

# QUANDO EU PENSO NO FUTURO, NÃO ESQUEÇO MEU PASSADO: TRADIÇÃO NAS VELHAS-GUARDAS DE PORTELA E MANGUEIRA

*Autora: Tatiane de Andrade Braga.*

*Orientadora: Claudia Neiva de Matos.*

*Doutoranda*

RESUMO: A Velha-guarda de uma escola de samba costuma ser considerada sua mais importante fonte de conhecimento e modelo ético e moral para seus integrantes. Os mais antigos membros das agremiações trazem para si a responsabilidade de “passar o bastão” do samba a seus discípulos mais jovens, com o intuito de eternizar o gênero. Tendo a transmissão oral como principal meio de disseminação da cultura, o saber propagado pelos mais velhos ganha especial importância nas agremiações carnavalescas, uma vez que cada um de seus integrantes é tido como uma “biblioteca”, uma “enciclopédia” do samba. Não é por acaso que os integrantes da Velha-guarda costumam ser chamados de “baluartes”, cujo significado remete a fortalezas, lugares seguros. O objetivo deste trabalho é avaliar a relação entre as Velhas-guardas e a tradição na Mangueira e na Portela e de que forma a construção de uma tradição embasada nos ensinamentos desses “pilares” das escolas impacta na composição de novos sambas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição, memória, velhas-guardas, Mangueira, Portela.

Em novembro de 2016, participei de um roteiro geográfico na região da Gamboa e da Cidade Nova promovido pelo professor João Batista Ferreira de Mello, da UERJ. O Cais do Valongo foi destaque nesse roteiro. O professor explicou que ele era o principal ponto de desembarque de escravizados no Brasil desde 1811, quando foi construído. Estimativas dão conta de que até 2,6 milhões de negros escravizados tenham desembarcado no atracadouro

Em 1843, a princesa Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias veio ao Brasil casar-se com o Imperador D. Pedro II. Para recebê-la, o atracadouro foi aterrado e passou por uma reforma, sendo rebatizado de Cais da Imperatriz.

Já em 1911, na reforma da cidade empreendida por Pereira Passos, o cais foi novamente aterrado. Cem anos mais tarde, com as escavações para a construção do “Porto Maravilha” comandadas pelo então prefeito Eduardo Paes, vestígios de todas essas épocas foram encontrados. As camadas foram-se revelando: desde as pedras maiores e mais brutas da inauguração do atracadouro, até as menores e mais bem acabadas que foram palco para o desembarque da princesa.

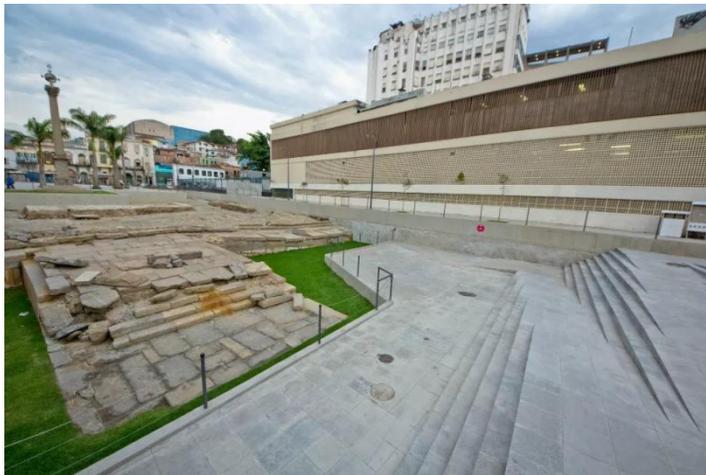


Imagem do Cais do Valongo.

São mais de 200 anos de história soterrados não apenas física, mas também metaforicamente, já que a região, ícone da história do negro no Brasil e de um passado violento e genocida, abriga hoje, curiosamente, o museu “do amanhã”. Em 2017, o Cais do Valongo foi

declarado Patrimônio Histórico da humanidade pela Unesco. Por baixo de tanto escombro, invisibilização e silenciamento, é difícil traçar uma arqueologia precisa dos negros que aqui desembarcaram, de sua tradição e de sua cultura.

O tráfico negreiro foi uma empreitada comercial muito bem-sucedida, apesar de sua brutalidade. Os africanos eram capturados em suas localidades de origem e misturados a outros prisioneiros de regiões distintas para serem embarcados à força e obrigados a trabalhar. Ao mesmo tempo que se diminuía a probabilidade de resistência dos escravizados, misturavam-se múltiplas culturas e tradições.

Logo, ao se investigar o componente africano da tradição brasileira, deve-se ter em mente que não se trata de uma cultura única, mas de um caldo cultural iniciado já antes da travessia marítima forçada e ainda mais misturado no Brasil, já que os negros escravizados conviviam com povos de diferentes origens que habitavam o território brasileiro. No Brasil colônia e império se podia ouvir pessoas falando iorubá, quicongo, quimbundo, tupi, português, espanhol etc. Nessa Babel, a música era um meio integrativo, ritual e comemorativo. Mário de Andrade, em sua *Pequena história da música* (Andrade, 1980, p.180), ilustra bem a influência dessa mistura em nossa cultura musical:

Um povo misturado, porém inda não amalgamado, parava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. Esse povo, feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis trazia junto com as falas deles as cantigas e danças que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional.

O componente africano da mistura citada por Andrade tinha como uma de suas características principais a transmissão oral de conhecimentos. Trata-se de uma manifestação popular, que trilhou um caminho inicialmente separado da escrita, da qual foi, ao longo do tempo, se aproximando. Kamau Brathwaite (Brathwaite, 2010: 165), a respeito da literatura caribenha, ressalta a necessidade de uma reorientação da crítica e de valorização de uma estética que permita redefinir as noções clássicas de literatura, e acrescenta:

Confinar nuestras definiciones de literatura a los textos escritos en una cultura que permanece “natural” en la mayoría de las actividades de su pueblo es tan limitante como su opuesto: tratar de definir la literatura caribeña como oratura [...]¹

As observações de Brathwaite podem, guardadas as devidas proporções, ser aplicadas ao meu *corpus*. É necessário considerar que não trato aqui de uma tradição escrita e eurocêntrica, mas de um conjunto de manifestações culturais que se constrói e se fortalece a partir da oralidade e que, ao longo do tempo, se conjuga com os registros gráfico e fonográfico, o que o torna ainda mais singular.

Para dar conta de ampliar os modelos tradicionais de investigação acadêmica que costumavam deixar a oralidade em segundo plano, a Academia vem democratizando o espaço para reflexão crítica sobre elementos da cultura e do folclore popular.

Para tratar da questão da tradição no samba, optei por analisar as obras das Velhas-guardas da Mangueira e da Portela, fundadas na segunda metade do século XX - 1956 e 1970, respectivamente. Compostas pelos membros mais antigos das escolas, as Velhas-guardas são frequentemente reverenciadas por incorporarem a tradição das agremiações e uma das funções de seus integrantes é transmitir os ensinamentos tradicionais aos mais jovens. Essa transmissão é, na verdade, um tema bastante usual no samba e pode ser encontrada em “De Paulo a Paulinho”, de Chico Santana e Monarco²:

Antigamente era Paulo da Portela  
Agora é Paulinho da Viola  
Paulo da Portela, nosso professor,  
Paulinho da Viola, o seu sucessor.

Vejam que coisa tão bela

¹ “Confinar nossas definições de literatura aos textos escritos em uma cultura que permanece ‘natural’ na maioria das atividades de seu povo é tão limitante como seu oposto: tratar de definir a literatura caribenha como oratura”. Tradução minha.

Não me interessa, neste primeiro momento, problematizar o termo “natural”.

² Tratarei de algumas peculiaridades da questão da autoria no samba mais adiante. Por ora, antecipo que costuma ser difícil precisar a autoria de certas canções, especialmente aquelas do início do século XX. Tentarei, na medida do possível, trazer a autoria completa das composições citadas. Os trechos de canções presentes neste trabalho foram todos conferidos com os fonogramas. Caso haja discrepância entre a versão escrita e a prosódia do registro musical, optarei sempre pela segunda.

O passado e o presente  
Da nossa querida Portela

A interação estabelecida nessa canção ocorre entre iniciados, embora haja uma hierarquização bastante clara entre seus personagens. Com o passar do tempo, o samba torna-se também lugar de encontro de pessoas de estratos sociais e níveis de escolaridade diversos, convívio que é fundamental para sua aproximação da cultura escrita, cuja valorização também se nota na passagem citada acima, e é evocada na figura do professor.

Figuras como o livro, a escola e o mestre abundam nas canções analisadas e trazem consigo, além da referência óbvia à educação, um sentido bastante difundido de encontros e interações entre gerações. O samba é agregador, lócus por excelência de trocas culturais e de intercâmbio entre vocalidade e escrita. Nesse quesito, a fonografia e o desenvolvimento de um mercado consumidor de sambas estimulado pelas primeiras estações de rádio e gravadoras no Brasil são fundamentais para agregar a escrita à vocalidade. Beatriz Borges (Borges, 1982:31) trata dessa interação:

No caso do samba-canção o ato de criação não supõe um isolamento, mas, pelo contrário, decorre de um jogo social. A parceria nesse tipo de música é quase uma regra, e socializa o momento criador. Pode haver dois parceiros ou mais, sem falar nos palpites, nas correções e pequenas modificações por conta daqueles que sabem mais português, e que se vinculam a esse processo de criação.

Composto em parceria, o samba aproxima o analfabeto do jornalista, o operário do universitário, o malandro do professor. Se inicialmente a música era de todos: todos compunham, cantavam e dançavam, com o passar do tempo, ela deixa de ser apenas uma atividade de lazer e fruição para tornar-se também fonte de renda. Tal fato se deve à possibilidade de gravação das canções, com consequente pagamento dos direitos autorais, feito obviamente ao autor registrado das obras.

A roda segue sendo lugar de encontro dos amantes da música, mas a composição comercial - fomentada na primeira metade do século XX pelo advento das gravadoras - tira da coletividade a primazia da criação. As parcerias, como afirma Borges, são abundantes, mas os talentos

individuais para a elaboração de canções passam a ser mais valorizados, inclusive financeiramente.

Uma outra fonte de renda para os sambistas populares era a venda de sambas: alguns autores vendiam a parceria, outros a autoria, havia ainda aqueles que doavam ou trocavam suas obras ou mesmo os que presenteavam seus companheiros com suas composições. A maioria dos integrantes das velhas-guardas é dessa época ou é herdeira dela. Cartola, por exemplo, não costumava vender autoria, no máximo, parceria. Já Nelson Cavaquinho fazia vendas, trocas e doações de suas composições.

Esses senhores que interagiam com uma gama bastante variada de pessoas e que tinham certa abertura para frequentar ambientes socioeconômicos diversos (embora fossem em sua maioria pertencentes às camadas populares) começam a virar ícones de suas escolas, ou mesmo símbolo de um estilo de vida.

Suas canções costumam ser uma representação cancional de conversas<sup>3</sup>, discussões<sup>4</sup>, lições de moral<sup>5</sup> e exaltação dos lugares consagrados do samba<sup>6</sup>. Seus interlocutores podem ser um amigo, uma mulher ou sua comunidade. Socialmente inserido no mundo, a eficácia da mensagem do sujeito lírico parece residir em sua habilidade para promover compartilhamento de experiências, como em “Decepção de um autor”, de Padeirinho:

---

<sup>3</sup> “Vai, amigo” (Cartola): Vai, amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço que já nem sei quem sou / Diga-lhe que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor.

<sup>4</sup> “Deixa o meu nome em paz” (Monarco e Alcides): Pelo amor de Deus, mulher / Deixa o meu nome em paz / Tem sempre quem vem me dizer / Que você fala tanto mal de mim / Assim é demais / Eu não sei porque motivo me condenas / Se apenas procurei meu bem-estar / Me agrides com palavras obscenas / Pelas ruas ao me ver passar / Ponha nosso caso no esquecimento / Teu comportamento nunca foi leal / Eu só quero me livrar desse tormento / Que na vida só me fez o mal.

<sup>5</sup> “Caridade” (Nelson Cavaquinho): Não sei negar esmola / A quem implora a caridade / Me compadeço sempre de quem tem necessidade / Embora algum dia eu receba ingratidão / Não deixarei de socorrer a quem pedir um pão / Eu nunca soube evitar de praticar o bem / Porque eu posso precisar também.

<sup>6</sup> “Passado de glória” (Monarco): Portela, eu às vezes meditando / quase acabo até chorando / Que não posso me lembrar / Teus livros têm tanta página bela / Se for falar da Portela, hoje não vou terminar/ A Mangureira 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.

Desci do morro com meu samba pra cidade  
E tive uma grande decepção  
No meio da alta sociedade  
Desfizeram da minha composição  
Infelizmente quem compõe no morro  
Não tem direito a gravação  
(Sem razão)

É bem verdade que por vezes há nessas posturas um ponto de vista moral e uma certa imposição de valores (est)éticos, mas parece haver também espaço para a inovação. No documentário *Bezerra da Silva: onde a coruja dorme* (Derraik e Neto, 2010), Bezerra fala dessa imposição de valores no mundo do samba

O problema de velha-guarda é o negócio que eles entendem que o bom é só eles, quando não é. Eles ficam naquela tradição ali, conservadora, que tem que ser aquilo [...] que o samba tem que ser, porque o samba de hoje, quer dizer, eles não acompanham a evolução.

Interessa-me investigar a relação entre tradição e inovação e de que modo o pertencimento ao coletivo influencia o pensamento individual e transforma o indivíduo em mais do que um ser único, num ser transitivo que, participante de uma linhagem, é também parte de uma tradição. A dicotomia tradição-inovação é tema, por exemplo de “Modificado”, de Padeirinho:

Vejo o samba tão modificado  
Que também fui obrigado  
A fazer modificação  
Espero que vocês não me censurem  
O que eu quero é que todos procurem  
Ver se eu não tenho razão  
Já não se fala mais no sincopado  
Desde quando o desafinado  
Aqui teve grande aceitação  
E até eu também gostei daquilo  
Modificando o estilo  
Do meu samba tradição  
Gosto de um samba ritmado pra sambar  
Também gosto de um sincopado pra dançar  
Mas agora tudo é diferente  
Já não se fala mais naquele samba de ritmo quente

Parece haver no samba a conjugação de dois modos de lidar com a tradição: um que trata o tradicional como uma relíquia, uma joia, portanto, qualquer flexibilização implica uma perda, uma corrupção; e outro que entende o tradicional como uma referência, um modelo, que deve ser apreciado, considerado, mas não sacralizado, aceitando, portanto, “modificações”.

No samba, as duas vertentes se encontram: os baluartes do gênero são valorizados, mas por vezes são considerados modelos a partir dos quais se produz algo novo, que reverencia o velho sem sê-lo: *Que pensa no futuro, sem esquecer do passado*.

Esses dois modos de enxergar a tradição são contemplados por Hobsbawm e Ranger (Hobsbawm e Ranger, 2008:10), já no início de *A invenção das tradições*. Hobsbawm os denomina “tradição” e “costume”, respectivamente. Tradição, segundo ele, tem como principal característica a invariabilidade, ou seja, o passado é repetido através de práticas fixas, já o costume é, simultaneamente, motor e volante: admite certa flexibilidade nas repetições, desde que não haja um desfiguração essencial do costume “original”.

Ao longo do doutorado, pretendo analisar na construção cancional traços distintivos de tradição e costumes e suas implicações na poética dos membros da velha-guarda e de seus seguidores.

## REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1980.
- BORGES, Beatriz. *Samba-Canção - Fratura e Paixão*. Rio de Janeiro: Edições do Pasquim, 1982.
- BRATHWAITE, Kamau. *La unidad submarina: Ensayos caribeños*. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- DERRAIK, Márcia & NETO, Simplício. *Onde a coruja dorme*. Brasil: Rio Filme, 2010.
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção da tradição*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- MENA, Marcelo. Imagem do Cais do Valongo. Fonte: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/cais-do-valongo-no-rio-e-declarado-patrimonio-historico-da-humanidade.ghtml> . Pesquisa realizada em 16/11/2017, às 15h47m.