

**“A CHAMA NÃO SE APAGOU”:  
CANDEIA E A GRAN QUILOMBO -  
MOVIMENTOS NEGROS E ESCOLAS DE SAMBA  
NOS ANOS 70**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para  
A obtenção do grau de Mestre em História Social.  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia  
Universidade Federal Fluminense  
Orientadora: Prof. Dra. Martha Abreu.

**Gabriela Cordeiro Buscácio  
Setembro de 2005.**

## Agradecimentos

É muito feliz o momento de final de caminhada de uma pesquisa que levou mais de dois anos e meio para ser construída. Muitas coisas aconteceram, muitas pessoas passaram nos acompanharam neste caminho, algumas ajudando diretamente, outras de diferentes formas, mas todas fundamentais. É sempre arriscado eleger algumas delas e, com certeza, deixar outras de fora. É um risco que vamos correr...

Em primeiro lugar gostaria imensamente de agradecer a banca de qualificação, a mesma da defesa deste trabalho. Foi a partir das sugestões e idéias expostas pelas professoras Hebe Mattos e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti que foi feito o recorte que deu origem a biografia histórica de Candeia. A leitura atenta e carinhosa das duas com certeza possibilitou uma pesquisa mais rica.

Martha Abreu foi uma grande surpresa e felicidade ao longo deste trabalho. Apesar de na época da graduação não ter feito muitas matérias e parcerias com elas, sua disponibilidade e animação ao longo de todas as etapas desta pesquisa foram fundamentais para que ele se tornasse o trabalho de hoje. As horas e horas de reuniões, os milhares de e-mails chatos, sempre contaram com toda disposição e atenção. A variada gama de caminhos que ela apontou, mesmo que fosse diferente dos seus, demonstra sua grandeza como historiadora, orientadora e pessoa humana. Esta pesquisa tem origem na graduação, mas o norte que ela colocou em relação aos movimentos negros e a música, lhe deram outra conotação. Sem dúvida alguma, todos os equívocos que porventura estiverem neste trabalho são única e exclusivamente de minha responsabilidade.

Outros professores foram importantes também na confecção desta pesquisa. As aulas de Marcelo Badaró, Magali Gouveia e Marcos Alvito, contribuíram cada uma a sua forma, para que essa dissertação tivesse a cara e o formato que tem hoje. Os três são, além de professores, importantes amigos que ajudaram a pensar e a questionar vários dos pressupostos com que trabalhamos.

Uma biografia histórica de um sambista não é feita por acaso. Por isso, tenho que agradecer a vários amigos que ajudam a espalhar o samba e a felicidade em vários lugares dessa cidade. Galloti, Teresa Cristina, Pedrinho, Renatinho, Marquinhos, entre tantos outros, batalham espaços para difundir a cultura que o samba traz. Sem eles, este trabalho não seria nem imaginado.

Tenho a felicidade e a loucura de ajudar a fundar um bloco de carnaval. Os momentos passados com novos ou antigos amigos na construção do "Bagunça meu coreto", nas rodas de samba, nos churrascos, no bar do seu Luiz, e nos desfiles de carnaval, foram inesquecíveis. Zazá, Simone, Elaine, Luiz Paulo, Adlene, Zé do churrasco, Régis, Regina e Maria José foram deliciosas surpresas ao longo deste ano. Que a nossa convivência só aumente com o tempo.

O curso de mestrado possibilitou a volta à sala de aula e a convivência com novos ou antigos amigos. As aulas, os bares, e os sambas com Kelly Amaral e Giovana Xavier foram momentos especiais ao longo desses anos. Nossos trabalhos foram pensados e debatidos em várias mesas de bar. A influência e contribuição delas também estão presente neste trabalho.

Muitos amigos da época da graduação acompanharam a construção dessa pesquisa. Uns participaram mais de perto, outros nem tanto, mas todos foram presenças fortes ao longo dessa dissertação. Marcelo Abreu, Mauricio, Moniquinha e Janis foram companheiros de sambas e bares fundamentais não só nesta pesquisa, como na vida. Cláudia, André, Bia e Lelê mostram como a vida pode ser mais rica e prazerosa. Conhecer vocês ajuda a encarar as nossas batalhas com mais ternura.

Outros amigos também foram importantes e deram suas contribuições das mais diferentes formas, nem que fosse num colo. Cris, Mariana, Eliane e Gabriel, permitiram que a sanidade mental desta mestranda não fosse pelo ralo. Amigos são pra essas coisas...

Minha família mais uma vez embarcou nas minhas viagens. É um privilégio fazer parte desse nosso clã. Eu sou o que sou por causa de vocês. Meu pai permitiu que desde muito nova, não criasse preconceitos musicais. Essa capacidade de ouvir de tudo desde sempre, possibilitou a formação de um conhecimento geral de música brasileira fundamental para a escolha dessa temática

como campo de estudo. Kátia hoje é, por incrível que pareça, uma madraستا querida. Minhas avós são, de diferentes formas, exemplos de como a vida é mutável e repleta de possibilidades. Nós só temos de aproveitá-las. Tadzio e Ian se tornaram companheiros de samba e da vida. Cada um dos dois a sua forma foi fundamental para este trabalho. O conhecimento de samba acumulado pelos dois sempre foi fonte de conversas que para os de fora chega a ser quase incompreensível. Me orgulho de fazer parte deste trio. Minha mãe é o sonho de consumo de todos nós. Entrar de cabeça nos sonhos dos filhos, ser companheira no maior e melhor sentido da palavra, não é tarefa fácil. Ela não só mostra como isso é possível, como também dá lições de amor, generosidade e solidariedade. É nossa grande amiga.

Nenhum trabalho que dure tanto tempo é possível sem uma forte infraestrutura por detrás dele. Maria possibilitou, com seu cuidado da casa e do Vicente, que isso fosse possível. Mesmo quando não entendia direito a música tocando alto pela casa enquanto eu trabalhava, permitiu com sua presença que ele fosse terminado. Tarcísio é o melhor companheiro de jornada que eu podia esperar. Compartilhamos há tanto tempo sonhos e felicidade em comum com o mesmo entusiasmo do princípio. Essa pesquisa foi pensada e construída em parceria com ele. Meu amor e admiração crescem na proporção em que o tempo passa. Não há palavras suficientes que expliquem seu significado para mim. Chegamos, finalmente no maior prejudicado com este trabalho, o Vicente. Aturar uma mãe mestranda, sem tempo, não é a melhor das tarefas. Acabou, meu amor! Agora mamãe é toda sua! Vamos fazer bagunça!

## Sumário

<b>Agradecimentos</b>	<b>4.</b>
<b>Resumo/ Abstract</b>	<b>8.</b>
<b>Introdução</b>	<b>9.</b>
<b>Capítulo 1: Dias de Graça?</b>	<b>14.</b>
Introdução	15.
A Gran Quilombo e o Movimento Negro	15.
O Movimento Black Rio	26.
O Ilê Aiyê	30.
Os Movimentos Negros	34.
Os anos 70 e a "saída pelo cultural"	34.
A instituição MPB e a "indústria cultural"	39.
Sintetizando	51.
<b>Capítulo 2: Luz da Inspiração</b>	<b>53.</b>
Introdução	54.
"Portela é uma família reunida"	57.
"De qualquer maneira"	65.
História e Música	72.
Amor não é brinquedo	75.
O Samba é minha nobreza	81.
Não é mole não	87.
<b>Capítulo 3: Enquanto se luta se samba também.</b>	<b>96.</b>
Introdução	97.
As Escolas de Samba	99.
Negro, acorda, é hora de acordar!	99.
Pintura sem Arte	109.
A hora e a vez do samba	133.
Considerações finais	139.
<b>Conclusão</b>	<b>143.</b>
<b>Epílogo</b>	<b>147.</b>
<b>Anexos</b>	<b>148.</b>
<b>Fontes primárias citadas</b>	<b>161.</b>
<b>Músicas citadas</b>	<b>162.</b>
<b>Sítios pesquisados</b>	<b>163.</b>
<b>Bibliografia citada</b>	<b>164.</b>

## Resumo

O objetivo desta dissertação é analisar a trajetória de Antônio Candeia Filho (1935-1978), sambista carioca bastante atuante no universo das escolas de samba, durante os anos 70. A biografia histórica proposta busca, através da vida e obra de Candeia, compreender sua atuação como agente social em seu contexto, assim como as imbricações entre a conjuntura e o personagem. Percebemos então que se tratava de um personagem muito rico, com vários campos de atuação importantes, como: nos movimentos negros que estavam se reestruturando na época, no militante de oposição ao regime militar, e ao sambista descontente com as "inovações" que o carnaval vinha sofrendo. Candeia, um sambista ligado à Portela, se desligou de sua escola, fundando a Quilombo (1975), buscando criar um centro de resgate da cultura negra que possibilitasse a conscientização da comunidade da escola. É uma outra visão dessa conjuntura que pretendemos demonstrar com este trabalho.

Palavras-chave: Antônio Candeia Filho; Escolas de Samba; Movimentos negros.

## Abstract

The main goal of this dissertation is to analyze the trajectory of Antonio Candeia Filho (1935-1978), sufficiently operating Carioca sambista in the universe of the samba schools, during years 70. The historical biography proposal looks, through the life and workmanship of Candeia, to understand its performance as social agent in its context, as well as the superposition between the conjuncture and the personage. We perceive then that one was about a very rich personage, with some important ways of performance, as: in black movements that were if reorganizing at the time, in the militant one of opposition to the military regimen, and the sambista unhappy with the "innovations" that carnival came suffering. Candeia, a on sambista to the Portela, if disconnect of its school, founding the Quilombo (1975), looking to create a center of rescue of the black culture that made possible the awareness of the community of the school. It is one another vision of this conjuncture that we intend to demonstrate with this work.

Keywords: Antônio Candeia Filho; Samba Schools; Black Moviment.

## **Introdução**

Foram tortuosos os caminhos que levaram essa pesquisa sobre Candeia a ser desenvolvida. Desde a graduação, era claro que qualquer trabalho de história que eu produzisse, seria ligado à temática do samba ou do carnaval. Como boa amante do ritmo e frequentadora de várias rodas de samba espalhadas pela cidade, sempre acreditei em sua rica possibilidade de análise.

Era intrigante porém, que pouquíssimos historiadores se debruçassem sobre essa temática nas análises. Se o samba havia se consagrado na década de 30 como o ritmo nacional, se "*quem não gosta de samba, bom sujeito não é*", se ele havia se tornado um dos elementos constituintes de nossa *identidade nacional*, porque não era objeto de reflexão historiográfica?

Essa crítica começou a ser veiculada por alguns historiadores que elegeram o tema do carnaval, da música brasileira, e do samba<sup>1</sup> para suas pesquisas. Maria Clementina Pereira Cunha nos ressalta esse desinteresse ao falar da origem de um projeto de construção de uma "brasilidade".

Assim,

*“Se foi instrumento efetivo de montagem de uma engrenagem de poder consolidada desde o Estado Novo, cabe lembrar que sua efetuação histórica relacionou-se, sobretudo com os espaços simbólicos, em especial aqueles mais prazerosos da carnavalização, da música, da habilidade com a bola, nos estereótipos com os quais se construiu uma figuração da pátria mestiça em celebrações capazes de elidir os conflitos e fundamentar a solidariedade interna. Em outros termos, se as implicações dessa concepção sobre o movimento sindical, o pensamento político ou as formas de atuação e organização do Estado foram bem estudadas, quando se trata da festa, do lazer e da imagética do ‘povo’ e da ‘cultura’ nacional seus pressupostos foram poucas vezes questionados com a mesma disposição”<sup>2</sup>.*

A festa, o samba e o carnaval foram temas "esquecidos" pela nossa historiografia. Parece que a construção da imagem do brasileiro, com todas as suas implicações políticas e sociais, não passa também pela festa, pelo samba e carnaval. O fato dos historiadores não se debruçarem sobre o tema parece uma forma de encarar o carnaval e o samba como algo que está no sangue, natural do

---

<sup>1</sup>Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001; e GOMES, Tiago de Melo. *Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório*. In: *História – Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, 1999, nº 31.

<sup>2</sup> CUNHA, op. cit., p. 308.

brasileiro, e que por isso, tal construção simbólica não mereceria análise e reflexão histórica, apenas reforçando-a.

Devido a falta de trabalhos historiográficos sobre o samba e o carnaval, grande parte da memória construída sobre o assunto foi desenvolvida por trabalhos não acadêmicos, de memorialistas e biógrafos<sup>3</sup>. Essas obras são lidas e relidas pelos interessados no tema, transformando a memória de seus autores em verdade absoluta. Além disso, esses leitores “esquecem” por vezes, que os autores narram fatos de sua vida pessoal ou de seus biografados tendo um envolvimento direto com os fatos descritos.

Apesar desta lacuna sobre o tema, existem alguns importantes trabalhos na área de antropologia e sociologia<sup>4</sup> que contribuem para as pesquisas sobre carnaval e samba. De um modo geral, nessas obras ocorre um processo de sistematização e de criação de modelos explicativos sobre o mundo do carnaval e do samba. Muitas vezes também elas estão relacionadas com o processo de massificação e a organização social das escolas de samba no presente.

Alguns trabalhos recentes de sociólogos e antropólogos começam a pensar na questão de compreender o carnaval como fruto de um processo histórico composto de tensões, distensões e conflitos<sup>5</sup>. Alguns destes trabalhos apontam a necessidade de desmistificar o conceito de cultura como o centro da análise, procurando historicizar e questionar o papel unívoco do carnaval.

Felizmente, nos últimos tempos, alguns (poucos!) historiadores tem se debruçado sobre o tema do carnaval. Em ótimos trabalhos compostos de ampla coleta de fontes e da utilização de métodos próprios à História, abrem caminhos aos novos pesquisadores que vem por aí<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Para citar somente os mais célebres, COSTA, Haroldo. Salgueiro: Academia de Samba, Rio de Janeiro: Record, 1984; JOTAEFEGÊ. Ameno Resedá – o rancho que foi escola, Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965; CABRAL, Sérgio. As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por que, Rio de Janeiro, Fontana, 1974, VAGALUME, Na Roda do Samba, 2ª edição, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1978; além da série de biografias de sambistas editadas pela Funarte.

<sup>4</sup> Podemos brevemente citar: DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis, 4ª edição, Rio de Janeiro: Zahar, 1983.; LEOPOLDI, José Sávio. Escola de samba, ritual e sociedade, Rio de Janeiro: Vozes, 1978;; entre outros.

<sup>5</sup>: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, Carnaval Brasileiro, 2ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1999; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo – ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999; da mesma autora Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile, 2ª edição, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Funarte, 1995; AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo, Rio de Janeiro: FGV, 1998.

<sup>6</sup> CUNHA, op. cit.; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, O Carnaval das Letras, Rio de Janeiro, Editora Biblioteca Carioca, 1994.



Mas, voltando a este trabalho, quais os caminhos percorridos ao longo do tempo que chegaram a construção dessa pesquisa? Mantendo a vontade de estudar o samba, e ajudar a desmistificar sua construção histórica, no final do curso de graduação fiz uma pesquisa que tinha como tema a Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, escola fundada por Antônio Candeia Filho (1935-1978)<sup>7</sup>. Neste trabalho analisei o discurso feito pelos fundadores da escola, de quais suas propostas e objetivos, através da imprensa. Devido aos limites de uma monografia de final de curso, o trabalho ficou bastante restrito. Por outro lado, permitiu vislumbrar a gama de possibilidades que o tema produziria em uma pesquisa mais profunda.

Decidi então apresentar este projeto mais aprofundado sobre a Quilombo, como pré-requisito à seleção do Programa de Pós-Graduação da UFF. Iniciei a pesquisa com levantamento de fontes em 2003. No ano seguinte, apresentei o material sobre a Quilombo para qualificação do mestrado. Neste ano, porém fui levada a recortar o tema da Quilombo. Achei que seria mais interessante, para o tipo de pesquisa que estava se delineando, o uso da biografia. Deste modo, acabei definindo que o tema da pesquisa não era mais a Quilombo, e sim Antônio Candeia Filho. Essa mudança de enfoque permitiu a utilização de fontes de jornais mais amplas, mas também de sua obra musical, como documento histórico. Além disso, foi fundamental para essa pesquisa a biografia de Candeia escrita por João Baptista Vargens.<sup>8</sup>

Para uma apreciadora e freqüentadora dos sambas da cidade, foi muito feliz a possibilidade de ter como tema principal Candeia, sua vida e obra. É óbvio que a Quilombo também foi objeto de análise, já que ela foi criada como um projeto seu sobre o que deveria ser escola de samba. Foi possível também, explorar a Portela durante os anos 70, buscando investigar o que estava ocorrendo que provocou o surgimento de uma escola dissidente. Conseguimos ainda analisar a conjuntura maior das transformações no universo das escolas de samba cariocas relacionando-as com o

---

<sup>7</sup> BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro, Ao Povo em Forma de Arte – a cultura popular e o samba: discursos sobre a Gran Quilombo. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói: mimeo, 2001

<sup>8</sup> VARGENS, João Baptista M., Candeia – Luz da Inspiração, Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987.

contexto geral do país, ou seja, ditadura militar; "milagre econômico" e sua crise; a consolidação dos bens culturais e a redefinição do conceito de MPB. Os movimentos de contestação negra, muito relacionados com manifestações de cunho cultural nesta época; foram aqui trabalhados buscando seu papel de transformação, do ponto de vista político e social. Enfim, o uso da biografia, permitiu a análise de várias nuances que estavam presentes no universo de Candeia durante os anos 70.

Mas vamos a estrutura dessa dissertação. O primeiro capítulo está preocupado com a conjuntura mais geral propriamente dita. Nele o governo militar, as transformações no parque industrial cultural através da consolidação de seus bens foram analisados. Junto a isso, identificamos um movimento paradigmático no repertório musical brasileiro, através da definição do conceito de MPB. É neste mesmo capítulo que é debatido o movimento negro e sua "saída pelo cultural", durante primeiros anos da década de 70. Em uma tentativa de estudo comparativo são analisados três desses movimentos: o movimento do Black Rio, o bloco afro Ilê Aiyê e a Gran Quilombo, todos iniciados neste contexto.

O segundo capítulo se volta para nosso personagem. Assim, analisamos a trajetória de Candeia, narrando sua ligação com as escolas de samba, sua entrada na *indústria cultural* através da gravação dos primeiros discos, além de suas aventuras e desventuras como sambista. Nesta etapa também analisamos algumas canções, para, através dela conseguirmos vislumbrar um pouco melhor quais as concepções do autor sobre relacionamentos amorosos, sambas, escolas de samba, participação política, entre outros temas. Não custa falar em quão prazeroso foi a confecção desta parte do trabalho.<sup>9</sup>

No terceiro e último capítulo tentamos entender qual a concepção de Candeia sobre escola de samba. A partir de seu posicionamento frente às transformações que estavam acontecendo naquele universo, e que estavam sendo alvo de críticas de vários sambistas. Para este objetivo, utilizamos como fontes principais, os jornais e um livro escrito por Candeia em parceria com Isnard

---

<sup>9</sup> Decidimos que para compartilhar e facilitar a leitura dos leitores, cada cópia desta dissertação tem um CD com todas as músicas analisadas neste capítulo. Cada componente da banca recebeu um.

Araújo<sup>10</sup>. Neste sentido , procuramos sistematizar as várias informações sobre as escolas de samba, especialmente sobre a Portela. É neste capítulo que investigamos mais profundamente o que Candeia queria e não queria numa escola de samba. Voltamos assim à Gran Quilombo, para percebê-la enquanto prática destas concepções.

Gostaria de incentivar o leitor que aqui chegou para a leitura deste trabalho. Apesar de incompleto, como todos as pesquisas o são, ele procura contribuir para uma desnaturalização e desconstrução da temática do samba e carnaval, no nosso entender, tarefa necessária e fundamental para a história e para os historiadores.

---

<sup>10</sup> CANDEIA & ISNARD, Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz, Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

# ***Capítulo 1***

## ***Dias de Graça?<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> Inspirado na música "Dia de Graça", Candeia [Compositor], In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 8.

## Introdução

Anos 70. Brasil. Ditadura militar. Censura. Consolidação da indústria cultural. Milagre econômico. Crise do milagre econômico. Modernização conservadora. Arrocho salarial. Abertura. Movimentos Negros. Anistia. Novos movimentos sociais. Greves.

Muitos são os temas que podem ser debatidos quando optamos por fazer um capítulo sobre os anos 70. Podemos discutir todos os assuntos arrolados acima entre tantos outros. Devido aos limites e objetivos deste trabalho optamos por uma seleção de temas que vão atuar mais intensamente na vida de Candeia, ou melhor, na nossa proposta de estudo sobre a trajetória de Candeia. Assim, decidimos num primeiro momento discutir a conjuntura mais geral do Estado autoritário. Depois vamos nos aprofundar um pouco mais em dois temas importantes no contexto da vida de nosso músico: por um lado, o movimento negro no período. Assim, acabamos por eleger três diferentes manifestações culturais que, de modos diversos, buscaram uma contestação ao *status quo* tendo como ponto central a questão racial. São eles: o movimento black Rio, o bloco afro Ilê Aiyê e a escola de samba Quilombo. O outro ponto um pouco mais aprofundado é a valorização dos bens culturais, através da "indústria cultural" e da consolidação da instituição MPB que definitivamente toma consistência nessa época. Não é coincidência que já no início da década Candeia consegue gravar seu primeiro LP.

Qual então a conjuntura durante a década de 70 no Brasil? Obviamente o país estava em meio a um Estado autoritário militar, provocado por um golpe de Estado em 1964. Do ponto de vista econômico, o golpe não trouxe nenhuma grande mudança no modelo que foi implantado em 1955, baseado no desenvolvimentismo de JK. No imediato pós-golpe atravessou um período de recessão até 1967, onde foram tomadas medidas de contenção e saneamento da economia. Assim, a partir de 1968 tivemos um grande crescimento econômico, o chamado "milagre", que significou na prática o altíssimo lucro de empresas oligopolistas nacionais e internacionais. O milagre aconteceu

com o "milagre" da economia brasileira porém, foi baseado no estímulo as empresas oligopolistas e no arrocho salarial dos trabalhadores como estratégia para obtenção de divisas <sup>2</sup>.

Em 1973, porém, essa estrutura não conseguiu se prolongar mais, causada não só pela conjuntura internacional, com a "crise do petróleo", mas também pelas contradições causadas pelo modelo adotado. Assim, em meados da década o Brasil entra em uma profunda crise econômica.

A legitimidade do Estado autoritário foi formada com a promessa de crescimento econômico e do controle da inflação. Com a crise do "milagre", aumentam os sinais de descontentamento da população e o arrocho salarial chega a níveis jamais atingidos. Em meados da década de 70, começam a "pipocar" pelo país diversos movimentos organizados, de contestação ao regime militar, como o movimento pela anistia, as greves e os novos movimentos sociais, como o movimento das associações de moradores, os movimentos negros, feministas, entre outros.

O regime de exceção atravessado pelo país cerceava as liberdades individuais, com perseguição a grupos políticos de oposição ao regime e censura à imprensa e à cultura. A tortura e a repressão passaram a ser utilizadas como os braços autoritários do Estado em relação aos que discordavam do regime. Com a crise do "milagre", o Estado teve que se reorganizar para garantir sua manutenção no poder. Uma das saídas utilizadas como resposta às manifestações populares, foi o início da abertura política, lenta gradual e segura, que possibilitou a continuidade de seu controle sobre o processo.

Com o fim do AI-5 em 1978, algumas liberdades legais foram restauradas, como o fim da censura à imprensa e a limitação das prisões somente com acusações formais. É nessa conjuntura de oposição mais organizada e legitimada ao regime militar que surge, e tem seu momento mais produtivo, a Gran Quilombo, escola de samba imaginada e fundada por Candeia.

### **A Gran Quilombo e o movimento negro**

A Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo<sup>3</sup> foi fundada em 8 de dezembro de 1975 a partir de uma proposta de Antonio Candeia Filho, antigo componente da

---

<sup>2</sup> Cf. MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. História do Brasil Recente – 1964-1992. 3ª. edição, revista e atualizada, São Paulo: Ática, 1994.

Portela, que pretendia criar uma escola de samba que tivesse propostas diferentes das outras agremiações e que, ao mesmo tempo, tivesse um trabalho de resgate de elementos da cultura negra<sup>4</sup>. No momento da criação da escola foi lançado um manifesto explicitando as propostas da escola. Considero importante sua transcrição, por entender ser um marco fundador da escola. É bom esclarecer que estarei entendendo esse manifesto como significativo do discurso que a escola difundiu no momento de sua fundação, e mesmo posteriormente, durante sua atuação.

*“Estou chegando...*

*Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória.*

*Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar.*

*Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira.*

*Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo –ão. Nada de forjadas e malfeitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.*

*Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens.*

*Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor.*

*Sintetizo um mundo mágico.*

*Estou chegando... ”<sup>5</sup>*

Segundo o manifesto, a Quilombo pretendia promover um desfile diferente das outras escolas, que respeitasse as tradições negras. A escola estava aberta a novos componentes, mas não à

---

<sup>3</sup> Há uma divergência quanto ao nome da escola, sendo chamada no início de GRAN Escola de Samba Quilombos ou GRAN Escola de Samba Quilombo. Somente em 1976, definiu-se que o nome da escola terminaria sem o s, ou seja, Quilombo.

<sup>4</sup> É importante esclarecer que compreendo a palavra negro e suas derivações como uma construção histórica, que carrega de uma forma complexa cor e categorias sociais. Nesse sentido, todas as expressões tais como negros, cultura negra, identidade negra, arte negra, entre outras serão aqui utilizadas sob essa perspectiva em função de seu uso pelas fontes analisadas. A ausência de aspas é uma tentativa de não "carregar" muito o texto de marcações.

<sup>5</sup> Apud VARGENS, João Baptista M., *Candeia – Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987. Esse manifesto foi escrito pelo próprio João Baptista Vargens na época da fundação da escola.

imposições vindas de elementos de fora, que “deturpassem” suas idéias básicas. Sua proposta era de simplesmente resguardar uma cultura negra que estava em extinção. Nesse sentido, não estava interessada em teses intelectuais e acadêmicas, e sim, em representar o “povo”. O manifesto termina evocando o carnaval espontâneo, ligado às origens, e dizendo não aos profissionais do carnaval.

Uma leitura do manifesto fundador da Quilombo um pouco mais atenta, porém, traz algumas outras questões. Em primeiro lugar, a qual tradição carnavalesca a escola está remetendo e se propondo a preservar? Estamos falando do tempo da Tia Ciata na década de 10, da Deixa Falar no final dos anos 20, dos desfiles na Praça Onze nos anos 30, na Presidente Vargas nos anos 40/50 ou na Rio Branco, a partir da década de 60? A que período o manifesto está realmente se referindo?

A forma e o significado do desfile das escolas de samba no Carnaval constituem um processo histórico, construído ao longo do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Em cada período estudado encontramos determinados elementos característicos, específicos, do desfile. Assim, o desfile de carnaval na década de 30 era bastante diferente do carnaval de 1960, por exemplo. O manifesto, portanto não explicita o que ou quais tradições da cultura do carnaval se pretende resgatar com os desfiles da escola.

Segundo ponto: A cultura que se está querendo resgatar possui muitas forças contrárias. Quem são os inimigos? O quê ou de quem são as propostas opostas ao ponto de vista da Quilombo? São os carnavalescos, são os presidentes das escolas ou é o “sistema” que impede que a cultura se manifeste com todo seu brilho? De que estamos falando realmente?

É importante esclarecer que no início da década de 60 o carnaval carioca sofreu transformações com a entrada de artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais. Fernando Pamplona, artista plástico de formação universitária, criou o carnaval de 1960 da Acadêmicos do Salgueiro (com o enredo sobre Zumbi dos Palmares), lançando uma nova estética sobre os desfiles.

Nesse processo de profissionalização dos desfiles de carnaval (também com o patrocínio da Rioutur e da participação direta do jogo-do-bicho) um grupo de componentes das escolas de samba



se sentiram alijados do caminho que o carnaval estava tomando. Para os fundadores da Gran Quilombo esse é o momento da invasão da classe média e do “embranquecimento” do samba.

Sob outro ponto de vista, podemos nos perguntar se a Gran Quilombo não estava propondo uma “subversão” ao sistema dominante, através da cultura. Não devemos esquecer que a escola é fundada em meio a ditadura militar, num contexto em que já estava instaurada a crise do “milagre econômico”. Além disso, a censura aos meios de comunicação e de cultura estava acirrada. Por esse viés, a escola pretendia combater as “forças contrárias” não só culturais, como também político-econômico-sociais.

Outro ponto que considero importante no manifesto é o rechaçamento das teorias e dos intelectuais. Segundo o texto, a Quilombo não queria nenhum contato com quem não fosse “povo”. Mas qual o critério que permite dizer que uma pessoa é ou não é “povo”? E as pessoas que lançaram o manifesto? São “povo” ou não? <sup>6</sup>

Em texto escrito anteriormente<sup>7</sup> percebemos que entre os fundadores da Gran Quilombo encontravam-se sambistas consagrados, e também jornalistas, professores universitários e produtores culturais<sup>8</sup>. Na criação da escola, portanto, diversos segmentos sociais estavam envolvidos. Dentro desse grupo não existiam somente sambistas, mas também intelectuais e formadores de opinião, que tiveram uma participação fundamental nesse processo.

Ainda me referindo a repulsa aos trabalhos acadêmicos devemos lembrar da questão racial, tão presente no discurso dos componentes da escola. Numerosos trabalhos acadêmicos tinham sido desenvolvidos no início da década de 60 pelos “intelectuais da USP”<sup>9</sup>, que procuravam demonstrar a hipocrisia do mito da democracia racial que permeava os estudos brasileiros desde os anos 30, demonstrando a violência do período escravista no Brasil. As conseqüências da escravidão podiam ser demonstradas através da marginalidade econômica e social que os negros viviam no país. Nessa

<sup>6</sup> Cf. BORDIEU Pierre. “Os usos do ‘povo’” In. *Coisas Ditas*, São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 181-187.

<sup>7</sup> BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro, *Ao Povo em Forma de Arte – a cultura popular e o samba: discursos sobre a Gran Quilombo*. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói: mimeo, 2001.

<sup>8</sup> Para citar só alguns nomes: Lena Frias e Juarez Barroso (jornalistas), João Baptista M. Vargens (professor da UFRJ) e Jorge Coutinho (produtor cultural).

<sup>9</sup> FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, São Paulo, Ática, 1978, 3ª edição, entre outros.

conjuntura, a Quilombo fazia severa crítica ao mito da democracia racial e procurava questionar o papel ocupado pelos negros na pirâmide social.

Além disso, a escola queria ligar-se a uma tradição negra original, saindo pelas ruas do subúrbio. Mas que subúrbio é esse? De que comunidade estamos falando? Como é a relação do grupo que lançou o manifesto com as baianas e a comissão de frente “dignas de respeito”? Não se pode esquecer que a Gran Quilombo foi fundada a partir de conversas entre um grupo de sambistas e intelectuais. Só posteriormente, foi utilizada uma quadra em Coelho Neto e, três anos depois, a sede da Quilombo instalou-se definitivamente em Acari.

Se na proposta dos fundadores da escola a relação com a comunidade era tão importante, como será que ela se deu? Será que a escola não acabou sendo organizada de “cima para baixo”? Sendo assim qual a distância entre o subúrbio “ideal”, ou a comunidade idealizada que aparece no manifesto fundador da escola, e a comunidade “real” encontrada pelos sambistas?

O papel de resistência que a Quilombo defende, aparece já no próprio nome da escola. Trata-se, obviamente, de uma referência a luta dos negros contra o cativeiro da escravidão<sup>10</sup>. Nesse sentido, a escolha do nome é assim explicada pelos fundadores da escola, através de matéria publicada na *Última Hora*:

*“Candeia, que junto com outros sambistas e compositores fundou a escola com um nome que lembra resistência: no passado à escravidão e, atualmente, à violentação do samba e do carnaval carioca. No dialeto quilombo, significa união.”*<sup>11</sup>

O nome da escola, portanto, representa a evocação de um passado de resistência, de luta contra a escravidão. Além disso, remete a um paralelo de luta de resgate de uma cultura popular ameaçada pelos rumos que o Carnaval carioca estava tomando. Entendo que além dessa relação mais direta, a Quilombo pretendia ser um espaço de resistência ao sistema capitalista. Não podemos esquecer que a escola é fundada em uma conjuntura de ditadura militar e no início da crise do “milagre econômico”, como já foi discutido anteriormente. O papel que pretende cumprir, portanto,

<sup>10</sup> É interessante que em carta endereçada a Candeia por um amigo, Carlos Elias, este fala que “A Quilombos deveria refletir exatamente o que foi o Quilombo dos Palmares”. Apud VARGENS, João Baptista.op. cit., p. 14.

<sup>11</sup> ÁGATHA, Íris. *Festa de um ano tem domingo negro na Quilombo*. *Última Hora*, 09/01/1977.

remete a uma resistência em relação ao carnaval na época, mas também a uma conjuntura sócio-político-econômica de falta de liberdade de expressão e de crise econômica. Mas, não vamos colocar o carro na frente dos bois, esse assunto será discutido com mais ênfase um pouco mais a frente.

Além de ser uma escola de samba com características diferentes das que desfilavam na época, a Quilombo pretendia mais. Como sugere o nome da escola, ela também quis ser um centro de preservação da cultura negra. A participação de Candeia na idealização e criação da escola vai nos permitir compreender qual sua compreensão deste universo cultural e dos movimentos negros da época.

Em matéria publicada por Waldinar Ranulpho na *Última Hora* em 1976, Candeia definiu quais os objetivos da Quilombo:

*“1. Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.*

*2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.*

*3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.*

*4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.*

*5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro”.*<sup>12</sup>

Entendo ser possível agrupar os objetivos da Quilombo expressos acima, em três grandes grupos: o resgate de uma arte negra através de um centro de pesquisas; negar o acesso de "elementos inescrupulosos" que, não sendo legítimos herdeiros dessa cultura, buscam deturpá-las, incentivando a aproximação de intelectuais que valorizem o papel da cultura brasileira na sociedade; e finalmente, formar uma escola de samba não comprometida com a “evolução” que outras agremiações da época estavam aderindo, que contasse com a participação de brasileiros,

---

<sup>12</sup> *Última Hora*, "Escola de Samba Quilombos para salvar o samba", 07/11/1976.

independente de cor. Assim, não se trata somente de uma escola de samba *strictu sensu*, mas de um movimento mais amplo que englobava inclusive um centro de pesquisa de arte negra e oficinas de arte.

Nesse momento do trabalho vamos nos restringir a trabalhar como a Quilombo procurava buscar a valorização e o resgate da arte negra, além de tentar perceber quais foram as estratégias utilizadas para o resgate dessas tradições culturais. No caso da Quilombo a identidade negra era afro-brasileira, ou seja, estava vinculada a um passado ligado a escravidão no Brasil e à formação de uma cultura brasileira.

João Baptista Vargens, um dos fundadores da Quilombo, professor do departamento de Letras da UFRJ, publicou artigo em uma revista fazendo um balanço da experiência da escola, três anos depois de sua inauguração. Nesse artigo ele narrou as atividades culturais da Quilombo. Vejamos:

*“A preocupação da Quilombo não é apenas o desfile no carnaval. Possui vários grupos de danças de origem negras (jongo, caxambu, capoeira, maculelê, afoxé, samba de lenço, samba de caboclo, lundu e maracatu).*

*O grupo de jongo conta com a presença de vovó Teresa, velha jongueira que tem 113 anos e reside no morro da Serrinha, em Madureira.*

*Todas as noites de quarta e sexta-feira as luzes que iluminam a quadra externa do Quilombo estão acesas. Capoeiristas descontraídos, treinam passos exercitando-se sob a orientação de Mestre Jorge, Jorge Vianna Pinto, motorista da federal Auto-Ônibus, responsável pelo grupo de mais ou menos quinze pessoas”<sup>13</sup>.*

Segundo Vargens, a Quilombo mantinha uma intensa atividade cultural voltada para esta tradição afro-brasileira. Assim, existiam grupos de dança que cultivavam esses ritmos como o jongo, o afoxé, caxambu, capoeira, entre outros. Essas *"danças de origem negra"*, seriam continuadoras de uma cultura que remeteria à escravidão, e que continuava resistindo na Quilombo.

Não só danças eram promovidas no centro cultural da Quilombo. No mesmo artigo, Vargens cita também as palestras sobre temas referentes à cultura negra que ocorreram desde a fundação da escola. Vejamos como aconteceram esses encontros e quais os temas apresentados:

---

<sup>13</sup> VARGENS, João Baptista M. *GRAN Quilombo, 3 anos depois*. In. *Artefato*, Rio de Janeiro, nº 10, 1978.

*“A Quilombo, em sua sede, conseguiu agrupar cerca de duzentas pessoas cada noite, para participar de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. É bom frisar que na ocasião não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era composta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari. Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos: Prof. Antônio Carlos Ferrão (‘Contribuições do negro no desenvolvimento do Brasil’), Prof<sup>a</sup> Beatriz Nascimento (‘Zumbi, rei do estado de Palmares?’), Prof<sup>a</sup> Ricardina (‘A posição da arte negra’) e Prof. Eduardo de Oliveira e Oliveira (‘Ganhos do negro no mundo’)”<sup>14</sup>.*

Não bastando o incentivo aos grupos de dança, segundo o trecho acima, a Quilombo também promovia palestras onde as temáticas sobre os negros eram discutidas. Ressalte-se ainda o expressivo número de participantes, que, segundo o autor, em sua maioria eram moradores de Acari, a pretensa comunidade da escola. Em outra reportagem é citada a proposta de uma exposição de artes plásticas inspirada na cultura negra que seria realizada pela escola<sup>15</sup>.

A Quilombo tinha como uma de suas funções principais levar a conscientização ao povo da comunidade onde estava instalada. As festas organizadas pela escola serviam como um atrativo à comunidade para a partir daí, iniciar um trabalho de resgate da cultura brasileira.

O surgimento da Quilombo foi fruto da conjuntura de ditadura militar, mas no momento em que a militância pelos direitos dos negros começava a se reestruturar. Foi o momento do surgimento no Rio de Janeiro do Centro de Estudos Afro-Asiáticos e do Instituto Popular de Cultura Negra, fundamentais, segundo Nei Lopes<sup>16</sup>, pela retomada do movimento negro carioca. Muitos desses militantes dessa época também aderiram a nova escola de samba que estava surgindo.

Candeia, personagem-mor da Quilombo também tinha sua opinião a respeito dos outros movimentos de cunho racial que se organizavam. Em entrevista concedida ao Pasquim duas semanas antes de sua morte, Candeia nos fala sobre um deles:

*“Roberto Moura – Sua posição hoje é a de um ideólogo da resistência da raça negra. Qual a sua posição em relação a outros grupos congêneres? Por que ao mesmo tempo que existe a Quilombo cultuando o maculelê, a capoeira e o jongo, existe o IPCN exibindo Wattstax?”*

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> ÁGATHA, Íris. *Candeia – festa de um ano tem domingo negro na Quilombo*. *Última Hora*, 09/01/1977.

<sup>16</sup> LOPES, NEI, *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Ed. Folha Seca, 2003.

*Candeia – Podemos percorrer caminhos distintos, mas nossos objetivos são idênticos. Tudo leva a crer que a maior diferença que existe nisso tudo é o fato deles se sentirem um pouco fechados, fazendo reuniões num aspecto muito mais elevado, intelectual, enquanto o Quilombo procurou se identificar com o pessoal da favela, gente que realmente precisa ser conscientizada. Não são pessoas que alcançaram um status, que podem se reunir ao meio-dia em qualquer ponto da cidade, encostando seu carrinho na calçada<sup>17</sup> ”.*

E suas opiniões sobre a Abolição? Segundo ele,

*"Houve a libertação da escravatura, mas não prepararam o negro para assumir uma posição na sociedade. Não adianta libertar o negro para deixá-lo marginalizado no meio da rua, perambulando, assaltando, porque não tem o que fazer, ficando na ociosidade. Ele ficou escravizado por outro meio, sem o chicote, mas ficou alijado do processo de desenvolvimento social."<sup>18</sup>*

Assim como outros militantes negros, Candeia também pregava uma Segunda Abolição, onde fossem dadas as oportunidades do desenvolvimento do negro dentro da estrutura social brasileira.

As organizações de contestação racial que existiam então eram reconhecidas e aceitas por Candeia. Não importava a forma pela qual eles eram levados a tomar consciência da importância da "raça negra", e sim que ela ocorresse. Assim, não interessava se a busca começasse pelo "afro-brasileiro" proposto pela Quilombo, ou pelo americanismo do IPCN, mas sim que essa auto-descoberta fosse feita. Interessante notar, como comprovação de nossa análise, que mesmo na época se fizesse uma interpretação da Quilombo como movimento de contestação negra.

A Quilombo, no momento de sua fundação foi acusada de ser um núcleo racista. A resposta dada pela escola foi buscar a conciliação. Candeia assim justificava suas idéias:

*“Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba, o que era um sambista e de como e porque eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são*

<sup>17</sup> MOURA, Roberto; KHOURY, Simon; FRIAS, Lena. "Candeia – Uma festa que acabou", *Pasquim*, 23/11/1978.

<sup>18</sup> PIMENTEL, Luis. "Há 25 anos morria Candeia, lição permanente de samba e resistência", *Caros Amigos*, novembro de 2003.

*os que, pretos ou brancos, pretendam 'inovar' o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvaguardar a essência das origens do nosso samba”*<sup>19</sup>.

Na mesma reportagem, Elton Medeiros, conhecido sambista carioca parceiro de Paulinho da Viola, continuou falando sobre a acusação de discriminação racial da escola:

*“Quanto à discriminação racial, isto não entra e jamais entrará em nossos propósitos. Até mesmo o negro, que não se adaptar é lógico que estará deslocado do grupo. Ele mesmo compreenderá a sua posição e nos deixará em paz. Agora, seria possível prescindir de um branco como o Alfredo Português, que teve passagem marcante pela Mangueira, como autor de inúmeros sambas que concorreram para aumentar o prestígio daquela veterana escola? Alfredo Português não inventou passos esquisitos nem tentou mudar o ritmo do samba da Mangueira”*<sup>20</sup>.

A Quilombo, nos dizeres de seus fundadores, não era um núcleo racista. Brancos e negros podiam participar da escola, contanto que não se afastassem de suas raízes culturais. O que não poderia ocorrer eram as "inovações" no samba.

Após essa pequena análise sobre as posições e práticas da Quilombo, podemos afirmar tratar-se de mais uma das organizações de contestação negra surgidas em meados da década de 70, que buscavam sua auto-afirmação cultural e a luta racial. Com o discurso de resgate da arte negra, das origens do samba, a Quilombo pretendia pôr em discussão não só o problema da "invasão" da classe média às escolas de samba como também o papel marginal do negro na sociedade. A idéia era atrair a comunidade para conscientizá-la da importância da questão racial. A cultura seria o gancho que colocaria na ordem do dia as questões econômica, política e social dos negros brasileiros. Era uma proposta de buscar uma identidade negra através do lado cultural.

Como foi dito por Candeia em seu livro: *"Quilombo nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira"*<sup>21</sup>.

Mas a Quilombo não era a única organização cultural que tinha um discurso de busca de uma identidade negra. Vamos agora analisar outros dois movimentos culturais ocorridos no Rio de Janeiro e em Salvador. O objetivo agora é tentar demonstrar um pouco mais minuciosamente a "saída pelo cultural" tomada pelo movimento negro nos primeiros anos da década de 70.

<sup>19</sup> RANULPHO, Waldinar. "Escola de samba Quilombos para salvar o samba". Última Hora, 07/11/1976.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> CANDEIA & ISNARD, Árvore que esqueceu da raiz, Rio de Janeiro: Lidador SEEC/RJ, 1978, op. cit., p. 87.

## O movimento Black Rio

O movimento do Black Rio<sup>22</sup> não possui uma data fixa de surgimento, mas especula-se que em 1967 um disc-jóquei conhecido como Big Boy começou a colocar música "soul" norte-americana no programa "O baile da pesada" em uma emissora de rádio popular no Rio de Janeiro. O sucesso entre a juventude "negra" da Zona Norte da cidade foi sendo então progressivamente alcançado.

Os organizadores de bailes como Filó e "Mr. Funk" começaram a tocar música *soul* em suas festas. A *soul music* surgiu no início dos anos 60 nos EUA e identificava um tipo de produção musical ligada ao *rhythm and blues*, com o canto influenciado a partir da estética vocal da *gospel music*. Trata-se de um tipo de música intensamente dançável, que teve ampla aceitação entre os "negros" e "pobres" na zona norte do Rio de Janeiro. O ícone maior da *soul music* era James Brown, além dos Jackson Five. No Brasil eram representantes desse estilo musical Tim Maia, Toni Tornado, Cassiano, Gerson King Combo, entre outros.

O Black Soul foi mais um dentre os fenômenos da diáspora africana em que pessoas de um determinado contexto histórico-político-cultural se apropriaram de outros fenômenos de origem negra, recriando seus significados. Assim, a Black Soul foi influenciada pelo movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos, e ao chegar ao Brasil, encontrou uma nova gama de significações.

Os bailes organizados por Filó & Cia chegaram a reunir cerca de dez mil pessoas nos finais de semana. Um dos principais grupos de black soul saiu dos bailes organizados no clube Renascença<sup>23</sup>, e criou a Soul Grand Prix, tendo Filó à frente. Além da música, havia a exibição de slides com imagens racialmente específicas. Assim,

---

<sup>22</sup>As informações sobre o Black Rio foram retiradas de HANCHARD, Michael. Orfeu e o Poder – Movimento Negro no Rio e em São Paulo, Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001, op. cit, e RISÉRIO, Antonio. Carnaval Ijexá, Salvador, Corrupio, 1981.

<sup>23</sup> O clube Renascença foi fundado nos anos 60 por uma "elite negra" na zona norte da cidade do Rio de Janeiro e tinha como objetivos criar um clube que acolhesse também a essa camada da sociedade que buscava seus próprios locais de recreação. Quando os bailes de Filó crescem assustadoramente, acabam criando um "mal estar" entre os diretores do clube. Cf. HANCHARD, op. cit.



*"As cenas de pessoas negras chorando – ao verem os slides, assistirem a filmes norte-americanos como 'Wattsax' e relacionarem as imagens dos negros dos Estados Unidos e de outros lugares com sua própria experiência – não eram incomuns nos clubes e salões de baile onde o soul Grand Prix produzia seus eventos"<sup>24</sup>.*

Além dos slides com referência aos negros, o movimento do Black Soul proporcionou a afirmação de uma estética negra em seus bailes. Os negros que iam aos bailes da zona norte da cidade tinham penteados afro, sapatos de salto alto, além de outros elementos da "cultura negra norte-americana". As roupas e gestos também seguiam no mesmo estilo. Segundo Antonio Risério:

*"O pessoal escrevia firme nos salões, envergando o traje típico da onda, cabelo ouriçado sob o boné ou chapeuzão, calça de cintura larga e boca larga, camiseta de lastex, sapato, digo, pisante colorido, de nome 'cavalo de aço', salto altíssimo, com uma chapa de metal no bico e outra no salto, de modo a deslizar melhor em ágeis e desconcertantes passos de dança,"<sup>25</sup>*

Essa estética negra presente na postura dos jovens blacks (participantes do movimento do Black Soul) começou a ser vista com estranhamento pelos mais diferentes segmentos sociais. A afirmação de uma identidade negra baseada no exemplo norte-americano criou várias situações inusitadas, como a desconfiança das próprias famílias negras em relação a seus filhos, com seu novo estilo estético e de identidade.

Mas o fato é que o movimento do Black Soul, antes restrito aos bailes da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, se espalhou também pela zona sul se tornando um fenômeno comercial. A casa de shows Canecão, famosa na cidade por seus importantes shows de grandes músicos populares, também abriu espaço para os bailes dos blacks.

Em 1976 começou uma ampla cobertura jornalística tentando explicar o fenômeno social vindo da zona norte da cidade. Através de matérias publicadas no Jornal do Brasil e na revista Veja, jornalistas tentaram analisar o movimento Black Soul. Foi através dessas reportagens em jornais que a imprensa, que necessariamente trabalha com rótulos para tentar compreender o que não conhece, batizou o fenômeno dos grandes bailes da zona norte carioca como Black Rio. Importante

---

<sup>24</sup> HANCHARD, op. cit, p. 137.

<sup>25</sup> RISÉRIO, op. cit, p. 28.

lembrar porém que o início do movimento acontece no Rio de Janeiro, mas ele se espalhou pelo resto do país, assumindo as mais diversas características. Assim, tivemos movimentos blacks soul em Salvador, em São Paulo, em Porto Alegre, em Campinas, em Minas Gerais, entre outros.

Com a cobertura jornalística dando maior visibilidade ao Black Rio, surgiram críticas mais contundentes ao movimento. Tanto de frequentadores de bailes da zona norte que censuravam sua difusão pela zona sul da cidade como, e principalmente, de diversos analistas que reclamavam da falta de autenticidade do movimento. Ele foi tachado como "importado" da realidade americana, diferente da brasileira que era pautada na democracia racial. Segundo Risério:

*"Os argumentos contra o black-jovem não chegaram a ultrapassar, sequer milimetricamente, o limiar da mesmice esquizofrênica: tratava-se de uma alienação, da idolatria subserviente de formas musicais e comportamentos existenciais espúrios, da imitação terceiromundista de realidades da juventude negra dos EUA, etc, etc."*<sup>26</sup>

O protesto contra o movimento também veio do governo militar da época, que passou a controlar melhor a censura em relação a filmes, livros e reportagens que falassem sobre o Black Power. Existem inclusive casos mal explicados sobre a prisão e seqüestro de um líder do movimento Black, que teria sido indagado sobre sua ligação com a CIA e a difusão do Black Soul no país<sup>27</sup>. De qualquer forma as críticas contra o movimento do Black Rio uniram as elites civis e militares do país em um velho discurso da harmonia entre raças da história do Brasil.

O antropólogo Peter Fry, porém tem uma outra interpretação sobre o movimento do Black Soul no país. Segundo ele:

*"A proliferação de bailes afro-soul em São Paulo e no Rio é um exemplo de situações em que os brasileiros negros criam novos símbolos de etnia, de acordo com sua experiência social. Embora algumas pessoas acreditem que esses fenômenos são exemplos de 'dependência cultural', ou da capacidade das multinacionais de vender os produtos que bem entenderem, não tenho dúvida de que, apesar de tudo, eles representam um movimento de grande importância no processo da identidade no Brasil"*.<sup>28</sup>

Aproximo-me bastante da interpretação de Fry sobre o movimento Black Soul. A partir de um movimento de negros norte-americanos, se difundiu e se ressignificou uma nova forma de

---

<sup>26</sup> Idem, p. 30.

<sup>27</sup> Cf. HANCHARD, op. cit .

<sup>28</sup> FRY, Peter. Para inglês ver, Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 15.

expressão cultural negra no Brasil. É verdade que o movimento ficou restrito aos bailes e a construção de uma certa identidade negra, aparentemente sem nenhuma proposta política explícita de transformação da situação do negro na sociedade brasileira.

Sua importância no meu entender está ligada a criação de uma estética e uma identidade entre os blacks, que tinha como exemplo os negros americanos, mas que aqui encontrou outras conotações. Os jovens negros brasileiros que participaram do movimento do Black Soul criaram uma identidade afirmativa enquanto negros, em lugar de brasileiros. É como diz Risério: " *a verdade é que, com o movimento black-jovem, o preto brasileiro ficou, digamos assim, mais negro*"

<sup>29</sup>.

O período do Black Soul no Brasil é compreendido como um momento em que as organizações de contestação negra estão em refluxo, causado pela repressão política dos militares. A questão racial vai aparecer em organizações e movimentos de cunho cultural. Alguns, como a Quilombo, têm uma proposta de união entre o cultural e o político formal, outros nem tanto. O movimento dos blacks surge sem uma proposta política *strictu sensu*, mas traz consigo uma auto-afirmação e uma busca de identidade negras que certamente influenciaram muitos jovens que participavam dos bailes soul. O significado dessa ascendência sobre a juventude negra no Brasil ainda não está claro. Para fins do nosso trabalho, vale ressaltar que este período estudado, onde alguns identificam um momento de refluxo, para nós é entendido enquanto um momento importante de afirmação de uma determinada identidade negra. De qualquer forma o movimento do Black Soul ocorrido nos anos 70 ainda merece ser estudado de uma forma mais complexa e aprofundada. Fica como sugestão...

---

<sup>29</sup> Risério, op. cit, p. 31.

## O Ilê Aiyê

O bloco afro Ilê Aiyê foi fundado também durante os anos 70 e representou uma mudança nos rumos do Carnaval de Salvador. Segundo Risério<sup>30</sup>, o carnaval de Salvador passou por um processo de *reafricanização*, que teve como ponto de origem a fundação do Ilê Aiyê durante o ano de 1974.

O núcleo fundador do Ilê Aiyê era composto por um grupo de amigos que moravam no Curuzu, localidade do bairro da Liberdade, na cidade de Salvador. Eram um grupo de jovens vizinhos que se reuniam com frequência em viagens pelo litoral e nas noites da Liberdade. A influência do movimento do Black Power nos EUA, assim como das lutas de libertação na África, e do movimento do Black Soul são narradas pelos próprios fundadores:

*"É o próprio Vovô (naquela época com 22 anos de idade) quem declara: 'Foi uma noite lá, no Curuzu, e aí surgiu a idéia. A gente tava conversando. Batendo papo, começou a beber... Tava na época daquele negócio de poder negro, black power, então a gente pensou em fazer um bloco só de negros, com motivos africanos'. Macalé, mais abrangente, expõe: 'As idéias surgiram na época do soul, do black-rio, daquelas coisas do black power. Tinham até matado um líder negro... Foi também quando as coisas começaram a acontecer na África. Quando a gente começou a receber, aqui, as notícias das coisas que estavam acontecendo na África'"*<sup>31</sup>.

Além da influência dos movimentos de libertação das colônias africanas e dos direitos civis dos negros americanos, Goli Guerreiro<sup>32</sup> também fala da ascensão que o rastafarianismo, movimento étnico-político-religioso da Jamaica, teve sobre o grupo. A referência ao Black Rio, inclusive, reforça nossa interpretação feita anteriormente sobre o movimento, pois influenciou tanto no que diz respeito a música soul, como também, e no meu entender principalmente, catalisando o surgimento de uma identidade, de uma estética negra.

Segundo Risério, o surgimento do Ilê Aiyê representou a passagem do "*lance black para o lance afro*", que explicaria o processo de *reafricanização* do carnaval baiano. De qualquer forma, a

<sup>30</sup> É importante louvar o livro de Antonio Risério que, em 1981, percebe um processo que só está começando a se delinear no carnaval de Salvador. Trata-se portanto de um livro fundador na análise sobre o carnaval da cidade, escrito ainda no início do processo, anunciando o que estava por vir.

<sup>31</sup> RISÉRIO, op. cit., p.38.

<sup>32</sup> GUERREIRO, Goli, "Um mapa em preto e branco na música da Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)", In. *Ritmos em Trânsito – Sócio-antropologia da Música Baiana*, São Paulo: Dynami Editora, 1998.

grande mudança musical do bloco foi que ele misturou o ritmo do samba duro, característico dos blocos de índios e das escolas de samba soteropolitanas, com a batida Ijexá.

O primeiro desfile do Ilê Aiyê no carnaval de 75 causou muita estranheza e surpresa para a cidade de Salvador. A reação e as impressões sobre o bloco vieram das mais diferentes correntes sociais. O jornal *A Tarde* assim descreve o primeiro desfile do bloco:

*"Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: 'Mundo Negro', 'Black Power', 'Negro para Você', etc., o bloco Ilê Aiyê, apelidado de 'Bloco do Racismo', proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do 'Ilê Aiyê' – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de se esperar que os integrantes do 'Ilê' voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto do Carnaval"<sup>33</sup>.*

O jornal *A Tarde* representando os setores dominantes da capital baiana, demonstra toda sua dificuldade de compreensão ou não aceitação de um bloco afro de Carnaval que tinha como base a identidade negra. Assim, o Ilê foi acusado de racismo e de imitador da realidade dos negros norte-americanos, já que no Brasil nós não teríamos o racismo (proibido em lei!). Os integrantes do bloco teriam chegado inclusive a gozar dos brancos que estavam no palanque oficial.

Para as elites brancas da cidade de Salvador o surgimento de um bloco afro que assumiu inteiramente a busca de uma identidade racial e de uma estética negra deve ter causado assombro. Apesar de Salvador ser a capital com maior número de negros no país, os brancos sempre tiveram posição de destaque e dominância em relação aos negros da cidade. Assim, a denúncia de racismo que o Ilê Aiyê carregava, trazia consigo uma série de questões referentes também a desigualdade social.

Uma das maiores polêmicas que até hoje "atravessam a conversa" quando se fala sobre o Ilê Aiyê é o fato de só poderem desfilar negros no carnaval. O bloco foi acusado de um "racismo às avessas" pois não permitiu (nem permite) a presença de brancos em seu desfile. Sem entrar no

---

<sup>33</sup> *A Tarde*, 12 de fevereiro de 1975, *apud* SILVA, Jônatas C. da. "Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia". In: REIS, João José (org). *Escravidão e invenção da liberdade – Estudos sobre o negro no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1988, op. cit.

mérito da discussão sobre o certo ou errado da opção, vale lembrar que no censo de 1991, 82% da população se declararam pardos e negros na Grande Salvador.

Não foram todos os espectadores daquele primeiro carnaval que tiveram a mesma impressão que o jornalista do jornal *A Tarde*. Antônio Risério, nosso pesquisador temporão dos blocos afro da Bahia, foi também espectador desse primeiro desfile do Ilê Aiyê. Vejamos suas impressões sobre a mesma cena:

*"Pleno carnaval de 75, a Praça Castro Alves delirando, maravilhada. Guardo até uma cena na memória, e espero que ela não vá falhar agora. Me lembro que cheguei mais, pra perguntar que bloco era aquele. Um preto, cara fechada, me respondeu: é o Ilê Aiyê. E olha que nem precisava ter perguntado. Logo reparei na música que eles vinham cantando(...): 'que bloco é esse/ que eu quero saber, ê ê/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você'. Eu sabia que a palavra 'ilê' cobria uma área semântica relativa a habitações, da casa ao templo. No ouvido, a frase 'emi omô nilê'... fiquei mais atento, e a estrofe seguinte da música era uma afirmação franca, diretíssima, da afro-blackitude: 'somo crioulo doido/ somo bem legal/ temo cabelo duro/ somo bleque pau'. Em seguida, vinha o desafio: 'branco se você soubesse/ o valor que preto tem/ tu tomava banho de piche/ ficava preto também'."*<sup>34</sup>

A auto-afirmação negra, rechaçada pelo jornal, é louvada por Risério. As músicas traziam não só a incorporação de uma identidade negra, como também provocações aos brancos. Mesmo com a desconfiança da elite branca de Salvador, o Ilê não só repetiu seu desfile nos outros carnavais como cresceu e impulsionou o surgimento de outros blocos afro.

Os enredos escolhidos pelo bloco sempre remetem a uma África tribal, anterior ao processo de descolonização dos anos 70. Segundo Guerreiro, assim como nas narrativas míticas, a história do povo africano é recontada *"sob a nossa ótica e não da ótica dos colonizadores"*<sup>35</sup>. São feitas pesquisas sobre a história da região homenageada, que se tornam base para as músicas.

As músicas também têm como característica a utilização de expressões em iorubá, numa tentativa de buscar uma ancestralidade partilhada pelo grupo. No caso da Bahia, o iorubá foi

<sup>34</sup> Risério, op. cit., p. 40.

<sup>35</sup> Entrevista de Vovô em 10/11/93 *apud* GUERREIRO, op. cit, p. 104.

bastante presente na liturgia do candomblé, e passou a ser utilizada pelos compositores do bloco em suas músicas como símbolos de uma ancestralidade africana.<sup>36</sup>

Outro elemento importante presente nos desfiles, que remonta as origens africanas, são as indumentárias. Os cabelos são presos em torços ou trançados como os do rastafari. As estampas dos tecidos utilizam o vermelho, o amarelo, o preto e o branco. Os tecidos têm inspiração em motivos africanos, fazendo com que as vestes remetam à África.

Há uma controvérsia entre os pesquisadores do Ilê Aiyê ligada ao fato do núcleo fundador do bloco ser considerado uma "elite" negra, na realidade da cidade de Salvador<sup>37</sup>. Sem entrar muito nesta questão devido aos limites deste trabalho, essa idéia se difundiu pelo fato dos fundadores do bloco trabalharem no pólo petroquímico de Camaçari (naquela época), mas essa realidade não corresponde hoje a maioria dos componentes do bloco. Junto a isso, existia entre o grupo fundador do Ilê, uma participação na militância política, e o Movimento Negro Unificado, sempre encontrou respaldo no bairro da Liberdade e entre os fundadores do bloco.

Outra característica importante dos componentes do Ilê é a forte ligação com o candomblé. O terreiro de Mãe Hilda, mãe de Vovô, tem uma vinculação explícita com o bloco, tanto que ela é a responsável pela cerimônia de saída do Curuzu, no sábado de carnaval.

Todas as novidades trazidas pelo Ilê Aiyê transformaram o carnaval de Salvador, através do processo de *reafricanização* da folia, conceito cunhado por Risério. A partir da fundação do Ilê, muitos blocos afro surgiram, cada um com suas perspectivas e objetivos. Dentre os blocos afro que consideram o Ilê Aiyê como pioneiro estão o Olodum, o Muzenza, o Malê Debalê, e o Ara Ketu. Mas, sem dúvida, o Ilê é o bloco que traz consigo a identidade negra, com as recriadas raízes africanas, mais vigorosamente.

Em 1974, quando um grupo de amigos se reuniu procurando criar um bloco afro para o carnaval, estávamos imersos em um contexto de ditadura militar e repressão política. As organizações de cunho cultural tinham um pouco mais de "espaço" para atuarem que as

---

<sup>36</sup> GUERREIRO, op. cit., p. 104.

<sup>37</sup> MOURA, Milton & AGIER, Michel. "Um debate sobre o carnaval do Ilê Aiyê", In *Afro-Ásia*, nº 24, 2000, pp 367-378.

explicitamente políticas. Assim, surgiram várias delas, que lançaram mão do discurso racial para atrair seus componentes. O Ilê Aiyê foi um dos precursores dos blocos afro, que vêm com um discurso de auto-afirmação e de orgulho negro, que deram origem a uma consciência de negritude entre seus membros. Essa possibilidade de contestação, que começou através de uma organização cultural trouxe frutos políticos, como a candidatura de Vovô a vereador de Salvador – que acabou não sendo eleito. Seria o primeiro vereador rastafari do Brasil.

### ***Os Movimento Negros***

Iremos agora refletir sobre alguns dos movimentos contra a discriminação racial durante a década de 70. Nesse período percebemos uma "saída pelo cultural" nos movimentos de contestação negra. Antes de iniciarmos o debate sobre as diferentes formas de expressão dos movimentos negros nos anos 70 no Brasil, acreditamos ser necessário um esclarecimento: entendemos ser possível englobar dentro da expressão movimento negro, as organizações políticas e culturais que têm como perspectiva o rompimento das formas "tradicionais" com que ocorre a dominação racial, afirmando uma nova identidade e luta política específica.

### ***Os anos 70 e a saída pelo cultural***

Durante os anos 70 o governo ditatorial brasileiro, através do Ministério das Relações Exteriores, tendo a frente o Ministro Mário Gibson Barboza (1969-1972), preocupados com a conjuntura internacional de descolonização da África, explorou dois pontos em sua política externa com este continente: a suposta "democracia racial" brasileira e as origens africanas da "cultura brasileira". Os militantes negros, por seu lado, buscaram denunciar o "mito da democracia racial", mas em um jogo de tensões, adotaram o incentivo estatal à cultura negra como discurso alternativo ao marketing governamental. No lugar do discurso da "mestiçagem", vários desses grupos negros assumiram a idéia de "pureza cultural" <sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*, São Paulo: Editora 34, 2002.



Assim, segundo Jônatas da Silva, esses grupos de militantes negros estariam em busca da auto-afirmação cultural. *“Por auto-afirmação cultural entenda-se: os negros têm uma história baseada em sua herança africana e querem fazer com que esta história seja resgatada, expandida e assumida,(...)”*<sup>39</sup>.

É interessante que, partindo de distinção feita por Livio Sansone em pesquisa sobre o modelo brasileiro de relações raciais, Carlos Hasenbalg fez uma diferenciação entre áreas duras e moles das relações raciais. As áreas duras seriam o mercado de trabalho, o casamento, o contato com a polícia e a escola, onde a questão racial estaria muito presente e forte no cotidiano dos negros. As áreas moles seriam as atividades de lazer e da cultura negra, onde a "cor" e a "raça" não teriam tanto mérito para o grupo.

*“No caso da Bahia [as áreas moles de cultura negra] são os blocos afro, a batucada, os terreiros religiosos e a capoeira. Estes são os chamados 'espaços negros explícitos', onde os negros são hegemônicos e onde os brancos que querem participar têm que negociar as condições de sua participação”*<sup>40</sup>.

Assim, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, surgiram organizações de cunho cultural, mas que tinham a questão política como fundamental, buscando a auto-afirmação negra. Para citar algumas: o Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo o CEAA (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), o SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), a SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), a Confederação Baiana dos Cultos Afro-Brasileiros, o bloco afro Ilê Ayê, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro e o Centro de Pesquisas das Culturas Negras.

Uma distinção importante percebida por Michael Hanchard em seu livro sobre os movimentos negros no Brasil<sup>41</sup>, é a que identifica nesses grupos uma divisão entre africanistas e os americanistas. Para o autor, essa fragmentação foi prejudicial e ocorreu devido à falta de uma luta política mais forte, mais consistente dos negros brasileiros.

<sup>39</sup> SILVA, Jônatas C. da., op. cit., p. 281.

<sup>40</sup> HASENBALG, Carlos A., MUNANGA, Kabengele, SCHWARCZ, Lilia M. Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira, Niterói: EDUFF, 1998, p. 16

<sup>41</sup> HANCHARD, op. cit.

Mas qual a diferença entre esses grupos? Os americanistas tinham como referência à luta pelos direitos civis dos negros americanos assim como o movimento dos Panteras Negras e do Poder Negro. Para eles, portanto, a contestação dos negros brasileiros viria através de protestos e boicotes contra atos específicos de exclusão racial. Esse grupo no Rio de Janeiro estava vinculado ao CEAA e ao IPCN. Podemos citar como integrantes desse grupo Januário Garcia Filho e Orlando Fernandes.

O grupo dos africanistas tinha uma outra perspectiva sobre esta luta. Para eles, a inspiração estava nos embates revolucionárias de descolonização do continente africano, daí discordarem das idéias de "capitalismo negro" e igualdade de oportunidades. Eles também não partilhavam das idéias de luta pelo uso de banheiros, bancos de ônibus e restaurantes comuns entre negros e brancos, como os americanistas, (já que nunca houve uma proibição expressa contra os não brancos). Segundo o grupo, os negros no Brasil, diferentemente do caso norte-americano, eram majoritários no país, devendo portanto fazer exigências ao Estado enquanto tal. Um de seus fundadores foi Yedo Ferreira.

Os africanistas eram ligados ao SINBA no Rio de Janeiro. A falta de uma objetividade de propostas, o etnocentrismo e a falta de recursos seriam apontados por Hanchard como as causas do fim da entidade. Enquanto isso o IPCN e o CEAA, recebendo verbas de entidades norte-americanas, passaram a dar assistência aos afro-brasileiros através de bolsas de estudo, de orientação jurídica e apoio institucional, e se mantêm até hoje <sup>42</sup>.

Para os pesquisadores da questão racial, a caracterização dos anos 70 é um tema controverso na história dos movimentos negros. Alguns estudiosos como Hanchard acreditam que este foi o período de maior presença do *culturalismo*. A prática do *culturalismo*, existente dentro do cotidiano dos movimentos de contestação negra, teria um momento de expansão neste período. Isso porque a

---

<sup>42</sup> A questão do patrocínio de várias entidades norte-americanas no estudo das relações raciais brasileira, assim como a adoção de modelos "americanos" nessas pesquisas são questionados por Bordieu e Wacquant. Cf. BORDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc. "Sobre as artimanhas da razão imperialista". In *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, nº 1, 2002, pp.15-34. A resposta de alguns membros da academia brasileira encontra-se no mesmo número da revista.

repressão governamental reprimia todas as manifestações de cunho político *strictu sensu* de oposição ao *status quo*. Assim,

*"o culturalismo – a preocupação com os levantamentos genealógicos e com os artefatos da cultura expressiva afro-brasileira - afastou o movimento negro das estratégias de mudança política contemporânea e aproximou-o de um protesto simbólico e de uma fetichização da cultura afro-brasileira."*<sup>43</sup>.

A idéia de "saída pelo cultural" durante a década de 70 é um de nossos pressupostos para compreender o movimento negro e a Quilombo. Porém, temos uma interpretação dessas organizações culturais e de seus efeitos na prática política dos negros, diferente da compreensão deste autor. Acreditamos que Hanchard cometeu um equívoco em sua análise deste momento, pois não percebeu as possibilidades políticas, e de difusão de uma consciência de negritude, que essas diversas organizações "culturais" proporcionaram. Como se trata de um estudioso negro americano, parece que sua referência ainda está muito centrada na realidade das lutas pelos direitos civis americanos, que é transformado em seu *tipo ideal*, o que compromete suas conclusões.

Para o autor, a luta do movimento negro passa por um enfrentamento político em relação ao Estado e as camadas dominantes da sociedade civil. Ao menosprezar o papel das organizações culturais, muito da consciência de negritude e a auto-afirmação negra se perderia na especificidade das relações raciais brasileiras.

Um autor que, apesar de não tratar diretamente do caso brasileiro, tem uma visão com a qual compartilho nesse aspecto é Paul Gilroy. Para ele a música negra é importante para a difusão de uma cultura negra entre os escravos, sendo um instrumento importante para a compreensão da vontade dos cativos. O mérito da música negra porém, não se restringe a seu papel de difusão cultural durante a escravidão. Para ele a música pode revelar outros aspectos fundamentais, já que:

*"Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões*

---

<sup>43</sup> HANCHARD, op. cit., p. 121.

*relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam*"<sup>44</sup>.

A música se torna, portanto, um importante instrumento de uma cultura política negra e suas relações sociais, fundamentais na compreensão do mundo do Atlântico Negro. A especificidade da música negra no contexto da diáspora é que ela conseguiu, desde a escravidão, representar um universo de auto-afirmação étnica e de autenticidade racial que serviu tanto como aglutinadora através da vinculação dos negros numa terra estranha, quanto para a manutenção da própria existência.

Uma questão importante em relação à música afro-atlântica para Gilroy é que ela é um fenômeno moderno e ocidental. Isso significa dizer que ela tem suas origens híbridas e mestiças no Ocidente, apesar de se basear em uma pretensa autenticidade. Quanto à modernidade, a música negra da diáspora tem atributos e pressupostos estéticos que a incluem tanto dentro como fora da modernidade.

*"Desejo sugerir que, (...) seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade"*<sup>45</sup>.

A música negra, portanto, assim como a identidade negra e a cultura negra, são construções importantes - mas construções - utilizadas no contexto da diáspora como arma política. Assim, diferentemente da interpretação de Hanchard, Gilroy entende que o movimento negro pode e deve utilizar a cultura política negra como recurso de auto-afirmação e de luta dos negros, sem porém, cair no discurso da autenticidade.

Em nosso ponto de vista, a cultura negra assim como a música negra, também são construções políticas. A idéia de culturalismo defendida acima acaba por retirar toda a possibilidade de criação de uma identidade negra pelas organizações de cunho cultural, que desembocam em uma transformação também no quadro de possibilidades políticas dos atores sociais envolvidos .

---

<sup>44</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência*, São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, 2001, p. 161.

<sup>45</sup> Idem, op. cit, p. 159.

Nos anos 70, em meio a um contexto de ditadura militar, quais eram as opções dos militantes negros de então? Se a oposição no campo político *strictu sensu* encontrava-se em grande refluxo devido às perseguições, cassações e torturas dos grupos de oposição, uma possibilidade de atuação era o campo cultural. Assim, surgiram várias organizações e movimentos de cunho cultural que buscaram a criação de uma identidade negra.

Apesar de alguns estudiosos acreditarem que um certo *culturalismo*, limitaria a atuação dos movimentos políticos negros, temos uma interpretação diferente. Em nosso entender, a possibilidade da valorização da cultura negra resultante desse tipo de organização, levou a uma mudança do paradigma interno nos atores sociais envolvidos. Assim, se um negro que havia incorporado o discurso dominante de que "negro é feio" (?!), ao participar e incorporar a estética dos blacks do Black Rio, ou do Ilê Aiyê, tinha grande chance de mudar essa concepção acerca do ser negro. Um outro que participasse da Quilombo também tinha a possibilidade de tomada de consciência de sua negritude, valorizando a cultura negra. E é bastante plausível pensar que essa tomada de consciência, viria acompanhada de uma transformação em seu universo político e na sua interpretação e compreensão da realidade.

O que estou querendo dizer é que tenho uma interpretação diferente de Hanchard<sup>46</sup>, por exemplo, ao analisar a possibilidade transformadora dos anos 70 em relação aos movimentos de contestação negra. Se para ele esse foi um período de *culturalismo*, em minha análise ele também é um momento privilegiado de mudança em relação a uma identidade negra.

### ***A instituição MPB e a "indústria cultural"***

Voltemos agora a nosso personagem para compreender melhor a conjuntura em que ele estava inserido. Antônio Candeia Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1935. Nossa análise sobre ele porém, se focará principalmente na década de 70, época de sua maior produção musical e política. Sob esse viés vamos examinar o contexto musical desse período para entender como se deu sua inserção. Vamos a ele:

---

<sup>46</sup> HANCHARD, op. cit.

A idéia de uma música popular é um fenômeno típico do século XX e da sociedade ocidental burguesa. No caso brasileiro, podemos perceber que a música popular se constituiu em um dos mais importantes marcos do universo cultural brasileiro. Marcos Napolitano propõe três períodos fundamentais que seriam cruciais para a formação da tradição da música popular brasileira<sup>47</sup>. São eles:

- Os anos 20/30 – onde vemos uma "invenção da tradição" musical brasileira, tendo o samba se consolidado como a música nacional.<sup>48</sup>
- Os anos de 1959/1968 – período em que é construído o novo conceito de música popular brasileira, colocando-a no centro de disputas de projetos culturais e ideológicos ligados ao nacional-popular e a massificação da indústria cultural.<sup>49</sup>
- Os anos de 1972/1979 – momento importante para a reorganização do diálogo musical presente-passado, consolidando um amplo conceito de MPB e incorporando tradições que estavam fora do nacional-popular.<sup>50</sup>

Para os limites que estabelecemos neste trabalho, vamos nos debruçar sobre este último período, discutindo um pouco o papel da música popular durante os anos 70. É importante porém, voltarmos um pouco no tempo, pois entendo que não é possível entendermos a música deste período sem discutirmos o momento de construção da noção de MPB<sup>51</sup>.

O surgimento da "bossa nova" em 1959 pode ser visto como marco fundamental do processo de "substituição de importações" do campo musical brasileiro, sendo parte das mudanças que levam

---

<sup>47</sup> NAPOLITANO, Marcos. História & Música – História cultural da música popular, Belo Horizonte, Autêntica, 2002

<sup>48</sup> Podemos citar como importantes exemplos de pesquisas recentes sobre o período: SANDRONI, Carlos. Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001; BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correia. A Invenção da Música Popular Brasileira : de 1930 ao final do Estado Novo, Tese de doutorado, UFRJ, 2002, mimeo.

<sup>49</sup> Podemos citar como produções recentes no período NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001; RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv, Rio de Janeiro: Record, 2000. Este último não trabalha somente com música mas com várias outras expressões artísticas como o teatro, o cinema e as artes plásticas.

<sup>50</sup> Infelizmente sobre o terceiro período muito pouco tem sido escrito. Podemos lembrar o livro de Ridenti citado acima que acaba também discutindo um pouco do período.

<sup>51</sup> A construção da sigla MPB será debatida nas próximas páginas deste trabalho, problematizando sua utilização.

a redefinição da MPB. Seu surgimento, comumente ligado ao período JK, é visto por Napolitano<sup>52</sup> de uma forma mais abrangente, sendo compreendido como mais uma das formas com que segmentos médios da sociedade se posicionaram buscando "*traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava 'atualizar' o Brasil como nação perante a cultura ocidental*"<sup>53</sup>. A ascensão de Jango e o discurso das reformas de base trouxeram à tona uma outra conjuntura, mostrando que era preciso conscientizar os setores marginalizados da sociedade. Para alguns elementos desses segmentos médios, era preciso pois, politizar a bossa nova. Vejamos com mais calma.

Existia uma preocupação conscientizadora em alguns músicos identificados com a bossa nova, que buscavam não só barrar a influência do rock, mas ampliar o público propondo uma redefinição da relação com o "samba quadrado" do morro<sup>54</sup>.

Ainda em 1961, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, representantes dessa futura bossa nova nacionalista, lançam as bases para a canção "nacional engajada" ao gravarem músicas ("Quem quiser encontrar o amor" e "Zelão"), que uniam o estilo da bossa nova com algumas características da tradição do "samba quadrado" do morro.

O evento que acirrou o impasse pelo qual a bossa nova atravessava foi o famoso show no Carnegie Hall em fins de 1962. Nesse momento, a bossa nova alcançou repercussão mundial, ganhando espaço no mercado internacional, e sendo considerada um "subproduto" do jazz. Porém,

*"O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sociopolíticos no Brasil, durante o governo João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo porém um dilema: era preciso rejeitar a bossa nova sem rejeitar a bossa nova. Inegavelmente, a bossa nova era um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto, era preciso demarcar uma bossa nova jazzificada de uma 'outra' bossa nova nacionalista, ligada à tradição do samba. Após o show do Carnegie Hall, essa questão transforma-se no grande impasse da música popular renovada"*<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> NAPOLITANO (2001), op. cit.

<sup>53</sup> Idem, op. cit., p.21.

<sup>54</sup> O "samba quadrado" ou "samba de morro" seria um tipo de samba produzido pelos compositores das escolas de samba. Esse nome foi dado em oposição ao "samba de asfalto", nomenclatura que englobava desde a "bossa nova", até compositores subseqüentes como Chico Buarque, e Edu Lobo. Cf. LOPES, Nei. Sambeabá – o samba não se aprende na escola, Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

<sup>55</sup> Napolitano, (2001), p. 37.

A "bossa nova", portanto, reconhecida sua importância por seus próprios músicos, acabou sofrendo uma cisão. De um lado desenvolveu-se uma tradição ligada ao jazz, buscando a aceitação do mercado americano, e por outro, uma bossa nova "nacionalista", "engajada", que buscou ligar-se à tradição do "samba de morro" carioca. Foi esta última que possibilitou a redefinição do conceito de MPB feito nos anos 60.

As tarefas auto-impostas pelos músicos nacionalistas, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, eram de grande envergadura: ampliar os materiais sonoros, adquirir novos públicos e consolidar o público jovem. Além disso, dois eram os objetivos básicos a serem atingidos pelos músicos nacionalistas: a conscientização ideológica e a "elevação" do nível musical médio da população.

Marcelo Ridenti<sup>56</sup> trabalha com um interessante conceito para entender esses jovens músicos nacionalistas, o "romantismo revolucionário"<sup>57</sup>. Para ele, não restrito somente ao caso da música, vários jovens de "esquerda" tinham características românticas pois eram anticapitalistas, buscavam construir um "homem novo", que procurasse no futuro valores e qualidades perdidos no presente. Assim eles valorizavam o passado e a busca pelas raízes, idealizando o "povo". Havia um certo "desprezo" pela teoria, e uma busca da prática, da transformação. Nas palavras de Ridenti:

*"Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário."*<sup>58</sup>

Os jovens artistas que participaram, no caso da música, das chamadas "canções engajadas" encaravam sua profissão como uma missão. A definição de "romantismo revolucionário" porém não é unívoca, tendo várias nuances diferentes, fazendo com que cada artista tivesse sua própria visão e interpretação do mundo ao seu redor.

---

<sup>56</sup>RIDENTI, op. cit.

<sup>57</sup> O conceito de "romantismo revolucionário" foi criado por Michel Löwy e Robert Sayre. É com eles que Ridenti dialoga durante todo seu livro. LÖWI, Michel e SAYRE, Robert. Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade, Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>58</sup> RIDENTI, op. cit., p. 57.



Segundo Napolitano, a perplexidade da esquerda com o golpe militar em abril de 64, fez com que muitas questões passassem a ser reavaliadas. Como um governo que estava no caminho "certo" da História, poderia ter sido deposto da forma que foi? Uma das respostas possíveis é que havia um descompasso entre a "marcha da História" e a consciência "popular".

Se a consciência política do "povo" estava "atrasada", aos artistas engajados coube a difícil tarefa de difundi-la para a sociedade. Durante esse processo, Napolitano acredita que houve uma mudança no eixo da perspectiva nacional-popular em que se baseava a ação cultural da esquerda. Agora a "consciência social" era prioridade na luta contra o regime para esses artistas.

Nesse contexto, outra dificuldade surgida para o artista engajado era onde cantar para o povo? Com espaços importantes como o CPC da UNE, entre outros, fechados ou colocados na ilegalidade, urgia ao músico buscar espaços de apresentação. Além disso, questões como quem era o "povo"? Ou o que cantar? Passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas engajados, preocupados com a missão de levar a consciência política ao "povo". Para eles, foi preciso repensar os procedimentos e estratégias de criação/recepção por parte. Esse debate foi acompanhado por uma reestruturação da indústria cultural brasileira.

O teatro brasileiro ou as "artes performáticas" apareciam nesse cenário como o caminho "natural" para a popularização da cultura nacionalista. Nessa conjuntura, antes da "invenção" dos programas televisivos, as peças musicais tiveram um papel central, sendo a música um campo privilegiado de expressão. Assim, espetáculos como *"Opinião"* e *"Arena canta Zumbi"* tiveram grande sucesso junto ao público intelectualizado. Longe de se resumirem a momentos de catarse de frustração política de um determinado segmento social, ou seja, discurso intelectual reproduzido para intelectuais, Napolitano acredita que esses espetáculos permitiram a *"ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira"*<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Idem, p. 75.

Portanto, partindo da bossa nova "nacionalista", no pós-golpe surgiu a percepção entre esses artistas de que era necessário levar a consciência política ao "povo". Os programas musicais como "O fino da bossa" apareceram como resposta a essas questões, parecendo por um tempo resolver os problemas da difusão da mensagem ideológica. O surgimento de novos estilos musicais concorrentes à MPB (a jovem guarda) levou ao questionamento da adesão ou não à indústria cultural. O mais importante porém, foi a redefinição da MPB, que passou a englobar vários estilos musicais, surgindo como uma instituição no seio da sociedade brasileira.

Segundo Napolitano, no final da década de 60 surgiu um novo estilo musical que "bagunçou as estruturas da MPB", o tropicalismo. Sem dúvida ele rompeu com o paradigma nacional-popular anterior. Para alguns autores, ele também se apresentou como uma perda da inocência do intelectual, frente a sua busca dos interesses do "povo" e da "nação". Esse sentimento pode ser compreendido se pensarmos a partir do trauma do pós-64 e pós-AI-5, onde os "jovens engajados" de Napolitano, ou os "românticos revolucionários" de Ridenti, tiveram a percepção de derrota frente ao "sistema".

O significado do tropicalismo para as ciências humanas ainda não está definido. Algumas interpretações surgiram ainda no calor da hora, sendo a mais conhecida a de Roberto Schwarcz<sup>60</sup> e sua análise do grupo Oficina, de José Celso Martinez. De um modo geral há duas linhas de interpretação do movimento. A primeira, mais otimista, identifica no movimento tropicalista um momento de ampliação, de uma abertura cultural crítica levada a cabo por esses artistas. Outra linha de interpretação do movimento é aquela que o vê como causador de uma "implosão" política-cultural na MPB, levando a perda do referencial de atuação do artista-intelectual na construção da história<sup>61</sup>.

Vejo caminhos mais promissores na interpretação de Napolitano, que entende que a tropicália como uma mudança na inserção dos artistas-intelectuais na sociedade pois foi a

---

<sup>60</sup> SCHWARCZ, Roberto. O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>61</sup> Na primeira corrente podemos identificar o texto de FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria, São Paulo: Kairós, 1979. A segunda linha é defendida por HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, São Paulo: Brasiliense, 1981, 2ª edição.

"passagem de uma cultura de matriz romântica (nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil"<sup>62</sup>. A procura do tropicalismo por "chocar" a sociedade brasileira revelou-se também com uma forma de reordenamento das técnicas e materiais de criação cultural dentro das estruturas do mercado.

O tropicalismo, ao assumir a canção como um produto, através do questionamento de seu processo de criação e de seu lugar social, inaugurou uma nova fase de redefinição do conceito de MPB. Ao incorporar o movimento dentro da sigla, abriu um espaço nela onde tinham vez novas influências estéticas e rítmicas. Como consequência vemos uma ampliação do que seria a tal MPB. Isso só foi possível porque os tropicalistas colocaram-se na "linha evolutiva"<sup>63</sup> da música popular brasileira, numa tentativa de modernizá-la. É interessante que tanto o tropicalismo quanto às canções de cunho nacional-popular tem uma preocupação com a "linha evolutiva" e com a "tradição".

Chegamos ao final da década de 60 com o seguinte quadro: o tropicalismo provocou a ampliação do conceito de MPB, definido a partir da bossa-nova, criando um novo paradigma, ou complicando o que já existia. Nesse momento ela já era uma instituição dentro do universo cultural brasileiro, tendo uma visibilidade e uma inserção em diferentes classes da sociedade brasileira. Mas o que definiria a MPB exatamente? Segundo Napolitano:

*"A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do 'rigor técnico' da bossa-nova, das 'utopias' do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (música nova, tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (samba, baião, marcha, etc). Essas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível."*<sup>64</sup>

<sup>62</sup> NAPOLITANO, (2001), op. cit., p. 238.

<sup>63</sup> A idéia de "linha evolutiva" foi proposta por Caetano Veloso durante um debate com vários artistas sobre os caminhos da MPB publicado pela Revista Civilização Brasileira em maio de 1966. O objetivo do debate era entender os desafios da "música engajada" frente ao avanço comercial da Jovem Guarda. A idéia básica é que para que a música popular tenha eco no seio da sociedade brasileira os compositores devem se inspirar, se influenciar, na tradição da música popular, modernizando-a. Para maiores informações ver WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In *Revista Teoria e Debate*, n} 95, 1997, pp. 58-63.

<sup>64</sup> NAPOLITANO, (2001), op. cit., p. 337.

No nosso entender, essa flexibilidade na construção do conceito de MPB proposto por Napolitano, dá mais conta da complexidade da sigla, e da realidade social daquele momento. De qualquer forma, a variedade musical no período era enorme, e muitos ritmos não estão englobados ainda satisfatoriamente.

Com o acirramento da censura a partir do AI-5, os anos 70 começaram com uma conjuntura difícil para o processo de criação do compositor brasileiro. Dentro da sigla MPB, tivemos alguns artistas que foram para o exílio ou se auto-exilaram, enquanto outros (a maioria) buscavam frestas dentro do universo cultural e sonoro que se apresentava. Alguns, como Chico Buarque, tentaram inclusive se camuflar para tentar escapar das garras da censura, criando o personagem Julinho de Adelaide.<sup>65</sup>

A institucionalização da MPB em fins dos anos 60 criou uma hierarquização dos gostos, ou seja, da definição do que era de bom gosto ou não. Dentro desse caldo de ritmos e artistas não muito definido enquanto gênero musical, uma questão que sobressaiu nos anos 70 foi a relação de "cooptação" ou "resistência" à *indústria cultural*<sup>66</sup>.

É necessário agora um pequeno parênteses para entendermos a conjuntura mais geral desse processo de consolidação dos bens culturais. O projeto que levou à instauração da ditadura tinha diferentes grupos envolvidos não só na sociedade civil como também dentro dos círculos militares. Uma importante discussão entre os membros das Forças Armadas era qual seu papel na conjuntura que se apresentava. Se os militares eram uma instância "acima" dos interesses particulares na sociedade, que estavam somente evitando um mal maior quando do golpe, ao longo do tempo suas funções, obviamente, foram transparecendo como também políticas. Portanto,

---

<sup>65</sup> Para uma análise do surgimento do personagem Julinho de Adelaide ver: SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. História Questões & Debates – MPB, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.

<sup>66</sup> Indústria cultural foi um conceito cunhado por Theodor Adorno. Segundo ele, é necessário uma série de fatores para que ela se instaure: o desenvolvimento técnico proveniente da Revolução Industrial, além da consolidação de uma economia de mercado, baseada no consumo de bens e o surgimento de uma sociedade de consumo com seus meios de comunicação de massa. Foi uma importante área de análise e de estudos da Escola de Frankfurt tendo Adorno uma visão bastante negativa desse processo, que era relativizado por Walter Benjamin. Cf. MOBY, Alberto. Sinal Fechado – a música popular brasileira sob censura, Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 21.

*"Em nome da segurança, o debate político deslocou-se do Legislativo, penetrando no próprio interior das Forças Armadas (identificadas diretamente do Executivo). Instalava-se o principal paradoxo do sistema, aquele entre o papel profissional e o papel político dos militares"<sup>67</sup>.*

Uma outra contradição era a busca de legitimidade que o regime ditatorial buscava conseguir na sociedade brasileira. Unindo o discurso da segurança nacional e da modernização econômica (através do "milagre"), os militares conseguiram manter a estabilidade (em alguns momentos mais, outros menos) do Executivo. Sem esquecer dos métodos utilizados para manter a oposição "calada". De qualquer forma, quando em meados da década de 70 temos a crise do "milagre econômico", grande parte da legitimidade conquistada, começou a desaparecer.

Nos interessa porém neste momento discutir a questão das relações do Estado autoritário com a indústria de bens simbólicos. Os bens culturais durante os anos 70 tornam-se importantes focos de atenção do regime devido ao interesse tanto na área da segurança nacional, através da definição do que deveria ou não ser veiculado, como nos interesses econômicos do governo militar, que fortaleceu o parque industrial de produção cultural.

No caso da segurança nacional, o Estado militar tinha uma forte preocupação com a questão cultural, como fica claro através da censura. Existia uma imagem de nação a ser difundida na sociedade brasileira que era condicionada também pelo mercado cultural. Assim, o papel do Estado também era o de controlar, bem de perto, a produção cultural brasileira. Como dizia um Manual Básico da Escola Superior de Guerra sobre os meios de comunicação de massa, *"bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo"*<sup>68</sup>. O controle estatal se expressou não só na censura, mas também na criação de inúmeros órgãos governamentais ligados a área cultural como a Embrafilme, Funarte, Instituto Nacional de Cinema, entre outros. Essas entidades surgiram com objetivo de iniciar um processo de gestação de uma política cultural do governo militar.

<sup>67</sup> MENDONÇA & FONTES, op. cit., p. 41.

<sup>68</sup> Manual Básico da Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos MB-75, ESG, 1975, p. 121 *apud* ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural, São Paulo: Brasiliense, 2001, 5<sup>a</sup> edição, p. 116.

Já dissemos que os militares promoveram uma reorganização na economia brasileira consolidando o plano de desenvolvimento iniciado por Juscelino. É claro que o golpe serviu para um importante reordenamento da economia, não sendo uma mera continuidade do governo de JK. Assim, depois do golpe tivemos uma nova inserção da economia brasileira no mercado capitalista internacional, pois *"o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o 'capitalismo tardio'"*<sup>69</sup>.

A característica estratégica do mercado cultural fez com que o governo militar, por motivos diferentes dos empresários culturais, financiasse seu desenvolvimento. No caso das telecomunicações, por exemplo, toda uma infraestrutura necessária ao desenvolvimento do setor, no caso o sistema de redes, foi patrocinado pelo Estado. Assim,

*"A idéia da 'integração nacional' é central para a realização desta ideologia [da Segurança Nacional] que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos"*<sup>70</sup>.

A relação entre o governo militar e os empresários da indústria cultural foi bastante contraditória, pois por um lado os militares queriam controlar a produção de bens simbólicos, mas por outro, os empresários buscavam o lucro e um mercado que crescia cada vez mais, com seu controle prejudicando o pleno desenvolvimento da indústria. Não é a toa que os empresários não cobram do Estado o fim da censura por motivos políticos ou sociais, e sim que a censura não fosse muito incisiva, pois isto prejudicava-os financeiramente. No livro já citado de Renato Ortiz vemos um documento da Associação de Empresários de Teatro divulgado em 1973 que exemplifica muito bem esta questão:

*"Não nos cabe analisar neste documento os efeitos do excessivo rigor da Censura sobre a permanente e legítima aspiração de liberdade de expressão, para que os artistas e intelectuais formulem, de maneira cada vez mais íntegra, sua visão pessoal da temática que abordam em seu trabalho. Neste documento, o problema da Censura está sendo ventilado porque suas ação excessivamente rigorosa é um dos fatores conjunturais que prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral"*<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> ORTIZ, op. cit, p.114.

<sup>70</sup> Idem, op. cit., p. 118.

<sup>71</sup> Ibidem, op. cit., p. 119, grifo do autor.

A relação dos empresários culturais como vemos era bastante dúbia, o problema não era a censura dos produtos culturais e sim, a excessiva censura, que não permitia o crescimento da indústria cultural. Na realidade, os grandes empresários da indústria cultural lucram muito neste período, pois é na década de 70 que vemos a implementação e a consolidação de uma indústria de bens culturais, principalmente ligada a televisão.

Todos os diferentes gêneros de bens culturais como a televisão, o rádio, o mercado de discos, o cinema, o teatro, tiveram um grande desenvolvimento no período. Para nossa pesquisa importa discutir principalmente a evolução da indústria fonográfica da época, pois nosso objeto de trabalho é um músico que passou a participar deste mercado neste momento. Se até 1970 a venda de discos era uma atividade econômica de pouca monta se pensarmos no consumo de massa, esse quadro se transformou nos anos seguintes. Isso porque, através de facilidades de aquisições de produtos no comércio, houve um forte crescimento da venda de eletrodomésticos e, para o nosso caso, aparelhos de reprodução sonora. Assim, entre 1967 e 1980 tivemos um crescimento da venda de toca-discos de cerca de 813%<sup>72</sup>. Isto explica o crescimento do número de discos vendidos anualmente que cresce entre 1972 e 1979 de 25 milhões de discos anuais para cerca de 66 milhões de discos. Com o crescimento nas vendas de aparelhos de som, vemos que os LPs deixam de ser um artigo restrito as classes mais altas e se popularizam, sendo um objeto de consumo inclusive das classes mais baixas.

Junto com o crescimento da venda de discos vemos que a indústria fonográfica também diversifica seus produtos com a introdução de produtos recentes, como as fitas cassetes. Ao longo da década de 70 elas passam a ser um artigo de consumo de massa, sendo integrado ao hábito dos consumidores através de sua utilização em toca-fitas em carro e em momentos de lazer fora de casa. Além disso houve a diversificação de gêneros musicais por gravadoras, como a Som Livre, que se especializou em venda de trilhas sonoras de novelas. Todas essas transformações fizeram com que

---

<sup>72</sup> Todas as informações sobre a indústria fonográfica foram retiradas do livro de ORTIZ, Renato, op. cit.

entre os anos de 1970 e 1976 o lucro da indústria fonográfica no Brasil tenha crescido impressionantes 1375%.

Bem, até agora analisamos, a conjuntura em que estava inserido nosso personagem-chave em sua fase de maior produção musical, basicamente de ditadura militar, com forte atuação da censura nos meios de comunicação. Não tivemos notícia de músicas suas que fossem censuradas, mas o autocontrole no momento da criação dos artistas na época deve ser levado em conta, apesar da subjetividade da análise. Chico Buarque, um dos artistas mais censurados no período, declarou que: *"É claro que cheguei à autocensura. Mas dentro desse limite que eu já me coloquei, eu acho que ainda tenho campo para fazer o negócio.(...). Eles estão dentro de limites, que, eu acho, no espírito da censura, podem passar"*<sup>73</sup>. Chico teve que exercer a autocensura no momento de criação das músicas com muito mais intensidade que Candeia, mas nenhum compositor naquela conjuntura poderia exercer livremente seu processo criativo sem levar em consideração o filtro da censura. As conseqüências dessa autocensura ainda estão muito longe de serem mensuradas pelas ciências humanas.

Também discutimos o fato da consolidação no período da sigla MPB, que passou a representar um paradigma dentro do universo musical brasileiro. Candeia, considerado um sambista de "morro", fazia parte também desta instituição. No início dos anos 70 surgiu um gênero conhecido como "sambão"<sup>74</sup>, que era desvalorizado culturalmente (estava fora do paradigma criado com a noção de MPB estabelecida) mas que tinha um grande potencial de vendas. Segundo Marcos Napolitano o "sambão" era *"um estilo de samba melodioso, com letras picantes ou românticas, de ritmo cadenciado, mas sem os timbres 'sujos' ou em estado bruto que caracterizavam os sambas 'de morro'. No geral, o 'sambão' era produto de um trabalho de 'filtragem' realizado em estúdio*<sup>75</sup>. Candeia, por seu lado, buscava em suas gravações mostrar uma certa espontaneidade, uma "sujeira" nas gravações que remetesse a idéia de uma roda de samba. É também somente com a consolidação da indústria cultural e fonográfica, com o processo de massificação dos discos que

---

<sup>73</sup> *Veja*, p. 3, 15 de setembro de 1971. *apud* MOBY, op. cit., p.52, grifo do autor.

<sup>74</sup> Cf NAPOLITANO,(2001), op. cit., p. 339/340.

<sup>75</sup> *Idem*, op. cit., p. 339/340.



nosso personagem conseguiu ter suas músicas gravadas em discos próprios assim como em gravações de suas composições por outros artistas.

Mas o repertório cultural de Candeia não estava restrito somente ao seu papel de compositor/cantor e sua inserção na indústria cultural. Ele foi também um importante agente social na construção do movimento negro durante a década de 70. É o nosso assunto a seguir.

### ***Sintetizando***

Nosso objetivo neste capítulo foi tentar definir um pouco melhor qual a conjuntura onde Candeia travou suas "batalhas". Discutimos o contexto de ditadura militar em que ele estava inserido, buscando identificar o quadro mais geral que interferiu tanto nas questões propostas quanto nas respostas dadas a ela pelo nosso personagem. A realidade da consolidação da "*indústria cultural*" permitiu a nosso sambista a entrada no mercado de bens simbólicos, gravando vários discos durante os anos 70, como veremos nos próximos capítulos.

Outra questão que surgiu a partir das discussões travadas foram as diferenças existentes entre os movimentos negros no período. Se o movimento Black Rio se inspirou no modelo americano, o Ilê Aiyê foi influenciado pelos movimentos anticoloniais africanos. No caso da Quilombo e de Candeia, a referência era a uma certa "cultura negra brasileira", inspirada na experiência histórica da escravidão colonial e da memória construída sobre ela. O porquê dessa diferenciação será uma das questões a ser discutida adiante. Uma hipótese diz respeito ao fato de que se tratava de uma organização racializada da cidade do Rio de Janeiro e que surgiu no universo das escolas de samba. Sua referência portanto, estava ligada a busca de continuidade de um ritmo surgido no início do século XX, no seio dos ex-escravos e filhos de escravos. A vinculação entre escravidão e samba no caso do Rio de Janeiro estava presente desde os primeiros sambas gravados.

No terceiro capítulo procuraremos verificar em que medida será esta referência que estará no cerne do rompimento de Candeia com a Portela e da fundação da Quilombo.

Acredito porém que para entendermos melhor as opções e propostas feitas pela Quilombo, devemos analisar primeiramente a vida e obra de seu criador Antônio Candeia Filho. É o que faremos no capítulo seguinte.

## ***Capítulo 2***

### ***Luz da Inspiração<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> Título de música de Candeia {Compositor}. In – *Luz da Inspiração*, op. cit., Faixa 7.

## Introdução

Neste capítulo iremos examinar a biografia de Antonio Candeia Filho, através de sua vida e obra. Para isso, analisaremos algumas músicas compostas por Candeia, tentando entender um pouco mais seu universo cultural, assim como buscaremos descrever sua trajetória. Muitas são as dificuldades para trabalharmos em História com temas como música e biografia. O objetivo deste capítulo é reunir esses dois campos de estudo para compreendermos quem foi, como viveu, o que criou artisticamente, e quais as opções artísticas e políticas de Candeia. Mesmo com as dificuldades que encontraremos pelo caminho, tentaremos o máximo possível nos aproximar dele para entender seu repertório cultural, de símbolos, tradições e práticas com que produzia suas canções. Como pode ser notado, ousadia não nos falta...

A relação da História com a biografia, ou a biografia histórica é um campo de estudos que recentemente vem ganhando força na historiografia. A possibilidade de utilizar a vida de um indivíduo para tentar auxiliar na interpretação de um determinado período na história vem ganhando cada vez mais adeptos. Arriscaria dizer inclusive, que é uma das novas "modas" historiográficas.

Essa porém não era a realidade das biografias históricas há 30 anos atrás, por exemplo. A desconfiança em relação ao gênero biográfico se mostrava, por exemplo, no prefácio escrito por Pierre Guiral em sua tese sobre Prévost-Paradol: *"A espíritos justamente preocupados com as técnicas e os movimentos sociais, parece arbitrário extrair dessa multidão de homens que fizeram a História uma personalidade escolhida e interrogar uma época através de suas reações. Arbitrário e perigoso, pois o historiador acaba por assumir os sentimentos de seu herói"*<sup>2</sup>. Os problemas da biografia estariam portanto, ligados a falta de distanciamento crítico pelos historiadores em relação a ser personagem e a escolha arbitrária de um homem como explicador de determinado contexto.

Muitas águas rolaram e., atualmente a biografia histórica é um campo bastante produtivo da historiografia. Giovanni Levi propõe quatro grandes enfoques a respeito das novas biografias

---

<sup>2</sup> GUIRAL, Pierre, *Prévost-Paradol (1829-1870) – Pensée et action d'un libéral sous le Second empire*, Paris: PUF, 1955. *apud* LEVILLAIN, Philippe, "Os protagonistas: da biografia", In. RÉMOND, René (Org), *Por uma História Política*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FGV, 1996.

produzidas. O primeiro se pautaria na idéia de que as histórias individuais só seriam utilizadas quando ilustrassem formas típicas de comportamento, ligadas as condições sociais mais frequentes. Por esse motivo foi bastante utilizada pela história das mentalidades. O segundo tipo de abordagem da biografia se basearia em sua relação com o contexto. Com uma valorização forte da conjuntura em que está inserido o biografado, ela tem como pressuposto a idéia de que cada desvio da normalidade em sua trajetória é explicado pelo contexto a sua volta. O terceiro enfoque seria a biografia relacionada com personagens de casos extremos. Neste tipo de pesquisa, a análise de casos atípicos serviria para mostrar as margens do campo social onde ele estava inserido. O trabalho de Carlo Ginzburg, sobre o moleiro Menocchio seria um exemplo deste tipo de interpretação<sup>3</sup>. O último tipo de abordagem, segundo Levi, seria a biografia ligada a antropologia interpretativa, onde o significativo seria o próprio ato interpretativo<sup>4</sup>.

Como em todas as linhas de pesquisa em nosso *campo*, a biografia também tem várias questões e questionamentos feitos por seus críticos. Uma delas, bastante pertinente, pensa na impossibilidade da narrativa de uma biografia pela história pois seu pressuposto inicial seria o "sentido da existência" do sujeito. Explicando melhor: a biografia histórica utiliza a história de vida de um indivíduo, tendo como pano de fundo uma intenção explicativa, buscando criar um universo significativo para o ser humano analisado. Segundo Pierre Bordieu:

*"Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é objetivo. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que 'se entrega' a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica, (...), tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis."*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição, São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<sup>4</sup> LEVI, Giovanni. "Usos da Biografia", In, FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral, Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, pp.167-182.

<sup>5</sup> BORDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica", In – FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral, Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, p. 184.

Qual seria então a possibilidade de construção de uma biografia historiográfica que não caísse na armadilha assinalada por Bordieu? Segundo ele próprio, é fundamental a reconstrução do contexto em que o ator social está inserido, pensando na pluralidade de campos em que atua o indivíduo em cada instante. Para que o pesquisador não fique buscando na vida do indivíduo momentos significativos que explicam a questão investigada, ele não pode prescindir da análise dos contextos em que o biografado circulava.

Em nosso caso, vamos trabalhar com biografia e contexto, definida anteriormente por Levi, pois não acreditamos na possibilidade de uma vida ser compreendida somente por suas especificidades e singularidades. Qualquer ser humano está inserido em seu contexto histórico e é fruto, explicação dele. Além disso, a biografia permite perceber quais as atuações de seu personagem neste contexto. Essa possibilidade do diálogo do contexto e do ator social, e de suas interferências um sobre o outro que, sob meu ponto de vista, traz a riqueza da biografia. Acreditamos que desse modo, a biografia de um indivíduo pode e deve também servir como História.<sup>6</sup>

Assim, correndo os riscos e atenta a eles, vamos fazer uma narrativa da vida de Candeia tentando abarcar a maior quantidade possível de campos de atuação de nosso personagem. O texto a seguir vai utilizar como fontes principais a biografia de Candeia escrita por João Baptista M. Vargens<sup>7</sup>, amigo pessoal do compositor, além de reportagens em jornais e revistas. Além disso, utilizaremos também como fontes, algumas músicas, que nos ajudem a perceber sua expressão artística inserida em sua trajetória.

---

<sup>6</sup> Para essas reflexões sobre a biografia histórica foram fundamentais além do já citado texto de BORDIEU, op. cit., LEVI, op. cit., e JAMES, Daniel, "Contos narrados na fronteira – A história de Doña María, história oral e questões de gênero", In – BATALHA, Claudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da; e FORTES, Alexandre (Orgs). Culturas de classe, Campinas: Editora Unicamp, 2004.

<sup>7</sup> VARGENS, João Baptista M. Luz da Inspiração, Rio de Janeiro: Funarte/Martins Fontes, 1987. Este livro será utilizado como fonte secundária já que se trata de um relato de um amigo pessoal de Candeia, que conviveu intimamente com ele durante os anos 70, inclusive na fundação da Quilombo. João Baptista conheceu Candeia ainda jovem, em 1968, mas já fã do sambista. A amizade cresceu ao longo do tempo, tendo acompanhado Candeia em várias sambas e pagodes. Tornou-se professor do departamento de Letras da UFRJ e recentemente escreveu uma biografia sobre a Velha Guarda da Portela em parceria com Carlos Montes. MONTE, Carlos & VARGENS, João Baptista M. A Velha Guarda da Portela, Rio de Janeiro: Manati, 2001.

## Portela é uma família reunida<sup>8</sup>

Os moradores do centro da cidade que são "expulsos" durante a reforma Pereira Passos, vão, paulatinamente, seguindo a linha férrea pelo subúrbio da Leopoldina. Assim, novos moradores acabam chegando na região de Oswaldo Cruz, anteriormente ocupada por pequenos agricultores. O bairro começa a crescer em torno da Estrada do Portela e da linha do trem.

Antônio Candeia Filho nasceu em 17 de agosto de 1935, no bairro de Oswaldo Cruz. Nessa época o bairro era basicamente rural. Os sambistas do Estácio, que saíam da cidade do Rio de Janeiro para as diversas festas na época da fundação da Portela, no final dos anos 20, diziam que estavam indo para a roça. Isto porque em Oswaldo Cruz havia um grande curral que abrigava boa parte do gado que vinha do interior e lá ficava, até seguir para o matadouro da Penha. Assim, em 1935, a região de Oswaldo Cruz ainda tinha fortes características rurais, com criação de gado e pequenas plantações.

Do lado direito da linha férrea de quem vai no sentido Centro-Bento Ribeiro começou a ocupação de pequenos loteamentos, sendo este o primeiro lado a ser ocupado. O "lado de lá", começa com a ocupação de lotes posteriormente, na década de 40<sup>9</sup>.

Pois Candeia nasceu do lado de lá da linha do trem, onde não havia muito comércio ou moradores, mas era repleto de campos de futebol. Esse ambiente mais ruralizado em que o bairro de Oswaldo Cruz se encontrava é até hoje utilizado por alguns biógrafos para explicar alguns sambas de portelenses históricos bastante ligados ao universo rural, ou pelo tema ou pelo ritmo calangueado<sup>10</sup>. Mas voltando ao nosso pequeno sambista de Oswaldo Cruz, seus pais eram seu Antônio Candeia e Dona Maria. Seu Antônio Candeia era gráfico da *Revista da Semana* e figura bastante conhecida em Oswaldo Cruz, onde saía nos desfiles da Portela. Gostava de pagodes e era flautista, e participou de outras associações carnavalescas antes da Portela como o rancho Ameno Resedá e Kananga do

---

<sup>8</sup> Título de música de Candeia e Monarco.

<sup>9</sup> VARGENS, (2001), op. cit.

<sup>10</sup> Idem, op. cit.

Japão. No Natal e nos aniversários dos filhos nada das tradicionais festividades e sim, samba e feijão a noite inteira. Como afirmou Candeia para o *Jornal do Brasil* em 1974:

*"- Eu tinha uma tristeza – lembra hoje Antonio Candeia Filho. No aniversário de outras crianças tinha bola, essas coisas, no meu era feijoada, limão, partido alto. Festa de adulto <sup>11</sup>."*

Segundo João Baptista, além das noitadas de samba, Seu Antônio Candeia também tinha outras mulheres fora do casamento, mas Dona Maria era a "oficial", e Candeia o único filho da união. O pai era bastante rigoroso em sua educação, o que era "apaziguado" pela proteção de sua mãe, que escondia as traquinagens do filho.

Mesmo assim, ainda criança Candeia freqüentava as festas na casa de D. Esther, famosa festeira de Oswaldo Cruz, importante peça na fundação da Portela em 1931<sup>12</sup>. Pois nessas festas, Candeia teve contato não só com samba, mas também com jongo, capoeira e candomblé, como declarou em 1974 a *Jornal do Brasil*:

*"- Mario Elói e Manuel Bam-Bam moravam na mesma rua, a antiga Rua A, atual Sérgio de Oliveira, que termina ali na Praça Paulo da Portela. Eles faziam jongo em casa. Daí eu conhecer muito jongo e caxambu. Tudo foi coisa vivida.*

*O jongo era a base do atabaque, pandeiro sem platanela e muita cachaça. Alegre, galhofeiro, o jongo, quem se embriagasse saía fora, "perdia o jongo".*

*- E o candomblé? Candeia? Como foi parar no teu trabalho?*

*Coisa vivida, também. Lá em Oswaldo Cruz havia mães-de-santo famosas, Dona Nenê e Dona Ercília. Eu ia sempre lá. E hoje tenho um irmão que é babalorixá, o Odilon"<sup>13</sup>.*

Podemos notar que na entrevista acima Candeia já demonstra uma certa teleologia, tentando justificar seu gosto por samba, jongo, caxambu e sua ligação com o candomblé desde a infância. Se desde pequeno ele já gostava e freqüentava as casas na vizinhança com esse tipo de festa ele acaba por "explicar" seu interesse quando adulto pelos mesmos tipos de manifestações culturais. A

<sup>11</sup> BARROSO, Juarez, *Jornal do Brasil*, "Candeia em azul e branco, presença de rei", 20/12/1974.

<sup>12</sup> É bom lembrar que as escolas de samba mais antigas vivem em disputa para se dizerem a primeira a ser fundada. Sabemos que a Deixa Falar do Estácio é reconhecida pelo senso comum como a primeira, tendo sido fundada em 1929. Porém Portela e Mangueira também se julgam as pioneiras. Segundo Antonio Caetano, um dos fundadores da Portela, a data de fundação da escola seria em 1926, enquanto Cartola afirmava que a fundação da Mangueira ocorreu em 28/04/1928. Sobre essa discussão ver AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-enredo*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

<sup>13</sup> BARROSO, Juarez, *Jornal do Brasil*, "Candeia em azul e branco, presença de rei", 20/12/1974.



preocupação apontada por Bordieu anteriormente faz sentido, se pensarmos na construção da imagem que Candeia que transmitir de si próprio.

Enfim, a família de Candeia morava em uma casa simples na Rua João Vicente, de quarto e sala, de onde se acompanhava o tráfego dos trens e ônibus. Assim, sua infância foi como a de muitos outros meninos do subúrbio do Rio de Janeiro, em meio a jogos de futebol, bola de gude e pipa.

Segundo João Baptista Vargens, em 1947, apesar dos protestos do pai, que não queria vê-lo ligado à escola de samba, Candeia desfilou pela primeira vez na Portela. Tinha então cerca de 12 anos. É ele que nos conta como foi o desfile na mesma entrevista ao *Jornal do Brasil*:

*- Nem me lembro do ano. Só me lembro que a escola saiu com dois sambas: o “Santos Dumont”, de Manacéia e outro.*

*Paulo da Portela, que morreu em 1948, ainda era vivo. E as recordações daquele tempo mostram o fundador da escola, mais João da Gente, Alcides, Claudionor puxando o samba na avenida, dialogando com o coro.*

*- Era uma coisa bonita. Quando o coro se calava, a gente ouvia aquela voz distante, possante, fazendo o solo. Depois o coro retomava. A voz do solista, sem microfone, vinha de lugares diferentes, eles não desfilavam juntos não”<sup>14</sup>.*

Realmente concordo que deviam ser muito bonitos os desfiles das escolas de samba nessa época. Porém, o enredo sobre Santos Dumont descrito por Candeia foi de autoria de Euzébio e Lino Manoel dos Reis, e não de Manacéia. Além disso, Paulo da Portela desfilou pela escola Lira do Amor, fundada por ele quando brigou e se desligou da Portela em 1941.<sup>15</sup>

Durante a juventude, Candeia passou a atravessar a linha do trem para se encontrar com amigos à noite no muro da estação de Oswaldo Cruz. O assunto versava sobre os mais diferentes temas do cotidiano, e quase todos faziam sambas contando suas histórias e aventuras. As primeiras exibições, assim como as críticas, eram feitas pelos próprios amigos. Muitos dos integrantes da "Turma do muro", como eram chamados pelos veteranos da Portela, acabaram por participar, das mais diferentes formas, da agremiação carnavalesca.

<sup>14</sup> BARROSO, Juarez. "Candeia, em azul e branco, presença de rei", *Jornal do Brasil*, 20/12/1974, (grifo do autor).

<sup>15</sup> SILVA, Marília Barboza, e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela – traço de união entre duas culturas*, Rio de Janeiro: Funarte, 1989, 2ª edição.

Como participantes da "Turma do Muro" podemos citar: Candeia, Picolino, Waldir 59, Bubu, Altair Prego, Casquinha, Euclenes, Wanderlei, Siloca, Roupinha e Mazinho. Segundo Vargens, todos os integrantes da turma freqüentavam os ensaios vestidos muito elegantemente, com terno e gravata, e eram muito bem educados e falantes. "*Segundo Waldir 59, a moçada despertava inveja nos mais velhos: "As meninas só queriam ficar conosco"*"<sup>16</sup>.

Passando a freqüentar a Portela com seus amigos, logo Candeia conseguiu ganhar o samba enredo do carnaval, desbancando o reinado de Manacéia, principal compositor da escola na época. Assim, com apenas 17 anos, o samba "Seis Datas Magnas", em parceria com Altair Prego, seu colega da "Turma do Muro", foi o vencedor do desfile carnavalesco de 1952 com o inédito fato da escola ganhar nota 10 em todos os quesitos. Vejamos a letra:

*"Foi Tiradentes, o Inconfidente  
E foi condenado à morte  
Trinta anos depois o Brasil tornou-se independente  
Era o ideal de formar um país livre e forte  
Independência ou morte  
D. Pedro I proferiu  
Mais uma nação livre era o Brasil*

*Foi em 1865 que a história  
Nos traz Riachuelo, Tuiuti  
Foram duas vitórias reais  
Foram os marechais Deodoro e Floriano  
E outros vultos mais  
Que proclamaram a República  
E quantos anos após foram criados  
Hinos da pátria amada  
Nossa bandeira foi aclamada  
Pelo mundo todo foi desfraldada.<sup>17</sup>*

Candeia, como um legítimo ator social de seu tempo, fez um típico samba patriótico-ufanista, louvando heróis brasileiros (Tiradentes, D. Pedro I, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto) e batalhas da guerra contra o Paraguai. Lembrou ainda de símbolos nacionais como o hino e a bandeira. Esse tipo de samba-enredo era característico dos anos 40/50.

<sup>16</sup> VARGENS(1987), op. cit., p. 27.

<sup>17</sup>Candeia, "Seis Datas Magnas", Candeia/Altair [Compositores]. In – *Acervo Funarte - Candeia*, Rio de Janeiro: Atracção Fonográfica, 1998, 1 CD, Faixa 9 .

No início dos desfiles das escolas de samba o enredo não tinha grande importância. Mas com o apoio governamental aos desfiles e uma procura por respeitabilidade por parte dos sambistas, aos poucos isso vai se transformando. A partir de 1945 todos os componentes passam obrigatoriamente a utilizar fantasias<sup>18</sup>. Assim, as escolas de samba definitivamente se diferenciam dos blocos durante o carnaval. Se agora o enredo ganhou importância fez-se necessário criar a melodia que acompanhava o desfile, dando origem aos sambas de enredo<sup>19</sup>.

Dando seguimento a essa política, em 1948 os sambas enredo deveriam obrigatoriamente ter "*motivo nacional*"<sup>20</sup>. No ano seguinte a apresentação do enredo passou a ter de obedecer "*a finalidade nacionalista*"<sup>21</sup>. Apesar da aparente interferência de agentes externos nessa questão, Tinhorão afirma que mesmo antes disso, tradicionalmente os enredos buscavam "*estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e as glórias nacionais*"<sup>22</sup>. E quais seriam as glórias nacionais a serem exaltadas? Neste momento, a natureza e a história de grandes personagens e seus feitos históricos. Nada mais de acordo com o samba visto acima.

Além dele, Candeia conseguiu ganhar vários outros sambas-enredos da Portela. Entre 1955 e 1957 teve como sambas vitoriosos "Festa Junina em Fevereiro", que fala sobre um casamento na roça no estilo das festividades juninas, "Riquezas do Brasil (Brasil Poderoso)", onde exalta as riquezas minerais e as Forças Armadas brasileiras, e "Legados de D. João VI", onde a história do soberano no Brasil é narrada. Todos esses sambas foram feitos em parceria com Waldir 59. Este último levou a Portela a novamente vencer o desfile daquele ano.

Em 1959, outro campeonato é alcançado com o enredo "Brasil, panteão de glórias", em parceria com Waldir 59 e Casquinha. O samba, também ufanista relembra, heróis como Felipe Camarão, Duque de Caxias, Santos Dumont, Ruy Barbosa, e os pracinhas da FEB. O último samba que Candeia ganha na Portela é no desfile de 1965 em homenagem ao Rio de Janeiro, "Histórias e

---

<sup>18</sup> Vários são os livros que discutem os primórdios dos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro. Dentre eles podemos citar: AUGRAS, Op. Cit.; SOHIET, Rachel. *A subversão pelo riso*, Rio de Janeiro, FGV, 1998.; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito*, São Paulo : Brasiliense, 1999, 1ª reimpressão.

<sup>19</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular*, São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

<sup>20</sup> SILVA, Marília T Barboza, OLIVEIRA, Francisco. *Silas de Oliveira*, Rio de Janeiro: Funarte, 1981 *apud* AUGRAS, p. 63.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> TINHORÃO, op. cit.

Tradições do Rio Quatrocentão (Ruas do Rio Antigo)", também em parceria com Waldir 59. Esse samba é um típico "lençol", samba-enredo com mais de 40 versos, longuíssimo, que vem narrando a história da cidade do Rio de Janeiro desde a fundação por Estácio de Sá até o século XX e o "*caldeamento das raças*"<sup>23</sup>.

Voltando aos anos 50, Candeia fazia parte não só da Ala dos Compositores da Portela, um dos locais mais importantes a que um sambista podia aspirar, como também da Ala dos Impossíveis para desfilar no Carnaval. A Ala dos Impossíveis era composta por grande parte dos integrantes da "Turma do Muro" e fez muito sucesso no carnaval de 1957, ao inovar com passos marcados. Segundo a lenda, a ala saíria representando a Corte Real no enredo sobre D. João VI. Surpreendentemente, conseguiram um desconto na hora em que foram pegar as perucas com que desfilariam. Só descobriram em Oswaldo Cruz que a peruca era de sisal e horrorosa. Com a negativa dos componentes em vestir tal cabeleira, acabaram concordando com seu uso pois perceberam que sem a peruca descaracterizariam completamente a fantasia. A saída encontrada por Candeia e Mauro, para não chamar a atenção de tão indesejados cabelos, foi inventar uma coreografia onde as espadas da fantasia fossem cruzadas sincronicamente durante o desfile, com partes do samba fazendo a marcação. Assim, foi criada a primeira ala com coreografia marcada. Nos anos seguintes a coreografia da Ala dos Impossíveis era cuidadosamente ensaiada na casa de Candeia nos finais-de-semana que antecediam ao Carnaval. Diferentemente de tempos depois, ele também gostava de algumas inovações no Carnaval.

A coreografia da Ala dos Impossíveis fez tanto sucesso naquele ano de 1957, que Candeia, Waldir 59 e Mazinho foram convidados para fazerem uma propaganda na televisão. O produto era de uma firma que estava introduzindo aparelhos de ar condicionado no Brasil. A propaganda na tevê Tupi não foi como eles imaginaram, já que apareceram trajando roupas de índio e contando as vantagens da cidade fresquinha em relação à selva<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Trata-se da expressão dos compositores.

<sup>24</sup> Segundo Vargens conta, os três sambistas compraram ternos novos para irem se apresentar no comercial da TV. Todo o bairro estava avisado e assistindo ao programa. Quando chegaram a emissora de televisão foram elogiados pelo produtor pelo figurino, mas foram avisados de que teriam de usar as roupas de índio. Como já tinham gasto o cachê,

Além do "mico" da propaganda na televisão, a ala dos Impossíveis deu mais lucros ao grupo, pois eles foram convidados para se apresentarem no musical "Night and Day", de Carlos Machado.

Poucas são as informações sobre sua vida amorosa antes dos anos 60. Sabemos que Candeia teve um primeiro filho, Edinho, ainda muito jovem. Além dele, houve um casamento com Nanci, do qual não temos informações, a não ser a existência de mais dois filhos, Jairo e Selma. Em 1960, conheceu a companheira que o acompanharia até o fim da vida, Leonilda. Cerca de seis meses depois já alugaram uma casa onde foram morar com Natalina, filha do primeiro casamento dela. Jairo e Selma também acabaram indo para lá algum tempo depois. Leonilda era a companheira que também gostava das festas que Candeia promovia em casa, fazendo famosos pratos como o coelho, e o mocotó.

Em 1961, Candeia inspirado no conjunto "A Voz do Morro" de Zé Ketti, Paulinho da Viola e Néelson Sargento, entre outros, criou o grupo "Mensageiros do Samba". O conjunto era composto por Candeia, então policial; Casquinha, que era bancário; Arlindo, detetive; David do Pandeiro, membro da polícia militar; João do Violão, que era funcionário público; Picolino, trabalhador no cais do porto; e Bubu da Portela, torneiro mecânico. Poucas são as informações a respeito do grupo, mas sabe-se que eles fizeram apresentações no Zicartola<sup>25</sup> e chegaram a gravar um LP, pela gravadora Polydor.

O Lp, chamado de "Mensageiros do Samba" foi lançado em 1966. O tema principal das músicas de Candeia gravadas neste disco versava em torno do amor e de relacionamentos amorosos. Podemos citar como exemplo do tipo de sambas gravados, "Gota d'água":

*"Lá ra ra ra ra..*

*Não vou sofrer nem tampouco chorar  
Se você resolver me abandonar*

---

acabaram concordando em fazê-lo. Durante muito tempo foram alvos de gozação por todo o bairro. Cf. VARGENS, (1987).

<sup>25</sup> Zicartola foi um bar fundado por Cartola de Dona Zica durante os anos de 1963-1965, onde se apresentavam famosos sambistas da época. Paulinho da Viola, por exemplo, se profissionalizou como músico, largando a carreira de bancário, tocando nas noites do bar. Muitos estudantes e intelectuais da época freqüentavam o ambiente. Para maiores informações ver, CASTRO, Mauricio Barros de. Zicartola, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

*Eu vou cantando viverei cantando  
As minhas mágoas não esquecerei  
Quando com sede de amor voltar  
Nem uma gota d'água há de encontrar*

*Não te darei nem um olhar  
Se nosso amor chegar ao fim  
Te esquecerei mas cantarei assim*

*Lá ra ra ra ra ra...*<sup>26</sup>

Trata-se de um samba sincopado, cantado em coro por todos os músicos. A música também tem como temática uma relação amorosa onde a mulher o teria deixado. Como vingança ele intuiu que em algum momento ela iria querer voltar. Mas a relação já não tem retorno, pois ele não vai deixar nem uma gota d'água, nem mesmo um olhar ele vai lhe dirigir. De seu lado ele vai estar muito feliz, pois já terá esquecido dela, cantando.

Na vida profissional no final dos anos 50, Candeia era funcionário do Ministério da Viação e Obras Públicas, onde trabalhava na Divisão de Saneamento e Obras Públicas, na Praça XV. Já no início dos anos 60 ele e alguns amigos resolveram fazer a prova para a polícia civil. Foi aprovado em terceiro lugar.

Muitos são os depoimentos contando que, quando se tornou policial, mudou seu comportamento<sup>27</sup>. Mostrou-se, um policial exemplar, truculento e severo. Prendeu vários bandidos importantes como Neném Ruço, famoso marginal da época. O problema, pelo que se conclui no livro de Vargens, foi que além dos bandidos, Candeia não "aliviava" nem o lado de seus amigos. Assim, chegou a prender seu irmão de criação, Ronaldo, assim como Dominginhos do Estácio, porque este dançava em plena Praça Onze. Não atendeu nem aos apelos de Waldir 59, seu amigo e parceiro de tantas músicas, para liberar Dominginhos. Sua fama como policial causou muito desgosto entre os colegas. Casquinha, por exemplo, contou que em determinada noite, por estar acompanhado por seus colegas policiais, Candeia não falou com ele ao se cruzarem na rua.

<sup>26</sup> Candeia, "Gota d'água", Candeia [Compositor]. In - *Mensageiros do Samba*, Rio de Janeiro: Polydor, 1966, 1 LP, Faixa 3.

<sup>27</sup> Cf. VARGENS, (1987), op. cit.

Segundo sua biografia escrita por Vargens, foi por ser um policial tão truculento que sua vida deu uma volta de 180° tão rapidamente. Segundo a "lenda", Candeia em uma noite esbofeteou uma prostituta. Ela então teria-lhe lançado uma praga, que aparentemente "pegou".

### De qualquer maneira<sup>28</sup>

Este episódio é considerado segundo seu biógrafo como o marco que fez surgir um novo Candeia, segundo seus amigos. É um momento de transformação, de onde surge um novo compositor, com novas temáticas, novas preocupações e questionamentos em relação ao mundo ao seu redor.

No dia 13 de dezembro de 1965, Candeia havia sido aprovado no concurso público para oficial de justiça. Era uma tentativa de largar aquela vida de policial, que já não o agradava mais, segundo as palavras de Leonilda<sup>29</sup>. Em comemoração ao fato, foi organizado um grande pagode no clube Imperial, em Madureira. Na saída é Waldir 59, testemunha do caso, quem nos conta, através de seu depoimento concedido a João Baptista Vargens, o acontecido:

*"Duas horas da madrugada, fui embora. Estava em Madureira esperando um táxi e ele, que foi levar o pai em casa, me chamou para ir ao Leblon. Insistiu e, por ele estar bêbado, resolvi ir. Candeia ia levar uma pequena em casa. Ela morava em Botafogo e trabalhava no Leblon. Passamos na Mangueira, lá não estava bom. Então, seguimos pro Leblon. Quando chegamos, a moça resolveu ir para Botafogo e de lá, pensando que fôssemos para a farra, decidi voltar para Madureira.*

*Na saída do Catumbi-Laranjeiras, quando vínhamos no final da Marquês de Sapucaí, perto da Presidente Vargas, Candeia bateu no caminhão de peixe. Quando dobrou, pegando a Presidente Vargas, ele cruzou o caminhão e botou o carro na frente. Desceu. Olhou o pára-lama. Viu que estava amassado. Pegou o revólver e esvaziou todos os pneus do caminhão. O ajudante pulou. Caiu perto de Candeia. Candeia deu uma 'colada' no cara e o cara fugiu. O outro ajudante pulou e a mesma coisa. Aí, ele falou pro italiano que estava dentro da boléia: 'agora é você!' O cara mandou tiro e saltou a pé. A garota do Candeia correu atrás do cara com o revólver sem bala. E Candeia caído. Suspendi o homem, botei-o no ombro e fiquei na frente de um táxi. A pulsação dele a zero. Ao deixar o Candeia no Souza Aguiar, desmaiei. Depois fui apanhar a arma do Candeia e os documentos do cara do caminhão"<sup>30</sup>.*

<sup>28</sup> Título de música de Candeia.

<sup>29</sup> VARGENS, (1987), op. cit.

<sup>30</sup> Apud, VARGENS, (1987), p. 48.

Candeia chegou ao Souza Aguiar, no Centro da cidade, e ficou desenganado por três dias. Foram cinco tiros, um no braço, um na medula, dois nos pulmões e um de raspão. Os médicos que o operaram não acreditavam que ele pudesse sobreviver. Uma semana depois foi transferido para o Hospital dos Servidores do Estado, onde ficou até março do ano seguinte. Leonilda o acompanhou todo o tempo na via crúcis dos hospitais. Segundo seu depoimento, nenhuma mágoa ficou. *"Se ele fosse pra casa ver a gatona, que estava à sua espera, nada disso teria acontecido, mas foi levar a gatinha em casa... No hospital, ele me pediu perdão e disse que, a partir de então, ele me levaria pra todos os lugares,"*<sup>31</sup>

Várias foram as operações feitas ao longo do tempo, tendo algum resultado positivo. Porém, segundo Vargens, Candeia nunca mais conseguiu recuperar os movimentos e a sensibilidade da cintura para baixo.

Iniciou-se então um período de forte depressão, onde o sambista praticamente não saía de casa, somente indo a consultas médicas. Poucos eram os amigos que tinham permissão de penetrar em seu universo, agora restrito a sua casa. Em 4 de janeiro de 1968 ele descreveu em uma carta seu desânimo e falta de esperanças com o tratamento:

*"Início de um Ano Novo, antevisão da derrota me apavora: começo a perder a fé em minhas possibilidades de recuperação.*

*Sinto que os amigos e parentes também já não acreditam na minha reabilitação, até os de casa já se mostram saturados.*

*Estou morrendo de dentro para fora. Somente um milagre poderá modificar esta situação. Perco gradativamente o interesse pelo presente e pelo futuro, vejo-me amarrado dentro de um barco, que se encaminha lentamente para o precipício.*

*Apesar de todas as adversidades, continuarei lutando, praticando os exercícios e tomando medicamentos. Em momento algum me entregarei ao desânimo ou ao desespero.*

*Após um ano decorrido, sou obrigado a reconhecer que não obtive nenhuma melhora digna de registro,(...)"*<sup>32</sup>.

Apesar do desânimo descrito acima, com a aparente falta de interesse no mundo a sua volta, causado pela certeza cada vez maior na impossibilidade de recuperação, Candeia diz que não desiste. Paulatinamente, os amigos começaram a convencê-lo a retomar sua vida fora de casa, nos

---

<sup>31</sup> Idem, p. 48.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 51/52.



pagodes da cidade. Uma grande festa foi organizada no Jacarepaguá Tênis Clube, com todos os amigos presentes. Foi a primeira vez depois do acidente que Candeia voltou a cantar em público.

Em outra ocasião Candeia, obviamente sem saber seu destino, acabou indo para São Paulo, na quadra da Mocidade Alegre. No dia seguinte foi feita uma entrevista a uma emissora de rádio. Algum tempo depois, Martinho da Vila e Bibi Ferreira convenceram nosso sambista a fazer sua primeira aparição na televisão depois do acidente, no programa da Bibi Ferreira na Tevê Tupi.

Assim, aos poucos, Candeia conseguiu superar o trauma psicológico causado pelo acidente. Como passou a se sentir só, começou a organizar pagodes em sua casa com bastante frequência. Tudo era motivo de festa, independente do dia da semana. Os amigos passaram a comemorar seus aniversários organizando festas na casa de Candeia. Leonilda era a responsável pela comida e o samba rolava solto durante a noite. Em 1971, Candeia grava a música que é o símbolo desse momento de superação em sua vida. Chama-se "De qualquer maneira"<sup>33</sup>, um samba cantado com bastante interpretação e emoção:

*"De qualquer maneira  
Meu amor, eu canto  
De qualquer maneira  
Meu encanto, eu vou sambar*

*Com os olhos rasos d'água  
Ou com um sorriso na boca  
Com o peito cheio de mágoas  
Ou sendo a mágoa tão pouca  
Quem é bamba não bambeia  
Falo por convicção  
Enquanto houver samba na veia  
Empunharei meu violão*

*De qualquer maneira  
Meu amor, eu canto  
De qualquer maneira  
Meu encanto, eu vou sambar*

*Sentado em trono de rei  
Ou aqui nesta cadeira  
Eu já disse, já falei  
Que seja qual for a maneira  
Quem é bamba não bambeia*

---

<sup>33</sup> Candeia. "De qualquer maneira", Candeia, [Compositor]. In – *Filosofia do Samba*, Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 9.

*Falo por convicção  
Enquanto houver samba na veia  
Empunharei meu violão"*

Essa canção, um samba bem marcado, falando sobre a superação do momento difícil que estava atravessando. Independente da dor ou da felicidade o samba era a certeza no caminho do sambista, estando ele no "trono de rei" ou na cadeira de roda. De qualquer maneira ele canta...

A música de Candeia cresceu muito depois do acidente não só quantitativamente como também qualitativamente, segundo depoimentos de seus amigos coletados por Vargens. Como não podemos mensurar a qualidade, pelo menos em relação a quantidade podemos comprovar essa impressão: das 130 músicas gravadas, somente 17 o foram antes de 1966. Podemos pensar porém, que isso se explicaria pelo fato dele ter construído sua carreira ao longo do tempo, sendo reconhecido no final de sua vida. Este questionamento é respondido, lembrando que a coincidência entre os anos restantes de sua vida, fase de maior gravação de suas músicas tenha ocorrido depois do acidente.

Em 1970, cinco anos depois do acidente, ele consegue gravar o primeiro LP solo "Autêntico, Samba, Original, Melodia, Portela, Brasil, Poesia" pela gravadora Equipe<sup>34</sup>. Era um LP onde todas as músicas eram de autoria de Candeia. Entre as doze canções, somente duas parcerias com Casquinha e uma com Paulinho da Viola. Um disco absolutamente autoral.

Alguns outros cantores começaram a gravar músicas de Candeia, como Clementina de Jesus, Paulinho da Viola em suas parcerias, e Clara Nunes. O sucesso das gravações o impulsionaram a, no ano seguinte, gravar mais um LP. Este segundo disco foi chamado de "Raiz"<sup>35</sup> e foi editado pela gravadora Novo Esquema, em 1971. Novamente um disco autoral, somente com uma gravação onde ele não era o compositor<sup>36</sup>. De toda forma, esse disco trouxe parcerias com Arthur Poerne, Aldecy, Paulinho da Viola e Adelson Alves. Era um disco de samba, mas que trazia também outros

---

<sup>34</sup> Este LP veio a ser lançado em CD nos anos 90 pela gravadora Ouver Records, com novo título: "Samba da Antiga", sem praticamente nenhuma remasterização.

<sup>35</sup> Este disco foi também lançado em CD, em 1997 pela gravadora Ouver Records, com o nome de "Filosofia do Samba".

<sup>36</sup> É a música "Silêncio Tamborim", de Wilson Bombeiro e Anézio.

ritmos como o choro em "Saudade", o samba-canção em "Quarto escuro", e músicas mais lentas como "Imaginação".

Em 1975, Candeia lançou outro disco em que ousou com vários ritmos diferentes. Foi o LP "Samba de Roda", onde gravou jongos como "Acalentava", pontos de umbanda como "Deus que lhe dê", um choro-canção, "Brinde ao Cansaço", sambas de roda como "Porque não veio", e cantigas de maculelê e capoeira, "Sou eu, sou eu" e "Ai Haydê Paranauê", além de uma grande seleção de partidos-alto. Ao contrário dos discos anteriores, neste foram gravadas poucas músicas de sua autoria, sendo a maior parte delas de outros compositores ou adaptados do folclore brasileiro, segundo consta no encarte.

Nesse mesmo ano foi lançado um outro disco importante com participação de Candeia, chamado "Partido em 5". Nesse LP, que conta com a participação de vários partideiros como Velha, Anézio, Casquinha e Wilson Moreira, ele tinha duas músicas suas: "Lá vai a viola" e "A volta". Esse disco alcançou grande repercussão, fazendo com que por exemplo, Wilson Moreira largasse a profissão de carcereiro e passasse a viver somente de música. Devido ao sucesso do disco foi lançado um segundo volume "Partido em 5" vol 2, que contou além dos partideiros do disco anterior, de Hélio Nascimento. Nesse segundo volume foram gravadas três composições de Candeia: "História de pescador", "Luz da Inspiração" e "Batuque feiticeiro".

Paralelamente a esse impulso em sua carreira como cantor e compositor, Candeia participava do departamento cultural da Portela, idealizado por ele em conjunto com outros componentes. O departamento cultural tinha, entre suas obrigações, organizar o enredo do carnaval da escola. As tensões dentro da escola começaram a se acirrar com a posse do novo presidente da escola, Carlinhos Maracanã, em 1971.

Com o tempo a briga política entre o grupo de Candeia e a direção da escola se torna insustentável. Candeia já não encontrava mais espaço no departamento cultural da Portela, segundo João Baptista Vargens. Junto com outros integrantes como Paulinho da Viola, André Motta Lima, Carlos Monte e Cláudio Pinheiro, lançou um documento endereçado ao presidente da escola,

Carlinhos Maracanã. Este documento, com data de 11 de março, propunha mudanças radicais para a Portela, como a restrição do número de componentes a 2500 pessoas; proibição da entrada de novos compositores na ala dos compositores até que fossem abertas novas vagas, e proibição das torcidas organizadas nas escolhas de samba (tal documento encontra-se em anexo no final da dissertação). O documento não foi sequer discutido pela direção da escola.

Assim, no final deste mesmo ano, Candeia fundou uma nova escola de samba, que fosse da forma que ele imaginava. Ele, com um grupo de sambistas, saiu da Portela e fundou em 8 de dezembro de 1975, a Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo<sup>37</sup>.

A Quilombo foi fundada a partir de um sonho de Candeia. Ele próprio quem nos conta como isto aconteceu por intermédio do jornalista Juarez Barroso, em 1975:

*"Um assunto já discutido, analisado, polêmico: o gigantismo das escolas de samba, sua transformação em shows (ou a tentativa dessa transformação) a perda do espírito comunitário existente em suas origens, a perda do controle das escolas de samba pelos sambistas. Algo bem acima do que simples "embranquecimento", a simples "invasão da Zona Sul", que só isso não explica e nem justifica a transformação das escolas de samba em fonte de enriquecimento de alguns, em base de prestígio social, político. Coisa que alguns chamam de evolução. Não era um teórico, um sociólogo de fora analisando um fenômeno. Era um sambista de tradição, filho de sambista. No meio da revolta, um sonho:*

*– Se eu pudesse, se eu tivesse condição física, fundava uma escola de samba. Uma escola para reunir toda essa gente que não aceita isso que está aí.*

*'Sentado em trono de rei ou aqui nessa cadeira... de qualquer maneira meu amor, eu canto', já disse Candeia num samba. E alguém comentou:*

*– Você tem mais condição do que qualquer um.*

*O sambista não disse nem que sim nem que não. Pensou, falou nas cores de sua escola-fantasia, o roxo, lilás, como cor base. Roxo e branco. Ouro também, talvez. E continuava o sonho:*

*– Uma escola em que tudo fosse feito pelo povo. As costureiras do lugar fazendo as fantasias. Não ia ter esse negócio de figurinistas de fora não. As alegorias também, tudo de lá mesmo, escolhido lá.*

*(...)*

*Lembrando os tempos heróicos da Portela, do Salgueiro, tempos comunitários, a escola dirigida pelos próprios sambistas, sem paternalismos de bicheiros, de políticos. Lembrados os nomes de sambistas descontentes, das que abandonaram a Avenida ao vê-la reservada aos turistas.*

*Ia ser uma escola muito bonita. Sei lá, é uma idéia. Fica a idéia."<sup>38</sup>*

<sup>37</sup> A saída de Candeia da Portela e o surgimento da Quilombo serão assunto do próximo capítulo. Por agora só apontamos a situação e depois nos debruçaremos sobre ela dando-lhe a devida atenção.

Como já vimos, não era só uma questão de sonhar. Existia uma briga política na Portela, na qual Candeia fazia parte do grupo não ouvido. O documento endereçado à direção pelos membros do departamento cultural não foi sequer respondido. Assim, ele decidiu mudar, ou em suas próprias palavras no jornal, *"saímos de uma posição somente crítica para a realização. Aceitamos o desafio que é a Quilombo Em vez de ficarmos acomodados, assumimos a responsabilidade de construirmos um núcleo de continuidade da cultura afro-brasileira"* <sup>39</sup>. O objetivo da Quilombo era, portanto, que os sambistas voltassem a tomar as rédeas da escola de samba, buscando preservar a cultura afro-brasileira, em suas próprias palavras.

Iremos discutir a Quilombo com mais profundidade no próximo capítulo, mas para nosso universo atual de análise basta deixar claro que a partir da fundação da nova escola, Candeia passou a desdobrar-se nas atividades requeridas pela escola. Tanto que se tornou Presidente Vitalício do Conselho Deliberativo da escola.

Paralelamente a sua participação ativa na Quilombo, sua vida como cantor e compositor continuou dando frutos. Assim, em 1977, a partir de um show, foi lançado um disco "Quatro grandes do samba", com ele, Elton Medeiros, Néelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, pela RCA-Victor <sup>40</sup>. Neste LP, Candeia gravou um partido-alto "Não vem (Assim não dá)" e "Sou mais o samba", esta última com participação de Dona Ivone Lara. Além disso também grava a lírica "Expressão do teu olhar".

No mesmo ano é lançado outro disco autoral, chamado "Luz da Inspiração", pela WEA-Atlantic <sup>41</sup>. Nesse disco, das doze músicas, somente em três ele não aparece como o compositor: são elas "Maria Madalena da Portela", partido-alto de Aniceto, "Já curei minha dor", samba de Padeirinho, e "Pelo nosso amor", de Cartola. As parcerias foram com Wilson Moreira, em "Me alucina" e com Casquinha em "Era quase madrugada". Deste Lp podemos ressaltar também a gravação do samba-enredo "Riquezas do Brasil – Brasil poderoso" de 1956, a música "Nova

---

<sup>38</sup> BARROSO, Juarez. "Quilombos – nasce uma nova escola de samba", *Jornal do Brasil*, 17/12/1975.

<sup>39</sup> ÁGATHA, Íris. "Candeia – Festa de um ano tem domingo negro na Quilombo", *Última Hora*, 09/01/1977.

<sup>40</sup> Este disco foi remasterizado e saiu em CD em 2001, pela RCA/BMG.

<sup>41</sup> Este LP foi remasterizado e saiu em CD em uma coletânea chamada e-collection em 2001, pela EMI.

Escola", em homenagem a Quilombo, além dos partidos-alto "Olha o samba sinhá" e "Vem menina moça", além das mais lentas "Luz da Inspiração", "Me alucina" e "Falso poder (ser ou não ser)".

Três anos depois, em 16 de novembro de 78, Candeia sofreu uma parada cardíaca, provocada por uma septicemia, no Hospital Cardoso Fontes, e vem a falecer. Morre novo, somente com 43 anos e ainda muita vitalidade.

Ainda em 1978, mesmo depois de sua morte, é lançado o disco, que para muitos de seus admiradores seria sua obra-prima, o LP "Axé"<sup>42</sup>. Nele, Candeia gravou composições próprias, como "Pintura sem arte" e "Gamação" e regrava "Dia de Graça". Além disso, tem várias parcerias com Noca da Portela em "Mil Réis"; Martinho da Vila em "Amor não é brinquedo"; Paulo da Portela em "Ouro desça do seu trono"; Vandinho em "Zé Tambozeiro"; Bretas em "Peixeiro granfino"; Waldir 59 em "Vem amenizar", e adapta uma música de Nélon Amorim, "Ouço uma voz". Gravou ainda os sambas "O invocado" de Casquinha, "Vivo isolado no mundo" de Alcides, e "O Beberrão" de Aniceto do Império e Mulequinho. Até hoje grande parte dessas músicas são cantadas em rodas de samba espalhadas nos quatro cantos do Rio de Janeiro.

## História e Música

Faremos agora uma análise das músicas compostas por Candeia, gravadas por ele ou outros artistas. Nosso objetivo é buscar entender de que forma o indivíduo descrito acima, com aquele determinado *repertório cultural*, compôs suas canções e quais são elas. Assim, analisaremos sua obra musical, objetivando analisar o que esse ator social, inserido no universo descrito até então nesta pesquisa, criou em suas músicas.

O estudo da história e da música é um *campo* de estudos recente na historiografia e que agora vem ganhando impulso. No meu entender a maior dificuldade reside na subjetividade

---

<sup>42</sup> Este disco foi relançado acompanhado de outras músicas pela Warner em uma série chamada - *Enciclopédia Musical Brasileira*, Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD.

existente na música em oposição à cientificidade existente na História. A junção dos dois campos, portanto, não pode ser feita sem que sejam aparadas algumas arestas.

A principal questão na utilização de música como documento histórico é que ela possui uma "dupla natureza", ou seja, ela é composta de letra e música. Para um trabalho de natureza histórica é comum que o historiador se prenda somente a primeira delas, analisando somente sua letra. O problema disso é que se perde um importante elemento do processo criativo que é a música e sua interpretação. Como as pesquisas em História são feitas e registradas do ponto de vista escrito, acabamos deixando de fora da análise o parâmetro musical e interpretativo.

Mas o que fazer então? Deixar de fora um dos componentes fundamentais da criação do artista e nos prendermos a outra? A resposta encontrada por Marcos Napolitano<sup>43</sup> com a qual concordo é tentarmos descrever ao leitor como é a música, qual o seu ritmo, como é a interpretação do cantor. Assim, apesar de não resolvermos o problema, acreditamos estar mais próximos de uma análise mais completa da canção. Além disso, decidimos acrescentar como anexo à essa dissertação um CD gravado com todas as músicas analisadas neste capítulo. Acreditamos que isso facilitará bastante a leitura e o entendimento dos leitores.

É importante esclarecer porém que, como mera historiadora, não poderia deixar de compreender a música como documento histórico. Assim, a aura de transcendência ou autonomia da música será profanada, buscando compreendê-la como produção de um determinado processo histórico. Como dizem Sidnei Chalhoub e Leonardo Pereira na apresentação do livro organizado pela dupla "A História Contada", a respeito da literatura:

*"A principal característica desta coletânea é mesmo a disposição de se apropriar da literatura com a maior sem-cerimônia – despidamente, se nos permitem dizer assim. Diante dos poetas e prosadores do Olimpo das letras, não passamos com o chapéu à mão, curvando-nos respeitosamente. Chapéu à banda, passamos gingando. Por obrigação de ofício, historiadores sociais são profanadores*

<sup>44</sup>"

---

<sup>43</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

<sup>44</sup> CHALLOUB, Sidnei, e PEREIRA, Leonardo Affonso de M.(Orgs), *A História Contada – Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Assim, a despeito e com respeito aos compositores e músicas analisadas, também passaremos gingando e requebrando ao som de suas músicas, no momento de feitura de nossa análise.

A partir da identificação de três temas principais, realizamos uma seleção das músicas que englobassem algum dos temas. Uma das maiores dificuldades nesta etapa foi causada por nossa seleção, que deixou várias canções de fora, apesar de preferidas do ponto de vista musical<sup>45</sup>. As três temáticas chave com que trabalhamos foram: o amor, o samba e a crítica social. É importante ressaltar que, ao escolhermos três campos temáticos como objeto de análise das canções, não enfatizamos a cronologia das criações artísticas. Interessante esclarecer porém que todas elas foram feitas no período posterior ao acidente, reafirmando, sem uma intenção explícita, a idéia de crescimento qualitativo e quantitativo de sua obra musical depois de 1965.

Fizemos um banco de dados com todas as canções do compositor, que se encontra em anexo no final da dissertação<sup>46</sup>. Identificamos a existência de 159 músicas, entre inéditas e gravadas. Destas não conseguimos localizar 22 músicas gravadas, e temos 29 que são inéditas. Trabalhamos, portanto, com um universo de 108 músicas gravadas que tivemos êxito em encontrar. No quadro feito, temos o nome da canção, o(s) compositor(es), e o ano da gravação. Dentre as músicas localizadas temos também a informação do LP ou CD onde foi encontrada e o(s) tema(s) principal(is) de cada uma delas.

Consideramos que conseguimos trabalhar com um universo bastante significativo das músicas de Candeia, cerca de 68% de todas elas, ou ainda, cerca de 83 % das músicas gravadas até hoje. É interessante que o banco de dados nos proporcionou a possibilidade de analisar quantitativamente as temáticas mais presentes em sua obra musical. Daí descobrimos que das 108 músicas localizadas, 33 delas ou cerca de 30 %, têm como assunto (ou um dos temas) principais o amor e as relações amorosas. Um dos temas mais presentes na história do samba, o amor sempre

---

<sup>45</sup> É bom ressaltar que quando estamos identificamos diferentes temáticas nas músicas lembramos que muitas vezes elas tratam de vários assuntos ao mesmo tempo, e que estamos utilizando este tipo de divisão somente para fins de organização do material analisado. O leitor pode ter divergências em minha catalogação.

<sup>46</sup> Foi fundamental para a criação desse banco de dados as informações contidas em VARGENS, (1987).



foi alvo da atenção dos compositores, que cantavam seus relacionamentos, paixões e conflitos através da música. Segundo Candeia, o amor foi sem dúvida o tema mais cantado nos sambas-enredo do início dos desfiles das escolas de samba<sup>47</sup>. Como defensor da linhagem dos antigos sambistas, ele também tem como tema mais cantado os relacionamentos amorosos.

Outra temática bastante utilizada por Candeia foi o universo do samba e do carnaval. Identificamos 32 canções, ou cerca de 30% delas, que tinham este objeto como um de seus assuntos. Dentro desse tema notamos diversas linhas de interpretação sobre o samba: desde a exaltação às escolas de samba, até a possibilidade libertadora e transformadora da realidade que o samba permitiria.

Nosso outro grande universo analisado diz respeito às músicas de crítica social, cerca de 15% delas, que falavam de fatos do dia-a-dia como a situação adversa do trabalhador e do "negro" e a relação idealizada com o passado. As músicas dos mais diversos temas, que não se enquadraram em nenhuma das temáticas preestabelecidas, corresponderam a 11% dos casos.

Mas qual o principal objetivo da criação desse banco de dados? Foi possibilitar a seleção de algumas dessas canções para serem analisadas com o objetivo de dar um painel geral da obra musical de Candeia. Nossa proposta, portanto, não era investigar um tema nas músicas dele, e sim ver de um modo amplo os principais temas e como eles foram trabalhados. Acreditamos que assim conseguimos possibilitar ao leitor a união da vida e obra de Candeia, dando uma visão de contexto de sua produção e quais as opções seguidas. Vamos às músicas...

### **Amor não é brinquedo<sup>48</sup>**

O primeiro tema que vamos analisar na obra musical de Candeia é o amor e as relações amorosas. Não iremos discutir todas as músicas que tenham como objeto principal o amor, devido

---

<sup>47</sup> CANDEIA & ISNARD, *Escola de Samba – Árvore que esqueceu da raiz*, Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978. Esse livro será analisado aprofundadamente no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>48</sup> Título de música de Candeia.

aos limites e propostas deste trabalho. Iremos selecionar algumas canções para tentar demonstrar de forma mais ampla qual sua percepção sobre o tema.

Em uma música de 1978, Candeia explicou o significado do companheirismo em uma relação amorosa. A música era "Amor não é brinquedo" - um samba lento e cadenciado. Vejamos somente um trecho:

"(...)

*Tem que chorar no meu choro  
Sorrir no meu riso, sonhar no meu sonho  
Versar nos meus versos, cantar no meu coro  
Na minha tristeza, tem que ser tristonho  
(...)"*.

Ele continua dizendo o que ele fez pela relação:

*"Eu te abri o meu peito  
Deixei penetrar em minha intimidade  
Tu conheces o meu passado  
A minha mentira e a minha verdade".<sup>49</sup>*

Assim, Candeia, em parceria com Martinho da Vila, revelou como seria uma relação ideal para ele, onde existisse cumplicidade por parte dela, acompanhando as alegrias e tristezas do outro. Por outro lado, ele entregaria seu lado mais interno, deixando-a compartilhar sua intimidade, seu passado, sua mentira e sua verdade. O último verso mostra que a companheira não tem uma relação completa, porque existiriam mentiras que apesar dela conhecer, não deixariam de ser mentiras.

Essas mentiras aparecem de forma dúbia quando analisamos outras músicas. As traições estavam presentes em ambos os lados, mas causando reações diferentes. Por exemplo, na música "Nem sei", gravada em 1977, o compositor estava tentando convencer uma outra mulher a ter uma relação extraconjugal. Seus argumentos são interessantes:

*"A lei existe é pra ser violentada  
Um coração triste é uma estrela apagada  
Meu bem, não há pecado  
No amor proibido  
E o amor reservado*

---

<sup>49</sup> Candeia, "Amor não é brinquedo". Candeia, Martinho da Vila [Compositores]. In: - *Enciclopédia Musical Brasileira* Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 1.

*Eternamente é mantido*

*Nem sei se vale a pena  
Meu samba te dedicar, nem sei  
Mas sei, tenho a intuição, que este amor é a perdição*<sup>50</sup>

Segundo Candeia, não existe pecado em um "amor proibido". Este amor escondido se mantém ao longo do tempo, chegando o compositor a achar que este amor vai ser a perdição. Não se sabe se ele será a perdição por ser escondido ou não, mas o que queremos mostrar é que neste caso ele tenta convencer uma mulher a entrar em uma relação onde pelo menos um deles já está comprometido.

Quando a traição é de sua própria mulher a conversa muda de figura. Na mesma música em que definiu sua relação ideal, ele faz ao final uma ressalva:

*"Mas se estás deixando furo  
Não estas se portando com dignidade  
Eu fecho esta porta, te deixo de fora  
E depois curto uma saudade"*<sup>51</sup>.

Se sua companheira não estava se comportando como deveria, (entendo que por alguma relação extraconjugal), ele não suporta mais a relação, acabando com ela. Em outra música ele demonstrou todo seu ressentimento com a desonra impingida a ele por uma mulher, que no entanto queria reatar a relação. Trata-se de "Mil Réis", samba gravado em 1978, composto em parceria com Noca da Portela.

*"Hoje tu voltas aqui  
Com semblante a sorrir  
Esperando que eu  
Te receba e te dê  
Muitos beijos de amor  
Esquecendo afinal  
O que entre nós se passou  
Foi você quem errou  
Te ajoelhas a meus pés  
Mas não vales um mil réis  
Te conheço afinal  
Não mereço perder*

<sup>50</sup> Vila, Luiz Carlos da, "Nem sei". Candeia [Compositor]. In: - *A luz do vencedor – Luiz Carlos da Vila canta Candeia*. São Paulo: CPC-UMES, 1998, 1 CD, Faixa 10.

<sup>51</sup> Candeia, "Amor não é brinquedo", op. cit.

*Tantos anos na vida  
Tentarei te esquecer*

*Perdida..  
Perdida, porque não  
Honraste um homem  
Manchaste o meu nome  
E tudo quanto te ofertei  
Jogaste fora como moeda  
Sem valor, um grande amor  
Quem te encontrou, te valorizou<sup>52</sup>".*

Nessa música podemos perceber que algo ocorreu para que a mulher não fosse aceita de novo. A honra dele foi manchada pois foi ela quem errou. Ele, por seu lado, valorizou seu amor, mas em troca só recebeu decepção, já que ela é uma mulher perdida. Em uma sociedade marcada fortemente ainda pelo domínio patriarcal e pelo "machismo", vimos um homem que estava tentando se adaptar a um século onde as mulheres ganharam, aos poucos, maior autonomia, não só no mercado de trabalho, mas também nas relações sociais. A mulher, portanto, também pode trair.

Maria Célia Paoli, ao discutir o papel das mulheres nas canções populares, demonstrou que os compositores, em sua maioria homens, fizeram ao longo do século XX uma tentativa de buscar um acordo pacífico de convivência, atravessado por tensões e sobressaltos através de suas músicas<sup>53</sup>. Assim,

*"A própria e longa história da canção popular, como registro poético da autonomia feminina, mostra, afinal, todos os lances clássicos do jogo de burlas e enganos, medos e abandonos, sonhos e pesadelos que são a matéria essencial do vínculo que vai unir e desunir homens e mulheres."<sup>54</sup>*

Ela segue argumentando que os compositores acabaram por criar em suas músicas uma espécie de "pedagogia" que vai ajudar a normatizar os relacionamentos amorosos durante o século XX. Vejamos:

*"O modo como esses 'poetas conselheiros' passaram a se dirigir ao público parece visar, a uma certa educação, moral e musical. Suas letras são feitas de modo a desdobrar as situações amorosas recorrentes em formas de normatividade que*

<sup>52</sup> Candeia. "Mil Réis". Candeia, Noca da Portela [Compositores]. In: - *Enciclopédia Musical Brasileira*. Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 4.

<sup>53</sup> PAOLI, Maria Célia. "Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas". In: - Cavalcante, Berenice (org), Decantando a República – Inventário Histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro:/ Nova Fronteira/ Perseu Abramo, 2004, vol 3, pp. 67-92.

<sup>54</sup> PAOLI, op. cit., p. 85.

*devem passar por raciocínio e julgamento, em geral refletindo sobre o problema de fundo representado pela tensão entre o razoável e a dinâmica das paixões que fundamenta a paz desejada, mesmo que domesticada*<sup>55</sup>.

Segundo Paoli, portanto, as canções populares ao longo do século XX retratam as novas tensões entre os relacionamentos amorosos, causados pela busca de maior independência feminina. Assim, o compositor Homem, dividiu com seus ouvintes as novas questões atravessadas por seus relacionamentos. As músicas passaram a refletir para o público o mesmo tipo de dificuldades que eles encontravam em seus próprios amores. Ajudaram pois, a servir de modelo e normatizador do certo e errado para o público, em relação aos namoros, casamentos e descasamentos. Nesse sentido, Candeia pode ser um representante do que Paoli está defendendo.

Concorrente na temática do amor estão o fim dos relacionamentos e o sofrimento causado por ele ao sambista. Na música "Gamação", gravada em 1978, vemos como fica o poeta sem seu amor.

*"Você foi como veio  
E como o vento passou  
E me deixou  
Me deixou sofrimento  
E o vento me levou alegria  
Dentro de mim ficou solidão  
E cruel nostalgia  
Eu tenho tanto amor  
Mas não tenho a quem dar  
Me roubaste a paz, ainda  
Hei de te ver sofrendo muito mais"*<sup>56</sup>

O amor que veio foi embora deixando sofrimento, solidão e nostalgia. No final dos versos, o sambista chega a desejar com raiva ver a angústia dela crescer, ficando maior que a dele. Típico como um fim de relacionamento amoroso comum, ele demonstra toda sua tristeza e rancor com algo do qual não pode mais resolver, que já está dado. Interessante lembrar que esta música demonstra a tese de Paoli citada acima, pois mostra com muita franqueza os sentimentos porque passa um indivíduo ao fim de uma relação. Candeia, também cria seus modelos explicativos para as situações surgidas a partir de um relacionamento a dois.

---

<sup>55</sup> Idem, p. 85/86.

<sup>56</sup> Candeia. "Gamação". Candeia [Compositor]. In - *Enciclopédia Musical Brasileira*. Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 5.

Apesar da predominância na obra musical de Candeia da temática do amor e seus relacionamentos, temos como segundo tema mais presente o samba. É comum porém que os dois assuntos se misturem em algumas composições, já que o samba é um tema assíduo no cotidiano do sambista, seus relacionamentos amorosos sofrem a influência dessa ligação.

Um bom exemplo de música que relaciona samba com relações amorosas chama-se "A Volta", de 1970. Nessa canção o compositor tenta convencer seu amor de sua "necessidade" de ir a uma reunião de samba, lembrando que isto não afetará em nada a união de ambos. Isso porque:

*"Quando eu pego a viola  
Esqueço da vida  
Mas não chora, não chora  
É hora da partida*

*Trago o samba no sangue  
E não posso ficar  
Meu amor não se zangue  
Que amanhã eu vou voltar*

*Te trarei uma flor na canção  
Pois o samba é minha oração  
Quando o sol clarear  
Eu não tardo a chegar  
Pois o samba me leva e me traz  
Aos teus braços  
Tão cheios de amor e de paz"<sup>57</sup>*

Segundo a canção a relação do sambista com o samba atrapalha sua união amorosa já que sua companheira fica chorando sua ausência. No entanto, para ele o samba "está no sangue", é algo naturalizado, e portanto, não pode ser "esquecido". Apesar de seu amor e cuidado com sua companheira, já que vai levar uma flor para ela, o samba é mais forte e ele só vai voltar no dia seguinte. É porém quando ele vai encontrar a paz e o amor nos braços da amada. Na realidade ele está tentando entrar em um acordo com sua parceira, buscando conciliar duas de suas paixões; o amor e o samba.

---

<sup>57</sup> Candeia. "A volta". Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 6.

Em outra música a solução encontrada é diferente. Em vez de deixar a companheira em casa, ele propõe levá-la ao "samba" como forma de acabar com uma briga. Trata-se de "Deixa de Zanga", de 1971. Eis alguns trechos:

*"Abre a porta benzinho e deixa de zanga  
Eu te juro que a noite  
Te levo pro samba*

*Tu serás a rainha  
Deste ano a mais bela  
Defendendo as cores da Portela"<sup>58</sup>*

A solução encontrada foi diferente, a mulher além de acompanhá-lo ao samba, ainda vai desfilar no carnaval, transformando-se na rainha da Portela. Tudo isso, porém, causado por uma briga anterior, que não fica clara a razão. De qualquer forma, essa mulher que passou a freqüentar o Carnaval e os sambas da cidade com seu companheiro, não era mais aquela submissa que ficava em casa chorando e esperando a volta de seu parceiro, como na canção anterior. A mulher, tanto na música de Candeia, como na realidade da sociedade brasileira, ganhou maior espaço e autonomia não só em seus relacionamentos amorosos com também em seu lazer e seu trabalho.

### **O samba é minha nobreza<sup>59</sup>**

O samba é outra importante temática presente na obra musical de Candeia. No universo dessas músicas podemos notar a existência de alguns ângulos diversos na interpretação do tema. O primeiro deles é em relação às escolas de samba e o carnaval. De um modo geral as canções versam usando a Portela como tema de inspiração. Vejamos "O ideal é competir", feita em parceria com Casquinha:

*"Quando a Portela chegou a platéia vibrou de emoção  
Suas pastoras, vaidosas, defendiam orgulhosas o seu pavilhão  
Portela, a luta é o teu ideal  
O que se passou, passou*

<sup>58</sup> Candeia, "Deixa de zanga", Candeia [Compositor]. In – *Minha Portela Querida*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 1 LP, Lado A, Faixa 7.

<sup>59</sup> Título de show e CD produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 2002.

*Não te podem deter, teu destino é lutar e vencer  
Ó minha Portela, por ti darei minha vida  
Ó Portela querida*

*És tu quem levas a alegria para milhares de fãs  
És considerada, sem vaidade, na cidade  
Como super-campeã das campeãs  
Eu quisera ter agora a juventude de outrora  
Idade de encantos mil  
Pra trilhar contigo, passo a passo, no sucesso ou no fracasso  
Pela glória do samba do Brasil<sup>60</sup>".*

Este é uma samba exaltação sobre a Portela, comum entre os compositores das escola de samba que sempre fazem ao menos uma canção louvando as virtudes de sua agremiação. No exemplo acima temos a busca da "tradição" remetida a Portela, onde as pastoras defendem o pavilhão da escola que é a supercampeã do carnaval<sup>61</sup>. Os autores gostariam de poder continuar atuando ativamente na escola para o sucesso do "*samba no Brasil*". É interessante que escolas de samba como a Portela e a Mangueira utilizam em suas músicas, assim como na auto-imagem apresentada a noção de "tradição". Esse assunto será debatido aprofundadamente no capítulo seguinte deste trabalho, quando vamos discutir a relação de Candeia com as escolas de samba.

Um outro exemplo de samba exaltação à Portela é a canção "Portela é um família reunida", feita em parceria com Monarco.

*"Portela é uma família reunida  
Falo de cabeça erguida  
Com grande satisfação  
A rua já lhe empresta o nome  
Eu também lhe dou minha canção*

*Portela é uma torrente de montanha  
Cuja força é tamanha  
Que ninguém pode deter  
Portela tem um pavilhão tão altaneiro  
Acima do ganhar e do perder<sup>62</sup>".*

---

<sup>60</sup> Casquinha, "O ideal é competir", Candeia/Casquinha [Compositores]. In – *Casquinha da Portela*. Rio de Janeiro: Lua Discos, 2000, 1 CD, Faixa 12.

<sup>61</sup> A Portela foi considerada a supercampeã do Carnaval carioca em 1953, com o samba "Seis Datas Magnas", de autoria de Candeia e Altair Prego, pois conseguiu tirar nota 10 em todos os quesitos.

<sup>62</sup> Candeia, "Portela é uma família reunida", Candeia/Monarco [Compositores]. In – *Acervo Funarte – Candeia*, op. cit, Faixa 6.



A idéia de samba elogioso segue a mesma do exemplo anterior. A união dos componentes da escola, a força da agremiação são os temas trabalhados na canção. Nessa música ainda podemos perceber um período de encantamento com a Portela, onde não existem críticas (ou pelo menos não transparecem), aos seus destinos. Até esse momento sua relação com a escola é de admiração, sem maiores discussões sobre o carnaval e as escolas de samba.

Esse quadro se transforma no samba "Nova Escola", de 1977. Agora o samba é feito não mais para a Portela e sim para sua nova escola de samba, Quilombo. Esse samba é cantado lento, com forte marcação da percussão e uma preocupação com a interpretação. Vejamos alguns trechos:

"(...)  
*Samba é a verdade do povo*  
*Ninguém vai deturpar seu valor,*  
*Canto de novo*

*Canto com os pés no chão*  
*Com coração, canta meu povo*  
*Meu samba, é bem melhor assim*  
*Ao som deste pandeiro*  
*E do meu tamborim*  
*As cores da nossa bandeira*  
*Traz o branco inspirado*  
*Na simplicidade da paz*  
*Sintetiza um mundo*  
*De amor, e nada mais*  
*Simbolizado no dourado e no lilás<sup>63</sup>".*

A Quilombo representa o retorno do "povo", que agora pode cantar com emoção, sem correr o risco de deturpação de seus valores. Além disso, ele lembra as cores da escola: o branco, amarelo e lilás. A escola significa um nova relação com o carnaval e o samba, pois estes estão melhores ao som do pandeiro e tamborim. Analisaremos a Quilombo com minúcia no próximo capítulo, mas podemos adiantar que o espírito da escola está expresso no verso "*Samba é a verdade do povo*", pois a crença de Candeia era de que o samba representava uma parte importante da cultura brasileira, criado e inspirado no "povo", e sua forma de expressão junto ao resto da sociedade. A

---

<sup>63</sup> Candeia, "Nova Escola", Candeia [Compositor]. In – *Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro: WEA, 1977, Faixa 5.

fundação da escola representava uma tentativa de não perder essa essência que estava ameaçada com os desfiles carnavalescos dos anos 70.

Outra visão de Candeia comum na temática do samba é seu papel de transformador da realidade. O samba, de diversas maneiras, proporciona ao poeta a possibilidade de outra visão ou outra percepção do mundo à sua volta.

Na música "Filosofia do samba", feito em 1971, temos uma explicação da realidade através do samba.

*"Pra cantar samba  
 Não precisa de razão  
 Pois a razão  
 Está sempre com dois lados  
 Amor é tema tão falado  
 Mas ninguém seguiu  
 Nem cumpriu a grande lei  
 Cada qual ama a si próprio  
 Liberdade e igualdade onde estão, não sei*

*Mora na filosofia  
 Morou Maria, morou Maria, morou Maria  
 Mora na filosofia  
 Morou Maria, morou Maria, morou Maria*

*Pra cantar samba  
 Vejo o tema na lembrança  
 Cego é quem vê só aonde a vista alcança  
 Mandei meu dicionário às favas  
 Mudo é quem só se comunica com palavras  
 Se o dia nasce, renasce o samba  
 Se o dia morre, revive o samba<sup>64</sup>".*

Sem dúvida trata-se de uma composição bastante sofisticada e deve ser lida com atenção. Em primeiro lugar, "Pra cantar samba" deve-se abandonar a razão e o dicionário (que em nossa interpretação representa a norma), o que importa é a subjetividade demonstrada através do amor e da lembrança. Portanto, é necessário livrar-se da racionalidade e buscar aquilo que realmente é fundamental para o sujeito. É assim que o samba deve se apresentar para que tenha sua própria visão do mundo, sua própria filosofia (Morou Maria?). Ao ter sua própria interpretação da

---

<sup>64</sup> Candeia, "Filosofia do samba", Candeia [Compositor]. In – *Filosofia do Samba*, Rio de Janeiro:Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 1.

realidade, o samba ganha a possibilidade de se tornar cíclico, contínuo, pois não se restringe mais ao dia/noite, como demonstram os dois últimos versos. A filosofia do samba é alcançada neste momento.

Nem todas as suas músicas porém trazem toda essa complexidade na mensagem. Em "Viver", samba de 1970, por exemplo, é mais transparente a mudança que o samba traz na vida das pessoas.

*"Lá, laiá lá ia  
Lá, laiá, lá ia  
Eu digo e até posso afirmar  
Vive melhor quem samba*

(...)

*Abro a janela do peito  
E deixo o meu samba passar  
Samba não tem preconceito  
E já vai te libertar*

*A liberdade dos prantos e dos desencantos  
Que a vida nos deu  
A liberdade que canto é amor, é esperança  
Pra quem já sofreu*

(...)

*Cantem todos como eu faço  
Perdoem os fracassos  
A vida é tão curta enquanto se luta  
Se samba também*

*Noite fria, enluarada  
Fim de madrugada  
Feliz vou cantando  
A alegria que o samba contém<sup>65</sup>".*

O samba nesta canção auxilia nas tristezas e alegrias da vida, é um grande companheiro que está presente em todos os momentos, inclusive na luta. Ele ajuda a encarar o pranto e dá esperança pois liberta as emoções. Isso para qualquer pessoa pois o "*samba não tem preconceito*". Essa

---

<sup>65</sup> Candeia, "Viver", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 3.

maneira de perceber o samba como um grande companheiro está presente em várias outras músicas como "O último bloco", de 1975, e "A volta", de 1970, por exemplo.

A introdução de "Samba da Antiga", de 1970, demonstra esse poder mágico que o samba tem, de transformar o ambiente.

*"Hei menina eu vou te cantar um samba  
Enquanto houver samba, você sabe  
Não pode nem deve haver tristeza  
Porque o samba liberta  
O samba é a coisa mais bacana do mundo"<sup>66</sup>.*

Novamente o samba aparece como libertador. Não custa ressaltar que no contexto de produção dessa canção, liberdade era um conceito que estava cerceado, devido ao regime de exceção instaurado no país. A censura e a repressão em 1970, época de lançamento do LP, era violentíssima pois estávamos em pleno governo Geisel. A saída encontrada por Candeia, a busca da liberdade proposta por ele é o samba. Ele representaria a possibilidade de transformação da realidade através de sua "filosofia". Daí vem toda a sua importância para o compositor.

Mas como são feitas as canções, como ocorre o processo criativo delas? Em uma belíssima composição chamada "Luz da Inspiração", de 1975, Candeia nos conta:

*"Sinto me em delírio  
Luz da inspiração  
Acordes musicais  
Invadiram o meu ser sem querer  
Me elevaram ao infinito da paz  
Sinto-me vazio no ar a flutuar*

*Eu já não sei quem sou  
A mente se une à alma  
A calma reflete amor*

*Nos braços da inspiração  
A vida transformei  
De escravo pra rei  
E o samba que criei  
Tão divino ficou  
Agora sei quem sou"<sup>67</sup>.*

<sup>66</sup> Candeia, "Samba da Antiga", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 1.

<sup>67</sup> Candeia, "Luz da Inspiração", Candeia [Compositor]. In – *Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro: Wea/Atlantic, 1977, 1 LP, Faixa 1.

A inspiração é algo mágico, que chega ao compositor e o leva a um estado de êxtase, de delírio. Nesse momento ele perde sua identidade, pois "*a mente se une à alma*". Então sua vida se transforma, ele deixa de ser escravo (sua realidade) e se transforma em rei através de sua música. Esse arrebatamento causado pela inspiração possibilitou a criação de um samba sublime, com influências divinas. Ao fim da composição o poeta já tem sua identidade restabelecida, ele já sabe quem é. O samba, que como vimos tem capacidade libertadora, de criação de uma nova realidade, foi composto, segundo a música, de uma forma mágica, divina, onde o autor perdeu até a sua individualidade.

### **Não é mole não...**<sup>68</sup>

A outra temática que vamos analisar na obra de Candeia são músicas ligadas ao cotidiano, que narram fatos acontecidos no contexto social em que o sambista estava inserido. Uma primeira canção que versa sobre os estrangeirismos e o movimento Black Rio, analisado no primeiro capítulo, é "Sou mais samba", música composta em 1977. Trata-se de um partido-alto que teve sua gravação feita com a participação de Dona Ivone Lara<sup>69</sup>. Vejamos alguns trechos:

*"Eu não sou africano  
Nem norte-americano  
Ao som da viola e do pandeiro  
Sou mais o samba brasileiro  
(...)  
Pra juventude de hoje  
Dou meu conselho de vez  
Quem não sabe o bê-a-bá  
Não pode cantar inglês  
Aprenda o português*

*Este som que vem de fora  
Não me apavora nem rock nem rumba*

<sup>68</sup> Trecho da música "Dia-a-dia", de Candeia e Jaime R. F. Santos.

<sup>69</sup> Dona Ivone Lara é uma das primeiras compositoras mulher a participar do universo das escolas de samba. Em 1947 mudou-se para o morro da Serrinha, participando do bloco "Prazer da Serrinha", que logo depois deu origem a escola "Império Serrano". Muitas de suas canções foram apresentadas por Mestre Fuleiro, seu primo, como próprias, para que fossem aceitas em um universo basicamente masculino. Fez shows em vários locais do planeta e, desde 2001 tomou parte em um projeto pela gravadora francesa Lusáfrica, visando a difusão internacional de sua música através do rótulo de *World Music*.

*Pra acabar com um tal de soul  
Basta um pouco de macumba*

*O samba é a nossa alegria  
De muita harmonia ao som de um pandeiro  
Vem pra esta roda de samba  
Não fique imitando estrangeiro  
Somos brasileiros*

*Calma, calma minha gente  
Pra que tanto bam bam bam  
Pois os blacks de hoje em dia  
São sambistas de amanhã<sup>70</sup>".*

Uma primeira crítica está ligada ao uso de palavras em inglês pela juventude. Ela é feita devido a influência do movimento black entre os jovens cariocas nessa época, que estava tendo bastante repercussão. A música é composta com a intenção de mostrar que os blacks não passavam de um arroubo de juventude, já que o jovem brasileiro acabaria tornando-se sambista no futuro, voltando a sua "vocaçãoinicial"<sup>71</sup>. Portanto, o samba era o ritmo "verdadeiro", enquanto os outros não passavam de um passatempo. É interessante que o refrão da música, desqualifica a busca de uma "identidade negra" na África e nos EUA, remetendo ao Brasil. Como analisamos no capítulo anterior, o movimento negro durante os anos 70 no Brasil tinha influências da África tribal (caso do Ilê Aiyê), do movimento dos direitos civis americanos (caso do Black Rio) e da cultura afro-brasileira (caso da Quilombo). Candeia assume os pressupostos inspirados na memória construída sobre a escravidão no Brasil.

Em uma entrevista concedida em 2001 para esta pesquisa, um antigo componente da Quilombo, Deley de Acari, poeta, militante negro e morador da comunidade de Acari, cita como mais um dos fatos ligados ao desligamento de Candeia da Portela, a permissão de realização de bailes blacks na quadra da escola por seu presidente Carlinhos Maracanã<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Candeia, "Sou mais Samba", Candeia [Compositor]. In *–Quatro Grandes do Samba*, Rio de Janeiro: RCA/BMG, 2001, 1 CD, Faixa 7.

<sup>71</sup> Marquinhos de Oswaldo Cruz, membro de uma geração mais recente de sambistas e, em suas palavras, discípulo de Candeia, declarou em entrevista recente que era um adepto do black soul nos anos 70 e que, citando a música acima, Candeia previu sua história de mudança do black ao samba. Cf. *Que Fazer?*, Rio de Janeiro: fevereiro de 2005, Jornal do SISEJUFERJ.

<sup>72</sup> Entrevista concedida em maio de 2001.

As músicas de crítica social também têm como tema a situação de exploração do trabalhador brasileiro. O partido-alto "Meu dinheiro não dá", de 1971, é bastante explícito sobre a difícil situação de um assalariado. Vejamos alguns versos:

*"Eu trabalho como um louco  
Mas eu ganho muito pouco  
Meu dinheiro não dá,  
Meu dinheiro não dá,*

*De tanto pedir aumento  
Já estou ficando louco  
Meu dinheiro não dá,  
Meu dinheiro não dá,*

*O menino foi a escola  
O diretor mandou voltar (porque)  
Meu dinheiro não dá,  
Meu dinheiro não dá,*

*Tinha sapato furado  
E tinha taxas a pagar  
Meu dinheiro não dá,  
Meu dinheiro não dá,*

*Eu já fiz tanta promessa  
Segui procissão  
Rezei oração  
Acendi uma vela  
A São Jorge Guerreiro  
Mas não consegui  
Esse tal de dinheiro*

*O seu Manoel da venda  
O feijão não quer fiar  
Meu dinheiro não dá,  
Meu dinheiro não dá, (...)"<sup>73</sup>*

Neste partido-alto, apesar de muito trabalho, o salário recebido é muito pouco. Assim, ele não consegue manter o filho na escola, já que ele não tem uniforme e as "taxas" estão em atraso. O fiado do armazém, prática comum entre as classes populares, também está proibido devido à falta de pagamento. Sendo assim, ele apela para o místico, rezando aos céus para que sua situação melhore, porém nem assim consegue resultado.

---

<sup>73</sup> Candeia, "Meu dinheiro não dá", Candeia/Catoni [Compositores]. In – *Minha Portela Querida*, op. cit., Faixa 5.

Em outro samba gravado por Clara Nunes em 1980, temos a dificuldade atravessada pelo trabalhador na luta pela sobrevivência. Vejamos alguns trechos de "Dia-a-dia":

*"Não é mole não  
Acordar segunda-feira  
Pra tentar ganhar o pão  
Não é mole não*

*As cinco horas começa o relógio a tocar, tocar  
E as crianças começam a me preocupar  
Olha o leite, olha o pão  
Olha o arroz, olha o feijão  
Olha a hora, se você demora  
O trem pode passar*

*Nessa vida indefinida  
Não consigo me encontrar  
Eu só quero uma vida melhor  
Pra poder descansar*

*É pau puro, minha gente  
A vida do trabalhador  
Osso duro no presente  
Futuro não tem não senhor (...)*

*Lá no subúrbio a gente costuma passar, passar  
Certos apertos que é triste até de comentar  
Tanta fila, confusão  
Quase sempre sinto a mão  
Futucando meu bolso vazio. (...)"<sup>74</sup>.*

As dificuldades do trabalhador começam na hora em que acorda, ainda muito cedo, sem saber como vai alimentar sua família. Elas continuam com a indefinição do presente e do futuro, e dos "apertos" passados no subúrbio. O que o trabalhador quer na realidade é ter uma vida melhor para conseguir descansar. Até hoje não conseguiu.... Não custa lembrar que a época de confecção desta música, 1980, estamos em plena crise do "milagre econômico". Todas as músicas sobre crítica social refletem o contexto do arrocho salarial sobre os trabalhadores brasileiros durante a ditadura militar.

Em outra canção a solução proposta é diferente das anteriores, pois ele não se mantém na ordem social. Trata-se de "Morro do Sossego", de 1969. Seguem-se alguns trechos:

---

<sup>74</sup> Clara Nunes, "Dia-a-dia", Candeia/Jaime R. F. Santos, [Compositores]. In – *Brasil Mestiço – Clara Nunes*, Rio de Janeiro, EMI/Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 20.



*"Tô quieto sossegado  
E não vou mais trabalhar  
Nasci pra ser humilhado  
É mais negócio deitar  
Vou deitar até rolar  
E sonhar pra melhorar  
Ninguém vai me escravizar  
(...)*

*Sou dono e não empregado  
Tenho a vida pra gastar  
Não gasto nem sou gastado  
Vou me economizar  
Não vou ser escravizado  
Pro meu patrão engordar  
Homem não consome o Homem."<sup>75</sup>*

Essa canção não é um samba, como a grande maioria de suas composições, e sim um calango. A música, somada a letra demonstram um clima de rural correspondente ao clima a ser passado sobre o Morro do Sossego. Como já foi dito, diferentemente dos outros exemplos citados, a saída encontrada foi outra, pois ele não quer mais fazer nada. Para não ser humilhado e explorado, decide não mais trabalhar e sonhar com uma melhora no futuro. Essa paralisação serve para que ele não seja mais "escravizado" e que ninguém mais lucre com a sua exploração. Isto porque "homem não explora o homem". Sem entrarmos no mérito da discussão de qual a melhor solução para a vida dos trabalhadores no país, vale ressaltar que Candeia, em diversas canções, versa sobre temas como sua exploração e as estratégias utilizadas em sua sobrevivência. Essa presença das classes populares em suas músicas não se restringe somente aos casos acima, mas também em fatos históricos, como a remoção de favelas, cantada por Clara Nunes em "Minha gente do morro", gravada em 1979<sup>76</sup>.

A crítica a situação do trabalhador e do negro está presente em uma obra-prima, de Candeia. Trata-se do samba "Dia de Graça", composto em 1969.

*"Hoje é manhã de carnaval  
Há o esplendor  
As escolas vão desfilar garbosamente  
E aquela gente de cor*

<sup>75</sup> Candeia, "Morro do Sossego", Candeia/Arthur Poerner, [Compositores]. In – *Acervo Funarte- Candeia*, Faixa 2.

<sup>76</sup> Clara Nunes, "Minha gente do morro", Candeia/ Jaime R. F. Santos, [Compositores]. In – *Esperança – Clara Nunes*, Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 6.

*Com a imponência de um rei  
 Vai pisar na passarela  
 Salve a Portela!  
 Vamos esquecer os desenganos  
 Porque passamos  
 Viver a alegria que sonhamos  
 Durante o ano  
 E damos o nosso coração  
 Alegria e amor  
 A todos sem distinção de cor*

*Mas depois da ilusão,  
 Coitado, negro volta  
 Ao humilde barracão*

*Negro, acorda, é hora de acordar  
 Não negue a raça  
 Torne toda manhã  
 Dia de graça.  
 Negro, não humilhe  
 Nem se humilhe a ninguém  
 Todas as raças  
 Já foram escravas também  
 E deixa de ser rei só na folia  
 E faça da sua Maria  
 Uma rainha de todos os dias  
 E cante um samba na universidade  
 E verá que o teu filho será  
 Será príncipe de verdade*

*Aí então  
 Jamais tu voltarás  
 Ao barracão<sup>77</sup>".*

No início da canção temos um quadro do desfile de carnaval, e de sua possibilidade de criação de uma outra realidade, pois "*aquela gente de cor*" durante o desfile pode ter a imponência de reis. Essa situação porém se transforma ao fim do carnaval, quando os "*negros*" voltam "*ao humilde barracão*". É neste momento que transparece a visão crítica, onde os negros são convidados a assumir sua identidade racial. Assim, ele deixa de ser o rei somente durante o carnaval, e faz de sua companheira uma rainha no seu dia-a-dia. A identidade negra assumida por ele, torna possível seu acesso à universidade, a ascensão social, que permite que seu filho seja um príncipe. Esse é o verdadeiro dia de graça. Não mais restrito ao barracão e ao carnaval, o negro

---

<sup>77</sup> Candeia, "Dia de graça", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 8.

consegue, através da tomada de consciência racial, deixar de ser reconhecido somente na folia, tendo uma outra inserção na sociedade.

Em outras canções o que sobressai são as críticas ao progresso e uma certa melancolia em relação ao passado. No que diz respeito as críticas ao progresso, podemos identificá-las no "Partido Clementina de Jesus (PCJ)", gravado em 1977 por Clara Nunes.

*"Energia nuclear  
O homem subiu a Lua  
É o que se ouve falar  
Mas a fome continua  
É o progresso, tia Clementina  
Trouxe tanta confusão  
Um litro de gasolina  
Por cem gramas de feijão  
(...)*

*Cadê o cantar dos passarinhos  
Ar puro não encontro mais não  
É o preço que o progresso  
Paga com a poluição  
O homem é civilizado  
A sociedade é que faz sua imagem  
Mas tem muito diplomado  
Que é pior do que selvagem"<sup>78</sup>.*

Clementina de Jesus foi "descoberta" para a carreira artística em 1964, por Hermínio Bello de Carvalho, já com 62 anos de idade. Sua voz crua e penetrante, encantou o meio musical brasileiro. A imagem representada por ela evocava um passado escravizado, já que muitas de suas canções eram relacionadas à memória construída sobre a escravidão, ligadas à "religiosidade afro-brasileira". O fato de ter "surgido" no cenário musical com uma certa idade, seu repertório e sua representação a colocavam como uma mistura entre o exótico, o folclórico e a "música popular brasileira". Em uma biografia, ela chega a ser considerada "*um elo perdido na conexão entre a África e o Brasil*"<sup>79</sup>. A música acima, feita especialmente para ela, mostra uma contradição entre o passado idealizado e o presente assustador. A representação difundida por ela evoca bem esta discrepância de visões do passado/presente. Neste partido-alto, Candeia consegue demonstrar

<sup>78</sup> Clara Nunes, "Partido Clementina de Jesus (PCJ)", Candeia, [Compositor]. In – *As Forças da Natureza – Clara Nunes*, Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 2.

<sup>79</sup> [http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_materia=1671](http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=1671)

exatamente esse viés da personalidade evocada por Clementina, ligado a uma certa desconfiança do progresso (a visita a Lua, o aumento do preço da gasolina causado pela crise do petróleo) pois ele mantém a fome, traz a poluição e acaba com o meio ambiente.

Em outras músicas percebe-se não mais a crítica ao progresso, e sim a evocação de um passado idealizado, que às vezes vem acompanhado de uma certa melancolia. Podemos citar como exemplo o samba-canção "Minhas Madrugadas", feito em parceria com Paulinho da Viola em 1965.

*"Vou pelas minhas madrugadas a cantar  
Esquecer o que passou  
Trago a face marcada  
Cada ruga no meu rosto  
Simboliza um desgosto  
Quero encontrar em vão o que perdi  
Só resta a saudade  
Não tenho paz  
E a mocidade que não volta nunca mais*

*Quantos lábios beijei  
Quantas mãos afaguei  
Só restou saudades no meu coração  
Hoje fitando o espelho  
Eu vi meus olhos vermelhos  
Compreendi que a vida  
Que eu vivi foi ilusão"<sup>80</sup>.*

Podemos perceber nesta canção que o passado cantado lembra dificuldades e desgostos, mas o sentimento que restou foi a saudade. O fim da juventude e a percepção de tempo decorrido propiciam a sensação de melancolia e saudade em relação ao passado. No final, a vida vivida foi só uma ilusão, sem maiores realizações. Essa saudade do passado, da juventude aparece em várias outras canções de Candeia.

Esse painel amplo das canções de Candeia utilizadas em nossa análise tinha alguns objetivos bem claros: em primeiro lugar compartilhar com quem não conhece (ainda) a obra do artista, para que possamos desfrutar de um determinado ponto em comum, de onde partiremos para a análise. Sob este ponto de vista, a narrativa de sua trajetória também foi fundamental para tentarmos compreender melhor nosso personagem. Mas mais importante foi a tentativa de mostrar através da

---

<sup>80</sup> Candeia, "Minhas Madrugadas", Candeia/Paulinho da Viola, [Compositores]. In – *Filosofia do Samba*, op. cit., Faixa 11.

relação entre música e biografia, como era o contexto desse homem específico, como ele atuava sobre ele, e quais as influências desse contexto sobre ele. A música representou qual a visão desse homem, qual sua interpretação do mundo, presente em sua produção musical. Ela permitiu vermos a ação de seu autor sobre seu contexto histórico específico.

Importante ressaltar também como as músicas são frutos da época em que foram escritas, consequência de sua experiência histórica enquanto ator social no mundo. Assim, as temáticas analisadas e as abordagens dos temas nas diversas músicas revelam o contexto social em que Candeia viveu. Esse diálogo entre contexto-música nos ajuda a demonstrar como ele é um personagem típico, ou seja, é fruto de seu tempo e de sua conjuntura.

Este capítulo pretendeu levantar elementos para que possamos compreender a relação entre a indústria cultural, o movimento negro (descritos em etapa anterior), e a história de vida e as obras musicais de um personagem específico. O universo musical de Candeia é descrito não só em suas canções, mas também em sua biografia. Nosso interesse foi tentar demonstrar que esse homem, que viveu num contexto de ditadura militar, com censura aos meios de comunicação e em especial aos meios culturais, acabou por aproveitar as chances surgidas com o processo de massificação da indústria cultural e criou sua própria interpretação do mundo, demonstrada em suas músicas. Assim, sua história pessoal e suas músicas podem ser encaradas como reflexo e interferência naquela conjuntura, tornando-se verdadeiras "janelas" para a compreensão daquele tempo. Não são "janelas" transparentes, e sim quebradas em pequenos pedacinhos, que podem nos mostrar pequenas frações daquele contexto, mas não explicá-lo completamente. É através desses pedacinhos que vamos esmiuçar sua visão e suas opções sobre o "mundo do samba". Como um amante do carnaval e de sua escola de samba, tornou-se referência para os sambistas ao fundar sua própria escola, do jeito que sonhava. É o tema a seguir...

Nossa próxima etapa será a análise de suas opções em relação ao "mundo do samba".

## ***Capítulo 3***

***Enquanto se luta, se samba também<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> Verso da música "Viver", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 3.

## Introdução

Neste momento do trabalho iremos discutir a questão das escolas de samba e do "mundo do samba" durante a década de 70 e quais as ações e reações de Candeia sobre seu cotidiano. Assim, vamos analisar um livro escrito por Candeia em parceria com Isnard Araújo que tem como objetivo contar a história da Portela e se posicionar em relação a transformações ocorridas nas escolas de samba <sup>2</sup>. Além disso, vamos examinar também o surgimento e as propostas da Quilombo através dos jornais. Tentaremos mostrar como os anos 70 foram um período de acirramento das transformações no "mundo do samba", com sua profissionalização cada vez maior, mas que causou reações diferentes nos sambistas da época. Nesse sentido a posição e a ação de Candeia neste contexto mostra-se valiosa pois além de um sambista, é um sambista descontente que age e propõe transformações concretas sobre seu universo cultural.

Buscaremos analisar o livro principalmente em seu viés interpretativo, ou seja, quando percebemos que os autores expressam suas opiniões sobre sua realidade. Assim, grande parte dos trechos que discutem o histórico das escolas de samba, em especial da Portela, não serão muito utilizados em nossa análise pois o foco do trabalho está na conjuntura do samba nos anos 70.

Vejamos com calma qual o contexto de escrita de tal livro. Segundo Candeia, escrevê-lo era um sonho antigo, pois ele achava necessário registrar o surgimento da Portela. A idéia inicial era que fosse escrito em parceria com Paulinho da Viola, mas devido a falta de tempo de ambos, isto não foi possível. Decidiu então se aliar a Isnard Araújo, nascido em Madureira e jogador do time de basquete da escola em fins dos anos 50. Em 1970, Isnard era professor de educação física do Estado e, conseguiu fundar em parceria com Adelino a ala Aquarius na Portela. Dois anos depois participou do departamento cultural da escola, ficando responsável pela criação do projeto do Museu Histórico Portelense, onde colhia depoimentos do pessoal mais antigo da agremiação. Sua idéia inicial era fazer apostilas com o material gravado para serem distribuídas, mas Candeia propôs a publicação do livro em co-parceria. O livro não se limitou a colher depoimentos e contar a

---

<sup>2</sup> CANDEIA&ISNARD, Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz, Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

memória da Portela. Vejamos um trecho de uma entrevista concedida a João Bosco Rabello, do jornal *Correio Braziliense* falando sobre o objetivo do livro:

*"Rui Fabiano – É a história da Portela?"*

*Candeia – É.*

*Rui Fabiano – Mas é uma abordagem sociológica?"*

*Candeia – Aí é que vêm os detalhes. O livro, a princípio, era apenas um levantamento histórico da Portela.*

*Rui Fabiano – Memória da Portela.*

*Candeia – É, memórias da Portela, mas a coisa se tornou tão profunda, o entusiasmo da gente foi tão grande, que começamos a expandir todos os fatos com relação ao samba, basicamente a história da Portela. Mas não está preso unicamente à Portela, entendeu?"*

*Rui Fabiano – Partindo da Portela, abordagens mais amplas, né?"*

*Candeia – Perfeitamente. Agora, com fatos, inclusive procurando evitar isso que o Paulinho [da Viola] falou aí: ser mais um livro estatístico, nesse aspecto, não. Pelo menos, eu estou contando aquilo que eu sinto, dando minha opinião, dando meu depoimento com relação a coisa que assisti, daquilo que eu vivi na minha vida de samba.*

*Rui Fabiano – Visto de dentro, então"<sup>3</sup>!*

São exatamente nestes momentos do livro em que Candeia "diz o que sente", "dá sua opinião", que nos interessam mais, pois permitem vislumbrar suas opiniões e crenças sobre seu universo cultural. De qualquer forma trata-se de um livro de 91 páginas, sem contar as fotos de antigos componentes da Portela, dividido em 9 partes<sup>4</sup>. Sua importância reside no fato de ser uma obra escrita por sambistas ligados as escolas de samba, contando e criticando sua história passada e presente. Sua tiragem foi dividida entre os dois autores. No caso de Candeia, os livros foram distribuídos a amigos, e vinham junto com o ingresso para o show de lançamento do disco Axé.

Nossa outra fonte utilizada para a confecção desta etapa do trabalho são reportagens de jornais onde podem ser percebidas não só as opiniões de Candeia, como sua prática construída a partir da Quilombo. Nelas tentaremos perceber como foi a experiência de criação de uma escola de

<sup>3</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978.

<sup>4</sup> O índice do livro encontra-se em anexo no final deste trabalho. De qualquer forma podemos listar essas diferentes divisões, são elas: Parte 1 – O samba e suas raízes; Parte 2 – Portela; Parte 3 – Os setores de uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos); Parte 4 – Curiosidades Históricas (pesquisa); Parte 5 – Cultura própria da escola de samba; Parte 6 – Criatividade do Sambista; Parte 7 – A vida sócio-econômica do sambista; Parte 8 – Os dilemas das organizações de sambistas; Parte 9- Futuro e ideal das escolas de samba.



samba com as características e propostas que ele acreditava. É importante esclarecer que tanto as fontes sobre a Quilombo, coletadas a partir de sua fundação, em 1975, quanto o livro, publicado em 1978, são construídos e pensados no mesmo contexto, um interferindo no outro.

### **As escolas de samba**

A partir de agora vamos dividir em três campos para fins de análise das principais questões trabalhadas por Candeia na Quilombo e em seus escritos. Estes três grandes marcos são: a relação do negro e das escolas de samba nos anos 70, a administração das escolas de samba, e alguns pontos específicos dos desfiles carnavalescos do período.

### **Negro, acorda, é hora de acordar<sup>5</sup>**

Como discutimos anteriormente, os anos 70 foram o momento da presença de um tipo de manifestação racial bastante relacionada à questão cultural. Assim, identificamos e analisamos três movimentos de cunho cultural que tinham como uma de suas preocupações de fundo a questão racial. São eles: o movimento do black rio, o bloco afro Ilê Aiyê, de Salvador, e a escola de samba carioca Quilombo.

Dentro dessa perspectiva vamos examinar com mais atenção quais as questões relacionadas por Candeia na vinculação entre os negros e as escolas de samba. Segundo ele, os negros brasileiros deram origem a várias "manifestações populares" tanto do ponto de vista cultural, quanto religioso. As escolas de samba teriam seu princípio nesses tipos de manifestações. No livro "Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz" porém, vemos que não são só elas, pois:

*"O negro e o mulato jogados e abandonados pelo preconceito social e racial aos morros, às favelas, aos bairros de baixo nível econômico das cidades, começaram a exprimir seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada, no lundu, no maxixe, no choro, capoeira, no frevo, no caxambu, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-canção, no samba de*

---

<sup>5</sup> Trecho da música "Dia de Graça".

*breque, no samba batucada que em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro*<sup>6</sup>.

Assim, todas essas manifestações listadas acima têm origem nos "negros e mulatos", que as desenvolvem a partir das dificuldades enfrentadas em seu cotidiano. Importante na visão de Candeia, demonstrar que todas essas atividades são parte do "patrimônio do povo brasileiro", sendo portanto manifestações afro-brasileiras, que devem ser preservadas como importantes elementos dessa cultura. Já foi discutido anteriormente a importância e o foco de atenção de Candeia em relação à busca pelo resgate dessa cultura brasileira. É dentro desse contexto que devemos compreender todas essas manifestações culturais citadas, pois elas representam o que ele pretende salvaguardar com a criação da Quilombo.

Os autores relacionam o surgimento das primeiras escolas de samba com os cultos afro-brasileiros. Segundo eles, as mesmas pessoas que freqüentavam as escolas de samba, também eram ligadas a religiosidade afro-brasileira. Assim,

*"Geralmente aquelas pessoas que participavam das reuniões de culto afro-brasileiro se integravam às manifestações ligadas às Escolas de Samba, Blocos e Ranchos. Os divertimentos daqueles que partilhavam das sessões religiosas eram os blocos e as Escolas de Samba, pela identificação que existe e também pelo padrão sócio-econômico que representam, mantendo-se a autonomia de cada uma delas"*<sup>7</sup>.

Portanto, as escolas de samba, ranchos e blocos tinham autonomia e especificidade em relação aos cultos religiosos, mas, de uma forma geral, o público era o mesmo. Vários autores que pesquisam o início do século XX, mostram a relação entre o candomblé e os ranchos e, posteriormente as escolas de samba, indicando como era o mesmo grupo de pessoas, moradores de bairros pobres e subúrbios da cidade que freqüentavam essas atividades<sup>8</sup>. O próprio pai de Candeia, como já vimos, era flautista, e participou dos primórdios da Portela, mas também de ranchos carnavalescos como o Ameno Resedá e o Kananga do Japão.

<sup>6</sup> CANDEIA&ISNARD, op. cit., p.5/6, (grifo dos autores).

<sup>7</sup> Idem, p. 6.

<sup>8</sup> Podemos citar como exemplos, CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecoss da Folia – Um a história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920, São Paulo: Companhia das Letras, 2001; e MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, 2ª edição.

Se a origem das escolas de samba está ligada aos "*negros e mulatos*", como quer Candeia, eles mantiveram sua influência no universo das escolas de samba ao longo do tempo. Segundo ele, podem ser citados como exemplos:

*1º - Nos cânticos e ritmos do Partido-Alto com seu estilo, repetição do refrão e obediência dos versos ao tema do Partido; o Samba-Enredo com características identificadoras em sua linha melódica, com estilo baseado no afro-brasileiro e narrando a história que sua Escola representa no Desfile, o Samba de Terreiro e o Samba de Exaltação;*

*2º - Na alimentação: A lingüiça com farofa, feijoada, peixe, carne seca com farofa, angu e mocotó;*

*3º - Na dança: A evolução do Mestre-Sala e da Porta-bandeira com a malícia e o samba nos pés do Passista, a ginga do malandro e a cadência das baianas;*

*4º - Nas reuniões Sociais: Rodas de Samba, ensaios, brincadeiras de Partido Alto, o Jongo;*

*5º - Na vestimenta: o chinelo charlote, tamanco português, o chapéu, lenço no pescoço, o boné, o sapato carrapeta que dominaram durante muito tempo;*

*6º - Na linguagem: os sambistas deram sua contribuição através da gíria e de termos característicos utilizados nos sambas 'Minha Preta', (Anézio), 'Menina eu parei na tua' (Martinho), 'Mora no Assunto', 'Morou' e 'Vê se te manca' (Padeirinho)<sup>9</sup>."*

Nem todas elas porém, teriam como origem a influência negra, como gostaria Candeia.

*"Todas estas formas de cultura das Escolas se acham nitidamente separadas e não estão de todo livres de influências externas. Como linguagem: 'Que grilo é esse' usado no samba-enredo da Império Serrano, termo que não nasceu no ambiente do samba, influencia estranha à Escola<sup>10</sup>".*

Para Candeia, portanto, alguns elementos das manifestações afro-brasileiras tinham se perpetuado através das escolas de samba e viraram partes da cultura brasileira. Assim, a música, a dança (através do gingado), os encontros musicais e as roupas características dos sambistas, passaram a fazer parte do universo cultural brasileiro. É interessante que a alimentação, não foi criada por esses sambistas, mas fizeram parte de suas festas e, portanto, teriam sido conservadas também por eles. Quanto à linguagem, os autores identificam gírias que teriam sido criadas no universo das escolas de samba, e que estão presentes em diversos sambas. Por outro lado, existem outras gírias que, por não serem internas a esse universo, são criticadas por sua utilização nos

<sup>9</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 68.

<sup>10</sup> Idem.

sambas, como vimos no caso do samba enredo da Império Serrano. Não podemos negar que há um pouco de "patrulhamento" por parte de Candeia e Isnard ao fazerem essa afirmação pois parece que a linguagem não é dinâmica e compartilhada pelos mais diversos segmentos da sociedade. Eles chegam a compartimentar inclusive, a linguagem.

Os sambistas, portanto, na visão de Candeia, têm em sua origem elementos culturais dos "negros e mulatos". Muitos são os elementos dessa cultura afro-brasileira que mantiveram sua "tradição" através das escolas de samba. Importante lembrar também que todos esses elementos culturais, são fundamentais na mistura que produz a cultura brasileira.

Um dos capítulos do livro "Escola de Samba – árvore que esqueceu a raiz" chama-se "O negro". É a única parte em que consta citação de outros livros e é chamado no índice do livro como bibliografia e pesquisa, demonstrando a seriedade e preocupação com que o tema foi trabalhado. Na realidade trata-se de um texto intercalado por poesias, de Ciro Costa e Raul Bopp, trechos de poesias de Castro Alves, e repentes recolhidos por Leonardo Mota. A parte escrita pelos autores narra a situação sócio-econômica dos negros no Brasil desde a abolição até o momento da escrita do livro. Seguindo a linha de pensamento já esboçada no primeiro capítulo deste trabalho, podemos perceber que o discurso produzido pelos autores tem muita semelhança com o que está sendo construído pelos movimentos negros do período. Assim, a abolição é rechaçada, pois não funcionou enquanto mecanismo de inclusão social dos negros. Isso ocorreu porque:

*"Ninguém pensou na abolição em termos sérios. Ninguém pensou no futuro do negro, ninguém pensou no futuro da agricultura, de que o negro era o sustentáculo. Ninguém pensou, sequer, utilizar a própria experiência do negro durante a escravidão, (...)"<sup>11</sup>.*

A abolição dos escravos, segundo o discurso de Candeia, não havia sido feita de forma a permitir a igualdade de entrada no mercado de trabalho entre negros e brancos. Assim como outros militantes dos movimentos negros no período, ele também queria uma Segunda Abolição. Esta era uma outra característica presente no discurso defendido pelo livro. Vejamos:

---

<sup>11</sup> Ibidem, op. cit., p. 82.

*"Os poderes públicos atiraram os ex-escravos à extinção pela fome, a doença, o desemprego, a miséria mais completa. Não só as classes dirigentes mas toda a sociedade brasileira fechou as possibilidades de sobrevivência, com oportunidades de vida digna e decente.*

*Criaram-se 'slogans' sobre a igualdade e democracia racial apresentando nosso país como modelo de convivência racial, mantendo o negro enganado e domesticado <sup>12</sup>".*

Na fala de Candeia, portanto, percebemos que não só aparece a denúncia pela posição do negro na pirâmide social, provocada pela forma como se deu a Abolição, como também está presente a crítica ao mito da democracia racial. Há que se ressaltar o fato de que, mesmo tendo sido produzido nos anos 60 por Florestan Fernandes, o questionamento em torno do consenso racial no Brasil em meados dos anos 70 já aparecia no discurso de um militante do movimento negro.

Em outro momento os autores debatem a questão do embranquecimento e da miscigenação.

Portanto,

*"Os brasileiros fortemente pigmentados de escuro somam cerca de trinta milhões. Certos apóstolos da miscigenação pregam a rápida extinção do negro. E assim estaria automaticamente resolvido o problema.*

*A parte branca, ou menos negra, continuará monopolizando o poder político, o poder econômico, o privilégio da instrução e do bem-estar, alheia às imposições da famigerada Lei Áurea – a Lei da Magia Branca, na correta definição de Antonio Callado. Sob a Lei da Magia Branca, o negro é igual a qualquer outro brasileiro"<sup>13</sup>.*

Criticando a idéia de embranquecimento dos brasileiros, eles seguem argumentando o fato de que os "brancos" ou "menos negros" continuaram sendo as camadas privilegiadas da sociedade brasileira. Importante ressaltar o acesso à leitura de Antonio Callado. Em uma entrevista Candeia afirma possuir em casa toda a coleção de Jorge Amado. Interessante pensar a idéia de negro presente na obra de Jorge Amado, bastante ligada a idéia de miscigenação e o discurso de busca da negritude de Candeia<sup>14</sup>. Estamos, portanto, lidando com um homem que, nascido nas classes trabalhadoras cariocas, teve acesso a uma bibliografia clássica do pensamento e da literatura brasileiras, bastante significativa. Não era um sambista desinformado e sem leitura, e sim um ator

---

<sup>12</sup> Ibidem, op. cit., p. 83.

<sup>13</sup> Ibidem, op. cit., p. 83.

<sup>14</sup> Cf. RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", Correio Braziliense, Suplemento Especial, 22/01/1978.

social que participava dos debates mais modernos de sua época em relação as questões raciais, por exemplo.

Ele está também acompanhando o debate sobre folclore travado na época, pois adere a concepção de Edson Carneiro de que samba é folclore. Em reportagem sobre o desvirtuamento das escolas de samba ele coloca que: "*Os cara-pálidas fizeram das escolas algo que viesse ao encontro dos seus objetivos. Puseram a seu próprio gosto, sem respeitar a tradição que elas tinham. Acho isso um absurdo. O samba deveria ser olhado como o bumba-meu-boi e o maracatu, pois ele também é folclore*<sup>15</sup>". A concepção de samba e escolas de samba como folclóricas nunca foi bem aceita entre os folcloristas pela sua característica urbana<sup>16</sup>. Mesmo assim, Carneiro promoveu uma pesquisa sobre os diversos tipos de sambas pelo país em fins dos anos 50, para tentar transformá-lo em folclore<sup>17</sup>.

Eles lembram ainda a ausência de negros em cargos de alto escalão da sociedade brasileira.

*"Vejam os por exemplo a ausência total do negro nas Universidades. Não existem no Brasil juízes negros, brasileiros de cor na carreira diplomática, marechais, senadores e deputados negros, banqueiros negros, industriais. Não há Ministros de Estado negros num país de trinta a quarenta milhões de cidadãos de cor. Não existe uma estátua em louvor ao negro brasileiro.*

*As exceções, os mulatos disfarçados de branco, não são exemplos válidos. O núcleo da mistificação se situa no ato de valorizar vitórias individuais e isoladas, que são tomadas como prova de ascensão do grupo negro"*<sup>18</sup>.

A falta de negros em posições importantes e visíveis na sociedade brasileira é criticada. Existem porém, exceções, que através de um discurso de crescimento social individual acabariam por representar equivocadamente a ascensão de todos eles.

E qual seria a solução proposta pelo militante Candeia para tentar resolver a questão? Para ele o primeiro passo seria a tomada de consciência. Vejamos:

*"Assumir sua condição de cor, eis o primeiro passo. O negro precisa exercer uma ação transformadora sobre a realidade imediata que o cerceia, humilha e*

<sup>15</sup>RIFF, Sérgio. "Candeia – Boa cabeça", *Jornal do Brasil*, 17/11/1978.

<sup>16</sup> Cf. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Rio de Janeiro: FGV/Funarte, 1997.

<sup>17</sup> É interessante contrapor esta informação com o fato de que o samba de roda, específico do Recôncavo baiano, foi declarado Patrimônio Imaterial do Brasil em 2004.

<sup>18</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 84.

*secundariza. Seu papel não se esgota e muito menos se subordina a uma mera tomada de posição de classe operária.*

*Ao negro cumpre organizar-se, isento de ódio ou ressentimento, porém, firme e inarredável do justo lugar a que tem direito, deve o negro criar suas forças de pressão, seus instrumentos de ação direta.*

*Somente organizado em força dinâmica, atuante, conseguirá o negro obter igualdade de oportunidade a um status de vida superior – economicamente e socialmente – não só para a gente negra mas para todo o povo brasileiro"<sup>19</sup>.*

Como já discutimos anteriormente ao analisarmos a música "Dia de Graça", a saída para Candeia seria a tomada de consciência da situação do "negro". Para ele, a escola de samba não era somente uma "saída pelo cultural" em vista da conjuntura de ditadura militar, e sim, uma forma de ação política na cultura. Completamente antenado com outros militantes negros da época, no final dos anos 70, foram questionados os pressupostos de tomada de consciência da classe trabalhadora. Para esses militantes, passou a ser necessário pensar a especificidade de cada luta, sendo que os negros deveriam pensar na especificidade de sua luta, assim como as "mulheres" e os "homossexuais", por exemplo<sup>20</sup>.

O caminho para atingir um determinado padrão dentro da sociedade brasileira passa pelo reconhecimento da especificidade dos "negros", mas não busca somente pela ascensão de sua "raça", e sim a igualdade de oportunidades para todos os brasileiros.

Se, para Candeia, o papel dos negros na construção da cultura brasileira é fundamental através de vários tipos de manifestações de danças e músicas, estando mesmo na origem do samba e das escolas de samba, e que esses negros estão desde o período da abolição sendo discriminados e tendo seu acesso negado ou dificultado na ascensão à pirâmide social brasileira; como estão suas relações com as escolas de samba durante os anos 70, época de escrita do livro e fundação da Quilombo?

Segundo Candeia e Isnard os sambistas, que em sua maioria são de origem negra, estavam sendo cada vez mais afastados da confecção e dos destinos do carnaval carioca. Isto porque estava

---

<sup>19</sup> Idem, op. cit., p. 84.

<sup>20</sup> Cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*, São Paulo: Editora 34, 2002.

ocorrendo a invasão da classe média nas escolas de samba. Para eles, a solução para esse problema seria a instrução e o reconhecimento dos sambistas antigos. Por isso:

*"Essas entidades [escolas de samba] estão preparadas para mostrar sua arte, seu estilo, suas características, mas ainda não sabem reformular seus quadros, educar seus componentes para a vida do sambista. (...)*

*Toda Escola deveria, a nosso ver, possuir folhetos, ou revistas, ou ainda pessoas encarregadas de programar reuniões com seu quadro de componentes. Essas reuniões poderiam ter os temas mais variados: rodas de samba com elementos da Velha-Guarda da Escola narrando sua participação na Agremiação, entrevistas com slides, mostrando a história da Escola, a criação do Museu Histórico e Musical de cada Escola<sup>21</sup>".*

O problema residia portanto, na falta de conhecimento e reconhecimento dos novos integrantes das escolas de samba (tanto de classes médias que chegavam como dos filhos mais novos de antigos componentes) do passado e da importância dos antigos componentes na construção da escola. Para isso era necessária a promoção dessas histórias pelas próprias agremiações.

Qual era neste sentido, a prática de Candeia aplicada na Quilombo para tentar solucionar ou amenizar essa questão? Como vimos anteriormente, existiam grupos de dança de origem negra, palestras sobre a situação dos negros na sociedade e eventos culturais, como exposições, promovidas pela Quilombo. Vejamos em matéria na *Última Hora* sobre a programação de dezembro de 1977 na quadra da escola.

*"A programação de dezembro mostrou isso, com a realização de palestras sobre os aspectos sociais e econômicos dos negros no desenvolvimento a respeito da negritude e situação mundial do negro, exibição de filmes sobre Ismael Silva, Ataulfo Alves, Cartola, Partido Alto e com espetáculos de dança de dança afro-brasileira. Os prospectos que foram distribuídos chamam a atenção dos diretores de colégios, professores e estudantes<sup>22</sup>".*

Debates sobre conscientização da especificidade da questão racial, filmes sobre antigos sambistas, danças afro-brasileiras. Além disso, existiam festas regadas a samba e cerveja. O objetivo desses eventos era atrair a comunidade vizinha para a escola e tentar conscientizá-la sobre

<sup>21</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 75.

<sup>22</sup> ÁGATHA, Íris. "Candeia, festa de um ano tem domingo negro na Quilombo", *Última Hora*, 09/01/1977



a importância da cultura negra. Na mesma reportagem publicada na *Última Hora* isso fica bastante explícito:

*“- A finalidade dessas promoções é formar uma comunidade consciente. É uma tentativa de organização social, de levar conscientização ao povo de Coelho Neto, Acari e outros bairros circunvizinhos, onde existe um grande contingente humano e a espontaneidade e a pureza das pessoas permanece viva. Quilombo está voltado para o homem e quer que ele cresça social e culturalmente, não importa a sua cor, o bairro para estabelecer a sede foi escolhido porque não é tão próximo de outras escolas não haveria sentido nenhum em fundar o Quilombo na Zona Sul, já que nosso objetivo não é a classe média. Além disso a única atividade cultural é essa escola”*<sup>23</sup>.

A Quilombo tinha como uma de suas funções principais levar a conscientização à comunidade onde estava instalada. As festas organizadas pela escola serviam como um atrativo à comunidade para a partir daí, iniciar um trabalho de conscientização. Segundo a matéria, algumas características encontravam-se já nas pessoas: a espontaneidade e a pureza. O trabalho, portanto, era o de chamar os vizinhos e esclarecê-los.

Além das festas, outras táticas foram utilizadas pela Quilombo no sentido de atrair mais componentes para a escola. No início do ano letivo, a agremiação distribuía uniformes escolares para moradores vizinhos da escola. Essa prática é fruto do pioneirismo da Beija Flor de Nilópolis. É importante lembrar que a Beija flor representava toda a estética que a Quilombo rejeitava, pois tinha Joãozinho Trinta como carnavalesco, e ainda era patrocinada por bicheiros.

Na tentativa de resgate de uma cultura que se encontrava em dificuldades, a Quilombo optou por ter somente enredos com temáticas raciais. Assim, de 1977, primeiro ano que a Quilombo desfilou, até 1986 são esses os enredos da escola: "Apoteose das mãos", sobre a união dos negros, em 1977; "Ao povo em forma de arte", que propõe o resgate da "arte negra", no ano seguinte; os noventa anos de abolição dos escravos foram comemorados em 1979; o enredo "Dia de Graça", de 1980; no ano seguinte houve o desfile sobre Solano Trindade; Zumbi dos Palmares foi a temática escolhida em 1982; a Revolta da Chibata foi o enredo de 1983; no ano seguinte desfilou-se

---

<sup>23</sup>Idem.

homenageando a rainha Mina do Maranhão, Luís Gama foi o enredo de 1985, e finalmente, em 1986, é desenvolvido um enredo sobre os cinco séculos de resistência afro-brasileira<sup>24</sup>.

A proposta de Candeia de tentativa de conscientização da comunidade em volta da Quilombo, através de danças, de palestras, dos enredos com temática negra, era uma maneira de tentar levar a cabo as idéias desenvolvidas em seu livro. A prática da Quilombo era tentar promover esse processo de auto-conhecimento da comunidade de Acari, região onde a escola se instalou, da realidade que os cercava.

Para tentar mostrar aos mais jovens como era ou como deveria ser uma escola de samba, Candeia convidou antigos sambistas para participar da agremiação. Era uma forma interessante de "educar" os mais novos e valorizar os sambistas antigos. Assim, Clóvis Scarpina, um dos fundadores da escola cita um exemplo:

*"Com entusiasmo, o fundador da Quilombos cita o caso de Otacílio Galdino, o primeiro mestre-sala da Mangueira e pandeirista, que tem 74 anos. Diz que quando ele vai ao Quilombos, se sente bem, porque lá ele é respeitado. Nas outras escolas ninguém mais sabe quem é ele:*

*- Lá conversam com ele, pedem explicações, discutem e o Otacílio vê que ainda é respeitado como uma das figuras importantes do carnaval<sup>25</sup>".*

Otacílio Galdino até os nossos dias não é uma figura muito conhecida no universo do samba, mas na Quilombo ele tinha espaço para participar e, segundo a reportagem, era reconhecida sua importância.

A história dos negros brasileiros, segundo Candeia, é relacionada com a construção da cultura brasileira. A participação dos negros porém não se resumiu ao lado cultural, mas também a construção econômica do país. Sua idéia para tentar transformar sua situação na sociedade brasileira, defendia que era necessário um processo de tomada de consciência de sua "raça" e de sua importância na construção do país. Para isso, a Quilombo foi fundada buscando promover ou facilitar esse processo de conscientização. Os encontros festivos, a promoção de danças de origem negras, as palestras sobre temas ligados ao passado e ao presente dos negros na sociedade brasileira,

---

<sup>24</sup> Apud. VARGENS, João Baptista M. *Candeia – Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/ Funarte, 1987.

<sup>25</sup> SANTOS, Daniel dos. "Enfim crioulo no samba", *Folha de São Paulo*, 10/02/1977.

a participação de antigos sambistas, promovendo o encontro entre diferentes gerações, os desfiles, eram parte da proposta de Candeia para tentar modificar a realidade dos "negros", sendo que o primeiro passo seria a tomada de consciência de sua história.

### **Pintura sem arte<sup>26</sup>**

Outro grande questão que iremos analisar diz respeito ao processo de administração das escolas de samba por seus dirigentes nos anos 70. Trata-se de um período com muitas transformações no "mundo do samba", onde as mudanças ou evoluções crescem significativamente nas agremiações, apesar desse processo já vir ocorrendo anteriormente.

Segundo Candeia e Isnard, o problema residia no fato de que não existia acesso por parte dos sambistas às decisões tomadas pelos dirigentes das escolas de samba. Vejamos em suas palavras:

*"Geralmente as escolas de samba são regidas por Estatutos ultrapassados que oferecem poderes supremos a seus dirigentes, que em muitos casos, se desligam das solicitações e dos anseios dos componentes, não dando nenhuma explicação, nem justificando suas decisões. (...).*

*O reflexo dessa problemática recai sobre os componentes que começam a formar grupos dissidentes ou não, dentro ou fora de suas agremiações. Esses indivíduos, geralmente interessados em participar e dar sua contribuição, são tolhidos e afastados criando verdadeiras áreas de atrito dentro das Escolas prejudicando seu progresso e desenvolvimento<sup>27</sup>".*

Segundo os autores, uma das questões que estavam atrapalhando o pleno desenvolvimento das escolas de samba era o fato de que, por antigos estatutos, não havia democracia e participação dos componentes nas decisões tomadas pela diretoria. Isso acabava por dar origem a grupos divergentes que faziam oposição aos dirigentes dentro ou fora das escolas. (Qualquer semelhança com a história de Candeia não é mera semelhança, como veremos). Um questionamento é que se os estatutos são antigos e ultrapassados, o que mudou para que eles não dessem mais conta dos anseios dos componentes das escolas. E qual seria a melhor solução encontrada pelos autores para tentar resolver o problema da centralização dos dirigentes?

---

<sup>26</sup> Título de música de Candeia.

<sup>27</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 75.

*"Achamos aconselhável que as organizações, através de seus administradores ou diretores, possam equilibrar continuamente as vantagens de sua autoridade e posição hierárquica com as regras e os benefícios que poderão advir do reconhecimento e da prática 'dos componentes' interessados em oferecer sua experiência a serviço da Escola<sup>28</sup>".*

É importante portanto, que os dirigentes reconheçam e incorporem as sugestões dos antigos componentes para a tomada de decisões nas escolas. Se isso for feito, com a autoridade que possuem, podem promover um bom desenvolvimento de suas agremiações.

E qual era a realidade nos anos 70 na Portela que fez com que Candeia acabasse se desligando de sua escola de toda a vida, para fundar uma outra, dentro dos moldes em que ele acreditava? Assim como eles acabaram de descrever, foi surgindo na Portela um grupo de componentes de oposição ou dissidentes, que não concordava com as decisões da direção, questionando-as. Quem participava desse grupo era chamado de tradicionalista. Eram sambistas antigos que participavam da escola há muito tempo e que estavam cada vez mais se sentindo aliados da tomada de decisões dentro de sua agremiação. O nome de tradicionalistas era utilizado tanto por seus opositores como por eles próprios. Vejamos uma entrevista concedida por Candeia e Paulinho da Viola ao *Correio Braziliense* onde apesar de não ser este o assunto, percebemos a utilização do termo:

*"Candeia – Olha só, outra bobagem que o Hiram [Araújo] falou. Olha a inversão de valores: que a escola está perdendo estes anos por culpa nossa (a Portela não ganhava desde 1970), os tradicionalistas.*

*Paulinho da Viola – Porque estamos de fora?*

*Candeia – É, não sei, não entendi.*

*Ruy Fabiano – Dentro do processo deles.*

*Candeia – É, nós tradicionalistas é que somos culpados<sup>29</sup>".*

Trata-se de um grupo reconhecido em toda a escola como tradicionalista. Existia uma divergência clara entre eles e a direção da escola, que os colocava muitas vezes em campos opostos. Eles também eram conhecidos como os "sambistas autênticos" ou "minoría autêntica".<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Idem, op. cit., p. 75.

<sup>29</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978.

<sup>30</sup> Cf. RABELLO, op. cit.

Mas como surgiu essa oposição, ou melhor, a quem ela era feita? O grupo dos tradicionalistas que se identificavam com Candeia fazia oposição ao presidente da escola, Carlinhos Maracanã, no cargo desde 1972. Apesar de tentar contar com a participação dos tradicionalistas, eram muito freqüentes as desavenças com eles. Na mesma entrevista citada acima, é mostrada uma declaração dada por ele sobre seu grupo de oposição:

*"Paulinho da Viola – Sobre isso aí [a relação da Beija-flor com interesses de determinados políticos] é bom depois a gente se reportar às últimas declarações de Carlinhos Maracanã, que disse assim: 'Em 72, eu cheguei na Portela e acabei com a máfia da escola'.*

*Carlos Elias – Vai ver quem era a máfia...*

*Paulinho da Viola – Pois é, vai ver quem era...*

*Rui Fabiano – Era o sambista (risadas)<sup>31</sup> ".*

Os tradicionalistas eram um grupo de oposição a Carlinhos Maracanã, que tinham papel de destaque na escola e discordavam de muitas das decisões tomadas pela diretoria. E quem era, como chegou a Portela, esse novo presidente? Carlos Teixeira Martins era bicheiro, assim como Natal, que o indicou à presidência. Segundo Sérgio Cabral,

*"Na verdade, Carlinhos ligara-se à Portela desde 1961, quando era presidente do Madureira Atlético Clube e convidou Natal para ser o diretor de patrimônio do clube. O convite só seria aceito se Carlinhos Maracanã concordasse em ser um dos vice-presidentes da Portela. Carlinhos concordou<sup>32</sup>".*

Portanto, havia uma ligação entre Carlinhos Maracanã e Natal. Natal é uma das figuras importantes da Portela, tendo seu pai sido um dos fundadores da escola. Desde a morte de Paulo da Portela ele tornou-se uma das principais figuras da agremiação, participando ativamente de todas as decisões da escola e financiando muito de seus desfiles. Financiou inclusive a construção da Portelinha, em 1959 e ajudou na construção do Portelão em 1972 com Carlinhos Maracanã. Já este último, ao se tornar presidente em 1972, ficou no cargo com seu grupo por 32 anos, renunciando em 2004, devido a fortes pressões da comunidade, que organizou o movimento "Retomada da Portela".

---

<sup>31</sup> Idem, op. cit.

<sup>32</sup> CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996, p. 198. Esta é uma nova versão acrescentada de novos capítulo do livro clássico do autor As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e porquê, Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974.

Em seu lugar foi eleito neste mesmo ano (apesar de haver um pacto anterior entre Maracanã e ele para sua posse) Nilo Figueiredo, presidente da Portela em 1970.

Pois é a este grupo que os tradicionalistas fazem oposição, discordando em muitas das decisões de Carlinhos Maracanã. Mas apesar de Candeia localizar o início de seus problemas com a Portela com a gestão de Maracanã, outros componentes já mostravam divergências anteriores. Assim Vilma Nascimento, importante porta-bandeira da escola, decidiu parar de desfilar como tal em 1969, passando a sair como destaque. Segundo Sérgio Cabral, esse momento "*marcava o início de uma crise política que, anos depois, levaria a Portela a perder alguns dos seus mais importantes componentes*<sup>33</sup>".

Outros componentes marcam essa crise em gestão anterior. Monarco culpa Nélon Andrade<sup>34</sup> de começar a "botar" novidades na cabeça de Natal durante o período em, que foi presidente da Portela (1962-1966). Segundo seu depoimento:

*"Em 1967 eu me aborreci com a Portela. Sofremos muitas humilhações, ouvimos muito papo furado. O presidente era o Nelson Andrade. Ele era do Salgueiro e foi para a Portela, seu Natal convidou ele. Chegou lá, não conhecia nada de samba, começou a falar em valores novos, que a Portela só tinha velharia. Manacéia já estava afastado, Alvaiade ia muito pouco. O Nelson Andrade começou a mudar a estrutura da Portela, inventando moda. A Portela ganhou alguns carnavais que foram taxados de 'ganhados-nos-dedos' que significa ganhar ilicitamente. E a Portela nunca teve necessidade disso, porque ela descia pra valer, com grandes poderes, grandes sambistas e muita moral. Depois que o Nelson Andrade entrou é que começaram essas fofocas. Ele mesmo me disse, certa vez: 'a Portela precisa de valores novos'. E foi daí que a escola começou a degradingolar. Ele botou muita coisa na cabeça de seu Natal,*<sup>35</sup>".

Monarco, ou Hildemar Diniz é até hoje integrante da Velha Guarda da Portela, grupo que reúne uma série de sambistas antigos da escola (e seus sucessores) desde 1970, fazendo shows por todo o país. Foi um grupo organizado por Paulinho da Viola, que os lançou em disco em 1970 com o LP "Portela, passado de glórias", pela RGE. Monarco conta que ficou fora da Portela naquela época por cerca de três anos, pois foi expulso por Natal, que depois o convidou a retornar à

<sup>33</sup> Idem, op. cit, p. 194.

<sup>34</sup> Nelson Andrade foi o presidente do Salgueiro (1956-1961) responsável por convidar Fernando Pamplona para a escola, marcando para muitos o momento de início da profissionalização dos desfiles carnavalescos.

<sup>35</sup> NEWLANDS, Lilian. "Velha Guarda da Portela: 'Falam de Mim'". In. VARGENS, João Baptista M. (Org). Notas Musicais Cariocas, Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 111-134, p. 119.

agremiação. O importante de seu depoimento é que ele marca um período anterior ao demarcado por Candeia como o de suas desavenças, provocado por Nelson Andrade e não Carlinhos Maracanã.

Mas voltemos à Portela da gestão de Maracanã, em 1972, que é o momento de crise de Candeia com a escola. O que aconteceu na escola para provocar aqueles momentos de dificuldade que levaram aos poucos, vários de seus principais sambistas a se afastarem? Candeia e seu grupo, a "minoría autêntica", tinham vários integrantes no Departamento Cultural da escola. O departamento cultural tinha, entre outras obrigações, de organizar o enredo do carnaval da escola. Perto do carnaval, o presidente da escola indicou um novo diretor para esse departamento, Hiram Araújo. Ele tornou-se um dos principais ativistas do grupo de Maracanã. O enredo de 1972 sobre "Ilu Ayê – A terra da vida", era idéia de Candeia em parceria com o cartunista Lan. Quando a nova diretoria tomou posse, indicando Hiram Araújo para o departamento cultural ele tomou a idéia como sua. Segundo Candeia,

*"Candeia –... eu tinha dado a idéia do carnaval, ele (Lan) desenvolveu e depois o Hiram entrou e assumiu e ficou como dono da idéia que era minha e dono do desenvolvimento que era do Lan.*

*Carlos Elias – E botou na Revista da Portela o Candeia como colaborador e...*

*Candeia – E eu como colaborador, como pesquisador, quando a idéia era minha<sup>36</sup>"*

A nova direção já chegava portanto, marcando diferenças em relação aos tradicionalistas, "subtraindo" para si a idéia do enredo com a qual a Portela ficou em 3º lugar naquele ano.

Hiram Araújo entrou no "mundo do samba" através da GRES Imperatriz Leopoldinense. Como vimos, chegou à Portela para liderar o departamento cultural da escola, centralizando as decisões sobre enredo e seu desenvolvimento. Era um médico e pesquisador do samba que decidiu participar mais ativamente das escolas de samba. Apesar de toda a oposição e desconfiança que levantava entre os "tradicionalistas", alguns anos depois ele tinha um discurso muito parecido com

---

<sup>36</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", Correio Braziliense, Suplemento Especial, 22/01/1978.

o deles, como podemos ver no trecho abaixo, retirado de um artigo seu sobre os sambas enredos publicado em 1986:

*"E chegamos a década de 70. Uma nova etapa tem curso nas escolas de samba (a 'decolagem' começou em fins de 60).*

*O visual assume o comando do carnaval. As ingênuas e simples manifestações artístico-populares transformam-se em sofisticados e suntuosos 'show-business'.*

*Os valores culturais negros são substituídos por signos importados dos espetáculos produzidos pela televisão. As escolas de samba entram na era do consumo. Viram produtos comerciais, grandes produções de custos elevados. Comportam-se como empresas. O sambista perde o controle das agremiações. Os desfiles são montados para o gosto da classe média consumidora.*

*Os sambas de enredo também mudam. Entram no consumo. As letras, para serem mais facilmente memorizadas, encurtam. O desenho melódico procura estilos modernos<sup>37</sup>."*

Hiram Araújo, portanto, identifica em pouco mais de dez anos depois, as mesmas questões do grupo do qual divergia dentro da Portela. A preocupação com a nova estética dos desfiles carnavalescos em detrimento das *"ingênuas manifestações artístico-populares"*, a falta de participação dos sambistas nas escolas, a participação crescente da classe média, a mudança nos sambas-enredos, tudo isso já era anunciado pelos tradicionalistas durante os anos 70. Mesmo que não fique explícita a opinião dele sobre o processo descrito, ele consegue identificá-lo<sup>38</sup>.

Outro capítulo que também causou conflitos naquele mesmo ano foi o concurso de samba de terreiro organizado por Candeia, Paulinho da Viola e Carlos Elias. A idéia era tentar "moralizar" a ala de compositores que tinha muitos componentes que não eram compositores. Mas Carlinhos Maracanã impingiu o nome de David Corrêa, que não era membro da ala. Seu samba porém foi desclassificado nas primeiras rodadas do concurso. As apresentações eram feitas no clube Mourisco, em Botafogo. Mesmo sendo desclassificado, David Corrêa aparecia nos ensaios querendo cantar sua música. O presidente da escola ficava pressionando os organizadores do concurso para que o deixassem cantar, aumentando a tensão entre eles. No dia em que ele

---

<sup>37</sup> ARAÚJO, Hiram. "A saga dos sambas de enredo", In. VARGENS, João Baptista M.(Org), Notas Musicais cariocas, Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 145-156, p. 150.

<sup>38</sup> Atualmente Hiram Araújo é diretor cultural da Liesa, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.



finalmente conseguiu cantar seu samba, Carlos Elias se retirou da Portela. Ele nos conta o ocorrido em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* em 1978:

*"Carlos Elias – Mas, aí eu to ouvindo aquela gritaria, aquele bafafá no meio da quadra, o Natal lá e Paulinho depois me contou que Natal teve vontade de me dar uma bolacha (risadas). Eu tava atrapalhando a política deles. Natal era presidente de honra, mas foi o Carlinhos que deu a decisão: tem de cantar, que ele era o presidente da escola e a gente tinha que fazer o que ele mandasse. Então, eu achei que não devia fazer e tirei minha camisa (nessa época a gente usava camisas iguais) pedi uma emprestada ao Waldir 59, fui embora e não voltei mais<sup>39</sup>".*

De qualquer forma, como premiação ao concurso foi lançado um LP com os compositores vencedores, gravado pela Odeon, com produção de Paulinho da Viola<sup>40</sup>. Como resposta ao episódio, a direção da Portela lançou outro LP, com os sambas perdedores gravado pela Continental<sup>41</sup>.

A nova diretoria, portanto, chegou trazendo conflitos com alguns dos antigos membros da escola. Essa tensão foi num crescendo ao longo do tempo. Era questionada a centralização exacerbada que a nova diretoria teria, além de seu desconhecimento do cotidiano da escola. Em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* em 1978, Paulinho da Viola fala sobre acumulação de poder centralizado nas mãos da diretoria:

*"Paulinho da Viola – (...) O que tem de ser denunciado, rapaz, é essa coisa arbitrária, que vem de cima pra baixo, dentro de uma escola de samba. Quer dizer, um cara se arvorar e dizer: EU mudo o samba-enredo, EU decido o que é isso, EU faço isso, EU faço aquilo, ou então vira um outro e diz: “quem não estiver satisfeito vá para a arquibancada”. É isso que tem que ser denunciado, quer dizer, nenhuma escola de samba...*

*Candeia – Brasil, ame-o ou deixe-o...?*

*Paulinho da Viola – Não... é o cara chegar e dizer: olha aqui, quem não estiver satisfeito que vá pra arquibancada. Isso aí...*

*Candeia – É uma coisa altamente fascista<sup>42</sup>".*

<sup>39</sup>RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978, (grifo do autor).

<sup>40</sup>*Minha Portela Querida*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 1 LP. Este LP foi relançado em CD em 2004. Neste LP tem os seguintes sambas e intérpretes: Voltei (Wilson Bombeiro e Anezio); Paz (Ivancué); Conversa Fiada (Joãozinho da Pecadora); Não chora meu amor (Casquinha); Meu dinheiro não dá (Candeia e Catoni); Um certo dia para 21 (Paulinho da Viola); Deixa de Zanga (Candeia); Ilu Ayê (Cabana e Norival Reis); Não pode ser verdade (Alberto Lonato); Amor sem raiz (Carlos Elias); Em festa de rato não sobra queijo (Velha); Meu regresso (Monarco) e O que eu quero é sambar (Garoto). Todos os intérpretes são também os compositores dos sambas.

<sup>41</sup>*Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*, Rio de Janeiro: Continental, 1972, 1 LP. Ele possui os seguintes sambas e intérpretes: Ylu-Ayê (Silvinho do Pandeiro); O mais belo requinte (Avelino); Manchete (Tacira da Portela); A noite vestia azul (Catoni); Andorinha torta (Avelino); Decepção (Tacira da Portela); Minha ambição (Cabana); Nova forma de amar (Silvinho do Pandeiro); Choro (Adilson); Segundo rio que passou (Adelino); Só Lágrimas (Silvinho do Pandeiro) e Mestre Cinco e os Cobras da Bateria da Portela).

O que era questionado era a centralização e a falta de contatos entre os componentes e a direção da escola. Mesmo assim, os tradicionalistas ainda participavam da escola.

No carnaval do ano seguinte, em 1973, a Portela apresentou o enredo "Pásargada, o amigo do rei", sobre Manuel Bandeira e sua poesia "Vou-me embora para Pásargada". O enredo era de Hiram Araújo e o samba-enredo era de David Corrêa, o compositor da polêmica do ano anterior. Uma das grandes reclamações dos tradicionalistas foi a presença da *socialite* Odile Rubirosa no desfile <sup>43</sup>.

Em 1974, o carnaval da Portela foi também controverso. O enredo era sobre Pixinguinha, e o samba vencedor foi de Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Velha. O samba trouxe desconforto e irritação por parte de alguns membros da ala dos compositores, culminando no afastamento de Zé Ketti e outros sambistas da escola. Jair Amorim e Evaldo Gouveia eram compositores de bolero que competiram alguns sambas-enredo na Portela, com o aval da direção. Segundo nota em um artigo de Lilian Newlands:

*"Jair Amorim e Evaldo Gouveia – Dupla de compositores de boleros que durante alguns poucos anos decidiu investir na recém-descoberta 'indústria-de-samba-enredo'. Estranha ao meio, a dupla venceu em 75 (sic), com o samba-enredo sobre 'Pixinguinha', e, em 79, com 'Mulher à brasileira'. Hoje, a dupla não tem mais qualquer vínculo com a escola, e seus sambas jamais levaram à vitória àquela que, por 21 anos, tirou o primeiro lugar* <sup>44</sup>".

Eles eram portanto, compositores mal vistos dentro da agremiação por uma parte dos sambistas pois não pertenciam à história da escola, como a maioria deles. Os tradicionalistas protestaram, chegando ao ápice com a saída de Zé Ketti da escola. De qualquer forma, Candeia ainda acreditava que era possível lutar por dentro.

Neste ano, a Portela veio com cerca de 4000 componentes, e fez um ótimo desfile, com a ala das baianas recebendo o prêmio "Estandarte de Ouro" daquele ano. A "tabajara", apelido da bateria da Portela em referência a famosa Orquestra de Severino Araújo, cometeu alguns erros, o que já tinha ocorrido em anos anteriores. Mesmo assim, a Portela tirou o segundo lugar naquele carnaval.

---

<sup>42</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", Correio Braziliense, Suplemento Especial, 22/01/1978.

<sup>43</sup> Todas as informações sobre os desfiles deste período da Portela foram retiradas basicamente do sítio [www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)

<sup>44</sup> NEWLANDS, op. cit, p. 134.

O carnaval da Portela de 1975 era sobre a história de Macunaíma, de Mário de Andrade. O samba-enredo vencedor foi de Norival Reis e David Corrêa, e chegou a levar o primeiro estandarte de ouro de samba-enredo da Portela. O samba foi cantado na avenida pelo próprio David, Clara Nunes, Candeia e Silvinho da Portela. Neste ano, apesar das grandes expectativas dos componentes da escola, ela só conseguiu a quinta colocação no desfile.

É interessante notar que a despeito de nossos julgamentos de qualquer tipo de linearidade ou cobrança de coerência de nossos biografados eles atuam, como já discutimos antes, em mundo repleto de conflitos e incertezas. Assim, se em 1972 Candeia junto com seu grupo brigou com a direção da escola pelo apoio que estava sendo dado a David Corrêa, que nem era membro da ala de compositores, três anos depois teve seu samba cantando na avenida por nosso personagem.

Mas as tensões continuaram se acirrando entre o grupo de Candeia e a direção da escola. Tanto foi que em 11 de março de 1975, como já vimos, Candeia, Paulinho da Viola, Cláudio Pinheiro, André Motta Lima e Carlos Sabóia Monte<sup>45</sup> lançaram um documento criticando as mudanças que estavam acontecendo na escola <sup>46</sup>. O documento discutiu o fato de que a Portela vinha perdendo espaço, sofrendo inclusive críticas da imprensa. A causa para isso estava ligada ao fato de que:

*"Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile<sup>47</sup>".*

As dificuldades da Portela, portanto, começaram na década de 70, com a entrada de novos elementos no universo da escola que não eram ligadas a ela anteriormente. A escola por esse

---

<sup>45</sup> André Mota Lima era jornalista, Claudio Pinheiro era arquiteto e ligado a Portela desde a infância, sendo irmão de Albino Pinheiro, conhecido carnavalesco do Rio de Janeiro. Carlos Montes é engenheiro, ligado a Portela há muitos anos, participou do departamento cultural entre 1972-75. escreveu recentemente um livro sobre a Velha Guarda da Portela em parceria com João Baptista M. Vargens. Cf. MONTE, Carlos & VARGENS, João Baptista M. A Velha Guarda da Portela, Rio de Janeiro: Manati, 2001. É pai da cantora Marisa Monte, que produziu um CD com a Velha Guarda da Portela em 1999. *Tudo Azul – Velha Guarda da Portela*, EMI/Phonomotor, 1999.

<sup>46</sup> Esta "Carta à Portela" encontra-se em anexo no final da dissertação.

<sup>47</sup> LIMA, André (et alli). Carta à Portela, apud VARGENS, op. cit., p. 67.

motivo, vinha recebendo críticas e sendo acusada de deturpações no desfile. A solução seria ouvir toda a comunidade portelense para mudar esta situação. É interessante perceber que é criada a figura do *sambista*, que existe em oposição aos novos elementos que estão chegando no universo das agremiações carnavalescas. Esse *sambista* seria o elemento antigo, que ao perceber a chegada de novas pessoas acaba se adequando às novidades trazidas por elas. Ele é um enganado, pois quer agradar aos novos, e perde seu espaço. Esses *sambistas*, na realidade, são as pessoas ligadas à comunidade da escola, que dedicaram boa parte de suas vidas a elas, e que agora, segundo esse discurso, estavam sendo surrupiadas de sua cultura e sua arte.

As críticas e sugestões para a mudança vinham separadas em oito blocos diferentes no documento. O primeiro dizia respeito a centralização da direção da escola. Para eles deveria haver uma divisão entre dois setores: o administrativo e o carnavalesco. O primeiro ficaria responsável pela organização e pelo patrimônio da escola, além das atividades paralelas. O segundo estaria ligado a todas as atividades relacionadas com o carnaval, através de uma Comissão de carnaval. Esta comissão teria toda a liberdade de confecção do carnaval e seria escolhida com "*os elementos mais representativos e conhecedores da escola e suas características*"<sup>48</sup>.

O segundo ponto discutido era em relação ao gigantismo da escola. No ano anterior a Portela havia desfilado com cerca de 4000 componentes, e em 75 diminui para cerca de 3500. O número ideal para eles ficaria em torno de 2500 pessoas, que seriam atingidos com um controle maior sobre as alas e seus componentes.

O terceiro questionamento era em relação às fantasias, que eram feitas por figurinistas que não conheciam as características da escola. Além disso, como cada ala tinha grande autonomia, muitas vezes a fantasia confeccionada era muito diferente da criada pelos figurinistas. Para resolver isso, teria de haver um controle maior da Comissão de carnaval.

---

<sup>48</sup> Idem, op. cit., p. 69.

A questão seguinte estava ligada as alegorias. A grandiosidade dos carros era contestada, pois eles deveriam se prestar somente a ajudar a contar o enredo. Além disso, as alegorias de mão deveriam se reduzir ao mínimo necessário, pois elas atrapalhavam o desfile dos componentes.

O quinto ponto falava sobre o samba-enredo e questionava a idéia de que samba curto era mais comunicativo. Era preciso dar liberdade ao compositor na criação de seus sambas<sup>49</sup>. Além disso, a escola deveria promover concursos internos de seus compositores de sambas de terreiro e partido-alto.

Outro problema era a escolha do samba. A sugestão da "Carta à Portela" era que:

*"A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola"*<sup>50</sup>.

O problema em relação a escolha dos sambas enredo será discutido aprofundadamente um pouco mais a frente, mas podemos adiantar que o esquema de torcidas organizadas, pagas, que iam/vão para a quadra para tentar ganhar seus sambas no grito, não agradava aos tradicionalistas.

O sexto questionamento era em relação ao grande número de destaques, que deveriam ser reduzidos somente para a necessidade do enredo. Além disso, os destaques só deveriam ser de pessoas ligadas à história da escola, sendo proibidos os destaques de alas.

O questionamento seguinte dizia respeito a maior participação dos componentes em toda a escola. Assim, as decisões tomadas deveriam ser debatidas por todos antes. As alas e seus diretores fariam fazer essa ligação entre a direção e os que desfilam. Deveriam ser feitos ensaios de alas e ensaios gerais antes do carnaval.

---

<sup>49</sup> Idéia muito semelhante foi discutida na Carta do Samba, escrita em 1962 por Édson Carneiro, como fruto do Congresso do Samba realizado entre os dias 28 de novembro e 2 de dezembro. Esta carta foi publicada em folheto pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, 1972. Também saiu no livro REFERÊNCIA

<sup>50</sup> LIMA, André (et alli). *Carta à Portela*, apud VARGENS, op. cit., p. 70.

O último ponto era em relação a política externa que a Portela deveria tomar. A proposta era uma mudança não só nos desfiles, mas também nas decisões das organizações que reuniam as escolas para transformar a realidade que começava a se delinear. Assim,

*"A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular. É preciso olhar o regulamento de desfile sob o ponto de vista do samba. É necessário que a Portela lidere um movimento que obrigue a existência de um critério de julgamento autêntico e preestabelecido pelas escolas de samba. A Portela, e as escolas de samba em geral, não podem mais ficar sujeitas às vontades dos que vivem fora do dia-a-dia do samba<sup>51</sup>".*

A Portela, portanto, deveria retomar seu papel de dianteira em relação as escola de samba, e promover as mudanças necessárias internamente e externamente para que o carnaval não fosse mais deturpado, como vinha sendo até então. O documento porém, não causou repercussões, não sendo nem comentado, nem respondido pela direção da escola. Para nossa pesquisa ele foi utilizado apesar da falta de eco dentro da escola, porque ele explicita os conflitos que estavam ocorrendo naquele momento dentro da escola.

A tensão entre a direção da escola e o grupo do qual Candeia fazia parte se acirrou muito com a falta de respostas em relação ao documento. No final do ano de 1975, ele sucumbiu e decidiu também abandonar a Portela para fundar a Quilombo. A notícia da fundação na nova escola repercutiu em vários jornais, que fizeram muitas reportagens sobre as propostas de Candeia e da Quilombo. Em uma delas, Juarez Barroso, um dos principais interlocutores de Candeia na criação e fundação da Quilombo<sup>52</sup>, escreveu uma matéria de página inteira sobre a escola no Caderno B do "Jornal do Brasil":

*"As escolas de samba cariocas agigantaram-se, deformaram-se à medida que se transformaram (ou pretenderam transformar-se) em shows para turistas. O tema é polêmico, tratado quase sempre em tom passional. Deformação ou evolução? Será possível o retorno à pureza, ao comunitarismo dos anos 30, quando essas escolas se consolidaram? O sambista Candeia, liderando outros sambistas descontentes com a*

---

<sup>51</sup> Idem, op. cit., p. 71.

<sup>52</sup> Discutimos em trabalho anterior a relação entre a imprensa e os formadores de opinião com os fundadores da Quilombo. Cf. BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro, Ao Povo em Forma de Arte – a cultura popular e o samba: discursos sobre a Gran Quilombo. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói: mimeo, 2001.

*situação prefere responder de modo objetivo. E responde com a fundação de uma nova escola de samba, Quilombos, escola que terá sede em Rocha Miranda e irá para a Avenida mostrando como era e como deve ser o samba*<sup>53</sup>.

A Quilombo, portanto, aparece como uma resposta prática na tentativa de deter as transformações que as escolas de samba estavam atravessando. A idéia da escola era mostrar para o público como "era e como deveria ser o samba".

Mas a qual "tradição", a que momento dos desfiles das escolas de samba Candeia tinha como inspiração quando fundou a Quilombo? Ele próprio é contraditório ao tentar explicitar a que tipo de "tradição" está se reportando, com a criação da escola. Em matéria que narra como se deu a idéia da nova escola de samba, ele fala de outros tempos dos desfiles:

*"Lembrados os tempos heróicos da Portela, do Salgueiro, tempos comunitários, a escola dirigida pelos próprios sambistas, sem paternalismos de bicheiros, de políticos. Lembrados os nomes de sambistas descontentes, dos que abandonaram a Avenida ao vê-la reservada aos turistas"*<sup>54</sup>.

Segundo Candeia, portanto, o período inicial dos desfiles das escolas de samba no carnaval era vistos como os "tempos heróicos". Nesse momento, as escolas não sofriam a "invasão" de elementos estranhos. Não existiam influências políticas ou econômicas através dos bicheiros e cabos eleitorais. Era o quando os sambistas dirigiam suas próprias escolas, e podiam manifestar sua arte com autonomia e liberdade.

Sabemos, porém, que não era exatamente assim: na década de 30 o desfile das escolas contava com o apoio fundamental do Estado para sua organização. Mesmo assim, os sambistas eram perseguidos pelas autoridades. Paulo da Portela, figura maior da agremiação de Madureira desde seus primórdios, fez um importante trabalho para tentar desvincular a imagem do sambista da simbologia do malandro. Não eram exatamente, portanto, momentos de autonomia e liberdade dos sambistas e nas escolas de samba<sup>55</sup>.

Existe, portanto, uma contradição sobre que tempo é esse que a Quilombo pretende resgatar. Seria o carnaval dos "tempos heróicos" nos anos 30 ou o carnaval de 1947, primeiro desfilado por

<sup>53</sup> BARROSO, Juarez. "Quilombos – nasce uma nova escola de samba", Jornal do Brasil, 17/12/1975.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> AUGRAS, Monique. O Brasil do Samba-enredo, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Candeia? Um outro período é mencionado numa matéria do jornalista Juarez Barroso sobre

Candeia:

*“E sempre firme na escola, mestre Candeia, uma escola que está longe dos tempos heróicos de seu pai, de Alvarenga, Ventura, de toda aquela gente que bebeu e tirou sambas com Paulo da Portela, Claudionor, Heitor dos Prazeres. Uma escola já sem aquele espírito de dez anos atrás, para não recuar muito, quando a turma ficava na quadra depois dos ensaios, mostrando sambas, cantando, compondo. Jaburu terminava os ensaios com uma roda de partido alto”<sup>56</sup>.*

Para os fundadores da Quilombo, portanto, existiam “tempos heróicos” que remetiam à fundação da Portela na década de 30, que representavam uma “idade do ouro” do desfile das escolas de samba. Entretanto, dez anos antes da reportagem, em 1964 portanto, os ensaios na quadra da Portela também foram evocados para lembrar um tempo onde havia prazer para os sambistas em participar da escola.

Os desfiles na Praça Onze durante a década de 40 também foram encarados como momentos “mágicos” onde os sambistas podiam se apresentar sem reservas. Candeia falou como eram os desfiles, e de uma certa hierarquia de posições sociais dentro da escola na época, em matéria publicada na *Folha de São Paulo*:

*“A gente vinha para a cidade de trem, todo mundo querendo chegar cedo para marcar, com a corda, seu lugar de concentração, ali perto da Praça Onze. Se um cara de outra escola encostava na corda da outra, era briga. Mas, quando começava o samba, ninguém se lembrava de brigar. Só queriam fazer bonito, se divertir e divertir os outros.*

(...)

*Na época ninguém entrava como sambista para as escolas. Havia uma espécie de hierarquia. O futuro sambista começava como “puxador de corda”, ajudando a segurar a corda que cercava a escola durante o desfile, pois, como não havia arquibancada (“o samba era livre”) o povo sempre tentava misturar-se com os sambistas. De “puxador de corda” passava –se a carregador de “gambiarras”, umas lanternas enormes que tinham uma função importante: suprir a então deficiente iluminação da cidade. A terceira etapa era a bateria, que era quase toda a escola de samba. Não havia passistas, malabaristas nem mulatas reboativas. Basicamente era a bateria e as baianas.*

*Na ala das baianas saíam muitos homens; era costume o cara vestir-se de baiana. Eram machos mesmo. Havia mesmo uma turma da pesada, que costumava levar navalha embaixo das saias para a hora das brigas. As mulheres eram todas parentes dos sambistas, muito respeitadas.*

---

<sup>56</sup> BARROSO, Juarez. "Candeia, em azul e branco, presença de rei", *Jornal do Brasil*, 20/12/1974.



*A última escala da hierarquia da escola era ser compositor. Naquele tempo, dizia-se 'improvisado' porque o samba-enredo se resumia no estribilho. O resto tinha que ser improvisado na hora pelo compositor. Daí, o samba-enredo tradicional ser quilometrado. Se a escola queria cantar Tiradentes, por exemplo, o "improvisador" ia contando a vida toda do herói enquanto durasse o desfile. Se o pessoal resolvesse sambar pelas ruas durante uma hora, ele improvisava esse tempo todo. Posição de destaque nas escolas, tinham também as costureiras responsáveis pelos figurinos e os 'artistas' que faziam as alegorias, geralmente em papelão"*<sup>57</sup>.

O desfile dos anos 40, em que as cordas limitavam a escola, também fazia parte do universo "mágico" do carnaval que a Quilombo queria reviver. Nessa reportagem, podemos notar também como se dava à ascensão do sambista dentro de uma escola. Primeiro ele tinha que segurar as cordas, depois já carregava as gambiarras que iluminavam o desfile, para só depois desse estágio conseguir chegar na bateria da escola. Essa hierarquia não permitia, portanto, que "qualquer um", que não compartilhasse daquela cultura, penetrasse dentro das escolas. Havia várias etapas de preparação para o componente poder se inserir dentro do universo da agremiação. Assim, nos anos 40, segundo Candeia, não ocorria a "invasão" de elementos que não compartilhavam a mesma visão de mundo e tradições, nas escolas de samba.

Os "períodos áureos" do universo dos desfiles das escolas de samba não se restringem só a uma época, nem mesmo do ponto de vista de Candeia. Compreendo a complexidade dos desfiles das escolas de samba como um processo recheado de tensões, adaptações, formulações e reformulações provenientes das mais diversas partes. Nesse sentido, as transformações porque passaram as escolas de samba desde o momento do início dos desfiles em 1929, até 1975, ano da fundação da Quilombo, remetem a desfiles de carnaval bastante diferentes. Ao eleger dois ou três momentos distintos como ápices do desfile das escolas de samba, nem mesmo para Candeia, parece ficar claro o que ele quer reviver.

Myrian Sepúlveda dos Santos discute essa idéia de "tradição" e "modernidade", através de entrevistas realizadas com antigos componentes de escolas de samba cariocas. Segundo ela, a "tradição" evocada por uma sambista como Paulinho da Viola, por exemplo, remete aos desfiles dos anos 50 na Presidente Vargas, enquanto que para Dona Neuma da Mangueira, a "tradição" que ela

---

<sup>57</sup> Folha de São Paulo, "A nova escola de samba para o carnaval do Rio", 20/11/1975.

procura defender em oposição ao carnaval moderno, remete aos tempos dos desfiles na Praça Onze nos anos 30. Ela demonstra que,

*“(...) os vários depoimentos sobre ‘tradição’ e ‘modernidade’ têm significados diferentes, e que não há uma tradição, como não há um conjunto único de mudanças que possa ser caracterizado como ‘modernidade’. Em muitos casos, os sambistas definem ‘tradição’ ou ‘modernidade’ em função do lugar que ocupam ou que procuram ocupar no mundo do samba, de posições tomadas em relação ao poder, aqui entendido de forma bem ampla, como disputa de influência ou legitimidade, travada tanto entre os participantes das escolas de samba, quanto entre estes e os demais setores sociais”<sup>58</sup>.*

É interessante que ela consegue relativizar as noções de “tradição” e “modernidade” a que se remete cada sambista ao lembrar do seu “período áureo” dos desfiles. Além disso, ela ainda introduz um novo elemento, fundamental na compreensão de como essas críticas ao mundo do samba atualmente são feitas. Segundo a autora, ao compreender o espaço das escolas de samba como um local de disputas de poder, as críticas dependem do espaço que o sambista ocupa nessa entidade, de seu lugar no *campo*.

Uma outra característica interessante da Quilombo é que o sambista não precisa deixar sua escola de origem para se tornar quilombola. Numa tentativa de reunir a maior quantidade possível de sambistas descontentes em suas escolas, mas que tinham suas histórias de vida ligadas a elas, a Quilombo propunha ser uma opção a mais, e não uma mudança de agremiação. Assim,

*"Primeiro vice, Wanderlei, crioulo fino, um Nelson Sargento 10 anos mais novo, de pouco falar mas de muito dizer, objetivo, vocação de organizador, não fosse ele o fundador da Ala dos Impossíveis, da Portela, presidente da Ala dos Amigos do Samba da mesma escola, fundador e presidente do bloco Rosa de Ouro de Osvaldo Cruz.*

*- Eu fundei esse bloco com o mesmo sentido dos Quilombos. Agora, uma coisa eu quero deixar clara: eu sou portelense, de coração, não vou deixar nunca de ser portelense.*

*Candeia, seu compadre, concorda e completa:*

*- Ninguém vai deixar as suas escolas. Eu também sou Portela, não vou deixar de ser. Eu praticamente nasci dentro da escola<sup>59</sup>”.*

<sup>58</sup> SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. "Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba." In. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, pp.115-144, p. 123.

<sup>59</sup> Idem, op. cit.

Portanto, para participar da Quilombo, você não precisava abandonar sua escola. O próprio Candeia continuou, com menos frequência, participando de atividades da Portela. Assim, quando a direção da escola precisava criar uma certa legitimidade em alguma atividade, convocava os tradicionalistas. Por esse motivo, por exemplo, Paulinho da Viola foi convidado para fazer o samba-enredo de 1978 da escola, o que não foi aceito. Neste mesmo ano, ele junto com Candeia, participou do corpo de jurados da escolha do samba-enredo. Os jurados, naquele ano, chegaram a conclusão de que não havia nenhum samba bom o suficiente entre os inscritos. Conclusão: Hiram Araújo e Maracanã impingiram o samba da dupla Jair Amorim e Evaldo Gouveia como o samba daquele ano, causando muito desagrado na escola. No suplemento especial do *Correio Braziliense*, Candeia comenta o ocorrido:

*"Candeia – Em resumo: o que significa a posição desses compositores em relação à Portela? Houve uma crise na escola com a escolha do samba-enredo sobre Pixinguinha, do Jair Amorim e Evaldo Gouveia, que culminou com a marginalização do Zé Kéti dentro da escola. Agora, o negócio está se voltando contra mim e o Paulinho. Aos poucos, me parece que há um processo quase sistemático de afastar as pessoas com uma certa posição de destaque dentro do samba, e sei lá, parece que para deixar o campo aberto, uma ala de tradicionalistas, de conservadores, o rótulo que eles quiserem dar, de “sambista autêntico”, sei lá, e poderem penetrar na escola livremente. Então, seria este o melhor sistema. Pôxa, afastaram o Zé Kéti, agora essa campanha, essa deturpação contra nós que realmente não tem sentido, fundamento, nós estamos chamando a atenção. Nós temos um documento que foi entregue na Portela, quando nós reclamamos e o Carlinhos Maracanã nos disse: quem tiver alguma coisa pra dizer que o faça por escrito. E nós fizemos um documento<sup>60</sup>".*

O grupo dos tradicionalistas, representados na figura de Candeia, Paulinho da Viola e Zé Ketti, encontrou resistências na escola, ao não concordar com a entrada da dupla de compositores de boleros para as disputas dos sambas-enredo.

Mas será que a Portela era um caso isolado em meio as outras agremiações durante os anos 70? As transformações só ocorreram na Portela? Era mesmo uma briga política entre dois grupos divergentes sobre o destino da escola? Acreditamos que não. As transformações no "mundo do samba" já vinham ocorrendo desde o surgimento dos desfiles carnavalescos, em maior ou menor

---

<sup>60</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978.

grau dependendo do período<sup>61</sup>. O grupo dos tradicionalistas da Portela demarcava como o início dessas transformações, a década de 60, com Fernando Pamplona e a entrada de profissionais do carnaval. Durante a década seguinte esse processo somente teria se acirrado. Vejamos nas palavras de Candeia, em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

*“Via as escolas de samba perderem sua autenticidade, substituindo sua estrutura e seus valores tradicionais por outros que nada têm a ver com a cultura afro-brasileira. E isso vem acontecendo desde os tempos de Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona e outros inovadores que transformaram o desfile das escolas de samba num show de teatro do estilo do que fez Carlos Machado. A partir daí, o samba perdeu seu caráter de brasilidade”.*<sup>62</sup>

Desta forma, o processo de descaracterização das escolas de samba para ele começou com Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, fazendo com que o samba perdesse sua "brasilidade". É interessante pensar que segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, ocorreu uma mudança na temática dos enredos com a entrada de Fernando Pamplona no Salgueiro. Assim, o período usualmente identificado como de início do "embranquecimento" das escolas de samba, ou seja, da entrada da figura dos artistas plásticos e figurinistas, seria também o momento da eleição de temáticas negras em oposição aos desfiles patrióticos-ufanistas de até então<sup>63</sup>. A autora demonstra que foi o próprio Fernando Pamplona, em seu primeiro carnaval, que definiu o enredo do carnaval de 1960 do Salgueiro sobre Zumbi dos Palmares.

Mas o grupo dos tradicionalistas, apesar de ter como marco inicial do processo a entrada de Fernando Pamplona no Salgueiro, não o considera uma *persona non grata*, e sim controverso. Assim, identificamos em uma entrevista no *Correio Braziliense* uma discussão entre Paulinho da Viola e Candeia sobre Fernando Pamplona.

*"Paulinho da Viola – (...) [Para o entrevistador] Mas quando eu te sugeri que falasse com Fernando Pamplona, porque ele é um cara que trouxe muita coisa positiva pro samba. Ele se defendeu de muitas acusações...*

*Candeia – Mas ele foi engolido pelo processo.*

*Paulinho da Viola – Peraí, ele se defendeu...*

<sup>61</sup> Cf. AUGRAS, op. cit.

<sup>62</sup> RIFF, Sérgio. "Candeia – boa cabeça". *Jornal do Brasil*, 17/11/1978.

<sup>63</sup> Cf. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; *O rito e o tempo – ensaios sobre o carnaval*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1999.

*Candeia – O próprio monstro que ele ajudou a criar está engolindo ele.*

*Paulinho da Viola – Ele foi pro rádio e falou e se defendeu. Pra ele a pergunta é muito simples: Ele desencadeou um processo de transformação das escolas que é assumido por ele. Ele chegou no Salgueiro e mudou tudo mesmo. Antigamente o samba era feito assim. Tinha as comissões de carnaval e coisa e tal.*

(...)

*Candeia – Eu só queria acrescentar rapidamente ao que o Paulinho falou com relação ao Pamplona, sobre a maneira como eu vejo a participação dele dentro desse processo todo que ele ajudou a criar. É o seguinte: quando o Pamplona entrou na escola de samba e deu essa dimensão toda, essa nova visão em relação ao samba, não há dúvida também que houve um lado negativo, e o Paulinho citou aí. O fato de que os carnavalescos passaram a ser pagos a preço de ouro e, também, com esse processo, nós, ao invés de incentivarmos a arte popular, porque em vez de colocar o elemento nato, o artista primitivo, aquele elemento que tem condições de desenvolver o seu trabalho, tiramos dele a possibilidade imediata e total de ele trabalhar.*

*Paulinho da Viola – Perfeitamente.*

*João Bosco – Sem discutir a intenção boa ou má do Pamplona, pode-se dizer que sua participação e inovação dentro da escola de samba foi o ponto de partida dessa corrida do ouro, certo?*

*Paulinho da Viola – Não. A coisa não deve ser colocada nesse nível.*

*Ruy Fabiano – Ele estilizou uma manifestação espontânea dos caras com padrões trazidos de fora de quem tem uma formação diferente daquela.*

*Candeia – Exatamente, perfeito. Quando ele transformou tudo, empregando talvez, na confecção das alegorias, materiais até então estranhos àquela cultura, àquele meio ambiente. Estilização, sofisticação<sup>64</sup>."*

Podemos perceber algumas diferenças de opiniões sobre Fernando Pamplona entre Candeia e Paulinho da Viola. O primeiro acha que ele tem que se responsabilizar pelo processo iniciado em sua gestão como carnavalesco no Salgueiro. Já Paulinho diz que ele já fez a *mea culpa* necessária. É bom lembrar que ambos vêem novidades positivas e negativas trazidas por Pamplona, o fato de que ele sempre trabalhou por amor à escola, e não por dinheiro, como fariam os carnavalescos que surgiram depois dele.

Então, segundo nosso personagem, o processo de transformações atravessado pelas escolas de samba na década de 70 tinha se iniciado em 1960, com a entrada de Fernando Pamplona como carnavalesco do Salgueiro. E o que tinha mudado entre essas décadas que fez com que fosse necessário fundar uma nova escola de samba?

---

<sup>64</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", Correio Braziliense, Suplemento Especial, 22/01/1978.

Uma grande mudança foi, com certeza, a entrada de carnavalescos nas escolas, que teria acabado com as antigas comissões de carnavais, normalmente formadas por integrantes da escola. Além da mudança estética causada pela entrada de profissionais da área no universo dos desfiles carnavalescos, uma outra que incomodava bastante aos tradicionalistas era o pagamento recebido pelos carnavalescos. Nas palavras de Candeia:

*"Candeia - Agora, o seguinte: que negócio é esse de escola de samba, de repente, chegar a um nível, isso precisa ser esclarecido, em que tudo é decidido por um único elemento, por um único carnavalesco, que faz tudo? Chega a um nível de loucura tal, de abstração tal, de delírio tal em que fica todo mundo assim, juntando um monte de dinheiro pra escola comprar a figurinista (aqui, referem-se a Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ex-alunas - na Escola Nacional de Belas Artes - e ex-assistentes de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona) tal que ganhou o carnaval passado, pra trazer o carnaval para a nossa escola este ano, vamos ver se a gente acha um cara que tenha dinheiro para comprar o fulano, vamos trazer esse cara pra cá, etc <sup>65</sup>".*

Um dos problemas, portanto, era o dinheiro gasto pelas escolas para tentar se adequar a realidade dos novos profissionais do carnaval que estavam ganhando cada vez mais espaço nos desfiles.

Outra crítica do grupo era em relação a mudança ocorrida na própria organização dos desfiles carnavalescos. Em 1962, passaram a ser construídas arquibancadas na Avenida Rio Branco, com a conseqüente venda de ingressos ao público. Dez anos depois foi criada a Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, de capital misto), que fez um acordo com a Associação das Escolas de Samba (fundada em 1952). Segundo esse acordo, firmado em 1975, as escolas não receberiam mais subvenção do Estado diretamente para os desfiles, devendo assinar um contrato de prestação de serviços com a Riotur<sup>66</sup>. Essa profissionalização, a nova burocracia, a idéia do desfile enquanto "prestação de serviços" por parte das escolas, desagradava aos tradicionalistas, que pensavam em um carnaval mais "espontâneo".

Outra mudança significativa que recebia críticas do grupo era em relação a escolha dos sambas-enredo. Em primeiro lugar houve uma mudança no tipo de samba-enredo cantado, se antes

---

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Essa informações foram retiradas de CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval Carioca – dos bastidores ao desfile, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ MinC/Funarte, 1995, 2ª edição.

os sambas eram longos, contando histórias, agora eles passaram ser curtos para facilitar a comunicação com o público. Segundo José Ramos Tinhorão: *"A partir do início da década de 70, estava, pois, definitivamente encerrado o ciclo do samba de enredo tipo lençol,<sup>67</sup>".* Os sambas-enredos mais curtos teriam sido "inventados" pelo Salgueiro em 1969, com "Festa para um rei negro", e difundido pelas outras escolas nos anos seguintes. E não foi somente o tamanho dos sambas que mudaram mas também sua estrutura rítmica e melódica. Uma das preocupações de Anercarzinho do Salgueiro, famoso sambista da escola vermelho-e-branca, revelou-se uma realidade nos anos seguinte:

*"Reconheço que para desenvolvimento da escola é bem melhor um samba mais curto, vi um ensaio e senti que é esse o efeito que os carnavalescos desejam. Só existe um perigo. Se encurtarem cada vez mais o samba, os autores de músicas de carnaval, daqui a pouco, vão querer invadir as escolas<sup>68</sup>".*

Menos de dez anos depois, o grupo dos tradicionalistas representados na entrevista por Candeia e Paulinho da Viola já sentem as diferenças entre os sambas-enredos antigos e os feitos em 1978. Segundo Candeia, na já citada entrevista ao *Correio Braziliense*:

*"Candeia - Até há bem pouco tempo havia diferença entre um samba de escola de samba e um samba de bloco, pra samba de rádio. Sabe por quê? Na sua estrutura, na sua formação de harmonia e melodia, nós tínhamos diferença, nós sabíamos...<sup>69</sup>".*

Então aconteceram mudanças nos sambas-enredo no que diz respeito ao tamanho, mas também no ritmo e na melodia. Mas não foram só essas as modificações. Desde finais do anos 60, surgiram as primeiras tentativas de gravação de LPs de sambas-enredos das escolas. Foi somente em 1972 que, através de um acordo entre a gravadora TOPTAPE e a Associação das Escolas de Samba, estas últimas se tornaram intermediárias entre a gravadora e as agremiações carnavalescas, possibilitando o surgimento do primeiro Lp com gravações dos sambas. Durante muitos anos os discos com os sambas-enredos do carnaval foram um dos grandes vendedores de Lps durante o ano. Importante lembrar que até a década de 60, samba-enredo não era considerado música de carnaval,

<sup>67</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular*, São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 183.

<sup>68</sup> Idem, op. cit., p. 182.

<sup>69</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978.

servindo somente para ser cantado na quadra e no desfile. As músicas tocadas durante o carnaval eram as marchinhas carnavalescas<sup>70</sup>. Além disso há que se ressaltar o fato da consolidação dos bens culturais estar ocorrendo nesta época, como já vimos anteriormente, facilitando esse processo de grandes vendas dos discos.

A partir do aumento da profissionalização dos sambas enredo, que agora traziam lucro para a AESEG<sup>71</sup> assim como para as escolas de samba, seu papel foi modificado nos desfiles. As mudanças na estrutura dos sambas, com sua diminuição de tamanho e aceleração do ritmo, assim como no esquema comercial deles, com a gravação dos Lps, levou a transformações nas escolhas dos sambas pelas escolas. Essa era outra crítica dos tradicionalistas. Ao comentar como seria se decidisse concorrer com um samba-enredo na Portela, Candeia afirmou em entrevista ao *Correio Braziliense*:

*"Candeia- Mas, como compactuar? Olha, vamos fazer uma análise rápida, pra depois o Paulinho falar, que ele é mais objetivo. Olha como é difícil, no clima atual o processo que eles criaram, tá difícil. Eu respondo por mim. Por exemplo, ter que corromper bateria pra colocar meu samba, eu tenho que pagar, pra adquirir simpatia, porque senão eles boicotam mesmo. Porque o clima atual é em relação ao dinheiro. Tem que ter torcida organizada, levando gente de fora da escola, tem que reunir, por exemplo um grupo do bairro em que eu moro, ensaiar aqui, de tarde, e levá-los em caravana, de ônibus, o cara vai pra curtir um choppinho..."*

*Carlos Elias – Pagar ingresso de todos eles na porta...*

*Candeia – É, tem que investir nisso tudo, pra poder competir dentro da escola, com a minha torcida, aquela facção, senão eu vou pegar no microfone, vou cantar sozinho, ninguém vai cantar comigo<sup>72</sup>".*

Em contraposição a idéia de escolha de samba-enredo que aparece acima, o mesmo Candeia fala das escolhas de samba nos anos 50, época em que ganhou cinco sambas-enredo da Portela, ao *Jornal do Brasil*:

*"Em 1953, Candeia em parceria com Valdir 59 já ajudava a Portela a tirar um primeiro lugar com aquele clássico do repertório portelense, samba até hoje lembrado com emoção pelo pessoal Seis Datas Magnas.*

<sup>70</sup> ARAÚJO, op. ct.

<sup>71</sup> Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara. A AESEG, apesar da fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro ter ocorrido em 1975, somente em 1990 mudou seu nome para AESCRJ – Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>72</sup> RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22/01/1978.



- *Era um tempo bonito. Quando você achava que o samba de outro compositor era melhor, você tirava o seu. Não havia esse sentido de competição. Ficava o melhor*<sup>73</sup>".

A diferença entre esses vinte anos em relação à disputa dos sambas para o carnaval, realmente é grandes. Se na década de 50, o compositor retirava seu samba por achar que o de seu concorrente era melhor, nos anos 70 o quadro é outro. Era necessário pagar a bateria para tocar sem atravessar o seu samba, ter uma torcida organizada que tivesse todas as suas despesas pagas, realidade bastante diferente da anterior. Candeia viveu a primeira realidade, da elegância de abrir mão de seu samba em favor de um melhor, estranhando portanto, a nova forma de vencer os sambas nos ensaios.

Realmente podemos falar de um crescimento vultoso dos desfiles das escolas de samba entre o início dos anos 60 e a década de seguinte. Se pensarmos por exemplo, que em 1964 a Portela tinha cerca de 1200 componentes em seu desfile, dez anos depois o desfile contou com de 4000 integrantes. As mudanças não pararam por aí, como vimos, pois a estética do carnaval mudou também, com a entrada de outros tipos de profissionais ligados às artes plásticas. Eles passaram a confeccionar todas as fantasias e alegorias, no lugar dos antigos componentes, que o faziam anteriormente. O discurso de Candeia portanto, deve ser entendido como representante de um grupo de sambistas que estão acompanhando todas essas transformações e que estão se sentindo cada vez mais alijados desse processo, e que formulam um debate político sobre elas.

E como era a prática de Candeia em relação à direção da Quilombo? Ele era Presidente Vitalício do Conselho Deliberativo da escola. A partir do conselho é que saíam os diretores, que deveriam ter ligação constante com os membros do conselho <sup>74</sup>.

<sup>73</sup> BARROSO, Juarez. "Candeia – em azul e branco, presença de rei", Jornal do Brasil, 20/12/1974.

<sup>74</sup> Não temos muitas informações sobre a primeira direção, mas abemos que tinha: Rui, morador de Rocha Miranda como presidente administrativo. Wanderlei, dissidente da Portela, como primeiro-vice. Edgard, da Boca do Mato, que era o segundo-vice. Os tesoureiros eram Zezinho e Algraci; os secretários: Orlando e Márcia; o Relações-públicas era Jorge Coutinho, ator e produtor cultural que organizava famosas rodas de samba na época no teatro Opinião, junto com Denival. O diretor-social era Paulinho e o de patrimônio era Joel. Yrani e Jacira eram as diretoras do departamento feminino. Os diretores de harmonia eram Dilson, ex-diretor da Portela e Wilson Moreira, sambista da Portela. O diretor de bateria era Doutor. Finalmente, como membros do Conselho Fiscal e Jurídico, Mauro, Édson e Neizinho. Cf. BARROSO, Juarez. "Quilombos – nasce uma nova escola de samba", Jornal do Brasil, 17/12/1975.

E como se relacionava a diretoria da escola com a comunidade de Acari? Já discutimos o fato de que a comunidade ao redor era fundamental na proposta de Candeia, porque seriam eles que deveriam, em primeiro lugar, "tomar consciência" de sua situação marginal e do papel de "resistência" que a Quilombo proporcionaria. Com o passar do tempo, e o conhecimento maior da comunidade, algumas novas questões e preocupações surgiram. Na entrevista concedida ao "Pasquim", em 1978, ele já compreende a comunidade de Acari como parecida com as outras, necessitando de esclarecimentos para a tomada de consciência:

*“Candeia – Podem não ter essa consciência, mas percebem claramente a necessidade de organizar, de participar, de congregar pra conseguir mais adeptos. O pessoal da Quilombo não é diferente do de outras escolas de samba e temos que tirar conceitos fechados ou certas posições que não tavam levando a nada pra levantar no interior de cada indivíduo esse sentido de brasilidade”<sup>75</sup>.*

A comunidade de Acari e adjacências nesse discurso não é mais a *ideal* imaginada por seus fundadores. O discurso acima no sentido de resgatar o sentido de *brasilidade* dos moradores, através da organização e participação na escola. Podemos perceber que nesse tipo de discurso, os diretores da Quilombo funcionam como "vanguarda", levando o esclarecimento ao povo desinformado.

Podemos imaginar porém, que não deve ter sido realmente muito fácil a criação de uma escola de samba, na realidade uma diretoria, e tentar uni-la a uma comunidade imaginária. Isso porque quando a Quilombo foi fundada ela se fixou em Rocha Miranda, só vindo para Acari cerca de dois anos depois. A diretoria da escola, portanto, é criada anteriormente ao local onde ela fica definitivamente estabelecida. Trata-se então de uma escola criada sem comunidade. A existência da diretoria antes da relação com a comunidade de Acari demonstra que na realidade a escola foi criada de cima para baixo, ou seja, com uma determinada concepção de escola de samba trazida pela diretoria que não necessariamente representava o interesse e os desejos da comunidade do entorno. Os conflitos devem ter existido. Em 1979, aparece em uma reportagem a relação da diretoria com a comunidade. É uma matéria do "Jornal do Brasil":

---

<sup>75</sup> MOURA, Roberto; KHOURY, Simon; FRIAS, Lena. "Candeia, uma festa que acabou", Pasquim, 23/11/1978.

*"Quando o Quilombo foi fundado, em 8 de dezembro de 1975, a idéia era fixá-lo em Rocha Miranda. Mas foi em Coelho Neto, colado a Acari, que a escola se firmou logo depois. Seus componentes, saindo no carnaval por lá mesmo, como conta Pedro:*

*- Apenas uma demonstração, para o pessoal sentir a escola.*

*No princípio, os moradores de Acari e Coelho Neto mostraram-se um tanto arredios – diz Nei Lopes, vencedor, juntamente com Wilson Moreira, do concurso da escola nesse ano e no ano passado:*

*- Achavam que era escola de artista; iam lá só para ver fulano, essa ou aquela celebridade. Mas isso já mudou.*

*- O fato de não ter sido gerada pela comunidade local não é, no entanto, motivo de dificuldade maior ou menor na formação de suas características, afirma Elton Medeiros:*

*As dificuldades estão mais no fato de as pessoas virem de outras escolas com certos vícios na forma de bater, de desfilar, pois hoje em dia tudo anda padronizado. Parece samba japonês, tudo com a mesma cara<sup>76</sup>".*

Bem, então no princípio (pelo menos), as pessoas da comunidade no entorno da quadra freqüentavam a escola para verem os "famosos" que também participavam. Mesmo que isso tenha sido superado, será que em quatro anos a direção, composta por membros estranhos à região, já tinha sido completamente aceita? Segundo a matéria, o problema é que eles traziam os "vícios" das antigas escolas e pensavam na Quilombo como mais uma outra escola, e não a "escola-referência" a que ela se propunha ser.

### **A hora e a vez do samba<sup>77</sup>**

Iremos agora pontuar através de tópicos qual a concepção de escola de samba de Candeia, a partir da análise de diversos pontos dos desfiles do carnaval carioca. Algumas das propostas dele já foram debatidas através do documento entregue à direção da Portela em 1975, por alguns dos membros do departamento cultural da escola, incluindo nosso personagem.

O primeiro quesito analisado por Candeia e Isnard em seu livro sobre as escolas de samba foi as alegorias. Elas se dividiam, segundo os autores, em: alegorias de mão, alegorias sobre carros, abre-alas e alegorias sobre rodilhas. Uma das críticas feitas era que na época, as alegorias de mão, quando passaram a serem confeccionadas por artistas plásticos, se tornaram muito caras

<sup>76</sup> CABALLERO, Mara. "Quilombo – O outro desfile", Jornal do Brasil, 23/02/1979.

<sup>77</sup> Título de música de Candeia.

dificultando o acesso da comunidade. Segundo eles: *"O amor à Escola e à arte deu passagem à habilidade profissional, ao interesse econômico, à formação cultural"*<sup>78</sup>. Além disso, as novas alegorias de mão, que surgiram com uma nova estética dos artistas plásticos, eram muito grandes, impedindo que o sambista pudesse sambar com liberdade na avenida.

Em relação às alegorias sobre carros, e rodilhas, elas deveriam se resumir a contar o enredo. Eles criticavam o fato de que o regulamento que dizia que só poderia haver três alegorias representativas do enredo, sendo permitido a inclusão de um Abre-alas e carros conduzidos por uma pessoa, estava sendo descumprido continuamente pelas escolas. Quanto ao aumento do número de alegorias de carros, especificamente:

*"De ano para ano o regulamento é alterado, e a cada ano que passa as Escolas de maior poder aquisitivo incluem em seu corpo de desfile um número maior de alegorias. Se o fato não for encarado como um sério problema haverá um tempo em que as Escolas desfilarão em carros alegóricos por pessoas interessadas no desvirtuamento da nossa cultura. Não queremos defender a Escola do tipo que desfilava em 1935 ou equivalente, mas pretendemos questionar essa pseudo-evolução que a nosso ver é destruidora em certos aspectos e dirigida para outros interesses que se identificam com uma cultura importada e imposta"*<sup>79</sup>.

Essas alegorias maiores, causavam um transtorno maior para a escola, pois atrapalhavam na hora de contar o enredo. As instituições ligadas ao carnaval como as AESEG, não estavam cumprindo as determinações do regulamento. Interessante que eles não propuseram a volta dos enredos dos anos 30, e sim que criticam o fato de que as mudanças estavam deturpando o carnaval.

Essa deturpação, como vimos, estava ligada ao processo de entrada de artistas plásticos na confecção do carnaval. Uma das principais preocupações de Candeia ligadas às alegorias era quem as estava fazendo:

*"Quando as escolas começaram a importar estranhos para fazer as alegorias e os figurinos, mataram a sua arte popular. As alegorias eram feitas por gente que, durante o ano inteiro, exercia profissões rudimentares. No carnaval, eles davam vazão à sua criatividade. Eram pintores de parede, carpinteiros, sapateiros, estivadores. Nas alegorias, expressavam sua vivência. Com as costureiras era a*

<sup>78</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 31.

<sup>79</sup> Idem, op. cit., p. 32.

*mesma coisa, elas tinham um vínculo com a nossa cultura. Agora todo esse pessoal está marginalizado*<sup>80</sup>”.

Para ele, antes da entrada dos "profissionais do carnaval" a confecção das alegorias servia como veículo de expressão para pessoas das classes populares. Elas trabalhavam em outros ofícios e, na época do carnaval, expressavam suas artes através das alegorias que faziam para as escolas de samba. Essa situação teria se transformado e ele queria retomar isso com a Quilombo.

No caso da Quilombo, a escola desfilava com o carro Abre-alas, e ocasionalmente com outro carro alegórico. As alegorias de mão, no entanto, não eram utilizadas. Em uma reportagem falando sobre o desfile de 1981, isso fica explícito:

*"A simplicidade, com riqueza de detalhes, marcou cada um dos componentes da escola. Tendo suas mãos livres, sem nenhum adereço, seus integrantes puderam soltar-se numa coreografia, que traduzia as características dos negros afro-brasileiros: religião, vontade de viver, luta, trabalho e sua arte*<sup>81</sup>”.

A não utilização das alegorias de mão, pela Quilombo, ocorria para deixar o sambista livre para sambar. Na proposta da escola, o que interessava no desfile de carnaval era a dança e a música, e não o luxo buscado nas outras agremiações.

Outro ponto analisado foi a ala das baianas. Para Candeia e Isnard elas mantinham a tradição dentro da escola de samba.

*"As baianas representam o que existe de tradicional em termos da Escola de Samba. Com suas belas e requintadas saias rodadas, carregadas de novas e antigas anáguas bem engomadas, com suas armações de arame ou material mais moderno, seus turbantes, tabuleiros ou ainda outros tipos de enfeites sobre a cabeça. Nossas queridas e antigas baianas marcam e embelezam todas as Escolas com seu rodopiar espontâneo com uma coreografia simples e própria – elas dão ênfase à cultura das Escolas de Samba*<sup>82</sup>”.

A ala das baianas representava a memória dos antigos carnavais nos anos 70 – podemos dizer que isso perdura até hoje. A crítica de Candeia porém vai contra as baianas estilizadas e luxuosas que desfilavam no carnaval. Louvando sempre a importância da ala, ele só mostra

<sup>80</sup> *Folha de São Paulo*, "A nova escola de samba para o carnaval do Rio", 20/11/1975.

<sup>81</sup> *Luta Democrática*, "Quilombo fechou o carnaval", 05/03/1981.

<sup>82</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 33.

preocupação com a dificuldade de aquisição das fantasias por parte das baianas, e da mudança estética que as fantasias estavam trazendo.

Na Quilombo, a idéia era que as baianas também representassem essa tradição, sendo sempre o elo entre as diversas alas durante o desfile. Elas, assim como todas as outras alas, pagavam por sua fantasia. Recebiam porém alguma ajuda de custo, junto com a bateria. "As baianas e a bateria recebem alguma ajuda para a confecção de sua roupa que não custa mais de Cr\$ 600 (a da porta-bandeira, das mais caras, saiu por Cr\$ 2 mil e 500)<sup>83</sup>". Com atualização monetária, o valor da fantasia das baianas seria por volta de R\$60,20, enquanto a da porta-bandeira giraria em torno de R\$250,00; uma ninharia na época e impensável nos dias atuais<sup>84</sup>.

O uso de destaques no carnaval também foi examinado por Candeia e Isnard em sua análise sobre as escolas de samba. Para eles os destaques deveriam sempre se resumir a contar o enredo. Além disso: "*São componentes ligados às Escolas de Samba pelo vínculo popular de sambista, pela tradição ou pelo amor à Agremiação carnavalesca*<sup>85</sup>". Normalmente os destaques teriam poder aquisitivo mais alto do que o da maioria dos componentes da escola, podendo comprar a fantasia mais cara que as demais. A crítica mais contundente do livro em relação aos destaques vai no sentido de lembrar que na realidade os destaques deveriam se resumir a ajudar a contar o enredo, não "aparecendo" mais do que o necessário. Na Quilombo não existiam destaques.

O outro tema discutido eram os passistas. Para eles, os passistas "*São aqueles componentes ligados ou não à Escola de Samba e que transmitem o ritmo do samba através da ginga do corpo e, principalmente mostram nos pés a música do nosso povo*<sup>86</sup>". A crítica em relação a eles é que cada vez mais existiam passistas que faziam malabarismos em vez de dançar o samba. "*Se o passista rola no chão, vira cambalhota, planta bananeira, não é um passista e sim um malabarista circense*<sup>87</sup>". Na Quilombo existiam inúmeros passistas, inclusive antigos, de outras agremiações, que participavam do desfile.

---

<sup>83</sup> CABALLERO, Mara. "Quilombo – O outro desfile", *Jornal do Brasil*, 23/02/1979.

<sup>84</sup> Esta atualização monetária foi feita pela TR, ou seja, a variação da inflação no período.

<sup>85</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 35.

<sup>86</sup> Idem, op. cit., p. 36, (grifo dos autores).

<sup>87</sup> Ibidem, op. cit, p. 36.

A harmonia foi o elemento seguinte analisado no livro de nossa dupla. A harmonia era o perfeito entrosamento entre as alas; os destaques; as alegorias; mestre-sala e porta-bandeira; bateria; e samba-enredo. Os responsáveis pela harmonia da escola eram/são os diretores de harmonia. Eles devem incentivar os componentes durante o desfile, ajudando em sua evolução e cantando o samba-enredo com a escola. Antigamente eram os diretores de harmonia que davam o início ao desfile, pois eles puxavam o samba, com os sambistas respondendo cantando. O bom diretor de harmonia deve estimular a escola e, *"nunca deve tratá-los (componentes) como escravos, empurrando-os, agitando seu bastão, apitando incessantemente com nervosismo irritante e transmissível"*<sup>88</sup>.

A maior crítica em relação à harmonia porém não era ligada aos diretores e sim a contagem de tempo do desfile, que passou a ser cronometrado. A partir de 1971, o desfile passou a ter seu tempo contado, com um tempo mínimo e máximo para a duração da apresentação da escola na avenida. Isso causou muito desconforto entre os tradicionalistas porque a escola teria sua espontaneidade controlada, ao cumprir o tempo estabelecido<sup>89</sup>. Assim,

*"Com relação ao tempo do desfile, consideramos um absurdo que seja o mesmo para todas as escolas e um absurdo maior estabelecer pontos a este item que não tem nada a ver com o samba. A nosso ver é necessário que a Escola dê continuidade a sua apresentação e não fique presa ao relógio como preconiza o regulamento"*<sup>90</sup>.

O tempo, portanto, deveria ser diferente para cada escola. O problema grave porém, era em relação aos pontos perdidos pela escola se desrespeitasse o tempo do desfile. Em relação a este quesito vale observar que a adequação das escolas demorou mais tempo do que outras novidades dos quesitos do regulamento. Isso pode ser exemplificado se pensarmos que em 1984, no primeiro carnaval do Sambódromo, a Mangueira, última escola a desfilar no desfile das campeãs do carnaval, quando chegou à dispersão deu meia volta e voltou desfilando de novo pela passarela.

---

<sup>88</sup> Ibidem, op. cit., p. 40. Quem já desfilou no carnaval carioca sabe que os diretores de harmonia atualmente se comportam com muita semelhança com a descrição da citação.

<sup>89</sup> Não custa lembrar que no Regulamento do desfile carnavalesco das escolas de samba de 1936, coloca como um de seus quesitos o tempo máximo de quinze minutos para que cada escola faça sua exibição. Sérgio Cabral diz porém que esse tempo jamais foi respeitado por escola alguma. Cf. AUGRAS, op. cit., p. 41/42.

<sup>90</sup> CANDEIA & ISNARD, op. cit., p. 39.

A Quilombo, por sua vez, não fazia parte da competição entre as escolas. Mesmo quando convidada a participar do desfile na Avenida Rio Branco, fechando os desfiles do carnaval, não tinha seu tempo cronometrado pois não participava da disputa entre as escolas.

Outro ponto debatido era o casal de mestre-sala e porta-bandeira das escolas. Eles deveriam ser completamente entrosados, mostrando em sua apresentação "*ritmo, majestade e leveza de movimentos*<sup>91</sup>". Para Candeia e Isnard, eles não deveriam se preocupar com o tempo, para poderem evoluir com êxito pela avenida. A crítica, seguindo a mesma idéia, era que os passistas, ou seja, que não fizessem acrobacias e sim desfilassem com imponência.

A bateria era o outro ponto analisado. Ela era o ritmo da escola e devia ter um completo entrosamento com o samba-enredo. Para isso eram necessários muitos ensaios, o que não costumava acontecer com frequência, segundo Candeia e Isnard. Eles não eram contra as "paradas" e as coreografias das baterias, mas sim de seus excessos. Quando a bateria vinha com muitos floreios, acabava atravessando o samba e prejudicando o desfile da escola. Os diretores de bateria deveriam aplicar testes constantes em seus ritmistas, para se assegurarem da qualidade de todos eles. Na Quilombo, no desfile de 1978, dos 800 componentes, cerca de 100 pertenciam a bateria.

O outro tema discutido refere-se aos compositores. Depois de um histórico sobre as origens do samba, ele conceitua samba de terreiro e partido-alto. Em relação ao samba-enredo, tema que já discutimos anteriormente, ele deveria ser elaborado baseando-se no enredo, não sendo muito rápidos, para não virarem sambas de bloco, nem muito lentos. A crítica vai toda em relação às mudanças atravessadas pelos sambas de enredo nos anos 70, que diminuíram de tamanho e aceleraram seu ritmo.

A Quilombo tinha entre seus compositores pessoas da comunidade de Acari, assim como sambistas mais conhecidos. No primeiro ano desfilou com o samba "Apoteose das mãos" de Mariozinho de Acari, Zeca Melodia e Gael, pessoas da comunidade. Nos dois anos seguintes os

---

<sup>91</sup> Idem, op. cit., p. 41.



sambas foram da dupla Wilson Moreira e Nei Lopes, autores de "Ao povo em forma de arte" e "Noventa anos de abolição", e músicos profissionais.

O último tópico debatido foi o enredo. Ele era o "*tema histórico que uma Escola de Samba narra, representando com suas figuras e alegorias no desfile principal da sua organização*"<sup>92</sup>. Para um enredo ser bem desenvolvido ele deveria ter um tema inédito, bem pesquisado, com todas as análises de fantasias e alegorias, e ser de acordo com as características da escola (em relação ao poder aquisitivo da escola). Na Quilombo, era Candeia, enquanto vivo quem desenvolvia o enredo.

Uma das questões que surgem nesse último tópico é sua ausência nos debates travados pelo grupo de Candeia. Eles não reclamavam em momento algum dos temas dos enredos. Era lógico que a Quilombo tivesse enredos ligados a uma determinada identidade negra, já que essa era sua proposta. Não notamos porém, discussões sobre os temas dos enredos nas outras agremiações. Uma explicação pode estar no fato de que não estava ocorrendo grandes mudanças nesse segmento dos desfiles, como os que ocorriam nas alegorias, por exemplo.

### **Considerações finais**

Chegamos ao final com algumas questões levantadas. A primeira diz respeito ao fato de que tivemos a oportunidade de analisar a história de vida de uma pessoa bastante atuante em vários e diferentes campos. Assim, vimos o Candeia militante negro, o Candeia com posições políticas em relação às escolas de samba e a situação do país, assim como o Candeia, músico e compositor de sucesso, que gravou vários Lps e teve músicas gravadas por artistas de grande êxito em nossa "MPB".

O Candeia ativista negro, que participava e pensava a questão racial no Brasil era um dos que estava ajudando a construir o movimento negro da década de 70. Através dele, pudemos observar mais de perto, ou por outro ângulo, esse momento específico dos movimentos negros no país. A Quilombo era, como vimos, não só uma escola de samba mas um centro de referência para a questão do negro. Não é à toa que seu nome era Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba

---

<sup>92</sup> Ibidem, op. cit., p. 54.

Quilombo. Essa idéia de resgate da arte negra, da cultura negra é um dos pressupostos iniciais da escola, que seria utilizado para facilitar o processo de tomada de consciência dos negros de sua real situação de exploração na sociedade. Para ele, os negros deveriam conhecer seu passado de lutas, onde através de sua inspiração, transformar seu presente e seu futuro. Esse passado porém, é diferente do proposto pelo movimento do Black Rio e pelo bloco afro Ilê Aiyê. A Quilombo tem como influência fundamental a luta e a memória construída sobre a escravidão e a abolição no Brasil.

Essa "história inicial" do samba na cidade do Rio de Janeiro, que conta com a participação fundamental de negros ligados diretamente à escravidão, segundo Candeia, é que explica esse passado afro-brasileiro de sua escola. Como na década de 70, ou pelo menos em seu início, as organizações de cunho racial e político estão entrelaçadas com as manifestações culturais – os exemplos já foram discutidos - a Quilombo, "somente" uma escola de samba, pode ser entendida sim, como integrante aos movimentos de contestação negra da época, pois é uma tentativa de promover uma transformação nos negros da comunidade a sua volta, através da valorização de sua cultura negra, que nesse caso é afro-brasileira.

Em relação à administração da Portela na época do rompimento de Candeia, e a conjuntura maior de falta de liberdade de expressão e comunicação do país, ocasionado pela ditadura militar instaurada desde meados dos anos 60, podemos perceber um certo paralelo provocado novamente - e obviamente - pela conjuntura geral do país. O período histórico em que Candeia conviveu com a administração de Carlinhos Maracanã na Portela só durou três anos (1972-1975). No país tínhamos, no princípio, o governo do general Emílio Médici, ocasião em que os generais "linha-dura" chegaram ao ápice do Executivo, momento de controle maior sobre a censura, aumento das perseguições, prisões e torturas aos opositores do regime.

Frente a esta conjuntura do país, Candeia estava enfrentando em seu micro-espço social, as divergências políticas em relação à nova presidência da Portela. Seu grupo dentro da escola estava perdendo uma briga contra uma direção autoritária e centralista. Podemos pensar que, de maneira

análoga, não só ele estava alijado do processo de tomada de decisões dentro de sua escola, como também os brasileiros, de modo geral, não tinham a possibilidade de participar do jogo político-institucional, imerso ao autoritarismo.

No momento da fundação da Quilombo, porém, a realidade do país começa a se transformar. Já estamos em pleno governo Geisel, com a volta do grupo ligado a Castello Branco, e uma promessa de abertura política "lenta, gradual e segura". Poucos anos depois começaria a anistia aos exilados e presos políticos. Dentro desse contexto, Candeia rompe com a Portela, fundando uma escola outra relação entre a direção e a comunidade. Não conseguimos porém, perceber como essa relação se deu na verdade, se mais democrática ou centralista, devido ao tipo de fontes com as quais trabalhamos. Pudemos porém, perceber a intenção de criar uma relação mais democrática e participativa com a comunidade.

Vale lembrar ainda que em fins dos anos 70 surge uma série de manifestações populares, conhecidas como os *novos movimentos sociais*<sup>93</sup>. Esses movimentos que se originaram nas associações de moradores dos bairros, nos sindicatos do ABC paulista, nos movimentos feministas, negros, de homossexuais, levaram a inúmeras manifestações sociais como o apoio à anistia, as várias greves que "pipocaram" pelo país, e a luta pelas eleições diretas. Nesse contexto, uma escola de samba que foi fundada buscando propiciar a tomada de consciência racial e social, assim como resgatar a "cultura própria das escolas", que estava se perdendo, também pode ser pensada como mais um movimento de contestação não só racial, mas também política e social.

Ao pensarmos na história de vida de Candeia e na conjuntura do país, podemos também refletir sobre o processo de massificação dos bens culturais, que possibilitou e/ou facilitou a gravação de vários discos por ele, assim como ajudou nas transformações ocorridas no universo das escolas de samba, através dos discos de sambas de enredo. A consolidação da *indústria cultural* no Brasil ocorre durante os anos 70, momento em que temos o crescimento de todo o mercado de bens simbólicos, através da difusão da televisão, do aumento do mercado editorial e fonográfico, entre

---

<sup>93</sup> Cf. GOHN, Maria da Glória., *Teoria dos Movimentos Sociais*, São Paulo: Loyola, 1997.

outros. Esse crescimento dos produtos fonográficos, possibilitou a entrada de um número maior de artistas dentro desse mercado. Com a consolidação da sigla MPB no período, que passou a representar um paradigma no universo musical brasileiro, o mercado de Lps, compactos e fitas-cassete, tinha estabelecido quem eram os artistas de "bom gosto" ou não, dependendo de sua inserção na "MPB".

Já debatemos o fato de que Candeia, como um "sambista de morro", estava inserido dentro do universo da MPB. Isto não quer dizer que ele era um de seus "monstros sagrados" como Chico Buarque ou Caetano Veloso, mas que fazia parte também, de um modo mais marginal, do indefinido gênero musical MPB. Esse fato possibilitou sua entrada no mercado de discos, atingindo certa legitimidade não só no *mundo do samba*, como também em alguns setores consumidores da "MPB".

Por outro lado, o processo de massificação dos bens culturais ajudou a explicar as transformações ocorridas nas escolas de samba durante os anos 70. O crescimento no número de componentes, que em dez anos pulou de 1200 para 4000 pessoas; a crescente participação de artistas plásticos, figurinistas e cenógrafos, que sem dúvida, alteraram a estética existente até então nos desfiles; as mudanças no samba-enredo, que se tornaram mais palatáveis ao público consumidor, assim como sua gravação em discos, entre outras "inovações" apontadas durante este trabalho foi fruto de um processo de massificação e consolidação dos desfiles carnavalescos na época. Podemos afirmar que, em comparação com outras décadas, os anos 70 se mostraram para as escolas de samba, como o momento de aceitação e crescimento por parte de outras camadas sociais. Esse aumento na participação de novos componentes nas escolas de samba culminou em momentos bastante conflitantes, entre os novos e os antigos componentes, naquele período. Além disso, com as "novidades" dos desfiles e a cada vez maior aceitação pela sociedade carioca do universo das escolas de samba, o tipo de desfile carnavalesco que Candeia queria resgatar, definitivamente estava liquidado.

## Conclusão

Bem, estamos chegando ao fim desta análise sobre a biografia histórica de Antônio Candeia Filho. Algumas reflexões e considerações ainda merecem ser examinadas sobre nosso sambista. Uma delas é em relação ao novo e o antigo; a modernidade e a tradição durante os anos 70 dentro do universo das escolas de samba cariocas. Afinal de contas, o que Candeia queria buscar com o projeto da Quilombo? Essa resposta é muito difícil de ser dada. Não era claro para ele qual o carnaval, qual época dos desfiles carnavalescos que deveriam ser resgatadas. A modernidade dos anos 70, ou as inovações que estavam acontecendo no carnaval carioca estavam sendo alvo de suas críticas, mas o que colocar em seu lugar?

Por um lado, não nos parece justo cobrar coerências e certezas de nosso sambista. Ele, como todos nós, foi contraditório ao longo de sua vida. As certezas que nós historiadores buscamos em nossos personagens não podem esquecer que, antes de serem nossos objetos, eles foram atores sociais que viveram vidas como as nossas e tomaram decisões, se omitiram, mudaram de idéias tanto como todos nós. Mas, devemos mesmo assim, buscar entender quais as idéias e projetos que eles seguiram.

Será então que a Quilombo foi um movimento tradicionalista, de busca de uma tradição, contra a modernidade? Acreditamos que sim, mas isto não basta. Que tipo de tradição estava sendo buscada? Não havia um projeto explícito e coerente em sua formulação inicial. Mas, com certeza uma determinada tradição era buscada. Foi um processo de "*invenção de tradições*", no feliz termo cunhado por Eric Hobsbawm. Segundo ele,

*"Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado<sup>1</sup>."*

---

<sup>1</sup> HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Orgs). *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 3ª edição, p.9.

Apesar da falta de um projeto claro, concordamos que a Quilombo tinha como uma de suas principais propostas, a busca do passado para usar na luta do presente. Esse passado, aparecia constantemente como o gancho, o recurso utilizado por Candeia para explicar a necessidade da Quilombo. Esse passado idealizado, e que portanto, não tinha como referência somente um período histórico específico, serviu como elo para a fundação da escola. O que eles queriam buscar não era claro, mas com certeza estava neste passado, que por ser idealizado, não tem a objetividade que a pesquisadora gostaria, mas que encontra sua riqueza justamente nesta idealização. Por assim ser, ele acaba por revelar muitos aspectos do presente em que estas tradições estão sendo inventadas e das pessoas que participam da sua invenção.

Tentamos mapear quais inovações do carnaval que Candeia questionava, conseguimos definir algumas: o processo de profissionalização do carnaval, através da entrada dos carnavalescos; a mudança rítmica e das letras dos sambas-enredo; a participação cada vez maior de pessoas que não tinham sua história de vida imbricada com a de sua agremiação. Por outro lado, em sua conjuntura específica, ele teve de travar batalhas dentro da Portela com uma diretoria que estava cada vez mais se integrando a nova dinâmica do carnaval carioca.

A Quilombo foi sua resposta. Resposta que tinha como proposta esta *tradição inventada*, este passado idealizado que não correspondia a um momento histórico preciso, mas sim a uma série de características desejadas no presente. Na Quilombo deveria haver espontaneidade, alegria, crítica social, liberdade de expressão, raça, garra, luta, pureza, enfim prazer e consciência compartilhado entre todos.

Mas será que essas características que deveriam existir na escola realmente estavam presentes? A resposta a esta pergunta não é tão fácil como parece. Se todos os elementos mencionados acima eram fruto de uma idealização do passado, acabavam por aparecer enquanto projeto idealizado de presente. A ampla cobertura jornalística que a escola teve em todo tempo em que Candeia foi vivo, assim como o que seus fundadores queriam alcançar com a agremiação demonstram uma realidade que provável e possivelmente não existiram daquela forma. O que pôde

ser percebido através da dinâmica interna da escola nos permite afirmar que conflitos diversos ocorreram ou entre a diretoria e a comunidade ou entre os grupos de dança, ou entre a própria diretoria internamente. Até porque qualquer movimento construído por um grupo seja político ou cultural ou o que seja, é recheado de conflitos os mais diversos. O que a Quilombo e Candeia proporcionaram foi a construção de tradição, uma *tradição inventada*, para através dessa tradição modificar seu presente e seu futuro.

Terminamos o último capítulo desta dissertação afirmando que o carnaval que Candeia queria resgatar estava terminantemente encerrado. Isso quer dizer que Candeia foi um perdedor? Que ele perdeu sua batalha de retorno ao carnaval idealizado do passado? Que a Quilombo foi uma escola de samba que caiu no esquecimento? Sem dúvida, podemos afirmar que não. Quando Candeia morre sua carreira artística estava no auge: estava lançando um disco, considerado por muitos sua obra-prima. Tornou-se uma referência para o "mundo do samba" com sua proposta de escola de samba realizada através da Quilombo. Tornou-se também reconhecido entre os militantes dos movimentos negros que estavam se reconstruindo naquele momento. Não é a toa que Abdias do Nascimento dá enorme destaque à Quilombo em seu livro sobre o quilombismo, publicado em 1981<sup>2</sup>.

Além disso a imprensa com muita frequência dava grande destaques as iniciativas da Quilombo e de Candeia. Em janeiro de 1978, é publica um Suplemento Especial no jornal Correio Braziliense, com uma reportagem de Candeia e Paulinho da Viola de muitas páginas. Esta reportagem é só a transcrição de uma entrevista feita na casa de Candeia que durou uma noite inteira de conversa, samba - e alguns limões que ninguém é de ferro!. Um Suplemento Especial que saiu em um jornal de Brasília em um domingo só com esta entrevista demonstra o reconhecimento que ele tinha conseguido atingir junto a um determinado público. Outro exemplo é a entrevista dada por ele duas semanas antes de sua morte para o Pasquim. É reconhecido que era um jornal feito por jornalistas de "esquerda", que tinha como público alvo estudantes e intelectuais. Uma entrevista

---

<sup>2</sup> NASCIMENTO, Abdias do. O Quilombismo, Petrópolis, Vozes, 1980.

neste jornal significava o reconhecimento de sua importância e sua identificação por um público diferente daquele ligada somente ao universo das escolas de samba.

Estamos chegando ao final deste trabalho com algumas questões levantadas. Uma das contribuições que esta biografia histórica de Candeia pretende trazer é pensar como ele era uma voz dissonante. Ou seja, Candeia é um personagem capaz de demonstrar as contradições do que normalmente é visto como evolução no universo dos desfiles das escolas de samba. Ao questionar essas novidades, ele revela que o "correr da história" do carnaval e das escolas de samba cariocas, não estava fadada a ser o que foi, mas foi construído nas lutas políticas e culturais, como aliás todo o presente o é.

Atualmente podemos observar um certo reconhecimento do personagem Candeia por pessoas ligadas ao universo do samba carioca. Não só por suas músicas, cantadas em grande número pelas rodas de samba da cidade. Existe também uma afirmação de sua personalidade, da valorização da Quilombo que corre deste micro-universo que estamos tratando. Não podemos, porém, chegar ao fim deste trabalho sem citar Sérgio Cabral, que em sua revisão ampliada de livro sobre as escolas de samba, feita em 1996, termina falando em Candeia. Segundo ele, "*Não é o caso de esperar, como os velhos sebastianistas de Portugal, a volta de Antônio Candeia Filho para que ele nos ofereça uma escola de samba de verdade* <sup>3</sup>". Não esperamos, mas acreditamos na possibilidade de um mundo um pouco mais idealizado, igualitário e feliz como Candeia desejava.

---

<sup>3</sup> CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996, p. 235.



## Epílogo

Não poderia chegar ao final deste trabalho sem tocar em um fato que está ocorrendo nos dias de hoje na Portela. Não estou propondo nenhum tipo de análise ou conclusão, mas a idéia é tão somente compartilhar um movimento que vem sendo observado nos últimos tempos.

Como já foi dito, em 2004 o grupo ligado à Carlinhos Maracanã na Portela, perdeu seu posto. Em seu lugar entrou Nilo Figueiredo a partir de um acordo feito entre os dois grupos. Coincidentemente ou não, pudemos observar novas iniciativas na escola. Em primeiro lugar, foi organizado um concurso de samba de terreiro em moldes semelhantes ao organizado por Candeia em 1972. Além disso, e mais significativo sob meu ponto de vista, desde 2004 é promovido o "Pagode da Família Portelense" organizado por Marquinhos de Oswaldo Cruz e a Velha Guarda da Portela. Em sua última edição em 3 de setembro de 2005, contou com cerca de 5000 pessoas na quadra da escola.

Candeia estaria neste ano fazendo 70 anos de idade se fosse vivo. Será que ele seria um dos 5000 presentes?

# ***ANEXOS***

## Relação de músicas de Candeia

Nome da Música	Autor(es)	Localização	Temas	Ano
(Sem título)	(Candeia/Altair)			inédita
A flor e o samba	(Candeia)	Memórias de um sargento de milícias - Martinho da Vila	samba como transformador da liberdade	1969
A hora e a vez do samba	(Candeia)	Filosofia do Samba	Carnaval/ crítica a realidade social	1971
A luz do vencedor	(Candeia/Luiz Carlos da Vila)	Luiz Carlos da Vila canta Candeia	luta, transformação da realidade	1984
A paz do coração	(Candeia/Casquinha)			1970
A profecia	(Candeia)			1978
A volta	(Candeia)	Samba da Antiga, Partido em 5 volume 1	samba, malandragem, tensão amorosa	1970
Acalentava	(adaptação de Candeia)	Candeia- Samba de roda	família, mãe	1974
Afirmção	(Candeia/Wilson Moreira)			1976
Alegria perdida	(Candeia/Wilson Moreira)	Candeia- Samba de roda	chorar, carnaval	1974
Alguém carregou	(Candeia/Nina Alvarenga)			1977
Amor não é brinquedo	(Candeia/Martinhoda Vila)	Enciclopédia Musical Brasileira - Candeia/Mestres da MPB	Tensão amorosa	1978
Amor sem preconceito	(Candeia/Paulinho da Viola)			1975
Anjo moreno	(Candeia)	Funarte- Candeia	divino/profano, mulata, samba	1971
Antigamente	(Candeia)			1976
Apoteose Musical	(Candeia/Walter Rosa)			inédita
Assim não dá (não vem)	(Candeia)	Enciclopédia Musical Brasileira	brigas amorosas, ironia	1977
Atendendo o apelo	(Candeia/Casquinha)			inédita
Batuque feiticeiro	(Candeia)	Partido em 5 volume 2	samba, morena	1975
Batuqueiro	(Candeia)	Paulinho da Viola	samba	1968
Brasil, panteão de glórias	(Candeia/Waldir 59/Casquinha)	Biografia Candeia	Brasil, ufanismo, heróis	1959
Brinde ao cansaço	(Candeia)	Candeia- Samba de roda	boêmia, aspreza da vida	1974
Cabocla Jurema	(Candeia/Nina Alvarenga)			1977
Canção de liberdade	(Candeia)			1966
Cansaço	(Candeia/Palinho da Viola)			inédita
Cantador	(Candeia)			1973
Carnaval, bloco do amor	(Candeia)			1975
Casa amarela	(Candeia/Casquinha)	Luiz Carlos da Vila canta Candeia	relação amorosa, mulata	
Celeiro de heróis	(Candeia/Casquinha)			inédita
Chorei, chorei	(Candeia)	Samba da Antiga	crise amorosa, violão	1970
Choro para Velha Guarda	(Candeia)			1974
Coisas Banais	(Candeia/Paulinho da Viola)	Samba da Antiga	amor	
Criança louca	(Candeia)	Funarte- Candeia	amor	1975
Cruel decepção	(Candeia/Walter Rosa)			inédita
Dar e receber	(Candeia)			inédita

Data maravilhosa	(Candeia/Casquinha/Waldir 59)					inédita
De qualquer maneira	(Candeia)	Filosofia do Samba- Candeia		samba, superação, transformação interna		1971
Deixa de zanga	(Candeia)	Minha Portela Querida		tensão amorosa, samba, Portela		1971
Dia a dia	(Candeia/Jaime R. F. Santos)	Brasil Mestiço - Clara Nunes		crítica ao cotidiano		1980
Dia de graça	(Candeia)	Enciclopédia Musical Brasileira - Candeia/Mestres da MPB		carnaval, samba, raça, transformação social		1969
É favela	(Candeia/Jaime R. F. Santos)	Esperança - Clara Nunes		crítica social		1979
Era quase madrugada	(Candeia/Casquinha)	Luz da Inspiração				1977
Eskindolelé	(Candeia)	Candeia- Samba de roda		improvisos		1974
Estado da Guanabara	(Candeia/Catoni)					inédita
Eterna paz	(Candeia/Catoni)					inédita
Eu não sei quem sou	(Candeia)	Quatro grandes do Samba		amor		1977
Expressão do teu olhar	(Candeia)					inédita
Falsa inspiração	(Candeia/Casquinha)					1954
Falsas juras	(Candeia)	Tudo Azul		amor, brigas		1977
Falso poder	(Candeia)	Luz da Inspiração				inédita
Faz de conta	(Candeia)					1975
Felicidade é ser gente	(Candeia/Waldir 59)	biografia Candeia		feira junina		1955
Festa junina em fevereiro	(Candeia)	Filosofia do Samba- Candeia		samba tendo uma interpretação própria da realidade		1971
Filosofia do samba	(Candeia/Casquinha)					inédita
Fim de romance	(Candeia/Casquinha)	Luiz Carlos da Vila canta Candeia		desilusão amorosa		1966
Flecha de cupido	(Candeia)					1978
Foi ela	(Candeia)	Enciclopédia Musical Brasileira- Candeia/Mestres da MPB		amor		1976
Gamação	(Candeia)					1966
Ginga de folião	(Candeia)					1975
Gota d'água	(Candeia)	Partido em 5 volume 2		improviso sobre o mar		1975
História de pescador	(Candeia/Otto Enrique Trepte)	Samba da Antiga		tensão amorosa, desilusão		
Ilusão perdida	(Candeia/Aldecy)	Filosofia do Samba		solidão, Deus, natureza		1971
Imaginação	(Candeia/Casquinha)	Funarte		tensão amorosa		inédita
Indecisão	(Candeia/Catoni)	Luiz Carlos da Vila canta Candeia		crise amorosa		inédita
Infeliz	(Candeia)					inédita
Ingratidão	(Candeia)					1963
Já sou feliz	(Candeia)					1975
Lá na roça (Mês de Maria)	(Candeia)	Partido em 5 volume 1		samba		1972
Lá vai viola	(Candeia/Waldir 59)					inédita
Lamento de uma raça	(Candeia/Waldir 59/Picolino)	Funarte- Candeia		Brasil, ufanismo, História		1957
Legados de D. João VI	(Candeia/Catoni)	Luiz Carlos da Vila canta Candeia		lua, luar		
Lua	(Candeia)	Enciclopédia Musical Brasileira		criação artística, transformação		1975
Luz da inspiração	(Candeia/Marquinhos de Oswaldo Cruz)	Uma Geografia Popular		samba transformando a realidade		1998

Luz de verão	(Candeia/Catoni)										inédita
Madrugada linda	(Candeia/Wilson Moreira)			Luz da Inspiração			tensão amorosa				1977
Me alucina	(Candeia/Catoni)			Minha Portela Querida			crítica social				1971
Meu dinheiro não dá	(Candeia)										inédita
Meu erro	(Candeia/Noca da Portela)			Enciclopédia Musical Brasileira/ Mestres da MPB			tensão amorosa				1978
Mil réis	(Candeia/Jaime R. F. Santos)			Esperança - Clara Nunes			crítica social				1979
Minha gente do morro	(Candeia/Paulinho da Viola)			Filosofia do Samba			passado idealizado, saudade, melancolia				1965
Minhas madrugadas	(Candeia)										inédita
Miragens do deserto	(Candeia/ Arthur Poerner)			Funarte			transformação social, fim da exploração				1969
Morro do Sossego	(Candeia)										
Motivos folclóricos da Bahia	(Candeia/Waldir 59)										inédita
Não é bem assim	(Candeia)										1973
Não se vive só de orgia	(Candeia/Wilson Moreira)			Candeia- Samba de roda			tensão amorosa				1972
Não tem veneno	(Candeia/Wilson Moreira)			Funarte			amor, brigas				inédita
Não vou te perdoar	(Candeia)			Luiz Carlos da Vila canta Candeia			tensão amorosa, dúvida na criação artística				1977
Nem sei	(Candeia)			Mestres da MPB			carnaval, samba				1977
Nova escola	(Candeia/Casquinha)										inédita
O ideal é competir	(Candeia)			Casquinha da Portela			carnaval, Portela				1977
O mar serenou	(Candeia)			Claridade Clara Nunes			samba, morena, mar				1970
O pagode	(Candeia/Neilson Amorim)			Samba da Antiga			samba, pagode				1975
O último bloco	(adaptação de Candeia)			Funarte- Candeia			carnaval/realidade, amor				1974
Olha a hora Maria	(Candeia)			Candeia- Samba de roda			improviso de despedida				1977
Olha o samba, sinhá	(Candeia)			Enciclopédia Musical Brasileira			samba, amor, brigas				inédita
Os lírios	(Candeia)			Dobrando a Esquina			bem/mal				1978
Os lírios do campo	(Candeia)			Mestres da MPB/ Enciclopédia Musical Brasileira			carnaval, relacionamento amoroso				1978
Ouçô uma voz	(Candeia)			Mestres da MPB/Enciclopédia Musical Brasileira			denúncia da realidade				1978
Ouro, desça do seu trono	(Candeia/Paulo da Portela)			Samba da Antiga			tensão amorosa				1966
Outro recado	(Candeia/Waldir 59)										inédita
Paixão	(Candeia/Casquinha)			Samba da Antiga			fim de relacionamento amoroso				1970
Paixão segundo eu	(Candeia)										1976
Paraibano	(Candeia/Oswaldo Nunes)			Aquele Abraço - O melhor de Oswaldo Nunes							
Parece mandinga	(Candeia)			As forças da Natureza/ Clara Nunes			crítica social, crítica ao progresso				
Partido da Clementina de Jesus	(Candeia/Bretas)			Mestres da MPB/ Enciclopédia Musical Brasileira			peixes, pagode				1978
Peixeiro grã-fino	(Candeia/Walter Rosa)			Funarte- Candeia			passado idealizado				1974
Peso dos anos	(Candeia)			Mestres da MPB/Enciclopédia Musical Brasileira			samba, tristeza				1978
Pintura sem arte	(Candeia/Waldir 59)										inédita
Por que não vens?	(Candeia/Monarco)			Funarte			Portela				inédita
Portela é uma família reunida	(Candeia)			Samba da Antiga			natureza, saudade, carnaval				1970

Prece ao Sol	(Candeia)	Catolá II	busca da natureza e felicidade	1976
Preciso me encontrar	(Candeia)			1977
Profecia	(Candeia)	Filosofia do Samba	amor, retorno do relacionamento amoroso	1971
Quarto escuro	(Candeia)			1973
Que me dão para beber	(Candeia)			1976
Quem me dera	(Candeia/Wilson Moreira)	Funarte	solidão	inédita
Quero estar só	(Candeia)	Filosofia do Samba	retorno de relacionamento amoroso, amor	1971
Regresso	(Candeia/Casquinha/David do Pandeiro)	Funarte	insatisfação com o presente/passado idealizado	
Réu confesso	(Candeia/Catoni)			inédita
Rio de Janeiro (I)	(Candeia/Catoni)			inédita
Rio de Janeiro (II)	(Candeia/Waldir 59)	Enciclopédia Musical Brasileira	Brasil, ufanismo	1956
Riqueza do Brasil (Brasil poderoso)	(Candeia/Waldir 59)	Biografia Candeia	Rio de Janeiro, ufanismo, História, heróis, mulata	1965
Ruas do Rio antigo	(Candeia/Nina Alvarenga)	Suor no rosto/ Beth Carvalho		1976
Sabão	(Candeia)			1966
Sabor de samba	(Candeia)	Samba da antiga	samba, sambistas	1970
Samba da antiga	(Candeia/Wilson Moreira)			inédita
Samba livre	(Candeia)	Candeia- Samba de roda	solidão, fim de relacionamento amoroso	1974
Samba na Tendinha	(Candeia)	Filosofia do Samba	mandinga, umbanda,	1971
Saudação a Toco Preto	(Candeia/Autur Poemer)	Filosofia do Samba- Candeia	chorinho, chorões, serestas, sambas, sambistas	1972
Saudade	(Candeia/Altair Prego)	Sambas-enredo de todos os tempos	Brasil, História, heróis	1953
Seis datas magnas	(Candeia)			1973
Sem ela	(Candeia)	Alvorada- Clara Nunes		1974
Sindorerê	(Candeia/Celso Veloso)	Candeia- Samba de roda	raça, cor, fé, Deus	1974
Sinhá dona da casa	(Candeia/Casquinha)			1966
Sinhá sinhá	(Candeia/Aldecy)	Samba da Antiga	desilusão amorosa	1970
Sorriso antigo	(Candeia)	Enciclopédia Musical Brasileira	samba, Brasil, rejeição aos estrangeirismos	1977
Sou mais samba	(Candeia)	Raízes do Samba-Clementina de Jesus	tensão amorosa	1978
Tantas você fez	(Candeia/Casquinha)	Casquinha da Portela	amor/brigas	
Tantos recados	(Candeia/Paulinho da Viola)			inédita
Terno branco	(Candeia)	Funarte- Candeia	samba, religiosidade	1975
Testamento de partideiro	(Candeia/Casquinha)			inédita
Trovador	(Candeia/Casquinha)			1969
Vai negão	(Candeia/Euclenes Rosa)	Filosofia do Samba- Candeia	samba, sambistas	1971
Vai pro lado de lá	(Candeia/David do Pandeiro)	Tudo Azul	tensão amorosa	1970
Vai saudade	(Candeia/Waldir 59)	Mestres da MPB/ Enciclopédia Musical Brasileira	tensão amorosa	1978
Vem amenizar	(Candeia)	Filosofia do Samba- Candeia	samba, pagode	1971
Vem é Lua	(Candeia)	Luz da Inspiração		1977
Vem menina moça	(Candeia/Coringa)	Eterna Chama	samba, Portela	1998

Vem pra Portela	(Candeia/Casquinha)	Os cinco crioulos		1969
Vida apertada	(Candeia)	Samba da Antiga	samba como libertador	1970
Viver	(Candeia)			inédita
Você é tudo pra mim	(Candeia/Martinhoda Vila)	De pé no chão - Beth Carvalho	tensão amorosa, samba	1978
Você, eu e a orgia	(Candeia/Casquinha)			inédita
Vou partir	(Candeia/Vandinho)	Enciclopédia Musical Brasileira	tambor de angola, samba	1978
Zé Tambozeiro	(Candeia/Martinho da Vila)	Eterna Chama		

**ANEXO 2**

*No dia 11 de março de 1975, Candeia, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria, encaminharam este documento ao presidente Carlos Teixeira Martins.*

À

Diretoria do GRES PORTELA

Rua Arruda Câmara, 81

Madureira – GB

At.: Sr. Carlos Teixeira Martins

Prezados Senhores:

Com o intuito de prestar uma colaboração efetiva à Portela e, de acordo com a solicitação feita pela Presidência, vêm os signatários desta apresentar suas considerações, que julgam válidas, para o necessário aperfeiçoamento das atividades e desempenho de nossa Escola.

O que expomos, no documento anexo, não é o pensamento isolado de qualquer um de nós. É, precisamente, a opinião do grupo que, em discussão franca e aberta, predominou sobre eventual ponto de vista particular. Assumimos, pois, inteira responsabilidade pelas opiniões emitidas.

Em nosso documento procuramos focalizar os aspectos que, pela sua importância dentro da Escola e pelas implicações que possuem com os desfiles de carnaval, devem merecer prioridade no conjunto de providências que, acreditamos, deverão ser tomadas a fim de que a Portela reassuma a posição de liderança que sempre foi sua, por direito e tradição, no cenário do samba e da nossa cultura popular.

Cada um de nós possui uma experiência no trato dos problemas da Portela, muito através do convívio direto com os componentes da Escola. Foi exatamente essa experiência que, aliada aos conceitos, de que comungamos, de respeito ao samba e às nossas tradições que, de uma forma geral, conduziu nossas opiniões.

Acreditamos que os insucessos que vêm ocorrendo com a nossa Portela têm suas razões principais dentro da própria Escola.

Acreditamos que a solução dos nossos problemas depende exclusivamente de nós.

Atenciosamente,

André Motta Lima

Antônio Candeia Filho

Carlos Sabóia Monte

Cláudio Pinheiro



## 1. INTRODUÇÃO

**Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica!**

Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo.

Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar de sua tradição de glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba.

Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.

Essas influências externas sobre as escolas de samba provêm de pessoas que não estão integradas no dia-a-dia das escolas. E por não serem partes integrantes dessa cultura popular, que evolui naturalmente, são capazes de se deixar envolver pelo desejo de rápidas e contínuas modificações, que atendam a sua expectativa de sempre ver 'novidades'. A despeito de algumas boas contribuições deixadas por pessoas que agiam sem interesses pessoais, e pensando no samba, a maior parte dos palpites tratava de submeter as escolas ao capricho dos intrusos. Começou a existir um clima de mudanças baseado no que as pessoas gostariam de ver e isso tudo levou às deturpações e defeitos que tanto atrapalham as escolas de samba, em todos os seus setores.

Atualmente já se notam reações generalizadas contra as apresentações de escolas afastadas da autenticidade. Essas reações estão concentradas, em grande parte, em pessoas capazes de conduzir a opinião pública. São as mesmas que anteriormente divulgavam a 'novidade' de cada ano; e o que fosse divulgado e falado como certo, fosse o que fosse, era aceito por todos. Pois essas pessoas esperam agora uma reação contra as deturpações do samba.

Consideramos que este é o momento de fazer a única evolução possível, com o pensamento voltado para a própria escola. Ou seja, corrigindo o que vem atrapalhando os desfiles da Portela, que tem confundido simples modificações com evolução. É preciso ficar claro que nem tudo que vemos pela primeira vez é novo.

E que o novo, que pode servir a uma escola, num determinado momento, pode não servir a outra.

A Portela adotou a Águia porque era o símbolo do que voa mais alto, acima de todos. E, inatingível, a Portela nunca imitava nada dos outros. Sempre criava. Hoje, o que a Portela está fazendo é procurar copiar o que se pensa que está dando certo em outras escolas.

Voltando a olhar o samba por si mesma, a Portela voltará a ter os valores imprescindíveis, que tanto serviram para afirmar sua glória. Enganam-se os que pensam ser impossível recobrar esses valores.

Esses valores foram capazes de fazer com que todos aguardassem a nossa escola com a expectativa de que veriam alguma coisa original. E o original, no momento, é ser fiel às

origens. A Portela é a mais acusada quando se criticam deturpações no samba. É necessário ouvir toda a escola.

## 2. CRÍTICAS QUE JULGAMOS CONSTRUTIVAS

- 2.1. A centralização se tornou demasiada na Portela. As diretorias, de algum tempo para cá, passaram a não mais ouvir as solicitações do componente, nem procurar explicar a ele suas decisões. A organização do Carnaval passou a ficar a cargo de poucas pessoas. Muita gente fica sem saber o que fazer. No desfile, isso se reflete no grande número de diretores responsáveis, que não sabem como agir.
- 2.2. O gigantismo, sem dúvida, atrapalha a escola. Todos os setores são prejudicados por ele. É unânime a opinião de que a Portela cansa, porque ninguém agüenta ver um desfile arrastado. No entanto, o gigantismo é uma falha que decorre da própria escola e das influências externas que agem nefastamente sobre ela. Donos de alas conquistam seus figurantes, procurando agariá-los sem atender os verdadeiros interesses da Portela. Faltam medidas administrativas corajosas capazes de eliminar esse problema...
- 2.3. O figurinista, ainda que famoso, precisa conhecer a Portela profundamente. Não adianta imaginar figurinos sem levar em conta os componentes da escola. Como resultante, as fantasias têm sido confeccionadas em total desacordo com os figurinos apresentados. Algumas alas tomam a si a iniciativa de escolher suas próprias roupas, sem levar em conta o enredo e o figurino recebido e nenhuma medida punitiva ou preventiva é tomada pela diretoria.
- 2.4. Há anos gasta-se dinheiro para construir alegorias grandiosas. O resultado nunca é o esperado, porque o responsável pelo barracão não está integrado na escola. Os carros são pesados, difíceis de conduzir, quebram e prejudicam a escola. A partir de uma determinada época, generalizou-se a idéia de que a alegoria de mão era uma solução visual que emprestaria leveza e facilidade ao desfile. Na realidade, o que se vê é um obstáculo que não deixa sambar e tira a liberdade de expressão dos sambistas. As alegorias de mão, atualmente, atualmente, se constituem num recurso ilícito para valorizar a participação de alas que não sabem sambar. E, além disso, as alegorias, de mão ou de carro, não podem ser olhadas separadamente como um simples conjunto de julgamento. São antes de mais nada partes integrantes que devem ajudar a contar o enredo e valorizar o desfile da escola.
- 2.5. Sob o pretexto de buscar uma comunicação mais imediata, a Portela vem restringindo a liberdade de criação de seus compositores. Além disso, os sambas de enredo vêm sendo escolhidos ao sabor de gostos pessoais e pressões comerciais.
- 2.6. Os destaques, quando não constituem parte integrante do enredo, representam um obstáculo ao correto desfile da escola. Eles atrapalham na armação, dimensão e harmonia da escola, pois, invariavelmente, não cantam, separam e quebram a evolução da Portela. Além disso, a Portela está cheia de destaques intrusos. O número excessivo de destaques na escola só faz prejudicar o bom desempenho da Portela na avenida.
- 2.7. Não é possível continuarem os integrantes da escola sem acompanhar de perto tudo o que se passa na Portela. Não é possível que muitos saiam sem saber ao menos como se armar e se portar no desfile, e o que representam no enredo. Sem saber o quanto é importante a sua participação. Os componentes não têm consciência de que são eles a própria escola.
- 2.8. A Portela tem deixado de lado seu papel de liderança no samba. A escola vem aceitando todas as contingências do regulamento, sem levar em conta não só seu papel inovador como a sua posição de contribuinte para a própria evolução do samba. Não podemos e nem devemos ficar a reboque de outras escolas, sem assumirmos nossa posição quanto ao destino das escolas de samba, independente de vantagens momentâneas que possamos aferir.

## 3. NOSSAS SUGESTÕES

### 3.1. Direção

A direção da escola precisa urgentemente separar suas atividades em dois setores: administrativo e carnavalesco.

O setor 'administrativo' funcionará na atual forma da diretoria, compreendendo seus atuais encargos acrescidos das tarefas de fortalecimento da organização e do patrimônio da escola, promovendo todas as demais atividades paralelas voltadas para o melhor atendimento dos portelenses (atividades culturais, recreativas e sociais).

O setor 'carnavalesco' englobará todas as atividades ligadas ao carnaval, sob a responsabilidade exclusiva de uma 'comissão de carnaval', formada com poderes efetivos para a elaboração de todo o planejamento e execução do Carnaval, seguindo um orçamento financeiro aprovado pelo setor administrativo.

A ligação entre o setor administrativo e a comissão de Carnaval será feita por um sistema de representação oficial que garantirá o vínculo e a uniformidade de ação dos dois setores.

O trabalho da comissão de Carnaval só terá efetivo valor para a Portela, se for realizado com a máxima liberdade, dentro de um relacionamento respeitoso e democrático com o setor administrativo da direção de escola.

Assim sendo, todos os encargos relacionados com o Carnaval só poderão ser desempenhados pela comissão, inclusive a divulgação do enredo.

Os componentes da comissão de Carnaval deverão ser selecionados dentre os elementos mais representativos e conhecedores da escola e suas características. Caberá à comissão de Carnaval indicar os diretores que terão responsabilidade direta sobre o desfile, que serão os únicos investidos de autoridade para agir junto à escola. Não serão permitidos diretores de alas que não estejam integrados em suas próprias alas.

### 3.2. Gigantismo

Este problema será combatido com a adoção das seguintes medidas: proibição sumária de inscrição de novas alas na Portela; limitação do número de componentes em cada ala; eliminação de alas sem representatividade na Portela; estímulo à fusão de alas de pequeno contingente; criação de um regulamento para as alas que estabeleça, entre outras obrigações, o cadastramento das alas, o ingresso dos componentes no quadro social da Portela e a presença das alas nos ensaios com a bateria, segundo um programa a ser elaborado.

Estas medidas visam limitar o efetivo da escola a 2500 figurantes distribuídos por, no máximo, cinquenta alas.

No processo de redução do efetivo da escola serão levados em consideração: antiguidade, obediência ao figurino e desempenho nos últimos anos.

### 3.3. Fantasias

O figurinista escolhido pela comissão de Carnaval deverá ser obrigado a realizar um sério trabalho de pesquisa em torno do enredo, procurando adaptar a execução dos figurinos aos anseios dos componentes da Portela.

Se possível deverão ser recrutados auxiliares diretos do figurinista entre pessoas que pertençam à escola e que já tenham participado anteriormente de trabalhos desse gênero, capazes de refletir os gostos e desejos dos portelenses.

Para facilitar a fiel execução do figurino por parte das alas, será preparada uma fantasia modelo para cada ala, com indicação de tipos de tecido a serem usados, preços dos materiais e local onde poderão ser adquiridos.

A comissão de Carnaval ficará encarregada da fiscalização direta da confecção por parte das alas.

Deverá ser criado um grupo sob o comando de um representante da comissão de Carnaval, que disponha de amplos poderes para retirar da concentração pessoas estranhas à Portela vestindo fantasias não aprovadas pela comissão de Carnaval.

Esse grupo teria autoridade para controlar também as alas que desobedeçam ao critério de redução.

### 3.4. Alegorias

É muito importante a escolha de um artista capaz de dar confecção leve, com material moderno, à concepção dos carros. O artista precisa estar integrado à escola, não criando isoladamente. E deve também formar um grupo egresso da própria escola, que irá ajudá-lo e será aprimorado por ele.

Os carros devem contar o enredo e terão seu número determinado de acordo com as reais necessidades do mesmo. Também as alegorias de mão terão seu número reduzido apenas ao imprescindível à ilustração do enredo.

Vale deixar clara nossa posição: alegorias como fantasias só têm razão de ser enquanto arte popular.

Como existe, por força de regulamento, o caráter de competição, a escola é obrigada a contratar artistas mas, deve, dentro do possível, limitar a criação dessas pessoas ao âmbito da cultura popular, que caracteriza a escola de samba. E lutar para que, no futuro, integrantes da escola reúnam condições de fazer, eles mesmos, as alegorias e fantasias.

### 3.5. Samba enredo

É preciso urgentemente rever os conceitos criados a partir da idéia de que o samba curto é o mais comunicativo. É preciso dar total liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos.

A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola.

A responsabilidade da escolha e da definição dos sambas de enredo que irão para a quadra será exclusiva da comissão de Carnaval. Como norma que facilita e aprimora o contato entre os compositores, será obrigatório o mínimo de dois compositores para cada samba de enredo.

Mas nem só de samba de enredo vive uma escola. A atenção ao trabalho dos compositores anima e eleva a própria escola. Por isso, consideramos de grande valia a abertura de um concurso interno de sambas de terreiro interno, só de compositores filiados à Portela. O samba de terreiro deverá voltar a ser ensaiado no meio da quadra, com prospectos e sem bateria, para dar chance ao compositor de avaliar a reação de seu próprio samba.

Ainda para fortalecimento e levantamento de valores da escola, sugerimos um festival de partido alto, organizado pela Velha Guarda, com todas as implicações de desafio e samba no pé.

Será também importante proibir a entrada de novos compositores, condicionando a filiação à abertura de vagas na ala dos compositores.

Com sentido de melhor representar a escola, os compositores deverão organizar coros masculinos e feminino, com respectivos solistas, a fim de representar a escola em gravações e exposições. Os solistas serão também puxadores oficiais de samba da escola. Além dos coros, será formado um regional oficial.

### 3.6. Destaques

O número de destaques precisa ser determinado a cada ano, para atender exclusivamente às reais necessidades do enredo, de acordo com critério da comissão de Carnaval. As pessoas que estão saindo de destaque, se não forem julgadas convenientes à escola, serão convidadas a sair em alas, exceção feita, naturalmente, aos destaques tradicionais da escola. Não deverão ser mais admitidos os destaques de ala.

### 3.7. Participação de componentes

As alas, por força de regulamento acima citado, têm de se reunir com maior frequência com a diretoria. Não só para resolver problemas de estrutura, como também para melhor entender o Carnaval que a escola quer mostrar.

Os diretores responsáveis pelas alas, além do aspecto de trabalho mais íntimo com os componentes, precisam se interessar pelo trabalho de orientação da escola a respeito da maneira mais correta de desfilar.

Para que sejam definidas as atitudes durante o desfile, sugerimos a efetivação de ensaios com alas, nos moldes do desfile (Ex.: sair pelas ruas com a bateria).

Também é importante a volta do autêntico ensaio geral, com a formação das alas em sua ordem de desfile.

Em ambos os casos, as alas precisam ser orientadas sobre a maneira de armar na avenida, evitando a postura do bloco – um vício que vem dos ‘bailes de Carnaval’ em que se transformaram os ensaios da escola.

Além da divulgação referente ao Carnaval, é preciso fortalecer os vínculos entre diretoria e componentes. Os componentes precisam participar mais de todas as atividades da escola. E para ajudar este processo sugerimos a imediata criação de um jornal interno da Portela, de um quadro de avisos na sede e também uma caixa de sugestões e críticas. O importante é que todos, sem distinção, tenham liberdade de opinião e possam se manifestar.

### 3.8. Posição externa

A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular. É preciso olhar o regulamento de desfile sob o ponto de vista do samba. É necessário que a Portela lidere um movimento que obrigue a existência de um critério de julgamento autêntico e preestabelecido pelas escolas de samba. A Portela, e as escolas de samba em geral, não podem mais ficar sujeitas às vontades dos que vivem fora do dia-a-dia do samba.

## 4. CONCLUSÃO

Estamos certos de que as sugestões indicadas constituem a correta solução para os problemas da Portela.

Não nos movem intenções de cargos ou de prestígio pessoal.

Creemos ser necessárias mudanças de estrutura profunda, a cargo de pessoas certas para isso, que terão nosso irrestrito apoio.

Estamos dispostos a apoiar os que se proponham a realizar essas mudanças, que julgamos inadiáveis, e a colaborar na medida de nossas possibilidades, discutindo e aplicando as proposições.

Os signatários desse documento concordam inteiramente com os seus termos e se propõem à sua defesa em qualquer momento, em qualquer condição, a qualquer tempo.

Estamos dispostos à discussão e ao debate que resultem numa posição comum em defesa da autenticidade do samba e da nossa Portela.

**ANEXO 3****Índice do Livro "Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz"**

Oferecimento

Parte 1 – O Samba e Suas Raízes

Parte 2 – Portela

Capítulo Um – Surgimento

Capítulo Dois – Fatos Marcantes

Capítulo Três – Sedes da Escola

Capítulo Quatro – Contribuição e Meios Iniciais

Capítulo Cinco – Histórico dos Carnavais

Parte 3 – Os Setores de uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos)

Capítulo Seis – Alegorias

Capítulo Sete – Baianas

Capítulo Oito – Destaques

Capítulo Nove – Passistas

Capítulo Dez – Harmonia

Capítulo Onze – Mestre Sala e Porta Bandeira

Capítulo Doze – Bateria

Capítulo Treze – Compositores

Capítulo Catorze – Enredo

Parte 4 – Curiosidades Históricas (Pesquisa)

Parte 5 – Cultura Própria da Escola de Samba

Parte 6 – Criatividade do Sambista

Parte 7 – A Vida Sócio-Econômica do Sambista

Parte 8 – Os Dilemas das Organizações de Sambistas

Parte 9 – Futuro e Ideal das Escolas de Samba

Bibliografia e Pesquisa

Quilombo

## Fontes Primárias Citadas

### Jornais e Revistas

1. *Luta Democrática*, "Quilombo fechou o carnaval", 05/03/1981.
2. ÁGATHA, Íris. *Festa de um ano tem domingo negro na Quilombo*. Última Hora, 09/01/1977.
3. BARROSO, Juarez, *Jornal do Brasil*, "Candeia em azul e branco, presença de rei", 20/12/1974.
4. BARROSO, Juarez. "Quilombos – nasce uma nova escola de samba", Jornal do Brasil, 17/12/1975.
5. CABALLERO, Mara. "Quilombo – O outro desfile", Jornal do Brasil, 23/02/1979.
6. Folha de São Paulo, "A nova escola de samba para o carnaval do Rio", 20/11/1975.
7. *Folha de São Paulo*, "A nova escola de samba para o carnaval do Rio", 20/11/1975.
8. LIMA, André (et alli). Carta à Portela,
9. MOURA, Roberto; KHOURY, Simon; FRIAS, Lena. "Candeia – Uma festa que acabou", Pasquim, 23/11/1978.
10. PIMENTEL, Luis. "Há 25 anos morria Candeia, lição permanente de samba e resistência", Caros Amigos, novembro de 2003.
11. RABELLO, João Bosco, "Escola de Samba, Cultura Popular", Correio Braziliense, Suplemento Especial, 22/01/1978.
12. RANULPHO, Waldinar. "Escola de samba Quilombos para salvar o samba". Última Hora, 07/11/1976.
13. RIFF, Sérgio. "Candeia – Boa cabeça", *Jornal do Brasil*, 17/11/1978.
14. SANTOS, Daniel dos. "Enfim crioulo no samba", Folha de São Paulo, 10/02/1977.
15. Última Hora, "Escola de Samba Quilombos para salvar o samba", 07/11/1976.
16. VARGENS, João Baptista M. *GRAN Quilombo, 3 anos depois*. In. Artefato, Rio de Janeiro, nº 10, 1978.

## Músicas Citadas

1. Candeia, "Amor não é brinquedo". Candeia, Martinho da Vila [Compositores]. In: - *Enciclopédia Musical Brasileira* Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 1.
2. Candeia, "Deixa de zanga", Candeia [Compositor]. In – *Minha Portela Querida*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 1 LP, Lado A, Faixa 7.
3. Candeia, "Dia de graça", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 8.
4. Candeia, "Filosofia do samba", Candeia [Compositor]. In – *Filosofia do Samba*, Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 1.
5. Candeia, "Gota d'água", Candeia [Compositor]. In - *Mensageiros do Samba*, Rio de Janeiro: Polydor, 1966, 1 LP, Faixa 3.
6. Candeia, "Luz da Inspiração", Candeia [Compositor]. In – *Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro: Wea/Atlantic, 1977, 1 LP, Faixa 1.
7. Candeia, "Meu dinheiro não dá", Candeia/Catoni [Compositores]. In – *Minha Portela Querida*, op. cit., Faixa 5.
8. Candeia, "Minhas Madrugadas", Candeia/Paulinho da Viola, [Compositores]. In – *Filosofia do Samba*, op. cit., Faixa 11.
9. Candeia, "Morro do Sossego", Candeia/Arthur Poerner, [Compositores]. In – *Acervo Funarte- Candeia*, Faixa 2.
10. Candeia, "Nova Escola", Candeia [Compositor]. In – *Luz da Inspiração*, Rio de Janeiro: WEA, 1977, Faixa 5.
11. Candeia, "Portela é uma família reunida", Candeia/Monarco [Compositores]. In – *Acervo Funarte – Candeia*, op. cit, Faixa 6.
12. Candeia, "Samba da Antiga", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 1.
13. Candeia, "Seis Datas Magnas", Candeia/Altair [Compositores]. In – *Acervo Funarte - Candeia*, Rio de Janeiro: Atracção Fonográfica, 1998, 1 CD, Faixa 9 .
14. Candeia, "Sou mais Samba", Candeia [Compositor]. In – *Quatro Grandes do Samba*, Rio de Janeiro: RCA/BMG, 2001, 1 CD, Faixa 7.
15. Candeia, "Viver", Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, op. cit., Faixa 3.
16. Candeia. "A volta". Candeia [Compositor]. In – *Samba da Antiga*, Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 6.
17. Candeia. "De qualquer maneira", Candeia, [Compositor]. In – *Filosofia do Samba*, Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 9.
18. Candeia. "Gamação". Candeia [Compositor]. In - *Enciclopédia Musical Brasileira*. Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 5.
19. Candeia. "Mil Réis". Candeia, Noca da Portela [Compositores]. In: - *Enciclopédia Musical Brasileira*. Rio de Janeiro: Wea Music, 2000, nº 29, 1 CD, Faixa 4.
20. Casquinha, "O ideal é competir", Candeia/Casquinha [Compositores]. In – *Casquinha da Portela*. Rio de Janeiro: Lua Discos, 2000, 1 CD, Faixa 12.
21. Clara Nunes, "Dia-a-dia", Candeia/Jaime R. F. Santos, [Compositores]. In – *Brasil Mestiço – Clara Nunes*, Rio de Janeiro, EMI/Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 20.
22. Clara Nunes, "Minha gente do morro", Candeia/ Jaime R. F. Santos, [Compositores]. In – *Esperança – Clara Nunes*, Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 6.



23. Clara Nunes, "Partido Clementina de Jesus (PCJ)", Candeia, [Compositor]. In – *As Forças da Natureza – Clara Nunes*, Rio de Janeiro: EMI/ Odeon, 2004, 1 CD, Faixa 2.
24. Vila, Luiz Carlos da, "Nem sei". Candeia [Compositor]. In: - *A luz do vencedor – Luiz Carlos da Vila canta Candeia*. São Paulo: CPC-UMES, 1998, 1 CD, Faixa 10.

### **Sítios pesquisados**

[www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)

[www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br)

[www.apoteosedosamba.com.br](http://www.apoteosedosamba.com.br)

[www.dicionariocravoalbin.com.br](http://www.dicionariocravoalbin.com.br)

[www.papodesamba.com.br](http://www.papodesamba.com.br)

[www.portelaweb.com.br](http://www.portelaweb.com.br)

## Bibliografia Citada.

1. ARAÚJO, Hiram. "A saga dos sambas de enredo", In. VARGENS, João Baptista M.(Org), Notas Musicais cariocas, Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 145-156.
2. AUGRAS, Monique. O Brasil do Samba-enredo, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
3. BORDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc."Sobre as artimanhas da razão imperialista". In Estudos Afro-Asiáticos, ano 24, nº 1,2002, pp.15-34.
4. BORDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica", In – FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral, Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, p. 184.
5. BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correia. A Invenção da Música Popular Brasileira : de 1930 ao final do Estado Novo, Tese de doutorado, UFRJ, 2002, mimeo.
6. BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro, Ao Povo em Forma de Arte – a cultura popular e o samba: discursos sobre a Gran Quilombo. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói: mimeo, 2001
7. CABRAL, Sérgio. As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por que, Rio de Janeiro, Fontana, 1974.
8. CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.
9. CANDEIA&ISNARD, Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz, Rio de Janeiro: Editora Lidor/SEEC-RJ, 1978.
10. CASTRO, Mauricio Barros de. Zicartola, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
11. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile, 2ª edição, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Funarte, 1995
12. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo – ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999
13. CHALLOUB, Sidnei, e PEREIRA, Leonardo Affonso de M.(Orgs), A História Contada – Capítulos de História Social da Literatura no Brasil, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
14. CONTIER. Arnaldo. "História e música. Novas abordagens", In. História hoje: balanços e eprspectivas. IV Encontro Regional da Anpuh-RJ, 16 a 19 de outubro de 1990, Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Professores Universitários de História, 1990.
15. COSTA, Haroldo. Salgueiro: Academia de Samba, Rio de Janeiro: Record, 1984
16. CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura. Campinas/SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.
17. CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia, São Paulo: Companhia das Letras, 2001
18. DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. 4ª edição, Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
19. FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria, São Paulo: Kairós, 1979.

20. FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral, Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000
21. FRY, Peter. Para inglês ver, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
22. GILROY, Paul. O Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência, São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, 2001.
23. GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição, São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
24. GOHN, Maria da Glória., Teoria dos Movimentos Sociais, São Paulo: Loyola, 1997.
25. GOMES, Tiago de Melo. *Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório*. In: História – Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, 1999, nº 31
26. GUERREIRO, Goli, "Um mapa em preto e branco na música da Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)", In. Ritmos em Trânsito – Sócio-antropologia da Música Baiana, São Paulo: Dynami Editora, 1998.
27. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Classes, raças e democracia, São Paulo: Editora 34, 2002.
28. HANCHARD, Michael. Orfeu e o Poder – Movimento Negro no Rio e em São Paulo, Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.
29. HASENBALG, Carlos A., MUNANGA, Kabengele, SCHWARCZ, Lilia M. Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira, Niterói: EDUFF, 1998.
30. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Orgs). A invenção das tradições, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 3ª edição.
31. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, São Paulo: Brasilense, 1981, 2ª edição.
32. JAMES, Daniel, "Contos narrados na fronteira – A história de Doña María, história oral e questões de gênero", In – BATALHA, Claudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da; e FORTES, Alexandre (Orgs). Culturas de classe, Campinas: Editora Unicamp, 2004.
33. JOTAEFEGÊ. Ameno Resedá – o rancho que foi escola, Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965
34. LEOPOLDI, José Sávio. Escola de samba, ritual e sociedade, Rio de Janeiro: Vozes, 1978
35. LEVI, Giovanni. "Usos da Biografia", In, FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral, Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, pp.167-182.
36. LEVILLAIN, Philippe, "Os protagonistas: da biografia", In. RÉMOND, René (Org), Por uma História Política, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FGV, 1996.
37. LOPES, Nei. Sambeabá – o samba que não se aprende na escola, Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Ed. Folha Seca, 2003.
38. LÖWI, Michel e SAYRE, Robert. Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade, Petrópolis: Vozes, 1995.
39. MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. História do Brasil Recente – 1964-1992. 3ª. edição, revista e atualizada, São Paulo: Ática, 1994.

40. MONTE, Carlos & VARGENS, João Baptista M. A Velha Guarda da Portela, Rio de Janeiro: Manati, 2001.
41. MOURA, Milton & AGIER, Michel. "Um debate sobre o carnaval do Ilê Aiyê", In Afro-Ásia, nº 24, 2000, pp 367-378.
42. MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, 2ª edição.
43. NAPOLITANO, Marcos. História & Música – História cultural da música popular, Belo Horizonte, Autêntica, 2002
44. NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001
45. NASCIMENTO, Abdias do. O Quilombismo, Petrópolis, Vozes, 1980.
46. NEWLANDS, Lilian. "Velha Guarda da Portela: 'Falam de Mim'". In. VARGENS, João Baptista M. (Org). Notas Musicais Cariocas, Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 111-134.
47. ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural, São Paulo: Brasiliense, 2001, 5ª edição
48. PAOLI, Maria Célia. "Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas". In: - Cavalcante, Berenice (org), Decantando a República – Inventário Histórico e político da canção popular moderna brasileira, Rio de Janeiro:/ Nova Fronteira/ Perseu Abramo, 2004, vol 3, pp. 67-92.
49. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, O Carnaval das Letras, Rio de Janeiro, Editora Biblioteca Carioca, 1994.
50. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito, São Paulo : Brasiliense, 1999, 1ª reimpressão.
51. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, Carnaval Brasileiro, 2ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1999
52. RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv, Rio de Janeiro: Record, 2000.
53. RISÉRIO, Antonio. Carnaval Ijexá, Salvador, Corrupio, 1981.
54. SANDRONI, Carlos. Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001
55. SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. "Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba." In. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. Um Século de Favela. Rio de Janeiro: FGV, 1998, pp.115-144.
56. SCHWARCZ, Roberto. O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
57. SILVA, Alberto Moby da. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. História Questões & Debates – MPB, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.
58. SILVA, Alberto Moby da. Sinal Fechado – a música popular brasileira sob censura, Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 21.
59. SILVA, Jônatas C. da. "Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia". In. REIS, João José (org). Escravidão e invenção da liberdade – Estudos sobre o negro no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1988.

60. SILVA, Marília Barboza, e SANTOS, Lygia. Paulo da Portela – traço de união entre duas culturas, Rio de Janeiro: Funarte, 1989, 2ª edição.
61. SILVA, Marília T Barboza, OLIVEIRA, Francisco. Silas de Oliveira, Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
62. SOHIET, Rachel. A subversão pelo riso, Rio de Janeiro, FGV, 1998.
63. TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da música popular, São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
64. VAGALUME, Na Roda do Samba, 2ª edição, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1978
65. VARGENS, João Baptista M. *GRAN Quilombo, 3 anos depois*. In. Artefato, Rio de Janeiro, nº 10, 1978.
66. VARGENS, João Baptista M., Candeia – Luz da Inspiração, Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987.
67. VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro (1947-1964), Rio de Janeiro: FGV/Funarte, 1997.
68. WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In Revista Teoria e Debate, n} 95, 1997