alcides e outros.

*Primeiros Passos* – Em período anterior ao Samba existiam as danças e os ritmos chamados de: Jongo, Caxambu, Lundu e Congo. Esses tipos de música já foram comentados em capítulo anterior. Queremos esclarecer que os compositores poderiam musicar e colocar versos baseados no ritmo e no estilo da época. Como exemplo de Caxambu, podemos citar Ernani Alvarenga em "Salve a Liberdade".

## SALVE A LIBERDADE

Recorda negro velho  
tanto tempo que passou  
e ninguém lembrou de você, só eu  
Negro Velho na fazenda  
na lavoura trabalhando  
quando chega um cativo  
meu senhor tá lhe chamando  
lá vai negro-velho  
dan, dan do ré, ô

O castigo do negro era triste  
era de doer o coração (coração)  
enquanto gemia no tronco  
os outros de joelho no chão (sobre o chão)  
implorava o seu perdão  
Santo Deus

tenham dele compaixão, ê, ê, ê, ê, ê, ê, ê, ê.  
Porém um dia o sol como nunca brilhava  
ao ver em festa o terreiro da velha fazenda  
negro largou ferramenta e já não trabalha  
e as pretas jogavam pros lados almofadas e rendas  
ei auê, auê, ei, auê, auê.  
E a voz da Princesa no espaço ecoava  
enquanto os negros cantavam assim:

Salve a librendade á  
Salve a librendade á  
Salve a librendade  
povo dessa cidade  
Salve a librendade auê

Ainda como exemplo de Caxambu, podemos citar uma adaptação feita por Antonio Candeia Filho, gravada em seu disco "Candeia, Samba de Roda".

### Acalentava

Eu chorei, eu chorava  
era a minha mãe  
que me acalentava

(bis-refrão)

até a vizinha  
praga me rogava  
era minha mãe  
que me abençoava (eu chorei)

Versos



- Versos  
era a minha mãe  
a minha mãezinha  
que me acalentava  
a noite inteirinha (eu chorei)
- Versos  
meu pai me batia  
ai como apanhava  
era minha mãe  
que me consolava (eu chorei)
- Versos  
Hoje tenho a paz  
que tanto sonhava  
graças a minha mãe  
que tudo perdoava (eu chorei)

*Primeiros Sambas da Escola* – Os sambas tinham apenas a primeira parte, sendo que a continuidade era dada pela versificação improvisada e intuitiva dos compositores. Na sua maioria os sambas eram baseados em temas de amor. Poderiam ser acompanhados através dos seguintes instrumentos: cavaquinho, violão, pandeiro, tamborim, agogô, surdo de marcação, repenique, reco-reco, caixa surda, cuíca e outros. O primeiro samba feito na Portela, na ocasião Conjunto de Osvaldo Cruz, teve a autoria de Paulo da Portela e se chamava “Tu Me Desprezas”

Tu me desprezas  
tu me abandonas  
tens o prazer de me ver abandonado  
não faz mal ó meu benzinho  
o mundo gira e na virada  
ainda te espero com carinho

O segundo samba, também com uma parte, foi feito por Antonio Rufino, “Por Ti Vivo Penando”, tanto este como o anterior foram feitos por volta de 1925, segundo o depoimento de Rufino.

### **Por Ti Vivo Penando**

Por ti vivo penando meu bem  
a volta do mundo está me ensinando a viver  
agora estou convencido  
que vivia iludido  
só me resta é morrer

O terceiro samba, de Antonio Caetano, "Nem todos Quanto Ri Vivem Contente"

Nem todos quanto ri vivem contente  
eu posso te dizer tenho certeza  
existe sorriso que esconde mágoa  
e transforma a alegria em tristeza. . .

O primeiro concurso de samba realizado entre as Escolas teve a participação da "Deixa Falar" (Estácio), representada por Ismael Silva, a "Mangueira" representada por Cartola, "Vai Como Pode" (Portela) representada por Paulo e Heitor dos Prazeres, a União da Tijuca, entre outras. O concurso teve lugar em casa de José Espinelli, no Engenho Novo. O samba vencedor foi o de Heitor dos Prazeres, representando a Portela e se chama:

### **Não Adianta Chorar**

Não adianta chorar, ô mulher.  
Sou eu que não quero você  
se é pecado me perdoa  
por ti odeio até morrer  
bem podes crer.

Alcides Dias Lopes, compositor da Portela, conhecido como Alcides "Histórico", fundador, lembra a participação de Heitor e recorda os sambas de Cartola e Ismael Silva, que concorreram também na ocasião:

### **Samba de Cartola**

Na floresta no mês do ninho  
eu mostrei-te o bom caminho  
quando a mulher tem brio  
dizem que é malhar em ferro "frio"

### **Samba de Ismael Silva**

Tudo eu faço  
para esquecer de quem amei  
para ela fui ingrato  
sem querer eu já chorei  
sem querer.

O compositor da Escola apesar das dificuldades, nível escolar baixo e pouco conhecimento musical, vem se aprimorando dia a dia. Seu poder criativo, e a cultura própria da Escola de Samba, superam as deficiências do ambiente. A vivência e o sofrimento tornam-no um auto-didata.

## Samba de Terreiro

Na quadra de ensaios ou *terreiro*, como queiram, é que o compositor lança seu samba. O *Samba de Terreiro* é um tipo de samba livre, a temática versa sobre as experiências da vida, o amor, brigas, bebidas, natureza e exaltação a sua Escola. Nos primeiros sambas que apareceram o predomínio do tema de "amor" era claro, mas o tempo foi passando e os assuntos modificados. Na Portela, Francisco Santana, o Chico "Traidor" foi um dos que contribuiu para que houvesse tais mudanças, uma vez que, começou a compor sambas de terreiro exaltando a própria Escola, fugindo ao tema de amor, exaustivamente explorado. É de Francisco Santana o samba-hino da Portela (1956).

### Samba-Hino

Portela tuas cores têm  
Na Bandeira do Brasil  
E no céu também

Avante portelense para a vitória  
não vê que o teu passado é cheio de glória  
eu tenho saudade  
desperta ó grande mocidade  
as tuas cores são lindas  
teus valores não têm fim  
Portela querida és tudo na vida pra mim  
pra mim (Portela)

Outro compositor que podemos citar como versátil, a ponto de contribuir para a fuga a outros temas, foi "Alvaiade", Diretor de Harmonia durante muitos anos na Portela, considerado, por muitos, como o substituto de Paulo na Escola. *Alvaiade* é tão bom compositor que hoje em dia é aposentado de uma gravadora e vive de suas composições, percebendo um bom salário. *Alvaiade* fez, entre outras composições "Baleiro" (samba de terreiro).

### Baleiro

Balas a dez um tostão  
queijeiro  
queijo de Minas é bom  
jornaleiro  
Meu Deus do Céu  
que massada  
ele vem gritando  
"Diário da Noite"  
olha "O Globo" chegando Geruzo  
e "Vanguarda" tem a descrição encerrada



nêgo tirava o sapato ficava a vontade  
comia com a mão  
uma batida gostosa que tinha o nome  
de doce ilusão

vi muita nega bonita  
fazer partideiro, ficar esquecido  
mas apesar do ciúme  
nenhuma mulher ficou sem o marido  
um assobio de bala  
cortou o espaço e ninguém machucou  
muito malandro corria  
quando *Elton Medeiros* chegou  
minha gente não fique apressada  
que não há motivo pra ter correria  
sou um nego que fez treze pontos  
e ficou maluco de tanta alegria

### **Partido Clementina de Jesus**

(Gravação de Clara Nunes e Clementina de Jesus)  
Candeia

**Não vadeia Clementina**  
**Fui feita pra vadiar (refrão)**

**Vou vadiar, vou vadiar**  
**vou vadiar (bis)**

**Energia nuclear**  
**O homem subiu à lua**  
**É o que se ouve falar**  
**Mas a fome continua**  
**É o progresso Tia Clementina**  
**Trouxe tanta confusão**  
**Um litro de gasolina**  
**Por cem gramas de feijão (refrão, bis)**

**Cadê o cantar dos passarinhos**  
**Ar puro não encontro mais não**  
**É o preço que o progresso**  
**Paga com a poluição**  
**O homem civilizado**  
**A sociedade é que faz sua imagem**  
**Mas tem muito diplomado**  
**Que é pior do que selvagem**

**Não vadeia Clementina**  
**Fui feita pra vadiar (refrã bis)**

Como partideiros da Portela podemos destacar entre outros: Mijinha, Casquinha, Alvaiade, Batatinha, Alcides, Francisco, Joãozinho da Pecadora, Candeia, Ari do Cavaco, Jair do Cavaquinho, Paulinho da Viola, Velha.

## O Samba-Enredo

O samba-enredo é aquele em que o compositor elabora os seus versos e faz a melodia baseado na ajuda da síntese do Carnaval ou das explicações dadas pela Comissão de Carnaval, ou responsáveis pela pesquisa do tema. Cabe ao compositor criar em cima do tema, melhorando o seu desenvolvimento, ajudando desta forma aos artistas que irão trabalhar na elaboração das alegorias e adereços. Em muitos casos auxiliam a Comissão de Carnaval ou equivalentes, com as imagens poéticas transcritas em seus versos.

O samba-enredo obedece a uma cadência característica que marca o desfile compassado de uma Escola de Samba. Ele não deve ser, muito rápido (empolgado) o que poderia confundí-lo com *samba de bloco*, nem muito lento tornando-o cansativo. Esse meio termo que caracteriza sua linha melódica. Por ser um samba elaborado, narra uma história, mas nem sempre é um *samba pequeno*. O samba-enredo faz parte de uma cultura própria da Escola de Samba. Possui características próprias, várias foram as tentativas feitas no sentido de modificar essas formas tradicionais, sem êxito. É claro que sofreu algumas alterações, mas sem ferir o seu estilo. As editoras musicais e gravadoras são direta ou indiretamente responsáveis pelas deformações que o samba-enredo vem sofrendo e sobre as quais o compositor de Escola precisa compreender e se conscientizar. Essa comunicação imediata que a máquina exige não marginaliza um trabalho que é para ser sentido e crescido aos poucos e explosivo como alguns sambas feitos para o consumo. Desde o momento que os sambas-enredo começaram a ser gravados, as tentativas de mudanças e influências negativas passaram a ser notadas com a finalidade de descaracterizar o seu estilo próprio. Aliás este é o papel que a máquina da comunicação faz sem piedade, destruindo os valores adquiridos da arte popular sem nenhum respeito. Os versos do samba-enredo devem abordar, com habilidade, todos os aspectos principais do tema sem que a melodia torne-se cansativa. Não se exige também, que o samba-enredo seja um jogo de palavras com dez linhas. É claro que a capacidade de resumo do compositor é importante mas não a ponto de omitir fatos marcantes do enredo, visando apenas a comunicação rápida e fácil da sua composição, desmoralizando o tema de sua Escola. A nosso ver, a principal vítima destes desvios do samba-enredo é o próprio compositor, que abre caminho a elementos estranhos a música e ao samba-enredo com funções próprias (dele mesmo).

O samba-enredo deve ser um samba valente (melodia marcante).

De sua animação, de sua cadência depende todo o conjunto em termos de evolução e envolvimento total. De todos os sambas-enredo concorrentes, para um mesmo tema, apenas um sobrevive, apenas um é gravado, apenas um obtém toda a atenção da Escola, apenas um se identifica com os interesses dos componentes e dirigentes da Entidade. Evidentemente, a estru-

tura da Escola é um fator preponderante na escolha do samba-enredo. Uma agremiação que coloca os interesses de determinados dirigentes ligados à vaidade pessoal, às vantagens financeiras que possam surgir de uma gravação, ou ainda ao nome (cartaz) de compositores poderá desta maneira levar sua Escola ao desastre total.

## Histórico do Samba-Enredo

A primeira Escola a apresentar samba-enredo foi a Portela em 1939. Naquela ocasião não havia recursos de som como existem atualmente. Os compositores cantavam o samba no "gogó" e as pastoras repetiam quando chamadas. Ouviam-se então as vozes de João da Gente, Paulo da Portela, Claudionor, Alcides, Ventura, Alvaiade. O samba-enredo que levava nos seus versos o conteúdo do tema apresentado pela Escola foi "Teste ao Samba" de Paulo Benjamim de Oliveira (Paulo da Portela). A Portela foi 1.º lugar neste ano e Ari Barroso que julgava as Escolas na época desceu do palanque e foi ver de perto as alegorias de mão confeccionadas, que eram diplomas, ficando surpreso com o trabalho feito pela Agremiação (Depoimento de Lino Manuel).

## Teste do Samba

... Paulo da Portela

Vou começar a aula  
diante da comissão  
muita atenção que eu quero ver  
se diplomá-los posso

salve o fessor (professor)  
dá mão prá ele senhor  
quatorze com dois doze  
noves fora tudo é nosso (bis, refrão)

Naquela ocasião, não se elaborava síntese do tema para os compositores, dava-se apenas o título do enredo e muito perto do desfile, isto porque, o enredo de uma Escola era segredo absoluto. Pouquíssimos eram aqueles que sabiam o tema da Escola. Na sua maioria, os temas eram históricos, e os compositores eram obrigados a fazer suas pesquisas, em muitos casos, desordenadamente. Aquele que se aproximasse daquilo que atendia ao tema seria o escolhido. Como exemplo de samba-enredo tradicional, ou seja, puramente descritivo, minucioso, cheio de detalhes e citações, mas altamente melódico podemos citar "O Despertar de um Gigante" de Manacéa, feito em 1949.

Pedro Álvares Cabral  
Descobriu o Brasil  
Foi casual  
Navegava em alto mar  
seu destino era a Índia  
Cabral não pode continuar  
teve que se afastar  
das calmarias do mar  
foi assim que Cabral descobriu  
um Gigante adormecido  
Que hoje se chama Brasil, Brasil, Brasil.

Pero Vaz de Caminha escreveu  
uma carta a D. Manuel  
explicava que esta terra  
que nosso senhor nos deu  
dava tudo que plantava  
relatava as riquezas  
feitas pela natureza

## ENREDO

*Conceituação* – É o tema histórico que uma Escola de Samba narra, representando com suas figuras e alegorias no desfile principal da sua organização. Por força do Regulamento baixado pela Associação das Escolas de Samba os enredos deverão ser nacionais e inéditos. Os enredos são aqueles temas que para serem desenvolvidos, torna-se necessário uma pesquisa que não se limite ao campo do assunto propriamente dito, mas também se ajuste às características da Escola, ou seja, identidade com o material humano disponível. Quando se pretende montar um enredo deve-se levar em consideração as possibilidades de fantasias e alegorias, isto porque, ou pelo menos, seja adaptável às condições econômicas e aos padrões sociais de que a Entidade é possuída.

### Histórico

### Contribuições e Meios Iniciais

A primeira Escola de Samba que apresentou realmente um tema para enredo foi a Portela – “Vai Como Pode” – criado por Antonio Caetano e desenvolvido no barracão com auxílio de artistas natos como sr. Juca, Candinho e o próprio Caetano. O tema foi “Sua Majestade” o samba em 1931. Nos primeiros movimentos das Escolas de samba não existiam temas



e as Agremiações levaram em seu corpo "Carramanchões", Gambiarras, Sombrinhas enfeitadas com papel "Fino", que por sua vez já existiam nos Ranchos. A primeira figura alegórica que apareceu nas Escolas de Samba foi imaginada por Antonio Caetano e significava um "Movimento Musical". Foi um espanto para todos na época, levando-se em consideração que os sambas não estavam ligados ao assunto que a Escola desejava abordar, continuavam os desfiles representados por sambas de Terreiro com apenas uma parte (a primeira), e os versadores mostravam suas habilidades através dos versos impossíveis.

Com o tempo as Escolas foram se aprimorando e começaram a introduzir carros alegóricos representativos do tema e os figurinos (geralmente copiados de revistas), eram livres, não tinham relação com o enredo. Não havia, naquela ocasião, figurinistas, cenógrafos e os componentes da própria Escola desenhavam os figurinos e a confecção era feita por eles mesmos. No período inicial, havia uma preocupação das pessoas responsáveis pelo tema-enredo em focalizar "O carnaval" ou as figuras representativas. Justifica-se esta preocupação porque os sambistas foram neste período muito perseguidos e considerados malandros. Sua luta inicial portanto, foi pela modificação da imagem dos componentes que gostavam do samba. Aos poucos os temas foram se relacionando com a "História do Brasil". Chegou-se a comentar que as Escolas atuavam através dos enredos de forma educativa. É bem verdade que os enredos das Escolas de Samba, de um modo geral, são benéficos, uma vez que estimulam os compositores e componentes a entrar em contato, a pesquisar fatos históricos, literatura brasileira e língua portuguesa, através da importância do tema de sua agremiação.

Os temas ligados a *História do Brasil* e a Literatura, estão sendo utilizados até os nossos dias. Atualmente podemos considerar os temas-enredo das Escolas de Samba mais intelectualizados, uma vez que tem-se explorado a pesquisa arqueológica, a interpretação de textos e poemas, a ilustração biográfica.

## Aspectos Básicos do Quesito

- 1.º) Todo tema enredo deve ser inédito e sua abordagem deve atender a temática nacional;
- 2.º) Devem ser levantadas, fundamentalmente, todas as possibilidades da Alegoria e Fantasia;
- 3.º) Deve ser amplamente desenvolvido (pesquisado), afim de que sejam notadas todas as aberturas que o tema oferece;
- 4.º) Focalizar bem as partes mais importantes do enredo, facilitando o seu desenvolvimento;
- 5.º) O tema deve atender às características da Escola (temas pesados para Escolas de maior poder aquisitivo ou que gostem de se vestir bem, temas leves para Escolas de menor poder aquisitivo ou que preferem roupas leves).

## CURIOSIDADES HISTÓRICAS (PESQUISA)

O samba-duro é um tipo de samba *partido alto*. Caracteriza-se pela violência em suas apresentações. Formavam-se círculos com o ritmo marcado pela palma da mão. O mais importante não era o samba de partido alto cantado, mas sim, a *ginga do malandro*, a "rasteira ou pernada surgida da brincadeira. O samba-duro também chamado "rodas de batuqueiros", existiam na Balança (Praça Onze), nas festas da Penha. Segundo Donga a forma mais primitiva de samba tem duas características diferentes – uma acelerada a *gêge* (Nagô) e outra cadenciada de Angola (samba angolano). As Escolas de Samba, começaram seus movimentos dentro de um mesmo período (entre 1923 e 1930). Essas Escolas foram: a Deixa Falar (Estácio), Fique-Firme (Favela), Mangueira, Vai como Pode (Portela), Vizinha Faladeira e outras que começaram como Blocos-Carnavalescos. É bom deixar claro que Ismael Silva, Baiaco, Brancura e outros compositores do Estácio participavam de reuniões de samba na Roça (em Osvaldo Cruz). Evidentemente não pretendemos desmerecer o processo da legalização e reconhecimento, perante a opinião pública, que se deve ao Estácio inegavelmente. Os ranchos foram a razão principal que inspirou a organização e a criação das Escolas de Samba e deles herdaram: Mestre-Sala, Porta-Bandeira, passistas. A Portela saiu para desfilar na Estação de "Engenho de Dentro", no "Chave de Ouro", seus componentes foram a pé de Osvaldo Cruz, Madureira e adjacências. A bateria, que acompanhava a longa marcha, ia fazendo a marcação no surdo (tocado com lentidão) e os compositores aproveitavam para cantar partido alto ou samba de terreiro na trajetória para apresentação. Nomes do cenário do samba que foram da Portela: Xangô da Mangueira, morava em Turiaçú, seu primeiro ídolo foi "Mijinha" na Portela autor de "Sentimento" e outros sucessos, Clementina de Jesus (Mangueira), Silas de Oliveira (Império Serrano).

Antonio Caetano, fundador da Portela, declara em seu depoimento que antes de sua Escola existir participou das atividades nos blocos "Filisunina minha Nêga" e "Felisberta Minha Branca".

Claudionor Marcelino dos Santos, o famoso Claudionor do samba, passista, mestre-sala, versador. Em determinada ocasião se ofereceu para sair no "Prazer da Serrinha" (Escola de samba famosa e rival da Portela). Pediu que fizessem uma baiana azul e branca. É bom frisar que Claudionor morava no "Morro da Serrinha" local da Escola. Quando chegou o momento do desfile na Praça 11, não agüentou e participou do Conjunto da Portela. O fato desgostou os sambistas da Serrinha que lhe deram uma grande surra no morro. Antonio Caetano deu também sua contribuição no "Prazer da Serrinha" e Império Serrano. Na Serrinha fez os carnavais "Irineu Corrêa" e a "Conferência de S. Francisco". No Império Serrano, prestou serviços na sua fundação e através de trabalhos em "Castro Alves", "Tiradentes" e "Batalha Naval do Riachuelo". Caetano, gostava do trabalho em barracão de Escola de Samba, fez alegorias para blocos e também para festas de sábado de Aleluia. Ernani Alvarenga, compositor, fundador da Portela, prestou sua homenagem a Paulo, seu amigo, através de um samba gravado em seu depoimento.

### **Homenagem a Paulo (Alvarenga)**

No Portelão falta estátua  
do Paulo da Portela  
todas as Escolas  
até a saudosa Favela

Uns e outros dizem que está errado  
recordação é lembrança do passado  
as Escolas de Samba em silêncio  
quando ele partiu pra eternidade

bis Batuqueiros clamam porque  
ele deixou saudades lá raiá. . .  
no Portelão.

Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, foi lustrador de móveis, funcionário da Caixa Econômica do Estado do Rio de Janeiro, trabalhou em Cassino e participou dos filmes "Favelas dos Meus Amores", "Bobo do Rei" e "Pureza". Mostrou sambas de terreiro ao Maestro Leopoldo Stokovski para sua Orquestra Filarmônica dos Estados Unidos da América, que levou temas brasileiros para seu país. Em 1936 foi "Cidadão Samba", na época chamado "Rei do Samba", eleito através de concurso realizado pelo jornal "A Nação". Em 1942 se afastou da Portela por questões pessoais. Esteve na Escola de

Samba *Lira do Amor* em Bento Ribeiro, tentou também ingressar na Mangueira, mas logo a seguir foi convidado pelos antigos companheiros voltando a sua Escola de origem. Em 1943 foi ao Uruguai onde se apresentou em shows artísticos por várias vezes. Após sua morte seu nome foi oferecido a um avião, doado ao Aero Club Brasileiro e sua esposa Maria Elisa convidada como madrinha do batismo. Estes dados foram tirados dos depoimentos de Antonio Caetano, Rufino, Olívio (Nô), Nilton Peres, Alcides entre outros. As cores das Escolas, segundo depoimento de Lino Manuel dos Reis, apareceram por volta de 1931 quando de uma reunião em casa de José Espinelli, da qual participaram representantes de cinco agremiações: Unidos da Tijuca, Mangueira, Deixa Falar (Estácio), Figue-Firme (Favela), Vai como Pode (Portela). Afirma Lino que a maioria dos participantes (representantes das Escolas), eram valentes e brigões na época. Todos queriam azul e branco que ficou com a Portela, Verde e Branco para a Figue-Firme (Favela), Azul Pavão e Cor de Ouro para Unidos da Tijuca, Vermelha e Branca para a Deixa Falar (Estácio) e Verde e Rosa para a Mangueira.

O primeiro "Presidente de Honra" da Portela foi Benício dos Santos, decisão tomada em reunião de Diretoria por ocasião da 2.<sup>a</sup> sede. O segundo Presidente de Honra foi Natalino José Nascimento "Natal". Depoimento de Olívio Pereira (Nô). Com relação aos desfiles e seus versadores, conta Alcides Dias Lopes, o nosso Alcides "histórico" que o ponto de encontro dos sambistas das diversas Escolas, foi durante muito tempo a "Central do Brasil, Estação Pedro II".

Todos vinham de seus bairros de origem e ao se unirem na Central, conta Alcides, que Paulo da Portela combinava com Cartola (Mangueira) quem iria na frente. Cartola então caminha à frente puxando este samba:

"Nós somos mesmo do samba  
unidos sem rancor  
Mangueira, Osvaldo Cruz, Estácio  
Amizade estreita o laço  
só por amor, por amor".

Paulo então perguntava a Alcides, logo após o samba de Cartola, indagando: o que se canta? Alcides respondeu: "vamos levar o samba de Ventura":

"Queremos ver  
Vamos até lá  
deixa a Portela passar  
viemos de Osvaldo Cruz  
prá saldar  
Mangueira, Estácio de Sá".

Em seguida Mangueira e Portela uniam suas bandeiras e saíam sambando. Joãozinho da "Unidos da Tijuca" viu aquela cena, se aproximou com sua Escola e puxou o seguinte:

"Quem vem lá  
com esta harmonia tão bela  
Mangueira e Osvaldo Cruz  
Para saldar a Portela".

Aí então juntaram-se as três bandeiras unindo as Escolas que sambaram juntas durante algum tempo. Este episódio serviu para caracterizar uma grande integração que existe atualmente, pelo bem-estar e harmonia da arte-popular.

Declara Nozinho que atualmente só a cidade vê Carnaval, antigamente as Escolas apresentavam-se nos seus bairros, desfilando para sua gente, o seu povo (Osvaldo Cruz, Madureira, Rocha Miranda, Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Méier). Após desfile no centro da Cidade, as alegorias recebiam um retoque para serem bem vistas. Nozinho acha importantíssimo que a Portela volte a fazer estas apresentações em Osvaldo Cruz, Madureira e adjacências.

Declara Natalino José do Nascimento, o "Natal", em seu depoimento que a primeira reunião de samba, considerada ensaio na Portela, teve um movimento de seis (6) cervejas adquiridas por Natal no botequim de Sérgio Hermógenes. Das seis cervejas três foram devolvidas, Natal pagou duas e uma sobrou para a Escola. Declara, ainda, Natal, que levou a Escola para desfilar diante do Rei e da Rainha de Luxemburgo. Como fato interessante narra que foi servida muita batida, deixando toda comitiva bem alegre. Naquela época existia realmente o espírito amadorista, os componentes entravam nas Escolas participando das posições mais humildes e iam crescendo naturalmente. Com relação aos compositores eles passavam por uma fase de identificação, mostrando seus trabalhos aos demais, até serem reconhecidos seus objetivos e amor às cores da Entidade. A Escola que lançou a "Comissão de Frente" foi a Portela e naquela ocasião chamava-se "Comissão de Destaque". A finalidade era, principalmente, mostrar ao público os participantes antigos da Escola, que não tinham mais oportunidade de desfilar em alas ou em funções que exigem habilidade e juventude. Esses elementos eram fundadores ou colaboradores da fundação, eles eram, encarregados de apresentar a Escola, vinham andando exibindo seu chapéu com cortesia. Depoimento de Nilton Peres. Havia muito segredo com relação aos carnavais das Escolas. Conta Nilton Peres "Oreba", que em determinada ocasião um componente da Escola fantasiado de CLÓVIS, conseguiu entrar no barracão, que ficava fechado e vigiado. Esse indivíduo foi espancado pelos trabalhadores e diretores do barracão. Quando tiraram o pano que cobria seu rosto, perceberam que se tratava de participante da Escola. Armando Santos ex-Presidente da Escola (Portela), fundou a "Ala dos Cacetes". Dessa Ala participavam Betinho, Osvaldo Alves e outros que agiam em todos os setores da Agremiação. A Ala foi de grande importância para a Portela pelo seu sentido de organização e união entre os seus membros. Conta, Armando Santos, que em determinada ocasião deu "Vinte Pratas" ao oficial de justiça que estava com a ordem de despejo do antigo 412 da Estrada da Portela, e logo a seguir, com ajuda de Lino Manuel, Antenor dos Santos, Alberto Dourado Lopes deram cada um cinco mil contos, totalizando vinte contos, na época, correspondia a entrada para a compra da Portelinha propriedade da Escola.

Armando Santos entrou na Portela como compositor e começou a atuar na mesma ocasião que Chico Santana. Conta Armando que determinada ocasião levou a Escola para uma homenagem à memória de Paulo da Portela no teatro João Caetano. No intervalo que precedia a apresentação da Portela, Armando reuniu os compositores que havia levado, entre eles Chico Santana e Batatinha, combinando que Chico cantaria o samba de "Quintado como pedia a letra quando Chico deveria representar um bêbado e cantando. Natal que estava na platéia e não sabia do combinado ficou revoltado e tentou tirar Chico de cena, mais foi logo notificado e a apresentação foi coroada de êxito. Por volta de 1930 os responsáveis pela harmonia do grupo era chamado "Mestre de Canto". Toda Escola tinha seu primeiro e segundo mestres de canto. O primeiro mestre-de-canto da Portela foi Paulo Benjamim de Oliveira (nosso Paulo), que inclusive se encarregou de ensaiar o coro de vozes das pastoras. Delas dependia a aceitação ou não da composição a ser apresentada. Em determinada ocasião, Nozinho, Crispim e Néelson que saíam na bateria estavam ensaiados para fazer três paradas no samba "Maré do Azar". Mas eles deviam três contos de mensalidade e RUFINO, que era cobrador e tesoureiro, não queria permitir que eles saíssem. Quando um amigo de Nozinho, compadre de Natal chamado Farias, saldou a dívida e eles então pegaram os instrumentos, integrando-se a famosa "Tabajara". Conta Nozinho que seu botequim é famoso pela autenticidade, já foi filmado várias vezes, organização de conjuntos musicais, caitituagens de sambas. Segundo TIJOLO, os novos sambistas, aqueles que vieram agora para as Escolas de Samba, não estão sendo preparados para os desfiles, ou melhor, as Escolas não ensinam a sambar, nem sabem das origens de suas atividades. Tijolo acredita que as Escolas não estavam preparadas para receber os novos elementos da classe-média que estão tomando parte ativa dos desfiles e das atividades de uma agremiação.

O "Tamborim de Ouro" da Portela, segundo depoimento de Oscar Bigode, foi fruto de uma competição que durou três anos seguidos entre a bateria da Portela e a da Independente de Padre Miguel. Dois anos na Praça e o último no Campo do Fluminense. Do concurso constava o desfile e a apresentação da bateria. O "Conjunto Show da Portela", formado na ocasião por Tijolo, Muda, Nívea e outros, participava também das apresentações. Oscar Bigode, conhecido diretor de bateria, acha que todos os Diretores de bateria das diversas Escolas de Samba, deveriam pertencer a "Ordem dos Músicos", mesmo porque a bateria representa o coração de uma Agremiação. Deve-se a Oscar Bigode a inclusão de vários instrumentos na bateria — os principais foram: agogô com 3, 4 e 5 bocas, reco-reco, tumbadoras. Oscar acha que todo Diretor deve ser o responsável pelo aperto dos instrumentos afim de que eles fiquem de acordo com os interesses dele (Diretor) e da Escola obedecendo, cada uma, seu ritmo característico. Para tanto é necessário que somente os Diretores de Bateria tenham chave para aperto dos instrumentos. Oscar considera, que a bateria da Portela atualmente perdeu muito de sua característica que eram os dois tempos antiga "Tabajara". Com relação aos compositores considerados verdadeiros fenô-

menos de criatividade e veia poética. Em muitos casos são participantes que não tiveram oportunidade de acesso a escolaridade, por condições sociais e econômicas, mas que reúnem em sua bagagem musical verdadeira obra em termos de música e poesia. Gostaríamos de citar os casos de José Augusto de Andrade (Mijinha) e José de Andrade (Manacéa), Aniceto José de Andrade "Aniceto", Alcides Dias Lopes e outros.

### **Sentimento**

(Mijinha)

Sentimento no meu peito eu tenho demais  
alegria que eu tinha nunca mais  
Depois daquele dia que eu fui sabedor  
Que a mulher que eu mais amava  
não me tem amor

### **Quantas Lágrimas**

(Manacéa)

Ai quantas lágrimas  
eu tenho derramado  
só em saber que não posso mais  
reviver o meu passado  
eu vivia cheio de esperança e de alegria

eu cantava eu sorria  
mas hoje em dia eu não tenho mais  
a alegria de tempos atrás

### **Desengano Dói**

(Aniceto)

O desengano dói  
a minha alma tanto sente  
uma dor pungente  
invadiu meu coração  
depois de ser tão benevolente  
deste-me o desprezo em vez de ingratidão

Estes três sambas foram gravados por Paulinho da Viola, compositor da máxima importância, não só para sua Escola, a Portela, assim como um dos grandes nomes da música popular brasileira.

Tia Vicentina do Nascimento declara em seu depoimento que as primeiras fantasias que saíram na Escola eram de ama-seca e dançarina. Declara que já existiam baianas antes dela sair, e que essas baianas tinham estilo próprio, com panos de saco. Vicentina recorda o samba da Portela ainda Bloco-Carnavalesco.

Samba de Paulo da Portela que dizia assim:

Não chora, não chora  
Vai como pode cai na farra  
está na hora (. . . bis)

Quem tem seda vai de seda  
quem não tem vai de estopa  
o nome do nosso bloco  
faz qualquer um calar a boca

Vicentina é hoje responsável pela cozinha da Portela e declara que puxava o samba da Escola junto com Alcides, Ventura e João da Gente. Vicentina narra que Natal seu irmão, não gostava de samba no tempo do "Vai Como Pode", só queria saber de futebol. Ela e Nozinho são bem mais antigos no samba que Natalino José do Nascimento, mas por outro lado, considera que nunca a Portela teve um líder que chegasse perto de Natal e acredita que dificilmente aparecerá outro igual, em amor e dedicação. Consta do depoimento de Antonio Caetano e Diva Caetano que o sr. Napoleão dava, constantemente festas em sua casa, comemorações de Santo Antonio e São Sebastião e a tia de Nozinho, Dona Benedita gostava muito dessas festas e trazia a turma do Estácio (Brancura, Baiaco, Julinho, Ismael Silva). Estas festas eram forma de JONGO e baile de Harmônica.

Vilma Nascimento, Porta Bandeira campeã 12 anos consecutivos, saiu inicialmente no "Recreio das Bonitonas", bloco que ficava entre Madureira e Osvaldo Cruz e foi a segunda colocada no bloco em Concurso de "Rebolado". Vilma foi Porta-Estandarte deste bloco e desfilou pelos Unidos de Dona Clara. Sua mãe foi Porta Estandarte de Rancho, herdando de seus pais a condição de Porta-Bandeira e sambista das mais famosas. Sua primeira Escola foi a União de Vaz Lobo, veio para a Portela através de Natal, onde mais tarde conheceu Osmar Nascimento "Mazinho", filho do Presidente de Honra e atual Presidente do Conselho Fiscal da Portela, com quem se casou. Veio em 1957 para a Portela e sempre tirou a nota máxima como Porta-Bandeira, até 1969, deixando de desfilar no quesito e passando a destaque dos mais importantes da Escola. Com relação a Osmar Nascimento, começou a participar da vida da Escola quando rapaz na "Ala dos Impossíveis", juntamente com Candeia Filho. Com o desaparecimento da Ala, Mazinho passou a ter sua participação ligada as atividades de um dirigente. Mazinho declara que teve várias questões com seu pai "Natal", que não distinguia a condição de filho e Diretor. Benício Rocha, Mestre-Sala dos mais importantes que a Portela teve, fez par com Vilma Nascimento desde o Unidos de Dona Clara, onde iniciou. Dali Benício foi para o Unidos da Congonha, Escola do conhecido sambista Jaburu (Mestre de Harmonia de várias Escolas) que acumulava as funções de Presidente, Tesoureiro e responsável pela Harmonia. Era o dono da Agremiação. Logo a seguir, Benício foi para o Império Serrano onde começou como segundo Mestre-Sala, passando logo a primeiro quando Everaldo faltou ao desfile.



Convidado por Natal veio para a Portela como primeiro Mestre-Sala. Benício considera importante que um bom Mestre Sala deve mostrar no pé e na elegância os movimentos do samba. Todo bom Mestre-Sala deve renovar sempre suas movimentações, sem que seja preciso dar saltos ou virar cambalhotas, porque fogem as características do quesito. Conta Benício que gostava de ver outros *Mestres* dançarem afim de incorporar novos passos e tornar sua apresentação mais valiosa. Como fato interessante em sua vida de sambista, conta Benício que, em determinada ocasião, estava dançando na rua com sua Porta-Bandeira e não viu o buraco (boeiro de rua aberto) ou seja, sem a tampa. Benício é baixinho e estava com sua vasta cabeleira, derepente caiu dentro do boeiro (buraco) e a Escola passou tendo o dito cujo que gritar chamando o pessoal para retirá-lo, o que foi feito pela cabeleira que Benício carregava. Hoje em dia, Benício é um dos responsáveis e fundador de Alas na Portela.

Quando as baterias das Escolas estavam sendo formadas, seus componentes (ritmistas) desfilaram de Tamanco e a Portela foi a primeira agremiação a usar *Tenis*, com o objetivo de moralizar este setor importante no desfile. Como um aspecto interessante curioso contam que um grupo grande de componentes da Portela, entre eles Betinho, João da Gente, tratavam a antiga "Vai Como Pode" como *TIANA*, devido aos padrinhos da Escola (S. Sebastião e N. Senhora da Conceição), tratava-se de um apelido carinhoso.

Em determinada ocasião um jurado, julgando o quesito "Harmonia", analisou-a confundindo Harmonia de Escola de Samba com harmonia referente a teoria musical. O fato vem comprovar o total despreparo das pessoas escolhidas para formar o "juri" das Escolas de Samba. Consideramos da máxima importância o preparo dos jurados e sugerimos que sejam feitas "palestras" sobre os diversos quesitos separando-os individualmente. Acreditamos que o sambista, aquele que vive e respira o cotidiano das Escolas de Samba, que participa, que escreve a respeito, que está em contato com o comportamento e com a cultura das agremiações, deve ser a pessoa indicada para formar um *juri* que seleciona e julga os melhores desempenhos.

Façamos um paralelo, um *Juiz de Futebol* que julga o comportamento das equipes em campo, tem obrigação de conhecer os movimentos e de acompanhar sem parcialidade as regras do jogo, sendo preparado para isto. Nós sabemos que eles têm suas preferências (por determinados clubes), embora, na maioria das vezes, seja desconhecida. Contudo eles são as pessoas indicadas para dirigir e julgar uma partida porque estão em contato constante com os hábitos e atitudes dos atletas, adquirindo prática e reflexo necessários para um bom julgamento. Em termos de Escola de Samba é fundamental que os "jurados" conheçam as regras do jogo, que aliada a prática e ao comportamento do sambista possibilitaria um bom critério. A São Carlos apresentou um samba-enredo cuja letra mencionava parte de uma cantiga "Chula" de capoeira de Angola (maneira ou modo de cantar e de falar do povo). *Você me chamou de moleque, moleque é tu*, e o componente do Juri justificou sua nota criticando a referência a dois tratamentos na letra do samba. Demonstrou o "Jurado" o desconhecimento do nosso folclore e a liberdade poética que é concedida aos compositores conhecida-

mente escolares. Em determinada ocasião uma Escola de Samba não apresentou Mestre Sala e Porta Bandeira. Esta agremiação tirou a nota alta no quesito, achamos que depois do fato é desnecessário fazer qualquer comentário.

Como fato curioso no meio das Escolas de Samba, ocorreu na Portela por volta de 1958/60 a presença de um músico americano (EUA), especializado e considerado na época um dos mais importantes no mundo do Jazz, chama-se "Dizzi Gillesp". Sua apresentação foi tão importante que tocou seu instrumento (Trompete) acompanhado da famosa "Tabajara" (Bateria da Portela).

## Compositores

As deformações e os descaminhos no meio musical das Escolas de Samba têm apresentado problemas os mais variados. Gostaríamos de denunciar compositores que pedem ajuda a grupos de intelectuais (com relação a samba-enredo). Se esses indivíduos (escolarizados), limitassem sua participação ao âmbito da correção literária estaríamos de acordo, mas o fato é que grande número faz a letra, tirando do compositor a criatividade e autenticidade do samba. Por esta razão encontramos atualmente verdadeiros poemas com palavras nunca dantes navegadas no meio do samba.

## Samba-Enredo

Acreditamos que o compositor agindo desta maneira põe em risco sua habilidade e suas próprias características, que aos poucos vai sendo limitada pelo comportamento cômodo de entrega a um intelectual frustrado, que joga suas rimas por trás do nome do humilde e desprezado compositor da Escola de Samba. Tudo isto em nome de uma falsa cultura que não se identifica com nossas raízes. A prosseguir tal comportamento não estará longe o tempo de vermos esses compositores, na época da concorrência de samba-enredo, sair caçando professores de português, literatura, além de outros renomados intelectuais que terão seus trabalhos transformados em letra (poesia) de samba-enredo. Esta posição poderá ser desvirtuada por pessoas interessadas nesta situação. Poderão surgir indagações como: Será que é privilégio do compositor da Escola de Samba fazer samba-enredo? Achamos que sim porque eles estão integrados aos problemas das Escolas de Samba, eles constituem parte do nosso patrimônio musical, com características próprias, que poderão ser feridas por influências alheias a esse tipo de cultura. Nossa posição poderá ser confundida com a interpretação de "Puristas", com a qual também não concordamos, uma vez que procuramos defender o folclore urbano que começa a ser violado e esta é uma válvula que retirada representará o extermínio gradativo do compositor que ainda vive no anonimato, esperando um lugar ao sol, uma oportunidade. As Escolas de samba estão passando por uma boa fase financeira, e é chegado o momento do sambista ser valorizado e se valorizar. Acreditamos que sua

espontaneidade, sua linguagem, sua poesia é muito mais importante para o povo que participa e que entende sua mensagem com muito carinho e admiração. Compositor (você é um sambista) dê maior importância e valor a você mesmo, acredite em suas potencialidades e continue, cantando aquilo que sai de dentro do seu interior, reflexo do seu ambiente e de seu meio. Valorize e ame seu trabalho.

## Presidentes

Durante todo um período de existência da Portela, ou seja como bloco carnavalesco, Conjunto de Osvaldo Cruz por volta de 1923/24, como Escola de Samba entre 1926/29, passaram na Presidência da Portela os seguintes portelenses: *Paulo da Portela* foi o primeiro Presidente da Entidade tanto como Bloco como Escola. No seu período o sistema era de Junta Governativa (*Paulo, Rufino e Caetano*), formaram o primeiro trio responsável pelos destinos da Agremiação durante o período de 1930/31. O terceiro Presidente foi *Benício Alberto dos Santos* que dirigiu a Escola por mais de um período. O primeiro como Junta Governativa (*Benício, Lino e Euzébio*) e o segundo período como Presidente administrativo 1932/33 e 1941 a 1947. *Benício* foi o primeiro *Presidente de Honra* da Portela; *Armando Passos* foi o quarto Presidente da Portela. Seu período administrativo foi de 1934 a 1935; *Nicanor Lopes* presidiu a Portela de 1935 a 1937; *Alberto Machado* foi presidente de 1938 a 1939; *Sr. Antonio* foi presidente de 1940 a 1941; *Benício dos Santos* de 1941 a 1947; *Antenor dos Santos* no período de 1948 a 1950; *Lino Manuel dos Reis* de 1950 a 1955; *Armando Santos* de 1955 a 1957; *João Calça Curta* de 1957 a 1959; *Manuel Rodrigues Filho* no período de 1959; *Lino Manuel dos Reis* de 1960 a 1961; *Nelson de Andrade* de 1962 a 1966; *Caetano Piloto* de 1967 a 1971; *Carlos Teixeira Martins* de 1972 a 1976.

## CULTURA PRÓPRIA DA ESCOLA DE SAMBA

### Cultura

Toda *Sociedade* possui um modo de vida ou de acordo com uma cultura que define modos apropriados ou necessários de pensar, agir e sentir. A cultura é o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer aptidões adquiridas pelo homem como membro da *Sociedade*. A importância da cultura reside no fato de que ela proporciona o conhecimento e as técnicas que permitem ao homem sobreviver física e socialmente, e dominar e controlar, na medida do possível, o mundo que o rodeia. A cultura é ao mesmo tempo aprendida e partilhada. Os homens não herdam seus hábitos e crenças, suas habilidades e conhecimentos, adquirem-nos durante o transcurso de suas vidas. O que aprendem vem dos grupos em que nasceram e nos quais vivem. Cada geração aprende dos precursores. Os hábitos adquiridos por uma criança serão, provavelmente, calcados sobre os de sua família e os de outras pessoas que lhe estejam próximas.

A cultura possui uma patente continuidade, que se estende além da existência dos que a possuem, criam e utilizam e a estrutura da *Sociedade* persiste apesar das contínuas mudanças de seus membros.

### Própria da Escola de Samba

Vamos nos colocar no chão com a cultura popular brasileira, buscá-la onde estiver: no morro, na Escola de Samba, no bloco, no botequim, no terreiro, na rua, nas rodas de samba e congêneres. Vamos respeitar a arte popular, sem preconceito ou paternalismo, tudo sem impor nada, respeitando sempre sua espontaneidade, sua força original, sua criatividade. Nós pretendemos mostrar e dar um sentido mais amplo as atividades artísticas e

culturais nascidas do povo e que em sua maior parte, não contam com maior incentivo. O que ocorre na realidade, isto sim, é uma exploração, um aproveitamento inconsciente e inconseqüente dessas formas de cultura. A Escola de Samba, berço de nossa música popular, é uma fonte de cultura com características próprias. A presença de uma cultura dessa natureza, com seus próprios valores, atitudes e modos de comportamento tem sido amplamente notada nas atividades e reuniões sociais realizadas nas Escolas através dos ensaios, rodas de samba, nas brincadeiras de Partido-Alto, nos diversos tipos de festas características das Escolas, na maneira de vestir, na linguagem, nos hábitos alimentares, nas danças e ritmos. Ao participar dessas atividades o sambista formula e é envolvido por sua própria cultura, influenciado pelos valores adquiridos dos seus predecessores ou ainda pelo auxílio dos meios de divulgação da cultura (imprensa, rádio e televisão). Como exemplo de cultura própria de Escola de Samba podemos citar:

1.º – Nos Cânticos e ritmos o Partido-Alto com seu estilo, repetição do refrão e obediência dos versos ao tema do Partido; O Samba-Enredo com características identificadoras em sua linha melódica, com estilo baseado no afro-brasileiro e narrando a história que sua Escola representa no Desfile; O Samba de Terreiro e o Samba de Exaltação;

2.º – Na Alimentação: A lingüiça com farofa, feijoada, peixe, carne seca com farofa, angu e mocotó;

3.º – Na dança: A evolução do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira com a malícia e o samba nos pés do Passista, a ginga do malandro e a cadência das baianas;

4.º – Nas Reuniões Sociais: Rodas de Samba, ensaios, brincadeiras de Partido Alto, o Jongo;

5.º – Na Vestimenta: o chinelo charlote, tamanco português, o chapéu, lenço no pescoço, o boné, o sapato carrapeta que dominaram durante muito tempo;

6.º – Na linguagem: os sambistas deram sua contribuição através da gíria e de termos característicos utilizados nos sambas "Minha Preta", (Anézio) "Menina eu Parei na Tua" (Martinho), "Mora no Assunto", "Morou" e "Vê se te Manca" (Padeirinho). Todas estas formas de cultura das Escolas se acham nitidamente separadas e não estão de todo livres de influências externas. Como linguagem: "Que grilo é este" usado no samba-enredo da Império Serrano, termo que não nasceu no ambiente do samba, influência estranha à Escola.

À medida que os meios de comunicação de massa se interessam pelos sambistas, lhe são oferecidos estímulos para que mudem suas características a fim de atender ao consumo, em detrimento de suas próprias tendências adquiridas nas Escolas. Entre indivíduos e grupos de sambistas, independentemente da Escola a que pertence, podem reagir de maneira divergente a mesma realidade problemática. Essas divergências entre grupos de sambistas vai depender da formação cultural, das influências dos valores somados, dos interesses econômico-sociais e também da importância atribuída às várias atividades que se processam dentro e fora da Escola. Entretanto com a crescente importância dos estudos superiores e as resultantes pressões exer-

cidas diante da valorização e popularidade das Escolas de Samba, vêm se fazendo concessões aos valores acadêmicos e relegando a um segundo plano a força da cultura afro-brasileira com toda sua potencialidade. A proporção que o desempenho acadêmico passou a assumir maior importância nos estudos superiores foi dada ênfase às idéias e questões intelectuais abrangendo uma variedade de interesses sociais, políticos, sexuais e estéticos que realçam a negação do convencional e do estabelecido, estimulando a busca de uma identidade pessoal e de uma posição claramente definida em relação a cultura e a sociedade. As Escolas de Samba, com sua cultura própria, assistirão, ao nosso ver, um conflito cada vez mais acentuado entre grupos de sambistas que tiveram acesso aos cursos superiores, mas que consciente ou inconscientemente não procuram aproveitar seus estudos e adaptá-los à realidade brasileira, ou seja, a cultura popular e os valores afro-brasileiros que se constituem num patrimônio riquíssimo. Essa concorrência que demonstra ser desleal por imposição da Sociedade e pelos interesses econômicos, apesar de ser muito forte não conseguirá destruir a cultura popular que sobreviverá aos estímulos evolucionistas que não procuram obedecer a um progresso gradativo. Levando-se em consideração que as Escolas de Samba se compõem, na sua maioria, de indivíduos ligados a Classe Operária e à Classe Média Inferior, sugerimos: que as Entidades responsáveis pelas Escolas de Samba criem cursos preparatórios ligados aos interesses dos sambistas, a fim de lhes possibilitar o fortalecimento da cultura popular da qual faz parte e conscientizar o sambista das raízes afro-brasileiras que está ligado. Sugerimos que os regulamentos baixados para os desfiles sejam discutidos e avaliados pelos sambistas, levando-se em consideração que eles devem ser analisados com as vantagens e desvantagens que podem advir para o samba e nunca sendo levado pelos interesses de agremiação. Há um espetáculo de cunho popular muito mais importante que esses interesses. Sugerimos que os sambistas se unam dentro ou fora de suas agremiações, sempre em defesa de sua cultura e conseqüentemente do que é do povo. A imagem transmitida pelo carnaval deve ser bem identificada com a cultura popular ou seja, com a manifestação autêntica do povo, levando-se em conta que as Escolas de Samba se transformam no ponto mais importante pelo seu ritmo contagiante, pela sua beleza e naturalidade transmitindo a formação do povo brasileiro. A alegria espontânea, a total integração, desprovida de qualquer tipo de discriminação, onde se misturam patrões e empregados, ricos e pobres, brancos e negros, todos se realizam por um mesmo ideal transformando o carnaval na maior festa popular do mundo. Sugerimos que os órgãos encarregados da divulgação do CARNAVAL eduquem e estimulem o povo das características próprias de nosso povo, com conceitos de beleza e estética, como admiramos nossas baianas, nossos ritmistas, nossos passistas, nossas porta-bandeiras e o carinho que o nosso povo tem por determinados sambistas que representam muito no meio do samba tais como: Paula do Salgueiro, Neuma da Mangueira, Tia Vicentina da Portela, Vovó Teresa e Maria Juana do Império Serrano, Cartola e Carlos Cachaça da Mangueira, Rufino da Portela, Fuleiro do Império, Néca da Baiana do Salgueiro, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Manc

Decio, Aniceto e muitos outros que representam a nata do samba. Gente que vive e respira a nossa cultura popular, nossas origens e que aos poucos vão sendo marginalizados pelo processo de consumo. Somos totalmente contrários à preocupação demonstrada por algumas Escolas no sentido de transformar o desfile das Agremiações num espetáculo visual do tipo *Show Business* ou a moda *Follies Bergères* que na realidade não têm nada a ver com os reais objetivos do Carnaval. Esses espetáculos carregando carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres seminuas representam *shows* importados ou teatro de Revista que as pessoas que nos visitam (turistas) já conhecem e em proporção muito superior aos que vêm sendo apresentados.

### Inversão de Valores

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de tele-novelas, dos chamados "carnavalescos" ou seja artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituirmos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte-popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro brasileiro.

### Sugestão para Debate

Deixar a manifestação popular realmente entregue ao povo (sambistas); Extinção das Subvenções do Estado, uma vez que já não significam tanto para as Escolas de Samba. Estabelecendo-se aí uma distinção entre os verdadeiros sambistas e os profissionais (faturamento fabuloso); *Distinção entre Escola "Show" e Escola Cultura Popular*; Preparação dos Jurados; Infiltração da Classe Média substituindo os valores autênticos pelo poder econômico.

## CRIATIVIDADE DE SAMBISTA

Para se criar é necessário um impulso, uma motivação ligada a uma necessidade, seguida logo depois de atividade de investigação para impor a realização. Desde que as Escolas de Samba surgiram, foi preciso utilizar a criatividade e o espírito imaginativo para que o sambista passasse a ter o seu lugar de destaque na cultura brasileira. É necessário que se diga que todos os indivíduos têm seu potencial criador, podendo desenvolvê-lo em diversos níveis da intensidade. No caso das Escolas de Samba, havia uma forte motivação que com a investigação do sambista, a cultura aduinda dos hábitos tradicionais, a influência dos meios de divulgação modificam o processo evolutivo preservando ou não suas características. O comportamento criativo pode ser estimulado por condição do meio-ambiente, sendo muito importante as experiências educativas. Nas Escolas de Samba as brincadeiras de Partido-Alto, os ensaios, os batuques, o jongo, o estímulo dos blocos, a força do samba de Terreiro ou samba-enredo representam um grande estímulo do meio-ambiente à criatividade. Consideramos que o sambista, através de sua cultura expõe sua criatividade e vem até os nossos dias armazenando novos conhecimentos que integrados a sua realidade possibilitam novas perspectivas para a Arte-Popular. O sambista aumenta a zona de estimulação canalizando toda sua criatividade, desde que esteja perfeitamente integrada as suas origens e às características próprias das Escolas de Samba. Criando condição suficiente para desenvolver, da melhor maneira possível, o fenômeno criativo: Consideramos que os bloqueios à criatividade existem nas Escolas de Samba, e advêm do medo que determinados indivíduos têm de suas emoções, levando-os a uma constante atitude de defesa de si mesmos, sendo gasta muita energia para controlar a realidade. A excessiva necessidade da certeza nas relações entre sambistas, a necessidade do poder que se manifesta por atitudes autoritárias, a urgência de descobrir o melhor sentido na problemática das Escolas de Samba, criam os bloqueios. Como exemplos podemos citar os casos de determinados figuri-



nistas que tentam impor seu estilo, sem levar em consideração os componentes do grupo.

Como resultado as fantasias são confeccionadas em total desacordo com os desenhos apresentados. Determinados artistas plásticos e cenógrafos, preocupados com sua própria imagem, fazem alegorias inteiramente desvinculadas das características das Escolas de Samba. Algumas chegam ao ponto de criar dificuldades tão grandes, que precisam ser traduzidas pelos seus autores para que sejam entendidas o seu significado. Por esta e outras razões é que consideramos que a criatividade do sambista deve estar ligada ao âmbito da arte-popular, sem ferir radicalmente seus princípios, educando o povo para as necessárias modificações impostas pela sociedade.

### Contribuições à Criatividade

O sambista é altamente criativo, isto pode ser demonstrado em sua própria cultura, onde consegue transformar, com sua habilidade, o carnaval na maior festa popular do mundo. Com relação às Escolas de Samba, maior atração do Carnaval: os sambistas demonstram sua força criadora através dos temas-enredo, das alegorias oriundas da arte-popular, os compositores verdadeiros poetas (muitas vezes sem chegar aos bancos escolares), os ritmos afro-brasileiros, as baianas, o mestre-sala e a porta-bandeira, sempre renovando seus movimentos incomparáveis, os passistas com suas evoluções e ginga própria, os ritmistas com suas habilidades e evolução. São tão grandes as contribuições à criatividade dadas pelos sambistas que convém lembrar que muito do que é criativo na vida humana consiste na redescoberta do que os outros descobriram antes, daí o respeito aos produtos originais. Para apreciarmos o novo é conveniente fazer-se uma análise do que existe, pois o conhecimento é criado pelo próprio homem. Lembraríamos que quanto mais descobrirmos, mais compreendemos quão incompleto é o nosso conhecimento. Na análise feita dos quesitos principais das Escolas de Samba, pode-se notar algumas contribuições à criatividade dadas pela Portela. Como diz o nosso querido compositor *Monarco*:

"Portela, eu às vezes meditando  
acabo até chorando  
e nem posso me lembrar

O teu livro tem  
tantas páginas belas  
se for falar da Portela  
hoje não vou terminar"

## A VIDA SÓCIO-ECONÔMICA DO SAMBISTA

Oriundo das classes operárias e média-inferior, o sambista sempre foi o grande baluarte das Escolas de Samba. Durante muitos anos ele lutou para que sua cultura fosse reconhecida. Marginalizado e perseguido pela polícia, o sambista sofreu no sangue a perseguição aos seus hábitos e costumes. De origem pobre, o sambista surgiu do morro e das favelas, das casas simples do subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte-popular.

Nos primeiros passos as Escolas de Samba nada tinham, viviam da imaginação do sambista, do desejo ardente de aflorar sua cultura. O dinheiro era escasso, o trabalho dos Tesoureiros na época, não era dos mais interessantes e cobiçados, uma vez que aqueles indivíduos tinham que, andando a pé, fazer a cobrança das mensalidades, movimentavam livros de ouro que os fazia sair pedindo ajuda e da grana que conseguiam procuravam esticar o máximo que pudesse.

Antonio Rufino, primeiro tesoureiro da Portela, conta em seu depoimento que não era fácil retirar dinheiro sob sua responsabilidade. Narra que inclusive cansou de utilizar suas economias porque dinheiro na Escola era difícilimo. As Escolas dependiam da ajuda desinteressada de seus componentes, que na realidade não esperavam que suas agremiações fossem hoje em dia tão avidamente procuradas e desejadas. Geralmente os indivíduos ligados ao samba eram e ainda são operários de construção, eletricitas, pintores de parede, bombeiros, barbeiros, pequenos comerciantes que levavam para dentro de suas Escolas a experiência profissional adquirida de suas atividades proporcionando uma ajuda equivalente a suas limitações. Por fazerem parte integrante de classes inferiores socialmente, o seu acesso à escolaridade é dificultado, eram poucos os elementos que podiam dar alguma contribuição em termos culturais, daí as Escolas sofrerem infiltrações externas que até os nossos dias se confundem e se misturam entre interesses puramente culturais (arte-popular) e interesses sócio-econômicos desvinculados das características das Escolas.

Dos vários depoimentos tomados na Portela, Escola que originou e estimulou nosso trabalho, 98% dos entrevistados sambistas estão incluídos na classe operária, o que vem demonstrar as inúmeras dificuldades porque passou o sambista nato, aquele que fortaleceu a arte-popular, aquele a quem se deve toda a imponência das Escolas de Samba. Por estas e outras razões aqui questionadas achamos justo que o dinheiro que hoje circula pelas Escolas de Samba através dos ensaios e festividades sociais, seja dirigido para os interesses dos próprios sambistas, que se possa levar escolaridade a essa gente, que se possa ajudar aqueles sambistas com reais dificuldades, que sua distribuição recaia a favor dos interesses do nativo, ao necessário e tão vilmente explorado sambista, que até os nossos dias, apesar de reconhecido seu valor, não deixou de ser perseguido.

Atualmente podemos notar um fluxo maior de pessoas da classe média que passaram a atuar nas diversas atividades da Escola. Consideramos a participação da classe média (média mesmo e média superior) muito importante e valiosa para as Escolas de Samba. Contudo, faz-se necessário acrescentar que as agremiações de sambistas não estavam preparadas para receber esses elementos. Isto porque as Escolas não têm ainda uma estrutura sólida que prepara o seu novo componente.

Essas Entidades estão preparadas para mostrar sua arte, seu estilo, suas características, mas ainda não sabem reformular seus quadros, educar seus componentes para a vida do sambista. É bem verdade que existem algumas tentativas feitas no sentido de educar seus componentes e a mais importante delas foi a realizada pela PORTELA em 1975-76, ensaiando suas alas, saindo às ruas do bairro de Osvaldo Cruz e Madureira. Era preciso mostrar muito mais aos novos componentes (classe média). Deveriam ser realizados concursos anuais de passistas, ritmistas, mestre-sala e porta-bandeira, compositores, baianas não só para adultos mas também para crianças, estimulando desta forma consciente o processo educativo.

Toda Escola deveria, a nosso ver, possuir folhetos, ou revistas, ou ainda pessoas encarregadas de programar reuniões com seu quadro de componentes. Essas reuniões poderiam ter os temas mais variados: "rodas de samba com elementos da Velha-Guarda da Escola narrando sua participação na Agremiação, entrevistas com slides, mostrando a história da Escola, a criação do Museu Histórico e Musical de cada Escola. As Escolas de Samba desfilam apenas uma vez no ano e na realidade todos os seus preparativos estão voltados para o Desfile Principal. Achamos conveniente que seus componentes devam ser preparados devidamente para a apresentação. Já sabem que o samba não é ensinado nem ensaiado como deveria nas Escolas, mas achamos fundamental que ele seja estimulado, para que esta classe-média incluída no contexto das Agremiações possa oferecer mais tarde sua participação de modo adequado e objetivo. Chegou-se a comentar que a infiltração da classe-média, foi a grande culpada das deformações e deturpações na vida das Escolas de Samba. Achamos que eles foram o meio e não a causa. Preferimos ficar com as possibilidades educativas das Escolas e de sua gente uma vez que lá não existem distinções de qualquer tipo (as Escolas de Samba fazem parte do patrimônio cultural brasileiro.)

## OS DILEMAS DAS ORGANIZAÇÕES DE SAMBISTAS

Geralmente as Escolas de Samba são regidas por Estatutos ultrapassados que oferecem poderes supremos e seus dirigentes, que em muitos casos, se desligam das solicitações e dos anseios dos componentes, não dando nenhuma explicação, nem justificando suas decisões. As Organizações, através de suas Diretorias ficaram a cargo de poucas pessoas e a maioria dos sambistas fica sem saber dos problemas e de suas decisões.

Na realidade o componente não sabe o que fazer ou como agir para ajudar sua Agremiação, diante do silêncio e das soluções de cúpula predominantes atualmente. O reflexo dessa problemática recai sobre os componentes que começam a formar grupos dissidentes ou não, dentro ou fora de suas agremiações. Esses indivíduos, geralmente interessados em participar e dar sua contribuição, são tolhidos e afastados criando verdadeiras áreas de atrito dentro das Escolas prejudicando seu progresso e desenvolvimento.

Achamos aconselhável que as organizações, através de seus administradores ou diretores, possam equilibrar continuamente as vantagens de sua autoridade e posição hierárquica com as regras e os benefícios que poderão advir do reconhecimento e da prática "dos componentes" interessados em oferecer sua experiência a serviço da Escola. O controle sobre os subordinados, componentes, poderá ser muito mais fácil e objetivo se considerarmos sua participação e contribuição, não só sobre a melhor política administrativa a ser adotada, como também na melhor filosofia de trabalho a ser executada. As linhas e os fluxos da informação são de importância crucial na execução da política ou filosofia de trabalho emanada da Escola. Mais uma vez, os Diretores, até certo ponto, estão à mercê dos componentes sambistas, tentando traduzir em decisões concretas os interesses daquelas pessoas ligadas às atividades do cotidiano em sua cultura.

Se as ordens e política de cúpula não forem exatamente transmitidas pelos escalões da hierarquia, conforme os planos e expectativas dos dirigentes e se os mesmos não puderem nem souberem obter informações sobre o

que está acontecendo realmente nas camadas inferiores da Escola, não poderão controlar efetivamente suas operações. A competência está, ao nosso ver, no adestramento apropriado ao conjunto e às características aceitas de conhecimentos, adquirindo habilidades e incorporando critérios gerais mais justos de desempenho na Escola. Dirigindo desta forma, independente de considerações pessoais ou locais, presume-se que os Diretores das Organizações de sambistas possam realizar seu trabalho com uma vigilância relativamente reduzida e despreocupada.

A ênfase que é dada ao profissionalismo nas Escolas de Samba, poderão diminuir a lealdade a sua Organização e conduzir a um desempenho inferior nas apresentações.

A pressão exercida sobre as obrigações para com a organização e suas metas poderão também reduzir o nível do desempenho. A tendência para a profissionalização em grandes organizações tais como: Mangueira, Império e Salgueiro, claramente manifestada no número de profissionais especializados de todos os gêneros e hoje até empregados por elas. Esse comportamento cria sério problema nas Escolas. O emprego de lucros, às vezes exagerados de determinadas organizações, são mal encaminhados e também representam um dilema que questionamos em capítulo anterior, oferecendo algumas opções e sugestões viáveis.

A centralização tornou-se demasiada e prejudicial, consideramos justo que as organizações procurem dividir e operar suas atividades utilizando um número maior de pessoas que possibilitariam maior diversidade de idéias e pouparia o trabalho excessivo.

É importante considerar um modelo fixo ou precisamente definido, existe sim forma de organizar o esforço dos sambistas para enfrentar um conjunto de problemas constantes ligados a sua cultura. Poderíamos considerar um modelo teórico baseado numa organização nacional que elevasse ao máximo a previsibilidade, a criatividade, a fidelidade e a eficiência dos seus valores culturais.

A dinâmica das Escolas de Samba é realmente complexa e os ideais dos sambistas ficam cada vez mais difíceis de serem atingidos.

A essa dinâmica se incluem aspectos positivos e negativos que não poderíamos deixar de elucidar. Os aspectos positivos são aqueles vinculados à cultura e à arte-popular, preservando seus valores e características, sendo que as mudanças exigidas pelo tempo obedeça a um processo gradativo.

Os aspectos negativos são aqueles que pretendem impor mudanças radicais de estrutura ferindo os valores próprios das Escolas de Samba, sendo conseqüentemente prejudiciais à arte-popular.

É preciso que o sambista esteja consciente do seu papel histórico e que saiba distinguir nesta dinâmica aquilo que poderá ser benefício a seus hábitos e costumes (arte).

O reconhecimento da complexidade das mudanças sociais e das forças que a iniciam ou provocam não deve conduzir a conclusão de que por estarem nela envolvida, as Escolas devam perder seus valores e características.

A maneira de encarar o assunto, a nosso ver, deverá ser baseado no binômio *equilíbrio-interdependência* que devem ser sistematicamente examinados na estrutura das Escolas de Samba.

## FUTURO E IDEAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

Com o objetivo de prestar colaboração efetiva às Escolas de Samba, e procurando acima de tudo defender os interesses da Cultura popular, nós nos propomos apresentar sugestões e considerações que julgamos necessárias e válidas para o aperfeiçoamento das diversas atividades e desfiles das Escolas.

O que pretendemos expor não é o pensamento isolado, são considerações tiradas da pesquisa popular, através dos depoimentos, dos questionários dados e dos sambistas das diversas Escolas que somados à manifestação polêmica das Agremiações, nos possibilitaram conclusões que nos parecem vinculadas aos direitos e deveres do sambista.

Não pretendemos apenas focalizar os aspectos ligados às influências externas, tão exaustivamente questionados. Consideramos, como não poderia deixar de ser, algumas boas contribuições deixadas por componentes que agiam sem interesses pessoais e sim pensando no samba.

Hoje em dia, já se notam reações generalizadas contra as apresentações e desfiles de Escolas inteiramente afastadas de suas origens.

Nossa meta é a correção daquilo que vem atrapalhando os desfiles, que tem confundido simples modificações com evolução.

Se nos dias de hoje é unânime a opinião e posição da IMPRENSA ligada ao samba, em relação a determinadas Escolas, é porque elas se deixaram descaracterizar pelas influências de fora.

A pretexto de buscar a evolução, e entrar na competição, as agremiações estão se submetendo a desejos e anseios pessoais que nada têm a ver com a arte-popular na ânsia de agradar o mercado de consumo esquecendo de preservar seus valores. Consideramos necessário que as Escolas liderem um movimento, no sentido de conduzir as Entidades responsáveis pelo Carnaval a utilizarem um critério de julgamento autêntico, estabelecido pelos sambistas.

Evidentemente achamos que os caminhos para tal procedimento, se prendem às lideranças nas diversas agremiações e julgamos necessário que esses

líderes sejam realmente sambistas saídos e conscientizados na própria Escola.

Consideramos injusto o critério adotado para julgamento da "Comissão de Frente", que na realidade foi criada para mostrar os antigos baluartes das Escolas, aqueles sambistas que transferiram seus conhecimentos às novas gerações e que atualmente foram afastados e substituídos por mulatas ou brancas queimadas de sol. Não que tenhamos preconceito contra essas lindas criaturas, também gostamos do belo frágil, mas sim por sabermos que elas nada têm a ver com o samba e nada podem representar para a Escola, a não ser para aqueles que cultuam o sexo.

Para nós esta representa uma descaracterização que inclusive poderá afetar outros setores autênticos das Escolas como por exemplo nossas lindas baianas.

Quanto às alegorias consideramos absurdo os gastos de uma Agremiação neste setor atualmente. Achamos importante que os carros e adereços devam contar o enredo, mas deverão ter seu número determinado de acordo com as reais necessidades do mesmo. Caso contrário a Escola que exagerar o quesito deverá perder pontos na contagem. Também as alegorias de mão deverão ter seu número reduzido apenas ao imprescindível à ilustração do enredo.

Consideramos uma Escola cheia de alegorias, como descaracterizada e violentada, mesmo porque, os sambistas que possuem no seu contingente estarão cobertos pelos trabalhos em isopor, pinturas, esculturas, estandartes e técnicas modernas de adereços e alegorias super-valorizados.

Consideramos justo que na confecção das alegorias sejam utilizados artistas oriundos da própria Escola, a fim de que possam exercer no futuro funções de comando e liderança no barracão de sua agremiação, coibindo os excessos e limitando-se à criatividade ao âmbito da arte-popular; consideramos importante a valorização do samba no pé.

A nosso ver todas as Escolas deverão dar ênfase aos sambistas que criam dentro de suas características, de suas origens, aperfeiçoando, seus movimentos sem apelos para outros valores estranhos tais como: cambalhotas, caretas, saltos espetaculares, coreografia marcada introduzida pelo "ballet". Neste item consideramos as manifestações ligadas ao sambista.

Com relação às fantasias consideramos que as pessoas ligadas a este setor tais como: figurinistas, costureiros, desenhistas, escolhidos ou não pela "Comissão de Carnaval", deverão ser obrigados a realizar um sério trabalho de pesquisa em torno do enredo. Procurando sempre adaptar seu estilo na execução dos figurinos, atendendo aos anseios e características dos grupos e dos componentes da Escola. Se possível, achamos conveniente, que sejam recrutados auxiliares diretos do responsável ou responsáveis pelos figurinos, entre pessoas que pertençam à Escola e que sejam capazes de repetir os gastos e desejos dos componentes.

Consideramos da máxima importância a valorização da música criada e venerada pelos sambistas (samba-enredo, partido-alto, samba de terreiro, samba exaltação).

A nosso ver as Escolas de Samba deveriam valorizar e preservar o estilo do afro-brasileiro que só assim irá mostrar o seu verdadeiro valor, sobrepondo ao mediocrizante atendimento ao consumo.

Não concordamos, apesar da concorrência com o absurdo imposto pelos meios de comunicação de massa, descaracterizando as diversas formas de melodia ligadas às Escolas de Samba, com o objetivo imediatista de atender ao consumo que no fundamental desvaloriza o trabalho do compositor.

Com relação ao samba-enredo queremos deixar claro que várias foram as tentativas feitas nos últimos tempos no sentido de desmoralizar o seu estilo, mas a realidade mostrou que os melhores trabalhos, aqueles que se perpetuaram, preservam suas raízes e que as falsas mudanças foram imediatistas, atenderam ao momento e perderam-se, esvaziaram-se diante daqueles compositores ligados à forma tradicional predominante.

No que se refere à escolha de samba-enredo a opinião geral dos componentes, fruto de pesquisa realizada na Portela, se prende a uma Comissão Composta de Compositores da própria Escola e pessoas integradas na "Comissão de Carnaval", admitindo-se que conheçam bem o tema.

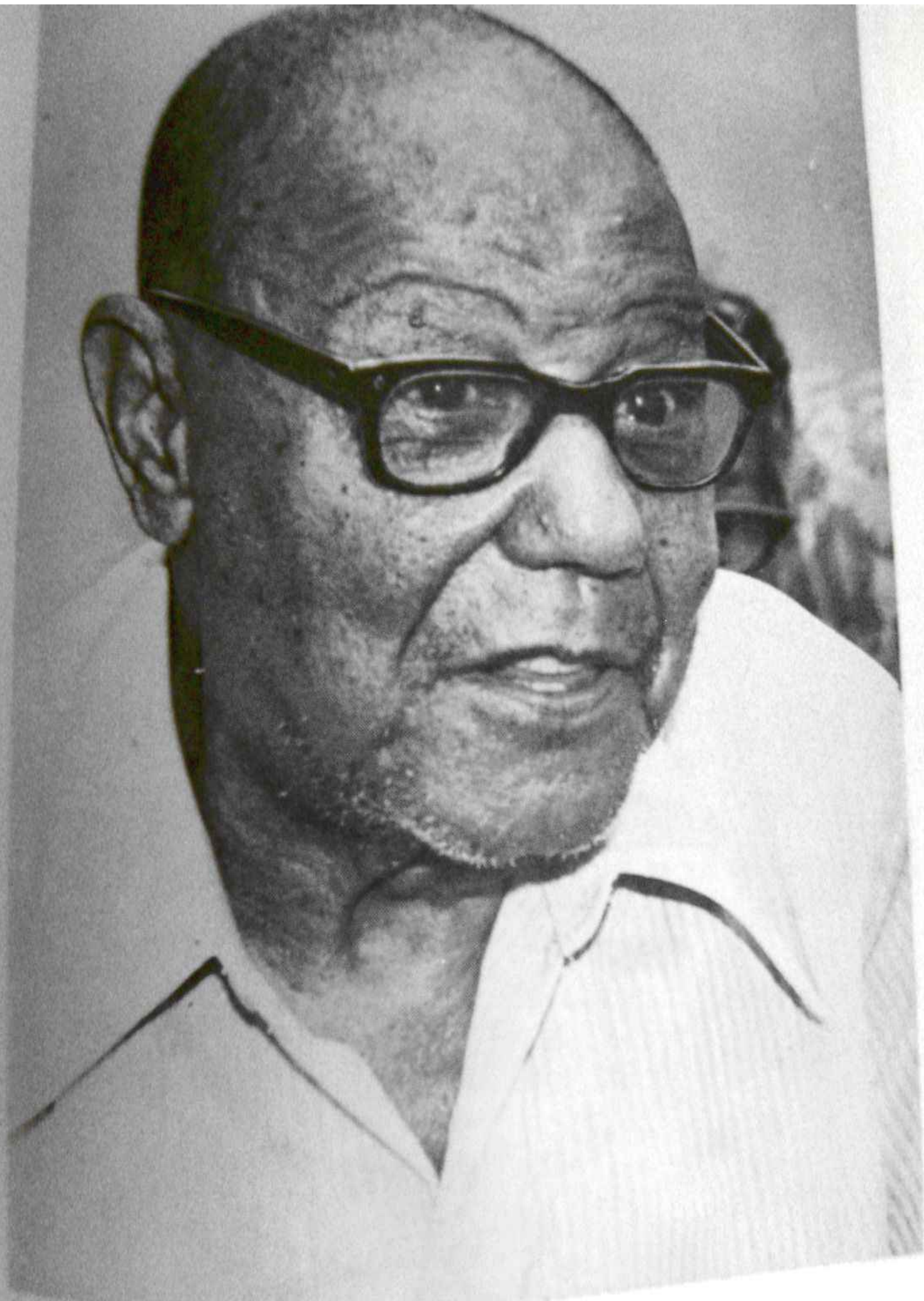
A abertura de concurso interno, já questionado em capítulo anterior, para sambas de terreiro, samba-enredo, samba exaltação, partido alto, mestre-sala e porta-bandeira, passistas, ritmistas. A premiação seria um aspecto estimulante e as Escolas teriam assim uma forma de distribuir seus lucros que a nosso ver são mal empregados.

Consideramos da máxima importância a preparação das novas gerações de sambistas que na própria Escola poderiam e deveriam ser estimulados. E para tal, podiam lançar mão de sambistas especializados nos diversos setores supervisionando e criando técnicas de atividades e torneios infantis e juvenis.

Estas questões que levantamos em nosso trabalho estão vinculadas ao futuro e ao ideal das Escolas de Samba, nossa finalidade não é outra senão a de preservar e defender a arte-popular cujos valores precisam ser alicerçados.



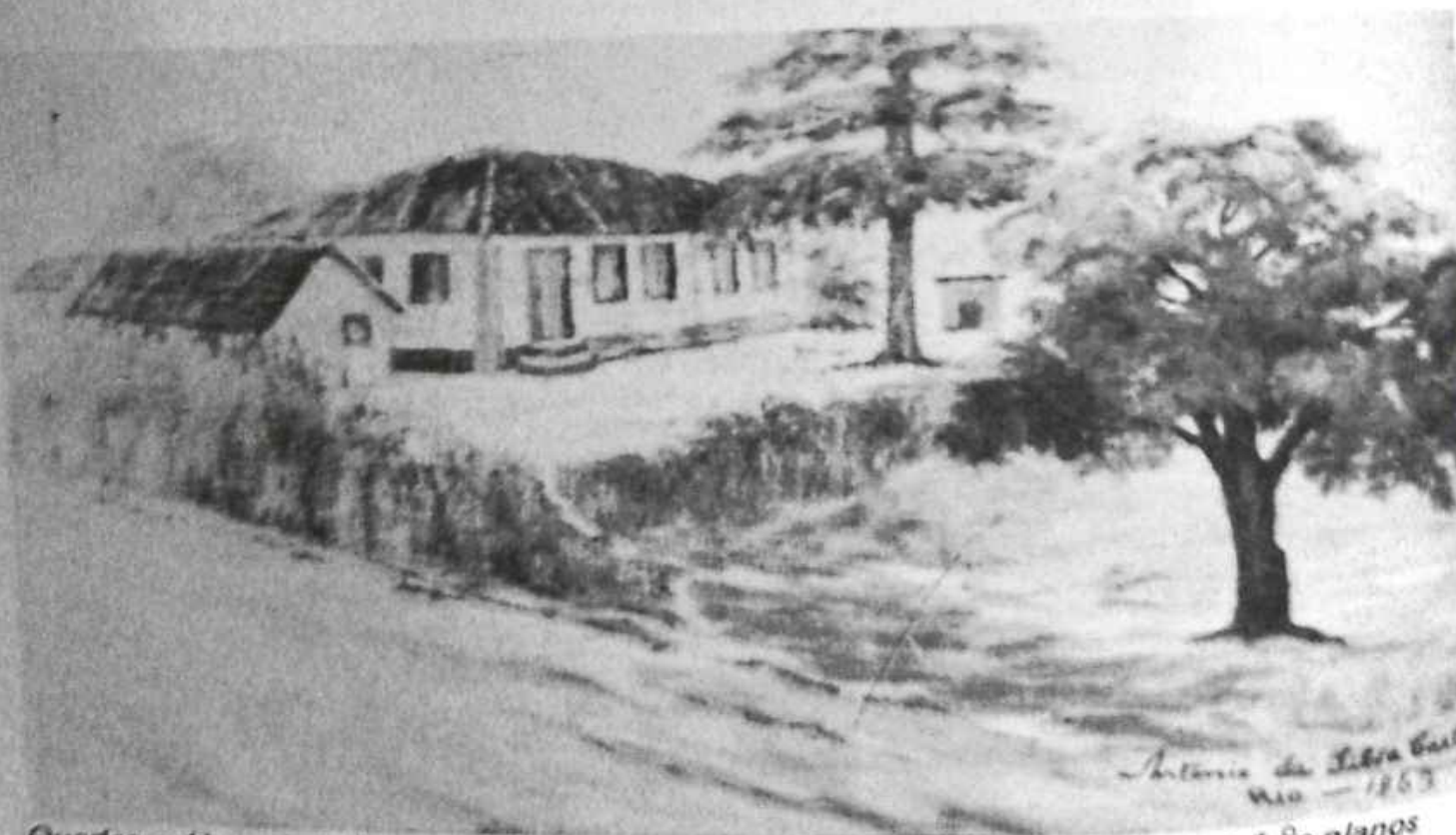




*Antonio Caetano de Silva — Fundador da Portela*



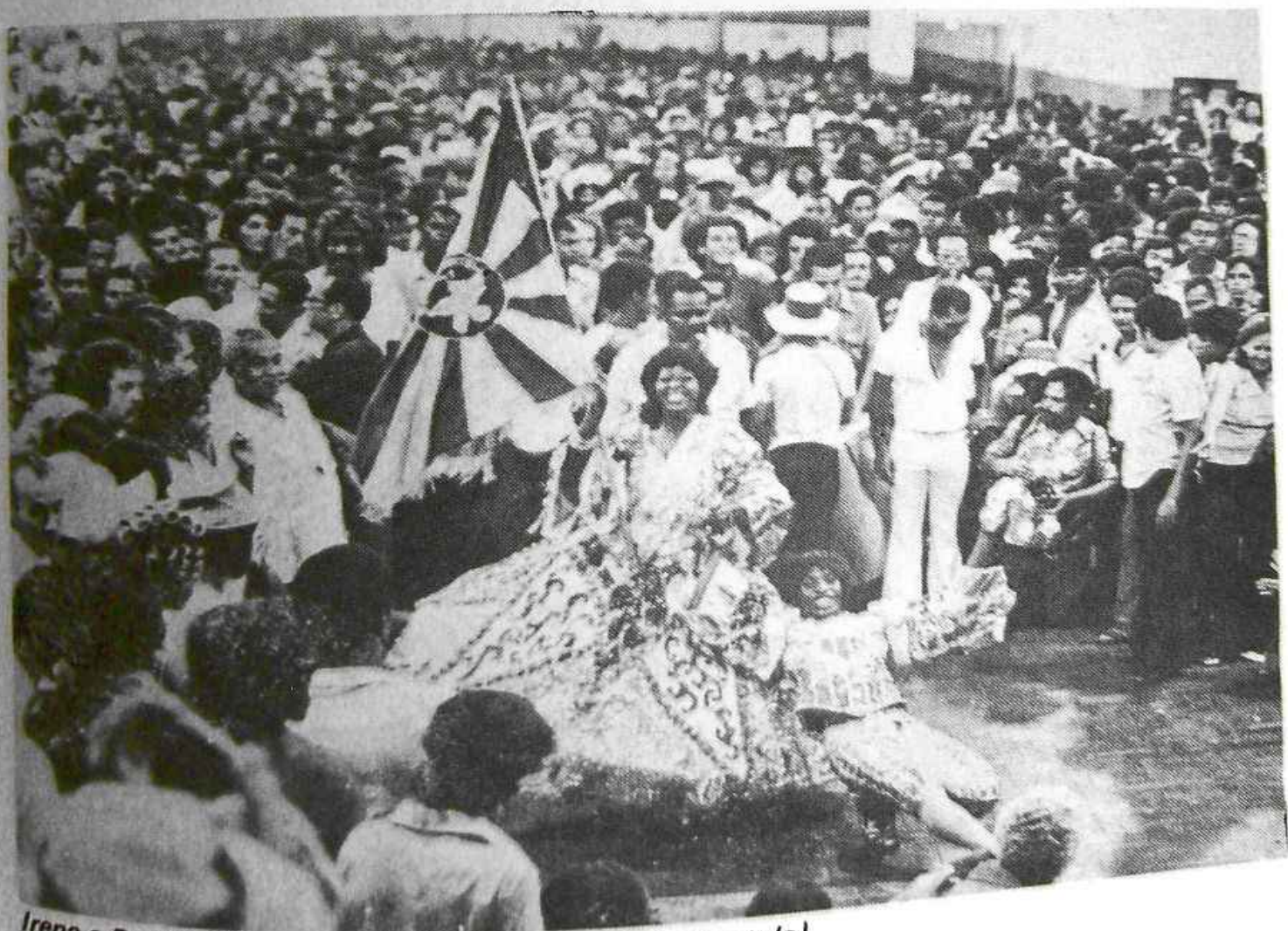
*Grupo de baianas*



*Antônio da Silva Costa  
Rio - 1863*  
*Quadro a óleo pintado por Caetano mostra mangueira onde cantaram os 1.ºs planos*



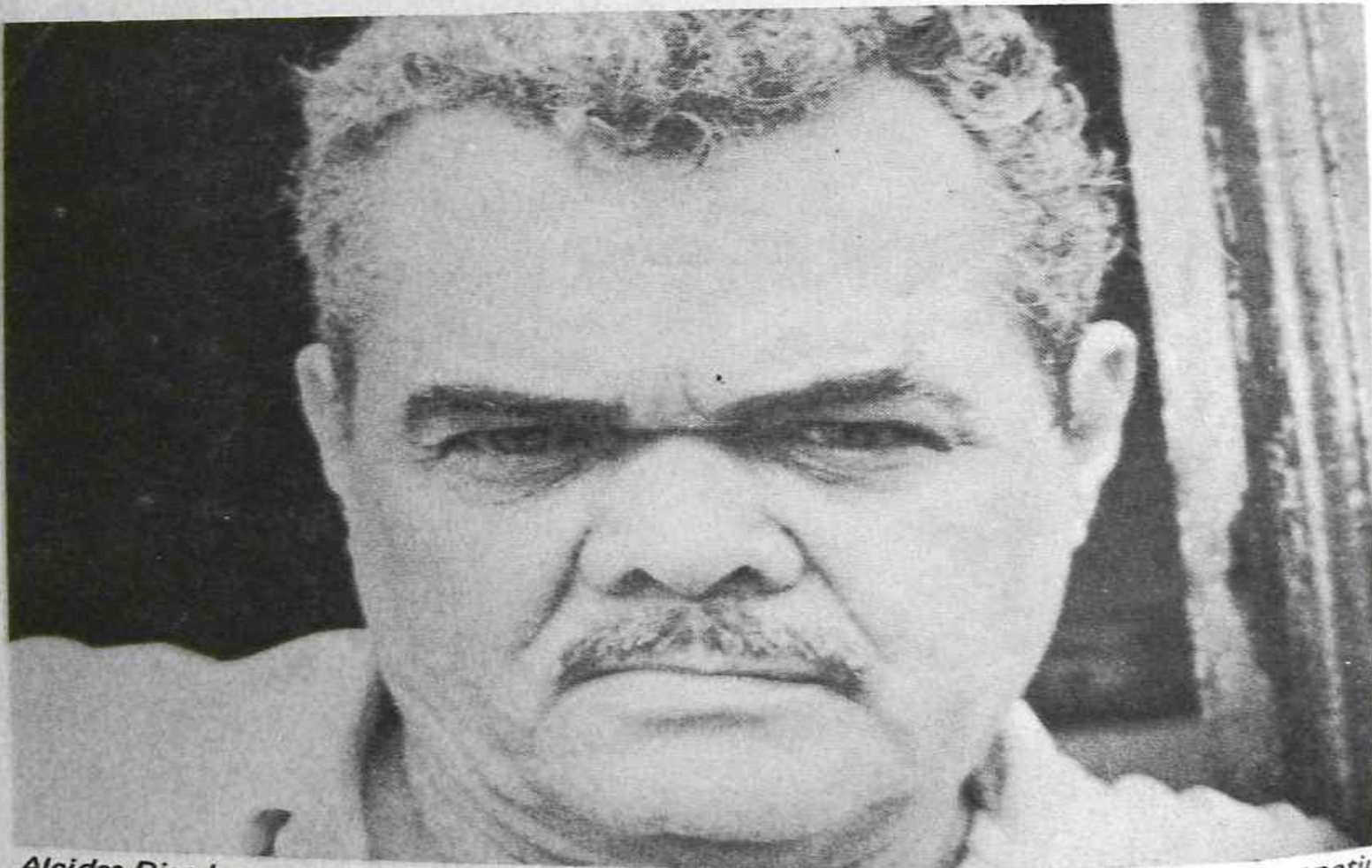
*Grupos de Baianas*



*Irene e Bagdá (porta-bandeira e mestre-sala da Portela)*



*Portella — componentes e diretores na Associação de cronistas carnavalescos*



*Alcides Dias Lopes — Fundador da Portella. Autor do 1.º samba de terreiro que competiu em 1931.*



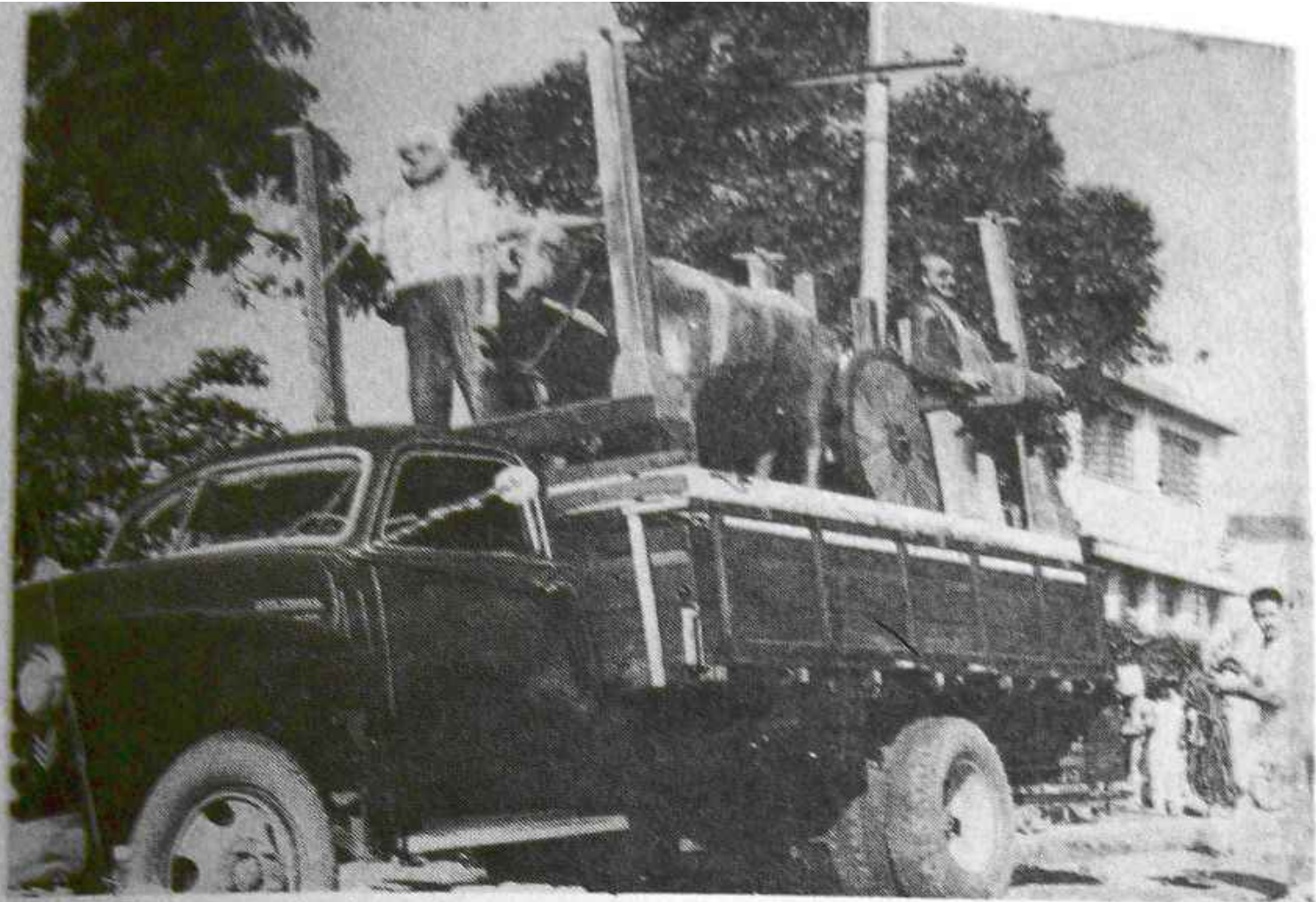
Alegoria



*Grupo representativo de baianas com trajes típicos.*



*CONJUNTO MUSICAL DA PORTELA — período de 1928/30 onde se vê Antonio Caetano (violão) 1.º plano, sargento Mendonça (que emprestou os primeiros instrumentos para Escola), Zé da Costa e outros.*

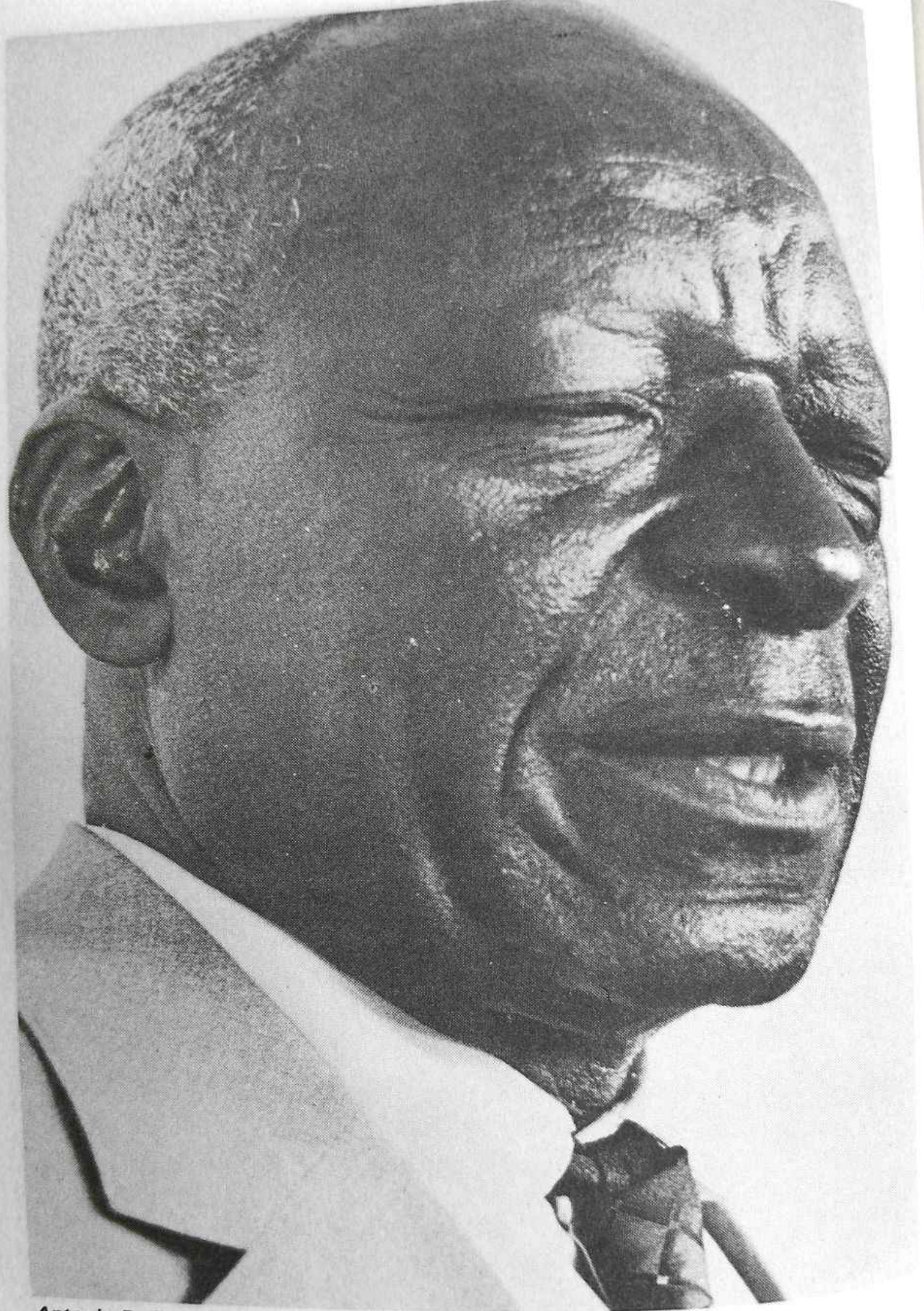


*Alegoria Transporte de alegoria*



*Agachado Betinho (1.º chefe da Bateria) — componentes da Bateria da Escola*

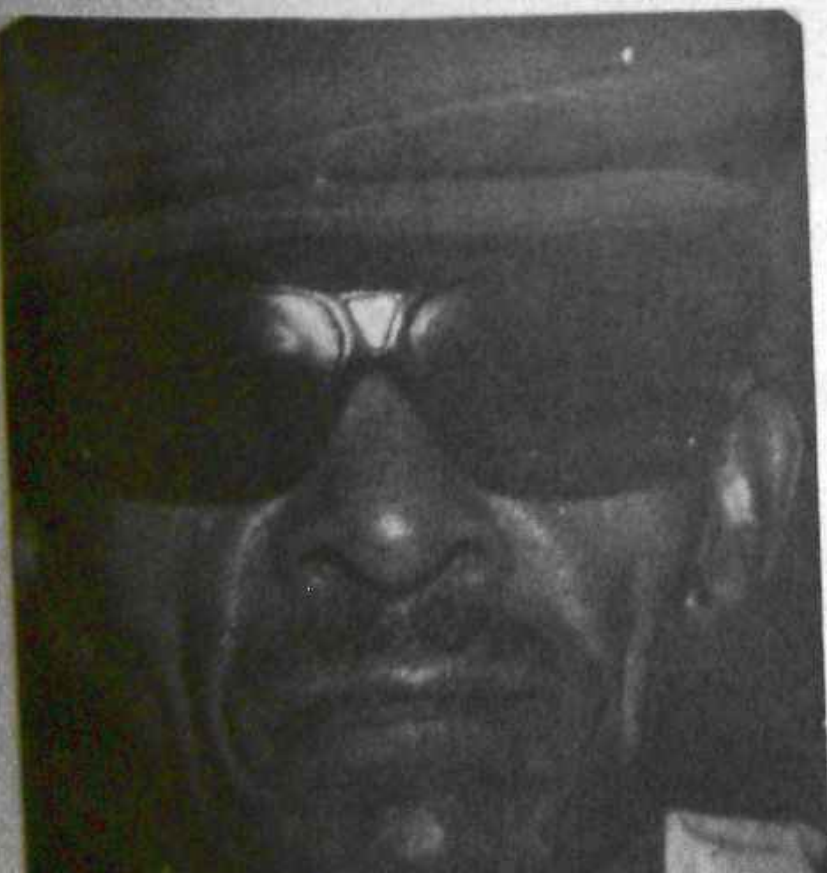




*Antonio Rufino dos Reis*



*Antonio Caetano — fundo a óleo — a mangueira onde se cantaram os primeiros sambas da Portela.*



*Alvarenga — Fundador da Portela — autor de caxambu, jongo, maxixe, samba-canção, samba de terreiro, samba de breque, partido-alto, samba-exaltação.*



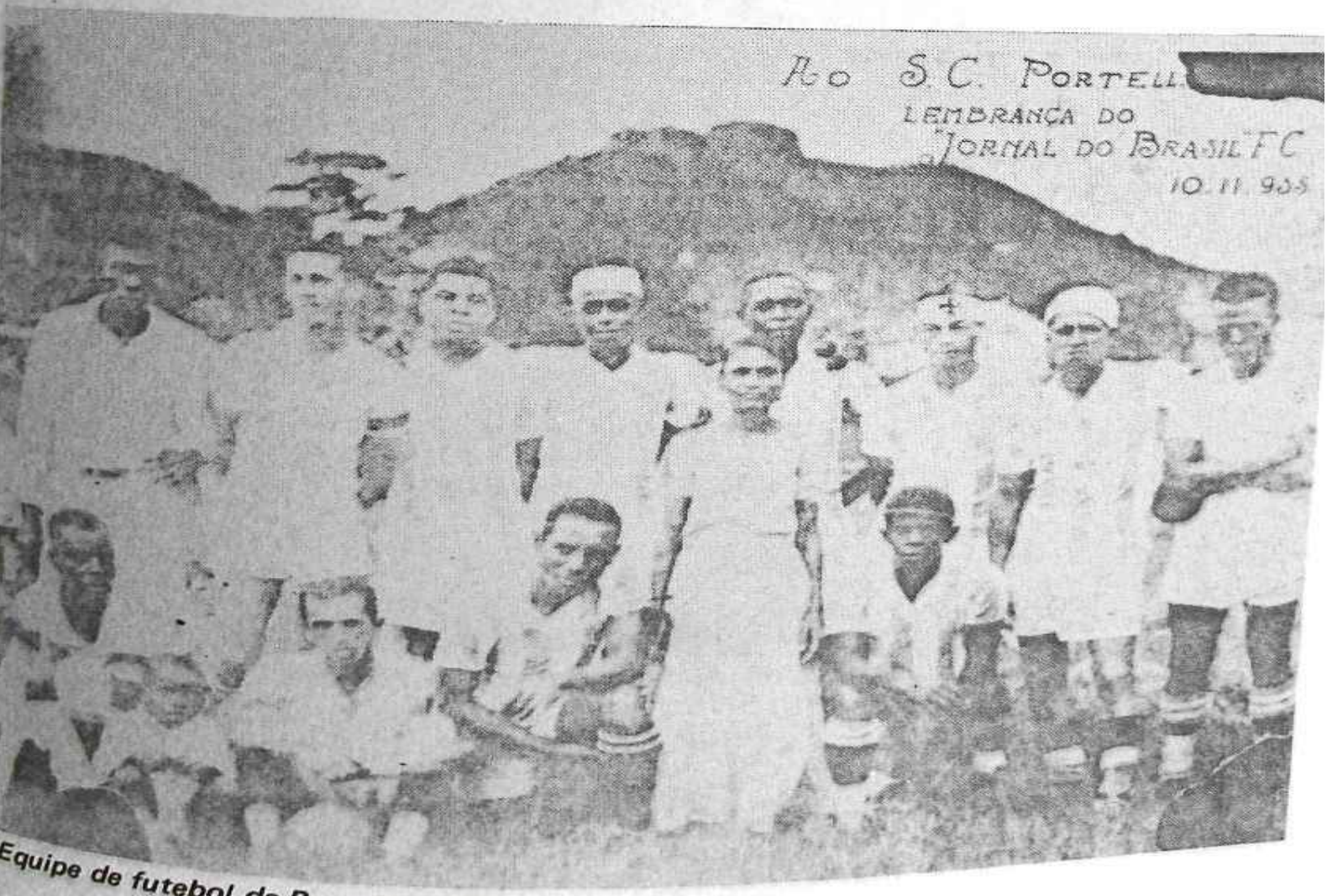
*Ala da Portela*



*Componentes da famosa "TABAJARA" da Portela (bateria)*



*Foto compositores da Portela e Aprendizes de Lucas. Festa de batismo da Ala de Compositores da Portela.*



*Equipe de futebol da Portela*



*Grupo de baianas da Portela*



*Alegorias Macunaíma — Gigante Piaimã  
influência de artistas que não estão  
ligados às escolas de samba*





*Paulo da Portela – fundador e 1.º presidente da Escola*



*Vilma e André lidera década de 50*

## "O Negro"

TRABALHO: – ISNARD E CANDEIA

### –: BIBLIOGRAFIA: –

- Édison Carneiro –
- Abdias do Nascimento –
- Manoel Maurício de Albuquerque –
- Manoel Dieques Jr. –
- Raul Bopp –
- Nelson Werneck Sodré –
- Castro Alves –
- Ciro Costa –
- Cancioneiro popular –

*"Neste país ser negro, e relativamente consciente, é estar em contínua revolta."*

*James Baldwin*

## O Negro

A presença inconfundível do negro, com efeito, invade todos os setores da nossa vida social. Mas mesmo assim, sua luta continua por sobrepujar o desprezo da cor.

O negro é tão importante na vida nacional que a parte da população brasileira que descende de escravos é, pelo menos, tão numerosa como a parte que descende exclusivamente de senhores; a raça negra nos deu um povo. O que existe até hoje sobre o vasto território que se chama Brasil foi levantado ou cultivado por aquela raça; ela construiu o nosso país.



Do taquaral á sombra, em solitária furna,  
para onde, com tristeza, o olhar, curioso, alongo,  
sonha o negro, talvez, na solidão noturna,  
com os lípidos areais das solidões do Congo. . .

Ouve-lhe a noite a voz nostálgica e soturna,  
num suspiro de amor, num murmurejo longo. . .  
E o rouco, surdo som, zumbindo na cafurna,  
é o urucungo a gemer na cadência do jongo. . .

Bendito sejas tu, a quem, certo, devemos  
a grandeza real de tudo quanto temos!  
Sonha em paz! Sê feliz! E que eu fique de joelhos,  
sob o fúlgido céu, a relembrar, magoado,  
que os frutos do café são glóbulos vermelhos  
do sangue que escorreu do negro escravizado!

### Abolição de Fachada

Ninguém pensou na abolição em termos sérios. Ninguém pensou no futuro do negro, ninguém pensou no futuro da agricultura, de que o negro era o sustentáculo. Ninguém pensou, sequer, utilizar a própria experiência do negro durante a escravidão, o fato de que ele tinha sido negro de aluguel, e em seguida negro de ganho, quer dizer, quando o negro já tinha uma experiência particular própria, embora escravo, mas uma experiência capaz de servir a alguma coisa, para que os homens públicos do Brasil aprendessem alguma coisa com eles. A única tentativa de utilização do braço escravo a vida brasileira, partiu de José Bonifácio.

Na realidade não se pensou no problema do negro, do braço escravo, na transformação do escravo em cidadão, de modo sério, de tal maneira que ainda hoje encontramos sociólogos e historiadores que não conseguem estabelecer as várias gradações pelas quais o negro passou para se transformar em cidadão.

Nada se fez. Não se procurou dar trabalho ao negro, não se utilizou das habilidades que a própria escravidão tinha desenvolvido no negro, criando pedreiros, sapateiros, colchoeiros, seleiros etc, necessárias á economia da grande propriedade. Não se utilizou a experiência urbana do negro, a capacidade do negro de aprender coisas de se preparar para servir aqui e acolá, de começar a trabalhar como operário, industrial, operário urbano. Não se utilizou a capacidade de se valer dos próprios recursos para libertando-se de certo modo do senhor que lhe pagava por semana uma quantia qualquer, viver por si, criar grandes coisas, como, por exemplo, as alfaiatarias do Rio de Janeiro.

Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens.

As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história.

A tua primeira inscrição em baixo-relevo foi uma chicotada no lombo.

E ninguém utilizou, ninguém pensou nisso. No Decreto de Abolição, vemos apenas isso: "Fica abolida, de hoje em diante a escravidão no Brasil".

O negro ou caiu para a criminalidade (abandonado porque não tinha propriedades) ou voltava a trabalhar naqueles lugares que tinha abandonado, submetendo-se a um regime de trabalho que só não era escravidão porque legalmente estava abolida, mas na verdade era o mesmo sistema de trabalho de mais de dez horas de serviço, de dependência completa do amo.

O importante é deixar claro que o trabalho escravo era consequência de um sistema econômico colonialista, origem de uma série de implicações negativas que vêm até os nossos dias.

"Esse tal de cativoiro  
foi uma sabedoria  
que os portugueses inventaram  
no tempo da Monarquia,  
para qualquer courço ruço  
ter nome de senhoria"

*"Desafio" colhido por Leonardo Mota*

Os poderes públicos atiraram os ex-escravos à extinção pela fome, a doença, o desemprego, a miséria mais completa. Não só as classes dirigentes mas toda a sociedade brasileira fechou as possibilidades de sobrevivência, com oportunidades de vida digna e decente.

Criaram-se "slogans" sobre igualdade e democracia racial apresentando nosso país como modelo de convivência racial, mantendo negro enganado e domesticado.

Os brasileiros fortemente pigmentados de escuro somam cerca de trinta milhões. Certos apóstolos da miscigenação pregam a rápida extinção do negro. E assim estaria automaticamente resolvido o problema.

A parte branca, ou menos negra, continuará monopolizando o poder político, o poder econômico, o privilégio da instrução e do bem-estar, alheia às imposições da famigerada Lei Áurea – A Lei da Magia Branca, na correta definição de Antonio Callado. Sob a Lei da Magia Branca, o negro é igual a qualquer outro brasileiro. Na prática, sem magia branca ou negra – negro é apenas isto: o infame pela raça consignado no estatuto colonial.

"Perna de nego é cambito  
peito de nego é estambo,  
barriga de nego é pote,  
roupa de nego é mulambo,  
chapéu de nego é cascaio,  
casa de nego é mucambo."

*"As Faltas do Negro" – colhido por Leonardo Mota*

Vejam por exemplo a ausência total do negro nas Universidades. Não existem no Brasil juizes negros, brasileiros de cor na carreira diplomática, marechais, senadores e deputados negros, banqueiros negros, industriais. Não há Ministros de Estado negros num país de trinta a quarenta milhões de cidadãos de cor. Não existe uma estátua em louvor ao negro brasileiro.

As exceções, os mulatos disfarçados de branco, não são exemplos válidos. O núcleo da mistificação se situa no ato de valorizar vitórias individuais e isoladas, que são tomadas como prova de ascensão do grupo negro. Espanta que os que aceitam estes processos de massificação não percebam a ausência do negro nas Universidades ou nos campos de alto nível técnico e profissional.

Em verdade estas generalizações não são mais do que recursos ideológicos mascarando uma liberalidade que no passado a escravidão negava e que no presente o cotidiano desmente.

Onde estão os negros? Ora estão por aí no emprego humilde ou no desemprego. Prisioneiros do analfabetismo, da miséria, da doença, do crime. Do crime de ser negro. Do crime de ter construído um país para outros.

"Hoje em meu sangue a América se nutre:

– Condor, que transformara-se em abutre,  
ave da escravidão.

Ela juntou-se às mais... irmã traidora!

Qual de José os vis irmãos, outrora,

venderam seu irmão!

*Trecho de "Vozes D'África" – Castro Alves*

Assumir sua condição de cor, eis o primeiro passo. O negro precisa exercer uma ação transformadora sobre a realidade imediata que o cerceia, humilha e secundariza. Seu papel não se esgota e muito menos se subordina a uma mera tomada de posição de classe operária.

Ao negro cumpre organizar-se, isento de ódio ou ressentimento, porém, firme e inarredável do justo lugar a que tem direito, deve o negro criar suas forças de pressão, seus instrumentos de ação direta.

Somente organizado em força dinâmica, atuante, conseguirá o negro obter igualdade de oportunidade a um status de vida superior – economicamente e socialmente – não só para a gente negra mas para todo o povo brasileiro.

Naturalmente tudo o que contraria o "status quo", apresenta riscos. Mas correndo todos os riscos está o negro desde o instante do seu nascimento. Não temam pois os negros a incompreensão de uns, a calúnia de muitos, de imobilização. Basta-nos a integridade de nossa consciência de democratas e de humanistas.

Impõe-se a participação do negro em todos os graus do poder, se se quer realmente alcançar uma sociedade justa num mundo de paz.

*Trabalho: Isnard e Candeia*

## **QUILOMBO – Grêmio Recreativo Arte Negra – Escola de Samba Quilombo**

É o núcleo de defesa do sambista.

Quilombo nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira.

Pretendemos chamar a atenção do povo brasileiro para as raízes da arte negra brasileira.

A realidade brasileira caracteriza-se pela ausência de autonomia e de mercado econômico e cultural interno.

Produzir cultura significa fazer criações originais. Não sendo possível, a vida cultural, desenvolve-se uma forma alienada de cultura, à base da leitura de produções alheias de problemas alheios.

Assim que se explica nossa inveterada tendência à imitação, a cópia de modelos estrangeiros e a valorização de tudo o que é importado, sinal de complexo de inferioridade.

**“Angelo Salvador” cultura e educação brasileira.**

As criações culturais uma vez produzidas, são fatos culturais, realidades fora dos indivíduos.

Não há pois autênticas invenções. O que há são descobertas do que existe no meio natural e cultural preexistentes. Quilombo é um “desejo” as massas de sambistas que são mantidas alheias a qualquer nível de decisão no seu próprio meio, corrompidas e violentadas pelas contradições e imposições sócio-econômico-culturais.

Estamos certos que este não é um movimento romântico, porque não estamos presos à fantasia e ao caráter sentimental de personagens imaginários ou livrescos. Pode ser considerado romântico na medida que o movimento possa apaixonar.

Levando-se em consideração que o homem brasileiro não foi configurado por uma histórica e uma cultura própria. O que existe de próprio na arte-popular nós pretendemos preservar.

A posição do "Quilombo" é principalmente contrária à importação de produtos culturais prontos e acabados, produzidos no exterior.

Acreditamos em nossa matéria-prima. Se este é um comportamento romântico estamos satisfeitos, lutaremos apaixonadamente.

Quilombo não pretende chamar atenção do consumo, violentador da cultura tradicional, mas sim denunciar sua participação. É como se estivesse ocorrendo um "Watergate", os sambistas estão sendo anestesiados, controlados e roubados.

As organizações de sambistas ingressaram no estágio da profissionalização. O compositor não faz mais samba pensando em sua Escola, em sua cultura. Agora pensa na gravadora.

Os ensaios acabaram transformando-se em animados bailes de carnaval. Quilombo não está agredindo ninguém, está alertando o povo, os sambistas em geral. É preciso que alguém grite e Quilombo é um grito na multidão. Estão tomando o lugar dos verdadeiros sambistas, Quilombo é um núcleo de resistência contra as deformações que vêm afetando a arte popular brasileira.

Quilombo é uma greve de sambistas contra a poluição no meio. A entidade está aberta para todos que acreditam nas raízes de nossa cultura.

Quilombo não é um movimento renovador mas também não é conservador.

Levando-se em consideração que a modernização leva sempre à conservação de uma parte da sociedade em nível atrasado e arcaico, enquanto outra parte menor se moderniza. A modernização pode dar a falsa impressão de que os problemas foram superados, mas as contradições e os conflitos que ela gera possibilitam a instabilidade e a crise.

Acreditamos na modernização partindo-se da premissa que ela resulta de fatores espontâneos, internos da estrutura social, em geral não provocados e não intencionais. Não aceitamos o planejamento da modernização, mesmo porque, pode haver modernização sem desenvolvimento.

Basta ver um desfile de Escolas de Samba e percebe-se nitidamente as deformações (modernização) impostas pelo poder econômico sem mostrar desenvolvimento da cultura e arte popular.

Não está muito longe o extermínio das baianas, do mestre-sala e porta-bandeira) dos passistas (quase extintos), dos compositores que vão sendo envolvidos e destruídos pela modernização e pelo consumo.

Acreditamos na evolução gradativa, vinculada às origens e raízes populares (afro-brasileiras), desde que, traga reais benefícios sem despersonalizar nossa cultura.

Ferir os moldes tradicionais sem mostrar criatividade dentro da arte-popular e burlar a vigilância dos sambistas é roubar aquilo que existe de mais puro e autêntico no povo brasileiro. Um povo sem cultura não é povo.

Quilombo é uma realidade que veio para ficar.

### O Tipo Malandro

Característico do povo brasileiro, principalmente o carioca, surgiu na sua primeira fase nos morros e se identificavam pelo: chinelo, "charlote", ou "cara de gato", lenço no pescoço, chapéu de palha, camisa de palha de seda.

A camisa de palha de seda, além de ser uma indumentária de primeira linha, servia como defesa da "navalha" arma comum utilizada pelos malandros dessa época.

O laço do lenço era feito por um anel de ouro com brilhantes.

Todo o bom malandro acompanhava o samba na "caixa" de fósforo ou no "chapéu de palha" à moda Luiz Barbosa e Dilermando Pinheiro e Cyro Monteiro.

Os primeiros malandros, brigavam na mão, quando usavam armas, estas eram: "navalha ou faca" eram chamados malandros de morro.

Grande número deles eram considerados excelentes carteadores (jogadores de baralho). No jogo de "Ronda" característico de sua época, eram imbatíveis. Costumavam realizar os jogos em qualquer esquina, nos campos de futebol antes ou depois das competições etc.

Os malandros sempre foram bem conceituados nas Escolas de Samba e no bairro onde moravam. Os malandros antigos eram "Boêmios" paravam sempre numa roda de samba. Eram considerados "malandros no bom sentido" (malandro sinônimo de inteligente). Era um tipo que lembra o nosso "Moreira da Silva" com sua gíria, ginga e muita vivacidade. Nesta primeira fase poderíamos citar na Portela como malandros conceituados: Paulo da Portela, Alcides, Alvaiade, Mijinha, Manuel Bam, Bam, Bam, Nilson, Estafeta (carteador conhecidíssimo no jogo de ronda). Neste tempo existia o seguinte ditado: "Malandro que é malandro não dá mancada". Período de 1930 a 1945 aproximadamente.

Mais tarde começou a aparecer outro tipo de malandro que se caracterizava pelo uso da tatuagem, sapato salto carrapeta, chapéu chile (Tipo Panamá) que vinha do Chile enrolado nos navios e aqui chegando se colocava na forma das chapelarias que inclusive passavam uma fita preta ao seu redor. Usavam sapato de pelica de primeira, sapato de "esterinha". Todo bom malandro tinha muitos amores, muitas mulheres. Eram conhecidos como bom de perna (roda de batucada). Costumavam usar monogramas de ouro na camisa com as iniciais da pessoa.

Os malandros dessa época costumavam andar em bailes. Tinham predileção especial por samba-canção. Eram também boêmios. Viviam nas gafieiras e, como exemplo, podemos citar a "Elite" da Praça da República, conhecidíssima e famosa na época, "Cachopa" de Madureira, Meyer, Cordovil e outras. O marginal, o assaltante, praticamente quase que não existia no Rio. O malandro não estava voltado para isto. Não se tratava de um marginal. Evidentemente aquele tipo de malandro não mais existe.

Com a modernização e o progresso começaram a aparecer indivíduos ligados ao tóxico (infiltração da classe média), assaltantes a mão armada, que na realidade não podem ser confundidos nem indentificados como "malandros".

Nem sempre essas pessoas que consideramos marginais e não malandros estão ligadas às Escolas de Samba, e quando tentam fazê-lo são desprezados pelos participantes e alijados pelos dirigentes das Entidades. O bom malandro brigava na mão. Hoje o marginal usa arma de fogo. Atualmente o assaltante, que não deve ser comparado ao malandro antigo, não tem uma característica que o indentifique pela indumentária ou preferência musical. Até a gíria foi desfigurada, não existe nenhuma vinculação com o tipo anterior.

Houve em tempo por volta de 1955, na Portela, em que um grupo filiado à Escola se viu na contingência de defender a Agremiação e as famílias que ali freqüentavam. O acédio de maus elementos era grande. Entre os indivíduos que formavam esta "polícia mineira" podemos citar:

Natalino José do Nascimento (Natal), Manuel Bam, Bam, Bam, Florestan, e alguns empregados no "bicho" (contravenção) tais como: Denilson, Paulinho Neri e Flamengo. Esse grupo acabou com as tentativas de marginais que não eram do local e vinham fazer ameaças nas reuniões (bailes e ensaios) em Osvaldo Cruz. Aliás podemos afirmar que a Portela é das Escolas de Samba a que tem o melhor comportamento e disciplina entre seus componentes, um ambiente social bem familiar.

## **Intelectuais Versus Sambistas.**

O Carnaval veio para o Brasil através do "intrudo", dentro de uma cultura externa cujas origens estão na Itália e na França, portanto de cultura européia.

As Escolas de Samba que se transformaram no ponto alto do Carnaval têm seu alicerce cultural baseado no afro-brasileiro, originando daí o conflito que existe atualmente. Pode-se notar também o divórcio entre o Carnaval e as Escolas de Samba que assumiram o 1.º lugar em termos de importância no período das comemorações de MOMO. Esta posição, que coloca em choque a cultura européia e a afro-brasileira, vem dificultando a integração.

Alguns intelectuais ligados às Escolas de Samba ainda não perceberam as reais diferenças que existem entre o Carnaval (cultura externa) e as Escolas de Samba (cultura interna).

Paralelo a este aspecto é necessário denunciar a segregação social e econômica de que o sambista está sendo vítima, senão vejamos: o sambista para entrar em sua Escola ou outra Escola precisa pagar o ingresso. A classe média e a superior, alijadas das boates, churrascarias, bailes, clubes etc., se refugiam no ambiente do samba por ser mais barato. Paga sua mesa e assiste de perto o espetáculo que já está sendo tirado do sambista pelo poder aquisitivo.

Evidentemente não podemos culpar a classe média nessa corrida natural e espontânea às Escolas de Samba. Afinal de contas, o samba é do povo brasileiro. Acharmos que este é um problema de estrutura econômica e social no Brasil.



Os intelectuais que estão vinculados às Escolas de Samba e que vieram junto com a classe média precisam conhecer a problemática do sambista, respeitar suas características, conhecer suas origens a fim de que sua contribuição esteja integrada ao meio sem ferir a nossa cultura.

A preocupação maior, diante do processo dinâmico das Escolas de Samba, é a de defesa da cultura afro-brasileira, como preservação do que é nosso em detrimento do alheio.

Os descaminhos, as inovações indiscriminadas, os falsos evolucionistas levam, sem dúvida, à deformação e à descaracterização de nossas raízes culturais.

## COLEÇÃO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

A *Coleção Estado do Rio de Janeiro* prevê a publicação — comentada e anotada — de obras de autores nacionais e estrangeiros referentes a aspectos relevantes da cultura do Estado e de sua contribuição à cultura Brasileira.

A Coleção compreende três tipos de publicações:

- a) *obras de cunho descritivo e documental* que apresentem subsídios e informações — tanto para o especialista quanto para o leitor comum — sobre a vida do Estado em seus vários aspectos;
- b) *obras de análise e interpretação* que procurem dar uma visão crítica da realidade do Estado, no passado ou no presente;
- c) *edições de obras esgotadas* relevantes apresentadas com notas explicativas e interpretativas que situem os textos reeditados em uma perspectiva atual.