

Passado de Glória – a poesia suburbana e o turbilhão de melodias da Velha Guarda da Portela

Past of Glory – suburban poetry and the whirlwind of melodies from Velha Guarda da Portela

Silvana Martins dos Santos
Lucas Garcia Nunes

RESUMO: Este artigo propõe discutir e analisar o contexto do lançamento, em 1970, do álbum "Portela Passado de Glória", o primeiro disco de uma Velha Guarda de escola de samba. A análise se concentra na produção poética das letras das canções, observando o cenário histórico de profundas mudanças sociais e políticas a fim de responder à seguinte questão: por que o disco da Portela é um marco na discografia brasileira? A textualidade dos sambas reitera a inteligência e a criatividade coletiva, fundamental na trajetória do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Isso demonstra que o samba não se restringia ao carnaval, e sim se desdobrava em práticas contínuas, como em encontros, festas e reuniões no bairro de Oswaldo Cruz, onde a música funcionava como instrumento de sociabilidade e afirmação da cultura negra, conforme apontado por Candeia, Nei Lopes e Muniz Sodré. A recriação cultural e a apropriação do passado para reconstruir histórias, oralidades e canções representam uma forma de criticar as mazelas do século XX e o legado do colonialismo. Essa prática propõe uma ruptura com a estrutura social vigente. A arte, a música e a palavra contada (e cantada) servem como caminhos para o que Frantz Fanon chama de consciência política, podendo ser utilizadas pelo povo como armas simbólicas.

Palavras-chave: Samba. Velha Guarda da Portela. Literatura Brasileira. Arte afro-brasileira. Resistência.

ABSTRACT: This article proposes to discuss and analyze the context of the 1970 release of the album "Portela Passado de Glória," the first record by a Velha Guarda samba school. The analysis focuses on the poetic production of the song lyrics, observing the historical scenario of profound social and political changes in order to answer the following question: why is Portela's record a milestone in Brazilian discography? The textuality of the sambas reiterates the collective intelligence and creativity that was fundamental to the trajectory of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. This demonstrates that samba was not restricted to carnival, but unfolded in continuous practices, such as gatherings, parties, and meetings in the Oswaldo Cruz neighborhood, where music functioned as an instrument of sociability and affirmation of black culture, as pointed out by Candeia, Nei Lopes, and Muniz Sodré. Cultural recreation and the appropriation of the past to reconstruct stories, oral traditions, and songs represent a way of criticizing the ills of the 20th century and the legacy of colonialism. This practice proposes a break with the current social structure. Art, music, and the spoken (and sung) word serve as paths to what Frantz Fanon calls political consciousness, and can be used by the people as symbolic weapons.

Keywords: Samba. Old Guard of Portela. Brazilian Literature. Afro-Brazilian art. Resistance.

Introdução

Antes de iniciar gostaríamos de pedir licença, saudar e prestar as devidas reverências, não somente aos personagens que aqui serão citados, integrantes da Velha Guarda da Portela, bem como aos pesquisadores e pesquisadoras que vieram

antes de nós, com todo respeito e agradecimento. Ressaltamos a senioridade em nossas pesquisas, com destaque para os seguintes nomes: Antônio Candeia Filho, Muniz Sodré, Nei Lopes, Jurema Werneck, Lydia Santos, Marília Trindade, João Batista Vargens, José Ramos Tinhorão e Paulo Mathias, pesquisadoras e pesquisadores presentes neste trabalho e que iniciaram seus estudos sobre o samba há muito tempo, permitindo que este caminho também pudesse ser realizado por nós.

No ano de 1970, mais especificamente no mês de julho, foi lançado no Rio de Janeiro um álbum pela gravadora RGE. Um disco que, para além do documento sonoro, reúne a poética de um grupo de sambistas e compositores majoritariamente negros do subúrbio da cidade. A produção ficou a cargo de Paulo César Farias (1942), o Paulinho da Viola, e se tornou uma obra chave, um marco na discografia da música Popular Brasileira. O trabalho intitulado de *Portela Passado de Glória* inscreveu na história as marcas dos antigos compositores e agitadores da organização carnavalesca do bairro de Oswaldo Cruz.

Com o objetivo de discutir a produção poética do samba e o contexto do disco de 1970 da Velha Guarda da Portela, propõe-se a análise de duas composições do disco mencionado, bem como do espaço social em que essas canções foram inseridas — sobretudo marcadas por uma sociedade desigual, violenta e opressora. A fim de provocar a seguinte questão: por que o disco da Portela é um marco na discografia brasileira?

Para compreender o contexto histórico no qual os sambistas viveram, é importante pontuar alguns acontecimentos que modificaram o período em questão e a vivência da população carioca. Fazer essa datação é fundamental para não esquecer as mazelas e os horrores das primeiras décadas do século XX.

Nesse período, o mundo foi marcado por grandes revoluções e guerras, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Revolução Russa (1917), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), governos ditatoriais como o de Salazar em Portugal (1926–1974), o Nazismo e Fascismo (1933 a 1945), a ditadura militar no Brasil (1964 a 1985).

Em contrapartida, movimentos como o da Pan Africanismo (por volta de 1945) e o movimento da Negritude (1930-1940) estavam desenvolvendo suas bases, e provocando reflexões sobre a diáspora africana, os pensamentos de Franz Fanon (1925-1961), também, foram escritos nesse período, as colônias africanas estavam iniciando suas lutas por independência. Todos esses acontecimentos

marcaram profundamente o mundo artístico, ou seja, a música, a literatura, as artes visuais e também a forma como os artistas sentiam e realizavam suas artes.

Assim, também, recorreremos a autores e autoras brasileiros que, ao longo da segunda metade do século 20, desenvolveram uma reflexão crítica sobre o samba urbano — manifestação afro-brasileira que ganhou força sobretudo a partir da década de 1920 e 1930.

O lançamento do disco impulsionou o grupo no universo da música. Nesse sentido, passaram a ser lembrados e reverenciados pela nova geração de cantoras e cantores que iniciavam suas carreiras (Cristina Buarque (1950-2025), Clara Nunes (1942-1983), Alcione (1947)), por exemplo. Naquele período, o Brasil atravessava uma ditadura militar que durou por mais de uma década, e além disso o cenário da música brasileira absorvia uma estética com forte presença da Bossa Nova carioca (Tinhorão, 1991)

O *long play* portelense com um total de 14 sambas, sendo sete de cada lado, estabeleceu a força da poética periférica de sambistas que tinham participado do universo do samba e do carnaval desde, pelo menos, a década de 1930 onde o desfile das então embrionárias escolas de samba era realizado na antiga Praça Onze (Sodré, 1998). Foi nesse período em que as escolas de samba passaram a influenciar os dias de carnaval e a paisagem musical da cidade com os primeiros concursos entre as organizações carnavalescas.

Participaram da gravação do disco de 1970 os sambistas: Aniceto José de Andrade (1912-1982), o Aniceto da Portela que foi fundidor; Bonifácio José de Andrade (1918-1980), o Mijinha; Manacé José de Andrade (1921-1995), o Manacéia que foi funcionário em uma fábrica de gelo; Alberto Lonato (1909-1999) que foi maleiro, maçaroqueiro e lustrador de móveis; Boaventura dos Santos (1908-1974), o Ventura, carpinteiro e excelente partideiro versador; Oswaldo dos Santos, o Alvaiade (1913-1981) foi tipógrafo; Francisco Felisberto Santana (1911-1988), o Chico Santana era ajudante de caminhão; Antonio Rufino (1907-1986) um dos fundadores da Portela; Alcides Dias Lopes (1909-1987), o Malandro Histórico; Armando Antonio dos Santos (1915-2001); Antonio da Silva Caetano (1900-1982) pintor e considerado por o primeiro carnavalesco das escolas de samba, junto a Antonio Rufino e Paulo Benjamin de Oliveira (1901-1949), o Paulo da Portela, fundou a escola de samba da Portela; Hildmar

Diniz (1933-2021), o Monarco que foi dentre as profissões copeiro e feirante; João Rodrigues de Souza, o João da Gente; Jahyr de Araújo Costa (1920-2006) o Jair do Cavaquinho foi funcionário da secretaria de obras da cidade do Rio de Janeiro; Cesar Farias (1919-2007) violonista e chorão, pai de Paulinho da Viola; Eliseu Félix (1925-2009); Otto Henrique Trepte (1922-2018), o Casquinha que foi bancário; Vicentina do Nascimento (1914-1987), a Cigarra importante figura na Portela, como pastora e baiana, foi uma inigualável cozinheira e Iara da Silva Cabral Dalmada (1916-1991). O grupo foi o primeiro a ser chamado de “Velha Guarda”, e, também por isso, uma referência.

Destaca-se, inicialmente, que o grupo era formado por trabalhadores, trabalhadoras e operários, pessoas que levavam uma vida simples, distante dos holofotes, e que constituíram uma rede de sociabilidade após um projeto de cidade inspirado em modelos europeus, sobretudo no francês (Lopes, 2008). Outro dado relevante, nas informações biográficas, é que os integrantes nasceram em um país que tinha abolido a escravidão há pouco tempo (1888), e viviam as consequências do racismo e da marginalização da população negra e indígena, o que contrasta com a ideia de democracia racial defendida no Brasil (Nascimento, 2016, p. 52).

Frantz Fanon (2020) aponta, em sua pesquisa na psiquiatria, a importância da linguagem, uma estratégia contra o racismo e contra as opressões que integram o sistema ocidental, restringindo os acessos de pessoas não-brancas. Nesse sentido, o samba e a produção poética da Velha Guarda servem como alicerce para identificar formas e tipos de espaços que subvertem a estética e a ordem branca. Vozes coletivas, de partilha do alimento, onde a musicalidade e a força da oralidade se encontram em busca de organizar a resistência (Sodré, 1998), principalmente através das palavras, assumindo o sentido e a letra dos sambas. Criando, dessa forma, um diálogo pelos personagens que compõem, que cantam, pois “Falar é ser capaz de empregar determinadas sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. Não sendo unívoca a situação, nossa exposição deve refletir isso. Sejam-nos concedidos certos pontos, que, por inaceitáveis que possam parecer de início, acabarão por encontrar nos fatos o crivo de sua exatidão.” (Fanon, 2020, p. 31). É ao se apropriar da língua do colonizador, que tentou aniquilar as línguas

africanas e indígenas da cultura brasileira, que nasce a expressão máxima da cultura brasileira, o Samba.

O samba, e suas variações, nascem da oralidade e assim ele representa, a manutenção de uma língua que carrega a cultura do colonizador, como salienta Fanon, que o domínio dessa língua pode trazer uma imagem de inferioridade para os colonizados, mas também, uma língua que criou seu próprios subterfúgios no ambiente brasileiro, ao manter padrões estruturais e lexicais, de línguas de origens africanas e indígenas, mostrando uma reconstrução dessa linguagem, o pretuguês, como proposto pela filósofa Lélia Gonzalez (2021, p. 81).

A provocação que orienta este trabalho é pensar o samba a partir do pensamento negro (Silva, 2015), de um modo que possamos refletir sobre o disco apontado e, em seguida, analisar as letras de duas de suas composições. Por se tratar de uma manifestação afro-brasileira, é pertinente discutir o samba à luz de trabalhos que enfatizam suas especificidades históricas e sociais (Pereira, 2022, p. 37), considerando o papel desempenhado não somente por compositores e sambistas nesse processo, bem como de intelectuais negras e negros.

O samba, uma expressão comprometida com o sagrado, estabelece um espaço em que a produção de subjetividade abarca múltiplas influências. Talvez a maior contribuição dos trabalhos e pesquisas de Candeia (seu trabalho foi publicado no ano de 1978 e reeditado em 2023) e Nei Lopes (com publicação em 1981 e atualizado em 2008) seja justamente a de refletir sobre o lugar de onde se fala: o protagonismo dos sambistas é analisado pelos próprios sambistas. Isso representa uma ruptura com a perspectiva do “Outro” (Fanon, 2020, p. 90) — no caso, jornalistas e pesquisadores brancos que, ao produzirem obras e organizarem depoimentos de importantes personagens (em sua maioria pessoas negras) frequentemente produziram análises desconsiderando elementos e categorias acerca do samba e de seus protagonistas.

Quebrar com a lógica colonial e o conceito de “epidermalização da inferioridade”, ou seja, olhar e analisar o negro apenas pela cor de sua pele, colocando-o na situação de marginalizado, é construir análises pelas perspectivas da pessoa negra, que desloca o foco da análise, destrói a imagem construída a partir da desumanização das pessoas negras, para re-construir uma análise baseada em sua própria subjetividade. Assim, ela não é mais o outro, o objeto, mas

sim o sujeito, capaz de gerir sua própria intelectualidade, sua arte, sua forma de ver e pensar o mundo.

As condições de vida dos componentes do grupo da Velha Guarda da Portela — em especial o acesso à moradia — foram restringidas por políticas públicas que marginalizaram as populações negras e pobres da região central do Rio de Janeiro, a partir da década de 1910. Nesse contexto, os sambistas de Oswaldo Cruz encontraram no subúrbio e no samba uma estratégia para resistir às tentativas de silenciamento, transformando as emoções e sentimentos em potência sensível, tanto coletiva quanto individual.

É por isso que o samba e suas variações precisam ser lidos e escutados com atenção, sob um olhar crítico, pois também representam um espaço de disputa no campo político, histórico e simbólico da cidade. Este texto é, portanto, um convite a escutar o disco e a conhecer as histórias desses personagens que marcaram o samba e a música brasileira.

Poesia negra – voz branca

A primeira letra de samba a ser analisada é o *Se tu fores na Portela*, composição de Ventura, carpinteiro de profissão e “de voz muito bonita e excelente partideiro” conforme escreveu Paulinho da Viola (1970) na contracapa do disco. A canção é a segunda do lado A e sua letra versa sobre um convite para conhecer a organização carnavalesca Portela, no subúrbio da linha férrea da Central do Brasil, em Oswaldo Cruz. A segunda letra é o *Passado de Glória*, composição que dá título e que encerra o álbum, de Monarco, que no período da produção do disco trabalhava nas feiras livres de bairros da cidade e não foi autorizado pelo patrão a comparecer na gravação do disco (Velha Guarda Da Portela, 2020).

Por mais difícil que seja definir o samba urbano com sua riqueza poética, considera-se aqui que ele se configura como expressão cultural e artística presente na música, na dança e, sobretudo, na literatura. Nesse sentido, busca-se compreender os impactos e a influência que a produção poética do grupo gerou no cenário musical brasileiro. Após o lançamento do disco, a Velha Guarda da Portela obteve reconhecimento e notoriedade não apenas no universo do samba, mas também em outros espaços culturais, recebendo inúmeros convites para apresentações, como na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Teatro da União

Nacional dos Estudantes, na comemoração da Semana de Arte Moderna em São Paulo e, em seguida, para a gravação de um programa na TV Cultura, em 1972 (Vargem; Monte, 2008).

As letras dos sambas do disco tratam de uma voz coletiva, de uma textualidade suburbana que não só influenciou a cultura como também a maneira de se relacionar na e com a cidade. Diante disso, Edmilson de Almeida Pereira revela que a literatura brasileira pertence, também, a sujeitos que se articularam e produziram formas próprias de manifestações textuais e literárias. É justamente o caso do samba produzido pelos integrantes da Portela, em Oswaldo Cruz e adjacentes.

Dessa forma, podemos compreender que o universo simbólico das culturas afrobrasileiras se entrelaçam, estabelecendo relações que nascem do contato entre as várias etnias advindas dos países africanos e seus descendentes com outras matrizes culturais, aqui também estabelecidas, deixando marcas culturais profundas nessas populações, nesse sentido, podemos perceber que “esse passado não tão remoto, a contemporaneidade, as práticas culturais dos afrodescendentes brasileiros receberam diferentes e conflitantes interpretações.” (MATTOS, 2011).

A desqualificação da cultura de origem africana, por parte da elite, privou, durante muito tempo, essas populações de conhecer e compreender suas práticas sociais, por isso, Fanon (2020) deixa evidente que é necessário romper com os pensamentos do colonizador, com sua visão de mundo e com sua cultura, que promove a desvalorizando e desumanizando de pessoas de origem africanas e indígenas.

Desse modo, Pereira também salienta a importância da valorização e da necessidade de se conhecer a história dessas populações. Assim, “os africanos e seus descendentes contestaram esse processo, que tentou negar a pluralidade de sua história e de sua cultura.” Outro aspecto também importante é perceber a “marginalização que o sistema escravista impôs ao corpus discursivo do sujeito negro, incluindo-se aqui as expressões verbais, visuais, sonoras e corporais.” (Pereira, 2022, p. 109)

Esses sujeitos, transformados em objeto e desumanizados pelo processo de colonização, carregam a marca em sua pele, não podendo permanecer indiferentes diante de uma imagem distorcida de si mesmos. Nesse sentido, o samba foi (e é)

uma importante manifestação cultural, nascida de pessoas que estavam, embora mutilado(s) e vigiado(s) (Mbembe, 2018) compondo um corpus discursivo reconfigurado, estética e ideologicamente, como um território no qual homens e mulheres, negros e não negros, se reencontram para contar e reescrever muitas das relações que constituem a sociedade.

Cabe ressaltar que esses corpos, que foram alvo da desumanização, também carregam a marca da humanização, da cultura, da festividade, das dores e da dura forma de perceber e experienciar o mundo a partir da condição de pessoa racializada.

O espaço na indústria cultural para as canções do grupo de sambistas, na década de 1970, reafirmava uma posição que foi limitada aos compositores desde a década de 1920, em outras palavras, foi uma grande conquista o grupo da Velha Guarda ter entrado no estúdio munido com 14 sambas e letras. Entre 1920 e 1970 a gravação dos discos passou por uma considerável mudança em seu formato, principalmente por conta das gravações elétricas, e no início da década de 1930 com o avanço da tecnologia do rádio no Brasil (Franceschi, 2002). Nessa fase a maioria esmagadora das capas dos discos são impressas com os rostos de cantores brancos, muito embora as composições e, em muitas vezes o próprio arranjo era feito por artistas negros, como foi o caso, por exemplo do grande Alfredo Viana (1897-1973), o Pixinguinha (Cabral, 2007).

Cantores como Patrício Teixeira (1893-1972), Ismael Silva (1905-1978), Getúlio Marinho (1889-1964), Heitor dos Prazeres (1898-1966), até mesmo o próprio fundador e líder da Portela, o Paulo da Portela estiveram presentes nos estúdios das gravadoras com suas vozes, mas tiveram um espaço restringido por um cenário que priorizava cantores brancos, como por exemplo, Francisco Alves (1898-1952) e Mário Reis (1907-1980). Fanon (2020), ao evidenciar as opressões e os acessos, ressalta que o racismo também operou (opera) diante da produção intelectual.

Uma rápida análise das vozes presentes nos discos da década de 1930 nos permite destacar o quanto isso ocorreu nas gravações (Franceschi, 2002), sobretudo no samba em que a voz dos cantores brancos é massivamente gravada em discos e ecoada pelo rádio. A produção poética e a composição das canções são negras, proveniente das margens da cidade, dos bairros periféricos, como Oswaldo

Cruz, Bento Ribeiro e Madureira, e dos morros como Salgueiro, Favela (atual Providência), São Carlos e Mangueira. No conteúdo dos discos, a palavra cantada também é negra, mas o rosto que aparece nos encartes é branco, e isso diz muito sobre a dinâmica social e os acessos presentes no meio musical e artístico.

Desse modo, o que está posto é que não se pode pensar o samba, seus personagens e aspectos sem antes considerar e entender que a criatividade por trás dos rostos brancos é proveniente de uma forte influência das culturas afro, uma convergência de inúmeras práticas sociais, religiosas e artísticas que se fundiram no Brasil, e que no Rio de Janeiro, em especial, no bairro de Oswaldo Cruz sofreu interferência de manifestações ligadas à região do café do Vale do Paraíba e as práticas urbanas ligadas aos malandros do antigo Estácio (Filho; Isnard, 2023; Silva; Santos, 1980).

As festas e encontros em Oswaldo Cruz eram ambientes de reuniões para comer, dançar e cantar caxambu, jongo e o samba urbano. A presença e a visita dos malandros de outras regiões da cidade são destacadas em muitos depoimentos de sambistas antigos.

Nozinho, filho de Napoleão, irmão de Natal da Portela, afirma:
A Portela agradece ao pessoal do Estácio. Minha tia Benedita, que morava na Rua Maia Lacerda, trazia o pessoal do Estácio pra cá. Tomavam o trem em Lauro Muller. Eles ensinavam a gente. Ficavam uma semana na casa de meu pai. (Vargens; Monte, 2008, p. 40)

Outro importante indicativo do contexto suburbano e das influências absorvidas vem das pesquisas de Candeia, em que ele aponta os personagens e os ritmos

Sr. Napoleão, pai de Natal, Vicentina e Nozinho, organizava em seu terreiro reuniões de caxambu. A essas reuniões compareciam elementos do Estácio, como Ismael Silva, Brancura, Valdemar da Babilônia, Baiaco, entre outros. Esses convidados compareciam às festas através da irmã do Sr. Napoleão, tia de Natal, que por sua vez era de outra *lei* e só participava depois de conseguir *Malene* (benção, licença, perdão) do Sr. Napoleão, dono e responsável pelo terreiro. É inegável a influência dessas festas, tipos de reuniões de caxambu e jongo que o Sr. Napoleão e o Sr. Vieira faziam realizar. Essas reuniões duravam, às vezes, dois dias. Eram também precedidas de baile com sanfona, onde todos comiam e bebiam e principalmente se divertiam. Queremos deixar claro que o Estácio não existia como Escola de Samba, mas os sambistas daquela região que vinham à “roça”, como era considerada Oswaldo Cruz, incentivaram os primeiros sambistas da azul e branco e indiretamente influenciaram o nascimento da Portela. (Filho; Isnard, 2023, p. 24)

Essas narrativas foram registradas em diferentes pesquisas e convergem para entender o momento embrionário da organização carnavalesca. Demonstrações do cuidado com a história e comprometidos com a memória do grupo, das inspirações e das conquistas que foram alcançadas com o tempo. Outro ponto de grande valor é a atenção aos mais antigos, pessoas mais velhas que transmitiam oralmente os ensinamentos que adquiriram ao longo da trajetória do coletivo, como deixou evidente o próprio integrante “Cláudio, de certa forma confirma: Aqui na Portela não tinha samba, quem trouxe o samba pra cá foi o pessoal do Estácio.”. Em um encontro para contar as antigas histórias, os integrantes da Velha Guarda rememoram o tempo e “Caetano continua: Está certo pelo seguinte: nós não fazíamos samba, não conhecíamos samba; nós cantávamos os sambas do Estácio, porque gostávamos.” (Silva; Santos, 1978, p. 46).

Trata-se de uma manifestação que se estendeu pela cidade e ganhou eco a partir de uma leitura própria de cada região. Em Oswaldo Cruz, um bairro com uma dinâmica rural, o samba da Portela, como destaca Candeia (2023), é influenciado pela presença do partido-alto, feito no improviso, marcado, geralmente, por um refrão e uma temática, semelhante à embolada.

As nossas manifestações populares têm como pontos altos o SAMBA, as rodas de capoeiras, as competições de batuques, as congadas, as eleições de Reis de Congo, e de Juízes de Angola, o folguedo dos quilombos, os maracatus, o frevo, o bumba meu boi, os ternos e ranchos, os louvores a São Benedito. Deve-se ao NEGRO o aumento do quadro religioso, incorporando a este cenário de figuras legitimamente africanas como os deuses Xangô, e Ogum, as ninfas Iemanjá e Nanã, os espíritos como Exu e demais. (Filho; Isnard, 2023, p. 17)

E nesse universo da palavra cantada (Matos, 2008) nas festas e reuniões, em fundos de quintais ou em botequins é que a literatura e a produção poética tomam forma coletiva, em um coro polifônico. No diálogo, proposto aqui, entre Candeia e Pereira, percebe-se que as práticas populares, com protagonismo da população negra, articulam além de um espaço pujante uma estética potente que permite o reconhecimento e a celebração, através da linguagem. No caso de Candeia, o samba é considerado a partir de seus pares: o jongo, a capoeira e o maracatu, já Pereira aborda a riqueza estética e poética no universo das congadas tendo em vista “A observação e a análise de práticas discursivas em comunidades devocionais como as famílias do congado ou dos terreiros de santo nos mostraram que a função ritual

da linguagem sagrada está intimamente ligada às prescrições que regem sua própria articulação estética.” (Pereira, 2022, p. 114).

Existe, portanto, nos encontros de sambistas afrodescendentes uma manifestação ancorada na ancestralidade, nas histórias dos mais antigos e nos fatos cotidianos, material que se transforma e é impulsionado pelas rimas e melodias, trata-se de uma combinação consciente e repleta de criatividade. Essa produção é, portanto, influenciada pelas experiências com o sagrado. É o sagrado do encontro, da alimentação, das reverências aos santos e orixás e do sensível de maneira individual e coletiva.

Neste ano de 2025, o disco da Velha Guarda, lançado em 1970, completou seus 55 anos e segue sendo uma referência para novos sambistas, além de ser uma importante fonte para pesquisadoras e pesquisadores do samba.

Do subúrbio ao estúdio – a poesia coletiva.

Em 1964, Paulinho da Viola, então com 22 anos de idade, foi visitar o grupo dos sambistas mais velhos da Portela. O samba cantado em sua chegada era *Passado de Glória*, que seria o título do álbum de 1970 e que Paulinho gravaria em seu próprio disco em 1972. Nessa ocasião, Paulinho chegou com a primeira parte de um samba, cantando para eles: “Leva um recado/ A quem me deu tanto dissabor/ Diz que eu vivo bem melhor assim/ E que no passado eu fui um sofredor/ E agora já não sou/ O que passou, passou”, e poucos minutos depois Casquinha, partideiro e bom improvisador fez a segunda parte: “Vai dizer à minha ex-amada/ Que é feliz meu coração/ Mas que nas minhas madrugadas/ Eu não esqueço dela, não”, era composto o samba *Recado*, gravado no disco de 1968 de Paulinho da Viola junto com Elton Medeiros (1930-2019) intitulado *Samba na Madrugada*.

Encantado pelo encontro com os mais velhos, durante os anos de 1966 e 1967, Paulinho se reuniu todos os domingos, principalmente no bar do Nozinho, com os compositores mais antigos da Portela. Inspirado nesses momentos é que o jovem sambista traduziu o subúrbio de Oswaldo Cruz: “Domingo lá na casa do Vavá/ Teve um tremendo pagode que você não pode imaginar/ Provei do famoso feijão da Vicentina/Só quem é da Portela sabe que a coisa é divina/ Tinha gente de todo lugar/ No pagode do Vavá”. A letra do samba de Paulinho, gravado no disco de

1972 (*Dança da Solidão*) exalta personagens da periferia carioca, como a própria letra diz: Vavá e Vicentina, esta última que esteve presente na gravação do disco *Portela Passado de Glória*. De um total de 26 composições pré-selecionadas entraram para o disco 14 e foram gravadas no estúdio Havay, no Centro do Rio de Janeiro, com apenas quatro canais, sem nenhum tipo de ensaio. (Vargens; Monte, 2008, p. 49).

Em determinado momento da gravação, durante o intervalo, Vicentina tira da bolsa um farnel de salgadinhos para um rápido lanche. É importante ressaltar que a presença da figura feminina marca profundamente a história do samba (Werneck, 2007).

Nota-se a presença minoritária de figuras femininas na gravação do disco, retrato da invisibilidade das mulheres e do machismo reproduzido na sociedade e no samba. Justamente por isso vale citar as mulheres que participaram do grupo da Velha Guarda da Portela: Áurea Maria (1952) filha de Manacéia, com quem dividiu a autoria de *Volta meu amor*, gravado no disco *Tudo Azul* de 2004, na voz de Marisa Monte (1967); Jilçária Cruz Costa (1932-2009), a Tia Doca; Dona Eunice (1920-2015) que foi costureira e modelista; Maria Lourdes de Souza (1926-2018); Iranette Ferreira Barcellos (1940), a Tia Surica apelido dado por sua avó, destacou-se em 1966 ao cantar o samba enredo da Portela, sendo a puxadora do samba. Gravou, em 2004, um disco solo; Neide Sant'anna de Albuquerque, filha de Chico Santana que integrou o grupo a partir de 2003, além de Vicentina, já citada, que estiveram naquele ano de 1970 gravando o primeiro disco da Velha Guarda da Portela.

A presença das mulheres foi fundamental para a história da Portela, isso porque a escolha dos sambas era feita, exclusivamente, pelas mulheres, ou seja, as pastoras da Portela. Se elas não gostassem da letra ou da melodia o samba não era cantado, e por isso descartado do grupo (Buarque; Jabor, 2008).

Tia Doca foi uma importante figura do bairro, pastora da Portela e presidente de ala. Em sua casa se reuniam sambistas e compositores, intelectuais, curiosos e pessoas interessadas no samba. Doca também compôs o partido-alto *Temporal* e *Orgulho negro*, o primeiro gravado no disco de Monarco em 1980 e o segundo, em parceria com seu filho Jadilson Costa, foi gravado por Jovelina Pérola Negra, no disco *Amigos Chegados* de 1990.

A pastora teve uma vida difícil, de luta e perseverança como nos conta Tia Doca, “Nossa vida era muito dura... Se não tenho estudo é porque não pude. E pensar que cheguei onde cheguei: conheci a terra do Papa e fui a Paris...”, (Vargens; Monte, 2008, p. 88), assim se expressa a Tia Doca. A história destaca os acessos da infância de uma das matriarcas da Portela, e o quanto a luta diária inspirou a vida dos integrantes do grupo da Velha Guarda.

As composições presentes no disco trazem a marca da simplicidade, sustentada por um discurso direto, objetivo, claro e por uma mensagem poderosa. Com temas como o amor, a coletividade, o trabalho, o próprio samba e a ancestralidade. A obra se apresenta como resultado do refinamento de sambistas antigos que testemunharam os primeiros momentos do carnaval nos moldes atuais, especialmente com o surgimento das escolas de samba em desfile.

Criou-se, assim, um espaço para que a criatividade e a coletividade ganhassem força. Inicialmente restritas aos terreiros e quintais do subúrbio de Oswaldo Cruz, para depois se expandirem por diferentes regiões da cidade, alcançando inclusive a Zona Sul (área nobre da cidade). Esse espaço potente, de produção poética e consciente, constitui um estímulo para reexistir em uma sociedade marcada pelas desigualdades e pelas violências.

Sobre o disco Paulinho da Viola afirmou:

Esse toque da Velha Guarda nos deixa embevecidos. De onde veio isso? Como apareceu? Uma vez, no Portelão, houve uma festa relembrando o tempo antigo – Candeia, Bubu, Alberto –, uma reminiscência da Portela antiga nos anos de 1950. Bubu e Alberto tocando pandeiro, em ritmo que só vi na Portela. Esse toque é importante na rítmica da Portela e na formação do desenho melódico de grandes sambas da Portela, aqueles sambas do Candeia, com melodias mais rebuscadas. (Viola, *apud*, Vargens; Monte, 2008, p. 50)

É justamente sobre os elementos presentes nos sambas da Portela, do disco *Passado de Glória* que pode-se evidenciar alguns aspectos, como por exemplo na letra do samba de Ventura, onde o compositor estimula um convite para ir na Portela e apresenta, como argumento, o que há de bom na organização carnavalesca: “Ouvirás as nossas poesias/ E um turbilhão de melodias” versos da primeira estrofe que propõem a alegria presente nas reuniões do grupo e o estabelecimento de uma poesia consciente que é capaz de deixar alegre quem está magoado, conforme diz a letra:

Se tu fores na Portela
Tudo encontrarás
Alegria, tudo de bom, amor
Ouvirás as nossas poesias
E um turbilhão de melodias
Desaparecem as suas mágoas, linda flor
Ora, vem comigo, amor

Se tu fores na Portela
Onde a beleza seduz
Tem uma bandeira azul e branca
Que representa Oswaldo Cruz
Tudo na Portela é um esplendor
Desaparecem suas mágoas, linda flor
(Velha Guarda da Portela, 1970)

Nota-se na letra uma simplicidade de fácil compreensão, capaz de aproximar diferentes públicos, desde o doutor engravatado até os mais humildes. Há a marca consciente da poesia suburbana, que se configura como um convite à celebração na periferia. Um dos elementos centrais dessa celebração é a “poesia”, entendida como uma marca coletiva (“nossa”) e somada às melodias. Essa atmosfera é reforçada pelo verso “Se tu fores na Portela”, repetido duas vezes na gravação, que apresenta a escola como um espaço alegre, poético e repleto de belezas.

O eu-lírico afirma e reafirma o coletivo da comunidade suburbana, uma das estratégias para manter a alegria. Outra questão fundamental é o registro da palavra cantada pelo próprio compositor, o que reforça a autenticidade de sua narrativa, com voz madura trazendo uma dimensão emocional única ao seu próprio samba. Uma manifestação literária que se apresenta a um contexto excludente, essa literatura constitui parte de uma resistência que sempre esteve presente nas expressões afro-brasileiras (Filho; Isnard, 2023), sobretudo no samba, ou seja, o próprio surgimento do samba, e suas variações, carrega um viés político de resistência contra o sistema capitalista e escravocrata. Esse viés do samba e suas literaturas permitem aprofundar inúmeras questões, bem como a produção poética o recurso das temáticas utilizadas (Pereira, 2022, p. 46).

É o caso do samba de Monarco, criado em 1962, com uma melodia triste. Impedido de participar da gravação pelo patrão, é de autoria dele o samba que encerra o disco:

Passado de Glória

Portela eu às vezes meditando,
Quase acabo até chorando
Que nem posso me lembrar
Em teus livros têm
Tantas páginas belas
Se for falar da Portela,
Hoje não vou terminar

A Mangueira de Cartola,
Velhos tempos de apogeu
O Estácio de Ismael,
Dizendo que o samba era seu

Em Oswaldo Cruz,
Bem perto de Madureira
Todos só falavam:
Paulo Benjamin de Oliveira

Paulo e Claudionor
Quando chegavam
Na roda do samba abafavam
Todos corriam para ver

Para ver,
Se não me fala a memória
No livro da nossa história
Tem conquistas a valer
Juro que não posso me lembrar
Se for falar da Portela
Hoje eu não vou terminar
(Velha Guarda da Portela, 1970)

A letra faz uma referência aos sambistas mais antigos, como o grande agitador e fundador da Portela, o Paulo da Portela. No trato melancólico da voz de Jair do Cavaquinho é cantada uma homenagem com um eu-lírico emocionado à organização carnavalesca da Portela.

Chama atenção a presença do elemento “livro”, objeto guardião das histórias e memórias portelenses. Ao mesmo tempo em que há a valorização da palavra falada (e no caso cantada), ou seja, a influência da oralidade. Isso nos leva a pensar que existe uma compreensão das estratégias em relação à salvaguarda da memória e da importância que a Portela tem na comunidade do bairro de Oswaldo Cruz e Madureira. Mesmo porque “Em Oswaldo Cruz/ Bem perto de Madureira/ Todos só **falavam**:/ Paulo Benjamin de Oliveira” (grifo nosso).

O livro, presente nos versos iniciais e finais reafirma que existe uma emoção ao rememorar as histórias da agremiação, com muitas conquistas (a Portela é a maior campeã do carnaval carioca com 22 títulos). Sendo que “livro”, aparece como

metáfora para histórias, essas histórias que são muitas, que o autor reitera no último verso a ideia de que não poderia acabar esse samba se de todas as histórias ele fosse contar. Assim o livro como metáfora de todas essas histórias transformar-se em fala, busca pela memória, resgate de um passado, histórias ouvidas, vividas, sobre as quais ele também quer falar, mas como são inúmeras, ele não consegue contar, o poder da oralidade se encontra aqui com a memória, e também com a sensação de coletividade, pensar nesse recurso do contar por meio da música, essa possibilidade de “fala” dentro da resolução narrativa, nos versos finais, mostra um contraste entre o texto escrito e texto falado. “A oralidade não é só uma ‘tradição antiga’, mas uma ferramenta para projetar o futuro, alimentando a luta contra a dominação” (Fanon, p. 276, 2020). E é exatamente sobre a importância da linguagem uma das atenções que Fanon (2020) estabelece ao indicá-la como estratégia, recriá-la, utilizando-a de forma de oralidade, como o samba, se transformando em uma como forma de resistência. Deslegitimando a voz do opressor, para assim construir sua própria voz e autonomia, valorizando e recriando-se culturalmente. Assim essas histórias que são tantas, como o eu-lírico da letra do samba reforça, é um instrumento para a manutenção e preservação da memória coletiva.

No samba de Monarco, a fala do coletivo plural, revela a astúcia e a consciência em relação aos mecanismos utilizados, e, que, se apoderam da palavra grafada no livro e falada no canto e nas histórias dos mais velhos: Paulo e Claudionor. Outro elemento presente na letra desse samba é a influência do partido-alto, com um verso conectado ao anterior, um recurso presente nesse tipo de feitura. Como em: “Paulo Benjamin de Oliveira/ Paulo e Claudionor” ou ainda “Todos corriam para ver/ Para ver”. Além do que, a própria estrutura da segunda, terceira e quarta estrofes podem ser lidas no formato das quadras (estrofes de quatro versos), de fácil memorização para poder ser repetida, o que favorece a oralidade com a transmissão da mensagem que se pretende pelo compositor, presente também na embolada, jongo, capoeira e outros ritmos afro-brasileiros.

Conclusão

O disco de 1970 da Velha Guarda da Portela é uma importante e rica fonte literária e de análises a respeito da estrutura social carioca. Identificamos com a

análise de duas letras dos sambas, presentes no disco, e do contexto que envolveu a obra uma consciência não somente poética dos componentes do grupo, bem como política ao reivindicar um espaço para a circulação do samba do Rio de Janeiro.

A análise realizada, das letras e do contexto das canções, evidencia uma consciência poética e política por parte do grupo, que reivindicava o reconhecimento e a circulação do samba do subúrbio do Rio de Janeiro. A textualidade dos sambas reitera o princípio de uma inteligência e criatividade coletiva, fundamental na trajetória da Portela, demonstrando que o samba não se restringia ao carnaval, desdobrando-se em práticas contínuas — encontros, festas e reuniões no bairro de Oswaldo Cruz, onde a música era instrumento de sociabilidade e afirmação da cultura negra, como apontado por Candeia (2023), por Nei Lopes (2008) e Muniz Sodré (1998).

O disco também representa um marco por valorizar antigos sambistas, homens e mulheres que haviam sido fundamentais na consolidação da escola, mas que, até então, permaneciam à margem do mercado fonográfico. Nomes como o de Jair do Cavaquinho, Monarco, Tia Surica e Argemiro do Patrocínio registraram suas vozes na história da música popular brasileira a partir dessa gravação.

Além disso, a obra contribuiu para a consolidação de uma estética da arte periférica e da cultura popular, contrapondo-se às narrativas hegemônicas e à hierarquização social que restringiu durante muito tempo o samba à marginalidade. O impacto de *Passado de glória* ultrapassou o registro histórico: sua sonoridade e sua legitimidade inspiraram artistas que, na década seguinte, seriam fundamentais para a difusão do samba na classe média, como Clara Nunes, Cristina Buarque e até mesmo Jessé Gomes (1959), o Zeca Pagodinho.

Assim, o disco de 1970 da Velha Guarda da Portela deve ser compreendido não apenas como um marco fonográfico, mas como uma marca da produção literária, estética e social suburbana. Ele materializa a memória coletiva e a linguagem (Fanon, 2020) de uma comunidade negra e suburbana, inscrevendo-a na música brasileira e oferecendo elementos para compreender as histórias, os sentimentos e as vivências de um Brasil periférico que encontra no samba uma forma de resistência e de existência.

Referências

BUARQUE DE HOLLANDA, Lula; JABOR, Carolina. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2008. 88 min. Documentário.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2007.

FANON, Franz. **Pele negras, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo, Ubu Editora, 2020.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FILHO, Antonio Candeia; ISNARD, Araújo. **Escola de samba**: árvore que esqueceu a raiz. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2021.

LOPES, Nei. **Partido alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2008.

MATOS, Claudia Neiva. **Poesia e música**: laços de parentesco e parceria. In: Palavras cantadas: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. 2. ed. São Paulo: Contexto; Unesco, 2011.

MBEMBE, ACHILLE. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PORTELA, Velha Guarda da / PROGRAMA: **Velha Guarda da Portela – 50 anos de glória**. Rádio Batuta. São Paulo, 19 dez. 2020. Entrevista em áudio.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

SILVA, Marília Batista Trindade; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

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

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art, 1991.

VARGENS, João Batista; MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

VELHA GUARDA DA PORTELA. **Passado de glória**. Produção de Paulinho da Viola. São Paulo: RGE, 1970. Disco sonoro.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo: Hucitec, 2020.

Data de submissão: 01/10/2025

Data de aceite: 18/12/2025