

BEATRIZ COELHO SILVA (TOTÓ)

**A DOCE (R)EVOLUÇÃO SUBURBANA:
Samba e pertencimento com a Velha Guarda da Portela**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura, no Programa de Pós-graduação em Letras: estudos literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira.
Linha de Pesquisa: Literatura e Transdisciplinaridade.

Juiz de Fora
2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Coelho Silva, Beatriz.

A DOCE (R)EVOLUÇÃO SUBURBANA : Samba e pertencimento com a Velha Guarda da Portela / Beatriz Coelho Silva. -- 2026.
120 p.

Orientador: Marcus Vinícius Ferreira de Oliveira

Coorientador: xxxxxxxx xxxxxxxx

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Velha Guarda da Portela. 2. Tudo azul. 3. Samba de quadra. 4. Paulão 7 Cordas. 5. Samba e pertencimento. I. Ferreira de Oliveira, Marcus Vinícius, orient. II. xxxxxxxx, xxxxxxxx, coorient. III. Título.

Beatriz Coelho Silva

A DOCE (R)EVOLUÇÃO SUBURBANA: Samba e pertencimento com a Velha Guarda da Portela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: ESTUDOS LITERÁRIOS da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 10 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rodrigo Fonseca Barbosa
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Camila do Valle Fernandes
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 28/01/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Fonseca Barbosa, Professor(a)**, em 14/04/2026, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira, Professor(a)**, em 14/04/2026, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila do Valle Fernandes, Usuário Externo**, em 19/05/2026, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2845736** e o código CRC **DFC98310**.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa acadêmica depende da generosidade de muita gente para que um sonho vire projeto e o projeto, dissertação. É preciso que muitas pessoas acreditem na invenção, na capacidade e nas visões de mundo da autora e a incentivem diante dos obstáculos. Por isso, a lista de agradecimentos é grande e vai em ordem cronológica. Começo com o músico Paulão 7 Cordas, que abriu seus vastos conhecimentos para contar esta(s) história(s), às pastoras Surica e Áurea Maria, da Velha Guarda da Portela, que me receberam numa tarde de temporal na casa da primeira e mostraram o caminho das pedras para pesquisar a arte delas. E à produtora cultural Régia Macedo, que me abriu esta porta. Este foi o povo da Portela que tornou possível esta pesquisa.

No programa de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários da UFJF, agradeço ao Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira, quem primeiro acreditou, e ao Pro. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira, que o substituiu na orientação desta pesquisa e a tornou possível. Ambos me abriram janelas que nem sabia existirem, verdadeira chuva que germinou e unificou sementes esparsas. Os técnicos-administrativos em Educação do PPG-Letras também tiveram enorme paciência e generosidade para me guiar nos meandros da burocracia acadêmica. Também agradeço aos funcionários do Comitê de Ética, que me socorreram quando o mar ficou revolto. Agradeço também aos colegas com quem dividi sonhos e que me ajudaram nos apertos.

Por fim, mas não por último, um agradecimento especial à Prof. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira, que me acolheu, incentivou e deu toques preciosos para que este trabalho acontecesse da melhor forma possível.

Atribuo a essas pessoas as qualidades da pesquisa. Os defeitos são meus mesmo.

RESUMO

Esta pesquisa busca identificar como os sambas da Velha Guarda da Portela criam pertencimento, definido aqui como o sentimento reconfortante de fazer parte de um grupo. O *corpus* são 18 sambas registrados no álbum *Tudo azul*, de 2000, produzido pela cantora Marisa Monte, com arranjos do maestro Paulão 7 Cordas. Para isso, apoia-se num tripé: a história da Portela, de sua Velha Guarda, de sua relação com a indústria cultural brasileira e com o poder público; faz uma análise lítero-musical de cada canção e, com base em teorias de criação de identidade e de memória, vê como estas canções criam pertencimento. Simas, Vargens & Montes, Santuza Naves, Maria de Paula Ribeiro, Ana Paula Ribeiro e Guilherme Faria/Guaral são autores que contam a(s) história(s) da escola de samba e sua Velha Guarda, enquanto Antônio Risério, Alfredo Bosi, Michel Certeau, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu e Michel Foucault dão a base teórica para entender as relações entre os integrantes da Velha Guarda e deles com a indústria cultural. O documentário *O mistério do samba*, de Carolina Jabor e Lula Buarque de Holanda trouxe os dados sobre a feitura do disco. Fala-se também do papel coadjuvante das mulheres no grupo, com base em dados de Nilson Rodrigues Jr., das já citadas Paula(s) Ribeiro e de autores seminais como Roberto Moura, Rachel Soihet e Mônica Velloso. Beatriz Sarlo e Michel Pollak embasam a criação de memória, e os pioneiros Roy Baumeister e Mark Leary, o conceito de pertencimento. Nascimento & Menandro, Dionei Mathias e Enderson Albuquerque aproximam essas teorias do caso das escolas de samba, em geral, e da Portela, em particular. A análise lítero-musical recorre a Sylvia Cyntrão e Pedro Teixeira para dar o contexto da criação das canções e os recursos expressivos nelas contidos, e a Benjamim Abdala Júnior para, quando possível, enquadrar a canção em gêneros literários já estabelecidos. O depoimento do maestro Paulão 7 Cordas perpassa toda a pesquisa, seja contando a(s) história(s) da Velha Guarda e da Portela, seja explicitando as opções estéticas na interpretação das canções ou ainda contando como foram as gravações de *Tudo azul*. Em nenhum momento buscou-se a intenção dos compositores ou intérpretes, muito menos dar-lhes voz, mas somente conhecer os recursos expressivos usados para criar as canções e pertencimento.

Palavras-chave: Velha Guarda da Portela; *Tudo azul*; samba de quadra; Paulão 7 Cordas; samba e pertencimento.

ABSTRACT

This research seeks to identify how the Velha Guarda's (Roots People) sambas of the School of Samba Portela create belonging, defined here as the comforting feeling of being part of a group. The *corpus* are 18 sambas recorded on the album *Tudo azul*, from 2000, produced by singer Marisa Monte, with arrangements by maestro Paulão 7 Cordas. To do so, it is based on a tripod: the history of Portela, its Roots People, its relationship with the Brazilian cultural industry and with the public power; a literary-musical analysis of each song and, based on theories of identity creation and memory; how these songs create belonging. Simas, Vargens & Montes, Santuza Naves, Maria de Paula Ribeiro, Ana Paula Ribeiro and Guilherme Faria/Guaral are authors who tell the story(ies) of the samba school and its Roots People, while Antônio Risério, Alfredo Bosi, Michel Certeau, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu and Michel Foucault provide the theoretical basis for understanding the relationships between the members of the Roots People and between them and the cultural industry. The documentary *O mistério do samba (The Mystery of Samba)*, by Carolina Jabor and Lula Buarque de Holanda brought the data about the making of the album. There is also talk of the supporting role of women in the group, based on data from Nilson Rodrigues Jr., the aforementioned Paula(s) Ribeiro and seminal authors such as Roberto Moura, Rachel Soihet and Mônica Velloso. Beatriz Sarlo and Michel Pollak support the creation of memory and the pioneers Roy Baumeister and Mark Leary, the concept of belonging. Nascimento & Menandro, Dionei Mathias and Enderson Albuquerque approximate these theories to the case of the samba schools, in general, and Portela, in particular. The literary-musical analysis resorts to Silvia Cyntrão and Pedro Teixeira to give the context of the creation of the songs and the expressive resources contained in them, and to Benjamim Abdala Júnior to, when possible, frame the song in already established literary genres. The testimony of maestro Paulão 7 Cordas permeates the entire research, whether telling the history and the stories of the Roots People and Portela, or explaining the aesthetic options in the interpretation of the songs or even telling how the recordings of *Tudo azul* were. At no time was the intention of the composers or performers sought, much less to give them a voice, but only to know the expressive resources used to create the songs and belonging.

Key-words: Velha Guarda da Portela; Tudo azul; court samba; Paulão 7 Cordas; samba and belonging.

A Portela colocou Oswaldo Cruz como um ponto privilegiado no mapa do samba carioca – e isso não é pouca coisa (SIMAS, Luiz A. *In Tantas páginas belas*).

SUMÁRIO

1		
1	INTRODUÇÃO	8
2	APORTE TEÓRICO: O CAMINHO DAS PEDRAS OU AS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO	13
2.1	SAMBA E CRÍTICA SOCIAL: DE QUE SE FALAVA ANTES DA BOSSA NOVA	14
2.2	A VOZ ESPECIALISTA (ACADÊMICA OU NÃO)	18
2.3	O SAMBA, A CULTURA DE MASSA E O MERCADO	21
2.4	OLHA O PERTENCIMENTO AÍ, GENTE!	25
2.5	POR FIM, COMO AS CANÇÕES SERÃO ANALISADAS	30
3	A DOCE (R)EVOLUÇÃO NUM REMANSO CULTURAL	36
3.1	HISTÓRIA(S) E CONTROVÉRSIA(S) EM “TANTAS PÁGINAS BELAS”	38
3.2	QUEM É BANQUEIRO E QUEM TEM CAPITAL CULTURAL?	44
3.3	UMA QUESTÃO TRANSVERSAL: O PAPEL DAS MULHERES NA VELHA GUARDA	47
3.4	“A VIDA FICA MELHOR COM OS SAMBAS DA PORTELA”	50
4	“DIZER COISAS TÃO IMPORTANTES DE MODO TÃO SIMPLES”	55
5	PERTENCIMENTO SUBURBANO	92
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE A – MÚSICAS NA ORDEM EM QUE FORAM CITADAS	103
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM PAULÃO 7 CORDAS	109

1 INTRODUÇÃO

No fim dos anos 1980, eu entrevistava a Velha Guarda da Portela que se apresentaria no People, templo carioca do jazz, em busca de se popularizar. A foto seria na rua, com o grupo vestido de azul e branco diante do logotipo da casa. Surica, uma das pastoras, sugeriu que os músicos levassem os instrumentos e eles começaram a tocar na ali mesmo, na calçada. Juntou gente e o trânsito engarrafou na Avenida Bartolomeu Mitre, uma das mais movimentadas do Leblon, bairro chique do Rio de Janeiro. Eles haviam chegado cedo de Madureira, se animaram com a plateia inesperada e tocaram mais de meia hora. Até o flanelinha esqueceu seu serviço para ouvir aquele samba. No dia seguinte, o jornal *Última Hora* trazia a chamada: “Portela para o trânsito no Leblon”¹.

Esta anedota ilustra a força da música feita no Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela junto ao público de todas as classes sociais, do burguês que frequenta templos do jazz ao flanelinha que guarda o carro dele. Uma paixão prestes a completar um século, pois o primeiro desfile da azul e branco de Oswaldo Cruz (bairro da região de Madureira, na zona norte do Rio de Janeiro) ocorreu em 1929 e nunca mais deixou de acontecer. Até os anos 1970, a Portela era campeã (quase) imbatível do desfile das grandes escolas de samba cariocas (hoje chamado Grupo Especial), liderança perdida no fim do século passado, na Passarela do Samba Darcy Ribeiro (apelidada sambódromo). Mas, se seus sambas de enredo (feitos para o desfile, no carnaval) não são mais hits², os sambas de quadra (ou de terreiro), feitos para as festas da agremiação, nos quintais, biroskas, bares e becos onde circulam os integrantes da Portela são clássicos que nos fazem sentir mais brasileiros e gostar muito dessa sensação.

Isso é pertencimento – sentir-se reconfortado por fazer parte de um grupo, seja uma turma de rua ou uma nação (ROSA, 2003). O objetivo desta pesquisa é entender como essa música, que nem sempre teve prestígio e/ou divulgação no rádio, televisão e outros meios mais

¹ Não consegui localizar esta matéria porque a Hemeroteca da Biblioteca Nacional não guarda as edições da *Última Hora* na segunda metade dos anos 1980.

Embora a ABNT determine que as pessoas sejam identificadas por seu nome civil e o apelido venha entre parêntesis, nesta pesquisa farei ao contrário porque alguns artistas são conhecidos pelo apelido. Quase todo mundo do samba sabe quem é Surica, mas não identifica Iranette Ferreira Barcellos.

Pastoras são as mulheres que fazem o coro no samba.

² Há diferença entre clássico e hit, embora algumas canções sejam ambos. Hit é a música com muitas execuções públicas em determinado momento. *Ai, se eu te pego* foi o hit de 2012, mas não virou um clássico, música que atravessa gerações sendo cantada e/ou executada. *Carinhoso* não foi hit, mas é um clássico. *Foi um rio que passou em minha vida*, da qual se falará adiante, é um hit que virou clássico.

atuais, conseguiu atravessar os tempos. Canções que o público canta junto nas primeiras notas, que incendeia rodas de samba, boates e festas Brasil afora há cerca de um século e cuja produção continua fértil. São crônicas do cotidiano, das aspirações, dos amores e da filosofia de vida da população que as cria e as frui. Como crônicas, serão analisadas. Para isso, levantam-se questões: quem são os compositores destas músicas? A que recursos linguísticos recorreram para se expressar? Qual o discurso identitário desses sambas e sua influência no pertencimento àquele contexto? Como os recursos expressivos (letra, música e interpretação dos sambas etc.) foram usados? Essa é uma parte da pesquisa.

Outra parte tenta entender como estas músicas contribuem para criar memória e pertencimento na população de Madureira e, devido ao sucesso de público e crítica, nos brasileiros em geral. O samba tornou-se símbolo nacional num processo que uniu sua popularidade ao projeto do Estado Novo de criar uma nação moderna. A partir dos anos 1920, a nascente indústria de cultura de massas brasileira buscou a produção musical dos bairros centrais do Rio de Janeiro, Estácio e Praça Onze, para atender a uma demanda do público por música para ouvir em casa, pelo rádio ou em discos. E o governo de Getúlio Vargas abriu espaço para esta música, numa atitude ambígua em que contratava os músicos como funcionários da Rádio Nacional (cantores, compositores, instrumentistas) mas os censurava e exigia deles seguir as normas e a ideologia do governo autoritário. A transformação do samba em gênero musical brasileiro por excelência não se deu por decreto nem de repente, como comprova a vasta literatura sobre o assunto (VIANA, 1995). Eu mesma me debrucei sobre o tema no livro *Sambas da Praça Onze: quando vem da alma de nossa gente* e no audiolivro *Samba se aprende na escola: canções da Praça Onze*³.

A Portela é um caso diferente. A região de Madureira, na zona norte do Rio de Janeiro, nunca recebeu muita atenção dos poderes públicos (municipal, estadual ou federal) ou dos meios de comunicação que, fora do período do carnaval, só noticiam crimes, lutas de gangues de tráfico de drogas ou de milicianos. Em consulta ao jornal *Correio da Manhã*, na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, de janeiro a fevereiro de 1940, Madureira só aparece no noticiário policial. Nos mesmos meses, em 1960, fala-se do carnaval, mas ainda predomina o noticiário policial. Isso contradiz os classificados do mesmo periódico, que trazem anúncios de lançamentos imobiliários, escolas privadas e públicas (como a Carmela Dutra) filiais de grandes bancos e lojas comerciais. Nos dois períodos pesquisados, Madureira contava com um time de

³ Disponível em <https://toris.com.br/samba-se-aprende-na-escola/> Acesso em 27 nov 2024. O livro é uma adaptação da dissertação do mesmo nome, defendida no PPG-Letras da UniAcademia, de Juiz de Fora.

futebol na primeira divisão (o Madureira Esporte Clube, fundado em 1914 e apelidado tricolor suburbano, porque suas cores oficiais eram azul, amarelo e branco), duas grandes escolas de samba (a Portela e o Império Serrano), dois cinemas (o Cine Madureira e o Cine Monte Castelo, ambos com mais de 1.300 lugares) e o Teatro de Revista de Madureira (da vedete Zaquia Jorge). Mas nada disso aparecia no noticiário, apenas os crimes. Hoje, passadas quase sete décadas, a situação pouco mudou.

A trajetória do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, ilustra a força da Portela, apesar de todos estes reveses. A obra, livremente inspirada na vida de Luíza Mahin, mãe do líder abolicionista Luiz Gama, foi lançada em 2006, com pouca repercussão da crítica e vendas medianas, num mercado como o brasileiro em que 3 mil cópias é êxito. Em 2024, foi enredo da escola azul e branco, que ficou em segundo lugar no Grupo Especial, o que alavancou sua venda para 180 mil exemplares (dados de julho de 2025), levou o tema para uma exposição no Serviço Social do Comércio (SESC) também no ano passado e chamou a atenção da Academia Brasileira de Letras (ABL) para a autora, que foi eleita para a cadeira 33, substituindo o gramático Evanildo Bechara. Certamente, os integrantes da Casa de Machado de Assis levaram em conta a carreira profissional e acadêmica de Ana Maria Gonçalves para torná-la imortal, mas prestaram atenção nela a partir do enredo da Portela, que explorou a riqueza de detalhes com que a autora conta a vida de uma menina sequestrada na África e trazida para o Brasil como escrava até tornar-se importante líder abolicionista, como seu filho.

Sendo assim, é preciso entender como um bairro esquecido produz uma música que fura o bloqueio da indústria cultural e se impõe no gosto popular e na crítica especializada. Para isso, apoio a pesquisa num tripé: um breve relato da história do bairro de Oswaldo Cruz, parte da região de Madureira, a história da Portela e de sua Velha Guarda; a análise lítero-musical das 18 canções do álbum *Tudo azul*, o mais recente do grupo, lançado em 2000, e, por fim, a partir de teorias sobre criação de memória e pertencimento, ver como as canções produzidas na Portela contribuem para criar este sentimento em nós, aquela sensação reconfortante de ser parte de um grupo. Em alguns momentos, peço licença para misturar a teoria e os fatos analisados, em vez de separá-los em seções distintas, porque o tema e o *corpus* deste trabalho pedem que conceitos, explicações e exemplos venham juntos. Se o resultado ficar mais parecido com o ensaio crítico que com análise acadêmica, ressalto que, sob a aparente flexibilidade, há enorme cuidado em manter o rigor factual e teórico.

A começar pela localização da do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela (nome oficial da agremiação), para quem não conhece a geopolítica carioca. Oswaldo Cruz é um bairro que faz parte da Região Administrativa de Madureira, vasta região da Zona Norte do Rio de

Janeiro, onde existem ainda a escola de samba Império Serrano, o Morro da Serrinha onde até hoje se pratica o jongo (música de origem religiosa trazida pelos negros), o Mercado de Madureira, dito o maior centro de comércio popular do Brasil, e o Viaduto de Madureira, onde acontecem manifestações culturais tão amplas como disputas de *slam*, bailes de charme, a feira das yabás (palavra iorubá que identifica as mães de santo) e aulas de balé clássico e *street dance*. Os portelenses, no entanto, insistem que são bairros distintos: Oswaldo Cruz (onde a escola tem duas quadras até hoje), Bento Ribeiro (onde fica o Morro da Serrinha e a quadra do Império Serrano) e Madureira, onde ficam as estações de trem da Central e da Leopoldina, cujas linhas se encontram no bairro, o viaduto e boa parte do comércio da região, inclusive o mercado.

Ressalte-se que os sambistas – da Portela e de outras escolas de samba - não tinham por hábito registrar datas e fatos marcantes, nem seu cotidiano, amores, filosofia de vida e mesmo princípios éticos, a não ser nas músicas, o que as faz dialogar com a crônica, como registro literário do cotidiano. Os sambas são, então, melhor veículo para conhecer os discursos da população de Madureira do que as fontes ortodoxas (imprensa, literatura etc.). Livros sobre a história da Portela, como *Tantas páginas belas*, de Luiz Antônio Simas, e sobre seus antigos integrantes, como *A Velha Guarda da Portela*, de João Batista Vargens e Carlos Monte, confirmam que a ausência de dados precisos sobre a agremiação e as pessoas que dela participam não impede o estudo dos discursos e da vida social nesses sambas. O objetivo é entender como expressam tais discursos e como histórias de vida aparecem nele. Não se buscará a intenção do compositor/instrumentista/cantor por dois motivos principais. Seria leviano falar de intenção sem que o autor a expresse e, mesmo tendo sido manifestada, nem sempre o público entende a música da forma que o autor a propôs.

Este trabalho não tem a pretensão de dar voz a sambistas porque suas canções, por serem clássicos, lhes deram projeção nacional. Desde sua criação como grupo musical, em 1970, a Velha Guarda lançou quatro álbuns: *Portela, passado de glória* (1970), *Grandes sambistas: Velha Guarda da Portela* (1986), *Homenagem a Paulo da Portela* (1988) e *Tudo azul* (2000), além de discos individuais de alguns de seus integrantes. A escolha, exclusivamente, de *Tudo azul* para *corpus* deve-se à absoluta impossibilidade de, numa dissertação, abranger uma produção com quase 100 títulos, contando apenas os registrados em disco. E, também, porque as 18 faixas do álbum reúnem músicas feitas na segunda metade do século passado. Ressalte-se que, no quarto de século após este lançamento, a produção não parou. Se boa parte dos compositores e intérpretes iniciais já morreram, novos sambistas surgiram nos últimos 25 anos e a Velha Guarda continua atuante. Aqui, pretende-se muito mais contar e entender como uma

população periférica rompeu as barreiras do remanso cultural⁴ a que foram relegada e mostrar, aos interessados, a trilha para aberta por eles.

⁴ Remanso cultural é um termo criado por Antônio Risério para falar de Salvador pré-tropicalismo, como se verá adiante.

2 APORTE TEÓRICO: O CAMINHO DAS PEDRAS OU AS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO

“A ordem não está no mundo, mas é uma necessidade humana” (Guga Stroeter *in Uma árvore da música brasileira*).

Em *O mistério do samba*, Hermano Viana afirma que a teoria pode “ser tão divertida quanto a realidade” (Viana, 1995, p. 13). Concordo com ele e adoto a segunda definição para este verbete nos dicionários *Larousse de Poche* e *mini Caldas Aulete* (coincidentemente, a mesma): “2. Conjunto de ideias que dão base a uma filosofia, a uma ciência, uma visão a respeito de aspectos da realidade etc.” (Aulet, 2004, p. 767; Larrousse, 1979, p. 416, em tradução própria). Nesta pesquisa, o método será indutivo: reunidos fatos considerados pertinentes, joga-se uma luz para tentar explicá-los (talvez excesso de pretensão), contextualizá-los ou, pelo menos, fazer as perguntas corretas para as dúvidas e surpresas que estes fatos suscitam. É preciso ressaltar que teorizar também é organizar os fatos em escaninhos, agrupá-los de alguma forma racional, mas a vida sempre foge a este esquema que só existe como criação teórica, fruto da nossa necessidade de ordenar o mundo. Além disso, numa obra de arte, como uma canção, o todo é sempre maior que a soma das partes (melodia, letra e interpretação). Por ser uma pesquisa indutiva, a teoria deve servir aos fatos e não o contrário. Se estes brigam com ela, é preferível trocar de teoria a mudar os fatos, escamoteando os que existem ou inventando os que favorecem a tese defendida.

Este preâmbulo explica por que alguns trabalhos acadêmicos consagrados sobre música popular estão fora deste texto. Não cabe confrontá-los, mas mostrar que, muitas vezes, eles só consideram digna de estudo a canção brasileira anterior aos anos 1930, a Bossa Nova e a música brasileira posterior aos anos 1960, quando jovens universitários de classe média (Caetano Veloso e Edu Lobo) e alta (Chico Buarque) aderiram ao samba e criaram a MPB (sigla para música popular brasileira) que os diferenciava dos compositores populares, ditos “do morro”. Suas premissas não são incorretas. Só são aplicadas tardiamente, porque não levam em conta a produção musical dos anos 1930/40/50, quando nossa indústria cultural já era sólida, apoiada no rádio, no disco e no cinema, que lançava as canções em filmes rotulados como chanchadas. Nelas, um fio de enredo apresentava músicas candidatas a virar hits nas rádios, cassinos e clubes pelo Brasil afora.

Dos anos 1940 aos 1960, havia três grandes estúdios de cinema no Brasil, o paulista Vera Cruz e os cariocas Atlantida e Cinédia e, ao menos uma sala de exibição, mesmo nas cidades pequenas. As multinacionais do disco, a inglesa EMI-Odeon, a holandesa Phillips e as americanas Columbia e RCA Victor também já investiam em música brasileira⁵. Não consegui saber quantas emissoras havia no país a partir dos anos 1930, a chamada Era de Ouro do Rádio, mas certamente, nos anos 1940, as cidades com mais de 50 mil habitantes tinham pelo menos uma. Em Juiz de Fora, com pouco mais de 100 mil habitantes, havia a PRB-3 (Rádio Sociedade de Juiz de Fora), criada em 1929, e as rádios Industrial e Difusora, ambas dos anos 1940, segundo dados da matéria *Fórum da Cultura abre exposição “Caros ouvintes: assim era o rádio em Juiz de Fora”* (2022), publicado no site *UFJF Notícias*. A Rádio Nacional criada em 1936 e encampada pelo Estado Novo em 1940, e a Rádio Tupi, criada em 1935 por (Francisco de) Assis Chateaubriand (Bandeira de Melo), alcançavam o Brasil inteiro. A Rádio Mayrink Veiga, mais antiga, de 1926, funcionou também com alcance nacional, até 1965. Trato disso em *Sambas da Praça Onze. Quando vem da alma de nossa gente* (2025), inclusive falando de como Getúlio Vargas aproveitou estes veículos como instrumento de seu projeto nacionalista.

2.1 SAMBA E CRÍTICA SOCIAL: DE QUE SE FALAVA ANTES DA BOSSA NOVA

Como exemplo de exclusão da canção anterior aos anos 1960, cito o livro *A canção crítica* (2010), alentado e rigoroso trabalho de Santuza Naves, pesquisadora que reflete e influencia a pesquisa sobre música popular há algumas décadas. Ela situa o aparecimento deste gênero no fim dos anos 1950 e anos 1960, “época em que a canção popular tornou-se o *locus*, por excelência de debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, até então o foro privilegiado dessas discussões” (Naves, 2010, p. 19). Um breve levantamento de canções lançadas até meados dos anos 1950 contradiz esta afirmação. *Não tem tradução*⁶ (1933, de Noel Rosa) critica a americanização dos hábitos trazida pelo cinema; *Recenseamento* (1940, de Assis Valente) ironiza o projeto nacionalista e dribla a censura do

⁵A tese *Quando o disco era cultura: as gravadoras e a modernidade industrial no Brasil*, de Claudio Jorge P. de Oliveira 2.1(2021) dissecou o panorama da indústria fonográfica no país. Disponível em chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/cc0118a5-180d-4a1a-802f-046b308cea12/content. Acesso em 04 jan 2026.

⁶ Recomendo ouvir as músicas citadas nesse texto. Para isso, após as referências bibliográficas, há indicação do link onde encontrá-las, na ordem em que elas aparecem. Busquei as versões originais dessas canções.

Estado Novo, e *Quando a polícia chegar* (composta nos anos 1910, por João da Baiana, mas só gravada em 1981, por Cristina Buarque e Clementina de Jesus) critica o modelo de família patriarcal. Sem contar *Ministério da Economia* (1951), em que Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, debocham da política econômica do segundo governo Getúlio Vargas (1951/1954). Ou seja, os compositores sempre promoveram “debates estéticos e culturais”, embora fossem desprezados pela Academia e pelos jornais. Quem percebeu sua força foi, exatamente, Getúlio Vargas, que usou o samba como instrumento de seu projeto nacionalista. Poderia ter aberto livrarias, incentivado o teatro e as artes plásticas, mas viu na música a melhor forma espalhar sua ideologia, uma troca que beneficiou os dois lados. O samba ajudou a popularizar o nacionalismo getulista e os sambistas puderam viver de sua música, como compositores e/ou músicos em emissores de rádio e shows.

No mesmo livro, Santuza Naves afirma que, a partir do fim dos anos 1950, “o compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação e pastiche” (Naves, 2010, p. 21). Novamente a produção anterior é ignorada. Afinal, Ary Barroso já citava marchinhas de carnaval *Jardineira* e *Florisbela*, no samba *Camisa Amarela*, lançado por Aracy de Almeida em 1939. E Assis Valente incluía *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, no samba *Cansado de sambar*, lançado em 1936, pelo Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmen Miranda. Embora *O que é que a baiana tem?* só tivesse saído em disco em 1939, com Carmen Miranda, tornando-se o primeiro hit de Caymmi, a canção já fazia parte dos shows da Pequena Notável anos antes. Em 1937, os mesmos Assis Valente e Carmen Miranda citaram a marchinha de carnaval *Mamãe eu quero*, no hit *Camisa Listada*. Talvez este recurso expressivo ainda não se chamasse intertextualidade, mas os rótulos costumam ser posteriores ao que nomeiam e a prática tem primazia sobre o nome que lhe é dado.

O mesmo se pode dizer de metalinguagem que Santuza Naves explica, com muita clareza e propriedade, no samba *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça (Naves, 2010). Mas este recurso foi amplamente usado em canções como o samba *Praça Onze*, de 1942, em que o pandeiro faz curto solo quando é citado na letra, ou no samba *Voz do morro*, de 1943, em que o tamborim faz o mesmo quando a letra pede que se apresente. Isso sem contar com os choros, majoritariamente instrumentais, cujos títulos remetem às síncopes e surpresas que ritmo e melodia apresentam: *Cuidado, colega!*, *Apanhei-te cavaquinho* e *Cinco companheiros*, que homenageia o quinteto básico do gênero: violões de seis e sete cordas, cavaquinho, sopro e percussão. O pastiche também se fez presente na música e bom exemplo é *Boogie woogie na*

favela, de 1945, do pouco conhecido Denis Brean, cantada pelo consagrado Cyro Monteiro, e *Tem francesa no morro*, primeiro sucesso de Assis Valente, em 1932. E nem falo nas marchinhas de carnaval, puro pastiche, como é o caso de *Touradas em Madri* e *Ride Palhaço*.

Santuza ainda afirma que “foi com o surgimento da canção politizada, no início dos anos 1960, e da MPB, que a canção passou a atender a apelos externos, tanto políticos quando sociais” (Naves, 2010, p. 39). Não entro no debate se existe arte apolítica porque o próprio uso da música popular pelo Estado Novo responde a esta questão. Mas aqui, recorro a Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*. Certeau vai das populações ameríndias aos operários e camponeses franceses para entender como eles reagem às imposições do colonizador e/ou das elites europeias. Para ele, se não havia ideologia explícita nessa reação (ou resistência, para usar um termo da moda) certamente era uma atitude cultural com lógica própria.

“Essas operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são os modos de usar, e portanto, desprovidas de ideologias e instituições próprias, obedecem a regras. Noutras palavras, deve haver uma lógica nessas práticas (Certeau, 2004, p. 42).

Há muitos exemplos de compositores conscientes de seu papel social e empenhados em cumpri-lo. “O sambista interage nas brechas do permitido e vai se aprimorando”, já dizia Ismael Silva, em 1973, no programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro, na TV Cultura. O compositor ia além:

Sou sambista, um dos bambas do Estácio. Sou negro e, como negro, devo achar meu caminho na vida. A libertação muito recente não modificou em nada nossa situação. Somos postos de lado nas escolas, nos serviços a identidade que nos envolve é penosa e devemos lutar para preservá-la.

A Deixa Falar nasceu do desejo de não apanhar da polícia. Alguns dizem que o samba se modifica, se adapta ao mundo social por isso. E podia ser diferente? Samba não é folclore, tem de se modificar. É a parte viva da nação. O sambista interage, anda nas brechas do permitido e vai se afirmando, se aprimorando (Silva *apud* Martins, 2011)⁷

Ismael Silva se atribuía o título de criador das escolas de samba e pesquisadores concordam. A Deixa Falar, primeira agremiação, foi criada em 1928 por ele, Bide (Alcebíades

⁷ Esta fala pode ser encontrada também no site *Ainda espantado*, com texto de Oswaldo Martins, em 14 de setembro de 2011. Disponível em <https://aindaespantado.blogspot.com/2011/09/ismael-silva.html>. Acesso em 12 out 2025.

Maia Barcelos) e Armando Marçal, sambistas do Estácio, bairro vizinho à Praça Onze, no centro do Rio, ambos considerados berços do samba. A Portela e a Estação Primeira de Mangueira surgiram no mesmo ano, mas só elas voltaram no carnaval de 1930 e nunca mais deixaram de desfilar. Das muitas controvérsias sobre os primeiros desfiles, surge um consenso: nas escolas de samba a população negra e pobre se impôs a uma parte da sociedade que não os queria ver fora dos locais e horários de trabalho. Era a estratégia de Paulo da Portela. Ele foi para Oswaldo Cruz na leva de descendentes de escravos expulsos do Centro do Rio de Janeiro no início do século XX e tornou-se um líder da agremiação⁸. Preocupado com o racismo, então aberto, quase legalizado, ele via na escola de samba uma forma de a população negra ser respeitada. Detalhe importante, a criação do samba-enredo é atribuída a Silas de Oliveira, líder do Império Serrano, outra escola de samba de Madureira, fundada nos anos 1940. Silas está para o Império como Paulo da Portela para a escola a que deu nome. Sua importância será destacada, mais adiante, quando se falar da história da Portela e de sua Velha Guarda.

Ou seja, a música popular sempre foi o veículo de a população desprivilegiada enfrentar as questões e problemas cotidianos, usando recursos expressivos que só mais tarde receberiam rótulos para estudos acadêmicos. Afora a assertiva de Ismael Silva, seria leviano falar qual a intenção dos compositores, cantores e arranjadores ao abordar determinados temas e com este ou aquele vocabulário e/ou estilo (literário ou musical), mas é certo que havia uma reflexão sobre as questões do cotidiano, políticas e sociais. A historiadora Rachel Soihet já falava disso em 1998, no livro *A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval da belle époque ao tempo de Vargas*. Segundo ela, “os sambas, de modo geral, constituíam um dos veículos privilegiados para que os populares retratassem os desacertos daqueles que os oprimiam. Ao mesmo tempo, serviam-se deles para rir de situações das quais não se excluía” (Soihet, 1998, p. 100). Ainda que sem uma ideologia explícita, mas com uma lógica própria, como lembra Certeau no já citado livro *A invenção do cotidiano: a arte de fazer* (2004).

⁸ Para saber mais dessas agremiações, recomendo *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral, que dá um panorama da criação ao fim do século XX. Há ainda a biografia *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*, de Marília Trindade Barboza e Lygia Lopes dos Santos. Falo sobre a expulsão dos pobres do centro do Rio de Janeiro em *Negros e Judeus na Praça Onze*. A história que não ficou na memória e no episódio 9 do audiolivro *Samba se aprende na escola – canções da Praça Onze*, disponível em <https://toris.com.br/2022/01/07/bom-dia-avenida/>. Acesso em 04 jan 2025.

2.2 A VOZ ESPECIALISTA (ACADÊMICA OU NÃO)

Nesse sentido, faço o caminho indutivo, inverso a boa parte das pesquisas acadêmicas: verificados os fatos, busco a teoria que os explicam. Por isso, prefiro ir aos depoimentos dos personagens da Portela e escolhi o documentário *O mistério do samba*, de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, um *making of* do álbum *Tudo Azul*, lançado em 2008 e sem qualquer relação com o livro do mesmo nome de Hermano Viana. Recorro também, com certo cuidado, ao noticiário impresso, mesmo que sejam matérias jornalísticas de minha autoria. O noticiário é sempre contaminado pela ideologia do veículo, pelo mercado, pelo modismo e até pelo gosto pessoal do autor da matéria jornalística. Ou, como me ensinou o escritor e pesquisador Sérgio Cabral, “a única informação correta na matéria de jornal é a data do evento que se estuda”⁹.

Assim, ao falar da efervescência da música popular brasileira em 1970, quando a Velha Guarda da Portela se institucionalizou como grupo musical, contraria autores, acadêmicos ou não, que negam ter havido vida inteligente ou movimentos estéticos no Brasil de 1968 a 1972 devido ao Ato Institucional número 5, que acirrou uma ditadura e durou 10 anos. Estes autores que se debruçam sobre a contracultura dos anos 1970, como faz Leon Kaministi (*Contracultura no Brasil, anos 1970*, CRV, 2017), Alice Costa e Souza (*Cultura de Memória no Brasil; a arte sobre a ditadura militar*, tese defendida na UFMG em 2017) e Orlando J.R. de Oliveira (*Distopia e realizada brasileira em Marginalia (Gil. Torquato)*): aqui é o fim do mundo, disponível em <http://anais2.uesb.br/index.php/cmp/article/view/1052>). Ressalte-se que o vazio cultural não é consenso entre os estudiosos da contracultura no período. Em *Arte, memória e justiça de transição: trajetória de artistas ex-perseguidos políticos da ditadura* (UnB, 2020), Alexandre A. Mourão defende tese semelhante desta pesquisa, usando artes plásticas como *corpus* e exemplo. Não há como negar a censura e a perseguição política (a músicos ou não) neste período, mas a premissa de um “vazio cultural” naquela época é negada pela minha memória, pela pesquisa factual, como se verá.

Vazio cultural é o título de um artigo publicado na revista *Visão*, em 1971, pelo editor, Zuenir Ventura, que atribuía este vácuo ao exílio dos tropicalistas Caetano (Emanuel Viana Teles) Veloso e Gilberto Gil (Gilberto Passos Gil Moreira) e de Chico Buarque (Francisco Buarque de Hollanda), mas, se eles estavam fisicamente fora do Brasil, suas músicas tocavam no rádio e vendiam nos discos. Em 1971, lançaram elepês dos quais saíram alguns clássicos.

⁹ Esta frase me foi ensinada nos anos 2000, quando eu pesquisava para a biografia *Som imagem ação: Wagner Tiso* e via conflito entre a memória do músico e os fatos registrados em jornais.

Construção, dava título ao álbum de Chico Buarque. No disco com seu nome no título, Caetano Veloso cantou *If you hold a stone*, que era a canção folclórica *Marinheiro só* (do Rio São Francisco) com letra em inglês e andamento ralentado, e *London, London*, pungente canção do exílio, que viraria hit anos mais tarde, com Gal Costa (Maria da Graça Costa Penna Burgos). Esta, em 1971, registrou em disco o show *Fa-tal: Gal a todo vapor*, em que lançava *Pérola Negra* (e o compositor Luiz Melodia – Luiz Carlos dos Santos) e *Vapor Barato* (de Waly Salomão e Jards Macalé – Jards Anet da Silva). Gilberto Gil não teve hit em 1971, mas gravou *Volkswagen blues*, que virou cult, aquela música com poucos, mas fieis apreciadores. Surgiram também os Novos Baianos, que diziam ocupar o lugar dos coestaduanos exilados e faziam sucesso com *É ferro na boneca*, título de seu primeiro elepê, e *Dê um rolê*.

A expressão “remanso cultural”, usada para abordar o ostracismo de Madureira e da Portela, vem do livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antônio Risério, quando fala do isolamento de Salvador entre a mudança da capital federal para o Rio de Janeiro, em 1763 e fim dos anos 1960, quando a Tropicália trouxe a Bahia de volta ao mapa cultural do Brasil. “Incapaz de se engajar no movimento de atualização histórica do Brasil, [a Bahia] se converge num remansoso reduto da economia urbana pré-industrial, condição em que permaneceria até a metade do século XX” (Risério, 2011, p. 63).

Metade do século XX seria, para o autor, exatamente 1950 ou se estenderia até a década seguinte? Fico com a segunda hipótese porque a Bahia esteve presente na música popular brasileira, pelo menos, desde o início do século XX, porque os primeiros sambas eram feitos nas casas das baianas da Praça Onze e outros bairros cariocas. Caymmi apareceu como compositor em 1939, com *O que é que a baiana tem?*, lançada por Carmen Miranda que se vestia como tal. Assis Valente, veio de Santo Amaro da Purificação, lançou *Tem francesa no morro*, com Aracy Cortes, em 1932, e tornou-se fornecedor de canções para Carmen Miranda. E o mineiro Ary Barroso citou a Bahia em sambas antológicos, como *Na Baixa do Sapateiro*, gravado por Carmen Miranda em 1938. No entanto, a imagem dos baianos e da Bahia era folclorizada, um lugar místico e mítico, como a famosa preguiça de Dorival Caymmi¹⁰. E, principalmente, estes artistas baianos não se uniram num movimento ou grupo como aconteceu, a partir de 1967, na Tropicália, que trouxe, além da Bahia, outras questões para a música e a vida cultural brasileiras. Questões que não cabe elencar aqui, mas que são tema de amplo debate, acadêmico ou não.

¹⁰ O atributo de preguiçoso nunca foi negado por Caymmi, mas é difícil creditá-lo a um profissional de rádio, cinema e shows. Preguiça, aliás, negada por sua neta e biógrafa, Stella Caymmi, nos livros sobre ele, especialmente *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na era do rádio*.

Como movimento da classe média intelectual, a Tropicália teve manifestos, premissas e reuniões antes de acontecer em São Paulo, como conta Caetano Veloso na autobiografia *Verdade Tropical* (VELOSO, 2008). Mas difere desses movimentos (inclusive a Semana de Arte Moderna, uma de suas inspirações) pelo sucesso de público – de crítica, nem tanto – a partir do III Festival da Canção da TV Record, em 1967, em que Caetano Veloso misturou a marcha rancho *Alegria, alegria* com o rock argentino dos Beat Boys, e Gilberto Gil, eletrificou o coco *Domingo no Parque* com os Mutantes, roqueiros paulistas até então desconhecidos¹¹. Os baianos precisaram deixar Salvador para a Tropicália acontecer, mas não foi um caso de deslocamento cultural, definido como a perda de conexão com as raízes. Pelo contrário. Até a Tropicália, vir para o Rio de Janeiro e perder o sotaque e a sintaxe regionais era condição *sine qua non* para alcançar o país inteiro. Assim fora com mineiro Ary Barroso, a gaúcha Elis Regina (Carvalho Costa), a paulista Dalva de Oliveira (Vicentina de Paiva Oliveira) o capixaba Roberto Carlos (Braga) e até o baiano Dorival Caymmi que cantava seu Estado, mas limou o sotaque. Os tropicalistas mantiveram intactos os temas, a forma de falar e cantar baianos. Nos anos 1970, a prosódia nordestina virou charme para o pernambucano Alceu (Paiva) Valença, o cearense Raimundo Fagner (Cândido Lopes) e o também baiano Raul (Santos) Seixas.

Por motivos diferentes, como se verá, a Portela e o bairro de Oswaldo Cruz, em Madureira, também viveram num remanso, ignorados pelo poder público nos três níveis (federal, estadual e municipal) e pelos meios de comunicação que de lá só contavam crimes e tragédias *à la* Nelson Rodrigues. No entanto, tal como os remansos fluviais são piscosos, Madureira tinha intensa vida cultural e econômica, como conta Luiz Antônio Simas em *Tantas páginas belas*: histórias da Portela, que nos fornece dados para contextualizar onde essa música cresceu e floresceu. E como é narrado por João Batista Vargens e Carlos Monte em *A Velha Guarda da Portela*, outra base de onde se extraíram dados históricos. Importante ressaltar que, em Madureira, surgiu também, nos anos 1940, a Escola de Samba Império Serrano, cuja importância no samba e no carnaval requer outra pesquisa tão ou mais alentada que esta.

Recorri ainda a dois textos acadêmicos para falar das relações de poder da escola. Em *O Estado Novo da Portela*: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas (2008), Guilherme Faria esquadrinha as artimanhas da agremiação para se impor à política do

¹¹ O documentário *Uma noite em 67*, de Ricardo Calil, detalha a estreia da Tropicália no III Festival da Record, os antecedentes e as consequências (disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x9hdy0w>. Acesso em 04 jan 2026). No artigo *A tropicália e os loucos anos 1960*, de Júlio Medaglia, no livro *Uma árvore da música brasileira* (2019), organizado por Elisa Mori e Guga Stroeter, o maestro tropicalista conta, de dentro, como foi o movimento.

Período Vargas (1930-1954), analisando seus os sambas de enredo da época¹². Embora o *corpus* desta pesquisa sejam os sambas de quadra, é importante saber como se dava esta relação. A dissertação *Samba nos pés que passam fecundando o chão...Madureira: sociabilidade e conflito num subúrbio musical* (2003), de Ana Paula Ribeiro, dissecou o micro poder e as soluções dos conflitos no bairro que sedia a Portela. Este trabalho tem especial interesse porque, embora foque o Império Serrando, a outra escola da região, foi pesquisado em 1999, quando se produzia o álbum *Tudo Azul*. Eles falarão no momento em que se abordar a(s) história(s) da agremiação.

Aqui há dois conceitos operacionais aplicados a uma breve historiografia da Portela. Ao citar discos e canções lançadas entre 1968 e 1972, tento negar o suposto vazio cultural nos anos mais duros da ditadura militar. Voltarei ao tema quando falar, especificamente, da criação da Velha Guarda da escola, em 1970, consequência da vitalidade da indústria fonográfica à época. Ao contrário disso, o conceito de remanso cultural importado do caso baiano, aplica-se perfeitamente a Madureira, região onde a escola de samba surgiu e tem sede até hoje. À época (hoje, um pouco menos) os meios de comunicação (rádios e imprensa, até os anos 1950 e televisão, após esta década) e o poder público (nos três níveis, municipal, estadual e federal) ignoravam a população e a região onde a escola de samba surgiu e tem sede. Mas, tal como a Bahia remansosa (Risério, 2011), o subúrbio carioca gerou uma rica produção musical, como contam as três obras sobre a história da Portela e do Império Serrano, a outra escola da região.

2.3 O SAMBA, A CULTURA DE MASSA E O MERCADO

Três autores franceses, Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*; Pierre Bourdieu, em *A produção da crença*, e Michel Foucault, em *A ordem do discurso* trazem conceitos fundamentais para este trabalho. Os dois primeiros falam especificamente da vida e da indústria cultural de seu país, mas suas premissas aportam confortavelmente no caso brasileiro, em geral, e suburbano carioca, em particular. No artigo *A Bolsa de Valores Literários*, Casanova tece uma tese: o prestígio (literário na sua análise, musical na nossa) profissionaliza os atores envolvidos (no caso da Portela, músicos, compositores, cantores, produtores fonográficos e de shows etc.). Mas, para a produção deste grupo se tornar capital cultural, é necessário que as pessoas precisem dela e que um sistema a valorize, com base em certos fatores: reconhecimento do público, dos movimentos (escolas literárias, diz ele,

¹² Usei a resenha do próprio autor que fez também o documentário com o mesmo título, em que assina Guilherme Guaral, seu pseudônimo artístico.

movimentos estéticos no caso brasileiro¹³), da imprensa, e pelas academias. Nessa legitimação, a antiguidade também conta (Casanova, 2002). Como se verá, a Velha Guarda da Portela tem antiguidade, reconhecimento público, após seu primeiro disco, da imprensa, embora nem tanto dos movimentos musicais (Tropicália, MPB, Jovem Guarda etc.) ou da Academia. Mas passou a existir, como um produto cult, termo que se popularizou nos anos 1980, para qualificar artistas com público pequeno, mas fiel, e muito prestigiados entre outros artistas e intelectuais, geralmente por suas características inovadoras e/ou pouco convencionais dentro do mercado.

O conceito de banqueiro simbólico, cunhado por Bourdieu, ajuda a entender que atores contribuíram para que a música feita em festas (quase) privadas num bairro periférico do Rio de Janeiro se tornasse nacionalmente conhecida e prestigiada. O autor fala do mercado de artes plásticas e da relação dos *marchands* com artistas que buscam se valorizar. Ele diz que, neste mercado, o preço da obra não se mede pelo custo de produção ou pelo valor do trabalho (viés marxista), mas pelo carisma do artista e pela legitimação de quem vende seu trabalho. Este comerciante – aqui prefiro usar divulgador – funciona como um banqueiro simbólico pois serve de avalista e financiador da obra que vende ou divulga, mesmo que seu capital seja, como já se disse, simbólico e não financeiro. Mas este banqueiro simbólico deve ser criterioso na escolha do artista e de seu público, porque o prestígio depende de seus acertos e, conseqüentemente, seu capital, agora não só simbólico, mas também financeiro (Bourdieu, 2006).

Certamente, Paulinho da Viola (Paulo César Faria), que produziu o primeiro disco da Velha Guarda, em 1970, e Marisa Monte, responsável por *Tudo azul*, em 2000, foram os banqueiros simbólicos do grupo. Ele, pelo sucesso popular com seu samba *Foi um rio que passou em minha vida*, exaltando a Portela, como se contará, e ela por ser uma das cantoras e compositoras de maior sucesso popular e de crítica a partir da década final do século passado. À época do lançamento de *Tudo azul*, a indústria fonográfica já acusara a queda nas vendas, mas não tão grande como nesta década de 2020, em que os aplicativos de divulgação de música (youtube, spotify etc.) praticamente substituíram a mídia física (elepê, CD etc.). A própria Marisa Monte contou, em reportagem no Globo, como se vive de música nestes novos tempos:

A nossa geração é muito peculiar por estar vivendo a transição entre o mundo analógico e o digital. Meus filhos, por exemplo, nunca vão ter a experiência

¹³ Para efeito desta pesquisa, escola literária refere-se a um período cronológico específico, com características formais e conteúdos próprios nas obras literárias. Assim, o parnasianismo, de Olavo Bilac, e o regionalismo, de José Lins do Rego e Érico Veríssimo são escolas literárias. Os movimentos artísticos são mais abrangentes, envolvem outras manifestações artísticas que, além da literatura, como é o caso do Barroco, no século XVII, e do Modernismo, no Século XX.

de ir para casa esperar um telefonema nem a emoção de ir à loja comprar um elepê que saiu naquele dia. Hoje, cada artista tem um canal direto com os seus fãs por meio das redes. Em muitos sentidos é melhor, em outros, pior ou, simplesmente, diferente. A gente tem que se adaptar. Porém, alguns direitos ficaram pelo caminho, principalmente no que diz respeito aos músicos, o elo mais frágil da cadeia (Dale, 2025, p. 31).

Em *A Ordem do discurso*, palestra de Michel Foucault ao assumir sua cátedra no College de France, em 1970, ele afirma que

em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade. (Foucault, 1970, p.2)

Evidentemente, o filósofo francês não falava das relações entre sambistas brasileiros, mas há, claramente, duas instâncias de controle na Portela. A cultura oficial, que sempre vai tentar enquadrar os discursos a um padrão mais ou menos estabelecido, como diz Foucault (1970), e o próprio grupo, que tem regras comportamentais e/ou discursivas e uma hierarquia interna. Entender esta dinâmica é como penetrar numa floresta, onde nem sempre os caminhos aparentemente abertos são seguros e os frutos mais vistosos são os mais suculentos e menos venenosos. Para entender estas instâncias de controle dentro e fora da Portela, além dos citados trabalhos de Guilherme Faria/Guaral e Ana Paula Ribeiro, busquei informações na tese *Na roda das donas do samba: um estudo sobre as histórias, memórias e saberes das tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela* (2023), de Maria de Paula Ribeiro. Os dois autores falam sobre as tensões nas relações sociais entre sambistas, raramente explícitas.

A existência de instâncias internas de controle nos leva a à questão da presença feminina nas Velhas Guardas e no samba em geral, uma digressão indispensável. Autores como Roberto Moura (*Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, de 1995) e Mônica Velloso (*As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*, artigo de 1990) e Rachel Soihet (*A Subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro*, de 1991) enfatizam a importância da mulher na cultura das classes desprivilegiadas e sua participação na organização das festas de samba, desde os primórdios, no início do século XX, quando eram extensão das cerimônias religiosas. Embora estes livros tratem da questão feminina na primeira metade do século passado, a situação parece ter mudado pouco 100 anos depois. Em *O mistério do samba*, as pastoras só aparecem quando o filme tem 20 minutos de exibição e falam – pouco – na segunda metade do documentário.

Pesquisando no *google scholar* e no Banco de Teses e Dissertações da Comissão de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior (Capes), encontrei interessantes (e repetidos) trabalhos sobre a presença da mulher no samba. Geralmente, se baseiam nos autores citados no parágrafo acima e recorri a dois textos que vão além deles. No artigo *Pastoras na voz. Insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela*, de 2015, Nilson Rodrigues Júnior destaca que, na Velha Guarda da Portela, elas só fazem coro, jamais solam músicas, tocam instrumento ou mostram suas próprias composições. A historiadora de Arte Maria de Paula Figueiredo, na já citada tese *Na roda das donas do samba*, levanta o estado da arte do tema e perfila as principais pastoras da Portela. São textos que ajudam a pensar, mas não me respondem por que as mulheres são coadjuvantes na Velha Guarda da Portela, se têm poder de decisão até na escolha do repertório. Paulão 7 Cordas (Paulo Roberto Pereira Araújo) ressalta sua importância musical:

A voz das mulheres é mais aguda e, dentro da frequência mais aguda, é mais fácil perceber a letra e mesmo a melodia, porque a pessoa canta ambas. Então, quando um compositor queria mostrar um samba, era fundamental a participação das mulheres. Também porque elas é que determinavam o calor da história (Paulão *apud* Silva, 2020).

Paulão 7 Cordas foi violonista da Velha Guarda nos anos 1980, é produtor fonográfico de seus discos nos últimos 25 anos, os coletivos e os individuais, além de ter feito álbuns com os grupos semelhantes da Mangueira e do Império Serrano. Por isso, será um dos consultores desta pesquisa. Em *Tudo azul*, dividiu a tarefa com Marisa Monte e fez os arranjos. Produtor fonográfico é quem, junto com o artista principal, idealiza o álbum, do repertório aos arranjos e escolha dos intérpretes, às vezes até a capa do disco. Mal comparando, como o orientador num trabalho acadêmico. Apesar da assertiva de Paulão sobre a importância das mulheres, ainda hoje, há pouquíssimas autoras de samba, embora cantoras escolham seu repertório desde sempre e sugiram temas aos compositores¹⁴. Numa busca sobre o assunto, encontrei trabalhos interessantes sobre cantoras como Carmen Miranda, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Elza Soares e Dona Ivone Lara, que, além de cantora, é única compositora de samba no nível de cânones, como Cartola (Angenor de Oliveira) e Paulinho da Viola.

Como já foi dito, expostos os fatos, busco a teoria que os ilumine pois, segundo Certeau, há sempre uma lógica nos acontecimentos da cultura popular (Certeau, 2004). Por isso, os conceitos de capital cultural, de Pascale Casanova; de banqueiro simbólico, de Pierre Bourdieu,

¹⁴ Sobre este tema, apresentei a comunicação *Cadê a mulher no samba?*, em junho de 2025, na IV Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS), cujo tema foi o silêncio.

e de enquadramento do discurso, de Michel Foucault, importados da França, nos ajudam a fazer as boas perguntas para entender como se dão as relações entre os sambistas da Portela e destes com indústria cultural. De quebra, passa-se pela questão das mulheres no samba, tão fundamentais na organização e escolha do repertório, como bem esclareceu Paulão 7 Cordas, mas coadjuvantes no palco, ao menos na Portela¹⁵. Esta questão deixa claro que, embora o grupo seja unido, não está isento de dissidências e rearranjos entre as pessoas que dele fazem parte. O que não invalida o resultado do trabalho que desenvolvem, até porque, como lembra Norbert Elias em *O processo Civilizador*, “o conflito é inerente às relações sociais, isto é, humanas” (Elias *apud* Ribeiro, 2003).

2.4 OLHA O PERTENCIMENTO AÍ, GENTE!

Com invocação semelhante a essa, Neguinho da Beija-Flor anunciou o vitorioso desfile da escola de samba de Nilópolis, em 1976, que mudou a história da população dessa cidade, na Baixada Fluminense. Lembra-la aqui, não é uma blague. Há vasta produção acadêmica sobre a relação identidade/pertencimento x escolas de samba¹⁶ e esse é o caso mais evidente, como atesta Enderson Albuquerque, no artigo Beija Flor de Nilópolis e a Nilópolis da Beija-Flor: mecanismos da construção identitária e de poder na Baixada Fluminense. Segundo o autor, a vitória da escola de samba no carnaval daquele ano (e mais 14 vezes até hoje) mudou a forma como os moradores da cidade se viam e eram vistos: não mais um lugar pobre e violento, mas berço de campeões do carnaval. Albuquerque nos lembra que

a identidade das pessoas de um determinado lugar está em larga medida ancorada na concepção desse espaço para os agentes externos a ele. Por essa perspectiva, a ascensão da azul e branco de Nilópolis fornecia um elemento identitário positivo para os moradores da Baixada Fluminense (Albuquerque, 2018, p. 168)¹⁷

¹⁵ Recordo que, nos anos 1990, na Velha Guarda da Mangueira, as pastoras solavam algumas músicas. Não sei como isso se dá em outras velhas guardas, mas certamente na Portela o tema sequer vem a debate.

¹⁶ Além das já citadas, Ana Paula Ribeiro e Maria de Paula Ribeiro, que estudam Madureira destaque *O bairro e sua escola de samba: sociabilidade e pertencimento em Vila Isabel (RJ)*, dissertação de Mestrado em Antropologia e Sociologia na UERJ, apresentada por Mayra Salgado Poubel; *O samba como elemento formador da identidade do Município de Nilópolis, relações e interações dos moradores com a Escola de Samba Beija Flor*, dissertação apresentada ao Mestrado em Educação da mesma Universidade, e *Escolas de samba em São Paulo: identidade e engajamento*, dissertação apresentada na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, da USP. Como se vê, disciplinas diferentes se interessam pelo tema. Numa rápida consulta ao google scholar, encontrei mais de 50 títulos sobre o assunto.

¹⁷ Nesse artigo, Albuquerque analisa também, com acuidade, o uso político/eleitoral que a família Abraão Davi fez da Beija-Flor de Nilópolis.

Segundo o mesmo autor, outras agremiações trazem pertencimento às cidades e/ou bairros onde são sediadas, caso da Mangueira (no morro do mesmo nome), Viradouro (na periferia de Niterói), Império Serrano e Portela, a Madureira (Albuquerque, 2018). Mas é preciso deixar claro o que se entende, nesta pesquisa, por pertencimento. Encontrei a primeira referência ao termo no artigo *The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation* (A necessidade do pertencer: desejo de conexão interpessoal como uma motivação humana fundamental), dos psicólogos sociais americanos Roy Baumeister e Mark Ricard Leary, publicado no, em 1995, no *Psychological Bulletin*, revista acadêmica da Associação Americana de Psicologia (APA). Eles dizem que as pessoas têm necessidade de manter relacionamentos duradouros, estáveis e significativos com um grupo e estas relações moldam o comportamento, o pensamento e as emoções de cada membro do grupo, que resiste à dissolução desse laço (Baumeister & Leary, 1995). “O pertencimento parece ter efeitos múltiplos nos padrões emocionais e processos cognitivos... A necessidade de pertencer é uma motivação poderosa, fundamental e extremamente difundida” (Baumeister; Leary, 1995, p. 498, tradução própria¹⁸).

Trinta anos depois, no Brasil, recorro à professora e psicanalista Miriam Debieux Rosa, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), para quem pertencimento é a “percepção de alguém fazer parte de uma comunidade, de uma família, de um grupo, de uma nação. Ele está muito ligado ao reconhecimento e a como um cidadão tem respeitadas a sua dignidade, a sua cultura, e as suas diferenças” (Rosa, 2023). Sem querer dizer melhor o que tão bem o que psicólogos e psicanalistas explicam, pode-se entender o pertencimento que a música da Portela nos traz com uma pergunta: quem não pensa “que bom ser brasileiro” quando ouve, canta e/ou dança *Foi um rio que passou em minha vida?*”, música que, como se verá, foi feita para atender a esta necessidade de pertencer?.

O artigo *Pertencimento: discussão teórica* (2023), de Dionei Mathias, ajuda a identificar este sentimento e/ou a busca dele nas obras literárias. Ele só cita poemas e romances brasileiros, mas como veremos adiante, nesta pesquisa, a canção é obra literária e, por isso, seu método é útil à análise. Depois de atribuir as dificuldades para alguém sentir-se parte de um grupo às mudanças trazidas pelo colonialismo, a partir da Idade Moderna, Mathias afirma que este é um campo de conflito nos níveis macro e no micro social, com três vetores: social, corporal e

¹⁸ “Lack of attachments is linked to a variety of ill effects on health, adjustment, and well-beingthe”... “The need to belong is a powerful, fundamental, and extremely pervasive motivation”.

afetivo. Vetores que não são separados nem estáveis e, portanto, são negociáveis, resultando no pertencimento ou na exclusão, que é o seu oposto.

Para ele, uma das formas de negociação ou, pelo menos, mediação desse conflito é a Literatura de ficção que, necessariamente, trata de conflitos, apontando-os e, no desenrolar da trama, resolvendo-os ou não. Segundo Mathias, essa negociação/mediação pode ser identificada nas obras literárias seja na fala do eu lírico, nas relações dos personagens ou nas situações apresentadas. Pessoalmente, acredito que obras de não ficção também buscam pertencimento. Se não, como explicar a proliferação de biografias e relatos sobre a História de instituições, cidades, movimentos políticos, artísticos e sociais em livros, filmes, espetáculos teatrais, séries, enredos de escolas de samba e podcasts? Eu mesma creio buscar este sentimento quando escrevo e/ou falo sobre a Praça Onze e mesmo nesta pesquisa sobre a Portela.

Um dos exemplos citados por Dionei Mathias é o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, onde o narrador é o protagonista, Bentinho. Segundo ele, o enredo conta como o protagonista obtém pertencimento ao se envolver com Capitu, como se perde ao suspeitar da traição dela e, fragilizado, precisa rever sua existência e reorganizar sua narrativa pessoal para voltar a ter pertencimento (Mathias, 2023). Canções não são extensas como o romance machadiano, mas podem ser tão densas quanto. E a presença/ausência de pertencimento e as estratégias para obtê-lo, podem ser identificadas nas letras e, certamente, na interpretação (arranjo e canto), porque “o texto literário parece convidar o leitor [ou ouvinte] a identificar como seres e coisas se posicionam no mundo, pertencendo (ou não) a determinadas coordenadas da concretização existencial” (Mathias, 2023, p. 183).

E também porque “a arte da literatura [e, a meu ver, mais fortemente, a canção] encena o estranhamento de si, um estado em que o pertencimento buscado não está em consonância com as reais necessidades subjetivas” (Mathias, 2023, p. 184). Afinal, felicidade não dá romance, já dizia Honoré de Balzac, há quase 200 anos, em *La maison du chat-qui-pelote*, de 1830. Frase que Jorge Amado repetiria em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), ao descrever o cotidiano tranquilo da protagonista com o segundo marido, o farmacêutico Teodoro. Tal como nos romances, as canções, como se verá mais adiante, expressam tanto a busca quanto a perda do pertencimento.

Estreitando o recorte, busquei autores que falam da criação do pertencimento. A dissertação *Samba nos pés que passam fecundando o chão...Madureira: sociabilidade e conflito num subúrbio musical*, Ana Paula Ribeiro traz esta questão para o subúrbio carioca, lembrando que o pertencimento, fruto da solidariedade nas escolas de samba, não está isento de conflitos (Ribeiro, 2003). Sua pesquisa aborda a outra escola de samba da área, o Império Serrano, mas

suas premissas se adaptam à história da Portela, mesmo que a fundação de ambas seja separada por de duas décadas. A esta reflexão, juntei as premissas de Michel Pollak, no artigo Memória e Identidade social (1992), cujo título indica a relação entre um e outro elemento, e o artigo Memória e saudade: especificidades e possibilidade de articulação na análise psicossocial de recordações (2005), de Adriano Nascimento e Paulo Menandro. Austríaco radicado na Bélgica, Pollak estudou as populações europeias vitimadas pelas duas Grandes Guerras do século passado. Nascimento e Menandro aplicam suas teorias e seus métodos ao caso brasileiro, acrescentando o papel da saudade (aqui sinônimo de nostalgia, como consta no dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, p. 1461 e p. 1822) para a formação dos grupos sociais, uma família ou uma nação. Dos dois textos, conclui-se que ter passado e memória em comum é um dos pilares do pertencimento.

Segundo os autores brasileiros, memória e saudade são diferentes, mas andam juntas e “não é possível conceber o surgimento e a continuidade de culturas humanas sem tomar como condição indispensável a possibilidade de os indivíduos armazenarem e comunicarem informações” (Nascimento; Menandro, 2005, p. 6). Eles afirmam que a veracidade do fato é dispensável para a nostalgia, matéria prima do memorialismo. Pelo contrário, memória e nostalgia se alimentam mutuamente sem levar ao escapismo e ao conformismo. Falarei disso adiante. Na comparação entre passado e presente, o saudosista “abre perspectivas para um possível futuro e avalia qualitativamente sua história” (Nascimento; Menandro, 2005, p. 15). Ao mesmo tempo, a crença em um passado bom sustenta “a possibilidade de um futuro, se não tão satisfatório quanto, pelo menos mais próximo de um grau de satisfação anterior” (Nascimento; Menandro, 2005, p. 15). Como se verá no documentário *O mistério do samba*, nostalgia e memória se misturam nas conversas dos portelenses e isso se reflete nas canções.

Essa constatação nos leva à vasta literatura sobre criação de memória e sua relação com História (a disciplina) e histórias, tidas aqui como narrativas, fictícias ou não, de eventos passados. Vai desde o historiador francês Pierre Nora, para quem a História surge quando a memória está em perigo, como ele afirma em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (Nora, 2012) à escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo, para quem História e memória são parceiras não muito cordiais: “nem sempre a história consegue acreditar na memória e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direito de vida, de justiça, de subjetividade)” (Sarlo, 2007, p. 09). Ressalto necessário: nem Pierre Nora nem Beatriz Sarlo tratam da influência da música popular na formação da memória ou da história, com ou sem maiúscula. Mas suas ideias, dialogam e

nos ajudam a pensar a questão que move esta pesquisa: como e por que os sambas da Velha Guarda da Portela nos trazem pertencimento?

É fácil entender os sambas da Velha Guarda como lugares de memória que, segundo Nora, são símbolos criados para unir pessoas em torno de lembranças coletivas (Nora, 2012). A começar por *Passado de glória*, samba de 1970, que deu título ao primeiro álbum da Velha Guarda que, já no primeiro verso, entrega a intenção de emocionar o ouvinte ao recordar e personagens da trajetória da Portela. A música fecha o álbum gravado para que não se perdessem as músicas que encantavam Paulinho da Viola em rodas de samba de Oswaldo Cruz. Em *Tudo azul*, pelo menos duas canções também cumprem esta função. *Portela desde que nasci* (de 1965) que abre o álbum como uma vinheta, e *Corri pra ver* (de 1955), samba exaltação que fala dos muitos campeonatos da escola, de seus baluartes e termina com um empolgante solo da bateria. Note-se que são sambas compostos há mais de meio século, o que evidencia a tese de Certeau de que, se não há ideologia explícita na resposta popular às imposições da elite cultural, há método e estratégia (Certeau, 2004).

Trazer Beatriz Sarlo para nossa questão é um pouco mais complexo. Ela deixa claro que o passado não é um instrumento adaptável a qualquer uso, intenção ou ocasião. “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade” (Sarlo, 2007, p. 9). No entanto, volta-se ao passado para servir ao presente e recriá-lo é função da História que, nem sempre concorda com a memória. Sarlo chama atenção ainda para o fato de que, a história (com minúscula, pois escrita sem os métodos e protocolos disciplinares) costuma ser mais atraente que a História praticada com procedimentos acadêmicos que, muitas vezes, a tornam incompreensível ou enfadonha para o leigo. Por isso, cada vez mais, surge um gênero de narrativa histórica não acadêmica que, mesmo pesquisadas e escritas por historiadores,

escuta os sentidos comuns do presente, atende às crenças de seu público e orienta-se em função delas. Isso não a torna pura e simplesmente falsa, mas ligada ao imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem que como limite” (Sarlo, 2007, p. 13).

Se alguns sambistas buscam fidelidade aos fatos, especialmente em sambas de enredo que contam passagens históricas¹⁹, todo samba – ou quase todos – trazem histórias, casos,

¹⁹ *Bumbum paticunbum progurundum*, de Aluísio Machado e Beto sem Braço, e *Tempos idos*, de Cartola e Carlos Cachaca são sambas de enredo fiéis aos fatos históricos. No audiolivro *Samba se aprende na escola – Canções da Praça Onze*, Machado conta que esta foi uma exigência das carnavalescas do Império Serrano em 1982, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda.

lembranças que, como diz Beatriz Sarlo “atendem às crenças de seu público e orientam-se em função delas”. Do alto de mais de meio século de convivência na Portela, que começou a frequentar adolescente, Paulão 7 Cordas é taxativo sobre a intenção dos compositores da Velha Guarda: “Faziam [as canções] por fazer, para encontrar, para curtir e criar... O pessoal não fazia nada com essa intenção de gravar, de fazer sucesso. Era uma coisa muito espontânea, muito natural” (PAULÃO *apud* SILVA, 2025)²⁰. Para Paulão 7 Cordas, sinceridade, simplicidade e naturalidade, são os ingredientes para o pertencimento:

A maneira de tratar os assuntos é muito direta, é muito verdadeira. Acho que comove muito a gente pela simplicidade, né? Não tem pretensão, não é uma coisa pretenciosa. O que me emociona quando eu vejo uma música como essa é exatamente isso: “Olha como o cara falou de um assunto tão importante de uma maneira tão simples” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Ou seja, o compositor, ainda que não o declare, mesmo que não se ligue a uma ideologia ou intenção, cria pertencimento com suas canções, sejam elas de amor, de exaltação a sua escola, crônica do cotidiano ou filosofia de vida. Em *Tudo azul*, como se verá, as quatro categorias são contempladas, às vezes numa mesma canção. E, certamente, havia a intenção da convivência e da convergência de perspectivas, sempre tratadas nas canções. A diversão era também um encontro de interesses expressos nos sambas apresentados, ainda que não houvesse uma intenção prévia ou, mais ainda, esta intenção fosse apresentada com sutileza, “sinceridade simplicidade e naturalidade”, nas palavras de diz Paulão 7 Cordas.

2.5 POR FIM, COMO AS CANÇÕES SERÃO ANALISADAS

Neste trabalho, parte-se do princípio de que canção é obra literária. Além do Prêmio Nobel dado ao compositor Bob Dylan (Robert Allen Zimmerman) em 2016, há autores que defendem esta premissa, como o filósofo (e letrista) Francisco Bosco para quem a diferença entre o poema e a letra de música vai além do suporte. Segundo Bosco, “o poema está só; a letra está sempre acompanhada de seus pares da canção (melodia, harmonia, canto, arranjo etc.)” (BOSCO, 2006, p. 61). Ele contesta a supremacia do poema e cita canções de Dorival Caymmi, que têm qualidade literária dos poetas canônicos (Bosco, 2006). Também se trata o samba como um gênero textual, a partir de Luiz Antônio Marcuschi. No artigo *Gêneros*

²⁰ Entrevista concedida em agosto de 2025, especialmente para esta dissertação. Virá na íntegra como anexo.

Textuais: definição e funcionalidade (2010), ele diz que estes são artefatos criados para responder a uma determinada necessidade de comunicação e, sem ser inovação completa, trazem novos recursos aos modos e meios comunicativos anteriores. Surgem de uma necessidade, podem desaparecer ou se modificar. *Tudo azul* foi gravado para evitar o esquecimento, conforme contam seus produtores, Marisa Monte e Paulão 7 Cordas. E, ainda segundo Marcuschi, “há alguns gêneros que só são recebidos na forma oral, apesar de terem sido produzidos originalmente na forma escrita, como as notícias de televisão ou rádio” (Marcuschi, 2010, p. 35). É o caso das canções.

Marcuschi sequer fala de música, mas os sambas da Velha Guarda se encaixam comodamente em suas premissas. Há um consenso entre os pesquisadores da música popular brasileira (Luiz Tatit, Carlos Sandroni, Flávio Aguiar Barbosa, Roberto Moura etc.²¹) de que o samba evoluiu dos cantos religiosos responsoriais para atender duas necessidades: congregar as pessoas e fazer a crônica do cotidiano, quesitos a que atende hoje como há mais de um século. No entanto, o samba modificou-se com a possibilidade de registro em disco e de o sambista viver de sua música (Tatit, 2008 e Viana, 1995). De um refrão cantado por todos e estrofes improvisadas individualmente, passou a ter duas partes, geralmente compostas em parcerias. E, finalizando com Marcuschi, ainda que alguns compositores escrevam as letras e mesmo as cifras de seus sambas, eles são criados para serem ouvidos e cantados nas muitas rodas de samba que se espriam pelo país.

Segundo Paulão 7 Cordas, as canções da Velha Guarda mudam pouco, da apresentação ao vivo para a gravação, porque

esta é a preocupação, quando se grava um disco de um grupo, né? No caso da Velha Guarda da Portela, quanto mais a gente conseguir reproduzir no estúdio o que eles são nos encontros deles... é o ideal de todo produtor. Interferir o mínimo possível no que é a realidade daquele grupo, daquele lance musical, daquele estilo musical. Então, a gente sempre procura deixar uma formação parecida com a que eles fazem, na medida do possível. Deixar que eles mesmos toquem porque, se não, você pega um virtuose e bota pra tocar, mas não tem aquele sabor, é diferente (Paulão *apud* Silva, 2025).

Ele ressalta, no entanto, duas diferenças principais: o uso de mais instrumentos, inclusive alguns que os integrantes da Velha Guarda não tocam (sopros, bandolins etc.), e uma introdução – sempre criada por ele – para dar o tom ao cantor e “porque sempre enriquece a música” (Paulão *apud* Silva, 2025). Mas a regra tem exceções. “Uma coisa ou outra eu deixo

²¹ Para quem se interessar pela história do samba, recomendo *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni (2001), e *Uma história do samba*, de Lira Neto (2017) que tratam do tema e são complementares.

sem introdução para ficar parecendo aquela coisa de terreiro, para ter um equilíbrio estético, sabe como é?” (Paulão *apud* Silva, 2025). Ele conta ainda que, nos ensaios para a gravação do disco, surgiram novas ideias para mudar a apresentação das músicas (academicamente falando, alterar a ordem do discurso): uma repetição da primeira parte que não havia no palco, com todo mundo cantando junto porque “fica esteticamente melhor”. Estas sugestões podiam partir de Paulão quanto de Marisa Monte ou mesmo dos integrantes da Velha Guarda, o cantor solista, uma pastora ou um instrumentista. A faixa *Tudo azul*, por exemplo, tem “Casquinha (Oto Enrique Trepte) tocando uma caixa com a mão, assim, para ficar mais suave” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Não é proposta desta pesquisa dar explicação técnica ou teórica sobre o que é samba, onde e como o samba surgiu. A História e as histórias do samba, assim como suas definições e conceituações são amplas e há enormes controvérsias entre os muitos autores que se debruçam sobre o assunto. Para entender de que samba se fala, recorro novamente a Paulão 7 Cordas, que enfatiza a característica agregadora do samba:

Samba é música, mas tem toda uma manifestação cultural em torno: de convivência, hábitos, dança, culinária. Ninguém faz samba sozinho. O próprio canto leva a isso, porque tem solo e refrão cantado em coro. A música vem em primeiro plano, mas a principal característica do samba é ser agregador. O samba atinge o ápice de sua essência quando é feito em conjunto. (Paulão *apud* Silva, 2022).

Em linguagem acadêmica, o pesquisador Joel Rufino faz coro com Paulão 7 Cordas no livro *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*: “Samba é o veículo musical da sociabilidade – trabalhos, festas, rituais, linguagens, hábitos – desses grupos. Há, pois, samba gênero musical – *sambas*, talvez fosse melhor dizer – e samba forma histórica de sociabilidade ou *lugar social* (Rufino, 2004, p. 151). Rufino ressalta que essa sociabilidade se deu e acontece, há mais de um século, entre os negros e deles com outras etnias e grupos sociais, nem sempre pacificamente, sendo uma interação com “trocas e fricções” (Rufino, 2004, p. 151).

É, novamente, Paulão 7 Cordas quem explica a diferença entre o samba de enredo e os sambas de quadra (ou terreiro), *corpus* desta pesquisa. “Samba enredo é feito por encomenda, conta uma história e serve ao desfile da escola de samba. Pode ser maravilhoso, mas se não estiver dentro do enredo, a escola perde ponto. Como o nome já diz, tem um enredo e um refrão

para animar a plateia” (Paulão *apud* Silva, 2022).²² Os sambas de quadra são feitos durante o ano, sem obedecer a um tema determinado e são cantados em festas, rodas de samba e outras reuniões. Servem também para afinar a voz das pastoras, cuja importância já foi contada acima. Geralmente, fazem a crônica do cotidiano, são canções de amor ou exaltam a escola de samba, como *Portela, passado de Glória*. Muitos hits de sambistas consagrados como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e mesmo Marisa Monte foram, originalmente, sambas de quadra ou de terreiro.

O pesquisador Onésio Meireles tem uma versão interessante sobre os termos samba de quadra e samba de terreiro, assunto que conhece bem pois é neto de fundadores da Estação Primeira de Mangueira e genro do portelense Zé Ketí (José Flores de Jesus). Segundo ele, os encontros das escolas de samba aconteciam no quintal (ou terreiro) de algum integrante mais abonado. A Mangueira se reunia na Rua Saião Lobato, no Buraco Quente (área central do morro), ainda sem calçamento. Em 1960, o jovem Roberto Paulino (23 anos), recém-empossado presidente da escola, levou ensaios e festas para a quadra de basquete e futebol de salão do Esporte Clube Cerâmica, da Companhia Cerâmica Brasileira, empresa de sua família. Deu certo e as outras agremiações copiaram: a Portela foi ensaiar no Imperial Basquete Clube (onde hoje fica o Madureira Shopping), o Salgueiro deixou o morro que lhe deu nome, na Tijuca, e foi para o Esporte Clube Maxwell, e a Unidos de Vila Isabel, para a quadra do America Football Club (em inglês, mesmo). E o samba de terreiro passou a ser também de quadra. A partir dos anos 1970, as escolas de samba construíram suas sedes (Portelão, Palácio do Samba, na Mangueira, etc.) e o nome foi mantido. “Os sambas de Candeia (Antônio Candeia Filho), Zé Ketí, Manacéa (Manacé José de Andrade) e outros da antiga eram tudo de terreiros” (Meireles, 2025).

Na sua estrutura de versos curtos, com repetições para facilitar a memorização e, muitas vezes, resultado de improvisos que deram certo e agradaram o público, os sambas de quadra da Portela guardam semelhanças com as cantigas medievais, que tiveram origem na Provença (região do Sul da França que era independente à época) e chegaram a Portugal, como literatura oral. Num segundo momento, os trovadores letrados modificaram esta forma de arte com a escrita, mas permaneceram “as articulações entre texto e música tal como acontecia desde os primeiros tempos da literatura oral” (Abdala Jr., 1995, p. 10). Processo parecido ocorreu com o samba, de sua passagem para as festas profano-religiosas para os discos. Este autor classifica três tipos de cantigas: de amigo (com eu lírico feminino, onde a sensualidade e o homem amado

²² Esta fala está na entrevista feita para o audiolivro *Samba se aprende na escola: canções da Praça Onze*, mas não entrou na edição final. No episódio 11, explica-se mais detalhadamente o samba enredo. Para conhecer sua história, recomendo *O Brasil do samba enredo*, de Monique Augras.

são apontados explicitamente), de amor (com eu lírico masculino, em que amada e idealizada como inacessível) e cantigas satíricas, criticando pessoas ou comportamentos. Nem sempre os sambas de terreiro se enquadram nesses categorias, mais apropriadas quando descrevem relações afetivas, bem sucedidas ou não. Em *Tudo azul*, este tema predomina. Quando for o caso, esta classificação será lembrada.

A análise lítero-musical de cada canção, que busca identificar os meios expressivos usados pelos autores e intérpretes (não sua intenção), será baseada no método criado por Sílvia Cyntrão, no artigo *O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção*. Embora ela analise a produção de poemas do início deste século, suas perguntas são úteis neste caso:

Quem é o escritor de poesia? Sobre o que escreve, quais são seus temas? Qual verso usa? Que tipo de linguagem (tropos) utiliza? Qual o universo semântico de seu léxico? Quais são os gêneros com que dialoga? Qual a relação com o universo da prosa? Os textos poéticos tentam falar por si ou falam por um determinado grupo social? Eis algumas perguntas que devem ser feitas ao texto de poesia contemporânea (Cyntrão, 2008, p. 84).²³

Para a análise musical propriamente dita recorro à expertise do maestro de Paulão 7 Cordas que dirá por que determinada canção tem acompanhamento tradicional (com violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho, percussão e um sopro, grupo chamado regional) e outra é modernizada, por que e quando entra o coro feminino e/ou masculino etc. Para juntar as duas análises, busco o artigo A escrita contemporânea de *Recanto*, em que Pedro Bustamante Teixeira analisa o álbum de Gal Costas, produzido por Caetano Veloso em 2011. Embora *Tudo azul* fuja ao estilo e à proposta dos baianos, é inspiradora a mistura que Teixeira faz da música com o arranjo, a interpretação, a letra e o contexto ao falar de cada faixa dos baianos. Ao escolher uma linguagem acessível (sem perder o rigor) neste texto, sigo o conselho da professora de Literatura Mieke Bal, em *Narratologia: Introdução à teoria narrativa*. Ela não fala especificamente de música, mas como canção é obra literária que conta uma história, sua ideia nos é válida.

Os conceitos que são apresentados aqui devem ser considerados como ferramentas intelectuais para interpretação. Essas ferramentas são úteis na medida em que permitem que seus usuários formulem uma descrição

²³ Este método de Cyntrão aparece no livro “**Sambas da Praça Onze**: quando vem da alma de nossa gente”, e no audiolivro **Samba se aprende na escola**: canções da Praça Onze (2022), disponível nas plataformas digitais e em <https://toris.com.br/samba-se-aprende-na-escola/>. Acesso em 29 mar 2025.

interpretativa que seja de tal forma acessível a quem lê e aos outros...Os conceitos ajudam a aumentar a compreensão dos leitores, pois os encorajam a articular o que eles entendem – ou pensam que entendem – a ler ou a “processar” um artefato narrativo (Bal, 2021, P 26).

Breves notícias biográficas sobre os autores entram na análise das músicas, assim como, sempre que possível, a situação em que a música foi composta e escolhida para entrar no álbum *Tudo azul*. Aí, recorro a Alfredo Bosi, no artigo A interpretação da obra literária, do livro *Céu e inferno* (1988) para justificar-me: “Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da história; de percepção singular das coisas e cadência estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros” (Bosi, 1988, p. 278). Ele fala de romances, contos e poemas, mas sua frase se aplica às canções.

Falta lembrar que as Velhas Guardas do samba são importantes na preservação da tradição, dos valores e do repertório das escolas de samba. Tanto que seus integrantes são chamados baluartes. Como ensina a historiadora Mônica Velloso, no citado artigo As tias baianas tomam conta do pedaço - Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro (1990), nas comunidades negras, o conhecimento é passado pelos mais velhos num processo de educação não formal comum às escolas de samba. Vargens e Monte (2008) confirmam sua existência na Portela e contam que a Velha Guarda foi formalmente criada em 1970 por Paulinho da Viola para registrar, no disco *Portela, passado de glória*, as canções que ouvia nas reuniões do grupo. Segundo a jornalista Lena Frias, no site da cantora Marisa Monte, teve a mesma intenção ao produzir o álbum *Tudo azul* (Frias, 2000), como se verá adiante.

3 A DOCE (R)EVOLUÇÃO NUM REMANSO CULTURAL

O ambiente do samba é tributário de uma cultura eminentemente oral. Não existe verdade indiscutível sobre esse universo (Luiz Antônio Simas *in Tantas páginas belas: histórias da Portela*).

Se Madureira vivia num remanso cultural, esquecida da cultura oficial dos meios de comunicação e do poder público, a música popular brasileira bombava em 1970. A indústria fonográfica crescia na venda de discos – que passavam do milhão de cópias dos artistas mais populares – e na avalanche de músicos surgidos nos festivais de música. Gilberto Gil e Caetano Veloso eram onipresentes com o samba exaltação *Aquele Abraço* (de Gil) e o frevo *Atrás do trio elétrico* (de Caetano Veloso), nas emissoras de rádio, nos bailes em clubes, festas em casa e nas discotecas (com música mecânica, não mais ao vivo), novidade que, surgida nos anos 1960, se espalhara pelo Brasil. Mesmo censurado, o samba de protesto *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda, era contante nesses ambientes porque vendera 100 mil cópias antes de ser recolhido nas lojas. O lado B do compacto simples tinha o samba *Desalento*, que seria lançado no elepê *Construção*, em 1971. Embora exilados pela ditadura que se instalara em 1964 e se acirrara em 1968, os três eram ativos no rádio e no disco e, por isso, notícia constante especialmente na coluna diária do compositor e jornalista Nelson Motta, no jornal *Última Hora*. Motta se fazia de porta voz do que sucedia a Gilberto Gil e Caetano Veloso, em Londres, e com Chico Buarque, na Itália.

Se eles estavam longe, Milton Nascimento, cantava *Para Lennon e MacCartney*, e criava o *Clube da esquina*, título de triste e esperançosa canção no elepê com seu nome. Tim Maia (Sebastião Rodrigues Maia), parceiro Roberto Carlos (Braga) e Erasmo Carlos (Esteves) que ficara fora da Jovem Guarda, estourara, em 1969, com *Primavera*, e voltava com *Azul da cor do mar*. Wilson Simonal, que fizera o Brasil cantar em uníssono o samba exaltação *País tropical* e era estrela da Pilantragem, movimento maroto que debochava até da ditadura, lançava o hit *Sá Marina*, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que correu mundo. Estes, venceram o V Festival Internacional da Canção (FIC), com o blues *BR 3*, em que Toni Tornado (Antônio Viana Gomes) abrazeira a dança, o canto e a luta antirracista dos negros americanos. No mesmo festival de 1970, o aluno de Química Ivan Lins arrebatou o Brasil com *O Amor é o meu país*. Pouco antes, criara o Movimento Artístico Universitário (MAU), com o estudante de

Economia Luiz Gonzaga Jr. (vencedor do II Festival de Música Universitária de 1968, com *O trem*) e o jovem médico Aldir Blanc, destaque no mesmo festival, em 1970, com o samba *Amigo é pra essas coisas* (MELLO, 2003). No mesmo ano, Elis Regina emplacou o samba declaração de amor, *Madalena*, do mesmo Ivan Lins.

A *Jovem Guarda*, programa de televisão que tornara Roberto e Erasmo Carlos ídolos juvenis saíra do ar, mas Erasmo voltara à tona, em 1969, com a desamparada balada *Sentado à beira do caminho* (que viraria clássico internacional) e emplacou, em 1970, o samba *Coqueiro Verde*. Roberto Carlos que, anos antes, cantara *Quero que vá tudo pro inferno*, conquistou o público adulto clamando por *Jesus Cristo*, a terceira música mais tocada de 1970, atrás da marchinha nacionalista *Pra Frente Brasil*, de Miguel Gustavo, hino do tri campeonato brasileiro na Copa do Mundo daquele ano²⁴. *Foi um rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola, ficou em primeiro lugar. Era um samba exaltando sua escola, a Portela, e tornou-se um clássico instantâneo, aquela música que agrada à primeira audição, gruda na memória e não deixa mais de fazer sucesso.

Nem Paulinho da Viola nem a Portela eram novidades em 1970. A escola de samba saíra pela primeira vez em 1929 (junto com a Deixa Falar, pioneira do Estácio, bairro central do Rio de Janeiro, e a Estação Primeira de Mangueira, do morro com o mesmo nome, nas redondezas), vencera 20 campeonatos, mas era pouco frequentada por quem não era de Madureira. Já o compositor, natural de Botafogo, filho do oficial de Justiça César Faria, violonista do grupo de choro Época de Ouro, de Jacob do Bandolim, se profissionalizara anos antes ao integrar o grupo Cinco Crioulos (com Elton Medeiros, Anescar do Salgueiro, Seu Jair do Cavaquinho – Jair de Araújo Costa – e Nelson Sargento – Nelson Mattos) que se apresentava no Zicartola, restaurante que o fundador da Mangueira Cartola tivera no Centro do Rio de Janeiro. Em 1969, vencera o V Festival da Record, com o tenso samba de protesto *Sinal Fechado*, mas nada se comparava ao sucesso de *Foi um rio que passou em minha vida* (ALBIM, 200?).

Este samba elevou Paulinho da Viola à categoria de estrela da música brasileira e, com a boa vendagem do elepê que tinha a música como título, surgiu a encomenda de um disco só de canções da Portela, as músicas que o compositor ouvia nas rodas de samba na antiga quadra da escola, a Portelinha, ou nas casas dos veteranos músicos, pastoras e passistas. Repertório que Paulinho da Viola já pensava em registrar pois boa parte dos fundadores da agremiação

²⁴ Dados do site maistocadas.com. Na lista figuram ainda (em ordem decrescente) *Madalena* (Elis Regina), *Yellow River* (Christie), *Bridge over troubled water* (Simon & Grafunkel), *Azul da cor do mar* (Tim Maia), *Raindrops keep fallin on my head* (B.J. Thomas), *Let it be* (Beatles) e *BR 3* (Toni Tornado e Trio Ternura). Ou seja, entre as 10 mais tocadas de 1970, quatro eram importadas e seis nacionais. Disponível em <https://maistocadas.mus.br/1970/>. Acesso em 26 fev 2025.

passavam dos 50 anos e temia-se que aquelas músicas se perdessem. Assim, ainda em 1970, foi lançado o elepê *Portela passado de glória*. Não se gravaram sambas de enredo, só sambas de quadra.

O vazio cultural lamentado por Zuenir Ventura (1970) devido ao exílio de três estrelas da canção brasileira, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, não ocorria porque, além de eles estarem presentes no rádio e nas eletrolas (o aparelho de reprodução de música à época), novos compositores, cantores e canções surgiam aos borbotões. O estouro de Paulinho da Viola com *Foi um rio que passou em minha vida* chamou atenção para o samba de Oswaldo Cruz, mostrando que, tal como os remansos hidrográficos, os culturais podem ser piscosos. Mas a história da Portela e de seus compositores e cantores(as) vinha de pelo menos meio século antes.

3.1 HISTÓRIA(S) E CONTROVÉRSIA(S) EM “TANTAS PÁGINAS BELAS”

O iniciozinho da Portela era um blocozinho que vinha lá de trás. Tinha trombone, era o Mundico, clarinete era o Benício. Flauta era o Bida, violão era o seu Eusébio e Dengo. Tinha um cavaquinho, o Waldemar. E tinha violino, Antenor com o violino. Paulo [da Portela] era só o maestro. (Seu Jair do Cavaquinho *in O mistério do samba*).

Na falta de registros oficiais, o pesquisador Luiz Antônio Simas recorre aos sambas que, para o autor, são a história oral de Oswaldo Cruz e da Portela que, “como agremiação de caráter comunitário moldou e foi moldada pelo bairro e deu a ele um perfil incontornável. A Portela colocou Oswaldo Cruz como um ponto privilegiado no mapa do samba carioca – e isso não é pouca coisa” (Simas, 2012, p. 26). Em *Tantas páginas belas*²⁵, ele nos conta que, até a Colônia, Madureira tinha engenhos e fazendas dos jesuítas, com trabalho escravo. No século XIX, as fazendas se dividiram em sítios que foram loteados no século XX inclusive a fazenda do português Miguel Gonçalves Portela, área que passou a se chamar Oswaldo Cruz, em 1917,

²⁵ Esta expressão está no já citado samba *Passado de glória*. É tão impregnada no imaginário dos portelenses que eles a usam para falar do passado. O verso é “Seu livro tem tantas páginas belas...”

após a morte do sanitarista.²⁶ Não soube de alguma ligação dele com o bairro ou com samba. Já o acesso ao bairro foi nomeado Estrada do Portela (no masculino), mais tarde nome da escola de samba (Vargens; Montes, 2008).

Até a história da criação da escola tem muitas versões, mais complementares que opostas. Versões que evidenciam a existência de um animado carnaval em Madureira, nas primeiras décadas do século XX, com muitos blocos parceiros ou rivais. Simas (2012) enumera: (1) teria sido uma evolução do bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, (2) era a versão adulta do mesmo grupo, (3) a união das Baianinhas com o Come Mosca e outros blocos menores e (4) ainda uma sociedade informal entre os sambistas Antônio Rufino, Antônio Caetano e Paulo da Portela (Paulo Benjamim de Oliveira) criada após um desentendimento com outro bloco e também para conseguir dinheiro para, literalmente, “botar o bloco na rua”. Na falta de ata das reuniões, fotos ou outros registros, até a data de fundação é controversa, situando-se entre 1923 e 1928, mas há uma constante: Paulo da Portela aparece como liderança incontestável da agremiação e, ao contrário de outros baluartes (Martinho da Vila e Neguinho da Beija Flor, por exemplo), deu seu apelido à Portela ao invés de incorporar o nome de sua escola ao seu. Note-se que as versões elencadas por Simas destoam (mas não contradizem) da lembrança de Seu Jair do Cavaquinho sobre os primeiros desfiles citada na epígrafe.

Como já se viu, Paulo da Portela era compositor com plena noção da importância de sua obra e da oportunidade que as escolas de samba davam à população periférica, majoritariamente negra e/ou pobre, de se impor a uma sociedade que se queria branca e europeizada. Uma sociedade que tinha “fascínio e repulsa” pelos sambistas, como afirmei nos livros *Negros e Judeus na Praça Onze* e *Sambas da Praça Onze*. As biografias de Paulo da Portela, Marília Trindade Barboza e Lygia Santos (filha de Donga – Ernesto Joaquim Maria dos Santos, um dos autores de *Pelo telefone*), o descrevem como personagem fundamental no desenvolvimento do samba e do carnaval cariocas, além de líder comunitário (Barbosa; Santos, 1989). Segundo a matéria *Paulo da Portela: o Cidadão Samba e o PCB*, no jornal *O Poder Popular*, do Portal do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ele participava de comícios – o que era raro entre a população negra e periférica – e foi candidato a vereador em 1945, pelo Partido Trabalhista Nacional (PTN), não se elegeu, mas foi militante não registrado até morrer, em 1949 (S/A, *O Poder Popular*, n.72, 2023).

²⁶ Não cabe aqui estender sobre a história do bairro. Na dissertação **Samba nos pés que passam fecundando o chão...Madureira: sociabilidade e conflito num subúrbio musical**, a antropóloga Ana Paula Ribeiro faz um levantamento bibliográfico do tema e detalha a história do bairro, desde o século XVI.

A ele são atribuídas várias características das escolas de samba: a porta-bandeira e o mestre-sala abrindo o desfile, a comissão de frente com os baluartes da agremiação (hoje virou um teatro ambulante), as alas ordenadas contando o enredo, assim como os primeiros sambas enredo, e até os carros alegóricos. Segundo Maria de Paula Ribeiro, a primeira alegoria foi pensada por Paulo da Portela, para o carnaval de 1935, quando a azul e branco venceu com o enredo *O samba dominando o mundo*: era um globo terrestre giratório, com a estátua de uma baiana dentro, ideia executada por Antônio Caetano, que era desenhista da Imprensa Naval e executada no barracão da escola (Ribeiro, 2023). Voltarei a Maria de Paula Ribeiro ao abordar o papel das mulheres na Velha Guarda, mas esta informação aponta para duas questões: ao contrário do senso comum que indica serem os sambistas pioneiros analfabetos, malandros e pobres, havia portelenses com emprego regular que os catapultava à classe média. Evidencia também que o desfile era organizado e produzido com antecedência, num lugar apropriado, o barracão, que a história oral localiza em diferentes lugares.

Na resenha *O Estado Novo da Portela*, Guilherme Faria/Guaral afirma que, nos anos 1930/40, as escolas de samba estavam longe da hegemonia atual como manifestação popular, tinham pouca cobertura dos meios de comunicação (rádio e jornais, principalmente) que, às vezes, as noticiavam como ranchos, tipo de desfile que vinha do século XIX, do qual as escolas tomaram alguns elementos. Segundo Guaral, esta hegemonia só surgiu nos anos 1960, por motivos internos e externos. As populações periféricas perceberam ser um meio de ocupar os espaços destinado às elites e o governo da então Capital Federal deu apoio financeiro desde 1935, “estabelecendo um profícuo diálogo entre as agremiações e o poder público” (Faria, 2006, p. 01). Para isso, concorreu a liderança de sambistas como Paulo da Portela que impôs à sua agremiação, um estilo luxuoso e criou enredos ufanistas e/ou em consonância com as premissas daquela ditadura, como *Homenagem à Justiça* (1940) e *Dez anos de Glória* (1941, lembrando a década de Getúlio Vargas no poder). “A orientação da agremiação de Madureira seguia ao encontro do discurso oficial do governo, na busca de variadas manifestações culturais que visavam a construir e reforçar a identidade nacional” (Faria, 2006, p. 04).

Nem assim a Portela escapou à censura. E esta é mais uma história com variantes. Há quem diga que a escola de samba já saiu como Vai Como Pode em 1929, junto com a Mangueira e da Deixa Falar. Dependendo de quem conta, a agremiação se chamava, nos primeiros anos, Conjunto Recreativo de Oswaldo Cruz, Quem nos Faz é o Capricho, Baianinhas de Oswaldo Cruz. Acredito que a agremiação fosse conhecida por mais de um nome até 1931, quando se registrou como Vai como Pode, mas não obtive uma informação documental. Em *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Sérgio Cabral lista as campeãs dos primeiros carnavais oficiais, a

partir de 1932 e cita a *Vai Como Pode* entre as campeãs. Em 1934, só aparece a *Para o Ano Sai Melhor*, que teria sido outro nome da agremiação, que só sai como *Portela* a partir de 1935 (CABRAL, 1996, p. 379). Embora Marília Barboza e Lygia Santos (e outros pesquisadores) afirmem que Paulo deu nome à *Portela*, ao contrário de baluartes de outras agremiações (como *Neguinho da Beija-Flor*, *Xangô da Mangueira* – Olivério Ferreira etc.), outra corrente afirma que a escola teve que mudar de nome em 1935 por imposição de um delegado de polícia que implicou o nome original e determinou que a escola ia ter o nome da rua onde estava sua sede, a *Estrada do Portela*. O que importa aqui é que, eleito Cidadão do Samba, em 1937, Paulo da *Portela* dialogava com jornalistas e autoridades e sabia que a escola era a forma de furar o bloqueio social. Para isso,

criou um padrão [de desfile] que legou à agremiação de *Madureira* o status de escola elegante e ciosa de sua importância histórica. O que estava em jogo era a questão da aceitação por parte do Poder Público, dos meios de comunicação e da “boa sociedade” ao movimento carnavalesco das escolas de samba (Faria, 2006, p. 03, aspas no original).

Apesar disso, Paulo da *Portela* deixou a escola em 1941, por desavenças com outros diretores no desfile daquele ano. *Natal da Portela* (Natalino José do Nascimento), ligado ao jogo do bicho e cuja família fundara a agremiação assumiu a liderança. Os integrantes da *Velha Guarda* presentes no álbum *Tudo azul* contam histórias sobre *Natal*, mas raros se lembram de Paulo da *Portela*, porque pouco ou nada conviveram com ele. Após a morte de *Natal*, em abril de 1975, *Carlinhos Maracanã* (Carlos Teixeira Martins), outro contraventor, tornou-se o líder até os anos 2000, com algumas dissidências, caso da escola de samba *Quilombo*, fundada em 1975 por Antônio Candeia Filho, descendente de fundadores da *Portela* e compositor de sucesso, inconformado com as modernizações do desfile e a gestão de *Maracanã*. Alguns integrantes da escola, como o também compositor Wilson Moreira, acompanharam *Candeia*, mas *Velha Guarda* ficou na *Portela*. *Natal* e *Maracanã* eram presidentes de honra, cargo oficioso de quem financia desfiles, festas e, efetivamente, manda. *Natal* é outro personagem com muitas histórias e, hoje, apenas *Surica*, decana da *Velha Guarda*, com 84 anos, se lembra dele como um homem “bravo, exigente que fazia tudo pela *Portela*”²⁷ (*Surica apud Jabor; Holanda, 2008*). Segundo ela conta em *O mistério do Samba* (Jabor; Holanda, 2008), o contraventor incentivou também os compositores da escola, abrindo a quadra para suas festas, reuniões e ensaios

²⁷ A série documental *Vale o escrito – a guerra do jogo do bicho*, de 2023, explora bem as relações entre os líderes da contravenção fluminense com as escolas de samba.

A Portela participou de todos os desfiles, oficiais ou não, e venceu 20 dos 38 carnavais entre 1932, quando o evento se tornou competitivo, e 1970, seu penúltimo campeonato sem empate. Seus ensaios, embora totalmente fora dos circuitos turísticos do Rio de Janeiro, foram visitados por pelo menos duas personalidades internacionais que vieram ao Brasil. Simas conta da ida de Walt Disney a Madureira, em agosto de 1941, levado por Paulo da Portela, tendo o criador do Pato Donald se esbaldado com o leite de onça. (Simas, 2012). Quincy Jones, o Midas da música pop americana, fez questão de sair na escola em 2004, porque havia ido lá nos anos 1950, quando ainda era um músico de estúdio, mas não na bateria porque não ensaiara, conforme lhe explicou o mestre Marçalzinho (Armando Marçal, filho de Nilton Marçal, mestre de bateria da Portela na época dos campeonatos seguidos). Não sairia sequer fingindo tocar um instrumento porque ninguém fingia tocar. A solução veio do carnavalesco: o poderoso produtor saiu sem instrumento, dançando ao lado da madrinha da bateria, feliz da vida. Assisti a esta cena como repórter da Agência Estado.

O samba de Oswaldo Cruz se formatou nos moldes dos bairros mais centrais, como Estácio, Praça Onze ou Mangueira. Com um cotidiano de trabalho pesado e sem muitas opções de lazer, as festas aconteciam nos fins de semana, misturando macumba, batuque carioca, o calango, jongo e o caxambu dos imigrantes mineiros e paulistas. “A sessão de macumba – ou **gira de lei**, conforme expressão corrente na década de 1920 – abria caminho para o samba que varava as madrugadas e, não raro, rompia o dia” (Simas, 2012, p. 30, grifo do autor). Vez por outra, os portelenses iam ao Centro do Rio de Janeiro ou recebiam os sambistas de lá. No entanto, o samba da Portela era diferente. Enquanto Praça Onze, Estácio, Gamboa, Mangueira etc., eram bairros contíguos, podendo ser percorridos a pé, Oswaldo Cruz ficava longe, rareando as visitas de sambistas de outras regiões, por isso, “a gente ficava lá tocando, cantando... e nosso samba foi ficando diferente” (Diniz, 202?). O compositor Martinho da Vila (Martinho José Ferreira) concorda:

Uma das características da Portela é o estilo do samba: uma determinada linguagem, uma determinada forma, uma determinada pulsação. Isso deu à Portela um samba que se preocupa muito com a poesia, com o lirismo, com as frases de efeito (Vila, *apud* Vargens; Monte, 2008, p 50).

João Batista Vargens e Carlos Montes, em *A Velha Guarda da Portela*, vão adiante:

Sambas que se tornaram inconfundíveis: sofisticados na melodia, líricos ao extremo nas letras. Sambas que falam de coisas da terra, como *Linda borboleta*, *Cantar do rouxinol*, *Cidade mulher*... Segundo Paulinho da Viola, outra característica dos sambas de Oswaldo Cruz é a harmonia rebuscada.

Cristina Buarque define-os como sambas “de rabicho”. São sambas com jeito de choro (Vargens; Monte, 2008, p. 36)

Paulão 7 Cordas confirma que os portelenses raramente saíam do bairro. Uma das poucas exceções era Alvaiade (Oswaldo Silva) que fizera sucesso com o choro *O que vier eu traço*, gravado por Ademilde Fonseca, em 1945 (e regravado por Baby Consuelo em 1978), e tinha mais contato com músicos do centro da cidade. Por isso, a Portela manteve a influência dos fundadores, vindos do interior do Estado do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

Oswaldo Cruz, naquela época, era roça. Tem foto de Paulinho da Viola... Com o Paulinho, não... Tem uma foto antiga da Velha Guarda, como todo mundo que fundou a Velha Guarda, antes de Paulinho fazer a Velha Guarda pra fazer o disco, que tem nego a cavalo, lá, na Chácara do pai do Natal, seu Napoleão. Tinha cavalo, tinha tudo... Então, tem muita influência de música rural, assim, sabe, na minha opinião. Tem um sabor assim meio de calango, música do interior do Estado (Paulão *apud* Silva, 2025).

Ele se refere aos sambas de quadra/terreiro, mostrados em festas que aconteciam nos fins de semana ou nos dias de feira, nos quintais das casas dos integrantes da Portela, alguns deles fundadores ou seus filhos, como Seu Jair do Cavaquinho e Surica, outros vindos de fora, como Argemiro Patrocínio e Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade), mulher de Manacéa e mãe da pastora Áurea Maria de Andrade. Numa delas, Paulinho da Viola, recém-saído da adolescência, no início dos anos 1960, compôs seu primeiro samba, em parceria com Casquinha. (Otto Enrique Trepte). *Recado*, gravado no disco *Roda de samba 2*, do grupo A Voz do Morro, foi o passe de entrada de Paulinho da Viola na Ala dos Compositores da Portela. À época, com exceção de Paulo da Portela, os fundadores ou baluartes da agremiação estavam vivos, mas idosos, o que preocupava o compositor recém-admitido. No documentário *O mistério do Samba*, Paulinho da Viola conta que se encantou com as músicas que ouvia nas festas, mas reparou que ninguém anotava letra ou cifra. Com medo de que se perdessem, começou a registrá-las:

... falei com seu Ventura [o compositor Boaventura dos Santos] que a gente precisava reunir um grupo pra lembrar dos sambas que não tinham sido gravados. Aí, a gente precisava se encontrar num lugar pra cantar os sambas. Eu tinha um gravador grande e eu queria registrar tudo pra depois fazer uma seleção (Viola *apud* Jabor; Hollanda, 2008).

A origem do nome Velha Guarda também tem versões diversas. Há quem atribua o nome em contraposição à Jovem Guarda, programa da TV Record que foi ao ar de agosto de

1965 a janeiro de 1968, reunindo músicos dos subúrbios cariocas que adaptavam para o Brasil as novidades do rock inglês e americano. Os primeiros sucessos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, estrelas da Jovem Guarda, eram versões de hits americanos. O grupo Renato e seus Blue Caps lançava as músicas dos Beatles em português, às vezes, antes de saírem no Brasil. Após os sucessos iniciais, passaram a incluir no repertório canções próprias e/ou de compositores brasileiros. O título do programa acabou se estendendo a um gênero musical, o rock brasileiro dos anos 1960. O título Jovem Guarda é atribuído ao publicitário Carlito Maia (Carlos Maia de Souza), inspirado numa máxima atribuída ao revolucionário russo Vladimir Lenin: "O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada".

O nome pegou e, logo depois, os sambistas antigos como Pixinguinha, João da Baiana, Donga (Ernesto Maria Joaquim do Santos), Clementina de Jesus e outros passaram a se autodenominar Velha Guarda, expressão que constava dos álbuns gravados por eles coletiva ou individualmente. Já Paulinho da Viola, no mesmo *O mistério do samba*, lembra de ter ouvido a expressão no início dos anos 1960, antes, portanto, do programa da TV Record. "O pessoal mais antigo se intitulava de velha guarda. Eu sou velha guarda. Ou então, o mais jovem, quando se referia ao mais antigo dizia: aquele lá é da velha guarda. Eu acho que foi uma coisa natural. Velha Guarda... da Portela" (Viola *apud* Jabor; Hollanda, 2008).

3.2 QUEM É BANQUEIRO E QUEM TEM CAPITAL CULTURAL?

Quando você ouve o pessoal dizer, isso aqui não tem memória, o Brasil não existe, o Brasil não tem tradição, não tem história, não tem nada. Eu nunca concordei muito com isso não (Paulinho da Viola *in* *O mistério do samba*, 2008).

Como já dito, o sucesso de *Foi um rio que passou em minha vida* possibilitou o primeiro disco com as canções portelenses. Essa música tem (mais) uma história nunca confirmada pelos personagens, nas muitas entrevistas que fiz com eles como repórter. Em 1969, Hermínio Bello de Carvalho pôs letra num samba de Paulinho da Viola para Elizete Cardoso gravar. *Sei lá, Mangueira* foi um sucesso e motivo de séria repreensão de Natal da Portela, porque o compositor homenageara uma agremiação rival sem nunca ter exaltado a sua própria escola.

Prova de que a busca pelo pertencimento, se não era ideológica, era pragmática. A resposta veio com *Foi um rio que passou em minha vida*, um clássico imediato, como se disse.

Mais uma vez, o mercado fonográfico despertou para o samba. Explica-se: a indústria cultural de massa brasileira nasceu com o século XX. *Isto é bom*, um lundu foi o primeiro disco brasileiro, lançado em 1902. Em 1917, com o sucesso de *Pelo telefone*, esta indústria descobriu aquela música feita nas casas de imigrantes pobres em bairros periféricos. A intelectualidade criticou esta parceria. João do Rio, a considerava depreciativa para a imagem do Brasil e foi crítico ferrenho, na imprensa, da excursão europeia de Pixinguinha (Alfredo Viana Filho) e os Oito Batutas. Além disso, em *As religiões do Rio*, dizia que, nas festas dos sambistas, havia, “na atmosfera um cheiro carregado de azeite de dendê, pimenta da costa e catinga” (Rio, 1906, p. 4). Menos radical no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade vaticinava que se “o compositor se serve duma melodia de motivos folclóricos, a obra dele deixa de, individualmente, expressiva como base de inspiração (sic). E fica o mesmo se o compositor, deliberadamente, amolda a invenção aos processos populares nacionais” (Andrade, 1972, p. 14). Ou seja, adaptado ao mercado, o samba perde a autenticidade.

Autenticidade artificial, mistura de elementos de origens diversas, muitos sequer vindos da música profano religiosa dos ex-escravos (Viana, 1995). O historiador inglês Eric Hobsbawm falava disso em seu revelador artigo A invenção da tradição, que abre o livro com o mesmo título. Segundo ele, na impossibilidade ou na inconveniência de se manterem as antigas tradições (que não são combinadas nem têm uma função pragmática) criam-se outras que atendam a uma necessidade do momento ou a uma ideologia.

Tais movimentos, comuns entre intelectuais desde a época romântica, nunca poderão desenvolver, nem preservar um passado vivo (a não ser, talvez, criando refúgios naturais humanos para aspectos isolados na vida arcaica); estão destinados a se transformar em ‘tradições inventadas’ (Hobsbawm, 2008, p. 16, aspas do autor).

Embora o samba sempre tenha tido sucesso (em venda de disco e execução no rádio), a intelectualidade e os meios de comunicação o esqueceram e o redescobriram periodicamente nos mais de 100 anos que nos separam de *Pelo telefone*. Paulinho da Vila e o disco da Velha Guarda da Portela foram uma dessas vezes, não a última. Em meados dos anos 1970, além da já citada Clara Nunes e Paulinho da Viola, grupos como Originais do Samba (do qual fazia parte Mussum – Antônio Carlos Bernardes Gomes – que integraria o quarteto humorístico Trapalhões) lançaram vários hits. Na segunda metade dos anos 1980, houve nova redescoberta, na chamada “explosão do pagode”. Zeca Pagodinho (Jessé Gomes da Silva Filho), Jovelina

Pérola Negra (Jovelina Farias Belfort), e grupos como Raça Negra e Só Pra Contrariar são sucessos dessa época. Nos anos 2000, a partir da Lapa, bairro central do Rio de Janeiro, surgiu novo movimento do samba, do qual são estrelas Tereza Cristina, Roberta Sá e Marcos Sacramento. Isso sem contar com Mart'nália (Mendonça Ferreira), filha de Martinho da Vila, que faz sua carreira paralela (mas não oposta) a estes grupos.

Segundo Vargens e Montes, com o sucesso de *Foi um rio que passou em minha vida*, o diretor artístico da gravadora RGE, João Araújo, sugeriu a Paulinho da Viola que fizesse um disco com as canções dos baluartes da Portela. Num mercado dominado por multinacionais, a RGE era uma das raras gravadoras brasileiras com alcance nacional e Araújo²⁸, um profissional iniciante, que depois seria o diretor da poderosa gravadora Som Livre (trilhas de novelas da Rede Globo e a discografia de Rita Lee e Roberto de Carvalho). Foram gravadas 30 músicas, das quais 14 saíram no disco *Portela passado de glória*. Falavam dos amores e do cotidiano dos sambistas ou exaltavam a escola e seu bairro. A produção buscou repetir, em estúdio, as rodas de samba, tal como Hermínio Bello de Carvalho fizera dois anos antes com Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho), João da Baiana (João Machado Guedes) e Clementina de Jesus no disco *Gente da Antiga* (Carvalho, 1968).

Embora muito elogiado na imprensa, as músicas do disco pouco tocaram no rádio. No entanto, cantores consagrados descobriram o celeiro de boas músicas para seu repertório. Do elepê original, Cristina Buarque (Maria Christina Buarque de Holanda) gravou *Quantas lágrimas*, que foi sucesso em 1976; Beth Carvalho estourou no carnaval de 1980 com *A chuva cai* e Alcione lançou *Pintura sem arte*. Isso sem contar várias canções gravadas por Clara Nunes, tida como a primeira cantora a vender um milhão de cópias de um elepê (*Alvorecer*, de 1974). Mineira de Paraopeba, Clara Nunes começara cantando bolero até que, convencida por Carlos Imperial, estourou com o samba *Você passa, eu acho graça*, de Ataulfo Alves e Imperial, no Festival da Canção em Juiz de Fora, em 1968. Chegaria a meio milhão de cópias vendidas do compacto *Tristeza pé no chão*, de Mamão (Armando Aguiar), em 1973. Até sua morte prematura, em 1983, foi campeã de vendagem de discos e grande divulgadora dos compositores da Portela. Por isso, chamada de madrinha pela Velha Guarda.

Aqui se aplica o conceito de banqueiro simbólico cunhado por Pierre Bourdieu. A aposta de Paulinho da Viola e João Araújo na arte da Velha Guarda uniu o carisma do grupo à legitimação de dois profissionais de sucesso, cujo prestígio cresceu com a descoberta de uma

²⁸ João Araújo era pai de Cazuza (Agenor de Miranda Araújo Neto), um dos principais nomes do Rock Brasil dos anos 1980. Segundo Hugo Sukman, em *Som Livre: uma biografia do ouvido brasileiro* (2025) partiu dele a sugestão para Rita Lee abraçar seu rock, no fim dos anos 1970.

música até então restrita a quintais suburbanos. Também se realizou a premissa de Pascale Casanova. Ao terem canções lançadas por cantores de sucesso, os compositores da Portela se profissionalizaram como músicos. Nas cenas finais de *O mistério do Samba*, eles enumeram seus ofícios: lustrador, técnico de refrigeração, bancário e pintor de parede, contínuo e feirante e por aí vai. A exceção é Casemiro da Cuica (Casemiro Rocha). “Eu tinha 19 anos. Cheguei na Portela em 1946, me mandaram fazer o teste, passei no teste. Acharam que eu era bom cuiqueiro e fiquei tocando por aí afora, por este Brasil afora, toquei na França, toquei por aí afora”, lembra ele. Já Argemiro Patrocínio conta que, ao receber os direitos autorais por *A chuva cai*, decidiu nunca mais fazer outra coisa que não fosse música. Curioso notar que, mesmo sendo um filme produzido e codirigido por uma mulher, esta questão não foi posta para as pastoras. Com exceção de Áurea, que é assistente social, todas sempre tiveram subempregos e/ou foram pequenas empreendedoras, como Doca (Jilcária Cruz Costa), que se mantinha abrindo sua casa para rodas de samba desde os anos 1950, o hoje lendário Quintal da Doca.

3.3 UMA QUESTÃO TRANSVERSAL: O PAPEL DAS MULHERES NA VELHA GUARDA

São lideranças comunitárias reconhecidas e atuam como guardiãs da memória e mantenedoras dos vínculos grupais, preservando modos de vida e universos culturais, conduzindo os ritos por onde os saberes circulam e são transmitidos entre gerações (Maria de Paula Ribeiro para o *Jornal da USP*).

Essa questão ficou aberta, mesmo recorrendo à pesquisa bibliográfica, a matérias jornalísticas, a entrevista das pastoras Surica e Áurea no filme *O mistério do Samba*. Nada me explicou por que há poucas compositoras de samba e, no caso da Velha Guarda da Portela, por que elas só fazem coro e nunca solam ou tocam instrumentos, embora haja compositoras e versejadoras, como Doca e Áurea, e ritmistas como Neide Santana. Mesmo Surica com quatro álbuns solo lançados – sem nenhuma música própria – só canta em uma faixa do álbum *Tudo azul (Você me abandonou)* com as outras pastoras. Nas outras 17 faixas, Cristina Buarque canta *Minha vontade*, com as pastoras, além de Marisa Monte, que faz dueto com Argemiro

Patrocínio na única faixa com coautoria feminina, *Volta, meu amor*, de Manacéa com sua filha, Áurea. Não foi mero feminismo que me trouxe esta questão, mas esse papel coadjuvante se reflete implícita ou explicitamente, nos sambas, como se verá adiante.

Há dez anos, Nilson Rodrigues Jr. lembrava da importância das mulheres na organização das escolas de samba e sua capacidade “de aglutinar, exercendo a função de agentes entre diferentes segmentos sociais, em geral, por meio de suas atividades religiosas” (Rodrigues Jr., 2015, p. 53). De fato, boa parte das pastoras eram filhas ou mães de santo e tinham um papel de liderança testemunhada em muitos sambas e, mais recentemente, estudada em trabalhos acadêmicos. O mesmo autor, no entanto, reconhece que, no palco, estas mulheres são coadjuvantes, embora o próprio Monarco (Hildemar Diniz), líder da Velha Guarda até sua morte em 2024, tenha reconhecido que somos indispensáveis: “Já pensou uma porção de crioulo (sic) cantando ô, ô? A voz da mulher que entra no meio, uma mulher, às vezes, chega no meio da voz de dez homens, dá um colorido diferente” (Monarco, *apud* Rodrigues Jr., 2015, p.54).

Paulão 7 Cordas conta que Marisa Monte fez questão de que as pastoras cantassem sozinhas a música *Você me Abandonou*, já que nos álbuns anteriores elas só fizeram coro. “Era importante que elas solassem porque são tão importantes no show, né? Quando elas entram no coro, vira outra coisa, ganha uma pressão” (Paulão *apud* Silva, 2025). Ele dá uma explicação técnica para isso.

O coro não tem tom. O cara que faz *backing* como se chama hoje, canta no tom que o cantor principal vai cantar, né? Então, as mulheres elas alcançam muitos agudos – e o pessoal da velha guarda tem muita extensão – elas cantam junto e cantam uma oitava acima do cantor. Aí, aparece demais. Faz muita diferença. Quando elas saem, faz um buraco danado. Porque elas têm tanta potência que elas (imita a voz do cantor principal e as pastoras um tom acima). Quando junta tudo, soma e mistura, é impressionante como é importante pro samba. Até tem depoimentos do Monarco, mesmo, que ia disputar um samba na escola, para um samba fazer sucesso na escola, as mulheres tinham que gostar. Elas faziam a diferença porque não tinha microfone (Paulão *apud* Silva, 2025).

Nilson Rodrigues Jr. lembra que, nos anos 1960, com a “flexibilização das posições rigidamente fixadas dos conceitos de homem e mulher, assim como da relação entre os papéis sexuais e de gênero” (Rodrigues Jr., p. 58), as pastoras tiveram a possibilidade de romper

com os modelos de mulher, mãe, esposa ou dona-de-casa, controlando um poder que as mesmas, provavelmente, não controlariam se permanecessem fora da Velha Guarda da Portela ou mesmo, se no seu interior, passassem a ocupar outras funções, como compositoras ou instrumentistas, pois nessas não haveria diferenciação entre elas e os homens (Rodrigues Jr., 2015, p. 60).

Aqui, ousou apontar uma contradição: ao mesmo tempo que se enfatiza a liderança das mulheres, faz entender que, até os anos 1960, elas seguiam um modelo patriarcal de mãe, esposa ou dona de casa. As já citadas Mônica Velloso e Rachel Soihet nos contam o contrário: impelidas a sustentar filhos naturais ou de adoção, estas mulheres sempre estiveram na rua e, só muito raramente, envergavam o figurino da submissão. Em *O mistério do samba*, isso fica patente: Eunice diz que seu trabalho e independência sempre foram prioridade acima de encontrar um marido que a sustentasse. Surica confessa-se uma namoradeira que preferiu não se casar (embora, corra a voz pequena, que pretendentes não tenham faltado). Doca fala de dois maridos que teve e deixou sem medo da pecha de desquitada ou mulher fácil. Ambas contam ter tido profissões diversas, como camelô, merendeira de escola, cozinheira etc. Doca, como pequena empreendedora, se mantinha também com as rodas de samba que promovia em seu quintal, onde, tal como nos primórdios, a cerimônia religiosa virava festa. No mesmo documentário, Zeca Pagodinho, que vivia no Irajá, bairro próximo a Oswaldo Cruz, conta que, ainda adolescente, conheceu seus ídolos da Portela na Quintal da Doca. Áurea, mais nova, é assistente social, discreta sobre a vida pessoal, mas lembra da liderança e autoridade de sua mãe, dona Neném (Yolanda Almeida de Andrade), escolhendo quem frequentava suas rodas de samba e ensaios e que músicas seriam cantadas²⁹. Ou seja, a submissão ao papel coadjuvante no palco não é consequência de uma postura cotidiana.

Maria de Paula Ribeiro é enfática: sem as mulheres, talvez nem houvesse escolas de samba. “A rigor, foi a partir dos pequenos núcleos formados em torno e a partir de algumas dessas matriarcas que as escolas de samba tiveram a oportunidade de se formar e consolidar seu protagonismo na cena pública do Rio de Janeiro” (Ribeiro, 2023, p. 27). Sua alentada pesquisa vai de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), no início do século passado, às pastoras de hoje e, como Nilson Rodrigues Júnior, atribui parte dessa influência à liderança religiosa. Reconhece também que, nas instituições de preservação da memória da cultura de massa, as portelenses são raras. No MIS-RJ, entre mais de mil testemunhos, encontrei quatro mulheres ligadas a escolas de samba: Dodô da Portela (Maria das Dores Alves Rodrigues, a primeira porta-bandeira da escola, em 2000), Nanana da Mangueira (Lorenildes Lima, em 2000), Vilma da Portela (Vilma Vitória Nascimento, outra porta-bandeira, nora de Natal da Portela, em 1999), Paula do Sagueiro (Paula da Silva Campos, 1999). Não deve ser acaso estas entrevistas terem

²⁹ João Batista Vargens, autor do livro sobre a Velha Guarda, tem um interessante perfil biográfico dela: *A casa da dona Neném*. Almadena. Rio Bonito (RJ): 2023.

acontecido na gestão de Marília Trindade Barboza, biógrafa de Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Cartola e Pixinguinha e pioneira pesquisadora do samba.

Mesmo com as modificações das escolas a partir dos anos 1970, segundo ela causadas pela penetração da elite nos desfiles, as mulheres mantiveram a liderança:

A despeito das dinâmicas que transformaram as escolas de samba desde dentro, a presença e a afluência feminina ainda se mantiveram fortes no cotidiano das agremiações, onde atuam como baianas, pastoras, porta bandeiras, costureiras, bordadeiras, assistas, diretoras de departamento, coordenadoras de alas, cozinheiras, ritmistas, entre outras atividades... (Ribeiro, 2023, p. 67)

Note-se que, entre as 11 funções citadas, não há cantora nem compositora. Perguntada sobre isso, Surica diz que não tinha “o dom” da composição. Áurea, a única com música em *Tudo azul*, conta que fez a segunda parte de *Volta, meu amor* sem o pai saber e só mostrou a outras pessoas depois de aprovada por ele. Informa que tem outras músicas engavetadas, sem previsão de gravá-las. Doca era compositora e verzejadora renomada, como conta Cristina Buarque no audiolivro *Samba se aprende na escola: canções da Praça Onze*, mas nunca teve uma canção sua incluída no repertório da Velha Guarda. Em *O mistério do samba* esta questão nem é posta, talvez porque havia muito que mostrar da produção dos compositores, que daria não só um filme, mas uma série. Assim sendo, permanece a pergunta: por que as mulheres são coadjuvantes na Velha Guarda da Portela?

3.4 “A VIDA FICA MELHOR COM OS SAMBAS DA PORTELA”

Eu gosto de muitas coisas em música, mas poucas coisas me emocionam como a Velha Guarda. E eu acho que a mesma curiosidade que moveu você me moveu. E a certeza de que saber que a vida ia ser melhor com esses sambas (Marisa Monte a Paulinho da Viola in *O mistério do samba*, 2008).

Nos anos 1980, mais dois elepês da Velha Guarda foram gravados, *Grandes sambistas e Homenagem a Paulo da Portela*, para o mercado japonês. Houve ainda um terceiro disco, *Doces lembranças*, que nem chegou a ser lançado. Os dois primeiros só saíram no Brasil nos

anos 2000 e o terceiro, nesta década. Portanto, quando Marisa Monte decidiu produzir *Tudo Azul*, o único álbum do grupo disponível no mercado brasileiro, mas difícil de ser achado, era *Passado de glória*. Além disso, boa parte dos pioneiros da escola, como Manacéa, Chico Santana (Francisco Felisberto Sant’Ana), Alvaiade, o já citado Ventura, já tinham morrido. O novo álbum foi gravado com a mesma preocupação de Paulinho da Viola teve 30 anos antes.

Movida pela mesma ânsia de preservar e divulgar a obra dos compositores da Portela, Marisa Monte esbanjava prestígio em 1999, quando produziu *Tudo Azul*. Com 32 anos, 12 de carreira, tinha sucesso de crítica e público, com shows lotados país afora. Em seu primeiro disco, de 1989, gravara rock (*Negro Gato*, da Jovem Guarda, e *Ando meio desligado*, dos Mutantes), ópera (*Bess, you is um woman now*), canção napolitana (*Bem que se quis*) e samba (*Lenda das sereias*, samba enredo do Império Serrano em 1976, e *Preciso me encontrar*, samba de quadra do já citado Candeia, filho de fundadores da Portela e líder da dissidência que criara a Quilombo, nos anos 1970). A canção de Candeia, um clássico na voz de Cartola, virou hit com Marisa Monte que, com esse repertório, foi rotulada cantora eclética e, nos álbuns seguintes, acrescentou músicas próprias, sem abandonar os sambas, geralmente da Portela. Em 1994, dividiu com a Velha Guarda da Portela *Essa melodia* (de Bubu da Portela – Jorge de Oliveira – e Jamelão – José Bispo Clementino dos Santos, cantor oficial de samba enredo da Mangueira durante 52 anos e compositor bissexto), faixa final do álbum *Verde, anil, cor de rosa e carvão*. “Gravo com a Velha Guarda desde o meu primeiro disco e produzi-los era um projeto antigo” (MONTE apud SILVA, 2000), disse Marisa ao jornal *O Estado de S. Paulo*, na primeira audição de *Tudo Azul*, na casa de Surica, em Oswaldo Cruz, dias antes do show de lançamento no Canecão, em de fevereiro daquele ano.

Na ocasião, ela explicou o critério do repertório e do arranjo das canções, em entrevista coletiva, da qual participei como repórter da Agência Estado:

São composições já gravadas, ou mais conhecidas, que quisemos gravar só com o compositor e um acompanhamento mais simples, para registrar o clima do grupo. As outras foram escolhidas segundo um critério: a vontade da Velha Guarda de gravá-las e a necessidade de um registro, antes que se percam (Monte apud Silva, 2000).

Chegamos a 300 músicas e houve várias seleções até chegarmos às 18 que estão no disco, não sem um certo sacrifício porque o material, mesmo peneirado, dava para mais uns dois ou três. Na hora de fazer os arranjos, respeitamos o jeito de eles tocarem e cantarem porque velha-guarda é isso mesmo, não basta estudar para saber o que é, tem de viver, conviver e perceber o que e como está conhecendo. ((Monte apud Silva, 2000).

Paulão 7 Cordas conta que foi difícil selecionar as músicas que a Velha Guarda canta porque, a cada encontro, surgiam novas canções. “Começava a bater papo e, daqui a pouco, vinha a música. Monarco era uma máquina de saber samba. Às vezes ele puxava um pedacinho e Casquinha emendava” (Paulão *apud* Silva, 2025). Este garimpo de canções é mostrado em *O mistério do samba*, na casa de Monarco, então líder da Velha Guarda, e de dona Neném, viúva de Manacéa. Nas duas ocasiões, a cantora se deparou com frascas e valises cheias de fitas cassetes, letras de música, algumas que já conhecia, outras cuja melodia só os autores lembravam. Num dos momentos mais comoventes do documentário, Áurea Maria lembra que seu pai, Manacéa, mandava ela e a irmã cantarem as canções que compunha, para que não fossem esquecidas. Assim ocorria também com os sambas de seus irmãos, Aniceto de Andrade e Mijinha (José Augusto de Andrade), todos compositores.

Nós somos uma família de origem sambista. Não tem como desvincular do samba. Papai, às vezes, esquecia alguma coisa e gravador não era tão usual, ele chamava e cantava o samba: olha aí, guarda!

Tio Aniceto também, chegava aqui sentavam ali, chamavam as crianças que tinham a mente mais fresca, segundo eles, e cantavam pra nós, pra nós aprendermos o samba. A gente cantava como se estivesse brincando de roda. E ficava, era uma reserva, né? Se eles esquecessem eles sabiam que nós éramos a garantia (Áurea *apud* Jabor; Hollanda, 2008).

No mesmo documentário, Monarco se derrama em elogios ao trio:

Ali eram três, né? Três irmãos compositores. Mijinha, Aniceto que era o mais velho e que também e Manacéa, que era o caçula. Uma vez, estavam cantando um samba no botequim do Nozinho [cantarola] e Aniceto disse que o samba de que gostaram era o irmão mais novo. Manacéa tinha uma melodia muito espontânea, ele tinha um veneno na melodia. Era assim... muito feliz. A melodia do Manacéa era uma coisa que eu nem sei explicar (Monarco *apud* Jabor; Hollanda, 2008).

Mais que emocionar o leitor, estas cenas entram aqui para evidenciar a solidariedade e a admiração mútua entre os compositores da escola de samba e o valor que davam a sua arte. Dados que, certamente, contribuem para criar e/ou aumentar o pertencimento entre o grupo, sentimento que transbordou do subúrbio, na medida em que estas canções se tornaram conhecidas, como se verá adiante. Mas fica também evidente, em *O mistério do samba*, que há uma hierarquia interna, um certo procedimento (nem sempre explícito, que fique claro) para controlar, selecionar, organizar o discurso do grupo (Foucault, 1970). Embora 18 músicos sejam citados na ficha técnica do filme, na maior parte do tempo, Monarco, Argemiro Patrocínio,

Casquinha e Seu Jair do Cavaquinho contam histórias da escola e das músicas. As pastoras pouco falam, apesar de ser consenso a importância delas na organização das festas na seleção do repertório.

As pastoras é que mandavam. Se elas não cantassem, não acontecia nada. A gente cantava um samba lá, se elas não quisessem não adiantava nada. Porque a voz feminina é que é o grupo, né? Ficar um monte de homens só cantando não tinha graça. Se as mulheres cantassem, né Casquinha? aí acontecia, normalmente. Se elas gostassem, elas se animavam, cantavam e se tornava um sucesso no terreiro por causa delas (Monarco *apud* Jabor; Hollanda, 2008).

Também este detalhe influi no discurso: das 18 músicas de *Tudo Azul*, apenas uma tem autoria feminina (*Volta, meu amor*), de Áurea, mas em parceria com seu pai, Manacéa. E apenas uma, *Você me abandonou* (de Alberto Lonato), tem solos femininos. Na análise lítero-musical de cada canção, este machismo ficará mais evidente, embora bem mais amenizado (ou os compositores teriam evoluído?) que em sambas de outras épocas ou origens.

Fica evidente também, em *O mistério do samba*, a dificuldade em selecionar apenas 18 músicas entre as 300 que Marisa Monte contou ter ouvido. Listei 23 canções apresentadas no documentário (sem contar com os números musicais completos), das quais apenas cinco foram gravadas anteriormente, embora sem muita repercussão. Por isso, no *press release* de *Tudo azul*, a jornalista Lena Frias conta que foram dois meses de trabalho, um de intensas pesquisas nos arquivos dos baluartes portelenses e outro de gravações em estúdio, sob o comando de Paulão 7 Cordas. Devido a seu prestígio na gravadora multinacional EMI-Odeon, Marisa criou seu próprio selo, o Phonomotor, do qual *Tudo azul* foi o primeiro título, seguido de álbuns individuais dos integrantes do grupo, como Surica, Argemiro do Patrocínio, Casquinha, Seu Jair do Cavaquinho etc., sempre em parceria com Paulão 7 Cordas. Artistas consagrados como Paulinho da Viola, Cristina Buarque (de Holanda) e Zeca Pagodinho (Jessé Gomes da Silva Filho) participaram em faixas separadas. Marisa Monte guardou para si a participação em *Volta, meu amor*. Monarco (Hildemar Diniz) foi o solista da maioria das faixas, mas Casquinha, Argemiro e Seu Jair do Cavaquinho cantam as suas composições. Às vezes, fazem duetos, em canções cujos autores já morreram.

Desta vez, a divulgação ampliou-se. Além de videoclipes com algumas músicas (como *Volta, meu amor*), houve temporadas em grandes casas de espetáculo (Canecão e Olimpo, no Rio de Janeiro, Palace, em São Paulo) e o documentário. Nos oito anos que separam o disco do filme, a Velha Guarda, em grupo ou isoladamente, alavancou sua carreira musical e lotava a nova quadra da escola, o Portelão (em contraponto com a quadra antiga, a Portelinha) todos os

primeiros sábados do mês, com a feijoada que reunia cerca de 5 mil pessoas. Ou seja, Marisa Monte foi a banqueira cultural do grupo, embora não precisasse dele para aumentar seu prestígio. Dos músicos que gravaram este disco, ainda vivem Áurea de Almeida, Davi do Pandeiro (David dos Santos), Sérgio Procópio e Surica. Neste século, as velhas guardas das outras escolas de samba ganharam prestígio também junto ao público, num processo em que o novo se alimenta de sua própria história.

4 “DIZER COISAS TÃO IMPORANTES DE MODO TÃO SIMPLES”

Todos são compositores de letra e melodia. Em samba, dificilmente você encontra uma pessoa que faz só letra ou só melodia. Geralmente, o esquema deles é um faz a primeira e o outro faz a segunda. Então, um tem uma ideia de uma música e o outro conclui essa ideia na segunda parte da música (Marisa Monte. *In O mistério do samba*).

Tudo azul tem 18 faixas, divididas em 13 músicas completas e cinco vinhetas. Nestas, a canção é cantada sem repetição, se possível, pelo autor, com acompanhamento leve (um violão, uma cuíca, um cavaquinho) e sem o coro das pastoras. Nas outras músicas há quase uma regra: uma introdução, o solista sozinho a primeira parte e o coro feminino e todo o grupo chegam na repetição, no refrão ou na segunda parte. Segundo Paulão 7 Cordas, ter vinhetas e músicas inteiras foi proposta de Marisa Monte para criar “uma diferença de faixa para faixa, né? Mesmo que sutil, bem leve. A ideia é essa, dar um colorido... Eu, pela minha ótica, jamais faria isso. Foi lance dela, pela experiência dela, de produzir as coisas dela, como produtora mesmo” (Paulão *apud* Silva, 2025). Segundo ele, Marisa Monte interferiu pouco nos arranjos. “Ela meio que arquitetou o formato geral de como ia ficar e eu ia viabilizando musicalmente. Às vezes, com ela dando palpite, às vezes, não. Ela também foi muito generosa. Não teve nenhum tipo de interferência na coisa que eu achava” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Como já se explicou, aqui não se busca a intenção do compositor ou dos intérpretes e, sim, os recursos expressivos usados, que indicam com quem falam, do que falam e como falam. Por exemplo, quando a letra está no presente do indicativo, geralmente, é uma declaração de princípios, como na vinheta que abre o disco, *Portela desde que nasci*, de Monarco, cantada por ele: “Eu sou Portela, desde os tempos de criança / ainda guardo na lembrança / algo e vou revelar / Me lembro Paulo...” (Monarco, 2000). Quando o verbo está no imperativo, geralmente, é um pedido à pessoa amada ou ao público. Quando conta uma história, está no pretérito perfeito do indicativo, como em *Benjamim* (de Josias, cantada também por Monarco): “Benjamim brigou com a Guiomar/ Pra ela, o samba abandonar / Ela chorou / Depois falou assim...” (JOSIAS, 2000). Dividi os temas em quatro: canções de amor, exaltação da Portela, filosofia de vida e histórias dos portelenses. Há também cantigas de amigo e cantigas de amor, segundo

a classificação de Abdala Jr. (1995). Algumas canções cabem em mais de uma classificação – ou u não cabem em nenhuma delas – porque esta é uma divisão teórica, posterior às músicas, uma tentativa de dissecar uma obra pronta, um discurso cujo todo é sempre maior que a soma das partes.

Os arranjos, como já se disse, tentam repetir a performance dos shows, com acréscimo de instrumentos não tocados pelos integrantes do grupo, mas sempre com a preocupação de manter as características. Assim, embora seja um virtuose no instrumento que lhe dá o nome artístico, Paulão 7 Cordas deixou esta tarefa para Guaraci (de Castro) titular do mesmo na Velha Guarda. Em alguns casos, foram chamados músicos de fora, como Ronaldo do Bandolim (Ronaldo Souza Silva) que entra com o violão tenor na faixa *Sabiá*, e o trombonista Roberto Marques, que entra em três faixas, como se verá. Quase sempre, alguém canta solo a música, com pouca instrumentação e, na repetição da primeira parte, entram todos os instrumentos e o coro. Essa organização visa evidenciar a letra, mas não é uma regra nos shows. A única música nunca apresentada em público era *Benjamin* e, por isso, seu arranjo é inédito. Algumas ideias surgiram durante os ensaios e/ou as gravações, como a batucada final de *Corri pra ver*, e a citação nominal de alguns integrantes do grupo, terminando *Sabiá cantador*.

As letras são sucintas, com poucos versos (geralmente oito a dez) na ordem direta, numa linguagem informal, nem sempre respeitando a rima, mas necessariamente alternando sílabas tónicas e átonas para criar o sincopado do samba. Nas parcerias, um faz melodia e letra da primeira parte e outro completa a segunda do mesmo modo, como explicou Marisa Monte na epígrafe lá em cima. Estas são características do samba tradicional, pois a parceria melodista/letrista, embora ocorresse desde os anos 1930 (como é o caso de *Ai, que saudades da Amélia*, melodia de Ataulfo Alves e letra de Mário Lago), só se tornou constante a partir dos anos 1960. Também a quantidade de versos cresceu à época da Bossa Nova, mas não necessariamente devido a este movimento. Chico Buarque, sambista declarado, já tem o estilo mais recente: suas canções geralmente são extensas. Ressalte-se que Noel Rosa e João da Baiana faziam canções com letras extensas, como seus primeiro hit, *Com que roupa* (de Noel, em 1930) e *Cabide de Molambo* (de João da Baiana, em 1928).

Nesta análise, combinamos o método de Sylvia Cyntrão com as premissas, Matheus Dionei sobre pertencimento e de Pedro Teixeira sobre a junção letra, melodia e arranjos. Com Sylvia, buscamos identificar o compositor, o eu lírico, o universo semântico, para quem o eu lírico da canção fala e por quem fala, se pelo grupo ou por ele mesmo, entre outras questões. Dionei nos ajudará a identificar quando a canção busca criar pertencimento ou o declara simplesmente, quando mostra o oposto, a rejeição, se há uma tentativa de evitá-la ou de rejeitar

alguém. Esta é uma interpretação minha, que buscarei justificar, mas outros entendimentos são passíveis e possíveis. Afinal, uma das qualidades das obras primas é ter várias interpretações cabíveis, às vezes uma para cada pessoa ou para uma época em que é apreciada. As músicas serão analisadas na ordem em que aparecem no álbum. As informações da ficha técnica foram tiradas do site Discografia Brasil. Os dados biográficos, do livro de Vargens e Montes sobre a Velha Guarda, do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira ou, quando não disponíveis nessas fontes, da Wikipedia³⁰. As versões foram tiradas do youtube.com e virão com o link na própria música. Como se disse, o álbum foi gravado em abril de 1999 e lançado em fevereiro de 2000.

1. *Portela desde que nasci* (vinheta)

Eu sou Portela
 Desde os tempos de criança
 Ainda guardo na lembrança
 Algo e vou revelar
 Me lembro Paulo quando sorrindo dizia
 Ao sambista que surgia
 O segredo e o seu modo de cantar
 Ficava alegre quando ouvia o entoar de um hino
 Lá vem Rufino, novidades ele vem apresentar
 Abriu-se o pano, surge o mano Caetano
 Abelardo fracassou
 Seu chapéu caiu na linha
 Seu terno melhor rasgou

(Autor: Monarco, 1963)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gbYX0BiwRSM>.
 Acesso em 08 set 2025.

Embora venha como vinheta, esta é uma das letras mais extensas de *Tudo azul*, com 13 versos, quase uma minibiografia de seu autor Monarco (Hildemar Diniz, 1933/2024), que chegou adolescente a Oswaldo Cruz, vindo de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, e logo integrou-se aos portelenses. Desfilava na Ala Amigo Urso e, já em 1951, compunha sambas de quadra com os veteranos fundadores. Tinha 37 anos quando a Velha Guarda virou grupo de shows e foi seu líder até morrer, em 2024. No entanto, não conviveu com Paulo da Portela (de quem, na música, diz se lembrar) porque este deixara a escola em 1941 e morreu oito anos depois sem voltar a frequentar. Ou seja, o eu lírico fala de lembranças que Monarco herdou sem

³⁰ Como são informações factuais incontroversas, não vou citar a fonte delas. A não ser quando houver informações divergentes sobre nascimento, morte, profissão etc.

ter vivido. Mas, como dizem Nascimento e Menandro, a veracidade não é pressuposto para a nostalgia nem para o memorialismo presente nesta canção. E eles ressaltam a importância de um passado comum, para que se crie um grupo ou, como dizem Rosa e Mathias, para que haja pertencimento.

Como explica Michel Pollak, as lembranças podem ser “acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer” (Pollak, 1992, p.201). É o que o sociólogo austríaco chama de memória herdada de fatos que “no imaginário tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, ela [a pessoa] consiga saber se participou ou não” (Pollak, 1992, p. 201). Seu exemplo original é o líder da Resistência Francesa na II Guerra Mundial, o general Charles de Gaulle (1890/1970), de quem, segundo ele, franceses nascidos nos anos 1960 se sentiam contemporâneos. Mas essa memória herdada é frequente na(s) história(s) do samba e recurso recorrente para criar pertencimento³¹, tal como acontece com Monarco, neste samba. A seguir Dionei Mathias, no artigo Pertencimento: uma discussão teórica, o eu lírico de Monarco tem perfeita percepção de seu pertencimento, social e afetivo e o expressa declarando um amor pela escola, “desde os tempos de criança”.

No método de Sylvia Cyntrão, no artigo O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção, o eu lírico fala de si e, a meu ver, para um grupo, porque trata-se de uma exaltação à escola de samba, em que enumera fatos e pessoas que fizeram dele um portelense feliz com esta condição. A letra é uma profissão de fé na Portela e começa falando de sentimentos atuais. Por isso, os verbos iniciais são no presente do indicativo, até que ele se refere a Paulo [da Portela] e os verbos vão para o pretérito imperfeito do indicativo, como se o passado ainda acontecesse. Mais adiante, mistura os tempos pretérito perfeito com o imperfeito do indicativo, pois mescla fatos já cessados com outros que podem ter se repetido e, quem sabe, ainda se repetem. As frases são quase todas na ordem direta, com poucas exceções miolo da música, “Lá vem Rufino, novidades ele vem apresentar / Abriu-se o pano, surge o mano Caetano”. Note-se aí, a mistura de tempos verbais, para criar um impacto.

Os versos finais dessa música mudam a história que se conta: “Abelardo fracassou / Seu chapéu caiu na linha, seu terno melhor rasgou, ah!”. O verbo também vai para o pretérito perfeito, pois a história acontecida ficou no passado, não se repete. Há rimas dentro do próprio

³¹ Na década passada, quando pesquisava personagens para o livro *Negros e Judeus na Praça Onze*, encontrei pessoas nascidas nos anos 1940 que lembravam do carnaval no bairro, que fora demolido em 1942. Sérgio Cabral conta que Pixinguinha afirmava ter conhecido o trompetista americano Louis Armstrong em Paris, nos anos 1920. Mas os dois nunca estiveram lá nas mesmas datas, embora tenham se tornado amigos nos anos 1950, numa temporada brasileira do músico americano. Tal como Pollak, Cabral afirmava que estas pessoas não mentem. Apenas lembram-se do que não ocorreu com elas.

verso (o já citado “Abriu-se o pano, surge o mano Caetano”, e hino com Rufino) o que é também um recurso comum em letras de samba. Não há uma métrica padrão, com versos de quatro a 12 sílabas, a se seguir a grafia das letras no encarte do disco. Esta é outra característica dos sambas tradicionais, versos com métrica variada, assim como o uso de linguagem corriqueira e da ordem direta.

Os dois versos finais dessa gravação saem da exaltação e das boas lembranças para um incidente, inesperado e triste. No site *Acervo Portela* esta canção tem uma segunda parte em que se contam as mazelas de um integrante da escola: “Antigamente / Havia um malandro sem sorte / Que vivia implorando a Deus a morte / Se Alvarenga não batesse tanto nela / Como é bom viver as coisas velhas da Portela” (Monarco, 2000). Não consegui saber a melodia dessa segunda parte nem por que não foi gravada. Mas o Alvarenga que batia nela, certamente, é o compositor Ernani Alvarenga (1914/1979), fundador da Portela e autor do samba com o duplo título *Lá vem ela chorando (Dinheiro não há)* gravado por Beth Carvalho, que o anuncia como o primeiro samba enredo da escola. Letra que hoje seria mais que cancelada: “Lá vem ela, chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei / Mulher da orgia quando começa a chorar / Quer dinheiro, dinheiro não há...”

O arranjo é enxuto. O solitário cavaquinho de Seu Jair faz duo com a saudade expressada na voz do autor e acentuada pelo andamento ralentado. Esse casamento da estridência do cavaquinho com a voz grave de Monarco é raro no samba, pois geralmente o instrumento só sola nas introduções e marca o ritmo quando há canto e floreios nos respiros do cantor. Aqui, os floreios acompanham toda a música, que termina em *fade out*, com o cantor retomando o início da canção. Isso também é raro nos arranjos de samba, que, geralmente, terminam com um corte seco de todos os instrumentos juntos, como se verá. Há, certamente, uma mudança de tom. Não modulação, quando se passa de uma tonalidade a outra, mas no sentido de mudança de sentimento expresso, que Alfredo Bosi dá à palavra tom no já citado artigo A interpretação da obra literária (1988). Um corte brusco, em contraste com o *fade out*, porque a história anunciada não se completa. Como não busco as intenções de autores e/ou intérpretes, deixo duas dúvidas: por que a mudança de um tom (à la Bosi) de exaltação para mazelas suburbanas, o terno e o chapéu perdidos no trem? Por que o samba foi gravado incompleto? Se seguir a trilha de Pedro Teixeira, em A escrita contemporânea de *Recanto*, posso arriscar que a intenção, ao deixar a primeira faixa em aberto era, chamar para ouvir mais histórias que no decorrer de *Tudo azul*.

2. *O mundo é assim*

O dia se renova todo dia
 Eu envelheço cada dia e cada mês
 O mundo passa por mim todos os dias
 Enquanto eu passo pelo mundo uma vez

A natureza é perfeita
 Não há quem possa duvidar
 A noite é o dia que dorme
 O dia é a noite ao despertar

(Autor: Alvaiade, 1963)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2rHDisNY1sQ> .

Acesso em 08 set. 2025.

O solo de Ronaldo Bandolim (Ronaldo Souza Silva) abre alegremente a canção que fala da efemeridade do ser humano e da perenidade da natureza. Teria Alvaiade (Oswaldo Santos, 1913/1981) lido filósofos da Antiguidade, como Epicuro ou Sêneca, que abordaram o tema? Os mais recentes como Heidegger e Sartre que também falam disso? Quem sabe, o baiano Gregório de Matos? Difícil saber, embora Alvaiade, tipógrafo de profissão, fosse um líder na Portela, levado ainda adolescente para a Vai como Pode (embrião da escola) por Paulo da Portela, que o considerava seu sucessor e fez dele diretor de Harmonia e incentivador de novos talentos (à época), como Manacéa, Chico Santana e Candeia. Foi o primeiro portelense a ter música gravada com sucesso, *O que vier eu traço*, por Ademilde Fonseca, em 1945 e fundador da União Brasileira de Compositores (UBC), em 1942, instituição atuante até hoje. Era também o orador oficial da Portela e quem recebia os visitantes na quadra. Ou seja, um líder mesmo antes de a Velha Guarda tornar-se um grupo de shows, pelas mãos de Paulinho da Viola.

Este preâmbulo, certamente, não explica como, em oito versos, o compositor resumiu o pensamento dos já citados filósofos, em quase dois *haicais*, (gênero de poesia japonesa com apenas três versos, totalizando 17 sílabas, na forma 5-7-5). A música foi composta em 1963 e Paulão 7 Cordas explica que os “sambas dessa época eram mais curtos mesmo. Isso quando tinham a segunda parte, porque muitos têm só um refrão para entrar o improviso, né?” (Paulão *apud* Silva, 2025). O arranjo começa com uma levada de choro, com todos os instrumentos, tal como nos shows, e segue um padrão: Monarco canta solo a primeira parte e o coro entra na primeira repetição. Argemiro Patrocínio sola a segunda parte, com um breve contracanto de voz feminina, e volta-se à primeira parte com o grupo inteiro, agora com o bandolim dando realces quase inesperados. Argemiro canta novamente sozinho, como a reafirmar seu discurso, e a canção termina com o grupo inteiro (e o destaque ocasional do bandolim) cantando a

primeira parte e repetindo o último verso da primeira, num *fade out*. Monarco e Argemiro cantam com “voz de peito” como se conversassem. *Grosso modo*, voz de peito é a emissão comum na música popular e se contrapõe à “voz de cabeça”, comum à música erudita, cujo melhor exemplo é a ópera. Ambos alongam sílabas (“o mundo passar por mim toodos os dias”, canta Monarco na abertura, “a natureza é perfeeeita”, responde Argemiro na segunda parte), recurso expressivo comum a outros sambistas como Cartola e Zé Ketí³².

Essa repetição das duas estrofes enfatiza a filosofia expressa na canção, como se fosse um diálogo entre dois eus líricos: o da primeira estrofe reclama que a natureza se renova a cada dia e ele envelhece “cada dia e cada mês”. O segundo eu lírico, conformado, conclui que é preciso aceitar as regras da natureza que segue “perfeita” pois o mundo vai adiante e nós ficamos, passa todos os dias enquanto nós passamos só uma vez. Não entendo como pessimismo essa disputa da efemeridade humana com a perenidade da natureza, especialmente na segunda estrofe em que fala da natureza perfeita e da renovação cotidiana: o dia dorme à noite e desperta toda manhã. Como é corriqueiro no samba, a linguagem é informal, sem inversão da ordem do discurso e a organização das sílabas átonas e tônicas dando o sincopado.

Mas essa informalidade e essa simplicidade também evidenciam a engenhosa elaboração da letra. Note-se o uso de metáforas, personificando o dia (que dorme), a noite (que desperta) e o mundo (que passa pelo eu lírico). A repetição (reiteração, para usar o termo acadêmico) da palavra dia, com significados diferentes nas seis vezes em que aparece, e a oposição dia/noite, envelhecer/renovar tornam Alvaiade herdeiro do citado Gregório de Matos e dos sermões do Padre Antônio Vieira, ambos autores que eram falados e depois escritos. Herança consciente ou não? Só Deus sabe. Mas o estilo barroco começa no primeiro verso, “O dia amanhece todo dia”, e a repetição encena a mudança das coisas, a passagem do tempo que nos envelhece inexoravelmente “cada dia, cada mês”. O contraponto apaziguador vem na segunda estrofe que troca o desespero pela compreensão da lei natural das coisas. Essa aparente simplicidade é, como já disse Paulão 7 Cordas, o que atrai nos sambas da Portela.

A maneira de tratar os assuntos é muito direta, é muito verdadeira. Acho que comove muito a gente pela simplicidade, né? Não tem pretensão, não é uma coisa pretenciosa. O que me emociona quando eu vejo uma música como essa é exatamente isso: “Olha como o cara falou de um assunto tão importante de uma maneira tão simples”. Que nego às vezes dá tanta volta e não consegue atingir (Paulão *apud* Silva, 2025).

³² A professora de canto popular da UniRio, Clara Sandroni, explica estas formas de cantar no livro *Sambas da Praça Onze* e no audiolivro *Samba se aprende na escola – Canções da Praça Onze*, de minha autoria.

E como fica o pertencimento? A meu ver, no contraponto de ideias entre a primeira e a segunda parte. Na primeira estrofe (ou primeira parte, como se diz em samba) o eu lírico fala de seu desalento por ser a vida humana tão breve e o tempo tão extenso. Envelhecer é um processo contínuo e inevitável, assim como a morte que só nos permite passar pelo mundo uma vez. Mas, na segunda parte, volta, se não o otimismo, a esperança. A natureza é perfeita e se renova a cada dia que adormece com a noite, mas desperta novamente, sempre. Por isso, os verbos são no presente do indicativo, a não ser no segundo verso da segunda parte, em que entra o presente do subjuntivo e um infinitivo, peremptórios: “não há quem possa duvidar”. Eu incluo *O mundo é assim* nas canções filosóficas, em que otimismo e pessimismo dialogam sem antagonismo. De toda forma, aqui, temos um exemplo de como dissecar uma canção em seus três elementos (letra, música e interpretação) não dá conta de seu efeito e/ou sua grandeza. Descrita em partes, *O mundo é assim*, é mais um samba como tantos outros, mas a mistura dos elementos o torna único.

3. *Nascer e florescer*

Não tenho ambição neste mundo, não
 Mas sou rico, da graça de Deus
 Tenho em minha vida um amor de valor
 E meu tesouro encantador

Sei que reclamas em vão
 Porque não tens a compreensão
 Que o mundo é bom
 Para quem sabe viver
 E se conforma com que Deus lhe dá
 A nossa vida é nascer e florescer
 Para mais tarde morrer

Autor: Manacéa, (1954/1055)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s1X-Ugs1kIw> .

Acesso em 03 out 2025

Áurea Maria, filha do autor dessa música, diz que já ouviu muitas variações sobre o nome do pai (Manaceia, Manacés, Manacer etc.) que foi batizado como Manacé, personagem bíblico do Velho Testamento, o 14º rei de Judá. No primeiro disco da Velha Guarda, *Portela passado de glória*, vem grafado como Manacéa, sem o I e com acento no É. Em *Tudo Azul*, a grafia é Manacéia, ainda com o acento, porque o Acordo Ortográfico da Comunidade de Países de Língua Portuguesa só entraria em vigor em 2009, portanto quase uma década depois do álbum. Aqui, adotamos a grafia do primeiro disco por ser a mais recorrente nas citações do

compositor. E são muitas: se a biografia do autor dá indicações sobre sua obra, pode-se inferir que Manacéa tinha bons motivos para estar de bem com a vida, como o eu lírico desta canção? Como já se disse, era o caçula e, segundo Monarco, o mais talentoso de três irmãos (Aniceto e Mijinha são os outros) que chegaram a Oswaldo Cruz ainda crianças, em meados dos anos 1920, vindos de Barra de Guaratiba (então zona rural da Capital Federal), e participavam dos blocos que deram origem à Portela.

Na entrevista para esta pesquisa, Paulão 7 Cordas citou Zinco, violonista da Portela, cunhado de Manacéa a quem substituiu, o que indica que os três sambistas tinham, pelo menos, uma irmã. No entanto, nenhuma delas é citada quando os sambistas se referem ao trio de irmãos compositores. O motivo? Fica sem resposta. Certo é que o compositor começou tocando tamborim, ainda adolescente, passou ao violão e foi autor de 4 sambas de enredo, campeões da agremiação: *Princesa Isabel*, em 1948; *O despertar de um gigante*, em 1949; *Riquezas do Brasil*, em 1950, e *Brasil de ontem*, de 1952. A ficha técnica de *Tudo azul* informa que *Nascer e florescer* foi composta em 1954/55 (sic), quando a Portela era a campeoníssima do carnaval, Manacéa, um de seus baluartes e sua casa, ponto de encontro dos sambista, para ensaios ou festas, sempre sob a batuta de dona Neném, sua mulher. Festas que começavam no fim da manhã e podiam varar a noite.

Em *A Velha Guarda da Portela*, Vargens e Monte (2008) dizem ter sido a casa de dona Neném um dos principais quintais da Portela, onde sambas e parcerias eram concertados. Os outros quintais eram de Argemiro Patrocínio (as quartas-feiras, depois da feira que acontecia na rua), frequentado por Martinho da Vila Zeca Pagodinho e o de Doca, aos domingos, que ganhou fama a partir dos anos 1970 e onde cantores iam para garimpar repertório. Mas Áurea Maria adverte que seu pai não deixava a festa virar farra porque tinham plena consciência da importância dessas reuniões para unir os portelenses.

Ele levava muito a sério a organização do grupo. Era uma liderança natural. A partir do momento em que houve a descaracterização do samba até dentro da escola, ele percebeu que era preciso fazer alguma coisa para conservar as características da Portela (Áurea, *apud*, Vargens; Monte, 2008, p. 53).

Segundo o pesquisador Fábio Pavão, no portal *Portelaweb*, em 1953, já casado com dona Neném, com quem teria duas filhas, deixou o dia a dia da escola para dedicar-se à família, sem faltar a ensaios e desfiles. Era serralheiro de profissão e, a partir dos anos 1970, membro ativo da Velha Guarda, cujos ensaios, em sua casa, viravam festa (Paiva, 20??). “Ele era muito exigente”, lembra Surica em *O mistério do samba*. Segundo Paulão 7 Cordas, pouco saía de

Oswaldo Cruz, mas seu samba *Quantas lágrimas*, gravado em *Passado de glória*, virou hit e clássico com Cristina Buarque em meados dos anos 1970. Depois disso, Beth Carvalho, Clara Nunes, Zeca Pagodinho e outros cantores consagrados gravaram suas canções. Segundo o mesmo Pavão, considerava-se cria e continuador do trabalho de Paulo da Portela, responsável pelo desfile e pelo bom ambiente nas festas da escola e sempre disposto a ajudar agremiações menores. Seria *Crescer e florescer* uma expressão de uma vida realizada, plena de pertencimento? Certamente expressa uma filosofia de vida.

O canto do passarinho precede o violão (de seis cordas) que Paulão toca na introdução num dueto com Monarco na primeira parte deste samba, em que o eu lírico expressa sua filosofia e sua satisfação com o que tem na vida: a graça de Deus e um amor de valor. É a música preferida do maestro que usa este esquema: introdução, para o cantor acertar o tom, voz e poucos instrumentos na primeira vez que se canta a primeira parte para dar relevo à letra. Ele explica: “Dobrei os violões nessa faixa. Eu faço a introdução e depois eu faço umas coisinhas na primeira vez que o Monarco canta, que eu gosto muito” (Paulão *apud* Silva, 2025). O grupo completo, com cavaquinho (tocado por Mauro Diniz, filho de Monarco), violão de 7 cordas (Guaraci) e percussões, entra na segunda parte e o coro feminino, só nos dois versos finais, que funcionam como refrão pois é repetido no fim da segunda parte. Academicamente, pode-se falar em reiteração? Note-se que esta distribuição primeira parte, segunda parte e refrão é comum nos sambas de quadra da Portela, mas pouco usada por outros compositores. Paulão explica que as entradas do coro vão surgindo naturalmente nas apresentações das músicas, seja em festas ou em shows. Na gravação, repetiu-se o formato consagrado.

Aqui, o eu lírico começa confessional, expressando sua satisfação com a vida, um pertencimento tranquilo, a ponto de aceitar a morte como a terceira parte da vida: “nascer e florescer, para mais tarde morrer”. Tudo dito com verbos no presente do indicativo, em ordem direta, com palavras cotidianas e sem muita rima ou a simetria na métrica, seja no tamanho dos versos ou das estrofes. Também faz uso parcimonioso de figuras de linguagem: “sou rico da graça de Deus”, a vida é nascer, “florescer”, e morrer. Se a primeira parte deste samba é quase um solilóquio, na segunda o eu lírico se dirige a alguém não identificado (não me parece que ao público ou ao ouvinte, mas não há como afirmar ou negar³³) que não desfruta da mesma satisfação com a vida, que precisa aprender a ter “compreensão que o mundo é bom (sic)”.

³³ O eu lírico se dirige à outra pessoa, no singular. Em linguagem de rádio e de televisão (e também em algumas músicas) o locutor/emissor usa o singular, porque cada pessoa é e deve se considerar única. “Você vai ver agora, “veja no próximo bloco”, por exemplo. Num show ou palestra, fala-se no plural: “Cantem comigo”, “vocês vão ouvir o próximo palestrante.” Por isso, a dúvida sobre a quem se dirige o eu lírico desta canção.

O arranjo dançante com a participação do coro feminino, sempre cantando em uníssono, reforça esta impressão de pertencimento, mas não faz desse sentimento uma exclusão do outro, Pelo contrário, na segunda parte, que é preciso se conformar “com o que Deus lhe dá”. Seria aqui uma receita de bem viver? Seria tentador ir por este caminho, mas seria também buscar a intenção do autor. O certo é que o arranjo e a interpretação de Monarco exemplificam a capacidade de “dizer coisas tão importantes de modo tão simples”, como bem lembrou Paulão 7 Cordas.

4. *Vai saudade* (vinheta)

Vai saudade, vai dizer àquela ingrata
 Vai saudade, vai dizer àquela ingrata
 Vai dizer àquela ingrata
 Que a saudade quando é demais mata
 Vai dizer àquela ingrata
 Que a saudade quando é demais mata

Vai saudade vai depressa
 Não me interessa mais viver assim
 Fui tão castigado e confesso que chorei
 Me arrependi do mal que lhe causei
 Vai saudade, vai dizer àquela ingrata
 Vai saudade, vai dizer àquela ingrata

Autores: Antônio Candeia e Davi do Pandeiro – 1966

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1PggHKPbYFI> .

Acesso em 22 dez 2025.

A primeira gravação desta música, com Clementina de Jesus, no disco que leva o nome dela e o subtítulo *Cadê você?*, não virou hit nacional, mas era obrigatória das Noitadas de Samba que aconteceram no Teatro Opinião, em Copacabana, Rio de Janeiro, entre 1971 e 1984, sempre às segundas feira. Os shows, com artistas variados, não só sambistas, eram uma mistura de festa e protesto contra a ditadura militar, como bem retrata o documentário *Noitada de Samba* - foco de resistência, de Cély Leal (2010). O evento também está, ficcionalmente, na minissérie *Anos Rebeldes*, exibida pela Rede Globo em 1992. Seu autor, Gilberto Braga, abre documentário falando da importância do protesto dos sambistas, contra a ditadura militar (Leal, 2010). À época, como hoje, eram considerados alienados e despolitizados.

A biografia de os compositores de *Vai Saudade*, Candeia (1935/1978) e David do Pandeiro (Davi de Araújo, 1924/2019) se confunde com as histórias do samba. Na casa dos pais do primeiro, reuniam-se os blocos que se somaram para a Portela nascer nos anos 1920, como já foi contado nesta pesquisa. Polícia civil, Candeia era personagem ativo, altivo, afamado valentão e também compositor de letras e melodias sofisticadas e cantor de voz forte e balanço inigualável, como comprovam seus quatro elepês lançados, *Candeia*, de 1970; *Seguinte... Raiz*, de 1971, *Axé – gente amiga do samba*, de 1978, e *Quatro grandes do samba*, também de 1978, que dividia com Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Dona Ivone Lara, em disco. Este foi o de maior repercussão. Suas músicas foram gravadas por Clara Nunes, Alcione, Cartola, Paulinho da Viola e pela própria Marisa Monte que fez o samba *Preciso me encontrar* virar hit. Também brigava (se preciso) pela tradição no samba e foi um dos fundadores da escola de samba Quilombo, dissensão da Portela, nos anos 1970, por discordar nas novidades e da administração de Carlinhos Maracanã³⁴.

Menos famoso, Davi do Pandeiro tem currículo tão vasto quanto o parceiro, como compositor e ritmista. Nascido em Bento Ribeiro, participou de escolas de samba pequenas, médias (União de Jacarepaguá) e grandes (Mangueira e Imperatriz Leopoldinense), além tocar com estrelas, como Elizeth Cardoso e Carmen Costa, e nas revistas de Carlos Machado e Walter Pinto, a partir dos anos 1950. Sua aproximação com a Portela se deu nos anos 1960, quando integrou o grupo Mensageiros do Samba, com Candeia e Casquinha, seu primo, mas só passou a fazer parte da Velha Guarda show em 1990, substituindo o fundador, Alberto Lonato. Em 1999, durante a gravação de *Tudo Azul*, estava em sua melhor forma, como fica evidente na sua interpretação desta canção: sua voz, se não é forte e firme como a de Monarco (e, no samba, o vozeirão não é pressuposto de qualidade), suinga numa melodia que, além do sincopado normal do samba, tem paradas inesperadas no meio dos versos.

Estes se repetem quase como as cantigas de amor dos trovadores medievais, conforme classifica Benjamin Abdala Júnior no didático *Movimentos e estilos literários*: um livro do professor. Segundo este autor, o eu lírico destas canções é sempre masculino e a representação da mulher é idealizada. “...a mulher torna-se, assim, uma figura distante... em uma posição tão distante, ela se torna um objeto de sonho” (Abdala Jr., 1995, p. 12). Ao contrário da gravação original, com coro, regional e sopros, aqui há economia de instrumentos. A meu ver, há dois diálogos complementares neste arranjo, o pandeiro discreto, quase imperceptível de Davi idem

³⁴ Para saber mais do compositor, recomendo sua biografia, *Candeia*, luz da inspiração, de João Batista Vargens. Lançado em 1985, pela Funarte, teve reedições, sento que a amis recente, de 2014, tem três álbuns com suas músicas.

com as palmas sincopadas. E o cavaquinho de Seu Jair com a voz do autor, que só entra após a curta introdução. Como é uma vinheta, a canção não é repetida, não há coro de pastoras e o *fadout* final é curto.

Enquanto a melodia, especialmente na segunda parte, sobe e desce, como a explicitar a insegurança do eu lírico, a letra é a própria *melô* da exclusão. O homem tem saudade, a mulher é ingrata, ele se sente castigado e arrependido do mal que causou àquela ingrata e acha que pode até morrer sem ela porque “a saudade, quando é demais... mata”. Por isso, ele não se interessa mais em viver longe dela. A linguagem é corriqueira e a ordem das frases, sempre direta. Como é um pedido urgente (“vai saudade, vai depressa”), os verbos são quase todos no modo imperativo, só dois no passado, quando explica por que a saudade precisa contar seus males à mulher ingrata (à qual ele confessa ter feito mal, mas se arrependeu, foi castigado e até chorou). A amada é tão distante e idealizada que ele não se dirige diretamente a ela, antropomorfiza o sentimento de saudade e lhe pede a intermediação para que não seja excluído, que volte o pertencimento, só possível se recuperar o amor da ingrata. Aqui há uma característica na interpretação dos sambas. Embora seja uma canção de dor, com um pedido desesperado, não há tristeza no arranjo ou na interpretação e, nos shows da Velha Guarda, *Vai saudade* era cantada e dançada com alegria e entusiasmo.

5. *Sabiá cantador*

Sabiá cantou fez-me lembrar
De alguém que foi navegar
Não deu certeza em voltar
Eu vivo tristonho
Eu vou chorar, eu vou chorar

Sinto tristeza
Em saber que eu estou sozinho
Já perdi a esperança
De tornar a ver meu benzinho
Oh sabiá, se tu canta eu vou chorar
Só porque minha querida
Foi pelas ondas do mar

Autor: Alvarenga
Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=-5oSv6seYTA> .
Acesso em 22 dez 2025.

Esta canção, normalmente, é o auge dos shows da Portela, em que todo o grupo canta e dança junto e, muitas vezes, o público também. Esta gravação tem ainda a participação de

Paulão 7 Coras, no violão de seis e Ronaldo do Bandolim, agora no violão tenor, de timbre parecido, mas mais grave, na introdução e em curtos solos nos intervalos dos cantos, e na metade final, quando começa a dança.

Quando a gente começou a ensaiar quem fazia era eu, de cavaquinho. Nos ensaios, quase nunca eu tocava violão, quase sempre eu tocava cavaquinho junto com o Serginho e tal... E aí, rolou a ideia de que ia ter o solo e eu convidei o Ronaldo, que já tinha trabalhado com a Marisa em outros discos, no Conjunto Época de Ouro. O Ronaldo foi com o bandolim e o violão tenor. A gente gravou e deu muito certo (Paulão *apud* Silva, 2025).

A organização da música é a mais habitual da Velha Guarda. Casquinha abre tocando prato e faca, o violão tenor faz a introdução e Seu Jair do Cavaquinho³⁵ canta solo a primeira parte uma vez. Na repetição da primeira entram todos os instrumentos: cavaquinho, violões e uma profusão de percussões (pandeiros, cuíca, tamborins, tantã etc.). Todos cantam num arranjo de muitas vozes que, segundo Paulão 7 Cordas, foi ideia de Marisa Monte, mas baseada no que o grupo fazia em ensaios e apresentações. “O Jair do Cavaquinho também era bom nisso. Ele já tinha experiência dos Cinco Crioulos, de cantar em conjunto vocal. E faz uma vozinha lá só. Mas foi a Marisa que ajeitou a voz das pastoras” (Paulão *apud* Silva, 2025). Segundo o maestro, *Sabiá cantador* tem um quê rural. “Parece um calango [um tipo de samba rural originário de Minas Gerais para ser dançado, com letras que falam do cotidiano da roça, literal ou metaforicamente], um miudinho, assim” (Paulão *apud* Silva, 2025). Paulão informou também que esta foi a primeira faixa em que houve improvisos na hora da gravação, como se verá.

Originalmente, este tipo de samba tem um refrão e uma segunda parte improvisada, como nos sambas de roda. Mas nesta gravação o grupo todo só canta a primeira parte, e Seu Jair do Cavaquinho repete sempre a mesma segunda, com todo o instrumental por traz. Na metade da música, um curto solo do violão tenor anuncia uma mudança: saem os instrumentos melódicos, entram as palmas, ficam a percussão e muitas vozes do coro, que cantam, mais uma vez, a primeira parte. Daí em diante, o violão tenor improvisa e, com Casquinha, convida os integrantes do grupo a dançar o corta-jaca e o miudinho, passos característicos do samba da Portela. “Naquele instrumental, no show, eles sambavam. Surica, Doca, Cabelinho etc. Ele chama como se estivessem ao vivo, né?” (Paulão *apud*, Silva, 2025). Ou seja, nesta canção, transportou-se para o estúdio, o astral dos shows ao vivo.

³⁵ Na ficha técnica de *Tudo azul*, ele aparece como Seu Jair do Cavaco. Seus parceiros de Velha Guarda o chamavam de Jair do Cavaquinho. Optei por Seu Jair do Cavaquinho porque assim eu o chamava e creio que a maioria do público usava a corruptela respeitosa.

Aqui se exagera a característica de cantiga de amor de *Vai saudade*. O canto do sabiá traz tristes recordações a pessoa amada foi embora sem prometer voltar. Por isso, o eu lírico chora, e perde “a esperança de ver meu benzinho”. É uma canção de exclusão, mas as muitas vozes do coro, as percussões e mesmo o violão tenor não transmitem abandono. E, no final, todos confraternizam no corta-jaca e no miudinho, um convite ao pertencimento: se o amor se foi, dance e cante conosco que a tristeza passa. O primeiro verso tem uma ênclise (“fez-me lembrar”), mas todos os outros versos são na ordem direta, com verbos no pretérito perfeito (o passado não se repetirá), com exceção do antepenúltimo, “se tu canta eu vou chorar”, em que há uma mistura de pessoas do discurso, um modo de falar carioca. Com quem e por quem fala o eu lírico? Não há indicação, mas aqui também a pessoa amada está distante, foi embora e “não deu certeza em voltar”. O eu lírico não fala com o público, nem com a amada, sequer com o sabiá. Seria um solilóquio em coro? Fica a dúvida. Na segunda metade é claro, Casquinha convida todos, inclusive o público, a confraternizar sambando.

Já falamos de Ernani Alvarenga (1914/1992) nesta pesquisa. Ele é citado na segunda parte de *Portela desde que nasci*, que não entrou na gravação de *Tudo azul*, e autor do primeiro samba enredo da Portela, *Lá vem ela chorando* (dinheiro não há). Apelidado o Samba Falado, Ernani era paulistano da Barra Funda, reduto do samba paulista, e chegou a Oswaldo Cruz com 4 anos, em 1918. Há poucas informações biográficas sobre ele e apenas uma foto já adulto, sério. O site *Acervo Portela* conta que, aos 13 anos, já tocava bandolim e teve aulas com Luperce Miranda. Participou dos blocos que deram origem à Portela e também foi radialista na Mayrink Veiga e na Rádio Guanabara. O site *Receita de Samba* cita 12 canções dele gravadas por Martinho da Vila, Cristina Buarque, Clara Nunes e Francisco Alves. Como este cantor, morreu em 1952, acredito que Alvarenga também teria sido bem sucedido como compositor, tendo como parceiros Benedito Lacerda e Delcio Carvalho. Na ficha técnica, *Sabia cantador* é datada em 1948/50, uma das mais antigas de *Tudo azul*. Alvarenga foi da primeira formação da Velha Guarda da Portela, mas abandonou o grupo antes da gravação do primeiro disco por motivo de saúde. Suas músicas falam sempre de amores infelizes ou da triste situação do pobre.

6. *A noite que tudo esconde*

Noite que tudo esconde
 Onde está o meu amor
 Estou cansado de procurar
 Mas não há meio de encontrar
 Noite que tudo esconde por favor
 Devolva meu primeiro amor

A noite foi-se embora veio o dia
 Levando minha alegria
 Deixando comigo a dor
 Hoje só me resta a nostalgia
 Canto nessa melodia
 Mais um drama de amor

Autores: Chico Santana e Alvaiade (1952).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JAlqd19eNCE> .
 Acesso em 23 dez 2025.

Este é um típico samba de gafieira, música feita para dançar a dois. O que o caracteriza é a ausência do coro (feminino ou masculino) e, principalmente, a introdução e os contrapontos do trombone de Roberto Marques, tarimbadíssimo músico de estúdios, shows, teatro, televisão e, evidentemente, gafieira. No contraponto, um instrumento solo, geralmente sopro, parece dialogar com o cantor. Esta música, foi composta em 1952, época de ouro das orquestras de baile (Severino Araújo, Maestro Cipó, Célio Balona, em Minas Gerais, etc.) e das gafieiras no Rio de Janeiro (Estudantina, Elite, Clube Helênico etc.) e pelo Brasil afora. A saxofonista, professora, líder de banda e pesquisadora Daniela Spielmann, autora da tese *Bailes de Gafieira*; repertórios em movimento, explica que este repertório dançante é sempre negociado com o público e, principalmente, com entre os músicos³⁶.

É como num jogo de futebol, assim. Eu acho que você tem que pegar, você tem que atacar. A bola está com você, você tem que ir lá e tem que dar um jeito de marcar aquele gol. Pra fazer a coisa funcionar. Então, você está, tipo assim, liderando aquele momento, né? Mas depois você tem que se afastar. Ou não tocar, ou tocar menos notas, para o outro poder tocar naquele momento (Spielman *apud* Silva, 2022).

Nesta fala, incluída no audiolivro *Samba se aprende na escola*, Daniela se refere especificamente ao samba *Cabide de Molambo*, de João da Baiana, cantado pelo autor, cuja voz faz contraponto com o saxofone de Pixinguinha. É exatamente isso que acontece em *A noite que tudo esconde*. O solo do trombone introduz a música, acompanhado do instrumental do grupo de samba. Paulinho da Viola canta a primeira parte duas vezes e, na segunda, já aparece a “conversa” com o sopro, que dura até o fim da música. Monarco entra na segunda parte e repete a primeira para os dois terminarem juntos repetindo o último verso da primeira parte,

³⁶ A tese está disponível no link [Os bailes de gafieira: repertórios em movimento](#) (acesso em 23 dez 2025). Daniela é parte de um grupo de músicos que une prática musical com a pesquisa, como acontece com o cavaquinista Henrique Cazes, o violonista Luiz Flavio Alcofra e o pandeirista, de Juiz de Fora, Márcio Gomes.

com um corte brusco, sem *fade out*. Em nenhum momento há coro. Segundo Daniela Spielmann, no citado audiolivro, este tipo de arranjo com o diálogo entre instrumentos e as vozes dos cantores foi criação de Pixinguinha, no início do século passado. No mesmo episódio, Paulão completa: “Pixinguinha tem tudo que você pensar. Se você conhecer a obra do Pixinguinha você vai se dar bem. O Pixinguinha brincava nas onze. Foi o primeiro grande arranjador de samba, grande arranjador de marchinha de carnaval, foi perpassando as coisas” (Paulão *apud* Silva, 2022).

Temos aqui mais uma cantiga de amor nos termos de Abdala Jr.? Como o verso final diz, é “mais um drama de amor”. O eu lírico, embora não identificado, certamente é masculino, a se seguir as premissas deste autor, pois idealiza o objeto do amor. “Dessa forma, mais que a mulher, o trovador ama um símbolo feminino, dispensando-o de caracterizar sua sensualidade” (Abdala Jr., 1995, p. 12). Na primeira parte, culpa a noite por roubar seu amor e pede “por favor, devolva meu primeiro amor”, porque ele está “cansado de procurar e não há meio de encontrar”. Os verbos estão no presente do indicativo e no imperativo. A amada idealizada não tem vontade própria, foi a noite que a escondeu e não devolve. O eu lírico sequer se dirige a ela. Na segunda parte, a busca continua, a noite (total antropomorfismo, tem mais vontade que a amada) vai embora com sua alegria, deixa só dor a nostalgia. O jeito é cantar. Ai, misturam-se pretéritos perfeitos e presentes do indicativo, porque a noite acabou, mas a vida continua. Exclusão total, a seguirmos Dionei Mathias, pois até a noite abandona o eu lírico e o deixa o deixa com dor e nostalgia. Mas não seria de inclusão e pertencimento para o público? Afinal, quem não se passou uma noite vivendo “mais um drama de amor”, por culpa, não do amado, mas da noite, da vida, do outro?

Na interpretação Paulinho da Viola e Monarco enfatizam o despertencimento que a noite lhes causa demorando-se nas vogais: “onde de estáaa o mееeu amor”... “devooolva meu primeiro amor”. Na segunda parte, só enfatizam a dor “deixando comigo a dooor”. Este recurso interpretativo, chamado *melisma* (quando a sílaba é sustentada em notas diferentes) ou *sustentato* (quando se mantem a mesma nota), é muito comum no samba, como já se disse, usado por craques como Cartola e Zé Keti, sem deixar o sincopado do samba e a afinação. Atente também para a participação do trombone o tempo todo, mas quase sumindo quando eles cantom e aparecendo brevemente nas respirações dos cantores. Outra característica dos arranjos de samba onde o sopro dialoga com as vozes. Pois, como disse Daniela, é uma combinação em que um se afasta para o outro aparecer e “fazer seu gol”.

Chico Santana (1911/1988) nasceu em Campo Grande, então zona rural do Rio de Janeiro e, como outros, chegou menino a Oswaldo Cruz, mas logo juntou-se aos sambistas do

bairro. Compositor e cantor que gravou várias faixas do primeiro disco da Velha Guarda, Passado de Glória, é também autor do *Hino da Velha Guarda*, do *Hino da Portela* e o *Vaidade de um sambista*, todos incluídos no primeiro elepê. Neste último, ele conclama ao orgulho pela agremiação, na vitória ou na derrota. Participava dos desfiles, das rodas de samba e outras atividades, embora fosse lustrador e não músico profissional. Também compôs com Candeia e gravou nos discos dele. Alvaiade, como já se disse, fizeram sucesso nos anos 1940 com *O que vier eu traço*, e é autor solo de *Nascer e Florescer*. A pequena amostra do repertório de ambos, evidencia a capacidade deles de expressar a dor da exclusão e a satisfação do pertencimento, seja com a Portela ou com a vida.

7. *Eu te quero* (vinheta)

Eu te quero ainda
Volta ao nosso ninho
Não me acostumo
A viver sozinho

Nosso barracão ficou vazio
Desde quando resolveste me deixar
A tristeza foi morar comigo
Só por deboche ainda vives a cantar assim
Laialaia, laialaia, laialaia

Autores: Seu Jair do Cavaquinho e Colombo da Portela (1960).
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V7XX8R4s8YU>.
Acesso em 23 dez 2025.

Segundo Paulão 7 Cordas, originalmente, esta canção era um samba, transformado em valsa por sugestão do maestro, quando Marisa Monte decidiu que seria uma vinheta, “para dar mais leveza” (Paulão *apud* Silva, 2025). À época da gravação de *Tudo azul*, Seu Jair (1922/2006) era o único integrante da Velha Guarda que convivera com Paulo da Portela. Nascido em Madureira, aos 7 anos, já frequentava a escola com a mãe, virou mascote da agremiação e sócio com a carteira número 1. Em *O mistério do samba*, ele conta que, à época, apaixonou-se pelo instrumento que lhe deu o nome artístico mas, como a família não tinha condição de comprar-lhe um cavaquinho, improvisou uma tábua e quatro arames estendidos e copiava as posições dos instrumentistas em rodas de samba e de choro. Adolescente, ganhou um instrumento de verdade e já tinha destreza com as cordas. Segundo o Dicionário Cravo Albin, foi também jogador reserva do Madureira (o tricolor suburbano, como já se disse), mas ganhava a vida como contínuo da Secretaria de Viação e Obras da então Capital Federal. Exímio

ritmista (chegou a ser conhecido como Jair do Tamborim), era também passista requisitado e mostrou seus dotes do documentário *Da terra*, de Janaína Diniz (2005), filha da atriz Leila Diniz e do cineasta Ruy Guerra, mostrando os diversos passos do samba. Entrou na primeira formação da Velha Guarda e participou de todos os discos lançados.

Meu barracão de zinco, gravado por Jamelão, em 1952, foi seu primeiro sucesso. “Quando fui receber os direitos autorais desta música, entrei em casa com TV, geladeira, saco de feijão, saco de arroz, aí eu disse: o negócio é fazer samba” (Cavaquinho *apud* Albin, 20??). Nos anos 1960 integrou os grupos Rosa de Ouro (no qual Paulinho da Viola virou músico profissional, no lendário Zicartola) e A Voz do Morro (com Zé Keti, Nelson Sargento e outros sambistas do Salgueiro). Teve quatro músicas gravadas no elepê *Elizeth sobe o morro*, de 1965. Ou seja, cumpriu a promessa de viver de música. Foi ativíssimo até a véspera de sua morte, em 2006³⁷. Participava de shows, rodas de samba, discos de outros músicos e cantores e, evidentemente, dos desfiles da Portela, embora nunca tenha emplacado um samba enredo. Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt), líder do conjunto Época de Ouro, famoso por exigente e econômico em elogios, dizia que Seu Jair era o melhor cavaquinista do Brasil. Embora tenha composto dezenas de músicas, e participado de vários discos como instrumentista ou cantor do coro, só teve um álbum próprio, tendo seu nome como título em 2002, lançado pelo selo Phonomotor, de Marisa Monte.

Há poucas informações sobre Colombo da Portela (Colombo Costa Pinto, 1926/2004) e elas se repetem no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* e no *Acervo Portela*. Baiano de nascimento, chegou já adulto a Oswaldo Cruz e, em 1966, criou o Trio ABC da Portela com Noca da Portela (Oswaldo Alves Pereira, 1932) e Picolino (Claudemiro José Rodrigues, 1930-?). Eles não gravaram nenhum disco, mas Colombo teve músicas lançadas por Elza Soares e Martinho da Vila. Também compôs quatro sambas de enredo na escola, sempre com outros parceiros: *O homem de Pacoval* (1976, com Noca da Portela e Edir Gomes), *Gosto que me enrosco* (1995, com Noca da Portela e Gelson) e *Os olhos da noite* (1998, com Noca da Portela, Darcy Maravilha e J. Rocha) e *Amazonas, esse desconhecido, delírios e verdades do Eldorado Verde* (2002, com Davi Correia, Grilo e Naldo) Era também jornalista. Não encontrei referências a sua participação na Velha Guarda da Portela, além da parceria nesta canção.

³⁷ Nos anos 2000, convivi com ele em rodas de samba na Portela, no Clube Guanabara, em Botafogo, no Largo da Prainha e no Beco da Cirrose, rua boêmia da Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro. Foi ali que, na véspera de sua morte, ele me chamou para uma samba na casa de Surica, em Oswaldo Cruz. Tendo que acordar cedo, no dia seguinte, não fui. Esta história entra aqui para evidenciar que, aos 84 anos, Seu Jair mantinha-se boêmio como na juventude.

Boêmio e namorador, Seu Jair do Cavaquinho compôs muitos sambas com Nelson Cavaquinho em noitadas por bares suburbanos cariocas. *Vou partir*, incluído no disco *Elizeth sobe o morro*, virou clássico. Certa vez, me contou que *Eu te quero* foi feita para uma namorada que o deixou e não se comoveu com seus apelos apaixonados. Por quê? Porque o encontrou com outra moça em casa. Mas esta parte não entrou na música, “para não ficar mal, né?” *Eu te quero* é uma canção de exclusão, mas não poderia ser enquadrada como cantiga de amor, pois aqui não se idealiza a amada, pelo contrário, o eu lírico se dirige diretamente a ela, expondo sua vontade de pertencer-lhe de novo. Na primeira parte avisa que o desejo não acabou e pede à mulher para voltar ao ninho [de amor] porque ele não se acostuma “a viver sozinho”. Os verbos são no presente do indicativo e no imperativo.

Na segunda, reclama da solidão e da tristeza que “foi morar comigo”, com verbos no pretérito perfeito do indicativo, pois o passado não voltará. E ainda reclama ser desprezado pela mulher que “só por deboche hoje vives a cantar assim”. Note que ele usa os verbos na segunda pessoa do discurso (tu) e não a terceira (você), como é habitual na fala informal. Preciosismo para impressionar a amada? Aí, já seria entrar na intenção do autor. Tal como as outras vinhetas, o arranjo é econômico, com poucos instrumentos e pouca duração, sem percussão e sem exibição de virtuosismo. A introdução com o cavaquinho de seu Jair, logo seguida pelo violão de Paulão 7 Cordas, emolduram a voz chorosa. Ele reitera o pedido de reconciliação repetindo a primeira parte, mas não se estende na segunda, em que deixa claro seu desalento. O coro feminino entra discreto, sem seus agudos característicos no bis do *laiá* e a música termina sem *fade out*. E sem solução para o sentimento de exclusão e abandono do eu lírico.

8. *Volta, meu amor*

Foi embora o meu grande amor
 Fiquei tão sozinho, sem um carinho
 Neste mundo senhor
 Não deixe criador eu sofrer assim
 Faça voltar este amor pra mim

Volta, volta, meu amor
 Quero sentir novamente seu calor
 Volta, volta, meu amor
 Quero sentir novamente o seu calor

Vem para os meus braços não me diga mais adeus
 Eu só quero ouvir amor dos lábios teus
 O teu perfume quero sentir
 Entre os meus braços o teu calor
 Tão forte quanto o meu amor

Autores: Manacéa e Áurea Maria (1972).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BhlWTZ9F-HY>.

Acesso em 24 dez 2025.

Esta é a única música de *Tudo Azul* com (co)autoria feminina, Manacéa e sua filha Áurea Maria, pastora do grupo. Já se contou aqui a história dele, uma “família do samba”, como disse a compositora. E também como a música surgiu. A primeira parte estava pronta há algum tempo e Áurea, sem o pai saber, fez a segunda e, depois de pronta, submeteu-a e teve sua aprovação. A música é de 1972, quando Áurea Maria ainda era adolescente, já que, época da gravação de *Tudo azul* era ela a mais nova do grupo. Já falei antes da ausência (ou raridade) de canções de autoria feminina e esta se enquadra perfeitamente no que Abdala Jr. chama de cantiga de amigo, que também tem origem nos trovadores medievais, com características próprias: repetição de palavras e estruturas sintáticas e refrão. “Estes recursos são próprios de textos para serem cantados pois propiciam uma memorização mais fácil. No período do trovarismo, era costume as cantigas serem cantadas por duas ou mais pessoas, que se alternariam entre uma estrofe e outra, ou com auxílio de coros que repetiriam os refrões” (Abdala Jr., 1995, p 10). Outra característica é terem o eu lírico feminino, embora a autoria fosse atribuída a homens, e serem mais explícitas que as cantigas de amor. Nelas, o ser amado não é idealizado, é real, às vezes, bastante sensual.

Tudo isso acontece nessa música que Marisa Monte divide com Argemiro do Patrocínio, enquanto os outros integrantes fazem o coro, na primeira parte ou no refrão. Marisa Monte abre com a primeira parte como se fosse um *verse*, econômico na instrumentação: um cavaquinho (Mauro Duarte), um violão de 6 cordas (Paulão 7 Cordas) e a leve percussão da caixa de fósforos (Casquinha). *Verse* é uma introdução muito comum no jazz e na canção americana, mas rara em sambas. Os melhores exemplos nacionais estão em *Aquarela do Brasil* (“Brasil, meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro, vou cantar-te em meus versos”) e em *Batuque na cozinha* (“Não moro em casa de cômodos / Não é por ter medo, não / Na cozinha muita gente / Sempre tem alteração”). O grupo todo, instrumental e coro, repete a primeira e o refrão e Argemiro canta sempre solo a segunda parte. Mas não há um padrão no nas repetições seguintes, a não ser quando Marisa Monte faz um leve contracanto enquanto Argemiro canta solo pela última vez. O cavaquinho faz desenhos melódicos nos intervalos de respiração dos cantores, mas nunca disputa a atenção do ouvinte. A ficha técnica não informa se é de Mauro Diniz ou Sérgio Procópio, cavaquinista oficial da Velha Guarda. Segundo Paulão 7 Cordas essa organização parte dos próprios integrantes do grupo. “Às vezes eles já apresentam uma forma

que vai a primeira e a segunda, alguma sugestão de repetição. Mas só isso, na questão de letra, essas coisas, só na questão de criar uma estética legal” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Volta, meu amor permite a comparação entre a cantiga de amor e a de amigo. Na primeira parte, o eu lírico conta que foi abandonado e ficou “tão sozinho, sem um carinho nesse mundo”, mas não se dirige à pessoa amada. Pede a Deus que “faça voltar esse amor pra mim”. Ou seja, verbos no pretérito perfeito do indicativo e no modo imperativo. No refrão, o eu lírico se volta para o amado pedindo sua volta e explicando por que: “quero sentir novamente o seu calor”. Marisa Monte faz um canto choroso, quase suplicante. Destaque para o *sustentato* “quero sentir novamente o seu caalor”. Na segunda parte, composta por Áurea Maria, a sensualidade é explícita e acentuada pela interpretação de Argemiro Patrocínio. O amor aqui não é mais idealizado. O léxico é corriqueiro e, a seguir Dionei Matheus, a canção relata uma exclusão de difícil desenlace, pois o pertencimento só se dará com a volta do amado. *Volta meu amor* foi a música de trabalho de *Tudo azul* e virou hit à época do lançamento. Música de trabalho era a faixa escolhida para ser executada no rádio e em ações de divulgação (entrevistas, *pocket shows* etc.) do álbum. Curiosamente, hoje é pouco executada em rodas de samba e mesmo nos shows (infelizmente raros, como se verá adiante) da Velha Guarda da Portela.

9. *Falsas juras*

Eu já lhe disse
Que não quero mais o seu amor porque
As falsas juras nos seus beijos
Me fizeram padecer
Não adianta aos meus pés se ajoelhar
Pode chorar, pode chorar

Vai eu não lhe quero mais
Já cansei-me dos seus beijos
Deixa-me viver em paz
Você jurou, jurou mas não cumpriu
E como judas um dia me traiu
Só falsidade existiu

Autores: Candeia e Casquinha (1954).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Irz6oSh49QE>.

Acesso em 25 dez 2025.

Falsas juras, de 1954, é o típico samba de carnaval (que tocava em bailes e em blocos de rua), a começar pela introdução de Roberto Marques (o trombone de *A noite que tudo esconde*) e de Casemiro da Cuíca que se destacam na profusão de percussões e no peso instrumental da Velha Guarda. Cuíca e trombone floresciam contrapontos durante toda a música,

discretos quando há canto e aproveitando os intervalos de respiração do intérprete. É um recado é curto e grosso, sem *melismas* ou outros recursos interpretativos, a não ser o suingue, a afinação e a dicção perfeita de Casquinha, com seus plurais de carioca suburbano. A animação é garantida também pelo andamento rápido e dançante. Como boa música de carnaval, tem um eu lírico que destila sua raiva contra a ex-amada, mas o samba é cantado e dançado com sorrisos e risadas. O eu lírico insiste que aquele sentimento ficou no passado (“não adianta aos meus pés se ajoelhar”), não há possibilidade de reconciliação expressa com verbos no modo imperativo e no presente do indicativo (“vai, eu já não te quero mais / já cansei-me dos seus beijos / deixa-me viver em paz) porque a mágoa persiste. Afinal, a amada “como um Judas, um dia me traiu”. Excluído da relação, o eu lírico busca o pertencimento encenando um desprezo. Atribui o fracasso exclusivamente a ela porque “só falsidade existiu”. A inversão do discurso, que ocorre algumas vezes, na letra é quase uma exceção em sambas de quadra.

Seria uma cantiga de amigo ou de amor? Acredito que nem uma nem outra ou ambas. O eu lírico se dirige à ex-amada em tom (no sentido que Bosi dá ao termo) nada conciliador, sequer gentil, e a mulher não é idealizada nem está distante. Pelo contrário, ele precisa mandá-la embora porque já não a quer mais (ou tenta convencê-la e convencer-se disso). Este tipo de tratamento dispensado pelo homem à mulher que o desprezou é comum no samba, o que revela um machismo velado (há exemplos de machismo explícito, como se verá). Tal como os outros sambas que falam de amor, *Falsas juras* busca pertencimento, mas deixa clara a exclusão ao explicitar desprezo pela ex-amada. Em *Falsas juras*, o eu lírico se dirige exclusivamente à mulher que pretende desprezar, fala também só por si e não por um grupo. Quase uma discussão com a ex-amada, cuja resposta, neste caso, não lhe é concedida.

Não há informação de quem fez a primeira ou a segunda parte, se Casquinha ou Candeia, que foram parceiros em outras canções, shows e grupos musicais. Já se falou em Antônio Candeia nesta pesquisa, mas Casquinha (1922/2017) merece uma notícia, ainda que breve: foi compositor, ritmista e cantor de destaque na Velha Guarda e, durante muito tempo, ao lado de Monarco, guardião da memória dos sambas da agremiação, como já disse Paulão 7 Cordas (2025). Ainda adolescente, já estava na Portela, mas compunha sambas para os blocos de Madureira. Só aos 34 anos entrou para a Ala dos Compositores, levado por Candeia e, em 1959, a escola venceu o carnaval com o samba de enredo *Brasil, panteão de glórias*, dele, Candeia, Bubu, Waldir 59 (Waldir de Souza) e Picolino. Ou seja, samba com muitos autores (de escritório, na gíria das escolas de samba) não é novidade deste século. Fez parte dos Mensageiros do Samba e do Movimento de Revitalização do Samba de Raiz, do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE). Dos anos 1940 até a década

de 2000 (aí, com mais de 80 anos) participou, como coro, artista convidado ou ritmista em discos e shows, como as Noitadas de Samba do Opinião. Seu samba *Recado* foi a estreia de Paulinho da Viola como compositor, mas seu grande hit (com Argemiro do Pandeiro) só veio no fim dos anos 1970, quando Beth Carvalho gravou *A chuva cai*.

A par da carreira de músico, Casquinha teve ocupações diversas como pintor de parede e contínuo de banco. Fisicamente, era o exemplo da mestiçagem no samba. Era filho de imigrantes alemães que chegaram a Oswaldo Cruz pouco antes de seu nascimento. Fisicamente, destacava-se e era o galã na Portela por ser alto, louro e ter olhos azuis. Alegre, com um humor fino e fama de namorador, era também o líder oficioso do grupo, função assumida oficialmente por Monarco, de quem era um dos melhores amigos. Em *Tudo azul*, toca em quase todas as faixas, percussões que vão da caixa de fósforo a panelas, como se verá adiante. Embora tenha tido muitas músicas gravadas por outros cantores, sambistas ou não, seu próprio álbum só saiu em 2001, pela Lua Discos, tendo seu apelido como título. Em 2014, foi lançado o DVD *Casquinha da Portela – o samba não tem cor*.

10. *Tentação* (vinheta)

Não, não deixe que a tentação
Venha modificar o nosso viver
Alimento uma ilusão
E só você sabe o porquê
Na tristeza que me invade
Só eu e Deus é quem sabe
O que eu sinto por você
Procurou encontrar uma solução
Mas não posso governar o coração
Que sofre por te amar em vão.

Autores: Casemiro da Cuíca e Ramon Russo (1976).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=P3f_qZWDRpw .

Acesso em 26 dez 2025

Tentação é a única faixa de *Tudo azul* sem introdução, nem acompanhamento, além de seu autor, Casemiro da Cuíca (1921/2009), que também canta. Filho de portugueses, também chegou em Oswaldo Cruz criança (vindo de São João do Meriti) e, aos 19 anos, tornou-se o cuiqueiro oficial da Portela (ver subseção 2.2). O site *Acervo Portela* conta uma lenda: num desfile pré-sambódromo, sem os recursos tecnológicos de hoje, a bateria atravessou ao se desviar de uma enorme poça d'água e Casemiro, com a cuíca, recuperou a harmonia da escola. Segundo ele, o segredo do instrumentista era “saber encourar, amarrar a vagueta da cuica [ou

vareta, colocada em contato com o couro, produz o gemido característico do instrumento], a marca do passo”. Como compositor, tem uma obra robusta, embora nenhum hit, mas foi gravado por Elza Soares e Farofa Carioca (nos anos 1990, quando ainda tinha Seu Jorge – Jorge Mário da Silva – na formação). O *Acervo Portela* e outras fontes indicam que esta música foi feita em parceria com Ramon Russo, sobre quem só consegui poucas informações na IA do Google: compositor de Madureira que se dividiu entre Portela e Império Serrano, foi também parceiro de Mano Décio da Viola (Décio Antônio Carlos, fundador do Império). Lá se conta que também atuou com a Velha Guarda da Portela e compôs marchinhas de carnaval.

Casemiro dizia que a cuíca da Portela tinha uma afinação diferente das outras escolas de samba. Nesta gravação, o dueto com a voz forte e pedinte do autor (diferente, por exemplo, da interpretação seca quase raivosa de Casquinha na faixa anterior) evidencia as possibilidades da cuíca, tida como evolução de tambores bantus que imitavam a voz dos animais. No Brasil, ganhou uma sonoridade semelhante a um gemido ou voz humana. Aqui, o eu lírico não tenta esconder seu medo de ser excluído. Pelo contrário, já na primeira frase suplica amada que não caia em tentação. Por isso, o verbo no imperativo negativo. E explica o porquê da súplica: está triste porque a relação corre perigo (“não deixe que a tentação / venha modificar nosso viver”). A partir daí, verbos na primeira pessoa do presente do indicativo e no infinitivo porque ele abre seu coração ingovernável “que sofre por te amar em vão”. As frases vêm na ordem direta, com um preciosismo: os três versos finais terminam em “ão”, que já foram distribuído, com parcimônia, pelos versos anteriores. .

Casemiro usa fartamente *melismas* e *sustentatos* para valorizar a letra, já na abertura. “Nããã, não deeeixe que a tentaçããã”, e os salpica pela canção como se cada palavra enfatizasse um sentimento diferente. A melodia, que sobe e desce dentro da mesma estrofe, realça as contradições do eu lírico. Não quer modificar o seu viver, mas sente que não é amado e só a amada sabe o porquê dessa insegurança. Tal como as outras canções de amor já vistas aqui e outras que virão nesta análise, o eu lírico se sente excluído (ou prestes a sê-lo, como no caso de *Tentação*) e busca o pertencimento na canção, dirigida exclusivamente à amada. Aqui, não há apelo à sensualidade, como em *Eu te quero* ou *Volta, meu amor*, mas sim à harmonia entre o casal. Em outros álbuns da Velha Guarda, este tema, harmonia conjugal, é abordado mas acredito ser esta a única canção em *Tudo azul*.

11. *Você me abandonou*

Você me abandonou, ô, eu não vou chorar
 Mas hei de me vingar
 Não vou te ferir, eu não vou te envenenar
 O castigo que eu vou te dar é o desprezo
 Eu te mato devagar
 O castigo que eu vou te dar é o desprezo
 Eu te mato devagar

O desprezo é uma arma perigosa
 É pior do que uma seta venenosa
 O desprezo para quem sabe sentir
 Muitas vezes faz chorar, outras vezes faz sorrir

Autor: Alberto Lonato. (1945).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N-K90yFY00I>.

Acesso em 26 dez 2025.

Confesso que, ao ver Marisa Monte dizer, em *O mistério do samba*, que esta canção tem o eu lírico feminino, não entendi. Hoje penso: conheceria ela a classificação exposta por Abdala Jr.? Afinal, tal como nas cantigas de amigo, a mulher exprime seu sentimento sem pudor nem meias palavras. É revanchista, capaz de matar devagar, metaforicamente, com o desprezo. Pela linguagem aqui exposta, *Você me abandonou* poderia ser também uma cantiga satírica? Com algum esforço, porque aqui se fala de vingança contra um homem que abandonou a mulher. Não o critica (como aconteceria na cantiga satírica), não chora, nem se vinga, mas vai mata-lo com seu desprezo. Aliás, nos sambas tradicionais (este é de 1945, o mais antigo de *Tudo azul*) o eu feminino reclama dos maus tratos, do abandono ou da traição do homem. Só conheço duas exceções: *Quando a polícia chegar*, de João da Baiana (1916, em que a mulher elogia o amado e diz por que o sustenta) e *Moreno cor de bronze* (1934, de Custódio Mesquita, cantado por Aurora Miranda, em que a mulher declara seu amor a um homem da Praça Onze), que considero canções proto feministas³⁸. Em *Com açúcar, com afeto*, de Chico Buarque, já nos anos 1960, a mulher não reclama de seu amado boêmio. As feministas é que reclamaram da submissão do eu lírico.

Já expus aqui minhas questões sobre o papel coadjuvante (nunca subalterno) das mulheres na Velha Guarda, em particular, e no samba, em geral (ver seção 2.3). Portanto, dou uma breve notícia do autor dessa canção, Alberto Lonato (da Silva, 1909/1998). Segundo o Dicionário Cravo Albin, ele foi criado na casa da mãe de santo Madalena Xangô de Ouro

³⁸ Falo mais detalhadamente sobre estas músicas e sobre *Batuque na cozinha* no livro *Sambas da Praça Onze*. Quando vem da alma de nossa gente e no audiolivro *Samba se aprende na escola: sambas da Praça Onze*.

(Madalena Rica, na vida civil) onde conheceu Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e o português Napoleão José do Nascimento, pai de Natal da Portela, em cuja casa aconteciam as festas e as reuniões que resultaram na criação da Portela, das quais tornou-se frequentador assíduo, contribuindo também com seu toque de pandeiro. É, portanto, fundador da agremiação e integrante da formação original da Velha Guarda, em 1970, tendo vários sambas seus incluídos nos outros discos do grupo. Seu hit é *Peixe com coco* (com Josias e Maceió do Cavaco), gravado por Clara Nunes e um clássico em rodas de samba. Também era cantor requisitado, mas deixou a Velha Guarda em 1994, após um derrame, mas continuou a frequentar a escola e sair nos desfiles até o ano de sua morte.

O arranjo de *Eu te mato devagar* segue a mesma ordem das apresentações ao vivo, enriquecida com mais instrumentos e uma introdução. Paulão 7 Cordas explica:

Quando você vai gravar, tem uma disponibilidade maior de instrumentação que, às vezes, não tem no conjunto original, no caso, a Velha Guarda da Portela, né? Então, eu sugiro colocar um instrumento. A introdução eu sempre faço. Uma coisa ou outra eu deixo sem introdução para ficar parecendo aquela coisa de terreiro, pra ter um equilíbrio estético, sabe como é? Como quase nunca tem um instrumento solista, tipo trombone, bandolim, flauta, esses negócios, eu sempre procuro criar uma introdução porque sempre enriquece a música, né? (Paulão *apud* Silva, 2025)

Neste caso, os pandeiros anunciam o cavaquinho (Mauro Duarte) e o violão de 6 cordas (com Paulão). As pastoras cantam uníssono a primeira parte e um breve contracanto de Monarco leva à repetição da primeira pelas pastoras, com todos os instrumentos (pandeiros, tamborins, cuica, surdo, caixa, violão de 7 cordas etc). Na segunda parte, cada uma canta um verso. As repetições, segundo Paulão, vêm dos ensaios e apresentações, como já se disse.

Na estreia do *Programa do Jô* na Rede Globo, em 3 de abril de 2000, Marisa Monte conta que, originalmente, havia só três pastoras: Doca, Surica e Eunice. Em meados dos anos 1990, por motivo de doença, Eunice se afastou e foi substituída por Áurea Maria e deu tão certo que, quando Eunice se restabeleceu, ficaram as quatro. Marisa conta também que, normalmente, nas Velhas Guardas, só entra um novo integrante quando um antigo morre ou se afasta e é preciso ser aceito por todos os outros, tal qual nas academias culturais. Quando as pastoras cantam uníssono, a interpretação é contida, mas quando cada uma sola seu verso expressam a mágoa e a vontade de desprezar o amado que a abandonou. Na primeira parte, a letra mistura tempos: houve o abandono, o eu lírico não chora, mas vai matar o ex-amado com o desprezo. Na segunda, só verbo no presente, explicitando o instrumento da vingança; uma arma perigosa, mais que uma flecha venenosa, que faz chorar ou faz sorrir. A mulher, excluída pelo abandono,

não busca pertencimento, mas vingança. É, claramente, a busca do pertencimento pela exclusão de quem traiu o eu lírico. Estratégia, aliás, recorrente nos sambas que falam de amores infelizes. Tal como outros sambas de quadra, estas palavras raivosas são cantadas e dançadas com sorrisos e risadas.

12. *Vem, amor* (vinheta)

Vem, não consigo viver sem você
 Vem, é demais o meu padecer
 Apesar de nossas brigas
 Ainda vives, querida
 Em meus planos de amor, ô
 Vem, esqueça o que passou
 Ora, vem comigo, amor

Autor: Casquinha (1956).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=q5oM-wtmRdc>.

Acesso em 27 dez 2025.

Esta canção é praticamente o oposto de *Falsas juras*, do mesmo Casquinha, que aqui a interpreta fazendo a percussão que anuncia o cavaquinho de Seu Jair. A situação do eu lírico é a mesma, a relação terminou e a mulher ainda está na mente do eu lírico. Mas aqui, ele expõe sua vontade de reconciliação porque “apesar de nossas brigas / ainda vives, querida / em meus planos de amor”. Os verbos estão no presente do indicativo e, como é um pedido, quase uma súplica, também no imperativo. No penúltimo verso, o compositor se permite uma licença, misturando a segunda pessoa do discurso com a terceira, mais informal (“vem, esqueça o que passou”). A ordem das frases é direta, mas não há preocupação com métrica ou com rimas. Ao contrário da interpretação seca, quase raivosa de *Falsas juras*, aqui Casquinha derrama-se na exposição dos sentimentos do eu lírico, que confessa que não consegue viver sem a amada. Há um sentimento de exclusão, mas também a esperança de recuperar o pertencimento se a amada atender ao pedido: “ora, vem comigo, amor”. O eu lírico fala diretamente com a mulher amada e fala só por si.

Vem, amor costuma fazer parte de *pot pourris* da Velha Guarda, geralmente apresentados antes do *grand finale*, com os hits do grupo. É um samba curto, só sete estrofes que, a mim, dá a impressão de esperar uma segunda parte. Paulão 7 cordas já explicou que muitos sambas eram mesmo curtos, às vezes só com primeira parte e refrão, para a segunda ser improvisada nas rodas de samba e/ou shows. Seria o caso dessa canção? De todo jeito, aqui ela entra como vinheta e, como curiosidade, a ficha técnica informa que Casquinha faz a percussão

com saco de plástico. Paulão explica que “essas coisas são comuns no samba, quando é feito em casa. O cara pega o que tem à mão” (Paulão *apud* Silva, 2025).

13. *Benjamim*

Benjamin brigou com a Guiomar
Pra ela o samba abandonar
Ela chorou depois lhe falou assim
Se você gosta de mim cai no samba Benjamin

Ontem Benjamin, já ensaiou
Junto com a Guiomar de baliza e abafou
Teve que esquecer o que falou
Porque ela é o seu grande amor

Autor: Josias (1955).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9PGc8_DDX0 .
Acesso em 27 dez 2025.

Esta era a única canção inédita em *Tudo azul*. Sequer fora tocada em público até 1999, embora a ficha técnica indique que foi composta em 1955, por Josias, apresentado sem sobrenome ou apelido. Não encontrei dados sobre ele no *Acervo Portela* nem do *Dicionário Cravo Albin* ou outras fontes cujos autores são identificados. A Inteligência Artificial do Google diz tratar-se de Josias Pereira (ou Almeida) Portela. Ele figura também como um dos autores do já citado hit, *Peixe com coco*, gravado por Clara Nunes. Teria sido baluarte da escola, mas não consegui mais informações biográficas ou artísticas sobre ele. O certo é que esta música, composta há mais de 70 anos, é uma crônica social suburbana em que o eu lírico se dirige ao público em geral, contando um caso ocorrido em Oswaldo Cruz. A harmonia do casal fica em risco quando o homem resolve abandonar o samba, mas tudo termina em paz porque Guiomar é o “grande amor” de Benjamim. Baliza é um nome antigo para mestre-sala e dançar de baliza é seu *pas de deux* com a porta-bandeira. Ela rodopia com o pavilhão da agremiação e ele dança em volta como a protegê-la. Na era pré-escolas de samba, esta função era real, pois blocos rivais tentavam tomar a bandeira um do outro e os desfiles, não raro, terminavam em luta corporal.

Há preciosismo nas rimas, de Guiomar com abandonar, mim e assim com Benjamim, na primeira parte. E versos da segunda terminam com verbos da primeira conjugação. Note-se também, além da ordem direta em quase todos os versos, a economia deles: só oito versos contam uma história com princípio, meio e fim, como num conto. O casal se desentendeu, a mulher apelou, o homem cedeu e o amor venceu a contenda. Uma história de pertencimento que Monarco canta perpassando a alegria de contar mais um caso com final feliz. Embora seja

a única canção de *Tudo azul* que faz a crônica do cotidiano este tema é recorrente na Portela (inclusive hoje em dia) e muitos sambas dos álbuns anteriores o abordam, seja contando o dia a dia difícil da população, como *Cocorocó* (de *Homenagem a Paulo da Portela*), sobre a dificuldade de o operário acordar cedo para trabalhar; seja contando como são as festas em Oswaldo Cruz, como *Levanta cedo*, registrado em *Portela passado de glória*. Em *Pagode do Vavá*, Paulinho da Viola fez verdadeira reportagem dessas festas, citando personagens reais.

O arranjo de *Benjamim* nos leva para dentro de uma delas, desde a introdução com o agogô, que traz o cavaquinho e chama os outros instrumentos. E põe instrumento nisso: além do violão de 7 cordas (Guaracy de Castro), do violão de seis cordas (Paulão), do cavaquinho (Serginho Procópio da Silva) e das percussões habituais (os pandeiros de Argemiro e de Davi), a cuíca de Casemiro e o surdo de Cabelinho (Walter Silva de Vasconcellos Chaves) etc., entram panelas tocadas por Paulão 7 Cordas e o já citado Cabelinho.

Foi panela mesmo, de fazer ensopado, panela de alumínio, assim, grande. A gente tocou como se fosse pandeiro, assim. Essas coisas eram comuns no samba na casa dos outros, né? No quintal, nego tocava batucando no balde. Na casa do Manacéa tinha um cara especialista em tocar balde, que era mais baixinho que o surdo. Não tinha tantã, usava o balde. E tocava como se fosse um tantã, entendeu? (Paulão *apud* Silva, 2025).

As pastoras, como sempre, repetem a primeira parte, que Monarco canta solo só uma vez. Depois, ele se limita à segunda. Sua escolha para cantar esta música se deu nas muitas reuniões realizadas para gravar o disco. “Já tinha uma organização interna lá deles, mas músicas que normalmente eles não cantavam, foram decididas nos vários encontros na casa da Marisa para falar do repertório. A partir dessa seleção é que se definiu quem ficava legal cantando o quê” (Paulão *apud* Silva, 2025). Tal como acontecia nos shows, Monarco é o cantor principal de quase todas as músicas cujo autor não estava mais vivo à época da gravação de *Tudo azul*.

14. *Tudo azul*

Tudo azul
 Não há mais embaraço entre nós
 Tudo azul
 Já resolvi com ela a situação
 Eu me justifiquei
 Ela se conformou
 Tudo azul, tudo azul meu amor
 Eu te ofereço o trono
 E vou te fazer rainha

Te farei todas as vontades
Enquanto fores só minha.

Autor: Ventura (19??).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F7xsHf7fk3M> .

Acesso em 27 dez 2025.

A faixa que dá título ao álbum é um primor de letra, melodia, arranjo e interpretação. E também um primor de machismo, tema desconversado na Portela. Numa entrevista com Áurea Maria, Surica e Régia Macedo (produtora delas), que não entrou nesta pesquisa, as duas pastoras cortaram o assunto. Paulão 7 Cordas, quando perguntado por que as mulheres não cantam foi rápido: “Nesse disco já foi até uma vantagem porque elas não solavam nenhuma. E foi a Marisa também que bateu nessa tecla aí. Era importante que elas solassem porque são tão importantes no show, né? Quando elas entram no coro, vira outra coisa. Ganha uma pressão, né?” (Paulão *apud* Silva, 2025). Nesta canção há uma história de amor de final feliz, em que o eu lírico, um homem, comunica ao público seu pleno pertencimento. Está “tudo azul / não há mais embaraço” entre ele e a amada porque já resolveu a situação. “Eu me justifiquei / ela se conformou”, explica. Na segunda parte, o homem promete fazer da mulher uma rainha, com trono e tudo, desde que ela só seja só dele. Aqui, pergunto: se não houver recíproca, ele se justificará e ela se conformará de novo? Como se vê, o pouco protagonismo feminino se reflete na canção.

Monarco, que defende a participação das mulheres na Velha Guarda (ver seção 2.3) é o intérprete que dá o tom de satisfação sem euforia à canção que se enquadra na classificação de cantiga de amor. Reconciliado com a amada, ela será uma rainha com trono e todas as vontades feitas, desde que lhe seja fiel. O arranjo leva esta história para a gafeira, a começar pela introdução com o trombone de Roberto Marques que faz os contracantos durante toda a faixa. O instrumental (violões, cavaquinho e percussões) se destaca e, como sempre, as pastoras entram na primeira parte, deixando a segunda para o solo de Monarco. Realce também para a cuíca de Casemiro e, quando volta-se à primeira, nos instrumentos percussivos e no final abrupto: todo mundo para junto. Típico samba para se cantar e dançar, junto ou separado.

Ventura (1908/1974) também é fundador da escola de samba, considerado uma das melhores vozes da formação original da Velha Guarda show, ao lado de Alcides Malandro Histórico (Alcides Dias Lopes) e João da Gente (João Rodrigues de Souza). Era carpinteiro (profissão também de Paulo da Portela, segundo o site *Acervo Portela*) e trabalhou décadas na fábrica da General Electric em Maria da Graça, bairro vizinho a Madureira. Pouco se sabe sobre sua vida pessoal, além de ter tido sete filhos. Foi também autor de vários sambas de enredo,

inclusive os que deram o tricampeonato à agremiação, em 1945 (*Motivos patrióticos*), 1946 (*Alvorada do novo mundo*) e 1947 (*Honra ao mérito*). Boa parte de sua obra exalta a escola de samba, como *Se tu fores à Portela*, registrado no primeiro disco do grupo, de 1970.

15. *Minha vontade* (vinheta)

Quero viver como passarinho
 Cantar, voar sem direção
 Quando eu quiser construir meu ninho
 Hei de encontrar um coração
 Por enquanto eu quero viver
 Com toda a liberdade
 Saltando aqui, pousando ali
 Essa é minha vontade

Não, eu não quero prisão
 Para o meu coração, eu não quero
 Será bem triste o meu fim
 Se eu não conseguir levar minha vida assim.

Autor: Chatim (1955).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-ENvJ7WQqZQ> .

Acesso em 28 dez 2025.

Em termos de pertencimento, *Minha Vontade* se iguala a *Nascer e Florescer*, a terceira faixa de *Tudo azul*. É uma declaração de princípios de um eu lírico, sem gênero explicitado, que garante buscar a liberdade de um passarinho para “cantar, voar, sem direção”, “saltando aqui, pousando ali”, até ter vontade de parar, até “quando quiser construir meu ninho”. Na segunda parte mantém o tom, alertando que terá um triste fim se não conseguir seu objetivo. Os verbos são quase todos no presente e no futuro do indicativo, porque o eu lírico fala de seu projeto de vida. Fala para si mesmo? Ou para um público maior? Certamente, não busca um interlocutor único e/ou determinado, como nas cantigas de amor ou de amigo. De forma curta, sem se preocupar com rimas ou métrica, com quase todas as frases na ordem direta. Esta música, de 1955, já teve um certo destaque, quando foi gravada por Beth Carvalho, no elepê, *De pé no chão*, fez parte da trilha sonora da novela *Pai Herói*, da Rede Globo, exibida em 1979, e foi muito executada nas emissoras de rádio.

Como vinheta, tem arranjo econômico: Paulão no violão de 6 cordas e percussão com caixa de fósforo, não identificada na ficha técnica (provavelmente, Casquinha). A pastoras cantam a primeira parte em uníssono, Cristina sola os versos iniciais da segunda e todas terminam juntas, sem *fade out*. Segundo Paulão 7 Cordas, era o arranjo dos shows e essa

vontade foi respeitada. Cristina Buarque (1950/2025) foi grande divulgadora sambas, portelenses ou não. Era a irmã mais nova de Chico Buarque de Holanda e seu primeiro hit foi *Quantas lágrimas*, de Manacéa, que já estava no elepê *Portela Passado de Glória*. No episódio 17 do audiolivro *Samba se aprende na Escola – canções da Praça Onze*, ela contou que recebia sugestões de repertório de pesquisadores, como Paulo César Andrade e Hermínio Bello de Carvalho (cuja obra merece uma dissertação maior que esta pesquisa), mas também frequentava as festas em Oswaldo Cruz: “Muita coisa eu peguei nas reuniões da Velha Guarda. Ia com um gravador cassete. Fui menos do que eu deveria, deixei de registrar coisas de compositores que já morreram. Perdi muita coisa, mas deu para salvar uma coisinha ou outra” (Buarque *apud* Silva, 2022). No mesmo episódio, Cristina explicou como escolhia repertório e dava sua receita para cantar estes sambas.

“Escolho o que gosto de cantar e o que precisa ficar conhecido... Perder o ritmo é muito difícil, né? Você já vai no balanço. Só não pode esquecer a letra (riso) e a melodia, né? Errar a melodia, eu acho um pecado mortal. Errar a letra e errar a melodia. Você tem que cantar como o compositor fez. Eu acho que tem que respeitar muito o compositor” (Buarque *apud* Silva, 2022).

Chatim (Thompson José Ramos, 1915/1991) é outro fundador da Portela, que lá chegou menino, com o irmão, Bibi (Euzébio José Ramos), vindos de Campinho, subúrbio onde descendentes de escravos chegavam quando expulsos pelas obras urbanas da Cidade Velha (como era conhecido o Centro do Rio de Janeiro). Começou no tamborim, mas logo já tocava violão, compunha e era homem de confiança de Paulo da Portela, mas sua profissão oficial era bombeiro hidráulico. É autor de dois sambas que deram campeonato à escola: *A volta do filho pródigo*, de 1951, e *Dez anos de glória*, de 1941. O site *Acervo Portela* conta que, neste último ano, era diretor de harmonia da escola (a pessoa que organiza alas, a ordem do desfile etc.) quando Paulo da Portela se desentendeu com outros integrantes da diretoria, abandonando o desfile. Graças a Chatim, a escola saiu sem erros e venceu aquele carnaval. Era ativo nas reuniões da Velha Guarda e nos ensaios da agremiação, mas afastou-se nos anos 1970 devido à doença da mulher (cujo nome não é citado em nenhuma fonte), para voltar nos anos 1980, por insistência de Monarco e Manacéa. Até os últimos dias de vida frequentou os eventos do grupo.

16. *Sempre teu amor*

Eu não sou ninguém
 Como tu sabes amor
 Só tenho a vida
 Só tenho a alma

Que Deus me deu
 Se tu queres
 Bem assim como eu sou
 Eu serei de corpo e alma
 Sempre teu amor

Se conservares pra mim
 O teu amor sempre sincero
 Teu serei
 E nos teus braços eu morrerei

Autor: Manacéa (1947).

Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tudo-azul-3150> . Acesso em 29 dez 2025.

Esta é uma autêntica cantiga de amor, na classificação de Abdala Jr. (1995), que expressa a necessidade do amor correspondido para o pertencimento. A ficha técnica indica que foi composta por Manacéa, em 1947. Já se falou aqui do compositor, que faz esta declaração de amor. O eu lírico, um homem, confessa-se ninguém, sem nada além da vida e da “alma que Deus me deu”. Mas impõe condições ela deve corresponder, conservando, para ele o “amor sempre sincero” e, aí, ela terá todo o amor do eu lírico que pretende morrer em seus braços. Não fala em viver com ela, nem sensualiza a relação porque a amada é idealizada. Na busca do pertencimento por meio do amor bem sucedido, não duvida de seu sucesso. Tanto que expõe suas fragilidades, confessa ser ninguém sem ela. Os versos são curtos, sem adjetivos (com exceção de sincero, como deve um amor), sem preocupação com métrica ou rima, o que é recorrente nos sambas de *Tudo azul*. Os verbos se dividem entre presente do indicativo (quando o eu lírico se apresenta) e futuro do subjuntivo (quando apresenta suas condições para seu amor) e futuro do indicativo (quanto promete morrer, não viver, nos braços da amada).

Argemiro do Patrocínio e Casquinha se dividem a faixa que começa com um violão de seis cordas choroso (Paulão 7 Cordas) dando o tom para Argemiro, suplicante, dizer quem é o eu lírico. Ele repete a primeira parte, já com violões de seis e sete cordas (Guaracy) e as percussões. Repare nos *melismas*: “ Eu sereeei, de corpo e almaaa, sempre teeeu amor” para valorizar a letra. Casquinha entra direto na segunda, com os mesmos recursos. “Se conversares, pra miiim, o seu amoor, sempre sinceerooo”. Argemiro volta na primeira e os instrumentos fazem floreios, especialmente a cuíca, o violão de 7 cordas e o cavaquinho, enquanto os tamborins mantêm a animação. As pastoras só entram no último verso da primeira parte. Aí, fica nítida a explicação para a importância da voz feminina no samba, como Paulão 7 Cordas explicou na subseção 2.3, mas vale repetir. “Quando elas entram no coro, vira outra coisa.

Ganha uma pressão, né? ... Elas cantam junto e cantam uma oitava acima do cantor. Aí aparece demais. Faz muita diferença” (Paulão *apud* Silva, 2025). É a voz delas, com o peso das percussões e os floreios das cordas que dão o *grand finale* dessa faixa, que termina de repente, renunciando a próxima.

17. *Corri pra ver*

Ouvi cantando assim oô
A majestade do samba
Chegou, chegou
Corri pra ver
Pra ver quem era
Chegando lá
Era a Portela

Era a Portela do seu Natal
Ganhando mais um carnaval
Era a Portela do Claudionor
Portela é meu grande amor

Era rainha de Oswaldo Cruz
Portela muito nos seduz
Foi mestre Paulo seu fundador
Nosso poeta e professor

Autores: Monarco, Casquinha e Chico Santana (1955/56).
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GUrPEHmb2ro> .
Acesso em 29 dez 2025.

Bom exemplo de samba exaltação, *Corri pra ver* tem mais de 70 anos e, ainda hoje, é peça obrigatória nas rodas de samba e nos shows da Velha Guarda. Evidência de que a amizade entre os integrantes do grupo atravessou décadas. É uma declaração de pertencimento ao grupo e convite para que os ouvintes também se sintam assim. O eu lírico, feliz por fazer parte da escola, conta como se sente num desfile da “majestade do samba” que ele correu pra ver. Por isso, os verbos são quase todos no pretérito do indicativo, contam sua emoção e enumeram os personagens da(s) história(s) da agremiação, os já citados Natal e Paulo da Portela. E Claudionor? Segundo o site *Acervo Portela*, Claudionor Marcelino dos Santos foi fundador da escola, mas destacou-se mais como passista que como músico, desde as Baianinhas de Oswaldo Cruz, que teria fundado. Era conhecido como o “Rei do Sapateado” e o mesmo site diz que ele ajudou a formatar as alas, inclusive a das Baianas, a mais importante em toda escola de samba (junto com a bateria), desde os primeiros desfiles na Praça Onze (até 1942). Naquela época, a ala da baiana era composta por homens e Claudionor era líder deles na Portela.

O arranjo nos leva para dentro deste desfile contado na letra, que tem três partes, o que é raro em sambas de quadra. Por isso, Monarco canta a primeira, vai para a segunda, volta à primeira e vai para a terceira, com as pastoras fazendo participações pontuais. A música começa com uma curta batucada, entram cavaquinho e violões que anunciam o canto. No terço final da faixa, os instrumentos melódicos saem ficando só a bateria, que se apresenta como nos desfiles no sambódromo ou nos ensaios da escola em Oswaldo Cruz. Paulão 7 Cordas conta que a ideia da batucada surgiu durante os ensaios e se concretizou no dia da gravação. “Armamos lá, na hora, de improviso. A gente vai fazendo, vai fazendo e ajustando. Eu também cuidava dessa parte com o Cabelinho. Ele tocava mais agogô, surdo e block, que é a caixa da escola de samba. Tem o tarol que é mais estreito e a caixa, mais larga” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Que instrumentos entram na bateria de uma escola de samba e como se organizam na Portela?

Nesse tipo de samba, a gente não usa os instrumentos que foram acrescentados dos anos 1980 pra cá. No samba deles, não tem tantã, não te repique de mão. Não tem essas coisas. Então, a base é o surdo e o pandeiro. No caso da Velha Guarda, tinha dois pandeiros, o Alberto e o Argemiro sempre tocaram os dois pandeiros juntos, Cabelinho no surdo, cavaquinho, dois violões e o resto... Chico Santa tocava reco-reco, Casquinha, Monarco e Manacéa quase não tocavam... Manacéa, às vezes tocava cavaquinho, mas quando não, tocava tamborim com Casquinha (Paulão *apud* Silva, 2025).

18. Lenço

Se o teu amor fosse um amor de verdade
 Eu não queria e nem podia ter maior felicidade
 Com os olhos rasos d'água, me chamou
 Implorando o meu perdão, mas eu não dou
 Pega esse lenço, vai enxugar teu pranto
 Já enxuguei o meu, o nosso amor morreu

Seguirei a ordem do meu coração
 Não me fale de amor, nem tampouco me peça perdão
 Eu não vejo honestidade em teu semblante
 Falsidade isso sim eu vi bastante
 Pega esse lenço e não chora
 Enxuga o pranto, diga adeus e vá embora

Autores: Monarco e Chico Santana (1953).

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kL3KBTI8M4M>.

Acesso em 29 dez 2025.

Lenço, composta em 1953, já era hit quando foi incluída como fecho do disco *Tudo azul*, porque fora lançada por Zeca Pagodinho no elepê *Patota do Cosme*, em 1987, consolidando o sucesso que fora alcançado no ano anterior, dito da explosão do pagode. No carnaval de 1988, foi uma das músicas mais tocadas nos bailes ainda remanescentes. Zeca tinha antiga relação com a Portela. Criado em Irajá, bairro vizinho a Madureira, conta no documentário *O mistério do samba* que, ainda adolescente, frequentava o já citado Quintal da Doca, para aprender novos sambas e tentar mostrar os seus. Ele divide a faixa com o autor: Monarco, canta a primeira parte, ora sozinho, ora com o coro das pastoras e Zeca Pagodinho fica com a segunda parte, tendo o coro só nos versos finais. Ambos, Zeca e Monarco fazem comentários à música, enquanto o trombone de Roberto Marques dá o toque carnavalesco ao arranjo.

Aqui, o eu lírico, certamente um homem, tenta excluir a mulher que o excluiu numa traição amorosa. Por isso, determina que ela não tem um “amor de verdade”, se assim fosse, ele teria “a maior felicidade”. Por isso, numa tentativa de reaproximação “com os olhos rasos d’água”, ele negou o perdão e ainda dá ordens: “Não me fale de amor, nem tampouco me peça perdão”. E ainda despacha a moça que o fez (ou faz?) sofrer. O modo subjuntivo indica que o eu lírico queria outra situação “Se o seu amor fosse um amor de verdade”, mas a ordem é peremptória. “Pega esse lenço e não chora / Enxuga o pra diz adeus e vai embora”. Mais que tentar excluir a amada, o eu lírico, que fala diretamente com ela e não com um terceiro ouvinte ou com o público, quer vingança, certamente uma forma torta de explicitar um sentimento.

5 PERTENCIMENTO SUBURBANO

Segundo Fernandes, o sentido essencial e original da categoria subúrbio reside no fato de representar um espaço geográfico à margem, na periferia extra muros da cidade. Outra característica é ser um espaço subordinado à cidade, em termos jurídicos, políticos, econômicos e culturais, mas isso não se traduz em prestígio social (Nelson Fernandes *in Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. 1996).

Esta epígrafe extraída do livro *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949, de Nelson Fernandes, expressa como o poder público e os meios de comunicação traduzem o subúrbio brasileiro e explica o sentido pejorativo de suburbano na linguagem corriqueira. Segundo Ana Paula Ribeiro, em *Samba nos pés que passam fecundando o chão...Madureira: sociabilidade e conflito num subúrbio musical* (2003), é uma visão equivocada:

As elites ignoravam a existência de uma “rede informal de solidariedade”, que unia as classes populares de vários bairros, em momentos decisivos, assim como também pressupunham que estas mesmas classes não tinham potencial organizativo, simplesmente por destoar dos padrões associativos da época (Ribeiro, 2003, p 37, aspas da autora).

A autora se refere às primeiras décadas do século XX, quando a ideia de tirar a população preta e pobre dos bairros centrais começou a se realizar como projeto de urbanização, prática ainda não interrompida. Já na década de 1900, milhares de excluídos dos bairros centrais do Rio de Janeiro, foram acolhidos em Madureira e “confraternizavam com a música e a dança, principalmente o samba e o jongo, ajudando a construir uma rede de solidariedade, a qual se ampliava unindo parentes amigos e vizinhos e criando laços estreitos e duradouros” (Ribeiro, 2003, p 16). Seu tema é o Império Serrano, agremiação vizinha à Portela, onde o acolhimento era parecido e se estendia a descendentes de imigrantes europeus (Casquinha e Casemiro da Cuíca) ou vindos da então do interior do Estado (Manacéa e os irmãos). Segundo a autora, as redes de solidariedade não impediam antagonismos porque “o conflito é inerente às relações

socais, isto é, humanas” (Elias *apud* Ribeiro, 2003, P. 18). Houve divergências históricas, como a saída de Paulo da Portela, nos anos 1940 e de Candeia, nos anos 1970, mas estas contendas têm sido superadas. Há sambas da Portela que relatam conflitos, como *Dívidas e Perdoa*, de Elton Medeiros e Paulinho da Viola. O primeiro, conta uma briga de vizinhos e o segundo, o fora que sambistas levam quando pedem comida ao dono da casa. Em *Tudo azul*, 12 das 18 canções falam só de conflitos afetivos, homens reclamando da ausência ou da infidelidade da mulher

Os autores que falam de pertencimento, formação de identidade de grupo ou outro nome que se dê a esses processos concordam num ponto: além de viverem experiências em comum, é preciso ter lembranças, passado ou nostalgias compartilhadas e aqui entra a questão desta seção: os sambas de *Tudo azul*, levam ao pertencimento ou são fruto dele? Isso me lembra uma publicidade dos anos 1980, em que se perguntava se determinados biscoitos eram crocantes porque vendiam muito ou se vendiam muito porque estavam sempre crocantes. A se crer em Paulão 7 Cordas, que convive na Portela desde a infância, não se fazia samba com outra intenção além se “se encontrar, curtir e criar” (Paulão *apud* Silva, 2025). Mas, como diz Certeau, mesmo sem uma intenção manifesta, os processos populares têm método e alcançam objetivos de fazer frente e mediar as imposições das elites econômicas, políticas e sociais (Certeau, 2004).

Já vimos que as escolas de samba foram a forma de a população negra e/ou pobre encontrou para se impor a uma sociedade que se pretendia branca e europeia, que tinha fascínio e repulsa por eles. Os pioneiros Ismael Silva, Cartola e Carlos Cachça deixaram depoimentos claros sobre isso, no MIS-RJ. Paulo da Portela não deixou nada registrado além da lembrança de portelenses sobre esta preocupação. Natal da Portela também não deixou depoimentos, mas os portelenses contam casos que se fixaram como uma mitologia de Oswaldo Cruz e refletem sua preocupação com a união e a disciplina na escola³⁹. Estes líderes foram bem sucedidos porque este orgulho de pertencer a uma escola de samba, ao bairro ou cidade onde ela é sediada, não arrefece, como vimos com a Beija Flor de Nilópolis e a Viradouro, da periferia de Niterói. Mas, como diz Ana Paula Ribeiro, em Madureira é diferente: “Outros bairros também compartilham (ou compartilharam) esta característica, como o Estácio, a Tijuca ou Ipanema,

³⁹ *Natal da Portela* é a cinebiografia dirigida por Paulo César Saraceni em 1988. Na abertura, os fundadores da Portela cantam **Passado de glória** enquanto rolam os letreiros de abertura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iRuxfbvaMQ>. Acesso em 24jan 2026. Este ano, foi lançada também a biografia *Águia na Cabeça*, de Luiz Espírito Santo.

mas de fato, poucos a desenvolveram tanto quanto Madureira e adjacências” (RIBEIRO, 2003, p. 15).

É fácil entender como e por que as canções de *Tudo Azul* nos provocam identificação com quem as produz e nos dão pertencimento. Das 18 faixas, só duas expressam e cumprem essa intenção, os samba exaltação *Portela desde que nasci*, com seu arranjo intimista, e *Corri pra ver*, nos levando para dentro do desfile. Outras quatro canções, *O mundo é assim*, *Nascer e florescer*, *Benjamim* e *Minha Vontade*, trazem otimismo e, por consequência, pertencimento. As outras 12 têm o amor infeliz – não correspondido, machista, vingativo ou suplicante – como tema. Por isso, nos provocam a identificação com o eu lírico, a sensação de ter relações significativas ele e seu grupo (o autor e/ou os intérpretes). Como diz Dionei Mathias, a Literatura – e canção é um gênero literário – trata de conflitos, os negocia e faz mediação com eles, apontando resolução ou não (Mathias, 2004). Dessa forma, na canção sentimos fazer parte de um grupo (mesmo que de corações partidos), não estamos mais isolados, como explicam Baumeister e Leary (1994). Além, é claro, do arranjo contagiante com o propósito de unir quem toca e canta a quem ouve porque, como disse Paulão 7 Cordas, o samba é agregador, “atinge o ápice da sua essência quando é feito em conjunto” (Paulão *apud* Silva, 2022).

Há também preocupação com o futuro, visto que poucos portelenses de hoje conviveram com os pioneiros e, nem sempre, os descendentes deles são ligados ao samba. Surica é a remanescente do grupo pioneiro e há filhos ou netos dos portelenses históricos que continuam sua obra, como Áurea Maria (filha de Manacéa), Sergio Procópio (filho de Osmar do Cavaco e atual líder da Velha Guarda, substituindo Monarco), Maria Sabrina Lana (filha de Casquinha), Selma Candeia e Geisa Keti. Paulão 7 Cordas, que produziu shows e discos também das velhas guardas de outras escolas fala em solução de continuidade entre aquela geração de sambistas e a atual:

Quando eu toco com eles, eu vejo que as coisas mudaram. E eu acho que, também, eles têm essa percepção... Não tem mais velho pra lembrar. Quem lembrava pra gente, quem ensinava pra gente eram os mais velhos. À medida que eles vão passando, alguém tem que continuar. Se você botar uma pessoa da mesma idade deles, vai acontecer a mesma coisa (Paulão *apud* Silva, 2025)

Ele reconhece que, nesta nova geração, há jovens que procuram ouvi-los para aprender, como ele e Zeca Pagodinho, faziam na juventude. “Não tem muito, mas tem. O jeito é compor ali, por dentro da escola, misturar com as pastoras algumas um pouquinho mais novas e atuar junto com elas para aprender. Aí, essa história vai ficar preservada” (Paulão *apud* Silva, 2025).

Hoje, a Velha Guarda ainda se apresenta, sob a batuta de Sergio Procópio, que herdou o posto de cavaquinista do pai, Osmar do Cavaco (Osmar Procópio da Silva) e o grupo continua a realizar as feijoadas do primeiro sábado de cada mês, evento que, à época da gravação e lançamento de *Tudo azul*, recebia cerca de 5 mil pessoas na quadra maior, o Portelão.

Resta dizer que o trabalho da Velha Guarda da Portela tem uma retaguarda de produtores, contrarregras, técnicos de som (Paulão 7 Cordas elogia o técnico de som Márcio Gama, que trabalhou em *Tudo Azul*), pessoal de logística que possibilita o show acontecer como se estivéssemos históricos quintais de Oswaldo Cruz. Cito dois deste século, Paulo César Figueiredo, produtor do grupo à época da gravação e lançamento de *Tudo azul*, cuidava dos shows, das viagens e atuou ativamente nos bastidores do disco e do documentário *O mistério do samba*. Hoje, Régia Macedo, que trabalha diretamente com Surica, por isso, acompanha as apresentações da Velha Guarda. Serginho Procópio, além de tocar cavaquinho, cuida dos shows do grupo e assumiu a liderança na ausência de Monarco. Se hoje as reuniões são menos frequentes que no passado, o registro das canções é bem mais fácil e a Portela, assim como outras escolas de samba, são o motor social dos bairros em que estão sediadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados dos anos 1980, ao entrevistar um historiador que fizera um livro sobre a tigrada (como eram conhecidos, pejorativamente, os torturadores da ditadura militar) perguntei por que ele se dedicava a estudar pessoas tão abjetas. Ele respondeu: “A gente estuda o que ama ou o que odeia. Para que todo mundo siga o que é bom ou para que o mal não se repita.” Não me lembro do título do livro nem o nome do historiador, mas suas palavras me orientaram na vida profissional e, certamente, nesta pesquisa. Acho redundante falar do meu amor e da minha admiração pela Portela, por sua Velha Guarda e seus sambas maravilhosos e minha intenção foi contar como o grupo surgiu, quem são os autores dessas canções e como elas nos são apresentadas. No caso, em disco, no álbum *Tudo Azul*. Quis também mostrar como eles criam, que recursos expressivos usam para atingir ao público e como estas músicas nos fazem sentir mais brasileiros e felizes em sê-lo: o tal pertencimento.

A minha dificuldade, de início, era achar o fio da meada num mundo tão abrangente, para contar essa história, sendo fiel aos fatos (ou relatando as várias versões deles), com rigor teórico, sem perder a emoção que me levou aos sambas da Portela. Fechar o *corpus* num só disco talvez não tenha dado a dimensão do universo portelense, mas me possibilitou aprofundar no temas propostos: quem são os autores destas canções, como eles se expressam e por que estas músicas nos trazem pertencimento. A História e as histórias da Portela vêm sendo contadas há algumas décadas por gente mais competente do que eu (como Luiz Antônio Simas e as duas Paulas Ribeiro) e há teóricos como Dionei Mathias e Mirian Rosa que jogam a luz certa sobre os fatos para explicá-los ou, pelo menos, fazer as perguntas esclarecedoras. Também recorri a teóricos estrangeiros que falam sobre mercado cultural (Casanova e Bourdieu, por exemplo) porque os integrantes das Velhas Guardas, artistas populares oriundos de um subúrbio pouco noticiado, vivem num mundo capitalista, onde arte é mercadoria. Por isso, seu grande feito foi furar os bloqueios com talento, persistência e, principalmente, alegria. Espero ter contado como isso aconteceu.

Quis também evidenciar que este pertencimento não é imune a conflitos que não aparecem nos shows, nos discos e nas rodas de samba da Portela, sequer nas entrevista com os integrantes da Velha Guarda (como no documentário *O mistério do samba*), mas estão latentes.

Aqui se repete, em escala reduzida, a pororoca que ocorre na cultura brasileira: elementos de origem diversa se misturam de tal forma que, no resultado final, não é possível identificar o que veio de onde. Em termos acadêmicos, o *Dicionário da língua portuguesa*, da Porto Editora (2003) classifica este processo como amálgama, uma característica brasileira, pois difere da aculturação, que é a imposição de uma cultura estrangeira a colonizados, como ocorreu na Índia; e da assimilação, quando culturas diversas convivem sem se misturar, como na Inglaterra (Porto Editora 2003). No entanto, o amalgamento nunca é pacífico ou tranquilo. Daí a comparação com a pororoca, fenômeno da foz dos rios, em que, no embate da água doce com a salgada, ambas se misturam indissolúvelmente.

Quis apontar o caminho que os sambistas percorreram mesmo que, como reiterou Paulão 7 Cordas, a intenção, ao compor e mostrar as músicas em festas e rodas de samba, era só o encontro e a diversão. Espero ter mostrado (nem que seja de relance) quem são estas pessoas e como elas criam sua arte, em que condições e com que resultado. Pessoas que, sem arrogância nem humildade, sabem o valor do que fazem e não precisam buscar holofotes ou fama para estarem em evidência. Sua arte abre portas e cabeças, ilumina os palcos. Uma história que tem mais de um século (já que a Portela foi gerada nos animados carnavais suburbanos das primeiras décadas do século passado), já tem seu panteão de heróis (felizmente, sem mártires) e continua pungente, renovada. Se não temos mais Monarco, Argemiro, Casquinha e Seu Jair, Cristina Buarque, Doca e Eunice, hoje quem renova o elenco, além de Paulão 7 Cordas e seu filho Ramon Araújo, são Sérgio Procópio, Marcos, Mauro e Juliana Diniz (filhos e neta de Monarco), Marquinhos Oswaldo Cruz (Marcos Sampaio de Alcântara), Wanderley Monteiro, Tereza Cristina (Macedo Gomes) Dorina (Adorina Guimarães Barros), Elisa Addour e muito mais gente, além de uma garotada que bebe na fonte deles pelo prazer de ouvir e fazer samba e, nas próximas décadas, levar essa tradição adiante.

Minha intenção, além de contar histórias da Portela e de sua Velha Guarda, que sempre me emocionam, foi mostrar a esses jovens (meninas também, porque hoje elas têm voz ativa no samba) o caminho das pedras, como foram feitos sambas antológicos, como viveram os sambistas, sua dedicação e alegria no seu ofício, mesmo que, muitas vezes, fosse mais um bico ou hobby que uma profissão. Se alguma vez fui didática demais é porque, como disse antes, nas análises, acadêmicas ou não, compartimentamos vida, separamos as partes em escaninhos para tentarmos entender seus processos. Vislumbra-se uma explicação, mas a arte é sempre maior do que a sua análise. Mas, se provoquei curiosidade e interesse sobre o tema, se despertei a vontade em outras pessoas para continuar a levantar este assunto, concordando ou discordando de minhas premissas, terei atingido meu objetivo. Afinal, as histórias e controvérsias do samba

são assunto infundável e dão enorme prazer a quem se debruça sobre eles. Se deu vontade de ouvir a Velha Guarda e outros sambistas, *idem*. Mas se alguém resolver fazer samba seguindo a cartilha da Portela, aí fui além do objetivo ou do sonho.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **Movimentos e estilos literários**: um livro do professor. São Paulo: Scipione, 1995.

ACERVO MUSICAL Consulado da Portela (disponível em <https://acervoportela.com.br/visualizalettra.php?idletra=399>). Acesso em: 16 dez. 2025.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/> . Acesso em: 27 fev. 2025.

ALBUQUERQUE, Enderson Alceu Alves. Beija Flor de Nilópolis e a Nilópolis da Beija-Flor: mecanismos da construção identitária e de poder na Baixada Fluminense. **Revista Tamoios**, UERJ, São Gonçalo (RJ), ano 14, n. 2, pág. 162-181, jul-dez 2018. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/36051> . Acesso em: 22 set. 2025.

AMÁLGAMA (sociologia). *In*: INFOPÉDIA: Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$amalgama-\(sociologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$amalgama-(sociologia)). Acesso em: 24 jan. 2026.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em <https://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf> . Acesso em: 04 mar. 2025.

BAL, Mieke. **Narratologia**: Introdução à teoria narrativa. Tradução: Elizamari Rodrigues Becker *et al.* UFSC. Florianópolis: 2021. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/568882087/Narratologia-Introducao-a-Teoria-Da-Narrativa> . Acesso em: 28 jan. 2025.

BARBOZA, Marília. Trindade; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: Funarte. 1989.

BAUMEISTER, Roy.; LEARY, Mark. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. **Psychological Bulletin** [S.I.], v 177, n. 3, p. 497–529. May 1995. Disponível em <https://doi.org/10.1037/0033-2909.117.3.497> . Acesso em: 18 ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da Crença**: contribuição para uma economia de bens simbólicos. Tradução: João G. F. Teixeira. 3ª edição. Zouk. Porto Alegre: 2006. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/499751276/BOURDIEU-Pierre-A-Producao-da-Crenca>. Acesso em: 31 dez. 2024.

BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? *In Literatura e sociedade*: narrativa, poesia, cinema teatro e canção popular. André Bueno (org.). São Paulo: 7 Letras. São Paulo. 2006. p. 56-65. Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Y1JlhkPLptQC&oi=fnd&pg=PA56&dq=letra+de+m%C3%BAstica+e+literatura&ots=EqL7DOwRmh&sig=Gyz0_poaK6tMaAND_pi4j7mD00o#v=onepage&q=letra%20de%20m%C3%BAstica%20e%20literatura&f=false . Acesso em: 18 mar. 2025.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar; 1996.

CASANOVA, Pascale. A bolsa dos valores literários e Literatura, nação e política. *In A República mundial das letras*. Tradução Marina Apenzeller. São Paulo: Estação da Liberdade. 2002. P. 27 – 39 e 53 - 64. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6559705/mod_resource/content/1/A%20rep%C3%BAstica%20mundial%20das%20letras%20by%20Pascale%20casanova%20%28z-lib.org%29.pdf. Acesso em: 06 dez. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Tradução Eprahin Ferreira Lopes. 9ª ed. Petrópolis: Vozes. 2004 Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1363> Acesso em: 10 ago. 2025.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. **Ipotesi**. v12, n 2, Juiz de Fora. UFJF. julho/dezembro 2008. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%C3%A2nea-um-mapa-da-produ%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 29 set. 2018.

DALE, Joana. A voz do Brasil. **O Globo**. Rio de Janeiro. 27 jul 2025. Revista de Domingo. Disponível em <https://infoglobo.pressreader.com/o-globo/20250727> . Acesso em: 17 ago. 2025.

DISCOGRAFIA BRASIL. Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tudo-azul-3150>. Acesso em: 08 set. 2025.

FARIA, Guilherme José, O Estado novo da Portela. *In Usos do Passado. XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ*, 2006. Disponível em <https://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Guilherme%20Jose%20Motta%20Faria.pdf> Acesso em: 28 ago. 2025.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba**: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*. O dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Tradução de Marcelo C. Barbão (2002). Disponível em: https://cienciaslinguagem.eca.usp.br/Foucault_OrdemDoDiscurso.pdf. Acesso: em 17 set. 2020.

FRIAS, Lena. **Velha Guarda nos terreiros da emoção**. In Marisa Monte. 2000. Disponível em https://www.marisamonte.com.br/home/home/producoes_/velha-guarda-da-portela-tudo-azul/ Acesso em: 28 mar. 2025.

HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. In **A invenção das tradições**. E. Hobsbawm; T. Ranger (org.). Tradução Celina C. Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra. 2008. 6ª edição. P. 07-24. Disponível em https://www.academia.edu/35070701/A_invencao_das_tradicoes?email_work_card=title . Acesso em: 19 out. 2025.

O MISTÉRIO do samba. Direção: Carolina Jabor, Lula Buarque de Hollanda. Produção: Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda e Marisa Monte. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2008. 1 vídeo (87 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzifIZ1uMPU> . Acesso em: 19 maio 2025.

NOITADA de samba: foco de resistência. Direção e produção Cely Leal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uGx1UNKu-UE> . Acesso em: 30 dez. 2025.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In **Os gêneros textuais e ensino**. DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M.A. (org.) São Paulo: Parábola. 2010.

NASCIMENTO, Adriano.; MENANDRO, Paulo. Memória e saudade: especificidades e possibilidades de articulação na análise psicossocial de recordações. In **Memorandum**. No 5, abril de 2005. UFGM/USP. P. 5 a 20. Disponível em <https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6758/4331> . Acesso em: 18 ago. 2025.

MATHIAS, Dionei. Pertencimento. Discussão teórica. In **Alea**: Estudos Neolatinos V. 25. n.1. jan/abr 2023. Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/5j8SHLFb5zy65tR5s5fjpSy/?lang=pt> Acesso em: 04 maio 2025.

MÉIRELES, Onésio. Disponível em <https://www.facebook.com/onesio.meirelles>. Acesso em: 06 set. 2025.

NAVES, Santuza C. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2010.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Khoury. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, out. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 18 ago. 2025.

Paulo da Portela: o Cidadão Samba e o PCB. Sem autor. **O Poder Popular**, n.72. Portal do Partido Comunista Brasileiro (PCB). 13/02/2023. Disponível em <https://pcb.org.br/portal2/29955#:~:text=Uma%20das%20maiores%20lideran%C3%A7as%20populares,de%20Madureira%20e%20Oswaldo%20Cruz>. Acesso em: 03 out. 2025.

PAVÃO, Fábio *Manacéa*. In **Portelaweb**. 20??. Disponível em <https://portelaweb.org/manacea/> Acesso em: 03 out. 2025.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, volume 5, número 10, 1992, p. 200-212. Tradução Monique Augras (é a transcrição de uma palestra proferida em 1987, ver como referenciar) Disponível em <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 18 ago. 2025.

PROGRAMA do Jô. São Paulo: Rede Globo. 03 de abril de 2000. Entrevistas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u6ObewOdOms> . Acesso em: 27 dez. 2025.

QUINTO, Antônio C. “**Tias da Portela**” são fundamentais na preservação das memórias das escolas. **Jornal da USP**. São Paulo: 18 abril 2024. Disponível em <https://jornal.usp.br/podcast/tias-da-portela-sao-fundamentais-na-preservacao-das-memorias-da-escola-de-samba/> Acesso em: 05 jun. 2025.

RECEITA DE SAMBA – Alvarenga o samba falado. Disponível em <https://receitadesamba.com.br/alvarenga-o-samba-falado/> . Acesso em: 22 dez. 2025.

RIBEIRO, Ana Paula. **Samba nos pés que passam fecundando o chão...Madureira: sociabilidade e conflito num subúrbio musical**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em https://www.academia.edu/8715126/Disserta%C3%A7%C3%A3o_2003_Samba_s%C3%A3o_o_p%C3%A9s_que_passam_fecundando_o_ch%C3%A3o_Madureira_sociabilidade_e_conflito_em_um_sub%C3%BArbio_musical Acesso em: 27 maio 2025.

RIBEIRO, Maria de Paula. **Na roda das donas do samba: um estudo sobre as histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela**. Tese (Doutorado em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-11072023-151911/publico/MariadePaulaPinheiroCorrigida.pdf> Acesso em: 05 jun. 2025.

RIBEIRO, Paula. **Cultura, memória e vida urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)**. Tese (Doutorado em História Social) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13106> Acesso em: 17 ago. 2025.

RIO, João do. **As religiões do Rio**. Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.º 47. Rio de Janeiro – 1976. Disponível em <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf> . Acesso em: 03 mar. 2025.

RISÉRIO, Antônio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo. Perspectiva: 2011.

RODRIGUES JÚNIOR, Nilson. Pastoras na voz. Insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela. *In TeRCi*, v 05, n. 01, p. 52 – 64. jan/jun 2015. Disponível em <https://biblat.unam.mx/hevila/Teminosrevistacientifica/2015/vol5/no1/4.pdf>. Acesso em: 27 maio 2025.

ROSA, Miriam. D. O que é o sentimento de pertencimento? Entrevista concedida a Juliana Estanislau. **Jornal da USP**. São Paulo. Abril 2023. Disponível em <https://jornal.usp.br/radio-usp/sentimento-de-pertencimento-e-a-necessidade-de-manter-relacoes-estaveis-e-de-moldar-o-comportamento/#:~:text=Mas%20o%20que%20%C3%A9%20o,um%20grupo%2C%20de%20uma%20na%C3%A7%C3%A3o> . Acesso em: 14 ago. 2024.

SANTOS, Joel Rufino. **Épuras do social**: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global. 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: UFMG/Companhia das Letras; 2007.

SILVA, Beatriz Coelho. Samba, marca registrada do Brasil. *In Samba se aprende na escola*: canções da Praça Onze. Episódio 12. 2022. Disponível em <https://toris.com.br/2022/01/07/samba-marca-registrada-do-brasil/> . Acesso em: 28 fev. 2025.

SILVA, Beatriz Coelho. Cabide de molambo. *In Samba se aprende na escola*: canções da Praça Onze. Episódio 18. 2022. Disponível em <https://toris.com.br/2022/02/12/cabide-de-molambo/>. Acesso em: 23 dez. 2025.

SILVA, Ismael. *In Ensaio*. Direção Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura. 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m07g7QJHgoM>. Acesso em: 12 out. 2025.

SIMAS, Luiz A. **Tantas páginas belas**. Histórias da Portela. Cadernos de Samba. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: Estudos sobre o carnaval da belle époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.

STROETER, Guga. Introdução. *In Uma árvore da música brasileira*. Guga Stroeter, Elisa Mori (org.). São Paulo: Sesc, 2020.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante A escrita contemporânea de **Recanto. Ipótesi**. Volume 20. n. 1. UFJF. Juiz de Fora. Jan-Jun 2016. P 175-193. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19374/10362> . Acesso em: 07 mar. 2025.

UFJF Notícias: **Fórum da Cultura abre exposição “Caros Ouvintes: assim era o rádio em Juiz de Fora”**. S/A. 10 de janeiro de 2022. Disponível em <https://www2.ufjf.br/noticias/2022/01/10/forum-da-cultura-abre-exposicao-caros-ouvintes-assim-era-o-radio-em-juiz-de-fora/> . Acesso em: 19 ago. 2025.

VARGENS, João Batista.; MONTE, Carlos. **A velha Guarda da Portela**. Coleção Biblioteca Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

VELOSO, Caetano E. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

VENTURA, Zuenir. **Vazio Cultural**. *In Visão*. Rio de Janeiro: 1971.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ, 1995.

VITRINE COMUNISTA. Paulo da Portela: o cidadão samba e o PCB. S/A. 14 de fevereiro de 2023. Disponível em <https://pcb.org.br/portal2/29955> . Acesso em 19 ago 2025.

APENDICE A – MÚSICAS NA ORDEM EM QUE FORAM CITADAS

Não tem tradução: Noel Rosa. Canta Francisco Alves. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=930A4GT2dsw> . Acesso em 16 ago 2025.

Recenseamento: Assis Valente. Canta Carmen Miranda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nxGUQPgsBcs> . Acesso em 16 ago 2025.

Quando a polícia chegar: João da Baiana. Cantam Cristina Buarque e Clementina de Jesus. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hMb0YQbjg1s> . Acesso em 18 ago 2025.

Ministério da Economia: Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. Canta Geraldo Pereira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wQfEvS9aCCc> . Acesso em 17 ago 2025.

Camisa Amarela: Ary Barroso. Canta Aracy de Almeida. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uwMtjS58eUo> . Acesso em 17 ago 2025.

Cansado de sambar: Assis Valente. Canta o Bando da Lula. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h9637ANDItI> . Acesso em 18 ago 2025.

Camisa listada. Assis Valente. Canta Carmen Miranda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9f01BkrntYE> . acesso em 09 set 2025.

O que que a baiana tem? Dorival Caymmi. Canta Carmen Miranda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oyo3I59Gn6c> . Acesso em 26 abr 2025.

Desafinado: Tom Jobim e Newton Mendonça. Canta João Gilberto. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cPz_BsgVHz0 . Acesso em 17 ago 2025.

Praça Onze: Herivelto Martins e Grande Otelo. Canta Trio de Ouro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IwhhXeGzNec> . Acesso em 17 ago 2025.

Voz do morro: Geraldo Pereira e Moreira da Silva. Canta Moreira da Silva. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h06DRX2Ot7M> . Acesso em 17 ago 2025.

Cinco companheiros: Pixinguinha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U6Qx7EOEs9E> . Acesso em 19 ago 2025.

Boogie woogie na favela: Denis Brean. Canta Cyro Monteiro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4eQ5HeW2cDY> . Acesso em 17 ago 2025.

Tem francesa no morro. Assis Valente. Canta Aracy Cortes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PKa9LSsJhXo> . Acesso em 26 abr. 2025.

Tourada em Madri: Alberto Ribeiro e João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga). Canta Almirante. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CDWopjSWot0> . Acesso em 19 ago 2025.

Ride palhaço: Lamartine Babo. Canta Mário Reis. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0grMe84tTTI> . Acesso em 19 ago 2025.

Construção: Chico Buarque. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wBfVsucRe1w> . Acesso em 24 set 2025.

If you hold a stone: tema folclórico. Canta Caetano Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=R8Y8ETVIYDc>

London, London: Caetano Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hVtV45TXhqc> . Acesso em 24 set 2025.

Pérola negra: Luiz Melodia. Canta Gal Costa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sOOSNW1hlg8> . Acesso em 24 set 2025.

Vapor Barato: Wally Salomão e Jards Macalé. Canta Gal Costa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t8RtnRbYQNM> . Acesso em 24 set 2025.

Volkswagen blues: Gilberto Gil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ss7HpYSvxgk> . Acesso em 24 set 2025.

É ferro na boneca: Luiz Galvão e Moraes Moreira. Cantam Novos Baiano. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nGeKWHEgaRk> . Acesso em 24 set 2025.

Dê um rolê: Luiz Galvão e Moraes Moreira. Cantam Novos Baianos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ly0JBUwL-5w> . Acesso em 24 set 2025.

Na Baixa do Sapateiro. Ari Barroso. Canta Carmen Miranda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5GIoR5HPPR4> . Acesso em 26 abr. 2025.

Alegria, alegria: Caetano Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DDq8jnf1RS8> . Acesso 17 ago 2025.

Domingo no parque: Gilberto Gil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mTFYMEPLjA0>. Acesso em 17 ago 2025.

Foi um rio que passou em minha vida. Paulinho da Viola. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xIQsCtJD-mA> . Acesso em 27 fev 2025.

Passado de Glória: Monarco. Canta Velha Guarda da Portela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PMzFgQZuy7s> . Acesso em 18 ago 2025.

Aquele Abraço. Gilberto Gil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HB8vbB5ILUU>. Acesso em 27 fev 2025.

Atrás do trio elétrico. Caetano Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=93KjF13Fw5A> . Acesso em 27 fev 2025.

Apesar de você. Chico Buarque. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bGAJIOwUgHY> . Acesso em 26 abr. 2025.

Para Lennon e MacCartney. Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges. Canta Milton Nascimento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bGAJIOwUgHY> . Acesso em 27 fev 2025.

Clube da esquina. Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Canta Milton Nascimento). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yco8uE4wT7M> Acesso em 27 fev 2025.

Primavera. Cassiano. Canta Tim Maia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sfGQNHu-FNE> . Acesso em 27 fev 2027.

Azul da cor do mar. Tim Maia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A9kTV-wpiWk> . Acesso em 27 fev 2025.

País Tropical. Jorge Bem. Canta Wilson Simonal. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Kksj-20AY_c . Acesso em 02 mar 2025.

Sá Marina. Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Canta Wilson Simonal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CnQhNvnI15c> . Acesso em 27 fev 2025.

BR 3. Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Cantam Toni Tornado e Trio Ternura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TBsLerc4BtI> . Acesso em 27 fev 2025.

O amor é o meu país. Ivan Lins. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DNPG3pFWcrc> . Acesso em 27 fev 2025.

O trem – você lembra daquela nega maluca que desfilou pelas ruas de Madureira? Luiz Gonzaga Jr. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F3InDLbO96A> . Acesso em 27 fev 2025.

Amigo é pra essas coisas. Aldir Blanc e Sílvio Silva Jr. Canta MPB4. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TWs2F6TQze0> . Acesso em 27 fev 2025.

Madalena. Ivan Lins. Canta Elis Regina. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0rFFRI1lq9g> . Acesso em 27 fev 2025.

Sentado à beira do caminho. Roberto e Erasmo Carlos. Canta Erasmo Carlos. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yzjB1_KqyNA . Acesso em 27 fev 2025.

Coqueiro verde. Roberto e Erasmo Carlos. Canta Erasmo Carlos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r3FPp35Jtr0> . Acesso em 27 fev 2025.

Quero que vá tudo pro inferno. Roberto e Erasmo Carlos. Canta Roberto Carlos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e187niM8fCo> . Acesso em 27 fev 2025.

Jesus Cristo. Roberto e Erasmo Carlos. Canta Roberto Carlos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f9VS9z3L9RQ> . Acesso em 27 fev 2025.

Pra frente Brasil. Miguel Gustavo. Canta Raul de Souza e seu Grupo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8_T7ti1T_F0 . Acesso em 27 fev 2025.

Foi um rio que passou em minha vida. Paulinho da Viola. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xIQsCtJD-mA> . Acesso em 27 fev 2025.

Sinal fechado .Paulinho da Viola. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6rnJTPj19_A . Acesso em 27 fev 2025.

Recado. Casquinha e Paulinho da Viola . Cantam Paulinho da Viola e A Voz do Morro): https://www.youtube.com/watch?v=W4XDMR_izpU . Acesso em 03 mar 2025.

Sei lá, Mangueira. Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Canta Elizete Cardoso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ssq27Wo9C6E> . Acesso em 3 mar 2025.

O que vier eu traço. Alvaiade e Zé Maria. Canta Ademilde Fonseca. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_v0Dq8w7rXk Acesso em 02 set 2025.
Canta Baby Consuelo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M36XMW6NXOI>. Acesso em 02 set 2025.

Isto é bom. Xisto Bahia. Canta Baiano. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GIhrPVqw1Pc>. Acesso em 03 mar 2025.

Pelo telefone. Donga, Mário de Almeida. Canta Baiano. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ix7QmEy0NgE> . Acesso em 04 mar 2025.

Quantas lágrimas. Manacéa. Canta Cristina Buarque. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Yzqp_AxzL-M. Acesso em 3 mar 2025.

A chuva cai. Argemiro Patrocínio e Casquinha. Canta Beth Carvalho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AiXTR2uypBU>. Acesso em 03 mar 2025.

Pintura sem arte. Candeia. Canta Alcione. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=53r6fJHNGdM> . Acesso em 03 mar 2025

Você passa, eu acho graça. Ataulfo Alves e Carlos Imperial. Canta Clara Nunes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bleyBUnNSnc> . Acesso em 03 mar 2025.

Tristeza pé no chão. Mamão. Canta Clara Nunes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iqEBPq6nvPU>. Acesso em 03 mar 2025.

Negro gato. Getúlio Cortes. Canta Mariza Monte. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=F_uHDyb87L4 Acesso em 24 maio 2025.

Ando meio desligado. Arnaldo Batista, Rita Lee e Sérgio Dias. Canta Mariza Monte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LhMejx8Nkvk> Acesso em 24 maio 2025.

Bess, you is um woman now. George e Ira Gershwin. Cantam Marisa Monte e Nouvelle Cuisine. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XEHRcSiugyY> Acesso em 24 maio 2025.

Bem que se quis. Pino Danielle. Versão Nelson Motta. Canta Marisa Monte. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qi07O6mFF_Y Acesso em 24 maio 2025.

Lenda das sereias. Vicente Mattos, Dionel Sampaio e Arlindo Velloso. Canta Marisa Monte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JO2wyR4OEGM> Acesso em 24 maio 2025.

Preciso me encontrar. Candeia. Canta Cartola. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=56mu8KSUYqk> Acesso em 24 maio 2025.

Preciso me encontrar. Candeia. Canta Marisa Monte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0eN5sQBfql0> Acesso em 24 maio 2025.

Essa melodia. Bubu da Portela e Jamelão. Cantam Marisa Monte e Velha Guarda da Portela. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=v3pbfe_GtYc . Acesso em 04 mar 2025.

Amélia. Ataulfo Alves e Mário Lago. Canta Ataulfo Alves. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xVrATS39E9M> . Acesso em 07 set 2025.

*Volta, meu amor .*Manacéa e Áurea. Cantam Marisa Monte, Argemiro Patrocínio e Velha Guarda da Portela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PoI0e3D4hy0> . Acesso em 04 mar 2025.

Com que roupa. Noel Rosa. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7R_Bosj8pm. Acesso em 16 dez 2025.

Lá vem ela chorando (Dinheiro não há). Ernani Alvarenga. Canta Beth Carvalho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b4UQVVf92Jw> . Acesso em 16 dez 2025.

Vai saudade. Antônio Candeia e Davi do Pandeiro. Canta Clementina de Jesus. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=t3dHLS-K1_8 . Acesso em 22 dez 2025.

Cabide de molambo. João da Baiana. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ayxyE-vBPwk>. Acesso em 24 dez 2025.

Meu barracão de zinco. Seu Jair do Cavaquinho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z4KJS-3u5Yc>. Acesso em 24 dez 2025.

Vou partir. Seu Jair do Cavaquinho e Nelson Cavaquinho. Canta Elizeth Cardoso. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ODMfFhk_h-g . Acesso em 24 dez 2025.

Aquarela do Brasil. Ari Barroso. Canta Francisco Alves. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kzk1Q6DHHaE> . Acesso em 24 dez 2025.

Batuque na cozinha. João da Baiana. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yJKLtKCSOLw> . Acesso em 24 dez 2025.

Quando a polícia souber. João da Baiana. Cantam Cristina Buarque e Clementina de Jesus. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g-nM0v2Am5E> . Acesso em 26 dez 2025.

Moreno cor de bronze. Custódio Mesquita. Canta Aurora Miranda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tD4ydXwpaIU> . Acesso em 26 dez 2025.

Com açúcar, com afeto. Chico Buarque. Canta Nara Leão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eghENqsBAWc> . Acesso em 27 dez 2025.

Cocorocó. Paulo da Portela. Canta Velha Guarda da Portela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DPaws43M8aI> . Acesso em 27 dez 2025.

Levanta cedo. Antônio Rufino. Canta Velha Guarda da Portela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HKTOJ0IJegU> . Acesso em 27 dez 2025.

Pagode do Vavá. Paulino da Viola. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GBtojIEGatQ> . Acesso em 27 dez 2025.

Se tu fores à Portela. Ventura. Canta Velha Guarda da Portela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tT8g1u3Vlcc> . Acesso em 27 dez 2025.

Dívidas. Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zc2mG41MYDY> . Acesso em 03 jan 2026.

Perdoa. Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hE03Tum5d9k> . Acesso em 03 jan 2026.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM PAULÃO 7 CORDAS

Paulo Roberto Pereira de Araújo em 18 de setembro de 2025

Beatriz Coelho Silva (Totó)

Estou fazendo uma dissertação sobre os sambas da Portela, em geral, mas como não dá para pegar tudo, peguei só o disco Tudo azul. Aí, eu fiz uma entrevista com a Surica e com a Áurea, e elas falaram que você, quando vai gravar, dá uns toques para mudar uma coisinha ou outra, nas músicas, entendeu, para... O que que tem que mudar na música, é claro que entre o ao vivo e o gravado tem diferença, mas o que muda: letra, arranjo...

Paulo Roberto Pereira de Araújo (Paulão 7 Cordas)

O arranjo é de acordo com o que você é. Quando você vai gravar, tem uma disponibilidade maior de instrumentação que, às vezes, não tem no conjunto original, no caso, a Velha Guarda da Portela, né? Então, eu sugiro colocar um instrumento. A introdução eu sempre faço. Uma coisa ou outra eu deixo sem introdução para ficar parecendo aquela coisa de terreiro, pra ter um equilíbrio estético, sabe como é? Como quase nunca tem um instrumento solista, tipo trombone, bandolim, flauta, esses negócios, eu sempre procuro criar uma introdução porque sempre enriquece a música, né?

Totó

E às vezes muda a música, né?

Paulão 7 Cordas

Às vezes, uma repetição que não tem, que eu acho que esteticamente fica melhor porque uma parte alguém canta e, na repetição canta todo mundo. Às vezes eles já apresentam uma forma que vai a primeira e a segunda, alguma sugestão de repetição. Mas só isso, na questão de letra, essas coisas, não. Só na questão de criar uma estética legal.

Totó

Tem uma característica que definiria os sambas da Portela?

Paulão 7 Cordas

A Portela tem muita influência do pessoal fundador, né? Pessoal que veio do interior do Estado. Oswaldo Cruz, naquela época, era roça. Tem foto de Paulinho da Viola... Com o Paulinho, não... Tem uma foto antiga da Velha Guarda, como todo mundo que fundou a Velha Guarda, antes de Paulinho fazer a Velha Guarda pra fazer o disco, que tem nego a cavalo, lá, na Chácara do pai do Natal, seu Napoleão. Tinha cavalo, tinha tudo... Então, tem muita influência de música rural, assim, sabe, na minha opinião. Tem um sabor assim meio de calango, música do interior do Estado

Totó.

O Mauro Diniz, certa vez, falou que o samba da Portela tem uma diferença porque Madureira é longe hoje em dia e era muito longe antigamente. Então, eles tinham pouco contato com o pessoal do Estácio e do samba dos bairros centrais. Isso é verdade mesmo?

Paulão 7 Cordas

Tá certo, claro. Pra se ter uma ideia, Irajá que é mais perto, que abastecia o Rio de Janeiro com produtos hortifruti granjeiros fica perto de Oswaldo Cruz.

Totó

Por que algumas músicas são vinhetas e outras são músicas?

Paulão 7 Cordas

A Marisa sugeriu que se fizesse isso pra fazer uma espécie de ligação entre uma música e outra. Para ter uma diferença. Você pode ver que as vinhetas são todas pequenininhas, com um acompanhamento bem leve. Tem uma que as meninas cantam; “Você me abandonou...” que eu só toco um violão sozinho, não tem nada. O Casemiro faz a cuíca, num samba dele, né? Na outra tem o Jair cantando um samba dele em forma de valsa. Que é: “Eu te quero ainda, volta ao nosso ninho...” Seu Jair tocou com uma levada que parece que parece uma valsa, né?

Totó

Isso não era uma valsa originalmente?

Paulão 7 Cordas

O Jair tocou “Eu te quero ainda”, (*canta como valsa*) e tem “Eu te quero ainda” (*canta como samba*). Era assim, né?

A produção artística foi da Marisa, né? Então, ela meio que arquitetou o formato geral de como ia ficar. E eu ia viabilizando musicalmente. Às vezes com ela dando palpite, às vezes não. Ela também foi muito generosa. Não teve nenhum tipo de interferência na coisa que eu achava. Ela tinha uma ideia muito sadia, muito bacana.

Totó

Me diz uma coisa, houve uma ideia de reproduzir, assim, o astral, o ambiente das escolas de samba, ou não?

Paulão 7 Cordas

Não, sempre a preocupação, quando se grava um disco de um grupo, né?, no caso, a Velha Guarda da Portela, quanto mais a gente conseguir reproduzir no estúdio o que eles são nos encontros deles... é o ideal de todo produtor, de todo arranjador. Interferir o mínimo possível no que é a realidade daquele grupo, daquele lance musical, daquele estilo musical. Então, a gente sempre procura deixar uma formação parecida com a que eles fazem, na medida do possível. Deixar que eles mesmos toquem porque, se não, você pega um virtuose e bota pra tocar, mas não tem aquele sabor, é diferente.

Totó

No disco, que não é da Velha Guarda, só tem você e o Mauro Diniz, né? Que é filho do Monarco

Paulão 7 Cordas

Não, o Mauro não toca nesse disco. Quem toca cavaquinho é o Serginho, filho do Osmar. Quando tinha a Velha Guarda, o cavaquinho era o Osmar. **Mauro fez parte da Velha Guarda antes de mim. Eu entrei na Velha Guarda como músico, no lugar do pai do**

Gilsinho, do Jorge da Conceição. Eu sai e entrou o Guaraci. O primeiro violão da Velha Guarda era o Zinco, cunhado do Manacéa. Depois entrou o Jorge da Conceição, depois entrei eu... o Mauro fazia parte junto com o Jorge, mais de violão que de cavaquinho. O cavaquinho tocava o Osmar. O Mauro não fazia mais parte e, nessa gravação quem toca é o Serginho.

Totó

Os sambas da Portela, as letras são bem curtinhas, né? Isso é uma característica do samba ou do samba da Portela?

Paulão 7 Cordas

Esses sambas dessa época, eles eram mais curtos mesmo. Isso, quando tinha a segunda parte, porque muitos deles têm um refrão pra entrar um improviso, né? As segundas partes improvisadas, né?

Totó

Tinha algum que a segunda era improvisada, você lembra?

Paulão 7 Cordas

(pausa) Nesse disco aí. Eu acho que tem. Eu não lembro mais as músicas. Falas as músicas que tem aí....

Totó

Portela desde que nasci. Eu sou Portela desde os tempos (*cantarolo*)....

Paulão 7 Cordas

As músicas eu sei todas fala o nome

Quer ver uma música que não tem segunda parte, é a que as pastoras cantaram. Você me abandonou ô / eu não vou chorar / mais ei de me vingar / não vou te ferir (*cantarola*)... Ah, mas esta tem segunda.

Totó

Depois tem *Nascer e florescer, Vai saudade, Sabiá cantador*...

Paulão 7 Cordas

Também não é improvisado. Sabiá parece mais um calango, um miudinho assim.

Totó

Esse arranjo assim, cheio de vozes, parece um coral, foi ideia sua, da Marisa, como foi pra fazer assim?

Paulão 7 Cordas

Da Marisa. O arranjo de várias vozes foi ideia da Marisa. O Jair do Cavaquinho também era bom nisso. Ele já tinha experiência dos Cinco Crioulos, de cantar em conjunto vocal. Ele faz uma vozinha lá só.

Totó

Mas as pastoras elas abrem muito, né? Cada uma é de um jeito.

Paulão 7 Cordas

Foi a Marisa que ajeitou isso.

Totó

Depois tem A noite que tudo esconde...

Paulão 7 Cordas

Noite tem um trombone do Roberto Marques.

Totó

Eu te quero, Volta meu amor, Falsas juras...

Paulão 7 Cordas

Tem segunda também, não tem improviso...

Totó

Vem amor, Você me abandonou, Benjamim...

Paulão

Então, não tem nenhuma música com característica de partido alto, que eles faziam muito. Nessa época tinha muito samba que só tinha a primeira parte.

Totó

Tudo azul, Minha vontade... Em minha vontade, a ideia de cantar todo mundo junto foi ideia sua, da Cristina, da Marisa...

Paulão 7 Cordas

É como eles faziam sempre.

Totó

É como eles faziam?

Paulão 7 Cordas

Normalmente, nos shows deles, eles sempre começam com o cavaquinho assim, um solista, às vezes o Monarco, às vezes, o Casquinha, o próprio Manacéa, cantavam a primeira vez e, na repetição, voltava todo mundo. Eles cantavam muitas vezes assim. E, às vezes, todo mundo em grupo mesmo. Tinha alguém que solava. Às vezes, tinha alguém que solava, eles dividiam entre eles: Casquinha solava uma, vez o Casquinha, Argemiro solava, Alberto Lonato... A turma que fazia parte dessa época, o Manacéa, Chico Santana, o Hino da Portela. Aí nesse disco tem o Hino da Portela, a música Noite, que tudo esconde (cantando).

Totó

Tem *Sempre teu amor, Corri pra ver...* Aquela batucada de *Corri pra ver*, qual a ideia da batucada de Corri pra ver.

Paulão 7 Cordas

Armamos lá na hora, armamos de improviso. A gente vai fazendo, vai fazendo e ajustando. Mas também, eu que cuidava dessa parte com o Cabelinho.

Totó

O Cabelinho tocava vários instrumentos, né?

Paulão 7 Cordas

Cabelinho tocava mais era agogô e surdo.

Totó

O que é block, instrumento que você fala que ele toca?

Paulão 7 Cordas

É um instrumento eu parece aquele agogô afinado, aquele de madeira.

Totó

E caixa?

Paulão 7 Cordas

É a caixa de escola de samba. Tem o tarol que é mais estreito e a caixa que é mais larga.

Totó

Como se organiza a bateria de escola de samba? Você disse uma vez que tem uns instrumentos que dão a base e outros fazem os desenhos sonoros. Como é isso?

Paulão 7 Cordas

Na base, geralmente você tem os... Nesse tipo de samba, a gente não usa os instrumentos que foram acrescentados dos anos 1980 pra cá. No samba deles, não tem tantã, não tem repique de mão. Não tem essas coisas. Então, a base é o surdo e o pandeiro. O surdo e o pandeiro, que fazem a base. No caso da Velha Guarda, tinha dois pandeiros, o Alberto e o Argemiro sempre tocaram os dois pandeiros juntos, Cabelinho no surdo, cavaquinho, dois violões e o resto... Chico Santa tocava reco-reco, Casquinha, Monarco e Manacéa quase não tocavam... Manacéa, às vezes tocava cavaquinho, mas quando não, tocava tamborim com Monarco e com Casquinha.

Em Tudo Azul tem Casquinha tocando uma caixa com um plástico em cima, uma caixa com a mão, assim, pra ficar mais suave.

Totó

Qual é o critério para tocar todo mundo junto, ter uma introdução, escolher os instrumentos, como é que é isso? É o jeito que eles tocam?

Paulão 7 Cordas

Não, aí, nesse caso, as introduções todas são minhas. Exatamente, é um equilíbrio, entre um e dois cantando samba, outro entrando sozinho ou, outra hora entrando todo mundo. E criando uma diferença de faixa para faixa, né? Mesmo que sutil, bem leve, a ideia é essa, dar um colorido e as vinhetas ajudaram demais porque as vinhetas, de uma forma radical assim, assumindo que era isso mesmo.

Totó

E ficou diferente, né?

Paulão 7 Cordas

Ficou bacana, né?

Totó

Eu adoro este disco, não canso de ouvir, não.

Paulão 7 Cordas

Isso foi ideia da Marisa. Eu, pela minha ótica, jamais faria isso. Foi lance dela, pela experiência dela, de produzir as coisas dela, como produtora mesmo.

Totó

Ela é que deu essa ideia...

Paulão 7 Cordas

Ela é que deu essa ideia. Porque a gente estava conversando no ensaio, ao tocava, aquele negócio, tocava, dançava...

Sabiá, por exemplo. O *Sabiá* tem uma coisa que o Ronaldo do Bandolim faz com o tenor dele, que é um instrumento maior, mais grave. Eu fazia nos ensaios, quando a gente começou a ensaiar quem fazia era eu, de cavaquinho. Nos ensaios, quase nunca eu tocava violão, quase sempre eu tocava cavaquinho junto com o Serginho e tal pra... E aí, rolou a ideia de que ia ter o solo. Aí, eu convidei o Ronaldo, que já tinha trabalhado com a Marisa em outros discos, no Conjunto Época de Ouro. O Ronaldo foi com o bandolim e o violão tenor. A gente gravou e deu muito certo. Aí, o Casquinha faz uma brincadeira, como se eles estivessem fazendo o miudinho, como se estivessem ao vivo, entendeu. Naquele instrumental, quando era o show, eles sambavam. Surica, Doca, Cabelinho. Ele chama como se estivessem ao vivo, ne?

Totó

Tem algumas músicas que canta a primeira parte lenta, como se fosse um verse, é pra destacar a letra, como é?

Paulão 7 Cordas

É pra destacar a letra. Essa é a ideia.

Totó

Tem alguma música que você prefere?

Paulão 7 Cordas

Tem *Nascer e florescer* que eu gosto muito. (canta um trecho). É um samba do Manacéa. (canta mais um trecho). Eu faço umas coisas sozinho de violão. Eu dobrei dois violões nessa faixa. Eu faço a introdução e depois eu faço umas coisinhas na primeira vez que o Monarco canta que eu gosto muito.

Benjamim, eu gosto. A gente botou umas panelas na batucada. Eu toco uma até, eu e Cabelinho. Tem uma batucadinha que tem duas panelas de aço.

Totó

Como é isso de panela, tem frigideira?

Paulão 7 Cordas

Não, foi panela mesmo, de fazer ensopado, panela de alumínio, assim, grande. A gente tocou como se fosse pandeiro, assim.

Totó

Isso é comum no samba ou vocês que inventaram ali?

Paulão 7 Cordas

Essas coisas eram comuns no samba na casa dos outros, né? No quintal, nego tocava batucando em garrafa, no balde. Na casa do Manacéa tinha um cara especialista em tocar balde, que era mais baixinho que o surdo. Não tinha tantã, usava o balde. E tocava como se fosse um tantã, entendeu?

Totó

Como se escolheu quem cantava qual música?

Paulão 7 Cordas

Aí, já tinha uma organização interna deles lá. Mas entraram músicas que, normalmente, eles não cantavam. Por exemplo, Benjamin eles não cantavam nos shows deles. Teve vários encontros na casa da Marisa para falar de repertório. E a partir da seleção, da escolha do repertório, junto com Monarco, é que se experimentou quem ficava legal cantando o que e, aí, se chegou a este formato aí.

Totó

E por que as mulheres só solam uma música?

Paulão 7 Cordas

Nesse disco já foi até uma vantagem porque elas não solavam nenhuma. E foi a Marisa também que bateu nessa tecla aí. Era importante que elas solassem porque são tão importantes no show, né? Quando elas entram no coro, vira outra coisa. Ganha uma pressão, né?

E é engraçado porque, quando você tem o coro, o coro não tem tom. O cara que faz *backing* como se chama hoje, canta no tom que o cantor principal vai cantar, né? Então, as mulheres elas alcançam muitos agudos – e o pessoal da velha guarda tem muita extensão – elas cantam junto e cantam uma oitava acima do cantor. Aí, aparece demais. Faz muita diferença. Quando elas saem, faz um buraco danado. Porque elas têm tanta potência que elas (imita a voz do cantor principal e as pastoras um tom acima). Quando junta tudo, soma e mistura, é impressionante como é importante pro samba. Até tem depoimentos do Monarco, mesmo, que ia disputar um samba na escola, para um samba fazer sucesso na escola, as mulheres tinham que gostar. Elas faziam a diferença porque não tinha microfone.

Totó

E você já disse uma vez que a voz feminina, por ser mais aguda, fica mais fácil de entender a letra, né?

Paulão 7 Cordas

E isso que eu estou falando. Fica explicadinho e alto, todo mundo ouvia, né?

Totó

Eu acho que é isso, Paulão. Tem mais alguma coisa que você acha importante falar? Ah, sim. Uma coisa que estou falando. As músicas da Portela fazem a gente, não só o pessoal da Portela, mas a gente, de um modo geral, nos dão uma sensação de pertencimento. Ou seja, ou sou brasileiro e adoro ser. Você acha que eles fazem com este sentido. Por que você acha que dá este sentido?

Paulão 7 Cordas

Como é, repete aí, por favor?

Totó

Quando a gente ouve Tudo *azul*, a gente pensa assim: ai, que bom que sou brasileiro. Você acha que eles fazem com este sentido. Por que que você acha que eles fazem.

Paulão 7 Cordas

Não, faziam por fazer. Para encontrar, para curtir e criar. Não tinha nada desse tipo de intenção. Os compositores portelenses que a gente cantou aí... Por exemplo, um compositor da Portela que fez muito sucesso e ia para a cidade de vez em quando, era o Alvaiade. Só tem um samba dele aí (canta) O dia se renova todo dia... Tinha um pouco mais de trânsito. É dele também *O que vier eu traço* (cantarola o samba que fez sucesso com Ademilde Fonseca e foi regravado por Baby Consuelo). Então, ele era um cara que tinha um pouquinho mais de influência, começou a fazer mais contato por ter sido gravado. Mas o resto do pessoal nem saía de Oswaldo Cruz.

Teve uma vez, na Funarte, que eu fui receber com o seu Manacéa, um show que a gente participou, eu não tinha nada a ver com caixa, de receber cachê, mas seu Manacéa era responsável por isso e eu fui acompanhando ele. Seu Manacéa botou uma bermuda por baixo da calça comprida e um alfinete de fraude para botar o dinheiro no bolso. Ele não atravessava nem fora de sinal. O pessoal não fazia nada com essa intenção de gravar, de fazer sucesso. Era uma coisa muito espontânea, muito natural.

Totó

E por que essa música causa isso na gente, hoje?

Paulão 7 Cordas

Eu acho que é pela sinceridade do tratamento das coisas. A maneira de tratar os assuntos é muito direta, é muito verdadeira. Acho que comove muito a gente pela simplicidade, né? Não tem pretensão, não é uma coisa pretenciosa. O que me emociona quando eu vejo uma música como essa é exatamente isso: “Olha como o cara falou de um assunto tão importante de uma maneira tão simples”. Que nego às vezes dá tanta volta e não consegue atingir.

Totó

E são tão concisos, né? Falam de coisas tão profundas de um modo tão conciso...

Paulão 7 Cordas

Exatamente. E tratam de todos os assuntos, com simplicidade, com naturalidade. É por isso que gosto tanto. E, por ter convivido com eles muito, eu ficava de queixo caído com as pessoas. Algumas pessoas ali eu amava muito, gostava muito. O Casquinha, o Ademar, seu Chico Santana... eram uma coisa assim absurda de competência pra fazer samba bonito.

Totó

E hoje essa coisa continua? Com outros compositores.

Paulão 7 Cordas

Continua, só que esta geração... Todo mundo ia ficar velho mesmo, né? Isso está acontecendo em todas as Velhas Guardas, não é só na da Portela, não. O último desse time, dessa linhagem na Portela era o Monarco. Foi o último a falecer. Agora não tem, entendeu? Pode ter algum compositor, que já tenha algum tempo de Portela, mas eu acho difícil, que tenha essa ligação, lá com a origem da escola, que eles tinham, né? Por exemplo, o Monarco nunca ganhou um samba enredo na Portela, mas o Manacéa ganhou quatro. Ou três. Três, com certeza. Eles vêm lá da origem da escola. Então, eles vêm lá da origem da escola mesmo. Hoje não tem mais. Hoje, a gente tem que... Eu estou fazendo agora, com a Tereza Cristina, 16 espetáculos com quatro velhas guardas das escolas. Foram 4 da Portela, 4 com a da Mangueira e 4 com a do Salgueiro.

Como eu convivi com todas as... o primeiro CD da Velha Guarda da Mangueira, fui eu quem produzi. Produzi um da Velha Guarda do Império Serrano, do Salgueiro, não. Da Portela também. Eu noto que tem muita diferença, uma solução de continuidade. Quando eu toco com eles, eu vejo que as coisas mudaram. E eu acho que, também, eles têm uma percepção de que as coisas mudaram e tem gente mais nova, um pouco, mesmo que seja compositor, que preserve este patrimônio. Porque, se não, vai pro saco. Não tem mais velho pra lembrar. Quem lembrava pra gente, quem ensinava pra gente eram os mais velhos. À medida que eles vão passando, além tem que continuar. Se você botar uma pessoa da mesma idade deles, vai acontecer a mesma coisa. É gente com muita idade. Eu tenho conversado, procurado conversar sobre isso com algumas pessoas.

Totó

Mas hoje tem uma garotada como você e o Zeca, querendo aprender. Tem gente nova querendo aprender?

Paulão 7 Cordas

Até tem, tem sim. Até tem. Não tem muito, não, mas tem. Eu acho que o jeito é tentar compor ali, por dentro da escola, misturar enquanto tem gente... Por exemplo, misturar com as pastoras algumas pessoas um pouquinho mais novas, pra conviver com elas e atuar junto com elas e aprender. Aí, essa coisa vai ficar preservada, essa história. Assim é mais fácil de tentar ficar preservado. Porque, se não, vai ver ali, num livro, uma letra do Candeia... e quem é que vai cantar a letra? Tem um samba do Paulo d Portela que, outro dia fui tocar com um amigo, a sorte é que tinha uma partitura com nota e eu aprendi. Mas nem isso tem. Os sambas que não foram gravados, que não foram registrados, nem a partitura tem. A relação é oral, vai passando de pessoa para pessoa.

Os filhos, às vezes são ligados naquilo, mas outros filhos nem são. A filha do Casquinha gosta muito de música, a filha do Manacéa, a Áurea Maria é parceira dele e, aí, tudo bem? Mas, de uma maneira geral, às vezes os filhos nem dão muita importância a isso.

Totó

Para finalizar: no filme *O mistério do samba*, só que eu contei, eles cantam pedaços de umas 30 músicas que não entraram no disco e não são conhecidas. Deve ter sido muito difícil fazer esta seleção, né?

Paulão 7 Cordas

Sempre é porque cada encontro que a gente fazia, eram três quatro músicas diferentes que apareciam. Começava a bater papo e, daqui a pouco vinha a música. Monarco era uma máquina de saber samba. Às vezes, ele puxava um pedacinho e aí Casquinha emendava. Argemiro era mais novo de Portela que ele. Jair também era um cara muito antigo na Portela.

Então a música que a gente mais tocou no *Tudo azul* nem entrou no disco. (canta) Meu bem, porque estás assim tão triste, alguma coisa em você existe, essa tristeza só nos causa dor. Canta mais ainda. Essa música não está. Esta música é do Manacéa. Esta música tem uma história bacana porque o Manacéa botou o nome de Olga e dona Neném perguntou quem era Olga e ele mudou o nome.

Totó

Parece que Olga foi uma primeira mulher dele, né? Ela diz: essa música não é pra mim, não. É pra outra.

Paulão 7 Cordas

Exatamente. É por isso que a Dona Neném perguntou. Ela era quietinha, mas e quietinha, mas era brava pra chuchu.

Totó

Bom, falta alguma coisa pra falar?

Paulão 7 Cordas

Não, acho que está tudo aí sintetizado, o que aconteceu. Gravamos no estúdio Mega. O técnico de som chamado Márcio Gama, fez um som espetacular. Aí tem eu, Serginho, Mauro, Roberto Marques, Ronaldo do Bandolim, Cabelinho, Argemiro.

Totó

Você deixou o violão de 7 cordas sempre com o Guaracy, né?

Paulão 7 Cordas

Porque é o som deles, né? Aí, eu toquei o violão de seis.

Totó

Tá bom. Muito obrigadinha.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Ao sr. Paulo Roberto Pereira de Araújo

Gostaríamos de convidá-lo a participar como voluntário da pesquisa "A doce (r)evolução suburbana: samba e pertencimento com a Velha Guarda da Portela", para entender como e por que as músicas gravadas no álbum *Tudo Azul*, da Velha Guarda da Portela, trazem pertencimento a quem as ouve. Nesta pesquisa pretendemos mostrar como são feitos os sambas de quadra da Portela e como são apresentados ao público em disco. Seu nome constará do texto final, com a especificação de sua atividade e também de sua participação no álbum, de acordo com sua determinação.

Caso concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você faremos uma entrevista, presencial ou por e-mail, nas quais perguntaremos como foi feita a seleção das canções gravadas e como elas foram arranjadas para a gravação fonográfica. Os riscos dessa pesquisa são mínimos pois apenas faremos a entrevistas e a suas falas serão publicadas após sua aprovação. Com publicação desta pesquisa, esperamos que outras pessoas se interessem pelas canções da Velha Guarda da Portela e se animem a produzir, cantar ou ouvir sambas como estes.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causadas atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a buscar indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

O CEP avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do

Brasil. **Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:**

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF

Campus Universitário da UFJF

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propp@ufjf.br

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Rio de Janeiro, 15 de Janeiro de 2026

Paulo Roberto Pereira Franjo

Beatriz Coelho Silva

Assinatura do Participante

Beatriz Coelho Silva
Assinatura do (a) Pesquisador (a)

Beatriz Coelho Silva

Campus Universitário da UFJF

Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Estudos Literários

CEP: 36026-900

Fone: 55 21 992785410

e-mail: bcstoto@hotmail.com

Rubrica do Participante
de pesquisa ou
responsável: _____

—
Rubrica do
pesquisador: BCS

O CEP avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do

Brasil. **Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:**

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF

Campus Universitário da UFJF

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propp@ufjf.br