



## BUSCANDO A TRADIÇÃO, ENCONTRANDO O SUCESSO: A VELHA GUARDA DA PORTELA

Nilton Rodrigues Junior\*

\*Doutorando, PPGSA,  
UFRJ

### RESUMO

The members of Velha Guarda are marked by the paradox of enjoying success or keeping loyal to their roots and traditions. The feeling of being Velha Guarda means being and making samba de raiz, resisting the market and the carnival made for entertainment.

**E**m 1989, entrei em contato, pela primeira vez, com a Velha Guarda da Portela, quando fui convidado para uma tripa lombeira, na casa de Argemiro Patrocínio, um dos integrantes do grupo. Era uma espécie de almoço-ensaio que acontecia em alguns "quintais". Uma atividade do grupo que se tornou tão popular que acabou immortalizando alguns desses "quintais": da tia Doca, da tia Surica, do Manaceá e do próprio Argemiro.

Esses "quintais" nada tinham de diferentes em relação a tantos outros do subúrbio carioca. O do Argemiro, por exemplo, nem quintal era, se considerarmos um quintal como um espaço particular da casa, em geral, nos fundos, pois ele morava numa vila de casas e o seu "quintal" era o espaço de circulação da vila. À frente de sua casa, alongava-se por toda a vila abrigando instrumentos, mesas e panelas, transformando-se num dos "quintais" da Velha Guarda da Portela<sup>1</sup>.

Naquele dia, na casa de Argemiro, tive a intuição de que, naquele lugar, configurava-se alguma coisa além de um simples almoço-ensaio, mas na época foi só mesmo uma intuição.

Quando, em 2006, re-visitei a Velha Guarda, então para estudá-la<sup>2</sup>, estava informado pela intuição que tivera em 1989 e pela seguinte questão: o que faz a

velha guarda, Velha Guarda?<sup>3</sup>

A Velha Guarda da Portela é um conjunto musical fundado, em 1970, no Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela<sup>4</sup>, no Rio de Janeiro, por iniciativa do músico Paulinho da Viola. O grupo atualmente é formado por 15 integrantes: 5 mulheres e 10 homens<sup>5</sup>.

A narrativa fundacional do grupo está relacionada à gravação do Long Play Portela passado de glória: a Velha Guarda da Portela, produzido por Paulinho da Viola, em 9 de julho de 1970, pela RGE. Conforme o texto do encarte, assinado pelo próprio Paulinho da Viola, a gravação do disco tinha como objetivo: "reunir o maior número possível de obras inéditas dessas figuras maravilhosas, que influíram direta ou indiretamente na criação da escola [Portela], para dar uma idéia ao público de sua importância".

Durante todo o tempo que estudei a Velha Guarda, permaneci constrangido pela seguinte "advertência" de Oreste Barbosa: "essa história de origem, de raiz, de etimologia é para os trouxas" (Barbosa, Oreste. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 123). Pareceu-me que uma solução para não ser "trouxa" foi escapar do debate em torno da questão de ser o samba de pretos ou não, se da África, da Bahia ou do Rio

de Janeiro, se dos morros ou do asfalto, se do subúrbio ou de toda a cidade.

Ao longo de meu estudo, verifiquei que os integrantes do grupo viviam a partir de uma contradição que marca suas histórias de vida, suas inserções, no samba, e as características da Velha Guarda, como um grupo de músicos, que faz shows além de desfilar.

Para os integrantes da Velha Guarda existe um paradoxo entre o sucesso e a idéia de que devam manter-se fiéis às raízes, às tradições. Ser Velha Guarda é ser e fazer samba de raiz, portanto, é preciso não sucumbir aos apelos do mercado e às exigências do carnaval de espetáculo.

Ser de raiz, por conseguinte, é manter acesa a chama do samba e nem sempre o sucesso, neste caso, é visto como fidelidade a este samba.

A partir da minha pesquisa de campo, percebi que o sucesso para os integrantes da Velha Guarda pode ser entendido a partir de três elementos. Primeiro a capacidade de atrair interpretes já famosos para gravar suas composições. Segundo a habilidade de estabelecer-se em outros espaços fora da Velha Guarda da Portela, como por exemplo: Teatro Rival (Surica), Bola Preta (Doca), Conjunto ABC da Portela (Edir e Marquinhos). Terceiro a capacidade de

inserção na mídia a partir de suas carreiras individuais.

Enquanto a autenticidade está relacionada a quatro aspectos. Primeiro a ligação da Velha Guarda da Portela com a "comunidade", tanto a comunidade portelense, quanto a comunidade oswaldocruzense<sup>6</sup>, reificando uma identidade comunitária. Segundo o aspecto espacial que articula desde os espaços onde a Escola de Samba ocupou, tais como Sede, ruas e casas dos seus integrantes, até os "quintais" da Velha Guarda da Portela, onde se experimenta relações mais pessoais e, portanto, capazes de "romper" com as impessoalidades. Terceiro uma postura "não-comercial" do grupo, que continua fazer sambas como expressão das espontaneidades. Quarto e último aspecto relaciona-se à disciplina, entendida como a forma de organizar os comportamentos e as relações intra e extra grupos, que vem sendo construída desde as afirmações de que Paulo da Portela queria todos de gravata e sapato, até as seguintes afirmações: "Velha Guarda tem disciplina" (Doca), "Oswaldo Cruz é um bairro disciplinado" (Surica), "todos os portelenses são finos. Na Portela não há brigas" (Guaracy do Violão) e "a Portela é disciplinada" (Monarco).

Entretanto, o sucesso parece estar desvinculado da realização financeira, pois

essa se concretiza através dos empregos formais: costureira, motorista de ônibus, barbeiro, decoradora, ladrilheiro, militar, policial. Ter sucesso, portanto, não é sinônimo de uma situação financeira estável, ainda que o mesmo possa contribuir para isso.

Portanto, para os integrantes do grupo, a autenticidade é entendida como uma música que mantém suas raízes com a comunidade e com um ritmo e letra, que não se deixam apropriar pelos apelos comerciais, numa clara oposição entre um "samba-raiz" e um "samba-boi-com-abóbora", ou seja, na gíria dos sambistas um samba comercial, com letra e melodia fracas.

Becker quando estudou, na década de 1950, a relação dos músicos de Jazz com o sucesso chegou à seguinte conclusão:

Os músicos sentem que a única música que merece ser tocada é a que denominam jazz [...] os músicos se classificam a si mesmos de acordo com o grau que cedem aos estranhos, esta classificação varia desde o músico puro de jazz, até o músico comercial<sup>7</sup>.

Essa classificação diferenciada entre os "músicos puros" e os "músicos comerciais" pode ser traduzida, no caso da Velha Guarda, para os sambistas que

fazem "samba-raiz" ou "samba-boi-com-abóbora". Enquanto o primeiro é tratado como tradicional, autêntico e "puro", mas quase sempre não-comercial; o segundo é tratado como inautêntico, produzindo música para agradar um público mais amplo e, portanto, um samba que atenda às demandas do mercado.

Outro autor que estudou a relação entre produção musical e mercado foi Richard Peterson ao tratar da produção da autenticidade na música *country* americana:

O que distingue o fenômeno que vamos examinar, é que a infidelidade histórica se constrói através de uma série de interações e de ajustamentos sucessivos entre interesses comerciais de um lado e um público do outro, e que jamais nenhuma das partes está em condições de impor a outra sua definição de autenticidade.<sup>8</sup>

Para melhor compreender essa relação entre sucesso e autenticidade, que pode ser traduzida como "fora" e "dentro", gostaria de recorrer às teorizações de DaMatta sobre a "casa" e a "rua". Para o autor "a oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro"<sup>9</sup>.

DaMatta define a casa como "um espaço profundamente totalizado numa

7. Becker, Howard. Los extraños: sociología de la desviación. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971, p. 81,82 [tradução minha].

8. Peterson, Richard. La frabrication de l'authenticité la country music. Actes de la recherche en sciences sociales. 93, jun. 1992, p. 5 tradução minha.

9. DaMatta, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 70

forte moral", enquanto na rua "temos apenas grupos desarticulados". Continua o autor: "na casa ou em casa, somos membros de uma família e de um grupo fechado com fronteiras e limites bem-definidos"<sup>10</sup>.

Comparando com o que encontrei na Velha Guarda da Portela, referente a um "dentro" e um "fora", poderia dizer, de forma mais generalizada, que o "dentro" está ligado às idéias de autenticidade, tradição, onde cada integrante vive a partir de relações de afinidade, identificando-se, dessa maneira, com a casa; enquanto que o "fora" está relacionado ao sucesso e as redes de sociabilidade que cada integrante individualmente consegue estabelecer, estando, portanto, relacionada à rua.

A idéia de que a Velha Guarda da Portela seria um desses espaços de autenticidade, que ficou livre de se submeter às influências externas; pressupõe que existam fronteiras nítidas de onde se pode dizer o que seja e o que não seja Velha Guarda da Portela e o que é "puro" ou "impuro, de "dentro" ou de "fora".

Quando se construiu esse limite entre um espaço pensado como de "dentro" e um de "fora", sendo o espaço de "dentro" visto como a autenticidade, parece que o sucesso passou a ser identificado, quase que "naturalmente", como estando "fora". Deste modo, cada integrante indivi-

dualmente circula por outros espaços, construindo seu sucesso particular para não conspurcar o espaço da autenticidade.

Neste sentido, gostaria de retomar dois fragmentos de entrevistas com os integrantes da Velha Guarda: "não sou eu que vou botar nada em ordem, a casa não é minha" (Doca) e "eu não sou sambista da Portela, eu sou sambista mesmo" (David do Pandeiro).

O tema do "dentro" e "fora" é fundamental também para entender a lógica da Velha Guarda. Quando Doca falou que a casa não é dela e quando David disse que ser sambista é mais do que ser sambista da Portela ambos revelam uma lógica do "dentro" e do "fora". Esse estar "dentro" e poder mandar e estar "fora" e ser independente do grupo.

Coutinho, em sua tese de doutoramento em Comunicação sobre Paulinho da Viola, é bastante claro ao associar o sucesso com uma rede de sociabilidade:

Manacéa, por exemplo, chega às paradas de sucesso quando Cristina Buarque regrava em 1974 o seu "Quantas Lágrimas", Alberto Lonnato terá sua composição "Sofrimento de quem ama" regravada por Clara Nunes, em 1975; Monarco verá sambas seus se tornarem sucesso nas vozes de Martinho da Vila e Beth Carvalho<sup>11</sup>.

10. DaMatta, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 24,29

11. Coutinho, Eduardo. Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Tese de Doutorado em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999, p. 190.

Outro autor que associa o sucesso dos integrantes da Velha Guarda com uma rede de sociabilidade estabelecida "fora" da Velha Guarda é Cazes na biografia de Monarco:

Se transformou [gravação da música Tudo menos amor de Monarco por Martinho da Vila] num divisor de águas na vida e na carreira de Monarco [...] Roberto [Ribeiro] gravou em 1973 o Quiltandeiro [...] Clara Nunes, João Nogueira e Beth Carvalho também ajudaram a colocar Monarco na linha de frente dos sambistas<sup>12</sup>.

12. (Cazes, Henrique. Monarco: voz e memória do samba. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 45,46)

Deste modo, é fundamental a capacidade de estabelecer uma rede complexa de contatos e interações, construindo diferentes espaços de sociabilidade, o que garante ao integrante do grupo não um aumento de poder hierárquico no interior do próprio grupo, mas uma maior autonomia em relação ao sucesso, mais do que o que o grupo pode proporcionar de forma direta.

A fronteira entre um "dentro" e um "fora" relaciona-se muito mais com o movimento de visibilidade do que com um movimento protecionista. Isto é, as fronteiras, que a Velha Guarda da Portela estabeleceu ao longo de sua existência, não servem apenas para "proteger" o grupo do que se pode chamar de uma invasão de "elementos estranhos", man-

tendo a autenticidade, mas servem também para garantir que as "individualidades artísticas" de seus integrantes não sejam anuladas, garantindo, daí, o sucesso.

Neste sentido, creio poder afirmar que não há na Velha Guarda da Portela uma preocupação com uma "reserva" protecionista da uma forma cultural específica. O que encontrei foram pessoas que negociam seus cotidianos, sejam eles "cotidianos artísticos" ou não, de forma o mais plural possível.

## Referências

BARBOSA, Oreste. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BECKER, Howard. La cultura de un grupo desviado: los músicos profesionales de las orquestas populares. In. \_\_\_\_\_. Los extraños: sociología de la desviación. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.

CAZES, Henrique. Monarco: voz e memória do samba. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

COUTINHO, Eduardo. Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Tese (Doutorado em Comunicação), Escola de

Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

\_\_\_\_\_. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DANTAS, Beatriz. Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

PETERSON, Richard. La fabrication de l'authenticité la country music. Actes de la recherche en sciences sociales. n. 93, jun. 1992.