



FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa
MINISTÉRIO DO TURISMO

Fundação Casa de Rui Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Camila Rodrigues de Souza

**Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios
da Gestão Documental nos acervos Portelenses**

Rio de Janeiro

2021



Camila Rodrigues de Souza

Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios da Gestão Documental nos acervos Portelenses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos. Linha de Pesquisa: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Orientadora: Prof. Dr^a. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares

Coorientador: Prof. Dr. Flávio Leal da Silva

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE

FCRB

S729m Souza, Camila Rodrigues de
Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios da Gestão Documental nos acervos Portelenses / Camila Rodrigues de Souza. – Rio de Janeiro, 2021.
124 f.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares.
Coorientador: Prof. Dr. Flávio Leal da Silva.
Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021.

1. Escolas de samba – Rio de Janeiro (RJ). 2. Cultura popular. 3. Gestão de acervo. 4. Portela (Escola de samba). 5. Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). 6. Irene Silva (Primeira porta-bandeira da Portela, 1969-1976). I. Soares, Maria Luisa Ramos de Oliveira, orient. II. Silva, Flávio Leal da, coorient. III. Título.

CDD: 394.25098153

Responsável pela catalogação:
Bibliotecária – Carolina Carvalho Sena CRB 6329

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data



Camila Rodrigues de Souza

Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios da Gestão Documental nos acervos Portelenses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos. Linha de Pesquisa: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Aprovado em 31 de maio de 2021.

Orientadores:

Prof.^a Dr.^a Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares (Orientadora)
FCRB

Prof. Dr. Flávio Leal da Silva (Coorientador)
UNIRIO

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Aparecida Marina de Souza Rangel
FCRB

Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes
FCRB – Suplente

Prof. Dr. Jair Martins de Miranda
UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Correa de Carvalho
UFRJ – Suplente

Rio de Janeiro
2021



DEDICATÓRIA

A minha mãe e irmã como inspirações eternas de força, aprendizado, crescimento e legado.

Aos meus amigos e familiares pelo incentivo e a partilha de momentos de leveza neste caminho por vezes solitário.



AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Maria Luisa Soares e coorientador Flávio Leal da Silva por embarcarem nesse desfile com todo o fôlego e dedicação.

A Banca examinadora pelo aceite do convite e o privilégio de contar com ponderações valiosas na construção desta pesquisa.

Aos amigos de turma do Programa Pós Graduação em Memória e Acervos pelo apoio e fundamentais doses de alegria a cada novo ciclo, em especial Ana Carolina, Priscila, Karen e Walter, que compartilharam lado a lado cada etapa desta jornada.

À Fundação Casa de Rui Barbosa e a todo corpo docente, pela oportunidade de verbalizar academicamente mais um canal de diálogo com a cultura popular pela vitrine das escolas de samba.

Ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela e a sua imensa comunidade pela inspiração em fazer de sua prática um dispositivo pulsante de aprendizagem, alimentando o seu entorno com voos inimagináveis.



Sou carioca, Sou de Madureira
A Tabajara levanta poeira, pra essa festa maneira meu bem me chamou
Lá vem Portela, malandro
O samba chegou.

Trecho do Samba Enredo da Escola de Samba Portela de 2015.

RESUMO

SOUZA, Camila Rodrigues de. *Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios da Gestão documental nos acervos Portelenses*. Rio de Janeiro. 2021. 124f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2021.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro enquanto associações recreativas de caráter popular surgidas no século XX, a partir da sociabilidade de práticas e saberes em grande medida afro-brasileiros, se apresentam como uma das maiores manifestações da cultura popular do mundo. É também por meio deste exercício que parte da população em seu entorno se relaciona com as dimensões políticas e culturais de seus territórios, refletindo tal habilidade em sua instrumentalização enquanto campo de conhecimentos, de resistências e entreterimento. Como estratégia de ampliar e visibilizar a diversidade dialética destas instituições com a sociedade, além dos já conhecidos dias de folia, analiso como a gestão técnica dos acervos nas escolas de samba, sua conjuntura tipologicamente diversa e que independentemente de terem sido por ela produzidos, mas que esteja sob sua responsabilidade, reflete um canal potente nesta missão. Para a construção desta proposta analiso o desafio da gestão documental nas escolas de samba a partir de três acervos do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, sendo estes os acumulados pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), pelo Departamento Cultural da Portela e por Irene Silva, ocupante do cargo de primeira porta bandeira da escola entre os anos 1969-1976. Dialogando com as motivações que resultaram na produção e guarda dessas experiências e sua dificuldade de comunicação com o público interessado, referencio o protagonismo dos departamentos culturais nas escolas de samba como latentes aliados na pesquisa e difusão destas trajetórias, impulsionando a permanência e a renovação das memórias dessas instituições centenárias.

Palavras-chave: Acervos. Gestão documental. Memória. Departamento cultural. Cultura popular. Escolas de Samba. Arquivo privado. Carnaval. Portela.

ABSTRACT

SOUZA, Camila Rodrigues de. *Mandei meu dicionário às favas: I sent my dictionary to the ears: Mute is the one who only communicates with words. Challenges of document management in Portelenses collections.* Rio de Janeiro.2021.124f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2021.

The Samba Schools of Rio de Janeiro as recreational associations of a popular character that emerged in the 20th century, based on the sociability of largely Afro-Brazilian practices and knowledge, present themselves as one of the greatest manifestations of popular culture in the world. It is also through this exercise that part of the population in its surroundings relates to the political and cultural dimensions of their territories, reflecting this skill in their instrumentalization as a field of knowledge, resistance and entertainment. As a strategy to expand and make visible the dialectical diversity of these institutions with society, in addition to the already known days of revelry, I analyze how the technical management of collections in samba schools, its typologically diverse situation and that regardless of having been produced by it, but that is under your responsibility, reflects a powerful channel in this mission. For the construction of this proposal I analyze the challenge of document management in samba schools from three collections of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, these being those accumulated by the Independent League of Samba Schools of Rio de Janeiro (LIESA), by the Cultural Department from Portela and by Irene Silva, who held the position of first flag bearer of the school between 1969-1976. Dialoguing with the motivations that resulted in the production and storage of these experiences and their difficulty in communicating with the interested public, I refer to the role of cultural departments in samba schools as latent allies in the research and dissemination of these trajectories, boosting the permanence and renewal of memories of these centuries-old institutions.

Keywords: Collections. Document Management. Memory. Cultural department. Popular culture. Samba schools. Private file. Carnival. Portela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa da região da Pequena África.....	26
Figura 2	Programação do curso para agente cultural em 2010.....	63
Figura 3	Matéria da Folha de São Paulo sobre o desfile da Portela.....	69
Figura 4	Rua da Quadra da Portela na eleição de 2013.....	73
Figura 5	Exposição Jovens Senhoras em 2015.....	77
Figura 6	Cine Samba Candeia em 2013.....	77
Figura 7	Portela de Asas Abertas 2019.....	78
Figura 8	Projeto Geração Portela. Consulado de São Paulo 2019.....	78
Figura 9	Mesa o Encantamento das ruas na FLI PORTELA 2019.....	78
Figura 10	Caixa Portela acervo LIESA.....	90
Figura 11	Revistas Portela década de 1970.....	90
Figura 12	Convite de Inauguração da atual quadra da Portela.....	90
Figura 13	Sala de Trófeu na quadra da Portelinha	90
Figura 14	Zilmar Mendonça na exposição Sabores da Portela	96
Figura 15	Marlene Vieira na exposição A dança do Samba.....	96

Figura 16	Irene Silva e Waldir Gallo no ensaio do Império Serrano.....	98
Figura 17	Irene Silva como passista na apresentação do conjunto show da Portela	100
Figura 18	Escolha de Irene Silva como porta bandeira da Portela em 1969.....	100
Figura 19	Irene Silva no ensaio da Portela no Mourisco em 1972.....	101
Figura 20	O casal de porta bandeira e mestre sala, Irene Silva e Zequinha.....	102
Figura 21	Camisa oferecida à Irene Silva para o desfile de 2007.....	102
Figura 22	Irene Silva no projeto Memória dos Portelense em 2017.....	106

SUMÁRIO

SINOPSE DO ENREDO	12
1 BARRAÇÃO DE MEMÓRIAS	19
1.1 Primeiro ato: o nascer	19
1.2 Segundo ato: o crescer	31
1.3 Terceiro ato: a construção do permanecer	43
2 E NAS ESCOLAS? POR ONDE ANDAM AS MEMÓRIAS?	57
2.1 Chegou a hora dessa gente do cultural mostrar o seu valor	57
2.2 Voa Voa no cultural da águia	65
2.3 O axé da Portela voltou	71
2.4 Sirene soou, hora do desfile	73
3 LUGAR DOS ACERVOS, ONDE É?	81
3.1 Portela na LIESA	82
3.2 Portela na Portela	91
3.3 Portela de Irene Silva	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	112
ANEXO A	118
ANEXO B	120
ANEXO C	123
ANEXO D	124

SINOPSE DO ENREDO

Tendo as escolas de samba como tema de interesse muito antes da escolha profissional, fui tomada pela curiosidade de acompanhar um pouco mais de perto o que via grandiosamente na TV em duas noites de desfile na Sapucaí. Hoje, com mais racionalidade, mas nem por isso com menor admiração, além de observar a representação visual, fico me perguntando sobre o que levaria cerca de quatro mil pessoas a se reunirem para contarem uma história, sem por vezes nunca terem compartilhado entre elas qualquer experiência na vida?

O percurso começa aos treze anos quando fui morar no bairro de Madureira precisamente na Rua Firmino Fragoso, paralela à Rua Clara Nunes, reduto da Majestade do Samba mais conhecida como Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. A primeira visita à Majestade veio através do convite de um amigo que iniciava sua caminhada na bateria e que ainda inseguro dessa escolha contava com o apoio dos amigos.

As idas à quadra se tornaram frequentes e ao final de cada ensaio ouvíamos conselhos e histórias de bastidores, sempre acompanhadas de uma boa refeição distribuída aos ritmistas e a quem mais estivesse por ali. Aos poucos a Rua Clara Nunes 81 em Madureira tornava-se uma quase extensão da minha casa, ali onde encontrava os amigos, sambava, aprendia, sonhava e crescia.

O olhar exclusivamente espectador balizou por muito tempo minha relação com a agremiação. Sempre preocupada em acompanhar o desenvolvimento dos desfiles que anualmente se apresentam na Marquês de Sapucaí, entendia neste processo que essa competição era a única missão a ser cumprida pela instituição. Com a visão ainda turva sobre a importância da existência e ocupação daquele espaço para além do calendário momesco, desconhecia o privilégio de acessar saberes tão plurais, compartilhados pelas e pelos “mais velhos”, a partir da ilustre vizinha. O escritor e professor Luiz Antônio Simas, reconhecido como um dos grandes especialistas do carnaval carioca sintetiza esta perspectiva ao declarar que “Algumas escolas de samba desfilam porque existem, outras só existem porque desfilam”¹, no primeiro

¹ SIMAS, Luiz Antônio. *Algumas escolas de samba desfilam porque existem. Outras, só existem porque desfilam*. 31 maio 2020. Twitter: @simas_luiz.

grupo reconhecido e reverenciado a azul e branco de Madureira.

Chegada à graduação em história em 2003, os debates sobre memória e identidade ganham os primeiros passos, saltando aos olhos que aquela reunião de indivíduos era uma representação cultural em movimento, sempre dinâmica, multicultural de resistência identitária constantemente questionada, embora nem sempre consciente, por sua existência e poder por significativa parte da sociedade e de seus membros.

Durante a trajetória acadêmica como exercício de revisitação às escolas, consultei alguns clássicos momentos da Sapucaí, não só da Portela, mas de desfiles como Kizomba de 1988 desenvolvido pela Vila Isabel e os inúmeros enredos históricos desenvolvidos pela Imperatriz Leopoldinense. O prazer de entender estas obras com o impacto educador, lúdico, mas atento e cirúrgico em suas críticas, trouxeram o desejo de trilhar um caminho que, mais do que as alegrias e os prazeres que a Portela/samba me deram, pudesse também compreender parte das complexidades que aquele espetáculo, enquanto produto e insumos culturais via de regra inconscientes, estavam submersos.

Aquele universo era tão prazeroso e informal que por vezes era árduo reconhecer um caminho profissional imediato a ele relacionado. Ignorando a multidisciplinaridade dos saberes empreendidos na produção de um desfile de escola de samba, identificava na figura do carnavalesco o legítimo e único "profissional do carnaval", e por envolver habilidades que me são inimagináveis, elegi a época, de maneira bastante primária eu diria, a pesquisa de enredo como um sopro de esperança.

Durante o período de estágio de história (2005-2007) na ALERJ (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) como monitora na exposição permanente Palácio Tiradentes: Lugar de Memória do Parlamento Brasileiro localizei alguns documentos que tratavam da urbanização da cidade do Rio de Janeiro por meio de relatos sobre o surgimento e fortalecimento do samba nos morros cariocas. Ao buscar maiores informações sobre a seleção e organização destes documentos, fui surpreendida pela apresentação de um novo profissional, o arquivista.

A parceria entre história e arquivologia fez tanto sentido naquele momento que avivou-me o interesse para tal construção profissional, e a possibilidade de trazer para o campo das escolas de samba a incorporação de uso destes saberes, aparentemente tão distantes. Finalizada a graduação em história no ano de 2007, iniciei os estudos na Faculdade de Arquivologia. Durante a graduação em arquivologia (2008-2011), transitei por diversas áreas (contábil,

jurídica, engenharia e órgãos patrimoniais), trazendo a experiência de estágio no Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional como outra grande oportunidade de entender o samba e por consequência suas escolas, pelo viés patrimonial.

As justificativas para o recebimento de tal adjetivação se baseava nos pilares de referência cultural, pertencimento, mobilidade social, e a relevância dos espaços de sociabilidade para a manutenção e construção da memória com o público interessado. Para entender um pouco mais de perto como isso funcionava na prática, procurei algumas escolas de samba: Portela, Salgueiro e Mangueira, trio escolhido pela longevidade de suas trajetórias no carnaval carioca e por acompanhar um pouco mais de perto o cotidiano dessas agremiações, identificando já nos primeiros contatos que a demanda por reconhecimento das agremiações enquanto patrimônio cultural vinha em grande parte da ação dos departamentos culturais, que entendiam suas atividades cada vez mais esvaziadas e descartadas do planejamento estratégico das escolas.

O diálogo com os departamentos culturais revelou que as escolas de maneira geral, tal como acontece com a maioria das atividades culturais e movimentos sociais e de bairros, que baseados em atos intuitivos e ou espontâneos, na busca de alternativas ao esvaziamento a que estão sujeitos, encontravam-se em um cenário preocupante: acervo acumulado, poucas informações registradas e identificadas, a renovação das fontes orais em declínio, uma vez que os componentes morriam e não se tinham notas sobre suas experiências, processos de afastamentos da comunidade por diferentes motivos, mas também pela escassez de projetos de estímulo a sociabilidade, além do pouco interesse, ou baixa consciência social, do corpo gestor com as questões relacionadas ao universo do samba e as suas dimensões políticas e culturais.

Diante das lacunas de registros e das dificuldades de manutenção e organização dos acervos (da “memória institucional”) das escolas, integrada às possibilidades reais de atuação profissional com a temática carnaval, elegi a gestão dos acervos nas escolas de samba como tema a ser explorado.

A escolha da Portela como palco desta análise se dá pelos motivos já descritos acima, mas também por se tratar de uma instituição quase centenária (1923), descrita e cantada inesgotavelmente aos quatro cantos do país e do mundo. Com a nítida impossibilidade de pesquisa em um acervo incalculável e ainda por muitos anos em construção, trago como recorte a gestão dos acervos do atual Departamento Cultural da Portela que a partir de 2013 se apropria do conhecimento histórico institucional como ferramenta de visibilidade de seus projetos, como

fonte de inspiração para a própria escola.

Como pontos de diálogos abordarei dois acervos que “desfilam” na história da escola, mas que são não apenas propriedades de terceiros, como também localizados e geridos fora da agremiação. O primeiro corresponde ao acervo portelense do Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), enquanto o segundo consiste no acervo privado de Irene Silva, passista e Primeira Porta Bandeira entre os anos de 1969-1976, conhecida na Águia Altaneira de Madureira como Irene 15.

Apresentada a sinopse proponho o desenvolvimento deste enredo em três etapas, ou melhor, seções. A primeira intitulada Barracão de Memórias, caminha sobre os aspectos políticos e sociais e da atuação de alguns personagens que permearam a formação da memória das escolas de samba a partir dos anos 30 do século passado na cidade do Rio de Janeiro. Dialogando com a perspectiva de Benjamin (2013), que compreende a construção da memória como um mosaico onde cada experiência é relevante para a interpretação da estrutura, transitamos pelas disputas de narrativas com especial cuidado aos contrapelos do movimento da história (o famoso deixado por “debaixo do tapete”), sendo este o referencial teórico que impulsiona esta pesquisa.

Para a discussão da segunda seção trago a trajetória dos departamentos culturais no universo das escolas de samba, entendidos a priori, como área norteadora das práticas de gestão memorial. Nem sempre assumindo este papel e por vezes inexistindo em algumas configurações, a missão e os eixos de atuação dos departamentos ainda configuram um campo desconhecido ou indeterminado. Buscando o diálogo com essas questões trago a experiência do Departamento Cultural da Portela que a partir da gestão Portela Verdade, iniciada em 2013, assume uma postura não só nas diretrizes culturais habituais, mas como parceiro fundamental no reposicionamento da escola para sua comunidade e o grande público.

Já a caminho da dispersão do desfile, mas com vistas na “apuração”, a última seção analisa os desafios da gestão de três acervos da Portela. É importante ressaltar que não há pretensão de apresentar um modelo rígido ou não cristalizador das ou para as diversas narrativas atribuídas à escola, mas como cada estrutura se relaciona com o conjunto de informações sob sua custódia. A proposta, esperançosa e mais modesta, é ecoar essas experiências como uma passarela de diálogos e difusão de três referenciais possíveis à bússola portelense, e quem sabe pra quem comprar esta ideia.

Com a peculiar expectativa que envolve os frutos de um enredo, sinalizo alguns

objetivos no desenvolvimento desta dissertação. Como finalidade específica busco ampliar em alguma medida em espaços sociais em que predominam a informalidade ou intuitividades no processo gestor, a discussão sobre o tratamento documental em moldes arquivísticos. Considerando as fortes estruturas baseadas no aprendizado pela oralidade e a pouca burocratização de seus registros como legitimidade de sua permanência, é também pela comunicação coordenada destas manifestações socioculturais e a possibilidade de interação desses aprendizados através de uma rede de informações mais ampla, que suas práticas se materializam como ferramentas de diálogo e expressão de identidades.

Para os objetivos gerais proponho a reflexão sobre o impacto da ampliação da valorização e da gestão dos acervos nas escolas, a começar pela multiplicidade de seus autores/produtores, das diversidades dos tipos de registros e a pluralização das experiências e dos conhecimentos sobre os saberes das agremiações que formadas por sua comunidade e corpo desfilante, podem nos oferecer possibilidades para além do calendário do Carnaval, à luz da disponibilização de novas fontes, leitores e horizontes.

Ainda no exercício de propor os fazeres em meio aos desafios inerentes, relaciono dentre os objetivos gerais a identificação e ascensão do departamento cultural como lugar de memória (NORA, 1993) na Portela. Materializando ao grande público a identificação de um espaço referencial e sugerindo às coirmãs um olhar mais atento, curioso e em disputa nas estruturas das escolas de samba.

Por último, mas não menos importante para as escolas, as comunidades a elas ligadas, à produção do conhecimento, aos foliões e à sociedade como um todo, apresento com base no conhecimento produzido pelo e para as complexidades administrativas dos estados modernos, a gestão dos acervos como uma estratégia de atração de investimentos financeiros e de infraestrutura para as escolas, elementos cotidianamente escassos. Convém antecipar que não proponho uma “burocratização” das escolas de samba, suas histórias já nos revelam com propriedade as capacidades inventivas e estratégias de existência e resistências. Essa dissertação é, como espero ter deixado claro, mais um exemplo dessas capacidades de cultura. A proposta consiste em criar, com base em um tipo de conhecimento produzido no e para o Estado, mais um instrumento que dialogue com esse desfile de quase um século.

Seja pelo argumento oficial de falta de transparência de gastos dos recursos, ou pela administração pública fundamentada em princípios religiosos que ignora a laicidade do Estado nas esferas de governo (União, Estado e Município) que criminaliza práticas culturais distintas

das que julgam apropriadas, suportada pela ausência de uma legislação que reserve recursos para tal finalidade, à oferta de investimentos públicos nas escolas de samba anda distante de ser um mecanismo estável.

Neste sentido, uma vez estabelecido o gerenciamento técnico dos documentos históricos e administrativos, aliados à políticas de aquisição de acervos, implicaria em uma maior segurança nas decisões e na eficiência dos resultados, mas também na identificação de registros, que produzidos fora da sua estrutura, pertençam ou poderiam ser incorporados ao seu universo. O desdobramento desta iniciativa amplia, é o que defendo, a capacidade de respostas às críticas ou demandas, sobretudo aos agentes públicos, como também o diálogo com os demais atores da sociedade civil, seja através da difusão, seja ainda pelo fortalecimento da marca escola de samba.

O ineditismo desta proposta nos parece impactar não apenas na recuperação e produção de conteúdos das informações, por si só de muita importância, mas também como uma cadeia de alimentação voluntária e popular que, identificando-se com tais iniciativas, e obtendo as respostas que por ventura os inibiram de aproximação, seria capaz de fortalecê-la em situações diversas. Outro impacto, a que me trago como referência, está na abertura do próprio campo profissional dos arquivistas que, praticamente imobilizados pelas formalidades do mercado empregador, não observam suas passagens em passarelas distintas.

Um bom exemplo de como tais iniciativas poderiam minimizar impactos negativos das imprevisibilidades da dinâmica social, está no comportamento de parte das escolas em plena pandemia mundial de Coronavírus². Num espaço que se alimenta e se desenvolve fundamentalmente pela sociabilidade, com programações intensas durante todo o ano e que em tempos de isolamento social e indefinições sobre a realização dos desfiles, fica impedida de realizar as atividades mais elementares de seu cotidiano, as mídias institucionais ganham ares de quadra, acolhendo debates carnavalescos, escolha de enredos e as disputas de samba, alimentando o encontro com o seu público.

² Vírus diagnosticado na China ao final do ano de 2019 altamente transmissível através de gotículas podendo levar à morte por grave infecção respiratória. A única forma de profilaxia até o momento é o distanciamento social e em caso de exposição pública o uso obrigatório de máscaras. O primeiro registro de morte de Coronavírus no Brasil foi em março de 2020, chegando a mais de 350 mil pessoas até o momento. Fonte: <https://portal.fiocruz.br/noticia/covid-19-que-virus-e-esse> .Acesso em: 22 abr.2021.

No esforço de cumprir estas propostas valho-me do uso da metodologia de história oral, artifício essencial para visibilizar as heterôneas narrativas sobre samba, em conjunto com a pesquisa documental nos três acervos, além das entrevistas com integrantes do Departamento Cultural da Portela e com os detentores dos acervos LIESA e Irene Silva, a fim de investigar como se deram tais acúmulos e os obstáculos para a circulação dessas informações. Como ferramenta adicional a consulta a revisão bibliográfica que cerca o memorial das escolas de samba, especialmente a Águia Altaneira de Madureira com quase um século de batuque, oferta significativas reflexões sobre quais as bases foram construídas as narrativas que ganharam os espaços de registro. Trilhando na filosofia de Candeia “Mandei meu dicionário às favas, mudo é quem só se comunica com palavras”³ abrimos esse percurso, é chegada a hora, vamos em frente.

³ Trecho da música “Filosofia do Samba” gravada em 1971 de composição de Antônio Candeia Filho (Candeia). A obra propõe um olhar curioso sobre o conceito de razão, indicando que há fissuras, ambiguidades e que ela pode se apresentar para além do que está posto. Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/filosofia-do-samba>. Acesso em: 19 jul. 21.

1 BARRACÃO DE MEMÓRIAS

A produção de um desfile de escola de samba germina nos barracões, local onde o enredo ganha vida pelas estratégias, negociações, integração dos saberes e a disputa pela eficiência na operacionalização da proposta. Embora o objeto temático se diferencie anualmente por escolha das direções ou pela autoria de carnavalescos, eis um espaço de referência para cada agremiação. O barracão também é manifesto do empreendimento comum de seu núcleo na reflexão sobre as histórias abordadas, que através de sua alta capacidade de comunicação as impulsionam como artefatos de debate, valorização e abertura para seu relacionamento como campo de conhecimento.

Para transitar por tais interpretações trago na primeira seção a metáfora dos barracões como território de experimentos e lutas, características recorrentes na dinâmica narrativa sobre o nascer e o permanecer das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro, e a relevância de apresentação de suas faces enquanto mecanismo constituinte da brasilidade e diversidade sociocultural em franca descoberta.

1.1 Primeiro ato: o nascer

Um dos grandes impulsos para a investigação do “não lugar” dos acervos das escolas de samba nos arquivos públicos e em suas próprias instalações parece ter justificativa, ora pela sua inexistência, outras pela dificuldade espacial de recebê-las, ou mesmo pelo fato destes encontrarem-se em condições de quase indigência. Em todas as vezes que fui confrontada com estes argumentos e os alertas dessas perdas, sentia parte da perenidade do discurso do samba, um dos grandes faróis da manifestação cultural do país, se diluir.

Antes de tratar destas lacunas, inicio o batuque compartilhando parte das narrativas sobre a origem das escolas de samba no Rio de Janeiro. A começar pelo nome, autoria reivindicada por Ismael Silva,⁴ inspirada na escola de formação de normalistas que ficava próximo ao local onde este e alguns amigos do morro do Estácio se reuniam para tocar e criar sambas. Com a justificativa de que se os mestres se reúnem em uma escola para ensinarem aos alunos, os mestres do samba deveriam se encontrar em uma escola de samba. Como fruto deste

⁴ Cantor e compositor niteroiense (1905-1978) conhecido por sua relação afetiva no Morro do Estácio, foi um dos grandes nomes da construção e consolidação das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro. Começou a ficar famoso em 1928 quando Francisco Alves gravou com grande sucesso o samba "Me faz carinhos", embora a música já tivesse sido gravada três anos antes pelo pianista Orlando Cebola, mesmo ano em que funda a Deixa Falar, atual Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/ismael-silva/dados-artisticos>. Acesso em: 12 jul.2020.

encontro em 1928 é fundada a Deixa Falar, primeira agremiação com o novo registro.

Em *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, Felipe Ferreira entende a ideia de associar as palavras samba e escola como uma estratégia de inserção e identificação dos grupos de samba na sociedade, aceitação essa marcada no fim da década de 1920. A diversidade dos grupos que desfilavam no carnaval (ranchos, blocos e cordões) e agora as escolas de samba, intensificou o crescente interesse da imprensa sobre estas manifestões, fato relevante para a consolidação do nome desta última.

Ao mencionar a multiplicidade de formas que envolve o desfile de carnaval, cabe apresentar sob qual proposta esta construção foi forjada. O registro cronológico do carnaval vem a partir de 604 com a determinação do papa Gregório I em deliberar que em determinado período do ano os fiéis deveriam abrir mão da vida cotidiana para se dedicarem a quesitos espirituais, tendo este rito a duração de quarenta dias. O quantitativo referencia a experiência de Jesus no enfrentamento de jejum e outras dificuldades antes do início do ministério apostólico, passagem esta conhecida como Quaresma (Ferreira, 2004).

Em 1094 na realização do evento, Sínodo de Benevento, com representantes da igreja católica sob a gestão do papa Urbano II ficou definida uma data oficial para Quaresma, sendo o primeiro dia a quarta-feira de cinzas, em analogia a cruz feita na testa dos fiéis com cinzas como forma de penitência, e o último o domingo de Páscoa, representação da ressurreição de cristo. Durante esses quarenta dias estavam suspensas festas, bebedeiras, comilanças ou qualquer menção ao exagero que interrompessem o espírito de temperança e austeridade propostos.

Como forma de compensar a reclusão da Quaresma os dias precedentes são marcados por intensas festividades e pelo aumento do consumo de carne. Para denominar a despedida aos prazeres mundanos, o “adeus à carne” ganhou as ruas e a sua manifestação em outros idiomas, a começar pela expressão italiana de dias de “carne vale” ou do “carnevale” (Ferreira,2004), chegando para os lados de cá como os sonhados dias de carnaval.

De acordo com as pesquisas do mesmo autor, a tradição carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro já se apresenta a partir do século XVI através dos entrudos, estes por sua vez distintos em sua manifestação quando ocorriam nas ruas ou dentro das casas.

Realizado em dois espaços distintos, o Entrudo reproduzia, na diferenciação apresentada em suas brincadeiras, à segregação existente na sociedade da época. O espaço público e o espaço privado marcavam esta separação. Contatos entre estes espaços eram

possíveis, mas sempre marcados pela hierarquia. Ou seja, membros da elite podiam lançar projéteis e líquidos sobre escravos. Mas a estes restava rirem-se das brincadeiras sem nunca revidar. Nas ruas realizavam-se as batalhas entre negros e entre empregados do pequeno comércio. Nos sobrados senhoriais, e mesmo nas casas térreas da gente miúda, incentivava-se a participação feminina nos jogos das molhaças. As moças, vigiadas e cerceadas na vida cotidiana, aproveitavam-se do relaxamento carnavalesco para entrar em contato com rapazes do seu nível social e, deste modo, estabeleciam-se relações matrimoniais de interesse das famílias. O Entrudo contribuía para a reafirmação de laços de parentesco e de interesses comerciais, reafirmando a segregação e a estratificação social. Do mesmo modo, o Entrudo realizado nas ruas irá reproduzir e reforçar as regras e estruturas presentes no espaço público. Este, entretanto, por abrigar uma maior diversidade étnica e social, irá gerar uma série de conflitos e de tensões. Ou seja, dentro das casas brincavam as famílias — respeitando-se a diferenciação de nível econômico e social e utilizando-se de projéteis mais sofisticados, como os limões e laranjas de cheiro — enquanto que nas ruas, os negros, os pobres, os ambulantes, as prostitutas e os moleques molhavam-se e sujavam-se com polvilho, pó de barro, águas de chafarizes e sarjetas e um ou outro limão de cheiro roubado das casas senhoriais. (FERREIRA, 2000, p. 18).

Os entrudos formalizam as desigualdades até mesmo no direito à festa, onde a forma de brincar exala as distopias sócio econômicas, as de gênero, o que não eximia a ocorrência de pequenos confrontos entre as camadas sociais, desconsiderando qualquer tipo de hierarquia. A expressão nas ruas, vista como bárbara pela elite era também uma oportunidade das camadas populares de extravasarem suas revoltas e eventualmente não sofrerem punição.

Com a perspectiva de redesenhar o carnaval em moldes distintos dos entrudos, as elites locais, a partir do século XIX, adotam os bailes de máscaras como forma de “civilizar” a festa, valorizando ainda o seu caráter burguês de fidelidade às origens francesas. (MORAES, 1958; FERREIRA, 2000). O ato de ser e representar o carnaval europeu pautou boa parte do caminho do carnaval da cidade do Rio de Janeiro, incorporando na metade do mesmo século a adesão às grandes sociedades, manifestação esta caracterizada pelo luxo, adornos, grandes alegorias e discursos de cunho político e social.

As grandes sociedades foram projetadas para ocupar e pautar as celebrações do Carnaval carioca, até então dominado pelo entrudo, pelo recém-inventado zé-pereira, por mascaradas e cucumbis. Formadas por grupos da elite que viviam na capital do país, as grandes sociedades buscaram e deram, até certo ponto, uma nova aparência e conteúdo ao Carnaval do Rio de Janeiro. (FERNANDES, 2001, p. 14)

As diretrizes das pautas enalteciam princípios elitistas, ridicularizando as práticas das camadas mais populares. De fato as grandes sociedades retraíram a ação dos entrudos, chegando ao século XX como uma representação hegemônica e já notada na esfera internacional. Pelo investimento luxuoso, as grandes sociedades não se disseminaram em larga escala, mas foram se sagrando como mais um mecanismo para cristalizar o padrão que se entendia como ideal para o carnaval nas ruas cariocas.

Cabe salientar que o espaço que naquele contexto deveria ser “civilizado”, foi um grande palco político da elite, para a expressão de pautas como a abolição da escravatura e o advento republicano. O desfile era mais uma maneira de publicizar o poder através da festa, mesmo que de maneira imposta e violenta (SOIHET, 2008).

Ao longo dos anos outras formas representativas do carnaval ganharam as ruas, segmentando os olhares pela cidade. Considerando que não há adaptação natural a um determinado comportamento social, mas que as “incorporações” de hábitos e costumes são frutos de um projeto transformador externo compulsório (ELIAS, 2011), cada centímetro de fala ecoado pelas ruas constitui alvo de disputa.

Nos vinte anos que se estenderam de 1890 a 1910, identifica-se o aparecimento de quatro novas formas de manifestações carnavalescas: os cordões, ranchos e blocos na década de 1890, e o curso em 1907. Enquanto os cordões, ranchos e blocos descendem de festas religiosas do mundo colonial escravista, com forte presença de negros e africanos, o curso era, como os automóveis, uma novidade absoluta e deleite da elite moderna da cidade, dando continuidade e reforçando os propósitos das grandes sociedades em busca de um Carnaval civilizado. (FERNANDES, 2001, p. 23).

Referendando o viés mais popular, os cordões eram constantemente perseguidos pela imprensa e pela polícia. Com uma linguagem contestadora e composição majoritária de população negra, essa associação era classificada como perigosa e violenta. Outra associação de caráter popular que ganha destaque no início do século XX são os ranchos, uma manifestação caracterizada pela influência da comunidade baiana que ocupava a região portuária da cidade.

O fim súbito dos cordões, ou melhor, seu progressivo asfixiamento no princípio da década de 1910, foi, em grande parte, resultado da onda modernizadora e repressora que se seguiu à Reforma Passos, que não

só jogou a pá de cal em velhos fora-da-lei como o entrudo e o zé-pereira, mas também perseguiu ferozmente os ranchos e os cordões, que antes do Ameno Resedá eram considerados parecidos. [...]. A satanização dos cordões faz parte daquela ofensiva desencadeada contra as classes populares, da modernização que atinge seu clímax com a Reforma Passos, que depois de ter prendido e deportado para o Acre populares envolvidos com a Revolta da Vacina, expulsando centenas de famílias dos bairros centrais que moravam em cortiços condenados a demolição para dar lugar aos bulevares, passaram a perseguir de forma mais sistemática as festas, crenças e manifestações das classes populares. Em 1904 Passos investiu fortemente contra o entrudo. De forma geral, o violão e a modinha foram transformados em símbolos de vadiagem. A simples posse de um pandeiro poderia ser interpretada como indício suficiente de vadiagem que justificava a prisão. (FERNANDES, 2001, p.31).

Os ranchos começaram a aparecer naquela parte do grande anel de bairros “degradados” da cidade, ao norte e oeste do Centro histórico, reduto de imigrantes, trabalhadores pobres, onde surgiram o morro da Favela, o porto e a estação ferroviária central, lugar de comunidades como a dos negros baianos, cuja visibilidade levou para aqueles setores a denominação de “a pequena África do Rio de Janeiro”. (FERNANDES, 2001, p. 29)

Os ranchos entram definitivamente para a disputa do espaço urbano como meio de inserção política, incorporando à sua estrutura elementos diferenciados.

De fato, os ranchos modernizaram-se, deixando de ser coisa exclusiva de negros para admitir a mestiçagem e o semi-eruditismo, transformando-se em algo menos ritual e mais espetacular. Os cortejos, incorporando os carros alegóricos e fantasias luxuosas das grandes sociedades, começaram a obedecer a um enredo; a orquestra aumentava e diversificava-se, somando-se ao corpo de coros. Tudo isso terminou por fazer das pequenas sociedades o elemento mais forte do carnaval carioca. (COUTINHO, 2006, p. 65-66).

Inspirada na territorialidade e na sociabilidade dos ranchos nos deparamos com as influências que germinaram a Escola de Samba nascida no Estácio em 1928. Sendo estas características fundamentais para a centralidade das escolas como um movimento de cultura popular, cabe especial atenção tratar destas vias.

A começar pelo cenário de pós-abolição da escravatura em 1888, de caráter exclusivamente jurídico, uma vez que não houve qualquer iniciativa que viabilizasse a inserção

econômica, social e cultural dos escravizados, na metade do século XIX, a população escravizada representa mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro, enquanto na cidade de São Paulo o percentual atingia menos que 9% da população (DIAS, 1985).

Os dados refletem um descompasso na recorrente declaração de que as “minorias” foram escravizadas, falamos aqui de um contingente dorsal, não apenas quantitativo, mas que com a exploração do seu trabalho e privação de todos os direitos fundamentais à vida, alicerçou os números da economia do Estado brasileiro por mais de três séculos.

Inviabilizados os acessos aos espaços das cidades, os grupos marginalizados travaram uma batalha em busca da territorialização de sua identidade. Demarcando um espaço, o grupo está estabelecendo a sua diferença em relação aos outros (Sodré, 1988). Fazer diferença se traduz como reflexo de originalidade, referência, perenidade e especificidade de manifestação. Seguindo a reflexão de Sodré sobre espaço e identidade, reconhecemos motivações similares no desfecho da reforma urbana no início do século XX na gestão do prefeito Pereira Passos (1902-1906).

A herança do Brasil escravagista chega à República como indício de atraso e consequente isolamento no cenário internacional, delegando ao novo regime a urgência de reconstrução. Com uma estrutura planejada para abrigar e expandir o poderio político e econômico da elite local a configuração urbana parisiense identificada como modelo, contava com ruas largas para viabilizar o tráfego, a distinção entre espaços públicos e privados e contundentes ações de ordem sanitária. A adaptação à moda brasileira conta com medidas de saneamento no combate as endemias, o redimensionamento e aplicação de regras para a ocupação das ruas, assim como a modernização dos bens econômicos como o porto.

Desde a posse, Pereira Passos infligira novas taxas aos contribuintes e impusera rígidas medidas de higienização e disciplinamento urbano, dando combate sem trégua a usos e costumes arraigados no cotidiano carioca. Nos primeiros dias de gestão, proibiu a venda de vísceras de gado e a ordenha de vacas na via pública. Camelôs, mascates e vendedores de bilhete de loteria tiveram as mercadorias apreendidas pelos guardas municipais. Os velhos quiosques de madeira e zinco, pés-sujos que vendiam bebida e comida de rua, vieram abaixo. Passou a ser terminantemente proibido cuspir no chão do bonde. Os mendigos foram recolhidos aos asilos. As pocilgas, banidas da cidade. (NETO, 2017,pg. 47).

Em termos gerais o projeto republicano destituía compulsoriamente de sua esfera de direitos qualquer menção a “desconformidade” de seu projeto, abrangendo espaços e grupos apartados do conceito de cidadania da primeira república. Como forma de materializar o discurso governamental, iniciativas como o bota-abaixo⁵, atingiram em cheio as moradias da população mais pobre (cortiços, estalagens, velhos casebres), em sua maioria negra, sem viabilizar qualquer alternativa de auxílio.

Delegando às ruas a absorção de uma população numerosa sem qualquer proposta de política pública, coube ao campo jurídico à regulação da sociabilidade do disputado “espaço comum”. A publicação do Decreto Lei 847 de 1890, Lei dos Vadios e Capoeiras, fundamenta em quais bases o estado brasileiro entende a sociedade republicana, classificando como criminosas práticas comuns à cultura afrobrasileira e a sua precarização de acesso à renda, conforme a descrição que segue no capítulo XIII:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicilio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal.

Antes da ocupação dos subúrbios como “alternativa” de moradia à população marginalizada reservou-se a região intitulada como Pequena África⁶, o reduto territorial da cultura afro brasileira na capital. Composta em sua maioria por negros baianos, concentrou em seus domínios a numerosa população escravizada e a quem mais por ali chegasse apartado de

⁵ Expressão criada para designar, ao mesmo tempo, o processo de reformas urbanas operado a partir de 1903 no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, e o prefeito da cidade à época, Francisco Pereira Passos (1902-1906). Com a expressão o “Bota-Abaixo”, buscou-se destacar a maneira radical pela qual foi implementado um conjunto de obras públicas que então redefiniram a estrutura urbana da capital federal. Fonte: <https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo> . Acesso em: 07 ago. 2020.

⁶ Denominação dada por Heitor dos Prazeres ao trecho da cidade que se localizava entre a área do Cais do porto e a Cidade Nova, em torno da Praça Onze. (Silva ,2014).

conversas que se reuniam nomes como João da Baiana⁷, Pixinguinha⁸, Heitor dos Prazeres⁹ e Donga¹⁰, este último, autor do que se considera como o primeiro registro do gênero samba, a canção “Pelo Telefone” em 1917.

Nos batuques de Ciata e de outras “Tias” cabiam todos os lados da cidade retalhada que, em breve diálogo, também cantavam e ouviam os seus conflitos históricos sociais. Sempre acompanhados de boa comida e bebida, a cidade tão complexa e desigual, recebe neste chão contornos simbióticos. A coalisão através da circularidade social (Ginzburg, 1987) conferia a esses encontros o caminho que a cidade pouco permitia na prática, publicamente.

É importante destacar a dimensão política que os quintais assumiram a reboque do viés religioso. Um dos grandes momentos foi à presença do ex-presidente (1914-1918) Venceslau

⁷ João Machado Guedes (Rio de Janeiro 1887- 1974). Compositor e pandeirista. Neto de ex-escravizados, filho de Félix José Guedes e Perciliana Maria Constança, é o caçula de 11 irmãos. Seus avós mantêm tradicional quitanda de artigos afro-brasileiros e sua mãe, Tia Perciliana, também quituteira, forma com Ciata e Amélia as conhecidas Tias Baianas que habitam os bairros cariocas da Cidade Nova e Saúde. Deriva desse fato seu apelido "João da Baiana". JOÃO da Baiana. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558029/joao-da-baiana>. Acesso em: 13 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸ Alfredo da Rocha Vianna Filho (Rio de Janeiro, 1897- 1973). Instrumentista, compositor, orquestrador e maestro. Com uma vasta obra musical, ele transita por gêneros como a valsa, polca, maxixe, samba e, sobretudo, o choro. Seu estilo deixa uma importante contribuição na orquestração, a qual configura a música popular brasileira da primeira metade do século XX. PIXINGUINHA . *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12197/pixinguinha>. Acesso em: 13 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁹ Compositor e pintor (Rio de Janeiro 1898-1966). Sobrinho do pioneiro dos ranchos cariocas, Hilário Jovino Ferreira e exímio frequentador da casa das tias baianas. Aos 20, é conhecido como Mano Heitor do Cavaco e depois Mano Heitor do Estácio, sendo "Mano" uma denominação comum entre os sambistas. Por meio dessas relações, Heitor dos Prazeres compõe sambas em parceria e participa do início dos trabalhos e da fundação de escolas de samba, que se tornam importantes referências: Mangueira, Portela e Deixar Falar (futura Estácio de Sá). HEITOR dos Prazeres. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. Acesso em: 13 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰ Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Rio de Janeiro 1890-1974). Compositor, instrumentista (violão e cavaquinho). Filho do pedreiro Pedro Joaquim Maria dos Santos e de Amélia Silva dos Santos, é conhecido pelo apelido "Donga". Sua mãe, chamada de Tia Amélia, é uma das figuras-chave do grupo das "baianas do bairro da Cidade Nova", do qual também faz parte Tia Ciata. Em torno de 1916, após reunião festiva na casa de Tia Ciata, compõe Pelo Telefone, com Mauro de Almeida, canção baseada nas referências musicais presentes nos encontros. Sucesso no Carnaval de 1917. DONGA . *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558640/donga>. Acesso em: 13 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Brás que recorreu a um preparo de ervas feito por Tia Ciata para sanar um problema de saúde, garantindo desde então a segurança e a inviolabilidade do espaço frente a qualquer medida de perseguições comuns à época (Moura, 1983).

A difusão dos saberes pela oralidade, elemento primordial à pedagogia dos ensinamentos sobre matrizes africanas, ultrapassou os limites dessas casas irradiando para outras localidades o espírito resistente, acolhedor e referencial. Típicas deste processo de aprendizagem, a observação e a escuta sagraram-se como referências e estímulo para ecléticas produções de cronistas, jornalistas e grandes nomes do samba.

Tamanho foi o impacto diaspórico capitaneados por essa sociabilidade territorial afrobrasileira que encontramos perspectivas que redimensionam a espacialidade da Pequena África. Fatores como a política “higienista” no início do governo republicano que compulsoriamente deslocou a população mais pobre para áreas mais afastadas do centro da cidade e a consequente ocupação das áreas ao longo da linha férrea, insurgiu a Pequena África intinerante.

Apesar do indiscutível relevo e centralidade da Praça Onze, o estudo mais sistemático sobre a cidade e o samba urbano mostra ser mais coerente falarmos de um Rio de Janeiro de “pequenas Áfricas”, no plural. A cristalização da ideia de uma África cravada no coração da cidade ganhou contornos mitológicos, fundamentados em referências orais e escritas que atestam a importância da região. A despeito disso, devemos lembrar que as reconfigurações urbanas da cidade foram expandindo o Rio de Janeiro cada vez mais para a Zona Norte, para os subúrbios e para o alto dos morros. Comunidades negras acabam tendo papel de absoluta relevância no processo de ocupação dessas regiões. (SIMAS, 2019, p. 50).

De posse desta extensão conceitual faremos uma parada obrigatória na Pequena África de Oswaldo Cruz¹¹, local de nascimento do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, campo empírico desta pesquisa. Falar de origem de uma escola de samba ou de qualquer outro território referencial é transitar por um caminho cauteloso envolto de disputas de narrativas. Em um plano

¹¹ Bairro da zona suburbana carioca na jurisdição da 15ª Região Administrativa (Madureira). Teve origem e se desenvolveu nos domínios da antiga Freguesia de Irajá, pertencendo em parte à Fazenda de Campinho. O surgimento do futuro bairro veio a chegada da ferrovia e a inauguração da estação Rio das Pedras em 1898. Em 1917 após a morte do médico e sanitarista Oswaldo Cruz a estação férrea e o bairro recebem o seu nome. (SIMAS; LOPES, 2015, p.204)

de captação de fontes essencialmente ancestralizadas pela oralidade e a carência de elementos informativos para diálogo, nos furtaremos da precisão temporal cara a historiografia europeia factual para um encontro com o “espontâneo” (SIMAS, 2012).

Na década de 1920 o bloco Quem fala de Nós Come Mosca é inaugurado por Ester Maria de Rodrigues, famosa por produzir em sua casa festas que duravam dias e atraíam políticos, artistas e sambistas do Estácio. Com poucas opções de lazer em uma região essencialmente rural, os eventos em torno de Dona Ester atraía o público de todas as partes da cidade. Usufruindo de influência política e social o bloco de Dona Ester tinha alvará para desfilas e era composto basicamente por crianças.

Partido de uma dissidência do bloco de Dona Ester, no ano de 1923 Paulo Benjamim de Oliveira (“Paulo da Portela”), Antonio da Silva Caetano, Antonio Rufino, e Galdino Marcelino dos Santos criaram o bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, porém como não tinham licença para desfilas, Paulo pedia “emprestada” a licença do Quem fala de Nós Come Mosca para desfilas no centro da cidade, uma vez que os desfiles eram em horários distintos, e o Baianinhas adepto ao período noturno.

Após alguns episódios de briga envolvendo o bloco Baianinhas, Dona Ester procura Paulo para retirar o empréstimo da licença, surtindo na extinção do Baianinhas e a busca de Paulo da Portela pela fundação de outro bloco. Paulo, Caetano e Rufino com a luxuosa intervenção de Natal¹², se reúnem do quintal de Napoleão (pai de Natal) para fazer sambas embaixo de uma mangueira, dando origem ao bloco carnavalesco Conjunto de Oswaldo de Cruz em 11 de abril de 1923.

Como aprendizado das experiências anteriores e com um olhar atento à desconstrução da marginalidade outorgada aos sambistas à época, Paulo introduz alguns pilares ao novo bloco, como o não envolvimento em brigas (o que não era muito comum à época) e a vestimenta impecável para causar uma boa imagem junto ao público eternizando o conceito de “Pés e Pesçocos Ocupados”. Produto da fusão dos blocos Come Mosca e Baianinha, o Conjunto de Oswaldo Cruz contava com uma estrutura governativa com Paulo Benjamim de Oliveira como presidente, Antônio Caetano no papel secretário e o tesoureiro Antônio Rufino.

¹²Natalino José do Nascimento, mais conhecido como Natal da Portela (1905-1975). Aos 25 anos após um acidente teve o braço direito amputado. A ausência do braço direito não limitou sua atuação em sua escola de coração. Natal transformou-se em bicheiro e passou a patrocinar a Portela, tornando-a a primeira escola de samba a ter esta espécie de financiamento. Fonte: <https://cemporcentosamba.com.br/natal-da-portela>. Acesso em 30 ago.2020.

De acordo com Amaury Jório e Hiram Araújo em *Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte* (1969), a escola de samba Deixa Falar do Estácio, oficialmente reconhecida como a primeira agremiação da história, se inspirou no caráter pacifista do Conjunto liderado por Paulo da Portela. No caminho entre o bloco Conjunto de Oswaldo Cruz até chegada ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela em maio de 1935, a escola contou com outras denominações. De acordo com informações disponíveis no site da escola, Heitor dos Prazeres se integra ao grupo nesta transição.

No final da década de 20, o grupo receberia um grande reforço de fora: Heitor dos Prazeres, amigo do presidente Paulo Benjamim de Oliveira. Acredita-se que a divulgação de samba de Heitor dos Prazeres em catálogo de músicas editada pela Casa Vieira Machado, em 1928, teria empoderado Heitor junto à Paulo da Portela a ponto deste último aceitar a troca de nome da agremiação de "Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz" para "Quem nos faz é o Capricho". A troca de nomes foi uma sugestão de Heitor.

A mudança trouxe, além de uma grande felicidade, muitos problemas para o conjunto carnavalesco. Heitor dos Prazeres, um "estrangeiro", ganhou mais prestígio dentro do grupo. Tanto que por sugestão sua o bloco passou a se chamar "Quem nos faz é o Capricho" e ganhou sua primeira bandeira, também idealizada por Heitor, já para o carnaval de 1929. Todas as modificações de Heitor tiveram total consentimento de Paulo, uma vez que, devido a sua crescente fama no centro da cidade, Heitor dos Prazeres ajudava a divulgar o nome da escola. (PORTELAWEB. Acesso em: 20jul.2020).

Em 1930 Heitor dos Prazeres se afasta da escola por desentendimento com Antônio Rufino e Manuel Bambam. No carnaval de 1931 diante as dificuldades financeiras para viabilizar o desfile os sambistas de Madureira transformam o nome para “Vai como Pode”, nomeclatura pela qual o bloco carnavalesco ganha menção nos jornais da cidade, datando do mesmo período a produção de sua bandeira.

Segundo depoimento para as autoras Lygia Santos e Marília T. Barboza da Silva, em "Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas", (Funarte, 1980) Antônio Caetano, desenhista da Marinha, declarou ter pensado no sol nascente e no valente povo da ilha japonesa. Instituiu as cores azul e branco em homenagem ao manto de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da escola desde a fundação, e como símbolo a águia, por ser a ave que voa mais alto. (PORTELAWEB. Acesso em:20jul.2020).

O episódio que finalmente marca o registro da escola de samba Portela se posiciona no ano de 1935 quando a ainda Vai como Pode tenta regularizar sua licença para o desfile oficial como escola na Delegacia de Costumes e Diversões. O delegado responsável Dulcídio Gonçalves não apreciou o nome Vai como Pode sugerindo a troca, discutida a possibilidade entre os membros e ainda sem qualquer decisão, o delegado pergunta a localização do então bloco, recebendo como referência a sede a Estrada Portela.

A partir de 1º de maio de 1935 a Vai como Pode registra-se como Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. O termo Grêmio Recreativo Escola torna-se registro obrigatório a partir daquele ano, sonorizando uma roupagem bem comportada provocando um afastamento da nomenclatura bloco (ARAÚJO e JÓRIO, 1969, p.141). Embora a maioria dos registros faça menção a Vai como Pode como marco temporal para a origem da Portela, oficialmente a escola se atém a data de 11 de abril de 1923 como início de sua trajetória, considerando que o bloco formado por Paulo, Caetano e Rufino já era um desdobramento da presente escola.

Após a breve excursão sobre as origens da Portela é fundamental referenciar a atuação de Dona Ester como construtora e mantenedora das redes de sociabilidade de sua região, e que se estenderam às tradições da futura escola de samba. Embora os registros se atenham quase que exclusivamente a participação de mulheres nas origens das escolas, poucas são as informações que tratam da atuação destas protagonistas junto ao crescimento das agremiações. As inquietações sobre o silenciamento de parte da memória dessas instituições ganham força desde seus primeiros passos e nos instigam a batalha de localizar e questionar a quem interessa estas lacunas. O caminho se abriu, elas nasceram.

1.2 Segundo ato: o crescer

Desbravando caminhos espinhosos, os batuques das casas das “Tias” e dos terreiros cruzaram as fronteiras das ruas, reelaboraram o seu ritmo e se materializaram aos olhos do mundo como a grande referência nacional. Falo aqui especificamente do objeto escola de samba como parte da estrutura social consolidada e sempre viva que dialoga, negocia e que enfrenta ciclicamente desde sua existência quase secular, episódios de negação e resistência.

Começaremos então pelos aspectos que elegeram o carnaval como parte do projeto de modernidade nacional proposto no período republicano. Um dos grandes motores desta engrenagem foi à atuação do movimento modernista brasileiro a partir da primeira metade do século XX. Mais do que um movimento que rompia com os padrões artísticos e as ordens estabelecidas, buscou-se a introdução de elementos da cultura popular à cultura de elite

(Ferreira, 2005). É também da mescla de tais universos que a partir da década de 1920 o samba é alçado a ritmo representativo da então nação brasileira, período em que a música erudita e a popular se visitam pelas ruas do Rio de Janeiro (VIANNA, 1995).

Dentro da perspectiva do novo cenário é importante ressaltar as camadas de negociação entre os universos, muitas vezes nos apresentada com ares de absorção, ignorando o viés da negociação. Cada indivíduo, aqui como atores sociais ativos, reconhecia nesta proposta uma oportunidade de alcance de seus objetivos mesclando entre a redefinição e a inédita visibilidade.

Tais estruturas se organizam em dois tipos principais: as redes estabilizadas, em que um elemento central determina as relações por meio de normatizações; e as redes instáveis, em que os padrões estão sendo constantemente negociados. Nos dois casos, entretanto, a organização gera ininterruptamente (em graus diferentes, de acordo com o caso) incertezas, ambivalências, transgressões e resistências e, portanto, uma contínua renovação (FERREIRA, 2005, p. 22)

É nessa conjuntura, e na complexidade dessa rede de relações, que o sambista se expressa e dialoga com as elites e as esferas de poder, eis o entorno da criação das escolas de samba e a conjuntura que as acompanhará a cada transformação (enredos, alegorias, regulamentos...). Partimos desta direção para entender as “afinidades” da cultura popular com as instituições de produção cultural nos anos de 1930, refletidas nos desfiles das escolas de samba (TURANO, 2011).

Ao fim dos anos de 1920 o governo municipal da cidade do Rio de Janeiro inicia o controle oficial da festa carnavalesca, agregando à folia ares de negócio para atração de turistas e potencial destaque no cenário internacional. Marcada essa posição acompanhamos o olhar da imprensa sobre a organização do carnaval, através do trecho publicado no jornal *A Manhã* de 2 de fevereiro de 1929, na gestão do prefeito Prado Júnior.

Desde o carnaval do ano passado sabia-se que o deste a Prefeitura promoveria, no estrangeiro, uma intensa campanha de propaganda das seduções da grande festa popular carioca, a fim de atrair dos centros mais adiantados e ricos da Europa e principalmente os Estados Unidos, correntes de turistas que viriam ao Rio especialmente para assistir aos quatro dias de folia. (FERREIRA, 2004, p.315)

Iniciado o primeiro governo Vargas no ano de 1930 tendo como característica

preponderante o fortalecimento e a construção de símbolos nacionais, a expectativa sobre os rumos da folia era grande.

Sob a batuta do prefeito Pedro Ernesto a partir de 1932 foi criada a Comissão Executiva dos Festejos composta pela Associação Brasileira de Imprensa, representantes da imprensa da Associação de Artistas Brasileiros e do presidente e diretores do Turing Brasil. Como iniciativas foram organizados eventos como concursos de fantasias, incluindo um evento para o “Banho de Mar à Fantasia”, os “dias dos blocos”, concursos de marchinhas, sambas e músicas carnavalescas, assim como batalha de confetes. (FERREIRA, 2004)

Embora o Estado concentre a organização do carnaval a primeira¹³ competição entre as escolas de samba é organizada pelo jornal, *O Mundo Esportivo*¹⁴ na Praça Onze em 1932. O concurso foi citado com grande expectativa pelos demais veículos dias antes, principalmente por trazer o ineditismo da melodia dos sambas, o desfile de “malandros”, o uso de novos instrumentos e as vozes que ecoam quase que estritamente nos morros e ladeiras (*O Globo* em 3 de fevereiro de 1932). Para esta primeira apresentação o efeito musical em coro foi o grande destaque, sagrando a Estação Primeira de Mangueira como campeã.

Com o sucesso da primeira disputa outros jornais buscaram financiar os concursos, nomes como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias* se revezavam na batalha. Para a disputa de 33 a então elite intelectual introduziu outros parâmetros para avaliação: harmonia, originalidade, conjunto, enredo e poesia do samba. Por essa trajetória são atribuídos aos jornais o protagonismo e a quase exclusividade das narrativas sobre as escolas de samba localizadas nos arquivos públicos do país.

Segundo Cabral (1996), o carnaval de 1934 foi antecipado em virtude do aniversário do prefeito Pedro Ernesto, evento este em que desfilaram misturados as escolas de samba, ranchos e blocos. Tomada esta iniciativa as escolas de samba personificam a sua participação no carnaval carioca desfilando com os outros grupos, apesar da distinta estética (Turano, 2011).

Outro elemento fundamental foi o rádio que ao incluir uma programação de sambas e marchinhas na década de 30, abriu portas para os compositores do cenário nacional produzirem

¹³ Embora haja certo consenso sobre o pioneirismo da disputa entre os grupos de samba em 1929 organizado por Zé Espinguela, o objeto de julgamento neste evento era o samba cantado por compositores e não o grupo, sangrando-se vencedor na avaliação de Espinguela Heitor dos Prazeres representando o Conjunto de Oswaldo Cruz (FERREIRA, 2004).

¹⁴ A atuação da imprensa neste contexto representa a elite intelectual interessada em patrocinar os desfiles das escolas de samba, recebendo em suas redações e promovendo concursos (TURANO, 2011).

canções especialmente dedicadas à folia, em pouco tempo os ritmos ganharam os salões e as ruas. Com os holofotes da imprensa e os aparelhos de propaganda do Estado voltados para as escolas de samba, essa manifestação traz para a cidade um novo olhar para o carnaval, trajado de música, popularidade e o tão desejado folclorismo. Com a aquisição do peso cultural e o potente desenvolvimento das disputas, insurge a demanda pela institucionalização desta prática.

A fundação da União das Escolas de Samba (UES) em 1934 que segundo Cabral (1996) tem por finalidade “organizar programas de festejos carnavalescos e exposições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para a obtenção de favores e outros interesses que revertam em benefício de suas filiadas”, iniciativa já debatida antes do carnaval de 1933. Como regras intocáveis no estatuto o autor destaca a presença de baianas, a proibição de uso de instrumentos de sopro e a “obrigação de, nos enredos, as escolas de samba apresentarem motivos nacionais”.

Apenas as escolas filiadas à UES poderiam participar dos desfiles, estendendo ao processo de padronização áreas como vestimenta, apresentação e comportamento, delineando a especificidade da prática. Firmados os primeiros passos da UES o poder público sugere uma articulação com o turismo internacional.

Quando a UES foi criada, a Prefeitura do Distrito Federal assumiu um programa de desenvolvimento de turismo internacional, especialmente voltado para a Argentina e outros países vizinhos. Para atingir esse objetivo, o prefeito Pedro Ernesto criou a Diretoria Geral de Turismo, que não apenas incluiu o desfile das escolas de samba no programa oficial do Carnaval, como também distribuiu folhetos promocionais nos quais elas aparecem ao lado de outras atrações carnavalescas (FERNANDES, 2001).

Com bases em tais acontecimentos o presidente da UES Flávio Costa submete ao prefeito Pedro Ernesto em 30 de janeiro de 1935 uma carta de intenções da associação como forma de oficializar os desfiles das escolas de samba.

União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial de brasilidade, para que a nossa máxima festa possa parecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade, amparando mesmo a iniciativa que partiu da Diretoria de Turismo, em tão boa hora criada por V. Excia. de fazer reviver o nosso carnaval externo, que traduz toda a alegria sã dessas aglomerações que atraem a admiração dos turistas, dentro do máximo espírito de ordem, uma vitória que engrandece o povo carioca [...]. (CABRAL, Sérgio. Op cit. p. 97,98.).

[...]. Explicadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno de nossa festa máxima, V. Excia., antes de mais nada, é o nosso amigo de todas as horas. Não faremos questão em torno do presente, porque, qualquer que seja a solução, estamos certos do espírito de equidade com que V. Excia sempre norteou os seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para sustentar o carnaval, pois este é espontâneo. Feitas estas considerações, embora os nossos conjuntos, quer em tamanho, quer em preço, se rivalizem com os ranchos, colocamos sob vosso arbítrio a subvenção de ajuda que, como conhecedor do meio, tomo a liberdade, mais para orientá-lo, deve estar liberada o mais breve possível. Incentivando os trabalhadores que esta diretoria representa, V. Excia nada mais faz que continuar o programa de amparo social, cuja repercussão nós, que vivemos nas classes menos favorecidas, auscultando-lhe as opiniões dos que mais precisam, garantimos a V. Excia que lhe é de inteiro apoio. (Idem)

O efeito de tal clamor ganha rápida resposta em forma de decreto:

Artigo único – os auxílios às escolas de samba para exibição no carnaval, quando concedidos a juízo da administração, serão entregues à União das Escolas De Samba, que os distribuirá equitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém, à fiscalização por parte da Diretoria Geral de Turismo, que, para isto registrará a lei da União(CABRAL, Sérgio. Op cit. p. 99).

O concurso de 1935, primeiro com a organização da UES foi promovido pelo jornal *A Nação* e contou com 25 escolas na disputa. Com a proposta geral temática “ A vitória do samba” o carnaval de 1935 marca a oficialização dos desfiles. O marco da oficialização dos desfiles carrega alguns aspectos de negociação entre as instâncias conforme apontado por Fernandes (2001), para as escolas era abertura do canal de comunicação com o poder público, para os sambistas o direito político de exercício de sua expressão e para o Estado a possibilidade de controle político sobre as escolas de samba.

Trazendo esta reflexão para os dias atuais adicionam-se os patrocínios da iniciativa privada como mais um espaço de negociação, movimento que ganha fôlego ao final dos anos de 1990 e consolida-se a partir dos anos 2000, frente a redução de investimentos oriundos do Estado. Assim como as conexões descritas acima esta relação também apresenta suas fissuras, trazendo para o poder dos patrocinadores na operacionalizações dos desfiles, destaco aqui a influência sobre a escolha de enredo, o atraso na disponibilidade de recursos e a dificuldade das

escolas em dialogar com estas mudanças, sem desprezar sua autonomia enquanto meio produtor pensante deste projeto.

Outro fator interessante do ano de 1935 é que para além da filiação à UES era obrigatório o registro na Delegacia de Costumes e Diversões para o reconhecimento formal de uma escola, fato que a chancelaria o título de Grêmio Recreativo e garantiria a subvenção da prefeitura (RIOTUR,1991, p. 24).

Além de promover o concurso coube o *A Nação*, a discussão do regulamento junto a nova associação, considerando que boa parte do corpo de jurados era composto pela imprensa. Realizado em 2 de março de 1935 na Praça Onze o concurso teve como campeã a *Vai Como Pode*, atual Portela, com o enredo “O samba dominando o mundo”. Na análise de Fernandes (2001) o primeiro carnaval oficial foi vitorioso para os sambistas, pois continuaram como protagonistas no comando e organização da celebração. Sobre a importância da UES o autor analisa a atuação como uma associação civil que viabiliza o debate e a defesa das escolas na garantia de sua expressão. Fato que não deve ser ignorando, é que toda essa movimentação só foi possível graças ao apoio e a rede de sociabilidade que se estruturou entre os sambistas, os intelectuais e o poder de Estado.

A entrada do país no regime do Estado Novo (1937-1945) delegou as agremiações mais um período de adaptação e a aquisição de um novo *status*. A produção de eventos estatais primava pela exposição de manifestações tipicamente populares como os ranchos, blocos e escolas de samba como uma forma pedagógica de consumo da cultura nacional com grande interesse da elite intelectual e financeira na simbologia de objeto cultural.

Em 1939 a UES se transforma em UGES (União Geral das Escolas de Samba), considerando uma reorganização política da associação que pretendia uma aproximação com políticos de esquerda em um cenário de apogeu da direita (TURANO, 2017). Foi do período de aproximação entre a UGES e o Estado Novo que elementos de luxo ganharam força nas escolas, “a relação entre UGES e Estado Novo incentivou apresentações luxuosas e performáticas das escolas e as questões visuais ganham tanto valor quanto os musicais neste novo momento.” (TURANO, 2017, p. 222).

Retomado o período democrático pós 1945, Cabral (1996) sinaliza para a aproximação das escolas de samba com o partido comunista, relatando o apoio da UGES através de seu presidente Servan Heitor de Carvalho e do vice José Calazans na eleição de vereadores do PCB de 1947 no Distrito Federal. Notado o estreitamento das relações da liderança de Luís Carlos

Prestes com as agremiações, em 1946 é fundada a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES) com o intuito de reunir as escolas e evitar uma aliança das mesmas com os comunistas (OLIVEIRA JUNIOR, 2019).

O prefeito Hildebrando de Araújo Góis e o delegado Cecil Borer, chefe da Divisão de Ordem Política e Social, o famigerado DOPS da polícia do Rio de Janeiro, resolveram acabar com a farra dos comunistas e partiram para a formação de uma nova entidade das escolas de samba, com a intenção óbvia de esvaziar a União Geral das Escolas de Samba. (CABRAL, 1996, p. 147).

Criada esta nova configuração a UGES é rebatizada pelos partidos de direita como “União Geral de Escolas Soviéticas” (Cabral,1996) e tem o seu registro cassado, tornando a FBES a única entidade representativa das escolas de samba apta a receber a subvenção da prefeitura. O reflexo desta atitude representa pela primeira vez a atuação direta e exclusiva do poder público na organização das escolas de samba. Para o concurso de 1948 Portela e Mangueira se afastam da Federação e voltam à UGES, que para se distanciar da referência à União Soviética se reposiciona como União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB) em 1949.

No período de 1948-1951 os desfiles ganharam duas frentes, de um lado a FBES com a subvenção municipal e do outro a UGESB sem apoio e ainda em organização, intervalo denominado por Cabral (1996) como a “Guerra Fria” do samba. Diante de tal impasse localizamos que embora sejam instituições de caráter similar e de mútua cooperação, este momento elucidou o conflito interno entre as escolas de samba por divergências políticas e sociais. Em 1951 a UGESB retoma a subvenção de seus desfiles após um acordo entre o Major Joaquim Paredes, então responsável pela gestão da união, e o prefeito Mendes Moraes.

Com o financiamento simultâneo de dois concursos na capital, tendo na UGESB as duas maiores campeãs do carnaval Mangueira e Portela e por consequência motivo de expressiva atração de público, em 1952 após mais um acordo entre a prefeitura e Joaquim Paredes instituiu-se a Confederação das Escolas de Samba para a realização de um desfile único. Avaliado o cenário atual pela nova instituição detectou-se que pelo grande número de escolas que participantes nos grupos, a prefeitura declara a impossibilidade de financiamento em tal escala, reiterando ainda que não haveria tempo suficiente para uma apresentação em tais proporções. Foi a partir daí que se optou pela divisão dos desfiles em dois grupos, as 24 principais escolas desfilariam na avenida Presidente Vargas e recebem subvenção da prefeitura enquanto as

demais desfilariam na Praça Onze sem auxílio, sendo a campeã deste grupo promovida ao desfile na Presidente Vargas (Fernandes, 2001).

Sinalizado o processo de organização das escolas junto ao poder público, cabem algumas observações sobre a estrutura cotidiana destas agremiações. Para apresentar tais prerrogativas, parto das reflexões de Hiram Araújo e Amaury Jório em *Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte* (1969), por se sagrar como um dos pioneiros estudos descritivos sobre o funcionamento institucional de uma escola de samba.

Escola de Samba é uma manifestação de folclore urbano, onde um agrupamento de pessoas expressa canto e dança, descrevendo um enredo. Apesar de não ser de caráter exclusivamente regional, existem escolas de samba em vários estados do Brasil, foi na Guanabara que elas conseguiram um extraordinário surto de desenvolvimento a ponto de constituírem hoje, uma das maiores atrações turísticas do mundo (ARAÚJO e JÓRIO, 1969, p.19).

O estudo inicia conceituando o objeto pelas características de origem, modo de expressão e territorialidade, fatores essenciais à construção de referências identitárias. Fazendo um pequeno paralelo com a perspectiva atual fatores como sociabilidade, formação profissional e responsabilidade social ganhariam destaque e embate com a visão míope de espetacularização que nos cerca a cada ano.

De volta a 1969 a obra enumera os pré-requisitos para o reconhecimento de um grupo como escola de samba. Começamos pela filiação a uma das entidades representativas, instituições que já tratamos acima, exigindo para tal registro a existência de um estatuto social, uma sede e uma diretoria constituída. Como segunda etapa era obrigatória à inscrição no Departamento de Certames de Instalação da Secretaria de Turismo, órgão que a partir de 1959 substituiu a Delegacia Costumes e Diversão, até 20 dias antes do carnaval contando até o momento desta publicação com o registro de 46 escolas.

De posse do registro burocrático coube ao campo técnico das escolas a formalização de tais especificidades: Canto e Dança em Forma Processional (uma espécie de marcação espacial, um atrás do outro como uma procissão), trazendo na primeira fila a comissão de frente coreografada para saldar o público. A seguir a figura do abre-alas não necessariamente em forma de carro, apresenta o enredo puxando em seguida os componentes em alas ou isolados (passistas, mestre sala e porta bandeira e bateria), separados por alegorias. Agregado a estes elementos soma-se a pedagogia dos enredos, instrumento de disputa na divulgação da história nacional e o aconchego para política cultural unificadora proposta a partir da década de 1930.

Além do cumprimento dos itens obrigatórios, outro fator foi decisivo para a disputa entre as escolas, a saúde financeira. De maneira geral as escolas não contavam com muitos recursos, e os então disponíveis, eram de acordo com a “classificação” que ocupavam: pequeno, médio e grande porte. Para o carnaval do Rio de Janeiro em 1969 a divisão se dava por Grupo I: Super Desfile, Grupo II: Desfile das Intermediárias, Grupo III: Escolas pequenas e desfile da poeira (desfile da Praça Onze).

Em linhas gerais as Super Escolas possuem estabilidade financeira, as grandes são marcadas pela instabilidade, mas com projeções em algumas áreas, e por final as que raramente mudariam de status pela total precariedade de recursos. Esta categorização era relevante para a escolha do local dos respectivos desfiles, Avenida Presidente Vargas e Praça Onze, conforme regra estabelecida em 1952.

Intimamente ligada ao investimento financeiro, a composição estética dos desfiles ganha especial destaque no desenvolvimento das agremiações, marcado pela historiografia carnavalesca como uma estratégia adotada a partir dos anos de 1960. Falar deste contexto é visitar uma parte fundamental da história do Acadêmicos do Salgueiro, fundada em 5 março de 1953. Embora desde sua criação a escola emplacasse bons resultados, o objetivo à época era a quebra da hegemonia de títulos da Portela, Mangueira e Império, motivação que exigia investimento e doses de inovação.

Na gestão do presidente Nelson de Andrade em 1959 dois artistas plásticos Maria Louise (suíça) e Dirceu Nery (pernambucano) que já contavam com um projeto em parceria no Museu de Etnografia da Suíça foram convidados a desenvolver o carnaval da escola, papel este até então executado por profissionais da própria comunidade. O misto entre o grande desafio de atuação e o “estranhamento” do corpo produtivo do carnaval a inserção da dupla de estudiosos, mudou definitivamente a estrutura produtiva de um desfile de escola de samba.

A aposta de enredo para 1959 foi *Viagem Pitoresca através do Brasil* que abordava o cotidiano brasileiro através das obras do pintor Jean Baptiste Debret. Com um desfile marcado por grandes e cenográficos adereços e um cortejo teatralizado, a estética e a dinâmica da apresentação contrastavam com o que havia passado até então.

Embora a apresentação não tenha levado o título do ano arrebatou grandes elogios e teve boa repercussão na imprensa, atingindo em cheio o então jurado Fernando Pamplona¹⁵

¹⁵ Cenógrafo. Fotógrafo. Ator. Jurado de Carnaval. Carnavalesco. Professor e diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Jornalista e apresentador de televisão. Professor de Geometria. Artista responsável pela chamada

responsável pela avaliação do item “Escultura e Riqueza”. Pamplona atribuiu nota máxima ao desfile salgueirense e se declarou apaixonado pela agremiação, fato que fez que o presidente o convidasse para desenvolver o enredo de 1960 mantendo o dinamismo e a teatralidade inovadores. Para acompanhá-lo na nova fase Fernando Pamplona monta uma equipe de trabalho com Louise e Nery, o figurinista do teatro municipal Arlindo Rodrigues e o aderecista e desenhista Nilton Sá.

O campeonato da escola veio na estreia do carnavalesco com o enredo *Quilombo dos Palmares* mantendo-se na escola por 14 anos, a frente de 12 carnavais, com 4 títulos e 3 vice-campeonatos. Pamplona tem como legado na história do carnaval a abordagem de temas e personagens afro brasileiros principalmente na década de 1960 (*Quilombo dos Palmares* em 1960; *Xica da Silva* em 1963; *Chico Rei* em 1964; *Dona Beija, a Feiticeira de Araxá* em 1968 e *Bahia de todos os deuses* em 1969), a estética, cenografia e plasticidade modernas de grande apelo visual com vias de espetáculo, a mentoria e a introdução de profissionais da Escola de Belas Artes nas escolas de samba, que notavelmente se destacaram como grandes nomes do carnaval carioca como Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Renato Lage, Maria Augusta, Lícia Lacerda e Arlindo Rodrigues. Este último aspecto por sua vez ganha forte destaque nos dias atuais, onde uma nova geração de carnavalescos ganha visibilidade pela construção estética, pela escolha de enredos com abordagens pedagógicas e cotidianas e a difusão de debates sobre o carnaval ao longo do ano.

Inovações postas o acirramento das disputas indicava como essencial a injeção de novos investimentos, caminho fértil para o mecenato e a expansão territorial da “cúpula do jogo do bicho” que tem sua atividade reprimida pelo Estado. É no território das escolas e em torno de suas localidades que a atuação desse grupo ganha musculatura e visibilidade, trazendo a campo na década de 70 um novo personagem na gestão das escolas, o patrono.

Já na década de 1970, estabelecia-se o que popularmente é chamado "cúpula do jogo do bicho", em que um grupo de banqueiros repartiu o território do Estado do Rio de Janeiro em áreas de influência. Dessa forma, expandem seus tentáculos não só para territórios locais, mas também para as organizações ali localizadas: Castor de Andrade, por exemplo, assume as finanças do clube de futebol Bangu e da escola de

“Revolução Salgueirense”, destacando a revolução estética e moderna com ares de espetáculo. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/fernando-pamplona/biografia>. Acesso em 16 ago.2020.

samba Mocidade Independente de Padre Miguel; Anísio Abraão David torna-se figura conhecida no município de Nilópolis, Luizinho Drumond, na Imperatriz Leopoldinense, entre outros. Mesmo com uma experiência anterior de Natal no GRES Portela, é na década de 1970 que o jogo do bicho alcança um grau amplo de expansão nas escolas de samba, financiando desfiles cada vez mais custosos e luxuosos (NATAL, 2018, p.4).

Mesmo representando uma parcela dos membros da Associação das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro, o poderio da cúpula se notabilizou quando 10 escolas decidem sair da associação e criam um novo grupo. Com a proposta de investir com mais qualidade nos desfiles e lutar pela melhoria das estruturas de produção a LIESA (Liga das Escolas de Samba) é fundada em 1984.

A data oficial da fundação é 24 de Julho de 1984, quando da primeira reunião oficial entre as dez dissidentes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro. Representantes de Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel não se conformavam com o estado de coisas no plenário, onde formavam a minoria. Cada tentativa de investir na qualidade do espetáculo era rejeitada. Os impasses geraram desentendimento, levando questões do samba para o lado pessoal. Só havia uma solução para resolver o entrave: a dissidência. E esta não demorou a acontecer. De uma conversa entre o então presidente da Unidos de Vila Isabel, Ailton Guimarães Jorge, com o amigo Castor de Andrade, presidente da Mocidade, surgiu à luz que tiraria da escuridão as maiores Escolas de Samba da Cidade. Castor prometera buscar uma solução para os descontentes – que viria dias depois, já em forma de minuta de Estatuto esboçado pelo advogado Randolpho Gomes. Após a realização de duas reuniões entre os representantes dos grêmios dissidentes, a LIESA foi fundada e Castor de Andrade eleito à presidência para um mandato provisório de dez meses. (NATAL, 2018, p.5).

A presença destas lideranças nas escolas era sinônimo de respeitabilidade, prosperidade e competitividade, delegando a LIESA a representação e gestão da categoria Grupo Especial das escolas de samba. A formalização da liga operacionaliza outras etapas da espetacularização dos desfiles como os altos investimentos na produção, o controle sobre a gestão dos ingressos, a negociação dos direitos de transmissão e a atração de celebridades como método de divulgação mútua.

Estabelecidas as novas diretrizes de administração e o crescimento da adesão do público às escolas em todos os lados da cidade, buscou-se um espaço formatado para atender tal proposta. Com projeto de Darcy Ribeiro e idealização de Oscar Niemeyer o Sambódromo é

inaugurado em 1984. Não falamos apenas do deslocamento espacial dos desfiles, mas da opção de incluir na arquitetura e na história da cidade um aparelho cultural permanente para o bailar das escolas de samba. A transição entre a fragilidade de uma estrutura para a execução de um desfile e o seu estabelecimento em um espaço imponente, introduz ainda um novo momento na construção das identidades e memórias das agremiações entre si e com o seu público, envolvendo dentre outros aspectos o controle de tempo, a mudança na estética de fantasias e alegorias e a organização das torcidas. O planejamento de Darcy Ribeiro previa ainda a integração do ambiente das escolas de samba com um projeto de construção de creches e escolas de educação integral.

O batuque das ruas integra definitivamente a política educacional e a identidade da população carioca, qualificando a década de 80 como o auge das escolas de samba no hall das paixões nacionais, materializando a torcida pelo time de futebol e pela escola de coração. Não se pode ignorar que não há ingenuidade nesta relação, o investimento neste arcabouço garantiria aos cofres públicos um cenário lucrativo com grande apoio social, trazendo para o lado das escolas a evidência e a representatividade desejada.

Embora o espetáculo envolvesse um investimento robusto a estrutura precária dos barracões assolava o ambiente das escolas, pondo em risco a vida dos trabalhadores e toda produção armazenada. Tal circunstância se modifica para as escolas do grupo especial com a inauguração da Cidade do Samba¹⁶ em 2006, suporte este não extensivo a agremiações de outras séries.

A crescente espetacularização dos desfiles impactou dentre outros aspectos no alto custo dos ingressos, delegando o afastamento de grande parte da população mais pobre do grande dia de suas agremiações. Ao falarmos de lacunas e silenciamentos no cerne do carnaval é essencial investigar o fazer que reproduz esta prática.

O acesso gratuito aos ensaios técnicos, apresentação que verifica o desenvolvimento do samba e dos componentes antes do desfile oficial no sambódromo, se sagraram como um dos principais programas do verão carioca atraindo massivamente a população local e os turistas. Ao reunir cerca de 50 mil pessoas por fim de semana, a celebração reafirma a estreita relação entre o povo, a cidade e sua paixão pelo carnaval.

¹⁶ Espaço na Zona Portuária carioca que concentra os barracões, nos quais são construídos os carros alegóricos e onde são confeccionadas uma parcela das fantasias dos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro inaugurado em fevereiro de 2006 e cedido a LIESA por 25 anos.

O crescer das agremiações como potente aparelho cultural de comunicação popular não as habilita ao conforto da estabilidade. É familiar a sua existência a contestação de sua prática e permanência, mesmo alardeada como um elemento robusto de identificação nacional. Adicionamos a esta contradição ingredientes como boicotes de investimentos, esquecimentos, frestas de visibilidade, afirmação de tradições, materialidade de pertencimento, inovações e muita negociação para ocupação de cada lacuna. Sim, elas cresceram e permanecem alicerçadas na alegria e na luta.

1.3 Terceiro ato: a construção do permanecer

Legado, palavra que remete a herança, missão, ação que fixa um valor, referência. Ao refletir sobre tais interpretações é importante a indagação sobre quais caminhos a prática cotidiana torna-se legado. Deslocando o olhar para o reconhecimento da experiência como um valor, atualmente amplamente capturada em diferentes perspectivas, delegamos a um júri a chancela de classificação desta ação. Enquanto produção de poderes a memória desses ensaios é o que vai permitir as interpretações, reelaboradas a cada compartilhamento, criando outros saberes, outras perspectivas e outros discursos que, de maneira cíclica, produzirá novos poderes.

Sem o preciosismo de escalonar a multiplicidade de questões oriundas da análise da memória, trago as proposições de Gondar (2016) sobre tal objeto com o objetivo de assentar didaticamente as possibilidades de diálogos com o arcabouço sócio memorial nas escolas de samba. Em “Cinco proposições sobre a memória social” a autora apresenta adjetivações à memória sinalizando o hibridismo de sua composição, assim como os valores da sociedade. A começar pela transdisciplinaridade onde a memória social negocia sua construção com vários campos do saber, passando pela escolha ética e política do campo ao eleger uma prática como memória social, carregando suas predileções éticas e políticas. Como terceira proposição a relação entre lembrança e esquecimento sugere que a escolha de lembrar delega automaticamente a outros momentos o lugar do esquecimento.

Como quarta abordagem a autora traz como afirmação que a identidade não se reduz a memória social, uma vez que inevitavelmente optamos por esquecimentos, aspectos inerentes a formação das identidades (escolhas sociais, políticas, subjetivas) passa pelo mesmo processo, ou seja, não há uma abordagem memorial que trate das identidades em sua totalidade. Como última proposição a autora entende que a memória social não se reduz à representação, alertando que uma parte das memórias não são aptas de execução.

Um elemento que circula por todas essas interpretações é a experiência, analisada por

Walter Benjamin (2013) como terreno fértil para a concepção da memória no cenário contemporâneo. Sem o compromisso com enquadramentos rígidos o autor traz para a composição de seus debates aspectos que por vezes são deixados de lado, o que ele designa como movimento a contrapelo da história, “por baixo do tapete”. Outro ponto que foge as suas convicções é o desenvolvimento da história como obrigatoriamente contínua, progressista e objetiva, optando pela análise dos episódios com licença para interpretações e críticas viabilizando remodelações conceituais. Agregar a particularidade da experiência como partícula constituinte do processo histórico, é trazer para as ressurgentes engrenagens ingredientes até então invisibilizados.

Retornando ao solo carnavalesco onde a valorização da experiência é essencialmente instrumentalizada pela tradição oral, os desafios de reconhecimento, identificação e divulgação se potencializam quando não há dimensão do efeito da escuta. Investigar o universo de experiências em uma escola de samba na cidade do Rio de Janeiro é transitar por modos de vida, origem, dinamismo urbano, disputas de territoriais e culturais e formas de musicalidade. Sem a pretensão de negligenciar outros conhecimentos sobre tal investigação, retomo para o debate pontos inerentes ao contexto histórico apresentado nos dois primeiros pontos deste capítulo.

Falar das limitações de autoconhecimento, um dos mecanismos imprescindíveis à manutenção da perenidade institucional, é reconhecer que em algum momento de seu curso foi reservado um lugar de esquecimento. Ao analisar o contexto e a estrutura de onde partem estas decisões, são complexas as negociações entre os que optarão pela lembrança e os que foram delegados ao esquecimento. A estrutura colonial escravagista brasileira foi violenta e incansável em conferir à pluralidade da cultura africana o legado da indigência. A colonização dos corpos, da religiosidade e da construção do pensamento trouxe a batalha para o direito à memória e a distinção das experiências.

Pensar o percurso das escolas de samba nessa construção é transitar por um caminho espinhoso fadado ao apagamento: formação majoritariamente negra, subjugada por sua existência, práticas e valores. O fortalecimento interno e os artefatos memoriais dessas instituições se manifestavam pelas frestas.

Após a diáspora, quando escravizados em território brasileiro, os africanos tiveram todas as suas organizações desestruturadas. A música, a dança e as festas foram as formas encontradas por eles para se reconstituírem e se reterritorializarem como sujeitos e comunidade; foi por meio dessas práticas que conseguiram reatar seus fragmentos simbólicos, reconstruindo e

transmitindo suas memórias (BARATA, 2012, p. 29).

As reuniões nas casas das Tias baianas fortalecidas na Pequena África e que alargaram este conceito pelo território urbano, configuram as frestas e seu pleno exercício diante dos opressores de suas práticas, uma vez que a circularidade social neste espaço era bem característica.

A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidos pelos novos tempos, ditos civilizados. Festeiros e festeiras tradicionais compareciam em massa à casa para pedir à bênção, no mais das vezes levando a filharada ao colo (NETO, 2017, p. 41-42).

Retomando a análise de que a identidade não se reduz à memória social, o generalismo semântico aplicado ao continente africano composto por mais de 50 países e que amplamente é denominado como um bloco uniforme, não licencia as complexidades de cada país. Sendo o Brasil um dos grandes compradores de escravizados, são fantasiosas as disputas e classificações que buscam o purismo africano como elemento de disputa de autenticidade. É importante ressaltar que a pluralidade é um item obrigatório para tratar das relações sociais oriundas do continente africano em qualquer parte do mundo, ao debatermos ao menos um único aspecto sobre este território há de considerar à multiplicidade de sentidos.

Diante de tais estratégias que estimulam o silenciamento das práticas afro-brasileiras, é importante enaltecermos as potencialidades construídas a partir do aprofundamento dessas lacunas. Falamos aqui de alguns personagens que no entorno de suas bases impulsionaram a reflexão sobre a relevância das políticas estatais que se sobrepuseram a contrariedade de um sistema, em prol de um olhar mais cuidadoso com o samba e suas extensões.

A criação da Comissão Nacional do Folclore em 1947 e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958 foram um elo importante para a afirmação das escolas de samba com um bem cultural do país. Gonçalves (2013) relata que inicialmente as escolas não estariam identificadas entre as raízes de nossa nacionalidade pela dificuldade de enquadramento na categoria “folgedos populares”, considerando sua origem em meio a construção e desenvolvimento da cidade, cabendo a definição a uma manifestação mais rural interiorana.

Para intermediar esta discussão Edison Carneiro, um dos grandes estudiosos sobre o folclore, atuante nas políticas públicas de institucionalização cultural no país e admirador das escolas de samba entra em cena.

Sua relação com as escolas não era a de um observador distanciado. Dentre as diversas atuações e homenagens que compõem a carreira de Edison Carneiro, ganham destaque suas condecorações como benemérito da Escola de Samba Portela, sócio honorário das Escolas de Samba Acadêmicos do Salgueiro e Mangueira, presidente de honra da Escola de Samba Cartolinhas de Caxias, do Afoxé Filhos de Gandhi e do Clube Carnavalesco de Frevo Pás Douradas (GONÇALVES, 2013).

Provocando a aproximação com o conceito de “folgedos populares” Edison centra seus subsídios em setores da organização interna das escolas tendo como quesitos chaves a harmonia, bateria, a organicidade das alas, os compositores e o enredo. Na concepção do folclorista a premiação das escolas era um aspecto negativo, pois provocava uma disputa desigual, considerando as dificuldades financeiras comuns ao cenário das instituições. Uma vez identificada como manifestação folclórica, entende-se a necessidade de preservação desses elementos, atribuindo a esta categoria produções culturais tradicionais, anônimas, coletivas, enraizadas no povo e em seu território.

O documento que formaliza esta posição para o samba é escrito por Edison Carneiro com a contribuição de compositores, intérpretes e estudiosos em 1962 no I Congresso Nacional de Samba realizado na cidade do Rio de Janeiro, a “Carta do Samba”.

[...]. Esta carta que tive a incumbência de redigir representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso. [O Congresso do Samba] valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras que neutralizá-los (CARNEIRO, 1982, p.161).

Como pontos de valorização destaco os quesitos ligados a musicalidade, dança e percussão, conforme detalhada descrição de Gonçalves (2013).

[...]. Algumas recomendações, como a manutenção das baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o baliza; a defesa da exclusividade da percussão na bateria; e o privilégio das alas. Edison enfatiza que as escolas precisavam urgentemente reintegrar-se ao carnaval carioca, participando ativamente dele e não apenas dos concursos oficiais. Na “Carta do Samba”, é recomendado que as escolas abram mão de prêmios e classificações que causariam os atrasos nos desfiles e as rivalidades; que as escolas desistam da apresentação de alegorias em carretas, que as pistas para os desfiles sejam mais largas, que as escolas, em

vez de se apresentarem apenas no concurso oficial, desfilem também nos bairros onde tenham sede.

Quanto às considerações sobre o julgamento, as críticas discorriam sobre a avaliação individualizada dos quesitos e os impactos deste comportamento no entendimento da escola como corpo único e integrado. Apresentadas as recomendações, Carneiro (1982) traz como síntese de reflexão duas adjetivações sobre o objeto escola de samba, o lado popular pela integração e origem e a face moderna marcada pelas competições que em sua visão acirraram as desigualdades.

Outra perspectiva interessante sobre a dicotomia popular e moderna se dá por Cavalcanti (1994), considerando as dimensões horizontais e verticais dos desfiles e a gama de tensões desta relação. Para a compreensão deste cenário o desfile se veste de “uma forma ritual e estética elaborada que expressa um processo vital em fluxo constante”. Em linhas gerais o apontamento traz para os desfiles espetacularizados como reflexo das mudanças que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro no século XX. No que compete as mudanças é fundamental sinalizar a transitoriedade social provocada pelo samba, elemento que impulsiona a sua fundamentação como gênero musical, sendo as escolas de samba a personificação deste movimento.

De maneira geral as duas concepções retomam a pungência do samba como substancial para compreender parte da cultura nacional, não apenas por sua existência, mas por seu crescimento referencial se entrelaçar com o desenvolvimento do espaço ao redor. Eixo importante para as discussões entre vivências passadas e comportamentos futuros, o samba galgou sua chegada ao *status* patrimonial.

Na carona dessa dinâmica social, as políticas patrimoniais ganharam estímulo a partir da década de 1920, com grande expoente a partir de 1937, com a criação do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico Artístico e Nacional) com a iniciativa de proteção de objetos oriundos da arte popular, ameríndia e arqueológica. Apesar disso, a inclusão de outros bens culturais na categoria de patrimônio virá sobretudo a partir de 1960 e 1970, tendo sua consolidação conceitual a partir do reconhecimento de que Patrimônio é algo mais complexo e não necessariamente material, daí a atribuição da especificação Patrimônio Imaterial nos anos 2000. O PNPI (Programa Nacional de Patrimônio Imaterial) implantado pelo governo federal através do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 sob responsabilidade do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional), propõe, em parceria com a sociedade, o

empreendimento de uma política nacional de valorização de patrimônio imaterial¹⁷, viabilizando o seu registro.

Compartilhada esta abrangência, diversos grupos da sociedade civil detentores e produtores de bens culturais tiveram a oportunidade de compartilhar seus saberes estendendo aos acervos o reconhecimento patrimonial e a possibilidade de perenidade destes bens. Baseado neste cenário no ano de 2007, as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Samba Enredo, Samba de Partido Alto e Samba de Terreiro foram registradas no livro do Iphan como patrimônio imaterial brasileiro, impulsionadas pela pesquisa de campo e a solicitação do Centro Cultural Cartola.

O Centro Cultural Cartola, inaugurado em 2001 aos pés do Morro da Mangueira, tinha como proposta a preservação e difusão da memória do cantor e compositor Angenor de Oliveira. Pela capilaridade de sua obra e a vivência de seu personagem enquanto sambista, o centro abriga acervos não apenas de Cartola, mas de personagens e elementos que constituíam sua ampla rede de relações. Em 2015 o centro cultural torna-se Museu do Samba com a missão de difusão, promoção, multiplicação do legado da história do samba e o empoderamento de seus agentes e comunidades, valorizando a ancestralidade africana.

O reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2005, motivou o Centro Cultural Cartola a analisar os variados estilos de samba no Rio de Janeiro, que se originaram nas reuniões musicais em casa de Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, nos blocos, nos morros, nas ruas, nos quintais. (Dossiê Matrizes do Samba 2007, p.9).

Na impossibilidade de um registro genérico sobre o termo samba que já tem o seu reconhecimento como identidade nacional, optou-se pela escolha destas três representações como expressão do exercício e prática do gênero na cidade do Rio de Janeiro, considerando o cenário de perseguição e exclusão social delegada as comunidades negras, público predominante desta experiência.

O recorte contemplou as três formas de expressão que mais intimamente se relacionam com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e

¹⁷ Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). Fonte: portal.iphan.gov.br. Acesso em: 24 ago. 2020.

a memória dos sambistas. Em todo o universo do samba no Rio de Janeiro essas três formas de expressão— samba de terreiro, partido-alto e sambanredo— são as que implicam relações de sociabilidade: sua prática está enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica (Dossiê Matrizes do Samba 2007, p.10).

Como ponto de atenção, destaco a inclusão das escolas de samba como entoação da matriz samba enredo, prolongando a seus territórios a personificação da prática.

Avaliou-se que a pesquisa necessária à instrução do processo de registro deveria focalizar seis escolas de samba representativas da constituição das matrizes pesquisadas: Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá, bastante representativas do universo do samba carioca, sobretudo por sua localização geográfica em redutos tradicionais de sambistas: Mangueira, Estácio, Tijuca, Vila Isabel, Madureira e Oswaldo Cruz (Dossiê Matrizes do Samba 2007, p.10-11).

Estabelecida à composição das matrizes, sigo para as tratativas que orientam os mecanismos de preservação do bem, consulta imprescindível para entender sob que bases são recomendadas propostas de gestão dos acervos nas escolas de samba. Além do incentivo a captura de recursos para a produção de conteúdo, busca-se o encorajamento à pesquisa e o direito à cidadania cultural como instrumentos de sustentabilidade e crescimento.

Sugere-se o estímulo e apoio à criação e capacitação de centros de memória e referência do samba, dentro das comunidades e/ou na Cidade do Samba, com a reunião de acervo — livros, teses, periódicos, partituras, instrumentos musicais, gravações, fotos, vídeos e filmes, que integram o rico repertório da produção cultural dos sambistas, mas ao qual pouco têm acesso por estarem abrigados em centros de pesquisa oficiais ou acervos particulares com os quais não mantêm estreito contatos; e também documentos, manuscritos, livros, recortes, gravações caseiras (imagem e som), instrumentos pessoais, fotos de álbuns de família, roupas, fantasias, figurinos e troféus, de integrantes das próprias comunidades de sambistas (Dossiê Matrizes do Samba 2007, p.119).

O Museu do Samba contempla o maior acervo do país sobre o gênero. Junto as fantasias, histórias, documentos e músicas são produzidos programas educacionais nas áreas de pesquisa e documentação, transmissão de saberes e produção, registro, promoção e apoio à organização.

A originalidade e riqueza do acervo impressionam por muitos aspectos, explicitamente ao encontro dos objetivos dessa pesquisa destaco dois. O primeiro trata-se da raridade de localizar tal variedade de gêneros documentais sobre o samba no mesmo local. O segundo

relaciona-se a disponibilidade de instrumentos de pesquisa, não apenas para consulta dos documentos sob sua guarda, mas o que foram possíveis de localização em território nacional no ano de 2007. O Inventário Nacional de Registros Culturais foi utilizado como metodologia para a inscrição das matrizes do samba como formas de expressão no IPHAN, consistindo em um levantamento nacional de fontes sobre os objetos.

A análise do inventário revelou questões como a concentração de fontes documentais em algumas instituições: Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, Cinemateca Brasileira, Funarte, Centro Cultural Cartola, Instituto Memória Musical e em arquivos privados de pesquisadores. Entre as categorias bibliografia, documentos audiovisuais, publicações seriadas, formas de expressão (escolas de samba, ranchos) e sítios (terreiros, quadras), percorremos parte dos registros, identificando raras aparições de elementos produzidos pelos sambistas, predominando a narrativa em terceira pessoa.

Cabe ressaltar que embora o levantamento dessas fontes tenha mais de uma década, ainda são grandes os obstáculos para atualização de tal instrumento, levada esta questão ao Museu do Samba fui informada pela gerente técnica Desirree Reis, que a instituição dispõe de uma base de dados denominada PHL que cumpre esta finalidade, o que infelizmente não pôde ser verificado por se encontrar fora do ar durante a realização desta pesquisa¹⁸.

Motivo de celebração pelo ineditismo de sua temática e pela hercúlea missão de acolher e visibilizar narrativas compulsoriamente silenciadas, o museu é batizado por alguns sambistas como quilombo. A responsabilidade simbólica de tal projeto carrega a urgência de vida e aplicabilidade como via de instrumentalização de outras reflexões para pensar a dinâmica histórico social em abrangência.

A tímida percepção deste aparelho cultural como recurso multifuncional se reflete na precariedade de investimentos públicos e privados, assim como na introvertida aproximação do corpo gestor das escolas de samba como parceiro das atividades. Se por um lado atrai, quase que espontaneamente, os olhares de componentes e pesquisadores pela difusão de tais raridades, pouco se articula no âmbito das diretoriais a possibilidade de um projeto integrado que estabeleça uma política ou pelo menos a recomendação de boas práticas para a organização e

¹⁸ Entrevista realizada com Desirree Reis, gerente técnica e arquivista do Museu do Samba, via google meet em 05/04/2021.

preservação dos acervos em seus territórios de produção.

Estimular a gestão do patrimônio cultural em rede empodera os indivíduos/grupos pelo autoconhecimento e pela formação consciente da importância e legitimidade do coletivo, desnaturalizando os silenciamentos como prática cristalizada. O relacionamento entre passado e futuro na experiência das escolas de samba requer certa elasticidade além da disputa entre o tradicional e o inovador, adiciono o termo possível como um dispositivo de investigação dessas organizações centenárias ainda abertas aos encontros e em luta pela sobrevivência.

Dialogar com esta abordagem é descortinar um dos pontos centrais de embate, o hiato entre a escola de samba como associação comunitária e a sua expressão como produto da indústria cultural. Trago a perspectiva de associação comunitária na concepção coletiva de partilha de saberes e representação mútua, conectando as práticas ao seu território.

Muitas vezes a escola de samba converte-se em núcleo de expressão da sociabilidade comunitária, o que transparece em múltiplas ocasiões em que ela serve de palco a manifestações sociais que transcendem seu objetivo imediato (carnavalesco), como é o caso das comemorações de aniversários, casamentos ou das celebrações de atos religiosos em que se festeja o seu santo padroeiro ou se vela um defunto. (LEOPOLDI, 2010, p. 130).

Para a interpretação de indústria cultural, conceito cunhado a partir de 1960, trago as reflexões de Simas e Lopes.

A expressão “indústria cultural” designa o conjunto de processos utilizados para adequar a produção cultural a padrões comerciais, de modo a torna-la mais facilmente multiplicável e adequada ao consumo de massa. Assim, no âmbito dessa indústria, as manifestações de arte, por exemplo, interessam menos por sua beleza e qualidade intrínseca e mais pelo seu valor como mercadoria (LOPES; SIMAS, 2015, p. 148).

O ingresso das escolas de samba na indústria cultural vem pela via de bem simbólico da cultura nacional com destaque na televisão pela potencialidade atrativa do espetáculo visual. Identificada como produto lucrativo e com forte investimento dos veículos de comunicação as escolas de sambas chegaram ao mundo como a marca registrada do carnaval no país.

Os impactos dessas mudanças, que para além da questão estética se estendeu a troca de gestores e a reconfiguração estrutural de setores da escola, culminou no afastamento de tradicionais personagens de suas agremiações. Pelas bandas de Madureira o episódio foi

marcado pelo distanciamento de Antonio Candeia Filho¹⁹ da Portela, resultando em 1975 na fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo.

O projeto Quilombo, que foi inaugurado poucas semanas depois da assinatura do contrato da Riotur, representava uma crítica de cada aspecto das escolas de samba contemporâneas: não apenas o caráter “grande capital” da sua organização econômica, mas também a estrutura vertical da sua administração política, a estética grandioso-espetacular do desenho artístico, e seu afastamento das raízes populares da tradição do samba e daquilo que significava como expressão da resistência negra (TREECE, 2018, p.6).

[...] . Os objetivos centrais do Quilombo, segundo Candeia, eram:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba, e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto [...]. (CANDEIA apud Ranulpho, 1976).

O descolamento de práticas e personagens referenciais de seus territórios leva consigo parte do simbolismo ritual que só faz sentido para determinada configuração de ideias e comunhão. Uma vez compartilhadas, mas não comunicadas os vestígios velados podem não ser suficientes à compreensão longeva desta experiência. Candeia e Isnard Araújo (1978) argumentaram que o samba enquanto representação rítmica original do Brasil, autêntica forma de arte negra e popular deveria estar salvaguardada de qualquer influência externa.

¹⁹Antônio Candeia Filho (1935-1978). Compositor, cantor e instrumentista. Nascido e criado no Bairro de Oswaldo Cruz. Desfilante da Portela desde 12 anos, por onde deixou seu talento nas composições de samba como Seis Datas Magnas, em parceria com Altair Prego, samba-enredo vencedor de 1953. Em parceria com Waldir 59, compõe outros sambas-enredo vitoriosos para a Portela: Festas Juninas em Fevereiro (1955), Riquezas do Brasil (1956), Legados de D. João VI (com Picolino da Portela, 1957), Brasil, Panteão de Glórias (com Casquinha, 1959), e Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão (1965). Nos anos 1950 faz parte da Ala dos Impossíveis, que inova os desfiles carnavalescos ao incluir passos marcados no enredo. A obra de Antonio Candeia Filho encontra-se profundamente ligada à defesa da cultura afro-brasileira. O compositor traz à sua produção musical as sonoridades que vivencia desde a infância, como os batuques de terreiro, as cantigas de capoeira, as rodas e quadras das escolas de samba. Fonte: ANTÔNIO Candeia Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12012/antonio-candeia-filho>. Acesso em: 30 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-77.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto mundo, poder quase mágico que permite o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14)

Fato curioso é que somente após a entrada de profissionais intitulados como intelectuais acadêmicos, os registros marcam o início da revolução do carnaval como algo visualmente atrativo e lucrativo. Vale lembrar que desde a origem das escolas de samba seus personagens já pensavam criticamente sobre o desenvolvimento dos desfiles, o aprendizado não se dava pela análise distanciada do objeto, ele se constituía dos conceitos experimentados na prática. Mesmo sem frequentar a formalidade da academia para referendar os conhecimentos aplicados, estes indivíduos legitimam sua intelectualidade pelo conhecimento vivido, na perspectiva de Gramsci são denominados como intelectuais orgânicos.

O conceito de “intelectual orgânico”, de Antonio Gramsci, se afasta da noção de “intelectual” do senso comum. O adjetivo “orgânico” pode ser compreendido através de dois sentidos que se complementam: organicidade e organização. Segundo Gramsci, “todo grupo social [...] cria para si [...] uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político” (GRAMSCI, 2006a, p. 15). Assim, ser intelectual significa estar organicamente associado a uma classe (MACHADO, 2015).

Paulo da Portela (1901-1949) carrega o cisma desta intelectualidade, não só, por sua atuação como grande negociador entre os interesses das escolas e o poder público, mas também por introduzir inovações conceituais nos desfiles. Um bom exemplo desta capacidade de “negociação, sensibilidade, estratégia e intelectualidade”, está em sua proposta de introduzir uma nova proposta de vestimenta para a comissão de frente da Portela no primeiro desfile em 1932 ao estilo paletó.

Reconhecendo os preconceitos e simbolismos a eles relacionados, e consciente dos desdobramentos daquilo que propunha, reafirma que os sambistas devem manter pés e pescoços ocupados como forma de marcar a seriedade delegada ao ofício. É através desta perspectiva que se inicia o debate sobre a desconstrução do olhar preconceituoso sobre o samba e seus adeptos, funcionando como porta voz de seu grupo junto ao meio político na luta pelo respeito

e legalidade de sua prática. Seu legado foi reconhecido popularmente e pelos meios de comunicação da época, como o jornal "A Nação" que o nomeou o "maior compositor das escolas de samba", em 1935. Além do famoso título de "Cidadão-Samba", em 1937, pelo jornal "A rua".

Chamado de "professor", o título não veio a toa, uma referência ao desfile que seria um marco de sua importância e atuação. Em 1939, a azul e branco de Oswaldo Cruz apresentaria "Teste ao samba", considerado por muitos pesquisadores como o primeiro desfile a unir samba e visual. Primeira referência da dramatização do cortejo, Paulo se vestiu de professor e entregou diplomas aos componentes da agremiação na frente do júri e também inseriu uma das primeiras alegorias da festa, um quadro negro onde se lia "Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil, é incentivar o povo brasileiro". Uma verdadeira aula de carnaval (ANTAN, 2018).

Não há intenção de negar a revolução estética empreendida a partir de 1960, o ponto de discussão é o perigo de atribuir ao esforço intelectual à inerência acadêmica, criando parâmetros de diálogo que relativizam a construção de conhecimento por outras vias legítimas. Como já é peculiar ao samba, a dispersão e os apagamentos referenciais de suas fontes, não há um núcleo consolidado de informações que forneça à academia o lugar de conforto sobre as discussões, reflito sobre este lugar com inquietação sobre a possibilidade de finitude de não poder dialogar com esta temática independente do espaço.

Na esfera da cidade do Rio de Janeiro, núcleo das escolas de samba e território difusor de seu formato para o mundo, o tema é objeto direto de pesquisa em pelo menos dois cursos de graduação em universidades públicas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, através do Curso de Belas Artes, e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ, no Curso de História da Arte, sem contar as abordagens em outros campos de conhecimento em programas graduação e pós-graduação em instituições públicas e privadas.

Em uma busca realizada no mês de maio de 2021 no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES pelo termo escolas de samba, nas instituições UERJ e UFRJ foram identificadas 81082 (oitenta e uma mil e oitenta duas) ocorrências, tendo como primeiro ano de avaliação 1987 com 474 pesquisas, marcando o recorde no ano de 2018 com 4431 pesquisas, cabendo aos programas de Mestrado Profissional o quantitativo de 2012 indicações. Os dados revelam ao menos dois indícios sobre esse núcleo, há o interesse pela versatilidade do tema desde áreas como engenharia, até as mais comuns como as ciências humanas e um aumento de interesse sobre o tema em dez vezes mais.

Outra experiência que merece destaque na esfera universitária é o projeto de extensão

Memorável Samba vinculado ao Laboratório de Preservação e Gestão de Acervos Digitais (LABOGAD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) sob a coordenação do Professor Doutor Jair Miranda. O projeto tem por objetivo a criação de uma ontologia, genealogia e cartografia do samba através da organização de acervos em repositórios digitais. É também de autoria do coordenador o projeto Samba Global (1996) que busca investigar a expansão do samba pelo mundo, através da conexão com estrangeiros que apreciam o carnaval brasileiro e promovem tais manifestações em seus países, o resultado desta pesquisa está disponível em formato de web tese²⁰ publicada no ano de 2015.

Outro fato que chama atenção é que a partir de 2005 há um acréscimo significativo dessas publicações na UERJ, período que coincide com a inserção de políticas afirmativas para o acesso a universidade, evento que se assemelha na UFRJ a partir de 2010. A inserção de atores que partilhavam da prática das escolas de samba no cenário das universidades trouxe para sua vivência e de seu território outras camadas de percepção deste espaço, movimento que ganha reforço na educação básica com a Lei 10.639/2003, com a obrigatoriedade de estudo da História e Cultura Afro Brasileira e Indígena, e chega a universidade legitimada como um campo de conhecimento potente na fundamentação de objetos, até então “absorvidos” por outras narrativas.

Para além da interpretação de entreterimento e o seu impacto a fora, intensificou-se a investigação interna com a proposta mais alinhada ao pensamento crítico sobre os papéis histórico cultural dessas formações. Os impactos dessa hipótese, ainda em processo, sugere a formação de uma nova geração de pesquisadores e a investigação sobre as escolas de samba com um olhar mais crítico e pedagógico.

Complementares aos registros das universidades, a memória carnavalesca conta com o auxílio luxuoso de sites particulares²¹ e alguns canais em mídias sociais. Amantes da festa e pesquisadores criam repositórios digitais para o compartilhamento de episódios inéditos da folia, surpreendendo até as direções das escolas pela gama de raridades e o comprometimento em manter estas memórias circulando. As mídias especializadas em carnaval continuam sua importante jornada na cobertura do cotidiano das escolas, só que agora com um reforço

²⁰ Web Tese Samba Global <http://sambaglobal.net/web-tese/apresentacao>. Acesso em 26 jul. 2021.

²¹ Relaciono alguns fundamentais para a construção desta pesquisa Site Carnavalize, Site Carnavalesco, Rádio Arquibancada, Pensamento Social do Samba, Canal Boi com Abóbora.

significativo destes aliados.

No breve desfile em que se organizou o capítulo elementos como origens, cidadania e legado expressam episódios de conflitos, negociações e nascimentos de parte das memórias individuais e coletivas desenvolvidas no território da cidade do Rio de Janeiro. A engrenagem deste barracão é fruto de uma prática ancestral que louva o batuque, a dança, o canto, o ritmo e o corpo como discurso de seus saberes e através de sua celebração transborda sua representividade como rito social.

O empoderamento da informação como uma das estratégias de sustentabilidade de seu legado traz aos acervos a oportunidade de abertura. Na impossibilidade de abordagens completas sobre experiências e campos de conhecimento, o apontamento de recursos diversamente comunicáveis, não necessariamente registrados, cumprem o fio condutor de partida, chegada e desconstrução no árduo desafio do permanecer.

2 E NAS ESCOLAS? POR ONDE ANDAM AS MEMÓRIAS?

2.1 Chegou a hora dessa gente do cultural mostrar o seu valor

Como um estado de espírito, uma força motriz, um código não dito, parece intangível a localização de memórias em uma esfera diversa como uma escola de samba. Expressa no bailado dos corpos, no soar dos batusques, no universo das musicalidades e em territórios em pleno movimento, o desafio de “institucionalizar” tais memórias sugere uma tarefa árdua e ingratamente de pouco interesse.

Embora reconhecendo as diferenças que orientam cada um desses sujeitos em suas relações com o samba, com as escolas de samba e suas propostas culturais, e sobretudo pela consciência dessas diferenças, é que nos permitimos querer encontrar indicações sobre como ou quando essas associações comunitárias centenárias, conseguem transmitir partes de suas experiências para sujeitos tão diferentes? Falar sobre si não é matéria simples. Dialogamos com idealizações, frustrações, expectativas e julgamentos. Transportar este conflito para uma instituição é um caminho cauteloso, onde escolhas aparentemente simples podem cessar qualquer tipo de relação que o indivíduo tenha com aquele espaço ou prática. Por outro lado, a menção correta, no momento exato, pode ser o apogeu que conforta e estrutura os novos passos. A decisão sobre o esquecimento e lembrança, via de regra turva, complexa e subjetiva, é o que nos levará aos apagamentos e ou às memórias de cada um dos atores envolvidos.

Em uma arte viva e pulsante como uma escola de samba, negociar com tais perspectivas é sempre como tivéssemos em um campo minado. Setorizar ou terceirizar a missão do memorar, reconstruir e significar pode implicar em riscos desnecessários, assim como em perda de si e de tudo com que está relacionado. Por isso as mediações, os cuidados, e as sensibilidades precisam estar presentes de maneira harmoniosa, tal como planejados os desfiles. Na busca por esta afinação o encontro das agremiações com os departamentos culturais, soa fundamental para a luta de outros títulos.

O próprio nome do departamento já emite algumas expectativas acerca de sua pluralidade semântica, destaque nas reflexões de DaMatta (1981) o ato de compartilhar códigos e assim construir parte de uma totalidade, via interessante que auxilia no entendimento dos departamentos culturais como faróis.

“Porque para nós “cultura” não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de “civilização”, mas a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia,

um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade. Podem, assim, desenvolver relações entre si porque a cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos, mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações. (DAMATTA,1981,p.2).

Os departamentos culturais, como setor integrante das agremiações, se apresentam a partir da década de 60 do século XX na experiência do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense. Os caminhos captaneados para a identificação de tais marcos, principalmente na esfera das escolas de samba, contam em sua maioria com a perspectiva do uso de história oral, argumento reiterado por Natal em sua pesquisa sobre este núcleo.

[...]. Nesse contexto a Imperatriz foi fundada na casa de Amaury Jório em 1959. Desde o primeiro momento pensou-se em criar um departamento cultural que pudesse não só orientar o desenvolvimento dos enredos, mas também oferecer atividades culturais para os integrantes da escola nos períodos fora do carnaval. A ata de fundação da escola previa sua criação, mas ele se manteve inativo nos primeiros anos de vida da agremiação, que naturalmente priorizava firmar seu nome no cenário da folia carioca. E assim, ano após ano, a Imperatriz subia e descia de grupo, algo próprio de uma escola em formação. Após uma dessas quedas, em 1967, Jório convidou Hiram Araújo para no ano seguinte integrar a equipe do Departamento Cultural. (NATAL,2012, p.185)

Cabe especial atenção a composição inicial deste departamento como reflexo da formação da Imperatriz Leopoldinense, que contrapondo as agremiações à época, contava com fundadores oriundos da classe média, seguimento que estreitava suas relações com o mundo do samba. A tradição das escolas de “morro” ganhava a companhia das escolas de “asfalto”.

Ao vermos a formação e o ofício de alguns fundadores, percebemos que, ao lado de pintores, ferroviários, marceneiros e outros profissionais liberais, havia um grupo de pessoas de curso superior completo e funcionários públicos de formação específica. Eram farmacêuticos, médicos, comerciantes e militares, algo pouco comum ao corpo de fundadores de outras escolas, principalmente no final dos anos 50. (DINIZ et al., 2012, p. 40-41).

Em entrevista cedida a Vinicius Natal em 2012, Hiram Araújo, médico, pesquisador e gestor e personagem elementar na estruturação dos departamentos culturais nas escolas de

samba, descreve sua entrada no cultural da Imperatriz como mais uma oportunidade de expressar seus anseios políticos e sociais em plena ebulição da ditadura militar. Como reafirmado incansavelmente em algumas passagens desse texto, estamos diante de mais uma oportunidade de territorializar e disseminar debates sociais pelo chão das escolas de samba.

Aceitei o convite do Amaury, pois eu passei um período no golpe de 64 de perseguição política, então eu tive problemas e o Amaury na época me chamou para largar a política e entrar no carnaval. Era uma época em que a gente tinha o Teatro Opinião, o golpe já estava sendo contestado pelos intelectuais, então eu comecei a fazer isso em escola de samba. Tudo que eu fiz no Departamento Cultural, teatro, cinema, foi com contextos culturais. (NATAL,2012, p.186).

Além do exposto exercício de palanque, os departamentos culturais trouxeram para as escolas de samba a dinâmica de construção de enredos de maneira coletiva, papel ainda hoje direcionado à figura do carnavalesco. Não há ingenuidade e nem a pretensão de tratar essa transição sem abordar os conflitos, falamos da entrada de “personagens de fora” que assumiram o poder de escolha sobre a temática que deve ser abordada por uma comunidade que ainda os desconhecem enquanto pares. As instâncias de poder que até então tinham suas decisões apenas acatadas nesta esfera, viram-se em disputa pela entrega da narrativa que representaria o seu pavilhão.

Sinalizados os apontamentos sobre as ambições dos departamentos culturais em seu engatinhar, é natural que ao se estender a outras agremiações a metamorfose seja ingrediente presente. Foi também um momento de reconfigurar a experiência dos componentes como um recurso de valorização e identidade do corpo escola. O depoimento de Zé Katimba²² ao Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro do Centro Cultural Cartola em 2009, traz a dimensão do impacto dos departamentos culturais pelo olhar dos personagens afetados.

A Imperatriz tinha um departamento cultural, então, tinha grandes sambas, porque o resultado era ter grandes sambas. Porque, às vezes, o compositor não teve escola, mas ele tem o dom de compor. Quando ele vai fazer o samba, o samba-enredo, que é um samba de laboratório, ele fica preso, pois, às vezes, ele lê e não entende. Um departamento cultural faz com que ele entenda como o outro cara que teve escola, que sabe lidar com aquilo, leu, entendeu, como fazer, criar imagens daquilo ali.

²² José Inácio dos Santos, cantor e compositor e um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense.

As palavras de Katimba revelam como a experiência do departamento cultural modificou a execução do seu ofício e o seu olhar sobre tal dinâmica na escola. Ao longo do capítulo onde a multiplicidade de atuação deste grupo vai se descortinando, busca-se a essencialidade de sua operação na engrenagem dos ritos, enquanto figura participante ou participada.

É penoso constatar que mesmo repercutindo em falas como esta em algumas escolas este núcleo ativamente nunca existiu, embora constem em seus registros. É essencial sinalizar que ao longo dos anos as características desse conjunto ganhou forma de acordo com suas instituições, ainda sim configurando uma pauta frágil nestes espaços. Uma das iniciativas que expuseram este incômodo foi o seminário realizado pelo Centro Cultural Cartola em 2010, o I Seminário de Escolas de Samba e Memória- Práticas, Desafios e Cooperação Natal (2012).

Consolidando participações entre representantes dos grupos especiais e de acesso das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, e estudiosos que por objeto de pesquisa ou hobby empreendem neste caminho, é possível observar que temos um núcleo expressivo e ávido para a troca de experiências e desafios. A convocação dos pares pelo então Centro Cultural Cartola, marca parte dos compromissos fundamentais firmados no Dossiê das Matrizes do Samba, que prevê a promoção de iniciativas de preservação da memória do samba e de seus praticantes, ofertando acolhimento e valorização a este grupo como uma medida essencial para a afirmação de tal patrimônio.

O I Seminário de Escolas de Samba e Memória- Práticas, Desafios e Cooperação contou com a seguinte programação:

Dia 5 de Fevereiro:

Abertura – Rachel Valença e Aloy Jupiara

Mesa 1: – “A Salvaguarda da Memória das Escolas de Samba, Instituições e Repositórios”.

Ementa: Relato de experiências de três instituições voltadas para a preservação das escolas de samba e do carnaval: o desafio, os problemas as vitórias.

Participantes:

Nilcemar Nogueira – Centro Cultural Cartola

Felipe Ferreira – Centro de Referência do Carnaval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Hiram Araújo – Centro de memória da LIESA

Mesa 2: – “O Papel da Internet na Preservação e Difusão da Memória do Samba”

Ementa: Como a tecnologia se tornou poderosa aliada da preservação e da difusão da memória do samba. As primeiras experiências, o compromisso com o rigor documental, a adesão dos apreciadores.

Participantes:

Marcelo O’Reilly – Site Academia do Samba 33

André Albuquerque- Site Galeria do Samba

Fábio Pavão – Site Portela WEB

Gustavo Mello – Diretor Cultural do Salgueiro

Alexandre Medeiros – Documentalista do Centro Cultural Cartola

Dia 12 de Fevereiro – “Apresentação de Experiências de Preservação de Memória nas Escolas de Samba”

Ementa: Experiências Oficiais e Experiências Individuais. Conscientização da Importância da Preservação. Paixão, rigor, perseverança. obstáculos, práticas, sucessos.

Mesa Redonda 1:

Participantes:

Gustavo Mello – Acadêmicos do Salgueiro

Guerra Peixe – Estação Primeira de Mangueira

Carlos Monte – Portela

Anderson Baltar – União da Ilha do Governador

Rachel Valença – Império Serrano

Vicente Dattoli – Caprichosos de Pilares

Mesa Redonda 2:

Participantes:

Selmyinha SorrisoZ – Porta Bandeira da Beija-Flor

Fábio Fabato – Mocidade Independente de Padre Miguel

Júlio César Farias – Unidos da Tijuca

Roberto de Almeida Gomes – São Clemente

Analimar Ventapane – Produtora Cultural (Vila Isabel)

Alexandre Medeiros de Sousa – Imperatriz Leopoldinense

Os debates abordaram temáticas como a precariedade de estruturas para o armazenamento de informações, o baixo investimento das escolas de samba nos departamentos

culturais e os meios de divulgação das iniciativas em andamento. Boa parte desses participantes são oriundos de listas de discussão²³ virtuais sobre carnaval, movimento que reuniu torcedores e que teve considerável crescimento ao final dos anos 90 do século passado, configurando a web como um canal sólido de discussão de ideias. O ponto chave do seminário foi o estímulo à pesquisa, a difusão, a oportunidade de oitiva dos personagens que se debruçam sobre as memórias das escolas de samba, e como os mesmos podem colaborar como agentes de reflexão em seus lugares de ofício.

Reforçando a dinâmica de pensar e capacitar agentes para a difusão das diretrizes de preservação da memória do samba carioca, o Centro Cultural Cartola organiza em 2011 o “Chá do Samba”²⁴, voltado exclusivamente para os departamentos culturais das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro.

Ao primeiro encontro do Chá do Samba, foram convidados Fábio Fabato da Mocidade Independente Padre Miguel, Gustavo Melo e Eduardo Pinto do Acadêmicos do Salgueiro, Anderson Baltar da União da Ilha, Fábio Pavão da Portela, André Lúcio da Viradouro, Rachel Valença do Império Serrano e também atuante como coordenadora de pesquisa do CCC, Nilcemar Nogueira da Mangueira e articuladora do CCC, Leandro Silva, do Acadêmicos do Cubango, e o diretor do Departamento Cultural da Vila Isabel, José Pimentel. (NATAL, 2014, p.34).

Iniciativas pedagógicas para pensar o legado e as possibilidades de expressão do samba junto ao corpo interno das escolas de samba e o grande público, muitas vezes são fomentadas fora dos territórios de execução, movimento que impacta na credibilidade desse conhecimento como algo genuíno dessas comunidades em determinado espaço e tempo.

A intensa circulação de sambistas e a construção de suas relações por toda cidade, característica que forjou a espacialidade do samba carioca, não estendeu tal capilaridade na difusão de seu legado. Eventualmente somos brindados por descobertas pontuais que ganham notoriedade, e já se tornam suficientes para elucidar outros caminhos. A oferta de um curso de agentes culturais pelo CCC sugere o exercício do olhar potente e multiplicador para as

²³ Em 1998 foi lançada a lista de discussão Rio Carnaval mediada por seu criador Felipe Ferreira, impulsionando debates sobre o carnaval em meio virtual, diversificando e atraindo uma nova forma de sociabilidade aos apaixonados torcedores das agremiações.

²⁴ Nome sugerido pela pesquisadora Rachel Valença fazendo referência ao chá das 17h inglês, mesmo horário previsto para a realização do evento no CCC.

experiências de cada território, formando assim um grupo de pensadores que dialogam com o aprendizado construído ao seu redor.

Figura 2: Programação do curso para agente cultural

CURSO DE AGENTE CULTURAL
O curso visa aprimoramento na área cultural, prioriza a ampliação da capacitação das lideranças e produtores de cultura, por meio de treinamento nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa, entre outras.

Centro Cultural Cartola
HORÁRIO: 16 horas (das 14h às 20h)
Endereço: Rua Visconde de Niterói, 1.296 - Marquês
Atividade Gratuita: agente.cultural@cccartola.org.br
Informações: (21) 3245.5777 - (Bayeria ou Vixiane)

GRAMAÇÃO PROGRAMAÇÃO PROGRAMAÇÃO PROGRAMAÇÃO

Aula 1
Credenciamento e Exibição Documentária:
MATRIZES DO SAMBA DO RJ E BAIANAS - Debate
Vinícius Natal - Pesquisador Centro Cultural Cartola

Aula 2
AS POLÍTICAS DE CULTURA DO PODER PÚBLICO
Lia Calábre - Pesquisadora e Chefe do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa

Aula 3
HISTÓRIA DO SAMBA E DO CARNAVAL
Rachael Valença - Filóloga, Pesquisadora e Vice-presidente do Museu da Imagem e do Som

Aula 4
GERAÇÃO DE ACERVO POR DEPOIMENTOS: CRITÉRIOS E DESAFIOS
Marcos Araújo (UFF) - Professor de História da Universidade Federal Fluminense

Aula 5
USO DA ANTROPOLOGIA E DA HISTÓRIA EM PESQUISA DE SAMBA: POSSIBILIDADES, CAMPO E METODOLOGIA
Marta Lavra (UFF) - Professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), IFCS/UFRJ

Aula 6
ACERVOS, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO
(Tópicos para catalogação e resgate de informação)
Alexandre Medeiros - Bibliotecário e Coordenador do Instituto Nacional de Controle de Qualidade em Saúde

Aula 7
INSTRUÇÃO PARA ELABORAÇÃO DE PROJETOS
Escritório de Apoio - Secretária de Estado de Cultura

Aula 8
ORGANIZAÇÃO CENTRO DE MEMÓRIA - MODELO DE GESTÃO DE PONTOS DE CULTURA DE BENS REGISTRADOS
Elaine Monteiro (UFF) - Professora da Universidade Federal Fluminense e Coordenadora Geral do Ponto de Cultura do Jongo/Casaambu
Silvamar Rôqueira - Doutorado Psicologia Social (UERJ) - Coordenadora Geral Ponto de Samba Cartola

Aulas Ministradas:
HISTÓRIA DO CARNAVAL
HISTÓRIA DO SAMBA
Organização de Centro de Memória

Realização: **CARTOLA** CENTRO CULTURAL
Parceria/Parceiros: **IPHAN** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, **Ministério de Cultura**, **FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola (2010)

Todas as vezes que os espaços se abrem para tratar de memórias há sempre um público ávido, mais um sambista é revelado e uma importante peça desta engrenagem se apresenta. Para além de referendarmos estas iniciativas exclusivamente como práticas de resistência, o que é legitimamente louvável, é preciso naturalizar a edificação deste cotidiano como mais uma maneira de falar sobre as escolas de samba, quanto mais frentes de diálogo, maior a visibilidade. Se mesmo diante de significativas transformações ainda detectamos este vácuo, a quem interessa a quietude desses núcleos? Brindemos aqui o efeito causado por cada barulho.

Já as estratégias culturais capazes de fazer diferença são o que me interessa, aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Reconheço que os espaços "conquistados" para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. (HALL,2003,p.339)

A primeira conversa com um profissional do carnaval, vislumbrando a priori a

possibilidade de conhecer parte dos bastidores de criação de uma escola de samba, mas também como uma forma de localizar um objeto de estudo, foi com um membro do departamento cultural em 2012. O profissional em questão é o jornalista e grande enredista João Gustavo Melo, que esteve no departamento cultural do Salgueiro (1998-2017), gestão de referência no universo das escolas de samba.

Lembro ainda do nervosismo daquele dia, sem muito saber o que perguntar, quis apenas ouvir um pouco daquele ofício, e que de maneira gentil e muito apaixonada foi relatada por Gustavo ao longo de quatro horas de conversa. O site do Salgueiro reconhecido como uma das grandes fontes do carnaval, ao disponibilizar fotografias, documentos e revistas de sua trajetória, desempenhou um papel fundamental na formação dos salgueirenses e de qualquer grupo interessado em carnaval. Projeto cunhado pela diretoria com a participação efetiva do departamento cultural a vitrine mundial da vermelho e branco foi interrompida por um invasão hacker em 2005, ainda sem motivo esclarecido, levando a perda de todo o acervo disponível. Durante a entrevista com João Gustavo algumas palavras foram recorrentes, mas uma frase sempre batia à porta, “tem muita coisa ali é só querer enxergar”. Dali em diante o enxergar foi muito mais do que um sentido, era a forma de materializar um campo de estudo.

Um dos grandes prazeres em estudar as escolas de samba é a construção da rede de relações, todas as vezes que recebemos a indicação de algum personagem para falar sobre determinado assunto, é com tanto prazer e desenvoltura que somos recebidos que todos os temas soam como interessantes e urgentes de imersões. Chegar à escola de samba, agora pela via dos departamentos culturais foi uma oportunidade ímpar, um campo potencialmente negligenciado, mas que concentra boa parte dos recursos que tornam as agremiações institucionalmente fortes e representativas. Em matéria do Jornal Extra em novembro de 2014 intitulada “Chegou a hora de essa gente cultural mostrar o seu valor”, o jornalista Leonardo Bruno expressa algumas inquietações sobre esta relação.

[...]. A maioria dos departamentos culturais tem pouco reconhecimento interno e pouca voz ativa. Portanto, o próximo passo é ganhar força dentro de cada escola. Departamentos devem mostrar que são relevantes e que é a cultura quem manda nessa brincadeira – afinal de contas, as escolas de samba, acima de tudo, são manifestações culturais.

É nesta prática, que parece tímida na observância do efeito de suas ondas, que proponho um olhar para este núcleo como profusor de renovação e afirmação das escolas de samba enquanto veículo identitário e empreendedor de competência sócio cultural. O cenário

apresentado para tais reflexões se dá a partir das experiências do Departamento Cultural da Portela a partir de 2013, período da gestão Portela Verdade, atuação reconhecida entre os pares como pujante e semeadora de bons frutos.

2.2 Voa voa no cultural águia

Parece que alguns temas não são sugeridos eles se impõem, fato que ao longo desta pesquisa foi vivenciado em momentos chaves. Volto ao primeiro dia de aula no Programa de Memória e Acervos na Fundação Casa de Rui Barbosa em Março de 2019, em uma turma de dez alunos um a um se apresenta e de forma breve comentam seus projetos de pesquisa. Chegada a minha fala, expressei a alegria em trazer as escolas de samba para o debate em um espaço acadêmico, ao indicar o Departamento Cultural da Portela com um dos campos de abordagem, observei o olhar surpreso do colega ao lado, que após a minha apresentação foi o escolhido para continuar a dinâmica.

Ainda sem entender o ocorrido, o colega se apresenta e de pronto sinaliza sua passagem pelo Departamento Cultural da Portela durante quatro anos durante na gestão Portela Verdade. Lembro-me da risada imediata da turma e a observação da professora Soraya Reolon, indicando que eu estava com sorte. Sorte maior foi saber que em um grupo de dez alunos tínhamos dois projetos com temáticas ligadas às escolas de samba, o projeto do colega Walter da Silva Pereira Júnior, o mesmo que fora do cultural portelense, abordava a trajetória e a organização do acervo pessoal de Hiram Araújo, personagem fundamental para a engrenagem desta investigação.

Anteriormente a este alerta tão expressivo estive na quadra da escola para um ensaio em Janeiro de 2019, além do objetivo de acompanhar os preparativos das escolas para o carnaval daquele ano, entendi que era uma oportunidade de aproximação com o departamento cultural, afinal era um evento em que todos os setores são foliões, circulam pela quadra e interagem com o grande público. Após alguns contatos iniciais cheguei ao diretor do departamento cultural Rogério Rodrigues que de maneira muito solícita oferece ajuda, considerando apenas uma ressalva para o início desta investigação, que fosse após o carnaval. Para aquela noite o objetivo foi alcançado, cheguei ao cultural portelense.

O dia agendado para a conversa foi quatro de maio de 2019, o evento era a feijoada, quadra cheia, intensa movimentação, ocasionando uma espera de quase três horas até o derradeiro momento. Logo após o pedido de desculpas pela espera, iniciei a gravação e as formalidades ganharam forma com informações como nome, profissão, chegada à escola, departamento cultural, indicações de essencial valor que permitem localizar o personagem e o

seu olhar sobre a participação que ocupa naquele espaço.

Na transição entre a chegada à escola como desfilante (1987) e a ocupação do posto de diretor do Departamento Cultural da Portela (2016), ecoa um eixo base para o desenvolvimento deste núcleo, a participação no site Portelaweb. Falar do Departamento Cultural da Portela a partir de 2013, objeto deste capítulo, requer uma parada obrigatória neste projeto. Portelaweb é um site criado por torcedores portelenses com o objetivo de preservar e conectar a memória da escola com o mundo.

Parte deste roteiro foi objeto de investigação da tese de doutorado de Ronald Ericeira defendida em 2009, que em seus primeiros trechos conta com o depoimento do próprio Rogério Rodrigues sobre a ideia do site.

A ideia de criar a Portelaweb surgiu, em 2001, a partir de uma lista de discussões na internet. Portelenses de todo Brasil queriam criar um site dedicado à escola. Mangueira e Salgueiro já possuíam os seus sites. Resolvemos fundar um para Portela. Uns integrantes eu já conhecia pessoalmente; outros, tempos depois. Até 2004, nós éramos o site oficial da escola. Esta achou um pouco estranho, pessoas fazerem essas proposições de internet dentro da Portela, mas depois aceitaram. Porém, a atual direção rompeu conosco, chegamos a ficar um mês fora do ar, mas voltamos. Agora, de forma independente sem estarmos atrelados à direção da escola. (ERICEIRA 2009).

Destaco alguns pontos nessa fala inicial, a começar pela iniciativa de torcedores na criação de um site para falar da escola, em disputa com canais oficiais de outras agremiações. Ponto dois, mesmo com a resistência da direção o site torna-se o canal oficial da Portela em âmbito mundial, ou seja, o fomento para a manutenção da afinidade dos torcedores e a receptividade a novos membros passavam por esta avenida virtual.

A composição da equipe do Portelaweb era majoritariamente masculina, com profissões e locais de residência distintos, conectados através das listas discussão sobre carnaval, tendo como local de encontro o Portelão (quadra da escola). Segundo Ericeira a lista inicial contava com os seguintes membros:

Adriano Fontes - Historiador - Nova Iguaçu.

Almir Barbio - Bibliotecário - São Gonçalo.

Chico Frota - Produtor Musical - Rio de Janeiro.

Cristiano Cordeiro - Administrador de Empresas - Manaus.

Fábio Pavão - Antropólogo - Rio de Janeiro.

Fabrcio Soares - Engenheiro Químico - Rio de Janeiro.

Geraldino - Historiador - Recife.

Girleide Fontes - Psicóloga - Nova Iguaçu.

Jorge Madeira - Jornalista e Advogado - Rio de Janeiro.

Lucia Pinto - Advogada - Rio de Janeiro.

Marcello Peçanha- Engenheiro Químico - Rio de Janeiro.

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

Marcello Sudoh - Sociólogo e Jornalista -Tóquio- Japão.

Márcio Roberto - Juiz do Trabalho - Brasília.

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

Pedro Migão - Economista – Rio de Janeiro.

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

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

Ronald Ericeira - Psicólogo - Rio de Janeiro.

Vanderson Lopes - Engenheiro de Produção- Rio de Janeiro.

Vincius Lopes - Historiador - Rio de Janeiro

A presença feminina estruturante e tão visceral na sociabilidade e na prática das escolas de samba embarca neste projeto com única representante, fato que alerta para a urgência de reflexões sobre os lugares de pouco trânsito deste seguimento, principalmente em posições de liderança. A ausência de sambistas de carreira, aqueles que participam do cotidiano da escola com funções definidas e colocam a roda para girar como dever de ofício, revela que o lugar de fala e a comunicação ainda não compreendia o corpo da escola. Conforme já tratado anteriormente, é visível que a aproximação da classe média tem sua marca no delinear desta estrutura, cumprindo posições mais estratégicas nesta esfera.

A atuação deste grupo no início século XXI caracteriza a chegada de um contraponto vigoroso para uma escola e estrutura quase seculares. Com uma história referenciada pelos pares, a Portela amargava um período de baixa estima, o último título no carnaval carioca foi em 1984, e a partir daí o acúmulo de amargas posições em nada lembrava a designação de maior campeã do carnaval.

Falando diretamente do conteúdo do Portelaweb, a divisão contemplava uma área reservada às notícias da escola, enquanto a maior parte se destinava ao repositório memorial da instituição. Contemplando a apresentação de grandes personagens, histórico de desfiles, links

de entrevistas, letras e sinopse de enredos e fotografias, o grande convite era conhecer a Portela, a partir de suas experiências. A construção do acervo memorial veio através da pesquisa documental e acadêmica realizada pela equipe durante o período de nove anos, documentos esses registrados na Biblioteca Nacional como propriedade intelectual do Portelaweb.

A articulação e a visibilidade do grupo teve forte impacto na instituição, reverberando em uma atenção especial da direção e dos componentes. Para além do hobby de apaixonados torcedores, o site trouxe a público os registros e a opulência de um grupo que muito se ouve, mas ainda pouco se sabe. A fresta do direito a memória agora subsidiada por um canal institucional ganha lugar cativo na construção de ser portelense.

A construção do discurso a partir do memorar acirra os questionamentos sobre os rumos institucionais, principalmente em uma esfera envolta de tradição, pioneirismo e conquistas. A reprodução dos tempos de ouro impossibilitada por limitações temporais e a imposição de uma nova conjuntura social, servia ao menos como acalanto. Em linhas gerais, a Portela dos registros era a pólvora que andava dispersa, e nada mais instigante do que combinar esses elementos com uma fase de renascimento.

O reconhecimento do grupo foi ganhando corpo chegando ao ano de 2007 com o convite do então presidente da escola Nilo Figueredo para uma avaliação do carnaval daquele ano. A chegada ao campo do debate no evento finalístico mais celebrado de uma escola de samba, marca um panorama sólido para o desenvolvimento deste seguimento. É importante destacar que Nilo Figueredo foi eleito em 2004 em oposição à chapa de Marco Aurélio Fernandes, candidato apoiado pela equipe Portelaweb, gerando certo desconforto nesta relação.

A estreia da gestão Nilo Figueredo na Sapucaí em 2005 foi o episódio mais doloroso que acompanhei enquanto torcedora, após um incêndio no barração a águia foi atingida e não recuperada a tempo do desfile. O maior símbolo da escola passa pela avenida sem uma das asas, a harmonia e evolução não funcionam, finalizando com o dramático choro da velha da guarda, que vinha na última alegoria, impedida de desfilar para que a escola cumprisse o tempo previsto em regulamento. Tal circunstância teve grande repercussão na mídia aprofundando publicamente os descompassos que a maior campeã do carnaval carioca vivia internamente.

Figura 3: Repercussão do Desfile da Portela de 2015



Fonte: Jornal Folha de São Paulo (2015)

A tentativa de diálogo da presidência com o Portelaweb em 2007, embora o grupo não tivesse intervenção direta na gestão da escola, abriu um canal irrevogável entre a gestão da escola e a inquietação de seus torcedores. Foi em passos graduais, mas significativos, que o grupo traz suas observações para pauta e escalona sua posição estratégica na agremiação.

E mais, amiúde a equipe Portelaweb cobra aos diretores de harmonia que estes sejam mais severos com os menos comprometidos com a agremiação. Especificamente essa cobrança por um empenho mais desenvolvido nos ensaios decorre do fato de os quesitos de Harmonia e Evolução - julgados nos desfiles oficiais - estarem diretamente relacionados ao desempenho dos desfilantes em termos de canto e dança. Seria obrigatório, segundo Rogério Rodrigues, que o portelense se entregasse de corpo e alma à escola na avenida (sic). (ERICEIA, 2009, p.44).

O acompanhamento e a análise das notas dos quesitos tornou-se uma prática comum ao grupo, consolidando a direção os pontos de atenção e o que isso revela sobre o planejamento do desfile. Gerenciando o espaço cibernético e cada vez mais próximo das instâncias de produção, os tentáculos do Portelaweb foram se espalhando cuidadosamente pela instituição, tornando-se uma página fundamental para a afirmação da escola de samba como espaço de sociabilidade de construção coletiva.

Estabilizada a atuação no campo virtual de salvaguardar a história e as atividades portelenses, sendo este declaradamente o objetivo maior da Portelaweb, o grupo vislumbra

trajetos alternativos para encorajar o conhecimento da água de Madureira, a partir do seu território de nascimento. Os projetos Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz e Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz, trazem como proposta a reconstrução da memória portelense pela extensão da memória do subúrbio. Na perspectiva dos Lugares de Memória proposto por Nora (1993), falar da Portela a partir do cotidiano do seu entorno é uma forma de localizar e aproximar a potencialidade por tantas vezes escusa.

Na aceção da equipe, a definição de um Perímetro Cultural para o bairro de Oswaldo Cruz se faz necessária imediatamente, haja vista fatores, como a emigração dos descendentes das primeiras famílias moradoras da região, a morte dos fundadores da escola e o desinteresse das gerações mais novas pela história de suas comunidades, estarem contribuindo com uma gradativa perda de referências identitárias daquele subúrbio. (ERICEIA, 2009, p.55).

O desdobramento desta “demarcação” reflete em outras disposições a longo prazo, envolvendo o mapeamento do acervo da região, a construção de um Centro de Referência para a Portela, à oferta de oficinas culturais de teatro e dança e o intercâmbio cultural entre as gerações passadas e futuras da região.

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

Pelo retrato exposto acima é que se faz necessária uma pausa em qualquer fala que remeta ao projeto Portelaweb, o parêntese torna-se imperativo pela mudança comportamental negociada com as instâncias de poder da escola, encorajando a construção de um horizonte de sabedoria, escuta e difusão das escolas de samba para além da Sapucaí. As sementes preconizadas por esta atitude impulsionaram a chegada desses atores à gestão do Departamento Cultural da Portela nas eleições de 2013.

2.3 O axé da Portela voltou

Retomando a entrevista com Rogério Rodrigues busquei informações sobre o processo de transição entre os desdobramentos de atuação do Portelaweb e a chegada de parte da equipe do site ao departamento cultural portelense em 2013. Cada vez mais latente a insatisfação com a gestão Nilo Figueredo as páginas azuis e brancas ganharam registros nada gloriosos, fraudes em processos eleitorais, dívidas com fornecedores, incluindo despesas básicas como luz e água e o gosto amargo de desfiles pouco competitivos.

Lembro-me da reação das pessoas quando me perguntavam a minha escola de coração, a surpresa era imediata acompanhada de um ar de saudosismo. Ser torcedor portelense no início dos anos 2000 era para grandes sonhadores, falar de vitórias, glamour e protagonismo naquelas condições era improvável. A gestão Nilo teve a duração de nove anos e enfrentou forte oposição na eleição de 2013. Os constantes incidentes ainda longe de serem solucionados, levaram à escola a tamanha exaustão que grandes nomes de seu elenco manifestaram-se publicamente.

No dia 15/02/2013, Monarco concedeu uma entrevista ao programa do radialista Roberto Canázio, na Rádio Globo, fazendo duras críticas à gestão do presidente Nilo. O baluarte, líder da Velha Guarda Show, afirmou que não havia mais investimento na escola e que a Portela merecia um destino digno. Em suas palavras: “Não posso deixar de lamentar a nossa escola naquilo que só fez bonito no que depende da comunidade: bamba, bateria, evolução... O que depende da gestão é fracasso. [...] Tem pessoas dentro dessa diretoria que nem Portela é”. Essa declaração de Monarco movimentou a mídia e as redes sociais nesse dia. Nas comunidades do facebook, portelenses elogiavam a coragem e faziam coro à reivindicação de mudança na administração. (OLIVEIRA, 2015, p.38).

Chegado o período eleitoral a oposição a Nilo Figueredo veio com a chapa Portela Verdade tendo como presidente Serginho Procópio, membro da Velha Guarda Show, e com o vice Marcos Falcon, portelense de grande circulação nas torcidas organizadas da escola e com boa relação com o grupo Portelaweb. Fato que merece especial menção é que paralelamente a feijoada realizada mensalmente na quadra da escola, outro evento de natureza similar era articulado por Marcos Falcon. A chamada “Feijoada do Falcon” era realizada em um campo de futebol no bairro do Campinho todo o primeiro domingo do mês, sem a cobrança de entrada e do prato principal, reunindo a velha guarda, torcidas organizadas e parte da comunidade que se afastou das atividades da quadra, por questões financeiras ou por desacordo aos rumos impostos pela presente gestão. Foi em um desses eventos que a Portela Verdade comunica a sua intenção de candidatura as eleições de 2013.

Com especial atenção ao objeto do presente capítulo, o apoio do Portelaweb foi essencial à candidatura da nova chapa, primeiro pelo grau de alcance que estes articuladores já assumiam na escola, segundo por poderem negociar diretamente com a potencial presidência o fortalecimento do Departamento Cultural e a efetivação de seus projetos, item este detalhado na comunicação da campanha da chapa, conforme apontado pelo site Ouro de Tolo²⁵ em fevereiro de 2013.

Pauta - Fortalecimento do Departamento Cultural:

- 1) Centro de Memória, Artes e Educação da Portela (CEMEARTE);
- 2) Recolher as diversas fontes de informação escrita, audiovisual, cenográfica, musical e iconográfica sobre a Portela;
- 3) Programa de incentivo à leitura;
- 4) Estabelecer parcerias com as escolas públicas da região de Oswaldo Cruz para difundir às novas gerações a história da Portela;
- 5) Estimular projetos de resgate e preservação da memória das manifestações de Oswaldo Cruz;
- 6) Incentivar a criação do projeto Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz;
- 7) Consolidar o Departamento Cultural como grupo de referência para apoio ao Departamento de Carnaval no desenvolvimento do enredo.

Com uma diferença de três votos a Portela Verdade vence as eleições em 19/05/2013, confirmando a expectativa de mudança e a promessa de resgate da tradição portelense, agregando aqui a infinidade de conceitos ligados à palavra tradição, destacando preliminarmente a reconquista do orgulho, dos títulos e o aprofundamento das relações com os sambistas e com a comunidade. Dentro e fora dos espaços declaradamente portelenses os rumores anteviam tempos de muita luta, mas acima de tudo, de passos mais firmes na recondução de uma trajetória factível ao peso de sua bandeira.

²⁵ Site que aborda temas como carnaval, esportes e variedades criado por Pedrão Migão, membro do grupo Portelaweb.

Figura 4: Rua da Quadra da Portela nas eleições de 2013.

Em meio a denúncias, Portela elege novo presidente da agremiação

Nilo Figueiredo sofre derrota nas urnas e deixa a maior campeã do Rio. Eleito, Serginho Procópio acusa Nilo de fraude e promete mudanças.

Luís Bulcão
Do G1 Rio



Fonte: Luís Bulcão (2013)

2.4 Sirene soou, hora do desfile.

O Departamento Cultural da Portela recebe em por boa parte dos depoimentos e registros o ano 1972 como marco introdutório, a partir da chegada de Hiram Araújo, que tivera atuação reconhecida pela experiência na Imperatriz Leopoldinense. Na revista da Portela de 1971 já há menção a tal núcleo, mas ainda sem a identificação de um responsável e sua expressa funcionalidade dentro da estrutura da escola. De imediato a introdução deste setor na Portela causou certo rebuliço na disposição vigente, principalmente ao assumir como incumbência o desenvolvimento do enredo.

O estranhamento se dá inicialmente, pois tal proposta vinha pelo aval da ala de compositores, com a entrada de membros indicados pela gestão para integrar tais ritos, o litígio se instaurou com reflexos já no primeiro enredo da nova fase Ilu Ayê, Ilu Ayê de 1972 (Magalhães et al, 2016). Candeia e Hiram Araujo trocam farpas sobre a autoria e o desenvolvimento de 1972, sendo este um dos motivos de afastamento do compositor por entender que os sambistas haviam perdido espaço e prestígio nas escolas de samba. De maneira mais objetiva o departamento estava a serviço do evento desfile, enquanto as outras nuances que constituem a palavra cultural andavam em passos mais lentos.

Sem perder as referências construídas nos anos iniciais do núcleo departamento cultural

na escola, indicativo reforçado na dissertação de mestrado de Fábio Pavão, antropólogo, remanescente da equipe Portelaweb, membro do departamento cultural e atual vice-presidente da agremiação, a divisão que assume em 2013 busca o seu caminho.

Apesar da heterogeneidade, é importante destacar que os novos grupos incorporados não criam outros valores, mas sim herdam, reelaboram e transmitem os aspectos tradicionais. A memória coletiva dos antigos componentes, como a velha guarda, é incorporada pelos mais jovens que a interpretam de acordo com as necessidades do presente e os projetos para o futuro. Isso possibilita, apesar das transformações na constituição dos grupos, a dialética entre a continuidade e a mudança nas escolas de samba. (PAVÃO, 2005, p.106).

Outra evidência do respeito ao legado se expressa na fala de Rodrigues ao elencar como uma das grandes vitórias políticas do grupo Portelaweb a participação na escolha do samba de 2012, considerado o samba da década²⁶. A divisão que assume em 2013 propõe uma perspectiva horizontal de atuação, nas palavras de Rodrigues era tempo de recuperar o sentido de grêmio recreativo, a começar pela escuta do público portelense. Sob a direção de Luis Carlos Magalhães(2013-2016),a primeira ação do chegado núcleo foi ouvir a comunidade, distribuindo nas feijoadas mensais um pequeno questionário sobre o que esperar de um departamento cultural. Uma das grandes constatações foi que a presença deste setor na escola ainda era desconhecida por alguns frequentadores, apontando a comunicação como o primeiro ponto de atenção.

Das informações apuradas no questionário da nova gestão a construção de uma agenda de eventos durante todo o ano foi uma das pautas mais aclamadas, o que sugere uma demanda de aproximação da escola com o cotidiano de seus representantes. Frutos dessa consulta prévia dois projetos ganharam impulso imediato, o desenvolvimento de exposições e o Cine Samba Candeia. As exposições ocuparam um espaço fundamental na visibilidade e no alcance das narrativas sobre a Portela, através de temáticas que refletiam as vivências da escola e o seu lugar no contexto sócio cultural.

Como exemplo desta simbiose destaco a exposição Jovens Senhoras, Oito Décadas de amor, realizada em junho de 2015 que homenageava simultaneamente três personagens, a

²⁶ Reportagem publicada em 06/02/2020 no site do jornal O Globo aponta o hino de 2012 da Portela “E o povo na rua cantando... É feito uma reza, um ritual...”, composto por Luiz Carlos Máximo, Wanderley Monteiro, Toninho Nascimento e Naldo, como samba da década na enquete realizada entre os leitores do jornais O Globo e Extra.

cidade do Rio de Janeiro que completava 450 anos, os 80 anos do primeiro título da Portela e Dona Dodô²⁷, grande dama da azul e branco de Madureira que falecera naquele ano. No que compete ao projeto Cine Samba Candeia a dinâmica era trazer a cultura do carnaval e o conhecimento de personagens portelenses através dos filmes, rodas de debate e apresentação musical, estreitando o diálogo com múltiplas instâncias de arte.

Em 2014 o projeto Portela de Asas Abertas, trazia para a quadra as rodas de samba e parte da multiplicidade deste ritmo (sambas enredo, sambas de terreiro, sambas de quadra e sambas exaltação), como forma de apresentar esses passos as novas gerações, entrelaçando o espaço da escola com a louvação aos seus compositores, assumindo em 2016 edições temáticas, por vezes com aulas expositivas.

Como forma de criar raízes em outros territórios e propagar a cultura e os valores portelenses, em extensão ao departamento cultural, o projeto Consulado da Portela iniciado em 2015 conta atualmente com cinco representações: Brasília, Belo Horizonte, São Paulo, Rio Grande do Sul, Vale do Café (RJ) e Japão. O samba enquanto elemento de expressão territorial que assume nas distintas partes do país e do mundo ecos de seu manifesto, ganha com esse empreendimento o olhar da escola, aquela que é vista anualmente nos holofotes, às vezes a distância, mas principalmente aquela que se fortalece por sua essência, o compartilhar.

Estreitar o debate desde muito cedo com seu grupo foi uma das estratégias do consulado de São Paulo, que no ano de 2020 lançou o livro infantil “Vamos falar da Portela”, de autoria de Paulo Toledo e Carlos Alberto Tattá. Recordando o fundamento da equipe Portelaweb em 2001, a configuração dos consulados formaliza a renovação do público portelense fora de seu chão, não somente pelas páginas da web, mas na construção de novos laços com a escola.

Um dos registros mais ricos da atuação deste departamento é o projeto de história oral Memória dos Portelenses que contempla depoimentos de personagens que vivenciaram as narrativas da escola. Composto por um elenco ainda em descoberta para o grande público e até mesmo para os portelenses, é extasiante reconhecer a história pela voz dos praticantes e os efeitos provocados neste atores quando alçados ao lugar de protagonismo. Totalizando até o

²⁷ Maria das Dores Alves, porta bandeira da escola no primeiro título da Portela e grande referência feminina na história da agremiação. Participou de 21 campeonatos da águia, sendo 11 deles erguendo o pavilhão da azul e branco. Reconhecida pela elegância e o posicionamento firme no ensino do seu ofício, Dona Dodô integra o time de baluartes personificando o poderio das grandes matriarcas do samba. No ano de 2020 Dodô recebera uma exposição exclusiva para abordar o seu centenário.

momento o conjunto de doze entrevistas, todas disponíveis na plataforma Youtube²⁸, configura-se pelo exercício da fala a maior ferramenta de difusão da cultura sambista e popular.

O movimento Portela na Lapa realizado em 2017 foi uma estratégia de reativar a comunicação entre as duas regiões da cidade que se sagraram pela produção e difusão do samba, Oswaldo Cruz e o centro da cidade do Rio de Janeiro. Com a ocupação do espaço Multifoco, com exposições e shows em homenagem a compositores portelenses, esses universos se visitam rescrevendo um nova página de suas trajetórias e lançando outros artistas no mercado.

Planejada em um cenário mais amplo, trazendo para o chão da escola e suas imediações os coletivos culturais, artistas locais, debates literários, poesia, empreendedores, mesas redondas, estudos acadêmicos e música, a Festa Literária da Portela (FLIPORTELA), reconfigurou a visibilidade do departamento cultural enquanto corpo autônomo e operante na estrutura da escola. Com uma grande campanha de financiamento coletivo através do Instituto Portela Cultural²⁹, a FLIPORTELA realizada nos dias 20 e 21 de abril de 2019 atraiu cerca de seis mil pessoas, entrando para o calendário oficial da agremiação e para os anais das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. A oferta de um evento proporcionou ao público local, por vezes o primeiro contato com linguagens de comunicação e aprendizado tão diversas, sendo o evento mais aguardado da atual gestão do departamento.

A proposta de demarcação do Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, elencada pelo Portelaweb no início dos anos 2000 como forma de promover a região como área de interesse cultural na plataforma turística do estado do Rio de Janeiro, foi enviada à Câmara dos Vereadores em 2016 e oficializada em 22 de janeiro de 2019 pela lei 6.483/2019 de autoria do vereador Reimont. O legado territorial e a formação de novos agentes para o usufruto e preservação das práticas locais é peça fundamental para a manutenção da relação das escolas de samba com a sociedade enquanto potência, aprendizado e até mesmo como alternativa de capacitação profissional.

²⁸ Os depoimentos estão disponíveis no canal do Portela Cultural no youtube através do endereço <https://www.youtube.com/c/PortelaCultural/videos>

²⁹ Pessoa Jurídica sem fins lucrativos destinada a captação de recursos para a realização de projetos do Departamento Cultural da Portela.

Figura 5: Exposição Jovens Senhoras.



Fonte: Site Portela Cultural (2015)

Figura 6: Cine Samba Candeia



Fonte: Site Portela Cultural (2013)

Embarcando nesta última vereda, em 2018 o departamento cultural por meio do Instituto Portela Cultural cria em parceria com CIETH- Centro Integrado de Educação e Turismo um Curso Técnico de Profissionalização do Carnaval com duração de nove meses. Segundo o site do departamento o objetivo da iniciativa era a qualificação profissional para a atuação na cadeia artístico produtiva do carnaval, potencializando a inclusão social e o empreendedorismo em áreas culturais, turísticas e histórico geográficas.

Por mais que escancare os canais de comunicação e viabilize alternativas de aprofundamento da relação do público com a escola, grande parte dos projetos acima não tiveram orçamento destinado, mesmo em se tratando de um grupo reconhecido pelas esferas de gestão da escola. Falamos de uma semente encorajada afetivamente que mesmo em conflito com seu objeto de desejo busca adequar-se as suas expectativas. A semântica do afeto em uma escola de samba, por vezes romantiza o empenho e todo esforço de indivíduos que querem caminhar em passos mais largos, mas veem suas pernas ainda infantis e naturalmente necessitadas de um porto seguro.

Figura 7: Portela de Asas Abertas



Fonte: Site Portela Cultural (2019)

Figura 8: Projeto Geração Portela. Consulado de São Paulo



Fonte: Site Portela Cultural (2019)

Figura 9: Roda de debates o encantamento das ruas. FLIपोर्टELA.



Fonte: Site Portela Cultural (2019)

Para os pares esta experiência é de observância, mas também um ensejo para acompanhar o desenvolvimento de propostas caras internamente ao grupo. De maneira oficial ou não, os departamentos culturais das escolas de samba se frequentam e oportunamente ao ver a expressão de um dos seus impulsionada, causa a leve esperança em dias melhores.

A reportagem do jornalista Leonardo Bruno divulgada no Jornal Extra, objeto de citação acima, é produto do I Encontro de Departamentos Culturais realizada na quadra da Portela em novembro de 2014, com o objetivo de debater a autonomia do setor, as estratégias de captação

de público e a divulgação dos projetos em desenvolvimento, como forma de estabelecer um canal de comunicação entre as escolas e a formação de um grupo consolidado para repensar as contribuições deste seguimento na atual configuração das escolas de samba.

Rodrigues referencia em sua entrevista que embora todas as escolas do grupo especial do Rio de Janeiro tenham sido convidadas, a adesão ao evento foi abaixo do esperado. É compreensível que falar de unanimidade em um círculo ainda pouco visível em boa parte das agremiações, pode causar certo distanciamento quando há uma convocação expressa de revelação de seu exercício. Segundo Rodrigues uma das hipóteses para este fato relaciona-se com o desinteresse das escolas por seus departamentos culturais, com reflexos na estagnação e no desvio de finalidade do setor, se é que podemos utilizar essa prerrogativa jurídica, tendo como principal efeito o ensurdecido silêncio.

Contando com grandes nomes na composição dos debates o encontro de departamentos culturais foi considerado um sucesso, resultando na sugestão de periodicidade do evento a ser realizado em outras coirmãs. A reunião seguinte foi promovida pela Unidos de Vila Isabel, tendo como fato curioso a realização do evento em um bar pela não cessão do espaço da quadra pela direção da escola, por outro lado a boa notícia é a disponibilidade do evento no canal da Vila Cultural no Youtube.

A pandemia de Coronavírus paralisa os desfiles na Sapucaí e muitos departamentos culturais aparecem como um canal de comunicação através de bate papos, exibição de filmes e acervos, apresentando a trajetória das agremiações e de seus personagens para uma comunidade mais ampla. Em um ano em que oficialmente o carnaval ficou em suspenso, a manifestação do grêmio recreativo teve que aflorar em outros campos, oferecendo a possibilidade de reflexão sobre como as escolas se veem diante desta reconstrução.

Como característica constante desde sua gênese aqui se estabelece mais um momento de negociação dentro desta associação comunitária, com a exibição de parte das potencialidades dos departamentos culturais como estratégia de visibilidade e atração de investimentos para as agremiações. Para o lado portelense além da proposição das atividades acima foi o momento de reestruturar a página do departamento cultural, agregando oficialmente as informações do site Portelaweb, adicionada ao lançamento do canal Portela Cultural no Youtube.

Na expressão do canto, do debate, da escuta ou na exibição de outras multilinguagens representativas, os departamentos culturais cumprem um papel essencial no entendimento das escolas de samba enquanto instrumento de aprendizado e referência em pleno exercício,

verbalizando pontos de chegada, partida, novos pontos ou simplesmente existindo como parte de um sistema em descoberta. As condições de usufruto deste núcleo variam e assustam pela excepcionalidade de aproveitamento, ofertar a este espaço o cuidado com os acervos sugere o fortalecimento desta estrutura, que quando investidos na diversidade de sua valia tornam-se imbatíveis.

3 LUGAR DOS ACERVOS, ONDE É?

Desfilando o conceito de lugar pela semântica do conforto que a alguns proporciona, uma leve estabilidade pode desaguar em um olhar seguro sobre as pessoas e os objetos que as cercam. Sob esta perspectiva, as dimensões incorporadas a este lugar podem refletir em aspectos como a fala, a guarda e as formas de uso das experiências. No imaginário dicionário pandêmico este lugar tornou-se ainda mais elástico e geograficamente indeterminado, nos comunicamos, trabalhamos e festejamos da maneira possível, o que não tipifica esta interação como menor ou inábil. Pelo breve histórico apresentado ao longo desta pesquisa os acervos das escolas de sambas, assim como tantas outras pautas deste núcleo circulam nesta esfera há algum tempo. A pausa compulsória que ocasionou o cancelamento dos desfiles escancarou como o “vazio” de uma Sapucaí reacende outros espetáculos que andam silenciados nas agremiações.

É ingênuo e injusto remetermos o subjulgo da gestão dos acervos às estruturas das escolas de samba e ao seu entorno, considerando o extenso histórico de invisibilidade e as investidas de apagamento que assobram boa parte dos acervos de movimentos sócios culturais de caráter popular. Meneses referencia esta relação com a seguinte perspectiva:

[...] E não temos essa palavra por causa do tipo de comportamento alienado a que o nosso sistema econômico-social nos obriga... e a relação entre a estrutura e a sua função também não. [...]. Não existe possibilidade de se pertencer, de jeito nenhum, a um espaço, já que essas duas relações fundamentais são extremamente precárias entre nós e nos conduzem a uma grande imobilidade. (MENESES, 1992).

Uma das munições para o combate a tantas perdas é o valor do pertencimento, mesmo que por vezes questionando ou em declínio, esta faísca combinada ao valor afetivo dimensiona para “os de fora” a justificativa de existência de determinados grupos. Desirree Reis, arquivista do Museu do Samba, ao relatar as etapas de construção do Inventário Nacional de Referências Culturais, aponta como um dos grandes impactos deste levantamento a ausência de falas de sambistas nos acervos. O instrumento que viabiliza a patrimonialização da expressão samba, alarda os silêncios de seus representantes, reforçando o incentivo a programas de história oral, acervo de maior consulta do Museu.

Lidar com memórias e seus registros é dialogar com escolhas, fragmentações, mas necessariamente uma forma de praticar o exercício da escuta. Como um movimento cultural, popular que só tem sentido se realizado coletivamente anda com seus espaços e ouvidos

perigosamente fechados para si? Alguns desses indícios foram apontados no primeiro capítulo, mas ainda são alvos de indagação por espelharem outros aspectos dessa premissa.

A premissa que trago a seguir é a experiência de gestão de três acervos que formam o núcleo Portela. Os acervos são custodiados e armazenados em espaços distintos, contemplando o eixo LIESA, Departamento cultural da Portela e o arquivo privado Irene Silva. Resguardo aqui todas as limitações que cercam a gestão técnica desses acervos, quando comparados aos moldes cristalizados na Teoria Arquivística. Proposições como organicidade³⁰ e Princípio da Proveniência³¹, em grande parte andam descolados da realidade dos acervos para as bandas do batuque, o que não significa que estes não podem ao menos serem identificados e difundidos.

3.1 Portela na LIESA

O Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro no mesmo prédio que abriga a sede da instituição, tem seu registro de inauguração a data de 16 de dezembro de 2002, com a missão de compilar no mesmo local o maior número de informação sobre a história do carnaval e das escolas de samba (PEREIRA JUNIOR, 2020).

A constituição de seu acervo relaciona-se com a aproximação entre a LIESA e Hiram Araújo nos anos 80, personagem marcante na composição dos departamentos culturais nas escolas de samba e que ao longo de sua trajetória atuou em outras frentes do carnaval carioca. Em 1987 assume a direção do Museu do Carnaval, posição que confirma sua predileção por manter viva a memória desta festa, além das atuações como pesquisador e consultor nesta temática. No início dos anos 2000 assume a direção do departamento cultural da LIESA, culminando na construção do centro de memória no ano seguinte, tendo como base do acervo "institucional" o material coletado no encerramento do Museu do Carnaval, composto por documentos textuais e fotográficos das escolas de samba.

O Museu do Carnaval, localizado ao final da passarela do samba, foi um projeto realizado ao final da década de 1980 vislumbrando a preservação da memória do carnaval em um modelo mais moderno. A proposta de Darcy Ribeiro, vice-governador do Estado do Rio de

³⁰ Relação natural entre os documentos de arquivo em decorrência das atividades da entidade produtora. Fonte: Dicionário de Terminologia Arquivística. Acesso em: 27 abr.2021.

³¹ Princípio básico da Arquivologia segundo qual o arquivo produzida por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras, também conhecido como respeito aos fundos. Fonte: Dicionário de Terminologia Arquivística. Acesso em: 27 abr.2021.

Janeiro, era de um museu eletrônico, impactando no investimento e a percepção deste conceito à época (SOUZA, 2006). O estudo desta proposta ganha forma nas palavras de Hiram Araújo.

Em agosto de 1983, ao ser apresentada a planta da Passarela do Samba, pelo professor Oscar Niemeyer, numa sessão plenária da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, o então presidente daquela casa, Alcione Barreto, pediu que fosse incluído nela o MUSEU DO CARNAVAL. A solicitação foi aceita e o Museu do Carnaval foi concebido, não com as clássicas linhas de um museu tradicional, mas com as modernas concepções de um centro de animação de audiovisuais como o ‘Centro Beauborg’ (Europa) e o ‘Museu do Blue’ (Mississippi), conforme sugeriu o professor Darcy Ribeiro. (ARAÚJO, 1987:01)

A obra iniciada em 1984 é finalizada em 1987 ainda sem toda a estrutura tecnológica almejada, segundo Hiram a abertura do espaço mesmo em condições não desejadas, seria uma forma de atração de receita para a finalização do modelo. O museu foi inaugurado em dois de dezembro de 1987, como uma alusão ao dia nacional do samba, referenciando-se como uma iniciativa precursora na oferta de pesquisa sobre o carnaval.

A composição do acervo institucional enfrentou dificuldades para a captação de itens, uma vez identificadas as precariedade de registros e expressões materiais de tais experiências. Os elementos que compuseram este momento inicial do acervo são os itens que ainda hoje predominam como fontes nos debates sobre o tema, o olhar de jornalistas e pesquisadores.

[...] Todavia, o acervo que constituiu o Museu do Carnaval ficou compreendido mesmo como um acervo ‘produzido’ e adquirido através de uma política de coleta que reuniu em audiovisual e documentos sobre o carnaval registrado através de trabalhos e pesquisadores, jornalistas e intelectuais. Um dos principais trabalhos de registro da memória e produção de acervo sobre o carnaval e escolas de samba foi realizado pelo pesquisador Hiram Araújo que assumiu a diretoria do Museu em 1987 (SOUZA, 2006, p. 45).

Em reportagem do jornal O Globo de 1987 parte deste acervo começa a ganhar forma, introduzindo ao público o que podia se esperar do projeto. A reportagem cita ainda que não há espaço para a exposição de luxuosas fantasias, mas sim para as recordações em formas de vida.

[...] Mais de 100 depoimentos gravados de sambistas antigos, como Natal, Calça Larga, do Salgueiro e Lino da Portela – Feitos por Hiram Araújo, um

estudioso do carnaval – serão as primeiras peças do acervo doadas ao Museu, que pretende resgatar a memória do Carnaval. Hiram Araújo e Ari Araújo, ambos trabalhando na Riotur, são os únicos que apresentaram um projeto para a ocupação do Museu antes do carnaval, até sua instalação definitiva. Não será um museu tradicional – garante Hiram Araújo, sugerindo programas específicos sobre bateria, por exemplo, ou ainda sobre mestresala e porta-bandeira, blocos, as origens das escolas de sambas e o surgimento da velha guarda das escolas. Tudo isto recorrendo a fotos antigas, slides, gravações, filmes, jornais e livros. Como ainda não há verba específica, nem mesmo levantamento de custos, Hiram sugeriu também a ocupação imediata do Museu para gerar recursos destinados à compra dos equipamentos. Uma das idéias é a escolha de uma firma para financiar o projeto³².

Mesmo investindo em exposições, eventos e atividades alternativas para captação de recursos, o Museu do Carnaval encerra suas atividades em 1990, tendo parte de seu acervo coletado por Hiram Araújo, capital esse que vai compor futuramente o então Centro de Memória da LIESA. É também por este movimento que o acervo do Museu Histórico Portelense chega a tal espaço, projeto que marca a introdução de um modelo de comunicação essencial para o fortalecimento do aprendizado da cultura do samba, o depoimento de seus atores.

O delinear do Museu Histórico Portelense, projeto do departamento cultural da escola na década de 70 a cargo de Isnard Araújo³³ (Magalhães et al 2016), tem em sua essência a coleta de depoimentos de grandes nomes da agremiação como instrumento de valorização dos sambistas e suas conexões com a agremiação. Este produto é também o desdobramento de conflitos internos, onde parte dos sambistas viam-se afastados das tomadas de decisão da escola, culminando futuramente no afastamento de um dos nomes mais marcantes da escola, Antônio Candeia Filho.

Foi da reunião da dupla Candeia e Isnard Araújo que foi produzida a célebre obra publicada em 1978, *Escolas de Samba: a árvore que esqueceu da raiz*, que descreve o inconformismo de parte dos sambistas com os rumos das escolas de sambas, e a percepção dos autores sobre como gerir uma escola e o alinhamento das propostas com os “verdadeiros sambistas”. Para execução desta obra a experiência do Museu Histórico Portelense foi imprescindível.

³² Museu do Carnaval abrirá antes do Desfile. Fonte: Acervo O Globo de 05/01/1987.

³³ Médico, irmão de Hiram Araújo, membro do Departamento Cultural da Portela na década de 1970, um dos colaboradores na construção do GRAN Escola de Samba Quilombo em 1975 com Candeia.

Sobre os registros que tratam do início da coleta de depoimentos dos portelenses nota-se um breve ensaio na revista da escola de 1975, como a proposta deste informativo era divulgar os feitos do ano anterior e os projetos do carnaval do ano corrente, temos como expectativa de abertura deste canal em 1974 (Pereira Junior, 2020).

A par dessas atividades de carnaval altamente absorventes, o Departamento Cultural se propõe outras tarefas, como a organização de uma biblioteca, a organização de um museu da escola. Nesse ano pudemos dar início ao Museu da Portela. Um membro de nosso Departamento, Isnard Araújo, foi o encarregado de fazê-lo. Vários depoimentos de portelenses que assistiram a fundação da nossa escola, ou participaram de forma ativa, em alguma fase de sua vida, já estão gravados e arquivados. Depoimentos de Rufino Reis, Caetano, Natal, Aniceto, Alcides, Nô, Lino Manoel dos Reis, se encontram à disposição para quem quiser ouvi-los em nosso Departamento. É isso o Departamento Cultural. (REVISTA PORTELA, 1975).

A execução de um projeto de história oral desta magnitude converge com a introdução desta metodologia enquanto campo da história em 1970 através do Programa de História oral do CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil). Conforme apresentado na descrição do programa da Fundação Getúlio Vargas, a utilização deste recurso ativa um dispositivo de complementariedade às informações registradas. Para o universo das escolas de samba não corresponde apenas a um parâmetro, mas o método mais robusto para suas investigações.

O que aconteceu no campo da pesquisa histórica? Em linhas gerais, revalorizou-se a análise qualitativa resgatou-se a importância das experiências individuais, ou seja, deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as situações singulares. Paralelamente, a história cultural ganhou novo impulso, o estudo do político experimentou um renascimento e, finalmente, foi aceito o estudo do contemporâneo (MORAES, 1997).

Imbuída de tais premissas compreendi que para desvendar parte do acervo portelense à ida ao Centro de Memória da LIESA era obrigatória, a começar pela passagem de Hiram Araújo em posição estratégica pelas duas instituições, e principalmente para entender como a LIESA, enquanto instituição que organiza os desfiles das escolas de samba dialoga com o acervo da maior campeã desta competição.

A visita ao centro da LIESA agendada ao final do ano de 2019 tinha neste primeiro momento o intuito de captar informações gerais sobre as atividades locais, verificar quais os

itens disponíveis à consulta, considerando o curto período de funcionamento de 14h às 17h. Fui recebida pelo diretor Fernando Araújo, filho de Hiram Araújo, que relatou brevemente a história do local, anunciando a composição do acervo com fotografias, textos, clippings, uma pequena biblioteca e fitas. Quando indagado sobre a origem desses documentos, houve certa recorrência na resposta, a maior parte era acervo do pai e outros, frutos de doações. Um item que expressivamente causa orgulho durante a explanação sobre o acervo é o livro abre-alas³⁴, que conta com exemplares desde a década de 1980 como documento decisório na disputa de títulos pelo carnaval carioca e que segundo o entrevistado, é a espécie documental mais consultada do acervo.

Quando informado sobre o objetivo da pesquisa o diretor se declara Portelense e comenta parte da trajetória do pai na agremiação, referenciando-o como um personagem preocupado com o acúmulo de vestígios sobre as escolas de samba, em grande parte por paixão, mas também por dever de ofício, embora tenha optado oficialmente pela prática da medicina, o que lhe rendeu a menção como Doutor Hiram.

De imediato perguntei se havia um inventário do acervo, confesso que havia certa expectativa sobre esta descrição, seria o primeiro contato com indícios personificados por tantas versões, que prontamente se diluíram após a resposta negativa. Formalizado o impacto de dois conceitos que prontamente ganharam fôlego neste instante, a começar pela definição de instrumento de pesquisa aos olhos dos referenciais teóricos.

[...]. Obra de referência, publicada ou não, que identifica, localiza, resume ou transcreve, em diferentes graus e amplitudes, fundos, grupos, séries e peças documentais existentes num arquivo permanente, com a finalidade de controle e de acesso ao acervo. (ARQUIVO NACIONAL, 2006, p. 45).

Ao utilizar a palavra inventário tive a esperança de encontrar qualquer relação de itens que minimamente apresentasse o acervo, a partir da negativa me despedia também da “busca”

³⁴ É o documento oficial contendo todas as informações a respeito dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial. São formulários preenchidos pelos representantes das agremiações, quesito por quesito, com detalhes que ajudam os julgadores a consolidarem a sua avaliação. Disponível em <https://LIESA.globo.com/carnaval/manual-do-julgador.html> Acesso em: 29 abr.2021.

pela organicidade que conceitualmente habilita um arquivo como genuíno. Reitero que não há exclusividade nesta ausência, falamos de estruturas administrativas que a todo tempo se modificam propagando este efeito em seus desdobramentos, designando à integralidade dos acervos a categoria de mito.

Não podemos ignorar que as constantes alterações das estruturas administrativas contribuem para esta fragmentação, tendo em vista o desconhecimento das normas e técnicas de gestão documental existentes, e em muitos casos, objetivando eliminar ou descaracterizar atos administrativos impróprios, costumam imprimir, na tentativa de solucionar alguns dos problemas apontados, uma marca pessoal que acaba não só criando novos problemas, mas também fragmentando e descaracterizando o sentido de organicidade do arquivo e da própria instituição. (SILVA, 1999)

Após o ocorrido pedi para verificar “todo” o acervo Portela disponível, onde me foram apresentadas duas caixas box padrão e a oferta de depoimentos do projeto Museu Histórico Portelense, demandando para consulta deste último o agendamento da sala de mídia. Com o tempo curto e a gama de informações recebidas naquele dia perguntei se havia algum critério para a organização das caixas, sendo informada pelo diretor que o método era a separação por escola de samba, traçando como objetivo maior da instituição a organização e difusão desse acervo.

Nas duas caixas ofertadas foram localizadas revistas da escola com a descrição dos enredos, ficha técnica e atividades realizadas nas décadas de 1960 e 1970, reportagens de jornais, convites e algumas fotografias (boa parte sem descrição). Naquela tarde tão pequena para tantas descobertas debruicei-me sobre as caixas, tirando fotos e tentando captar se havia algum vínculo na distribuição dos itens disponíveis, planejando para o início de 2020 a consulta ao Museu Histórico Portelense. Surpreendidos pela pandemia em março de 2020 o retorno não aconteceu, o Centro de Memória da Liga segue fechado, sem qualquer previsão de retorno e com o acervo inacessível.

Ainda sem dimensionar a extensão dessa ausência, recebi algumas indicações que poderiam minimizar estes danos, chegando ao bibliotecário Alexandre Medeiros que por muitos anos pertenceu ao departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense e a partir dos anos 2000 atuou como voluntário nos anos iniciais do centro memória da LIESA com Hiram Araujo. Em abril de 2020 entrei em contato com Alexandre que prontamente se disponibilizou a falar de sua experiência no tratamento da memória das escolas de samba, sinalizando sua participação

na retirada de parte do acervo do Museu do Carnaval ao lado de Hiram Araújo. Mediante aprovação do prefeito Cesar Maia o acervo foi retirado do local nos meados da década de 1990, garantindo a salvaguarda de documentos textuais e fotografias que futuramente estariam à disposição no acervo LIESA, tempero que já daria outra pesquisa.

Na fala de Alexandre busco um trajeto mínimo entre a composição do Acervo LIESA, enquanto fragmento do acervo acumulado por Hiram Araujo, em âmbito pessoal ou profissional e o que foi ofertado pelas escolas de samba no período do Museu do Carnaval, o que parece compor o maior desafio. O que efetivamente nomea-se como “Acervo LIESA” trata-se de uma sobreposição de fundos de arquivo, na ausência de informações primárias de como foi à fusão ou a separação de cada um deles, o relato de Alexandre foi primordial. Alexandre compartilhou ainda um dos anseios de Hiram para o centro LIESA, a reunião da documentação dos departamentos culturais das escolas de samba. Em entrevista cedida a Walter Pereira Júnior em abril de 2020 Alexandre Medeiros descreve este último ponto.

Ninguém queria dar material. Queriam participar de alguma outra forma, reunião, etc, mas formando acervo, não. Então ali já ficou claro pra mim como as coisas iam acontecer. Mas o Dr. Hiram queria montar o acervo “então eu vou montar o acervo e vou trazer o meu acervo de casa”. [...] Era uma sala no 17º andar, uma sala pequena, um quadrado, que tinha um puxadinho, devia ter 9 metros quadrados, tinha umas estantes. Ele socou o material todo lá dentro, então o que veio do Dr. Hiram: fotografia, livreto, documento, rascunho dele, disco, um monte de coisa. Eu comecei a organizar esse material dele. Eu e Rachel [Valença] fizemos uma proposta pra organizar o que seria esse acervo da Liga, o que seria esse centro de memória da Liga. Fizemos o mundo perfeito, contratar bibliotecário, arquivista e museólogo, digitalizar isso tudo, montar base de dados.

O projeto mencionado acima não teve o desempenho esperado, houve a separação de mídias e documentos textuais, mantendo os desafios de identificação e acesso. A respeito da organização do acervo das escolas de samba o entrevistado sinaliza em nosso contato que a decisão de agrupar os documentos por escola, mesmo consciente de que poderia não haver uma relação “orgânica”, conceito expresso por Alexandre, foi uma tentativa de ao menos dimensionar o material disponível, na esperança de aplicação de um projeto de gestão documental mais minucioso. Cabe ressaltar que não há intenção de julgar as ações empreendidas, mas apenas investigar por quais circunstâncias foram realizadas estas escolhas. Fato curioso é que mesmo remanescente de outras tentativas de organização (acervo pessoal Hiram e acervo Museu do carnaval), não se observa um padrão de identificação ou critérios de

acúmulo, fato que gera constante movimentação entre os itens.

Após a coleta dessas informações constatei que as caixas verificadas na visita à LIESA correspondiam ao acervo coletado no Museu do Carnaval, que pela ausência de instrumentos de pesquisa, pode representar apenas uma parte do “Fundo Portela” naquele espaço. Foi também durante as investigações que tomei conhecimento de um acervo exclusivamente fotográfico também organizado por escolas de samba, item omitido durante a minha visita ao centro de memória.

A comunicação entre esses acervos e as escolas de sambas parece que ficou relegada a utopia, a falar do acervo Portela indicado por duas caixas das quais a escola não tem conhecimento de sua existência, o vácuo informacional caracteriza-se não mais pela ausência, mas pela indigência. Penso que enquanto gestora dos desfiles das escolas de samba, a LIESA deva dimensionar o investimento em seu acervo como uma das expressões do seu maior espetáculo. Com a ciência das limitações já apontadas pelo diretor, em ampla medida relacionada à carência de investimentos, investigo em que medida o simples fato de informar os itens custodiados em seu domínio já modificaria o cenário nebuloso de exclusão.

Durante a visita não foi possível detectar uma proposta atualizada sobre as expectativas para este espaço e nem ações de caráter imediato, gerando certa instabilidade sobre o seu futuro. O esboço de diretrizes para a gestão do acervo pode ser uma estratégia para a verbalização de demandas, quando inexistentes, reforçam o isolamento do grupo e legitimam sua inabilidade. Falar do corpo LIESA e de sua atuação é também fazer menção ao seu acervo, desconectar esses pontos taxativamente é decretar gradativamente o apagamento de suas finalidades.

Abrigar um acervo de história oral como o Museu Histórico Portelense, composto por 21 áudios de sambistas em fitas de rolo, marco no reconhecimento dessas narrativas enquanto capital identitário das escolas de samba dimensiona o grau de responsabilidade institucional no estreitamento das relações das escolas de samba com todas as gerações que se abrigam nesta prática.

Para que as instituições façam com que seus arquivos funcionem e constituam um elemento de mudança administrativa a favor do bem estar social, é preciso exigir uma maior socialização não apenas educacional, no sentido mais amplo, mas também de conhecimentos e de comportamentos que assegurem a atuação responsável de cada cidadão e profissional em assuntos de interesse coletivo, bem como a organização, integridade e acesso aos arquivos (SILVA, 1998.).

Quanto ao retrato do acervo Portela neste núcleo, espelha-se parte do acúmulo de documentos de Hiram Araújo durante sua atuação no departamento cultural da escola, passagem reforçada pelo número de reportagens encontradas em menção a este núcleo. Consolidado este cenário as reflexões sobre o direito de posse desta documentação, produzida em âmbito profissional, alardam a necessidade de uma definição mais específica sobre institucionalização dos acervos nas escolas de samba, discussão ainda em suspenso neste eixo. Uma das justificativas apresentadas em defesa dessa postura sustenta-se no capital simbólico que Hiram Araújo representava no universo do carnaval carioca, uma espécie de “guardião oficial” das memórias das escolas de samba, na ausência de iniciativas mais explícitas do corpo das agremiações.

Figura 10: Caixa box Portela no Centro de Memória da LIESA



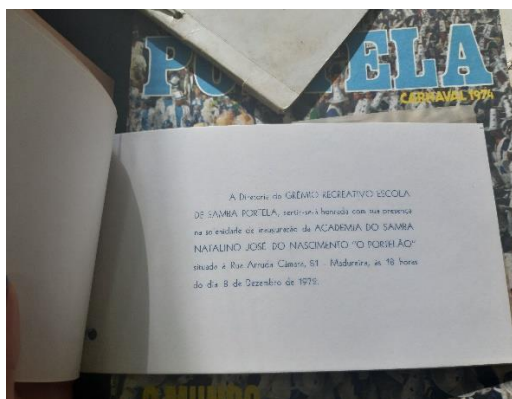
Fonte: A autora (2019)

Figura 11: Revistas Portela década 1970



Fonte: A autora (2019)

Figura 12: Convite de Inauguração da atual quadra da Portela



Fonte: A autora (2019)

Figura 13: Troféus na quadra da Portelinha



Fonte: A autora (2019)

3.2 Portela na Portela

Conforme apresentado no capítulo anterior os departamentos culturais configuram bases essenciais de construção e difusão das memórias nas escolas de samba, ainda desafiados pelo isolamento institucional, abrigam como matéria prima os indícios da prática sob a narrativa de seus personagens ou pela interpretação de outros expectadores. Ao elucidar os projetos desempenhados pelo Departamento Cultural da Portela, trago a debate como o uso dos acervos pode expressar acolhimento e a ressignificância da escola enquanto instituição social e grêmio recreativo, sem desprezar as já conhecidas adversidades que envolvem a gestão desses espaços.

Da certeza da falta de investimentos, que parece se sagrar como uma política consolidada, ao histórico cultural que se alimenta de apagamentos, é indispensável localizarmos quais as alternativas que se apresentam para o desenvolvimento deste enredo, mesmo exibindo poucas fantasias, sempre haverá alguém que se reconhecerá nesse fio de identidade. Durante o contato com o diretor cultural da Portela Rogério Rodrigues, procurei captar a experiência do cultural como uma inspiração na execução de projetos. Partes dessas ações vieram de estratégias formuladas em âmbito individual, considerando como um dos fatores diferenciais as formas de uso do acervo, o que para este setor se concentrava no material produzido pela equipe do departamento e alguns objetos proveniente de aquisições/doações.

Um dos últimos acervos que se enquandram nesta última categoria foi o de Dona Dodô, grande porta bandeira da escola, baluarte e falecida em janeiro de 2015. Foram recuperadas roupas, troféus, bandeiras e santas que entrelaçam a história dessa personagem com 21 títulos da Portela, uma boa oportunidade para a renovação e exibição das memórias internas e de sua comunidade. O fato da Portela contar com uma biografia quase centenária e ainda ativa, reforça o compromisso do departamento cultural em experienciar em abundância tais composições, tendo como iniciativa pontual a identificação e captação de alguns acervos. Referencio aqui não apenas um local para armazenamento, o que na atual conjuntura já configura algum sucesso, mas a possibilidade de gradualmente contemplar etapas de identificação, tratamento, planejamento de uso e compartilhamento.

Na atual estrutura do departamento portelense as buscas por acervo são frutos de demandas pré-determinadas, onde o roteiro, a pesquisa, a descrição e as formas de uso são de responsabilidade do executor da atividade. O desenvolvimento de atividades em caráter rotativo sem a organização de parâmetros de identificação e armazenamento, embora todos os projetos tenham alguma menção no site Portela Cultural, causa certa dispersão e dificuldade de

planejamento para usos futuro. Essa prática se assemelha a lógica de execução anual dos desfiles, onde há programação para o desenvolvimento de um tema, muitas frentes de trabalho e ao final da exibição tudo se destrói para dar lugar à outra história.

Tornar o impacto deste processo mais longo trazendo a apreciação pela pesquisa, pode tornar este processo mais sustentável. Ao pesquisar sobre os projetos desempenhados pelo departamento cultural portelense uma das grandes angústias foi constatar que a mudança de sua gestão atraiu personagens que gostariam de passar por aquele espaço, mas que ao mesmo tempo não havia lugar para todos. Com a boa divulgação dos projetos, a atração de acervos foi inevitável, assim como as evidências das terríveis limitações para tal acolhimento.

O departamento conta como uma pequena sala de reuniões/exposições e um cômodo anexo que eventualmente abriga materiais de uso contínuo, em casos extremos, busca-se apoio em outras áreas para a guarda de itens maiores, que misturados a outras demandas seguem subaproveitados. Para descortinar tal cotidiano parto do relato de Walter Pereira Júnior, historiador, amigo de turma do mestrado e membro do departamento cultural portelense entre 2014-2018, empreendendo alternativas interessantes para a difusão do acervo da azul e branco.

Walter, assim como boa parte dos portelenses, foi cooptado pela transformação ocorrida a partir da eleição da Portela Verdade (2013), embora tenha revelado sua simpatia pela águia já em 2004. Com familiares ligados à trajetória da Imperatriz Leopoldinense, escola adotada na infância, o encantamento pela azul e branco veio pela referência do grêmio recreativo e como a escola experienciava este conceito, ofertando quadra aberta todo o ano, feijoadas, rodas de samba, o contato com tantas histórias e a riqueza de seus personagens.

Um dos incômodos que levaram ao distanciamento da primeira escola foi a percepção de narrativa única, aquela que basicamente centra suas experiências a partir da trajetória de seu patrono, relegando o discurso institucional ao ciclo vicioso do centralismo e o conseqüente apagamento de outras manifestações. Não era tarefa simples optar pela águia em 2004, assim como já declaro em outra passagem o início dos anos 2000 foram de muita dureza e descrença para os portelenses, adotar o pavilhão como nesta época era sintoma irrevogável de permanência.

A chegada ao departamento portelense veio a convite do diretor do cultural, à época Luis Carlos Magalhães, atual presidente da águia, em meio à proposta de fortalecer o departamento reunindo novas bases de troca junto aos membros remanescentes do Portelaweb, grupo que representava a maioria do núcleo. Como projeto inicial veio à produção da primeira

exposição executada originalmente pelo setor, evento que teve expressivo sucesso no início da gestão do departamento (2013) quando a escola abrigou esta iniciativa de instituições externas. Conforme delimitado anteriormente, os programas aplicados pelo departamento cultural assumiam as escolhas temáticas de pesquisa e difusão de acordo com os membros executores, uma vez planejados, seguiam para a anuência e aprovação de sua diretoria.

Múltiplas foram às frentes de atuação em quatro anos de percurso, na impossibilidade de exemplificar todos os empreendimentos, elejo dois projetos que despertaram especial atenção por refletirem a capacidade de transformação histórico social exercida pelo diálogo com os acervos, exposições e o programa Memória dos Portelenses, trazendo o desfile de falas ainda não reveladas da menina de 1923.

No ano de 2015 em parceria com Maria Lúcia, a quem referencia como grande parceira na jornada do departamento pela didática, pragmatismo e experiência na execução dos projetos, e Paulo Henrique, que embora não fosse membro oficial do departamento atuava nas filmagens e no apoio das montagens, uma proposta autoral ganha fôlego. A ideia era apresentar capítulos da escola com a problematização de sua historicidade, a partir de elementos fora do lugar comum de louvação de pioneira e maior campeã do carnaval carioca. Partindo desta reflexão os olhares escolhidos foram a musicalidade, a indumentária, a dança e a gastronomia, levados ao público por meio de exposições.

Para o elemento musicalidade a representação veio pela exibição de parte da produção discográfica com a exposição Raízes do Terreiro da Azul e Branco, que reunia gravações da escola de samba, da velha guarda e da ala de compositores da Portela. A metodologia de pesquisa centrou-se na busca desta discografia, em parte ofertada pelo pesquisador Alexandre Medeiros e as informações dispostas no acervo da biblioteca nacional. A combinação destas etapas com os depoimentos de cantores e compositores trouxe vivacidade ao projeto, nomes como Noca, David Corrêa, Tia Surica e Haroldo Costa (produtor de um dos discos na década de 60) potencializaram a exibição desta proposta consolidando mais uma forma de registro sobre as experiências portelenses. A montagem da exposição contava com a disposição de dois discos por painel, seguido de seus áudios e um texto informativo. Outra estratégia importante para a divulgação, foi atrelar a inauguração da exposição junto a outros eventos na quadra, a estreia desta, por exemplo, foi realizada no final do samba enredo de 2015.

Em 2016 o tema versou sobre a indumentária, escalando para a exposição “Tributo a Vaidade” painéis em tecido, contemplando o figurino dos seguimentos da escola como

comissão frente, que em seus primeiros anos era representada pela velha guarda, da bateria, do casal de mestre sala e porta bandeira, dos destaques e das alas. O objetivo era apresentar como a vestimenta revela capítulos importantes da órbita da agremiação, nos ensinamentos de Paulo da Portela esse era o elemento que marcava a respeitabilidade do sambista. O bordão pés e pescoços ocupados, de autoria de Paulo, é o que ainda hoje identifica fortemente a comunidade sambista.

No segundo semestre de 2016 chegou à vez da dança apresentando o universo dos passistas, das alas coreografadas, mestres salas e portas bandeiras, as danças dos quintais (terreiros) e o famoso miudinho da velha guarda. A ideia dos painéis era expressar as nuances do movimento destes atores, com o auxílio de imagens a dança portelense que desfila na Sapucaí e pelos terreiros, encontra personagens como Maria Lata D'Água³⁵ e as famosas reuniões da velha guarda pelos quintais da vida.

Em 2017 o aprendizado veio pela gastronomia, trazendo como carro chefe o famoso feijão da Tia Vicentina. Inspirada nas experiências de sociabilidade das Tias Baianas que faziam do preparo da comida um portal de diálogo, de composição de sambas, sustento e de circulação da arte em seus territórios, o espetáculo era transitar por estes “temperos”. A diligência do cotidiano de mulheres sambistas reverberou na construção do sabor como uma identidade, trazendo também episódios inéditos neste contexto como a história de João Calça Curta³⁶, um dos poucos homens na história da escola referenciado por sua ligação com a culinária.

Os Sabores da Portela, nome que designa a exposição, contava ainda com a exibição das receitas de Dona Vicentina, Tia Doca, Tia Surica, Dona Eunice, Dona Neném e João Calça Curta, algumas dessas expressas no livro *Nos batuques da Cozinha*, outras como fruto de pesquisas de jornais a época ou fornecidas por familiares. Como forma de aproximar o público das delícias deste cenário, os painéis eram produzidos em panos de prato que de acordo com cada receita ilustravam seus ingredientes, por exemplo, a receita de João Calça Curta tinha um peixe, limão tomate e coentro, representando a receita de peixada. O ambiente se cercava ainda de temperos frescos e utensílios de cozinha, combinação farta para uma boa conversa.

Uma das manifestações que recriam na atualidade parte deste experimento é a Feira das

³⁵ Passista portelense conhecida por desfilarem com uma lata de 20 litros de água na cabeça.

³⁶ João Calça-Curta tinha esse nome por ter sido o pioneiro da bermuda em Oswaldo Cruz. Era conhecido por sua simpatia e pelo espírito de liderança. E também por organizar uma festa na quarta-feira de cinzas que trazia gente de toda a parte, começava cedo e só terminava quando a turma quisesse. O prato principal desta festa era a peixada.

Yabás iniciada em 2008, evento gastronômico e cultural realizado todo segundo domingo de cada mês no bairro de Oswaldo Cruz, que recria a sociabilidade dessas mulheres com suas comunidades através da oferta de boa comida, rodas de samba e artesanatos.

Percorrer estas quatro narrativas que dialogam com o imaginário e tradições de um grupo em seu espaço de naturalidade, para além do discurso expresso pela vivência de um personagem, é o que fundamenta o conceito de grêmio recreativo nas escolas de samba. A capacidade de negociar com este capital cultural, este último entendido pela ótica de Bordieu (1998), é essencialmente perceber a dimensão identitária aplicada no entorno, onde cada gesto configura um instrumento de comunicação, resultando em uma perspectiva de aprendizado com os acervos para além dos registros.

[...]. Conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 1998, p. 28).

Uma das consequências mais relevantes desse empreendimento foi à aproximação do departamento cultural com outros setores da escola. Revisitar parte dos movimentos ao redor é um parâmetro elementar para o jogo de ideias, falar do outro a partir de uma associação coletiva, é também uma maneira de o olhar para si.

Após uma parceria entre o Departamento de Marketing da escola e o Madureira Shopping, a Portela ganha mais um espaço de interlocução, levando parte de suas exposições ao encontro de outros grupos. Além de migrar para dentro de seu bairro, o Consulado de Brasília também recebe parte deste material, reafirmando a circularidade de suas experiências com uma das marcas do samba carioca.

Figura 14: Zilmar Mendonça, filha de João Calça Curta.



Fonte: Site Portela Cultural (2017)

Figura 15: Marlene Vieira, reconhecida pela dança de gafeira.



Fonte: Site Portela Cultural (2016)

Conectada com a alternativa de comunicar a história pelo cotidiano de seus personagens, o projeto Memória dos Portelenses, programa de coleta de depoimentos iniciado em 2015, é a narrativa do sambista materializada por nome, rosto e conexões que forjaram o seu elo de pertencimento em determinado espaço e tempo. A implantação deste método como um processo institucionalizado, promoveu o encontro desses indivíduos com um lugar de reconhecimento os quais alguns relatam nem se acharem dignos, daí a vital relevância da seleção de personagens ainda não conhecidos pelo grande público. É de se encantar que mesmo a escola tendo adotado em 1974 um projeto similar com o Museu Histórico Portelense, os efeitos dessas falas ainda surpreendam pela recepção e imprevisibilidade de seus impactos, preconizando a máxima de que o samba agoniza, mas não morre.

O projeto Memória dos Portelenses iniciado em dezembro de 2015 acontecia paralelamente às exposições planejadas pelo departamento cultural, promovendo a retroalimentação dos projetos, por vezes um personagem é revelado por uma iniciativa e naturalmente incorporado à outra. A metodologia de história de oral também se consolidou na escola pela experiência de outros membros do departamento cultural com a técnica empregada no programa de depoimentos do Museu do Samba, reforçando a potencialidade desta rede de comunicação no uso eficiente de seus recursos.

Ofertada este auxílio foi tempo de organizar os fundamentos básicos como roteiro geral

e específico, segundo Walter Pereira o autor da proposta, o escopo do programa compreenderia o seguinte objetivo:

Registrar memórias individuais, testemunhos e vivências de sujeitos que tiveram suas trajetórias ligadas ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Com isso pretende-se colaborar na construção de um acervo de depoimentos que possa ser utilizado como fonte de pesquisa sobre a história da agremiação, bem como de temas conexos, tais qual a história da cidade do Rio de Janeiro, do carnaval carioca e do samba. O projeto apoia-se na metodologia de História Oral, abordagem qualitativa, oposta à generalização e à uniformização da experiência humana. Nessa visão a "memória é uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no presente" (pg. 09 - História Oral: memória, tempo e identidade; Lucilia de Almeida Neves Delgado). Busca-se, assim, a produção de conhecimento sobre o clima de certo tempo, sobre uma determinada comunidade de indivíduos com múltiplas identidades e versões³⁷.

Foi estabelecido ainda que todas as entrevistas estariam disponíveis na plataforma digital Youtube acompanhadas de um sumário descritivo e fisicamente dispostas no departamento cultural, cabendo a cada entrevistado a assinatura de um termo de imagem. O critério para escolha dos personagens baseava-se em dois pontos, o pertencimento a setores distintos da escola e a escuta de atores ainda desconhecidos para o grande público. Definido o protagonista, os próximos passos se desdobravam em uma pesquisa inicial, acompanhada de um pré-entrevista para a checagem de informações e a construção do roteiro específico.

Todas as entrevistas foram realizadas na sala do departamento cultural da escola junto às exposições, como forma de tornar a experiência localizada e institucionalizada. É também durante as entrevistas que os personagens trazem parte de seus acervos para exibição, momento de configurar suas vivências e eternizá-las como elementos legítimos de suas narrativas. O primeiro participante foi Marquinhos do Pandeiro³⁸, cumprindo o mesmo rito outros onze personagens. O crescimento deste acervo se sustenta ainda pela indicação de novos personagens durante as entrevistas, o que possibilita a manutenção do critério de escolha pelo inédito.

Essas interlocuções dimensionam o que se compreende por memória para cada indivíduo e de que maneira ele gostaria de ser lembrado neste território. Partindo desta premissa

³⁷ Escopo do Projeto Memória dos Portelenses cedido por Walter da Silva Pereira Junior de seu arquivo pessoal.

³⁸ Membro da Velha Guarda Portelense, sambista e taxista que lançou o seu primeiro CD solo aos 74 anos em 2020.

o pesquisador narra um episódio curioso ocorrido na exposição “A dança do samba”. O mestre sala Waldir Gallo se reconhece em uma das fotos em um ensaio do Império Serrano em 1967 onde aparece descalço tocando um prato em meio as passistas, fato que causou desagrado por entender que estar descalço não seria a vestimenta adequada para a exibição em uma exposição. Após o episódio Waldir foi convidado a deixar seu depoimento no programa Memória dos Portelenses e trouxe a reflexão sobre como as construções de memórias demandam escuta e um conjunto de simbolismo, que mesmo sendo de um corpo em comum, tem códigos bem definidos e personalizados.

Desfrutar da narrativa destes personagens que ainda dialogam com seus territórios de prática, é uma das mais fascinantes oportunidades de construção de conhecimento e produção de acervo. O ato de ser reconhecido aleatoriamente em um registro e a partir daí ver a sua narrativa projetada ao cenário mundial, é o que alimenta o fascínio pela pesquisa e a curiosidade pelo universo do outro. Somente neste núcleo com a apresentação de dois projetos, exposições e depoimentos, foram produzidas normativas, planos de trabalho, autorizações de imagens, painéis, documentos audiovisuais, tridimensionais e ao mesmo tempo um perspectiva distinta de falar do mesmo objeto, as Portelas.

Figura 16: Irene Silva à esquerda e Waldir Gallo tocando o prato no ensaio do Império Serrano.



Fonte: O Cruzeiro (1967)

3.3 Portela de Irene Silva

Os acervos, uma vez institucionalizados, carregam a chancela do reconhecimento e possibilidade de maior visibilidade, como exemplificado ao longo desta pesquisa, para o universo das escolas de samba essa máxima ainda enfrenta grandes desafios. Das iniciativas

tratadas até o momento uma particularidade ganha fôlego, a formação de acervos institucionais a partir da construção de acervos pessoais, no caso LIESA o de Hiram Araújo e no Departamento Cultural Portelense por movimentos como Portelaweb e pelo interesse de outros pesquisadores, princípio que se assemelha a experiência do CPDOC. Fora das instituições os acervos pessoais sobrevivem a lógica da exclusividade e da certeza do lugar de protagonismo.

Configurado como um dos núcleos que mais concentram fontes sobre as escolas de samba, de acordo com o INRC das Matrizes do Samba, os acervos privados são objetos essenciais para circular e compreender a esfera de relações dessas instituições e a formação de seus atores. A disponibilidade de conjuntos deste gênero parece configurar um fenômeno recente, com ênfase a partir dos anos 2000, por iniciativa de instituições como Museu do Samba e Museu da Imagem e do Som, como resultado da aplicação da metodologia de história oral em sua estrutura. A oferta de conjuntos desta natureza sob custódia das escolas de samba pouco se confirma, por dificuldades estruturais para acolhimento dos acervos, ou por percepção que esta função não as compete.

O projeto Memória dos Portelenses trouxe para dentro da escola a narrativa de seus personagens e com eles a oferta de seus acervos, alguns apenas para uma eventual exibição no momento da entrevista, enquanto outros são cedidos na esperança de geração de um produto ou uma guarda mais adequada. O acervo pessoal apresentado a seguir resulta desta iniciativa, Irene Silva porta bandeira portelense entre 1969-1974 depõe para o projeto em janeiro de 2017 e entrega o seu acervo a Walter da Silva Pereira Júnior, afirmando que o conjunto estaria em boas mãos com aquele que a fez renascer para a sua escola.

Irene Silva, a elétrica assim conhecida na Portela, iniciou seu caminho como passista na escola na década de 1960 por esbanjar samba no pé e muita energia. O encontro com a Portela foi a convite de uma amiga para participar de um ensaio, onde imediatamente se destacou pela dança e simpatia, optando pela águia como escola de coração. A visita à quadra tornou-se cada vez mais frequente resultando no convite de Natal, patrono Portelense, para ocupar a posição de passista e integrante do conjunto show da escola, rendendo premiações, apresentações no exterior e a chegada ao posto de primeira porta bandeira em 1969.

Em seu depoimento ao departamento cultural Irene reforça que a posição de porta bandeira não estava em suas pretensões, mas que ao ser convocada para o concurso em 1969 sentiu-se pronta para a missão, vencendo a competição com folga, tendo em seu júri personalidades como Carlos Imperial e Clóvis Bornay. Reconhecida pela elegância no bailado

e muito samba no pé a vitória de Irene foi destaque na imprensa. A estreia como porta bandeira foi com uma roupa que pesava 18 kg, que segundo a depoente ao longo da avenida parecia perder o seu peso diante de tanta emoção.

Figura 17: Irene Silva como passista no conjunto show da Portela.



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva (1968)

Figura 18: Concurso de Porta Bandeiras da Portela



Fonte: Jornal Fonte Democrática (1969)

Ocupante da posição até o ano de 1976 Irene ergueu o pavilhão no título de 1970 com o enredo Lendas e Mistérios da Amazônia, passando por transições de gestão na escola como a chegada de Carlinhos Maracanã, novo patrono, e a realização dos ensaios da agremiação no

clube Mourisco na zona sul da cidade, mudança que gerou muitas críticas à escola por tirar de seu bairro este evento e a crescente aproximação da classe média com este movimento. Em seu último ano à frente do pavilhão em 1976, Irene escreve um capítulo importante em sua trajetória profissional o alcance da nota 15. Na disputa daquele ano a nota máxima para os quesitos era 5, Irene Silva teve unanimidade em seu desempenho atingindo o total de 15 pontos, algo inédito nos episódios dos desfiles, experiência essa que a classificou para o mundo do carnaval como Irene 15.

Após este carnaval Irene deixa a Portela para se dedicar a maternidade, com a intensa agenda de eventos era penoso conciliar tal obrigação, levando o seu afastamento definitivo do seu posto na escola. Mesmo percorrendo outras agremiações como Império Serrano, onde foi campeã do Estandarte de Ouro em 1987, Imperatriz Leopoldinense, Unidos da Tijuca e União da Ilha, Irene relata com pesar a sua saída da Portela confessando que o primeiro ano que desfilou fora da escola chorou escondida ao ver a águia.

Figura 19: Irene Silva no ensaio da Portela no Clube Mourisco.



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva (1972)

Figura 20: O casal de porta bandeira e mestre sala, Irene Silva e Zequinha na capa da Revista Portela.



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva

Após a sua passagem pela União da Ilha do Governador a escola é rebaixada, condição indicada por alguns pela perda de pontos no quesito mestre sala e porta bandeira, levando a saída de Irene do posto e o afastamento permanente das atividades da folia. Embora não se apresentasse oficialmente Irene continuou frequentando a quadra da Portela, até que um episódio ocorrido no carnaval de 2007 culminou com um breve rompimento deste laço. Ao pedir para desfilar na escola foram prometidas duas camisas de diretoria, as camisas entregues eram em tamanho muito maior do que as suas medidas, comportamento que nas palavras de Irene representou o descaso da escola com a sua participação.

Figura 21: Camisa oferecida pela Portela para o desfile de 2007, episódio que marcou o afastamento de Irene Silva da escola.



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva (2007)

Afastada das atividades da quadra Irene atuou no ensino do seu ofício em projetos sociais como a escola Manoel Dionísio³⁹ em prol da formação de mestres salas e porta bandeiras, e na organização não governamental Madureira Toca, Canta e Dança, em parceria com Waldir Gallo, exercendo função similar. É na carreira de professora primária que Irene identifica sua profissão, vendo sua passagem pelas escolas de samba como um período de encantamento. Foi também por via deste encantamento que Irene Silva ganhou a TV, chegando em 1984 à novela Partido Alto interpretando uma porta bandeira que dava aulas à protagonista Bethy Farias para assumir esta posição na fictícia Unidos do Encantado. Nas palavras da depoente o bailado a trouxe a lugares inesperados e que pelo rompimento com carnaval andavam adormecidos em sua caixa afetiva.

O termo adormecido parece pertinente para esse breve histórico apresentado para as narrativas desta personagem. Irene apareceu para esta pesquisa como a surpresa de um novo despertar, não só pelo meu desconhecimento sobre sua atuação como passista e porta bandeira da Portela, mas como me foi ofertada a possibilidade de conhecer o seu acervo pessoal. Adentrar os acervos pessoais é acessar alentos, apegos e algumas dores, é uma versão do indivíduo que pode até ser “programada”, mas cercada da imprevisibilidade do impacto de seus questionamentos.

Eles representam sempre o vínculo pessoal que o titular mantém com o mundo. O sentido monumental/histórico do arquivo pessoal não é descoberto pelo profissional de arquivo. Ele se encontra no próprio ato intencional de acumular documentos. O arquivo passa a representar uma espécie de pirâmide. Guarda a memória do titular e há de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que imagina. (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 34).

A pandemia de Coronavírus nos impôs tantas limitações que a sinalização de alguma alternativa para a recondução da pesquisa soa como puro reflexo de generosidade. O acesso ao acervo pessoal de algum personagem portelense parecia distante, quadra e instituições fechadas, boa parte dos detentores classificados como grupo de risco pelos órgão de saúde (idosos ou com

³⁹Manoel Dionísio tem o início da carreira em 1955, quando forma-se dançarino afro no Balé Folclórico de Mercedes Batista. Atuou no teatro na montagem histórica de Orfeu da Conceição, de Haroldo Costa, passou 14 anos dançando na Europa, e fundou em 1990 a Escola de Mestre Sala, Porta Bandeira e Porta Estandarte do Rio de Janeiro, responsável pela formação de dançarinos que estão à frente das escolas de samba da cidade do Grupo C ao Especial, além de formar crianças, adolescentes, jovens e adultos nas categorias do gênero. Fonte: <https://benfeitoria.com/escolamestredionisio>. Acesso em: 08 mai.2021.

alguma comorbidade) e a ingenuidade em tentar investigar apenas personagens já conhecidos. Foi através de Walter Júnior que conheci a história de Irene Silva e a disponibilidade de seu acervo para consulta, reconfigurando toda a engrenagem por aqui. A ideia de conhecer a perspectiva de acúmulo de um personagem vivo é tentar identificar como ele se coloca nas páginas da escola, ou pelo menos como gostaria de ser retratado, e se há alguma indicação desse vínculo de ambos os lados.

Falar da disponibilidade do acervo Irene é preliminarmente assentar sua reaproximação com a Portela no projeto Memória dos Portelenses. A menção à Irene veio através do depoimento de Waldir Gallo, passista portelense na década 1960, ao tratar de suas parcerias na escola, chamando a atenção do entrevistador ao adjetivá-la como Irene, a elétrica, e com a afirmativa que ela ainda estava viva e que poderia contribuir com novos olhares para o projeto.

O convite foi aceito e o depoimento gravado em 17 de janeiro de 2017 no Departamento Cultural Da Portela, rendendo posteriormente o registro de suas memórias no Museu do Samba em junho do mesmo ano. O acervo Irene Silva é composto por placas comemorativas e certificados entre as atuações como passista, porta bandeira e professora, conta ainda com fotos de família, fotos de seu caminho de bailado, recortes de jornal sobre a Portela e uma camisa da diretoria do desfile de 2007. As memórias distribuídas em duas caixas box, que segundo a depoente não foram armazenadas por critério aparente e permanecem sem projeto para a sua finalidade, conta com poucos itens descritos e quando identificados sugerem proveniências distintas, de caráter mais caseiro e outras mais profissionais.

Durante o depoimento uma afirmação ganha destaque, o rompimento com a Portela e em parte com o samba teve forte impacto no descarte de sua memória, perdendo-se boa parte deste acervo. Após o episódio com a diretoria em 2007 Irene não voltou à quadra da escola e nem contactou seus contemporâneos, sendo recebida com surpresa e alívio a escolha de seu nome para integrar o mosaico das memórias portelenses. No comparativo dos depoimentos cedidos ao Departamento Cultural da Portela e ao Museu do Samba, Irene parece mais confortável em falar em seu território, em ambos os espaços as histórias contadas seguiram a linearidade das informações abrigadas em seu acervo, com a exceção do episódio da camisa, mencionado apenas no depoimento de janeiro de 2017.

As pausas, os silêncios, a começar pela data de nascimento não revelada, caracterizam a seleção que Irene propôs para o seu registro na escola e no Museu do Samba. Uma das falas recorrentes é que o amor pela escola sempre esteve presente, mas que a possibilidade de ser

eternizada renovou esta relação. Regina Abreu (1996) atravessa essa relação propondo uma reflexão sobre a utilização da memória como instrumento de imortalidade.

Para o culto do eu, a memória é fundamental. É preciso salvar do esquecimento, do esfumaçamento, provocada pela morte, individualidades tão ricamente elaboradas. O sujeito busca então, a eternização na memória dos outros sujeitos, guardando e arquivando testemunhos evocativos de suas obras e realizações. (ABREU,1996,p.100)

A decisão de institucionalização de um acervo pessoal traz uma discussão interessante sobre a sua inserção em um escopo maior, relação que permeia os três eixos dessa pesquisa. Luciana Heymann (1997) compreende os arquivos pessoais como uma “ilusão da unidade” considerando que os mesmos podem não refletir a trajetória de seu produtor, caso que segunda a autora se difere dos arquivos institucionais.

[...]. Imaginar o arquivo pessoal como espelho da trajetória de seu titular, a partir da qual se poderia buscar reconstituir todas as atividades desenvolvidas por ele. De fato, nem sempre existe uma equivalência entre história de vida e arquivo pessoal. Este muitas vezes não corresponde, quanto ao período coberto pela documentação e riqueza dos registros acumulados, à duração e magnitude da atuação do acumulador. (HEYMANN, 1997, p. 3).

Particularmente para os acervos das escolas de samba, acredito que o ponto chave se prende ao simples fato de sua existência, uma vez ofertados mesmo que de maneira fragmentada, representam ao mínimo a possibilidade de alguma referência destas experiências que somadas a outras fontes podem indicar rotas. Como o reflexo desta precariedade são frequentes os relatos de furto de acervos de sambistas, com a promessa de divulgação, pesquisa e retorno financeiro, são disponibilizados a terceiros esses potenciais tesouros. Outros fatores podem interferir no descarte desses acervos, como a intolerância racial, religiosa, e de gênero, o desinteresse dos herdeiros em manter o legado e principalmente por não identificarem locais seguros para abrigar tais passagens.

Sobre o fator acolhimento chama atenção o encantamento de Irene ao saber da existência do Museu do Samba e o trabalho desenvolvido pela instituição, e ao mesmo tempo a frustração em constatar que assim como ela muitos sambistas desconhecem esse canal de diálogo. O esforço para a visibilidade e difusão destas narrativas deve pertencer a duas frentes, para os sambistas como território de posse e instrumento de fala em conexão com as ruas,

quadras e terreiros, e para o público em geral como mais uma oportunidade de estreitar os debates com a diversidade temática que carrega o ritmo samba.

O pertencimento à Portela aclamado nos depoimentos de Irene e a sua decisão de doar o seu o acervo, mesmo sem um projeto imediato da escola para este, a pessoa que creditou à sua fala uma versão relevante da memória portelense, representa uma nova chance de reviver esta experiência enquanto integrante desse grupo. Foi no desenrolar deste reencontro com a escola que Irene recebeu a homenagem do atual casal de mestre sala e porta bandeira da águia, Lucinha Nobre e Marlom Lamar, sendo anunciada como celebridade em sua quadra.

Figura 22: Irene Silva na gravação de seu depoimento ao projeto Memória dos Portelenses



Fonte: Site Portela Cultural (2017)

Foi também neste trajeto que a sua nota 15 tornou-se objeto de iniciação científica do núcleo de pesquisa Observatório do Carnaval na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2020, proposta esta a ser desenvolvida pela atual porta bandeira da Portela Lucinha Nobre. Parte do acervo de Irene Silva encontra-se disponível no Museu do Samba, mas pertence a todos os lugares em que seu legado simbolize farol para os ainda desconhecidos desdobramentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O breve desfile dos acervos das escolas de samba continua em busca de sua nota máxima, ou pelo menos, da possibilidade de apresentação em um grupo especial. As experiências aqui relatadas, a partir desta pesquisa de mestrado concentrada na área de Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos, partem da vivência de uma escola conhecida por sua interlocução com a tradição e o vanguardismo, mas que ainda enfrenta dificuldades em reconhecer e dialogar com personagens que lhe dão sua identidade, com os diferentes registros por eles produzidos e com os poderes de seus acervos, independentemente do seu volume numérico.

São também os esforços de uma “amante do carnaval”, iniciante e entusiasmada com seu objeto, em oferecer um enredo, uma harmonia, um ritmo, para elucidar vozes e espaços ainda pouco percebidos neste setor, capazes de permitir uma compreensão mais ampla sobre e a partir dos acervos das escolas de samba, sobretudo os da Portela. Apesar da excepcionalidade que vivemos em decorrência da pandemia, o nosso desfile precisa terminar (ou continuar em outras passarelas), ainda que com a consciência de que sempre parece faltar algumas alegorias.

Apesar disso, a proposta de trazer para os espaços sociais das escolas de samba, espaço predominantemente informal, um olhar valorativo sobre os registros que elas produzem em seu cotidiano, mas também dos registros que, embora produzidos e acumulados por terceiros, possam estar a elas relacionados, nos pareceu acertada a partir da pesquisa. Não sem motivo, temos indicações sobre ações de entrevistas episódios de recolhimento de acervos a partir do Departamento Cultural da Portela.

Creio que a ideia de que os registros são sempre fragmentos de um todo maior e mais complexos, sobretudo quando pensamos nas diferentes tipologias documentais, nos diferentes produtores e custodiadores desses acervos, constitui-se em algo que precisamos partilhar em outros espaços. As amarras técnicas precisam ser repensadas quando em espaços sociais de predominância das informalidades. Talvez por isso os departamentos culturais venham assumindo, ainda que timidamente, e em função da pandemia, um lugar de referência para esses acervos e suas múltiplas utilizações.

Mesmo expondo iniciativas promissoras como esta, pontos elementares como identificação e difusão, ainda configuram obstáculos rígidos, quase intransponíveis, pela

ausência de propostas. Talvez haja uma certa romantização ou inocência sobre as dinâmicas que envolvem as escolas de samba, que nos leve a avaliar como uma ausência de propostas aquilo que pode ser um projeto, licença que parece pouco se aplicar ao acervo LIESA, que institucionalmente funciona como uma empresa, em tese, com vistas a uma postura mais propositiva para a resolução de seus obstáculos. Mas não tendo sido esse o escopo da pesquisa e sobretudo não tendo os elementos técnico-científicos que me autorize a tais afirmações, mantereí como ausência.

Quando realizadas ações eficazes neste âmbito, a falta de comunicação entre as instituições interrompe a circulação e o debate sobre estas iniciativas, impossibilitando a consolidação de um processo vivo e robusto. Pela notória fragmentação imputada, embora nem sempre consciente ou proposital por anos de apagamentos, descartes e isolamentos, é que se faz presente a urgência de uma rede de apoio e compartilhamento dessas ações. Como etapa inicial, o exercício é interno, de um levantamento prévio do que se abriga, o que minimamente se tem condição de ser acolhido, considerando etapas básicas de identificação, de dispositivos de acesso e sobre quais condições esse processo se desenvolve.

Nos cenários analisados, pela própria dinâmica de funcionamento das escolas, não foram detectados instruções normativas para recebimento, coleta, identificação e difusão dos acervos, o que reforça que as ações empreendidas nesta esfera se valem da intuição e da capacidade de investimentos dos indivíduos que “assumem” tal gestão técnica. O limite desta aposta é ofertar qualidade, discursos e visibilidades distintas a conjuntos dispostos no mesmo espaço, sistematicamente objetos de diferentes tipos de disputa.

A carência do que podemos classificar como uma política de aquisição e descrição de processos básicos de tratamento, ou a sua adaptação a uma lista de recomendação para gestão desses acervos, não erradicaria as disparidades de estrutura, mas apresentaria a materialização de um processo que parece sobrevoar as escolas e nunca se acenta. Assim, a partir do que nos disse Desiree Bastos, arquivista do Museu do Samba, sobre o lançamento de um plano diretor da instituição contemplando uma política de acervo, resta-nos aguardar sobre o que sugere uma mudança significativa para uso e construção dessas ferramentas nos acervos das escolas de samba e nas instituições que abrigam tais tipologias.

A proposta de gestão do acervo do que dominam de política, elaborada em parceria com a Escola de Museologia da Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), formaliza parte dos compromissos de salvaguarda e eleva a gestão do acervo a um patamar de

indicador de desenvolvimento institucional, pelo menos quando temos em mente uma lógica burocrático-legal. O acompanhamento desse empreendimento nas escolas de samba, requer especial atenção.

Sobre os acervos armazenados em âmbito privado, arrebatados por sentimentos, afetos exclusivamente particularidades, faz-se imprescindível a abertura de diálogos entre as escolas com os titulares e custodiadores dos acervos, sinalizando a relevância desses fragmentos para a formação de um cenário mais acolhedor, diverso e comunitário. A aproximação de novos personagens por meio de suas narrativas consagra-se como mais uma etapa da constante negociação em que vivem as escolas de samba.

Como aliado nesta interlocução o fomento aos departamentos culturais vivos e com capacidade de ação, carregam a oportunidade de colaborar na elucidação de outras nuances desse processo, instrumentalizando o autoconhecimento e a projeção de identidades ainda em curso. Trabalhar este capital é, acima de tudo, torná-lo disponível, não apenas em seu campo de prática mais imediato, mas em todos os locais em que seus desdobramentos políticos, sociais e culturais estejam presentes. A pesquisa nos evidencia o quanto a simbiose entre os departamentos culturais e os demais setores da escola, contribui para a desconstrução de sua atuação ainda tímida e o seu fortalecimento como referência coletiva. Estreitar sua posição como elo de afirmação e reelaboração do pensamento sobre o samba e seus representantes, a partir de sua produção, é um recurso valioso de empoderamento que pode reverberar nos desfiles, em sua projeção institucional e no olhar do público ao identificar solidez e respeito à trajetória de sua agremiação com a comunidade que a constitui.

Quanto à mobilização do entorno seria interessante que os contratos de patrocínio dos desfiles aplicassem como contrapartida iniciativas de preservação da memória das agremiações, fortalecendo a marca do fornecedor e o poder de alcance das narrativas da escola. Naquilo que compete ao financiamento público, esses ajustes parecem ainda mais viáveis por contar com aparelhos culturais como museus, centros culturais e arquivos públicos que já desenvolvem atividades neste domínio. Por parte das escolas é imprescindível refletir sobre projetos de grande alcance que não exclusivamente os desfiles, caso hoje estivesse disponível um investimento maciço no gerenciamento de acervos, arrisco a dizer que pouquíssimas escolas teriam um planejamento de pronta entrega.

Em linhas gerais, evidenciamos a predominância de que as ações voltadas à preservação de memórias nas escolas de samba não só partem de motivações particulares, como são levadas

a efeito por indivíduos, sem despertar qualquer interesse ou curiosidade por parte das diretorias das agremiações.

Não por acaso, é que parcela significativa dos itens listados no Inventário Nacional de Registros Culturais das Matrizes do Samba contemplem os arquivos pessoais como um dos principais vestígios do gênero. No cenário adverso da pandemia esse movimento foi exarcebado, a ausência da festa reelaborou como vimos, a maneira de viver o carnaval na cidade carioca, seja pela transmissão de desfiles antigos, entrevistas, publicações e as inesgotáveis lives. Desfilando nesta passarela destaco duas ações que acolheram os órfãos da Sapucaí, reafirmando a potencialidade e capacidade de transformação das escolas ao menor sinal de sua perda.

O carnaval decretado pelo canal do YouTube Boi com Abórrora, ancorado pelos jornalistas Fabio Fabato, João Gustavo Melo e o carnavalesco André Rodrigues, trouxe para a avenida o “Boi Beleza”. O projeto consistiu na reexibição de consagrados desfiles, previamente escolhidos por uma enquete, para uma nova disputa de título. Sob o olhar de um júri de pesquisadores e profissionais foram avaliados quesitos como enredo, bateria, mestre sala e porta bandeira, harmonia, samba enredo, alegorias e adereços, evolução, comissão de frente e conjunto, com direito à apuração em plena quarta feira de cinzas.

Os desfiles foram exibidos e comentados na sexta e sábado de carnaval (12 e 13/02/2021) em média com 10 mil visualizações por noite, chegando mesmo a concorrer em audiência diretamente com a reprise dos desfiles promovida pela Rede Globo, levando inclusive a emissora derrubar o canal do Boi alegando a detenção dos direitos de imagem⁴⁰. Além do prêmio principal foi ofertado o “Doju de Ouro” para os destaques em cada categoria, sagrando-se como campeã a Imperatriz Leopoldinense de 1996, mesmo a Portela de 1995 tendo liderado a disputa até o último quesito.

Neste episódio cabe sobre a alegação das detenções dos direito de imagem, uma observação sobre como as escolas poderiam a partir de agora, repensarem as cláusulas contratuais com as emissoras de televisão, assim como terem mais atenção sobre seus acervos, suas imagens e os usos que as empresas fazem deles.

Em outra ponta, a plataforma de ensino Pensamento Social do Samba, iniciada em Maio

⁴⁰ Reportagem publicada pelo site SRZD “Globo derruba live do ‘Boi Beleza’ e canal no YouTube é suspenso” em 14 de fev de 2021.

de 2020 por um historiador e um cientista social, Vinicius Natal e Mauro Cordeiro, abasteceu o público das raízes que sustentam as escolas para além da Sapucaí. Com cursos que dialogam com as manifestações literárias, artísticas, musicais, performáticas e discursivas dos sujeitos, pela linguagem do samba compreendendo os corpos, símbolos e mentalidade, a travessia da Sapucaí chega até ser mencionada, mas definitivamente longe de ser a expressão suprema desse núcleo.

Com a oferta de quatro módulos intitulados Escolas de Samba Cultura e Negritude, Sociologia das Escolas de Samba, os Intelectuais Negros do Samba, E o samba fez escola são apresentadas construções teóricas, a partir da experiência e interpretação do samba enquanto campo empírico, construindo um canal de debate tão rico que atraiu pesquisadores, profissionais do carnaval, gestores e amantes da folia no Brasil e no exterior.

Essas articulações seguem as listas de debates de carnaval iniciadas ao final da década de 1990, que tiveram como desdobramento a produção de sites especializados para o acompanhamento das escolas durante todo o ano. Como herança desta iniciática aponto ainda o Portal Academia do Samba sob a batuta de Marcelo O'Reilly, um dos pioneiros nesta jornada, que reúne listas de discussão, trabalhos acadêmicos, lançamento de livros, memórias do samba e uma lojinha virtual, integrando construção, legado e o empreendedorismo como facetas negociáveis das interpretações imputadas as escolas de samba.

Muitas das pesquisas que carregam o samba como objeto acabam não chegando ao público que o pratica. O que justifica isso? Quais são as mudanças desta rota que podemos considerar essenciais para a renovação destes diálogos, das trocas de saberes e para a eliminação do estranhamento ou distâncias entre estes atores?

Para a Arquivologia, por exemplo, este é mais um olhar que requer desdobramento, sobretudo por ser uma área do conhecimento marcada em sua origem como um fundamento para a organização burocrática do Estado. Como esse conhecimento produzido e consolidado no interior dos estados modernos, pode aprender com as escolas de samba, assim como ajudar a repensarem suas práticas internas? Não temos uma resposta fácil, mas podemos afirmar que independentemente de qual seja, ela passará necessariamente por participar desses diálogos, pelas nossas capacidades de ouvir, falar e aprender, mas sobretudo, atrevo-me a antecipar aos arquivista uma das etapas fascinantes deste trabalho, será um desfile inesquecível.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996.
- Achilles, D., & Gondar, J. (2017). A memória sob a perspectiva da experiência. *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Em Memória Social*, 9(16), 174–196. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/morpheus/article/view/6055>. Acesso em: 29 ago.2020.
- ANTAN, Leonardo. Carnavalizadores de primeira Paulo Benjamin de oliveira, quem fez o mundo azul e branco crescer. *Carnavalize*. Rio de Janeiro, 26 de jan.2018. Disponível em <http://www.carnavalize.com/search?q=paulo+da+portela>. Acesso em: 29 ago.2020.
- ARAÚJO HIRAM e JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em desfile, vida paixão e sorte*. Rio: Guavira, 1969.
- ARQUIVO NACIONAL. Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. 2004. Disponível em http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 29 abr. 2021.
- BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única / infância berlinense*: 1900. Edição e Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- CAMARGO, Ana Maria; GOULART, Silvana. *Centros de memória: uma proposta de definição*. São Paulo: SESC, 2015. 112 p.
- CAMARGO, Célia. Centros de documentação e pesquisa histórica: uma trajetória de três décadas. *In: CPDOC 30 anos*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 2003.
- CANDEIA & ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.
- CARNEIRO, Edison. “Carta do Samba”. “Em louvor do rancho”. *In: CARNEIRO,*

- Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982. p.161-166; 167-168.
- CARNEIRO, Edison. “*Proteção e restauração dos folguedos populares*”; “Escolas de samba – I”; “Escolas de Samba – II”. In: *A Sabedoria Popular*. Apresentação de Vicente Salles. São Paulo: Martins Fontes, 2008. pp.17-30; 78-83; 84-87.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores aos desfiles*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ/Minc/FUNARTE, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural O Direito à Cultura*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Nas fímbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e de ganho*. Estudos Econômicos, São Paulo, v. 15, 1985.
- DINIZ, Alan; MEDEIROS, Alexandre; FABATO, Fábio. *As três irmãs: como um trio de penetras “arrombou” a festa*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2012.
- DUARTE, Zeny; FARIAS Lúcio. *O espólio incomensurável de Godofredo Filho: resgate da memória e estudo arquivístico*. Salvador: ICI, 2005.
- DUCHEIN, Michel. *O Respeito aos Fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos*. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro: abril, 1982.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: a história dos costumes*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- ERICEIRA, Ronal Clay dos Santos. *A reconstrução do passado da Portela na rede mundial de computadores e nas rodas de samba*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2009.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 09-23
- FERNANDES, Néelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade, 2001.
- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- FERREIRA, Luiz Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval. Espaço e Cultura (UERJ), v. 9/10, p. 7-33, 2000.

- FERREIRA, Marieta de Moraes. *História oral, comemorações e ética*. Projeto História. Ética e História oral, São Paulo, nº 15, p.157-164, abr. 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos, 142).
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- GONDAR, Jô. *Cinco proposições sobre memória social*. Revista Morpheus: estudos Interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/5475/4929>. Acesso em: 20 ago.20.
- GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural*. Anuário Antropológico [Online], I | 2013, Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/438>. Acesso em: 14 ago.2020.
- GRAMSCI, Antonio. *Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais*”. Cadernos do Cárcere. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HALL, STUART. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HEYMANN, Luciana. *Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-60, 1997.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- IPHAN; CCC. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Brasília, DF: Iphan, 2014.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 1992.
- LEOPOLODI, José Sávio. *Escola de Samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010
- MACHADO, Bárbara. *A função de intelectual: um diálogo entre Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu e Edward Said*. Revista de Teoria da História Ano 7, Número 13, Abril/2015 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892.

- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Arte de pensar o patrimônio cultural*. Memória, São Paulo, v. 13, p. 13-9, 1992.
- MIRANDA, Jair Martins de. *Samba global: o devir-mundo do samba e a potência do carnaval do Rio de Janeiro - análise das redes e conexões do samba no mundo, a partir do método da cartografia e da produção rizomática do conhecimento*. Rio de Janeiro, 2015, disponível em: <http://sambaglobal.net/web-tese/>. Acesso em: 27jul.2021.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MOREIRA, Regina da Luz. *Brasiliannistas, Historiografia e Centros de Documentação*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 3. n. 5, 1990. p. 66-74.
- MOURA, Roberto. *Os excluídos da história; operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo, Paz e Terra, 1983.
- NATAL, Vinícius Ferreira. *Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 207-215, nov. 2010.
- NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.
- NATAL, Vinícius Ferreira. *Cultura e Memória na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- NATAL, Vinícius. *Memórias e culturas nas escolas de samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2016.
- NATAL, Vinícius. *Sobre relações de reciprocidade entre jogo do bicho e escolas de samba no carnaval carioca*. Ponto Urbe [Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 01 maio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5873>;DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.5873>.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993.
- OLIVEIRA, Lais Vianna de. *“O Axé da Portela Voltou!”: Atualização de Memórias e Tradições no GRES Portela (2013-2015)*. 2015. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. *Carnaval e poderes no Rio de Janeiro : escolas de samba entre a LIESA e Crivella*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. *Carnavalescos e as escolas de samba S/A 2018: produção simbólica, indústria cultural e mediação*. CS online revista eletrônica de ciências sociais (24). <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17463>.

PEREIRA JÚNIOR, Walter da Silva. *Museu Histórico Portelense: apontamentos sobre a trajetória de um acervo de fontes orais do samba carioca*. Anais Eletrônicos do XV Encontro Nacional De História Oral “Narrativas Oraís, Ética e Democracia”.2020.

PAVÃO, Fábio. *Uma comunidade em transformação*. 2005. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2005.

PEREIRA, Mirna. *O direito à cultura como cidadania cultural*. Revista Projeto História, São Paulo, n.33, p. 205-227, dez. 2006.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

RANULPHO, Waldinar. *Escola de Samba Quilombos para salvar o samba*. Última Hora, 7 nov. 1976.

RIOTUR. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.

RODRIGUES, ROGÉRIO; Fábio. *Perímetro Cultural e Viagem Sentimental a Oswaldo Cruz. Projeto Cultural da Equipe Portelaweb*, Rio de Janeiro, 2006.

SCHWARTZ, Joan M.; COOK, Terry. *Archives, records and power: the making of modern memory*. *Archival Science*, Toronto, n. 2, p. 1-19, 2002.

SILVA, Flávio Leal da. *Arquivo, Memória e Fragmentação: a construção do acervo do Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz - Fiocruz*, Dissertação de Mestrado do Programa de Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SILVA, Flávio Leal da. *Acervo digital da cultura Parintintin do Amazonas: o museu do índio e as políticas públicas de patrimônio e memória indígenas*. 2013. 119 f. Tese (Doutorado em Memória Social)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Flávio Leal da. *Da doação à adoção: arquivos, memórias e cidadania indígena em contextos de apropriações diferenciadas*. *Acervo*, v. 31, n. 1, p. 77-93, 2 maio 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *Tantas páginas belas: histórias da Portela*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.

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

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade; a forma social negro religiosa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Minas Gerais: EDUFN, 2008.

SOUZA, de Maximiliano. *Centro de memória e animação do carnaval – Museu do Carnaval: o reflexo de uma memória em evolução!* Rio de Janeiro, 2006. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro.

TESSITORE, Viviane. *Como implantar centros de documentação*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 56p. (Projeto como fazer, 09).

TREECE, David. *Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018

TURANO, Gabriel da Costa. *A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação e reconfiguração*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 133- 142, nov. 2011.

TURANO, Gabriel da Costa. *UES, UGES, FBES, UGESB, CES, CBES e AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação das escolas de samba entre os anos de 1935 e 1953*. 2017. Tese de Doutorado do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

VELLOSO, Mônica Pimenta. 1990. *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. In Estudos Históricos, vol. 3, n. 6: 207-228.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

ANEXO A

Questionário aplicado pela equipe do Departamento Cultural da Portela na gestão Portela Verdade no segundo semestre de 2013

E aí, Portelenses?

Agora é sacudir a poeira, arregaçar as mangas e partir pra cima...

Muito trabalho pela frente.

Nossa nova diretoria está atenta e voltada para a evolução da escola e para os ajustes necessários em busca do título que tanto queremos

Mas há o outro lado desta moeda!

Nossa diretoria designou um grupo para direcionar esforços no sentido do tão famoso “Livro de nossas histórias”.

Esse grupo buscará, a partir de agora, elevar a autoestima portelense, revalorizar os fundamentos culturais incomparáveis de nossa escola.

E para tanto precisamos e contamos com você.

Para isso precisamos saber quem você é e o quanto deseja participar deste esforço. Você que enche a quadra nas feijoadas, que frequenta as redes sociais, os ensaios, os desfiles da Sapucaí. Saber quais suas áreas de interesse cultural, que tipo de participação pode e gostaria de ter para o fortalecimento de nosso Departamento Cultural.

Se tem, e se deseja ceder para reprodução, livros, discos, revistas, fotos, fantasias... tudo que seja acervo de memória.

Estamos disponibilizando este questionário solicitando a você o especial jeitinho para preenchê-lo agora e colocá-lo, ao ir embora, na urna que será indicada durante a feijoada.

E se assim desejar poderá também enviá-lo para o endereço portelacultural@gmail.com

Nome:

E-mail:

Bairro/Cidade

Idade: () até 20 () até 40 () até 60 () mais de 60

1) Já desfilou na Portela? Em que ano?

2) De que tipos de eventos de quadra já participou?

3) Tem interesse em participar de atividades programadas pelo Departamento Cultural?

- 4) Gostaria que o Departamento Cultural programasse eventos para seus filhos? Todos voltados para a cultura do samba?
- 5) Gostaria de participar de debates, filmes, seminários, concursos sempre ligados ao samba e à Portela com debates, discussões, pesquisas e estudos, concursos, festivais, exposições? Quais os de sua preferência?
- 6) Tem algum vínculo familiar com a Portela? Tem documentos, fotos, fantasias, objetos, que interessam ao Centro de Memórias da Portela?
- 7) Tem interesse em participar diretamente no destino da escola como sócio contribuinte? Ou como sócio torcedor?

ANEXO B

Programação FLIPORTELA realizada entre os dias 20 e 21 de abril de 2019

Dia 20 de abril (sábado)

Abertura oficial (Praça Manacea)

Troca de passes: Práticas leitoras nas periferias

Local: Sala Paulo da Portela

Center-half: Rogério Rodrigues, Diretor cultural da Portela

Convidados:

Márcia Lisboa

Jacqueline Oliveira Silva

Kishnoray Lopes

Paulo Cesar Cardoso

Apresentação dos grupos de Jongo da Associação Cultural Sementes d'África e Memória do
Cativeiro

Local: Praça Manacea

Troca de passes: Arte carnavalesca como objeto de investigação acadêmica

Local: Sala Paulo da Portela

Center-half: Fábio Pavão, presidente do Conselho Deliberativo da Portela

Convidados:

Aline Valadão Gualda

João Gustavo Melo

Leonardo Antan

Leonardo Bora

Troca de passes: Celebração de heróis e heroínas do povo

Local: Sala Paulo da Portela

Center-half: Fábio Fabato, jornalista e pesquisador de Carnaval

Convidados:

João Baptista Vargens

Marília Trindade Barboza

Onesio Meirelles

Vagner Fernandes

Dois dedos de prosa: A Alma Encantadora das Ruas do Rio – subversão e resistência

Local: Praça Manacea

Entregando de bandeja: Flávia Oliveira, jornalista

Convidados:

Aydano André Motta

Eliana Alves Cruz

Gabriel Cid

Luis Antonio Simas

Troca de passes: Subúrbios cariocas: um percurso de choro, samba e afetos literários

Local: Praça Manacea

Center-halves: Junior Coruja

Sandra Maria de Sá

Convidados:

Claudio Jorge

Maurício Barros de Castro

Lançamento documentário 100% Suburbano

Local: Sala Centro de Memória

Roda de choro

Roda de samba

Dia 21 de abril (domingo)

Troca de passes: Biografias como resgate de subjetividades

Local: Sala Paulo da Portela

Center-half: Luis Carlos Magalhães, presidente da Portela

Convidados:

André Diniz

Leonardo Bruno

Luiz Carlos Prestes Filho

Tom Farias

Troca de passes: A Resistência do povo negro a partir das linguagens artísticas

Local: Sala Paulo da Portela

Center-half: Cristina Conceição

Convidados:

Projeto Rodadas

Renato Nogueira

Vagner Amaro

Dois dedos de prosa: Angolas no Brasil, Brasil em Angola, ontem e hoje

Local: Praça Manacea

Entregando de bandeja: Dandara Luanda, membro do Departamento Cultural Da Portela

Convidados:

Alexandre Garnizé

Deborah Dornellas

Tambores de Olokum

ANEXO C

Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, aprovado pela lei 6483/2019 em 22 de janeiro de 2019.

I – Estrada do Portela (antiga Barra Preta), local onde ocorreu fundação do Bloco Carnavalesco Baianinhas de Oswaldo Cruz; onde situava o terreno do bar do Nozinho; o armazém de Sérgio Hermógenes Alves e a chácara de ‘Seu’ Napoleão;

II – Rua Antonio Badajós, local onde residiu Dona Esther no nº 95 e onde situava-se o quintal da Tia Doca no nº 11;

III – Rua Arruda Câmara (atual Rua Clara Nunes), local onde fica a sede da Portela, chamado Portelão, no nº 81;

IV – Rua Carolina Machado, onde viveu e morreu Paulo da Portela no nº 950;

V – Rua Dutra e Melo (atual Rua Manacea), onde situa-se o quintal do Manacea no nº 58;

VI – Rua Ernesto Lobão (antiga Rua B), local onde foi fundado o Bloco Carnavalesco ‘Lá se vai minha Embaixada’;

VII – Rua Fernandes Marinho, local onde residiu o compositor Argemiro, no nº 143;

VIII – Rua Joaquim Teixeira, local de fundação do Bloco Carnavalesco Baianinhas de Oswaldo Cruz no nº 157;

IX – Rua Júlio Fragoso, local onde situa-se o quintal da Tia Surica no nº 25, casa 13;

X – Rua Perdigão Malheiros, local onde situava-se o Caxambu do Vieira no nº 88;

XI – Rua Pirapora, local onde morou Antonio Rufino dos Reis no nº 4;

XII – Rua Taubaté, local onde ficava o Rancho Renascença no nº 42;

XIII- Estações de Dona Clara (atual Praça do Patriarca) e de Oswaldo Cruz (antiga Rio das Pedras).

ANEXO D



Roteiro geral do projeto “Memória dos Portelenses”

Orientação de questões a serem abordadas nos roteiros individuais dos entrevistados. Aberta a possibilidade de serem adaptados de acordo com a necessidade de cada depoimento.

Bloco I - Dados biográficos e lembranças da infância e juventude:

- . Nome completo, data e local de nascimento;
- . Filiação e família;
- . A infância e a adolescência no lugar de origem;
- . Formação escolar;
- . Primeiro contato com o samba e o carnaval;

Bloco II – A Portela

- . Como e quando começou a participar da escola;
- . Segmentos pelos quais passou;
- . Vivências dentro da escola;
- . Convivência com outros portelenses;
- . Sambas e carnavais marcantes;

Bloco III – Atuação fora da escola

- . Questões profissionais e vivências no mundo do samba, da música e do carnaval;

Bloco IV - Vida atual e cotidiano:

- . Família;
- . Cotidiano;

Bloco V - Mensagem final e a Portela nos dias de hoje:

- . A importância da Portela em sua vida;
- . Mensagem aos jovens portelenses;