

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**O Quilombo de Candeia:**

**Um teto para todos os sambistas**

**Ana Cláudia da Cunha**

**Rio de Janeiro, março de 2009**

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**Professora Orientadora Acadêmica: Dra. Marly Silva da Motta**

**O Quilombo de Candeia:**

**Um teto para todos os sambistas**

**Ana Cláudia da Cunha**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

**Rio de Janeiro, março de 2009**

Ficha Catalográfica

Cunha, Ana Cláudia da

*O Quilombo de Candeia*: Um teto para todos os sambistas. Rio de Janeiro: FGV – CPDOC – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2009, 124 folhas.

Dissertação (Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro. Pós Graduação em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais – CPDOC, 2009.

1. Cultura 2. Samba 3. Portela 4. Quilombo 5. Patrimônio

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**O Quilombo de Candeia:**

**Um teto para todos os sambistas**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADA POR  
Ana Cláudia da Cunha**

Aprovado por:

Professora Dra. Marly Silva da Motta (Orientadora)

Professora Dra. Isabel Lustosa

Professora Dra. Lucia Lippi Oliveira

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Adriana de Resende Barreto Vianna. Foi por sua sugestão (e insistência) que se deu a minha escolha pelo ingresso no mestrado. Sem sua amizade e apoio, eu não teria chegado até aqui.

À Professora Marly Motta, minha orientadora, que, com paciência e delicadeza, tanto contribuiu para que eu pudesse encontrar caminhos.

Às professoras Ângela de Castro Gomes, pelo seu inestimável apoio nos primeiros passos para formulação dessa dissertação; Verena Alberti, por suas contribuições e análises; Lucia Lippi Oliveira e Bianca Freire-Medeiros, pelas indicações das leituras.

Aos companheiros no percurso do mestrado, cujas trocas foram riquíssimas e especialmente a “diretoria”, Regina Vives, Simone Amorim, Zado, Jayme Spinelli, Roberto Abreu, Daniel Roedel e ao agregado Alan Carneiro, com os quais pude buscar mais conforto ao dividir minhas inúmeras dúvidas e ansiedades.

Ao SESC Rio, e especialmente a Moacyr Henrique di Palma Cordovil, com o qual pude dividir minhas expectativas e contar com o incentivo, Ana Carpanese e Maria José Gouvêa. Aos companheiros do SESC Madureira, sem os quais não teria tantas questões instigantes para serem formuladas nesses cinco anos de convivência e realizações.

Aos entrevistados Feliciano Pereira, Pedro Carmo e Jorge Coutinho que, carinhosamente, me receberam. E especialmente a João Baptista Vargens, que, entre papos, entrevistas e cessão de fontes, me acolheu, juntamente com Renata, nos deliciosos almoços com receitas de dona Leonilda, em Rio Bonito. À Gabriela Cordeiro Buscácio, por compartilhar suas fontes.

À minha “turma do muro”, que na Urca me faz feliz: a já citada Adriana, Andréia, Hélio, Mônica, Flavinho e Bruno Tavares, que contribuiu com a leitura e construtivas críticas.

Aos meus sobrinhos, Thay, Bia e Bernardo, cujos sorrisos iluminam meus dias. À minha mãe, Ana Maria.

Ao Gui, amor da vida, companheiro de todos os momentos, que com seu incentivo e independência, me faz mais independente.

## **RESUMO**

O objetivo desse estudo é refletir sobre como as iniciativas culturais afirmam suas identidades e podem trazer novas proposições e inovações para a área dos projetos culturais e sociais. Para tal, tomei como objeto de estudo o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo). Por meio da análise de como se constituiu a agremiação, no período entre 1975 e 1978, procurei observar como se representava o Quilombo e concluí que, sob os aspectos simbólicos, construiu seus discursos por meio das relações sociais dos seus participantes, que montaram uma ampla rede de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro. O Quilombo estava ligado ao universo das escolas de samba e do samba e operava com discursos que entrecruzavam concepções sobre “arte negra”, “cultura brasileira”, samba, identidade nacional e tradição.

## **ABSTRACT**

The aim of this study is to reflect on how the cultural initiatives can assert identities and bring new proposals and innovations to social and cultural projects. To achieve this goal I took as study object the Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo). Analysing its creation, from 1975 to 1978, I observed how Quilombo represented itself, with symbolic aspects were used in its words, what were the social relations between its participants, who built a large sociability network in Rio de Janeiro. Quilombo was connected to samba schools universe and to samba and its speeches talked about “black art”, “Brazilian culture”, samba, national identity and tradition.

## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>I - INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>II - CAPÍTULO 1 .....</b>   | <b>15</b> |
| <b>II.1 - DA PORTELA AO QUILOMBO .....</b>   | <b>15</b> |
| <b>II.1.1 - O que é que a região de Madureira tem? .....</b>                             | <b>15</b> |
| II.1.2 - Candeia em cena na Portela .....  | 20        |
| II.1.3 - Um tiro no caminho de Candeia.....  | 26        |
| II.1.4 - Portela: entre os “tradicionalistas” e os “modernos” .....                      | 29        |
| II.1.5 - Da Portela ao Quilombo: a ruptura .....   | 40        |
| <b>III - CAPÍTULO 2.....</b>   | <b>45</b> |
| <b>III.1 - NO QUILOMBO DE CANDEIA.....</b>   | <b>45</b> |
| III.1.1 - Da fundação e dos fundadores .....   | 45        |
| III.1.2 - “A árvore que esqueceu a raiz.” .....  | 53        |
| III.1.3 - “Arte negra” e resistência .....   | 54        |
| III.1.4 - Samba, patrimônio, identidade nacional e tradição .....                        | 60        |
| III.1.5 - Uma escola que sirva de teto para todos os sambistas.....                      | 65        |
| III.1.6 - O dia a dia do Quilombo .....  | 69        |
| III.1.7 - O Quilombo sem Candeia .....   | 71        |
| <b>IV - CAPÍTULO 3 .....</b>   | <b>74</b> |
| <b>IV.1 - REINVENTANDO O QUILOMBO .....</b>  | <b>74</b> |
| IV.1.1 - “A chama não se apagou” .....   | 74        |
| IV.1.2 - O Quilombo e Candeia por diversos autores .....                                 | 80        |
| IV.1.3 - Movimentos culturais .....  | 85        |
| <b>V - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>  | <b>88</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>  | <b>90</b> |
| Anexo I – Composições de Antonio Candeia Filho .....                                     | 91        |
| <i>Dia de Graça</i> (1969) .....   | 91        |
| <i>Composição Testamento de Partideiro</i> (1975) .....                                  | 91        |
| <i>Composição Nova escola</i> (1977).....  | 92        |
| <i>Sou Mais o samba</i> (1977).....  | 92        |
| Anexo II – Discografia de Candeia .....  | 94        |
| <i>Autêntico. Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia.</i> (Equipe, 1970)..... | 94        |
| <i>Raiz</i> (Equipe, 1971).....  | 94        |
| <i>Candeia, samba de roda</i> (Tapeçar, 1975) .....                                      | 95        |
| <i>Luz da inspiração</i> (WEA/Atlantic, 1975) .....                                      | 95        |
| <i>Axé! Gente amiga do samba</i> (WEA/Atlantic, 1978).....                               | 96        |
| <i>Mensageiros do samba</i> (Polydor, 1966) .....  | 96        |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Partido em 5 – volume 1</i> (Tapeçar, 1975).....  | 97         |
| <i>Partido em 5 – volume 2</i> (Tapeçar, 1976).....  | 97         |
| <i>Quatro grandes do samba</i> (RCA, 1977).....  | 98         |
| <i>Minha Portela Querida</i> (Odeon, 1972).....  | 99         |
| <i>Cânticos de candomblé (Nação Ijexá e Angola) – Babalorixá Lázaro</i> (Tapeçar, 1976)..... | 99         |
| <i>Quilombo, jongo basam &amp; capoeira de Angola</i> (Tapeçar, 1976).....                   | 100        |
| Anexo III – Carta Portela .....  | 101        |
| Anexo IV – Símbolo do GRAN Samba Quilombo .....  | 108        |
| Anexo V – Panfleto de divulgação do samba-enredo de 1978 .....                               | 109        |
| Anexo VI – Panfleto de divulgação Festival do Chopp .....                                    | 110        |
| Anexo VII – Manifesto do Quilombo escrito por João Baptista Vargens (1975).....              | 111        |
| Anexo VIII – Propaganda para a rede de eletrodomésticos Ponto Frio Bonzão.....               | 112        |
| Anexo IX – Mapas Acari/Fazenda Botafogo .....  | 113        |
| Anexo X – Fotos Acari/Fazenda Botafogo .....   | 114        |
| Anexo XI – GRAN Quilombo (SP) .....  | 115        |
| Anexo XII – Composição <i>O Sonho não se acabou: Candeia</i> .....                           | 116        |
| Anexo XIII – Kizomba.....  | 117        |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>  | <b>118</b> |



## I - INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo mais geral analisar as formas de organização de iniciativas culturais no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Interessa-me refletir sobre como esses movimentos afirmam suas identidades e trazem novas proposições e inovações para a área dos projetos culturais e sociais. Para tal, tomei como objeto de estudo o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo).

O GRANES Quilombo foi fundado no subúrbio de Rocha Miranda, no dia 8 de dezembro de 1975, pelo compositor Antonio Candeia Filho, a partir da divergência de opiniões entre membros da ala dos compositores, participantes também do departamento cultural, e a direção do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. O descontentamento com os rumos que a Portela havia adotado para a organização dos desfiles da agremiação, principalmente a partir dos anos 1970, motivou os “dissidentes” a criarem uma escola de samba que tivesse como um dos objetivos a preservação de certas características, que acreditavam inerentes ao samba, como expressão “autêntica e legítima da cultura popular”, tal como consta no manifesto de fundação da nova escola.

Como cheguei ao Quilombo? Iniciei minha carreira profissional de forma autônoma e, de 1987 a 1992, atuei em diversas áreas da produção cultural. Em 1993, fundei a Limiar Produções Artísticas e Design, cujo objetivo principal era o desenvolvimento de projetos artísticos identificados com a formação da produção cultural brasileira. A busca por oportunidades favoráveis à continuidade do trabalho na elaboração de projetos que refletissem processos culturais levou-me, em 2003, a participar de uma seleção para o SESC Rio<sup>1</sup>, quando fui escolhida para o cargo de coordenadora técnica da unidade de Madureira.

Moradora na cidade do Rio de Janeiro há mais de 30 anos, só então conheci Madureira. O SESC Rio/Unidade Madureira é uma das 11 unidades do município do Rio de Janeiro. É a unidade mais a oeste no município, cuja atuação se estende até Santa Cruz. É uma das unidades mais frequentadas, com cerca de três mil pessoas por dia, que participam das diversas atividades promovidas nas cinco áreas de atuação do SESC: Cultura, Educação

---

<sup>1</sup> O Serviço Social do Comércio (SESC) é uma iniciativa dos empresários do comércio de bens e serviços, criado em 1946 para atender à classe comerciária, seus dependentes e a comunidade em geral. Uma das características marcantes da entidade é a sua abrangência. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos que atua nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal. Estrutura-se por meio de administrações regionais e conta no Rio de Janeiro com 21 Unidades Operacionais. [www.sesc.com.br](http://www.sesc.com.br) (Acesso em 17/11/2008).

Social<sup>2</sup>, Esporte e Lazer, Saúde e Turismo Social<sup>3</sup>. Minha função, desde abril de 2004, data da minha contratação, é coordenar projetos nas cinco áreas de atuação da instituição. A opção pelo Quilombo como objeto da dissertação no Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais deu-se, portanto, a partir de meus interesses pessoais e profissionais em relação às características socioculturais da região abrangida pelo SESC Madureira.

Do ponto de vista administrativo, Madureira é a sede da XV Região Administrativa (RA), que compreende também os bairros vizinhos de Bento Ribeiro, Campinho, Cascadura, Cavalcanti, Engenheiro Leal, Honório Gurgel, Marechal Hermes, Oswaldo Cruz, Quintino Bocaiúva, Rocha Miranda, Turiaçu e Vaz Lobo.

---

<sup>2</sup> A Educação Social no SESC Rio traz a diversidade de conteúdos e a experimentação de diferentes linguagens, estimulam a expressão criadora, desenvolvem o pensamento crítico, ampliam a leitura de mundo e contribuem para o acesso e a interação com várias culturas, tecnologias e mídias. São atividades variadas apoiadas no diálogo e na interação entre as pessoas, nas áreas do trabalho voluntário, ecologia e meio ambiente, leitura e literatura. O público beneficiado é formado por crianças, jovens, adultos e idosos que têm a oportunidade de transformar a realidade em que estão inseridos. <http://www.sescrio.org.br> (Acesso em 17/11/2008).

<sup>3</sup> O Turismo Social tem como principal característica não reproduzir uma simples viagem, mas desenvolver ações que ofereçam oportunidades de integração social, favorecendo a apreensão de conhecimentos e informações culturais, por meio da oferta de serviços acessíveis. O objetivo é educar através do turismo com roteiros culturais, valorizando o patrimônio da cidade. Por meio do Turismo Social, a população acessa os bens culturais. <http://www.sescrio.org.br> (Acesso em 17/11/2008).



trabalho desenvolvido pelo SESC em Madureira. Dada a importância histórica e cultural do bairro, a equipe técnica e gerencial da unidade decidiu que estabelecer o mapeamento das ações socioculturais da região seria o primeiro passo. Em um segundo momento, a meta era ser reconhecida pelas iniciativas presentes no mapeamento não só como um espaço difusor de cultura, mas também como um espaço para produção das expressões sociais e culturais locais.

Como estratégia, em 2006, sob minha coordenação, foi elaborado pela equipe o projeto *Selo de Origem – região Madureira*, com o objetivo de identificar, apoiar, divulgar e dar visibilidade às iniciativas socioculturais locais, bem como promover o diálogo entre os grupos por meio do desenvolvimento de atividades em diferentes linguagens: audiovisual, exposições, música, teatro, seminário, entre outras. Como ponto relevante do projeto, as ações se estabeleceriam a partir da parceria, ou seja, da construção de propostas em conjunto com as iniciativas mapeadas, fossem elas grupos, organizações não-governamentais (ONGs), associações ou movimentos locais.

Como exemplos das iniciativas socioculturais de expressão local, parceiras no projeto *Selo de Origem*, cito o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba (GRANES Quilombo), que é o objeto de minha dissertação; o Grupo Cultural Jongo da Serrinha; o Grupo Afro Agbara Dudu; o Espaço Cultural Rio Charme; a Central Única das Favelas (Cufa); os Grêmios Recreativos Escola de Samba Portela e Império Serrano. Com essas iniciativas, entre outros atores locais, ao longo dos últimos três anos (2006 a 2008), desenvolvemos diversas ações, entre exposições, oficinas, seminários, apresentações musicais e teatrais e mostras de filmes.

Esta foi a oportunidade para que eu me aproximasse dos movimentos e dos projetos culturais desenvolvidos na região e cultivasse o desejo de um estudo mais aprofundado da configuração e da constituição de movimentos e expressões locais. Sempre tive interesse no diálogo entre prática e aprofundamento teórico, mesmo que tenha desenvolvido um percurso muito mais fundado na experiência executiva da produção cultural.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado *Da Portela ao Quilombo*, tem como objetivo esclarecer o universo sociocultural em que Candeia estava

---

<sup>6</sup> Equipe de profissionais/técnicos envolvidos: Cultura (2), Socioeducativo (13 - Programa Crianças e Jovens, Programa Terceira Idade, Programa Empresas, Programa de Leitura e Literatura, Programa Meio Ambiente, Ciência e Tecnologia, Programa Voluntários e Assessoria Comunitária), Educação para Saúde (6), Turismo Social (2), Esporte e Lazer (2).

inserido, como se deu a construção de sua rede de sociabilidade e quais as motivações que o levaram à dissidência da Portela e à fundação do GRANES Quilombo.

O segundo, intitulado *No Quilombo de Candeia*, visa a apresentar o momento fundador do Quilombo e como a nova escola, e Candeia, elaboraram seus discursos operando com as categorias de “arte negra”, ou “cultura negra”, samba, patrimônio, identidade nacional e tradição.

O terceiro, *Reinventando o Quilombo*, pretende analisar como o Quilombo foi reinventado no presente e que atributos ganharam novos significados para construção do futuro.

A análise da configuração do Quilombo – por meio dos valores que uniam seus participantes nesse lugar de sociabilidade – reflete relevantes aspectos das dinâmicas sociais e culturais e traz contribuições para o debate cultural na contemporaneidade.

Para a análise dos discursos, esclareço, desde já, que pretendo trabalhar o conceito de “arte negra” dentro da categoria mais ampla de “cultura negra”. E “cultura negra” e “cultura popular” a partir dos referenciais construídos por Candeia e outros membros do Quilombo, na perspectiva apontada por Sansone (2002: 249), como categoria nativa: “Na América Latina, a África tem sido não só parte da construção da cultura negra, da cultura popular e de um novo sistema religioso sincrético, mas também do imaginário associado à nação moderna e, em geral, à modernidade e ao Modernismo.” Para Sansone, “culturas negras” existem em diferentes contextos e suas aproximações ou distinções estariam referenciadas ao conjunto de histórias e de memórias, aliado às relações sociais, que cada grupo mobiliza e anuncia para si.

Na minha pesquisa, lancei mão das seguintes fontes. Como uma das principais contribuições destaca-se a colaboração de João Baptista Vargens, amigo e admirador do sambista. Morador de Madureira, Vargens conheceu Candeia aos 15 anos, em 1968, e desde então testemunhou diversos acontecimentos da vida do sambista e da fundação do Quilombo. É biógrafo de Candeia, no livro escrito sob encomenda para o concurso de monografias da Fundação Nacional de Arte (Funarte) de 1982, publicado em 1983 no volume 20 da coleção MPB da Funarte, reeditado em 1987 no projeto de co-edições Funarte/Martins Fonte, e em 2008, pela Almadena, editora do autor. Essa última edição veio em uma versão revista, ampliada e acompanhada por um CD com 23 músicas inéditas. O lançamento de 2008 foi realizado no dia 2 de dezembro, em Oswaldo Cruz, por ocasião da realização do projeto “Trem do Samba”, comemorativo do Dia Nacional do Samba. O “Trem do Samba”, em sua 13ª edição, trouxe temática em homenagem a Candeia, falecido em 1978.

Outro tipo de fonte utilizado foi um conjunto de quatro entrevistas temáticas, começando pela de João Baptista Vargens, que escreveu o manifesto do Quilombo. Os demais entrevistados foram Feliciano Pereira da Silva – atual vice-presidente do Quilombo; Pedro Carmo dos Santos – um dos atuais diretores do Quilombo; Jorge Coutinho – fundador do Quilombo e atual presidente. A escolha dos entrevistados deu-se pelo desempenho estratégico que tiveram na criação da agremiação e a participação em seu desenvolvimento, conjugados com o atual envolvimento que mantêm com o Quilombo.

João Baptista Vargens e Jorge Coutinho estiveram presentes nos momentos que antecederam à fundação do Quilombo, nas discussões sobre quais seriam as características da nova escola, seus objetivos, e acompanharam o trabalho desenvolvido por Candeia durante o período em que esteve à frente do Quilombo, de 1975 a 1978. Pedro Carmo dos Santos chegou alguns meses após a fundação, em posição estratégica devida sua proximidade e liderança com a comunidade de Coelho Neto, onde o Quilombo instalou sua sede. Feliciano Pereira da Silva associou-se ao Quilombo no ano seguinte à morte de Candeia. Era cunhado de Nei Lopes, participante da ala de compositores do Quilombo, que acompanhou a trajetória da escola durante o período de 1976 a 1978.

Lancei mão ainda de matérias de jornais; letras das músicas de Candeia; filmes; e o livro *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, de Candeia e Isnard.



## II - CAPÍTULO 1

### II.1 - DA PORTELA AO QUILOMBO

#### II.1.1 - O que é que a região de Madureira tem?

Em Madureira e bairros adjacentes percebe-se intensa movimentação cultural presente em escolas de samba, sambistas, jongueiros e artistas; nos movimentos da *black music*; nos movimentos juvenis de hip hop e nas expressões dos “movimentos negros”. Apresenta-se como um dos pólos culturais do subúrbio carioca, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

Está claro que uma das distinções da região é a cultura, mas, “ser de Madureira” mobiliza recursos e reconhecimento? Talvez a resposta esteja ligada às questões de sua constituição cultural, suas tradicionais famílias do jongo e do samba, às personalidades locais, como Candeia, Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Mestre Darcy do Jongo, o tal “celeiro de bambas”. Alguns já esquecidos, mas que contribuíram fortemente para a construção desse imaginário, que tem como resultante o reconhecimento simbólico dos moradores, dos artistas, da população local e de outros pontos da cidade.

Começemos pelo jongo. Segundo o *site* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>7</sup>, o jongo é considerado uma “herança cultural” dos grupos bantos da África Meridional, trazidos ao Brasil para trabalhar como escravos nas fazendas de café, entre os séculos XVI e XIX. Sua prática envolve canto, dança e percussão de tambores. Por seu intermédio, os membros participantes atualizam suas crenças nos ancestrais e na transmissão oral dos conhecimentos. Em 2005, foi o primeiro bem imaterial do estado do Rio de Janeiro a ser registrado pelo IPHAN.<sup>8</sup> O trabalho na Serrinha, favela localizada em Madureira, vem desde a sua constituição e encontra-se presente em festas, reuniões e comemorações de seus moradores, juntamente com as manifestações do samba. Tem como referência, desde a década de 1960, o grupo Jongo da Serrinha, fundado por Vovó Maria

---

<sup>7</sup> <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13789&sigla=Documento&retorno=detalheDocumento>. Acesso em 26/12/2008.

<sup>8</sup> Foi realizado também o inventário do Jongo do Sudeste, realizado pelo Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC / IPHAN, em parceria com técnicos do Centro Nacional de Cultura Popular e Folclore, do Jongo da Serrinha e de mais 12 comunidades jongueiras ligadas à Rede de Memória do Jongo; em 2006, teve início o Plano de Salvaguarda do Jongo.

Joana, renomada rezadeira, e seu filho Mestre Darcy,<sup>9</sup> exímio percussionista, que mediarão o contato da Serrinha com diversos territórios, seja no terreiro ou nos estúdios. Em 2000, foi fundada a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS).<sup>10</sup>

Ligados à expressão dos “movimentos negros”, tema que será retomado adiante, dois outros movimentos, o Bloco Afro Agbara Dudu, surgido em 1982, e a Central Única de Favelas (Cufa), em 1998, desenvolvem-se na região de Madureira. Com distinções relevantes de público e de expressão artística – respectivamente o afoxé e o hip hop –, as iniciativas guardam semelhanças em seus objetivos de “resistência” e afirmação de identidades.

O Agbara Dudu<sup>11</sup> – que significa “a força negra” em iorubá – anuncia como sua matriz artística o afoxé, isto é, no carnaval cantavam temas de blocos baianos (Afreketê, Olori, Oju-Obá, Muzenza, Malê-Debalê, Badauê e Ijexá Filhos de Gandhi) e músicas ligadas à “religião africana”. A idéia da fundação do bloco teve início durante a visita da missão cultural da Fundação Leopold Sédar Senghor,<sup>12</sup> na inauguração do Museu do Negro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em 1974. Tem como padrinho o bloco baiano Ilê Aiyê, representado por Jetinha e Vovô, indicando a busca por ancoragem em uma tradição que se construía na Bahia, mas que na cidade do Rio de Janeiro não só era pouco reconhecida, como em certo sentido disputava com a tradição do samba.

De acordo com o Agbara Dudu, sua matriz cultural vem diretamente do imaginário da “Mãe África”, uma África mítica e ancestral, que estaria mais visível em seus ensaios às sextas-feiras – o chamado *Terreirão senzala* – transformados em encontros de “cultura afro”,

---

<sup>9</sup> Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo, nasceu em 1932 no Morro da Serrinha, em Madureira, filho de Vovó Maria Joana e Pedro Monteiro. Ingressou na carreira de músico aos 16 anos. Tornou-se percussionista, acompanhando diversos músicos de destaque na Rádio Nacional e no Cassino da Urca nas décadas de 1940 e 1950, além de ter integrado a turnê brasileira do jazzista Dizzy Gillespie. Com sua família, fundou o Jongo da Serrinha no final da década de 1960, inovando ao criar arranjos para o jongo com cordas, coro com diversas vozes e introduzindo crianças nas rodas, até então permitidas apenas para os mais velhos.

<sup>10</sup> Um espaço físico na Serrinha foi instituído como sede do GCJS e da Escola de Jongo. Atualmente, o GCJS desenvolve o projeto do Centro de Memória, que enfrenta maior complexidade em sua execução, conquista de investimentos e sustentabilidade (Boy, 2006).

<sup>11</sup> O Bloco Afro Agbara Dudu é considerado o primeiro bloco afro do Rio de Janeiro, ainda que anteriormente já existissem outros três: Afoxé os Filhos de Gandhi do Rio de Janeiro, fundado por trabalhadores da zona do Caís do Porto da capital fluminense; Dudu Éwe, do Morro da Mangueira, fundado em 1980, e o Afoxé Terê Babá, fundado no Largo das Neves, em Santa Teresa. Sua bandeira traz as cores amarelo, vermelho, preto e verde, as mesmas cores da bandeira da unidade africana, que representa o “sonho de reunir a diáspora africana em uma só nação”.

<sup>12</sup> Nascido em 1906 e falecido em 2001, o poeta foi presidente do Senegal pelo partido socialista, governando o país durante vinte anos (1960-1980). Sua produção intelectual não se limitou à poesia: escreveu também sobre antropologia, lingüística, crítica literária, política, filosofia, educação. Participou do movimento “négritude”, que se formou em Paris na década de 1930. Nos anos 1960 ele recebeu o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal da Bahia. Recentemente, o governo brasileiro, através da Lei 10.639 do MEC, incluiu seu nome entre os autores obrigatórios para o ensino das culturas africanas e afro-brasileiras. <http://www.salamalandro.redezero.org/video-conferencia-sobre-leopold-sedar-senghor/> Acesso em 21/7/2008.



com comidas, bebidas, roupas, instrumentos, ritmos e ogãs<sup>13</sup>. Com intenções mais politizadas, o grupo deu início, em sua sede, aos *Encontros das entidades negras*, nos quais se reuniam agremiações, artistas e entidades ligadas às artes e à política. Destacam-se as ações voltadas para o desenvolvimento de cursos, oficinas de dança e capoeira, e os debates, encontros e seminários sobre “temas negros” e afins; e ainda, o desenvolvimento de suas temáticas para os desfiles do carnaval, ligados aos acontecimentos cujos protagonistas eram negros: *Amor e negritude*; *Cem anos de abolição*; *O negro clama por justiça* e *Yabás*<sup>14</sup> - mulher brasileira. Em 1992, juntamente com três outros grupos – Lemi Ayó (de São Cristóvão), Orunmilá (do Morro da Mineira, no Catumbi) e Dudu Éwe (do Morro da Mangueira) – gravou a coletânea *Terreiros e quilombos*, com o apoio do Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP).<sup>15</sup> Em 1996, em parceria e com o apoio da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o grupo mudou-se para a nova sede na Rua Carolina Machado, 467, em Madureira, dando prosseguimento às suas atividades. No ano de 2002, o grupo desfilou na Avenida Rio Branco com o tema *Agbara-Dudu - 20 anos de resistência*.

A Cufa tem como mentores o rapper MV (mensageiro da verdade) Bill, o empresário Celso Athayde e a rapper Nega Gizza. Sua primeira sede foi embaixo do viaduto Negrão de Lima, a Cufa-Viaduto. No Rio de Janeiro possui dois outros pólos: na Cidade de Deus (CDD) e na Pedra do Sapo, localizada no Complexo do Alemão. Acumula representações em outras cidades do país. Segundo informações disponíveis no *site*<sup>16</sup>, pretende funcionar como um pólo de produção cultural, por meio de parcerias, apoios e patrocínios, na formação e na informação de jovens de “comunidades”, oferecendo perspectivas de “inclusão social”. Promove atividades nas áreas de educação, lazer, esportes, cultura e cidadania. Trabalha com oito elementos do hip hop:<sup>17</sup> graffiti, DJ; *break*; rap (ritmo e poesia); audiovisual; basquete de rua; literatura e projetos sociais e de empreendedorismo juvenil. Seu desenvolvimento vem ancorado no “movimento *black*”<sup>18</sup> que, na década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro,

---

<sup>13</sup> Título honorífico dado a protetores de candomblés, de templos umbandistas, entre outros.

<sup>14</sup> Yabás – Na tradição africana, as Yabás representam os orixás femininos.

<sup>15</sup> O Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP) combate a discriminação racial e promove a defesa dos direitos humanos com ações desenvolvidas junto a comunidades que vivem em situação de risco no Rio de Janeiro. A organização, criada por militantes do movimento negro, entre os quais Carlos Alberto Ivanir, tem entre seus objetivos a criação de mecanismos políticos para eliminação do racismo e do preconceito no Brasil. <http://www.ashoka.org.br/fellow.php?acao=visualizar&id=774> Acesso em 21/7/2008.

<sup>16</sup> <http://www.cufa.com.br> Acesso em 3/7/2008.

<sup>17</sup> A quantidade dos elementos do *hip hop* diferencia-se de acordo com a visão de seus empreendedores. Inicialmente eram o rap (ritmo e poesia), o graffiti, o DJ e o *break*.

<sup>18</sup> O movimento *Black Rio* surgiu no Rio de Janeiro na década de 1970 e teve a influência da *soul music* americana, de líderes como Martin Luther King e Malcolm X e da articulação de movimentos, como o dos Panteras Negras..

passou a ser conhecido *Black Rio*<sup>19</sup>, hoje mais identificado com o *soul* e que, com o passar dos anos, foi se ramificando em diversas tendências musicais, como o funk e o movimento hip hop.

A Cufa traz um discurso étnico na construção e definição de uma “cultura negra”, em uma perspectiva ligada às linguagens artísticas contemporâneas. Versa também sobre a desigualdade social, as injustiças sociais e o combate ao racismo – idéias que se expressam em uma das vertentes de atuação da ONG: a distribuição comercial de publicações, discos, vídeos, programas de rádio, shows, concursos, festivais de música, cinema, oficinas de arte, exposições e seminários. Nessa linha, promove dois grandes eventos: a Liga Brasileira de Basquete de Rua (Libbra), um campeonato nacional de basquete de rua, com participação estimada de 25 mil jovens, e o HÚTUZ, principal exibição da produção nacional em hip hop, com premiações, mostra de filmes, mostra latino-americana e mostra dos demais elementos do hip hop. Associada às ONGs Afro Reggae<sup>20</sup>, Nós do Morro<sup>21</sup> e Observatório de Favelas<sup>22</sup>, a Cufa compõe o projeto *Favela a quatro - F4*, com a finalidade de desenvolver ações que visam à redução da violência contra crianças, adolescentes e jovens.

Madureira ainda é palco de manifestações ligadas à configuração da cidade, dos meios de transportes e da ocupação de espaços públicos, dentro do que se pode conceituar como “cultura urbana carioca”<sup>23</sup>, que não serão objeto desta pesquisa e poderão ser investigadas em futuros estudos promovidos pelo SESC Madureira. Como exemplos: o Espaço Cultural Rio Charme – mais conhecido como Baile do Viaduto –, que, criado em 1990, reúne aproximadamente três mil pessoas todos os sábados e acontece embaixo do viaduto Negrão de Lima, em ponta equidistante à da Cufa-Viaduto; e o Pagode do Trem, ou Trem do Samba, promovido desde 1998, pelo sambista Marquinhos Oswaldo Cruz<sup>24</sup>. O evento teria sido inspirado em Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, quando reunia, no final dos anos 1920, sambistas nos vagões do trem para evitar a repressão policial. Ocorre

---

<sup>19</sup> Ver matéria de capa e quatro páginas publicada por Lena Frias, com fotos de Almir Veiga, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*: “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil: BLACK RIO”, em 17/7/1976.

<sup>20</sup> <http://www.afroreggae.org.br/> Acesso em 3/7/2008.

<sup>21</sup> <http://www.nosdomorro.com.br/> Acesso em 3/7/2008.

<sup>22</sup> <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/index2.asp> Acesso em 3/7/2008.

<sup>23</sup> Ver OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Cultura urbana no Rio de Janeiro”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

<sup>24</sup> Marcos Sampaio, o Marquinho Oswaldo Cruz, sambista que adotou o nome do bairro carioca de Oswaldo Cruz no seu sobrenome artístico. Em 2000 lançou pela Rob Digital seu primeiro disco individual, *Uma Geografia Popular*, com sambas de sua autoria e de compositores portelenses, como Manacéia, Casquinha e Monarco. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/marquinhos-de-oswaldo-cruz.asp> Acesso em 1/7/2008.

no dia 2 de dezembro, por ocasião do Dia Nacional do Samba<sup>25</sup>. A concentração é feita na estação da Central do Brasil, onde se dá o encontro entre público e sambistas. Para participar, basta pagar a passagem do trem. São tocados e cantados sambas durante a viagem, que segue sem paradas da Central do Brasil até Oswaldo Cruz, onde a festa continua em diversos pontos, como no Pagode da Tia Doca e na Casa da Tia Surica – pastoras, integrantes do grupo musical *Velha Guarda da Portela* e cozinheiras de renome.

As escolas de samba, com destaque para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, são o símbolo e a expressão máxima dos subúrbios que têm seu epicentro em Madureira. É importante perceber que a base dessas agremiações são os ranchos e os blocos, e que o movimento promovido por seus fundadores e moradores da região, a partir da década de 1920, vai se institucionalizando por meio do apoio governamental e da promoção da imprensa da época – em um processo de aproximadamente 60 anos, até chegar ao desfile das escolas de samba, conhecido até os dias atuais como o “maior espetáculo da terra”. Tais processos fazem parte do que o antropólogo Hermano Vianna chamou de “nacionalização do samba”, que teve como palco principal o Rio de Janeiro. Em sua tese de doutoramento e posterior livro<sup>26</sup>, o antropólogo busca esclarecer como o samba e seus grupos marginalizados e reprimidos pela polícia transformam-se em bens culturais e símbolos de identidade nacional brasileira.

Em 1947, surgiu o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, a partir de uma dissidência da antiga escola de samba *Prazer da Serrinha*, fundada no início da década de 1930. A Império Serrano foi nove vezes campeã do carnaval e a ligação estreita de membros da escola com o jongo e o partido-alto, na favela da Serrinha, contribuiu para a construção da imagem da escola como uma das mais tradicionais da cidade. Sua ala de compositores é uma das mais respeitadas, tendo em sua história nomes como Silas de Oliveira, Mano Décio, Aniceto do Império, Molequinho, Dona Ivone Lara, Beto sem Braço, Aluizio Machado, Arlindo Cruz, entre outros. Sua história é permeada por clássicos do samba-enredo, como *Exaltação a Tiradentes* (1949), *Aquarela brasileira* (1964), *Os cinco bailes da história do Rio* (1965), *Heróis da liberdade* (1969) e *Bumbum paticumbum prugurundum* (1982).

---

<sup>25</sup> A data foi instituída por ocasião do Primeiro Congresso Nacional de Samba, realizado no Rio de Janeiro, em 1962, quando Édison Carneiro foi incumbido de redigir a “Carta do Samba”, documento que foi publicado por intermédio da Campanha de Defesa do Folclore. No Rio de Janeiro, a data foi oficializada pela lei estadual n. 554, de 28/7/1964. <http://books.google.com.br/books?id=88Kl6pZyDwC&printsec=frontcover&hl=en> Acesso em 21/7/2008.

<sup>26</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério de samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2004.

Foi entre Oswaldo Cruz e Madureira que, na década de 1920, começou a história da Portela. De modo geral, seu surgimento é identificado com a criação do bloco *Vai como pode*, nos primeiros anos da década de 1930, por iniciativa de Paulo da Portela<sup>27</sup>, Antonio da Silva Caetano<sup>28</sup> e Antonio Rufino dos Santos<sup>29</sup>. Em 1935, o bloco mudaria seu nome para Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. A escola conquistou 21 títulos do carnaval, sendo até hoje detentora do maior número de campeonatos. É berço de grandes compositores do samba, como o próprio Candeia, Monarco, Zé Kéti, Casquinha, Manacéia, Paulinho da Viola, João Nogueira, Noca da Portela, entre outros. Além de ser considerada como uma das mais tradicionais escolas de samba do país, a Portela tem uma participação importante na vida cultural da cidade durante todo o ano, através das apresentações de seu grupo musical *Velha Guarda da Portela* e de sua premiada bateria. Seu símbolo é uma águia, que em todos os desfiles vem no abre-alas da escola.

### II.1.2 - Candeia em cena na Portela

Em 25 de janeiro de 2009, Zeca Pagodinho foi perguntado pelo colunista Ancelmo Gois, na seção *Pergunta do Gois*, em sua coluna diária no jornal *O Globo*, “Que música, livro ou filme você daria a Obama?”<sup>30</sup> A resposta foi: “O samba *Dia de graça*, de Candeia”, e veio acompanhada por um trecho da música:

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 todos os dias  
/ E cante o samba na universidade / E verás que seu filho será príncipe de verdade /  
Aí então jamais tu voltarás ao barracão.

O samba *Dia de graça*<sup>31</sup> foi composto em 1969, por Candeia, em homenagem à Portela, e está no repertório do seu primeiro disco autoral, gravado em 1970 pela gravadora Equipe: *Autêntico. Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia*. Cinco anos depois, por ocasião da fundação do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, o verso

---

<sup>27</sup> Nascido em 18/6/1901, no Rio de Janeiro, Paulo Benjamin de Oliveira trabalhou como lustrador e participou de agremiações carnavalescas amadoras formadas por operários e funcionários públicos. Amigo de Heitor dos Prazeres, começou a frequentar rodas de samba no subúrbio de Oswaldo Cruz no início dos anos 1920. Os sambas de Paulo foram gravados por alguns dos grandes nomes da era do rádio, como Mário Reis e Carlos Galhardo. Foi eleito cidadão-samba em 1937 e apresentou o programa *A Voz do morro* (só de sambas inéditos) em 1941, na Rádio Cruzeiro do Sul, ao lado de Cartola. Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/> Acesso em 3/7/2008.

<sup>28</sup> Nascido em 17/9/1900, no Rio de Janeiro.

<sup>29</sup> Nascido em 3/7/1907, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Chegou a Oswaldo Cruz em 1920.

<sup>30</sup> Barack Hussein Obama II (Honolulu, 4/8/1961), conhecido como Barack Obama, é o primeiro presidente negro eleito nos Estados Unidos da América (EUA). Sua posse foi em 21 de janeiro de 2009.

<sup>31</sup> Ver composição completa, no anexo I.

“Vai pisar na passarela (salve a Portela)” foi adaptado para “Vai pisar na passarela (salve o Quilombo)”. Esclarece Feliciano Pereira, conhecido como Candeinha, em depoimento a mim concedido em 2008: “Ele [Candeia] transforma aquele samba no Quilombo, no projeto Quilombo. Como é hino do Quilombo agora, a gente diz: ‘Salve o Quilombo!’ Adotamos como hino.” Feliciano conta ainda que “dia de graça” tornou-se a expressão de situações vividas que trazem uma satisfação subjetiva, ligada ao sentido de comunhão:

o dia de graça é o dia em que você combina com o seu amigo, amiga, que no domingo seguinte você vai dar um feijão, uma sardinha com meia dúzia de cerveja. Aí está, convidou. Chegou o domingo você conseguiu fazer isso: dia de graça!<sup>32</sup>

A expressão “dia de graça” também aparece na biografia de Vargens (2008: 15) sobre Candeia:

Dia 8 de dezembro explode – Dia de Nossa Senhora da Conceição. É fundada a Quilombo, entre foguetes e tripa lombeira, na rua Pinhará, em Rocha Miranda, à sombra de um coqueiro – há os que asseguram tratar-se de uma palmeira. Mera questão de botânica – ‘dia de graça’.

Pode-se vislumbrar também que, em *Dia de graça*, Candeia traz a crítica a certa submissão, ou *alienação*, do negro em relação ao lugar que ocupa na sociedade<sup>33</sup>. Lugar da “ilusão”, onde no carnaval poderia “viver a vida que sonhamos (durante o ano)”, quando oferece o “coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor”. Passado o carnaval, o negro “volta ao humilde barracão”. O tempo de Candeia é o da “hora de acordar”, e o compositor sugere no último verso da música: “torne toda manhã dia de graça”. Que o negro “deixe de ser rei só na folia / E cante o samba na universidade”, que também passe a se destacar em outras esferas sociais, temática recorrente em suas composições, sobre a desigualdade social e o questionamento da posição do negro na sociedade. Tem-se, assim, uma pista inicial sobre as motivações de Candeia para a fundação de uma nova escola e sua posição de liderança no processo.

Mas, como falar do Quilombo sem passar por alguns acontecimentos da vida de Candeia e, principalmente, pela Portela, escola na qual inaugurou sua carreira como compositor e cuja participação, até a data de fundação do Quilombo, lhe conferiu a eterna fama de um de seus maiores compositores? A Portela é a agremiação onde ele aprendeu os

---

<sup>32</sup> Entrevista temática realizada em 24/6/2008.

<sup>33</sup> Ver Guerreiro Ramos em OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A sociologia do Guerreiro*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 1995.

ditames das escolas de samba, atuou como membro do departamento cultural e influenciou nos rumos que os desfiles das escolas de samba deveriam tomar.

Nascido em 17 de agosto de 1935, Antonio Candeia Filho, conhecido como Candeia, frequentava rodas de samba em Oswaldo Cruz desde criança. Seu pai, Antonio Candeia, foi gráfico da *Revista da Semana*, era sambista, flautista e mais tarde aprendeu a tocar violão e cavaquinho. Portelense desde os primeiros tempos da escola, promovia em casa encontros regulares aos finais de semana com sambistas da região. Vargens (2008: 25) traz a passagem publicada por Juarez Barroso no Caderno B do *Jornal do Brasil* de 20 de dezembro de 1975, que se refere às comemorações de Natal e aniversários na casa de Antonio Candeia, e que retratam a infância do sambista:

Papai Noel não sabe sambar. Por isso nunca foi convidado para o Natal em casa do velho Antônio Candeia, na rua João Vicente, em Oswaldo Cruz. Pagodeiro ilustre, portelense antigo, com estágio em gloriosas associações carnavalescas (Ameno Resedá, Rancho das Flores, Kananga do Japão), Antonio Candeia comemorava o Natal à sua moda, à moda do seu povo. Nada de pinheirinho, peru com farofa, nozes e alienações similares. Natal era com feijão e samba a noite inteira. No aniversário dos filhos a dose se repetia. 'Eu tinha uma tristeza – lembra hoje Antonio Candeia Filho – No aniversário das outras crianças tinha bolo, essas coisas. No meu era feijoada, limão, partido-alto. Festa de adulto.'

Vargens narrou que, apesar do envolvimento com o universo do samba, Antonio Candeia não via com bons olhos a aproximação do filho com a Portela. Contudo, com o apoio da mãe, dona Maria, Candeia teria desfilado na escola pela primeira vez em 1950, fantasiado de mecânico. Esta aproximação de Candeia com a Portela teria sido promovida pelos integrantes da “turma do muro”. A “turma do muro”, da qual Candeia fazia parte, era composta pelos jovens moradores de Oswaldo Cruz e adjacências, que se reuniam no muro da estação de trem para conversar e fazer samba:

A ‘turma do muro’, como era nomeada pelos veteranos, vestia-se muito bem e portava-se com educação lapidar. Moços bem falantes, dinâmicos, frequentavam os ensaios de terno e gravata e os sapatos sempre assinados pelo Motinha. O linho, fora de dúvida, S-120. (VARGENS, 2008: 27)

Candeia começa a criar sua rede de *sociabilidade*, influenciado pela lembrança e convívio desde a infância com a “feijoada, limão, partido-alto”, a participação na “turma do muro”, até a chegada à quadra da Portela, ou seja, com os jovens sambistas da região, e ao reconhecimento dos veteranos que atuavam na ala de compositores da Portela. Compôs em 1953, com apenas 17 anos, em parceria com Altair Prego, seu primeiro samba-enredo para a escola, obtendo nota máxima do júri. O samba *Seis datas magnas* trazia certa visão da história

do Brasil: 21 de abril (Tiradentes); 24 de maio (Batalha de Tuiuti); 11 de julho (Batalha de Riachuelo); 7 de setembro (O Grito do Ipiranga - independência); 15 de novembro (Proclamação da República); e 19 de novembro (Dia da Bandeira):

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 proferiu / mais uma nação livre era o Brasil. / Foi em 1865 que a história nos traz / Riachuelo e Tuiuti foram duas grandes vitórias reais / foram os marechais Deodoro e Floriano e outros vultos mais / que proclamaram a República e tantos anos após foram criados / Hinos da Pátria amada / nossa bandeira foi aclamada / pelo mundo todo foi desfraldada.

A coincidência da vitória do samba-enredo de Candeia com a da Portela no campeonato do desfile das escolas de samba de 1953, marcaria a entrada definitiva do estreante na ala de compositores da escola vitoriosa. Segundo Vargens (2008: 29), a desconfiança dos mais antigos foi quebrada por Manacé José de Andrade, mais conhecido como Manacéa<sup>34</sup>:

Senti-me aliviado. Não teria mais o compromisso de fazer sempre um samba para escola. Candeia tinha a chama da escola. Depois da chegada dele, afastei-me. Dediquei-me mais à família. Candeia marcou. Está lá escrito e ninguém mais vai esquecer. Ele está no meio dos maiores compositores de samba.

Manacéa era figura de destaque na comunidade portelense e irmão dos também compositores Mijinha e Aniceto da Portela. Frequentou desde criança os blocos carnavalescos *Quem fala de nós come mosca*, *Quem nos faz é o capricho* e *Vai como pode*, onde começou a tocar tamborim e mais tarde a compor samba para os desfiles da escola de samba. Foi vencedor dos concursos dos sambas-enredo de 1948, 1949, 1950 e 1952. Em 1970, passou a ser integrante da *Velha Guarda da Portela*.

Em seu depoimento, Manacéa reconhece Candeia como aquele que tinha “a chama” da escola. Candeia sobressaía-se entre os compositores de uma nova geração que chegava à Portela na década de 1950. Jovens que possuíam uma ligação íntima com a escola, por meio de laços parentais ou de moradia, bem como de convivência com os mais antigos sambistas da escola e que contribuíam para manter a Portela entre as quatro escolas com mais vitórias nos carnavais da cidade do Rio de Janeiro.

O ambiente dos desfiles das escolas de samba é extremamente competitivo e, como apontou Vargens em depoimento de 2008<sup>35</sup>, “pela sua trajetória de glória, o portelense gosta

---

<sup>34</sup> <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em 28/12/2008.

<sup>35</sup> Entrevista temática realizada em 20/9/2008.

de ganhar carnaval. Ele se acostumou a ganhar carnaval. Ele é vaidoso”. Como dito anteriormente, a Portela é a escola que, até os dias atuais, acumula mais títulos ganhos nos desfiles das escolas de samba, ao todo 21, sendo que destes, 19 foram conquistados até 1970. Os dois seguintes viriam em 1980 e 1983. Em 1941, a Portela ganharia o primeiro de sete títulos consecutivos, que foram cantados pelos compositores portelenses como os “sete anos de glória” (CABRAL, 1996: 133).

Candeia, admitido pelos veteranos na ala de compositores da Portela, sairia vitorioso em cinco outros concursos de sambas-enredo na Portela. Em parceria com Waldir 59, apresentariam: *Festa junina em fevereiro*, em 1955, no qual a escola chegaria ao terceiro lugar; *Riquezas do Brasil (Brasil poderoso)*, em 1956, com a Portela em segundo lugar; com *Legados de D. João VI*, em 1957, a Portela venceria novamente o campeonato; e 1965, com *Histórias e tradições do Rio Quatrocentão (ruas do rio antigo)*, resultando no segundo lugar para a escola no campeonato das escolas de samba.

Em parceria com Casquinha, compôs o samba-enredo *Brasil, panteão de glórias*, em 1959, quando a Portela conquistou novamente o primeiro lugar no campeonato dos desfiles das escolas de samba. Otto Enrique Trepte (Rio de Janeiro, 1/12/1922), conhecido como Casquinha<sup>36</sup>, ganhou o apelido em um almoço de família em que ficou de olho na “pontinha” de um prato. Na juventude, suas predileções eram o futebol e o samba da quadra da Portela, onde compôs com Candeia sua primeira música, *Indecisão*. Quando Paulinho da Viola chegou à Portela, foi seu primeiro parceiro, com *Recado*.

Segundo Vargens (2008: 56), Candeia teve um filho, Edinho, “fruto de uma aventura juvenil”, e um breve casamento com Nanci, com quem teve mais dois filhos, Jairo e Selma. Em janeiro de 1961, casou-se com Leonilda, enfermeira do Hospital de Curicica. Foram morar na Praça Seca, em Jacarepaguá, com Natalina, filha do primeiro casamento dela. Mais tarde, Jairo e Selma também acabariam se agregando à nova família.

Em 1961, após concurso promovido pelo governador da Guanabara, Carlos Lacerda, para substituir os policiais que ficaram na administração federal, Candeia entrou para a Polícia Militar do Estado da Guanabara como detetive. Candeia, que era conhecido na polícia e na “roda da malandragem” pelo apelido de “Careca”, recebeu alguns prêmios por excelente desempenho, ocupou espaço nos jornais por algumas prisões e ganhou fama por não “aliviar” ninguém. Sua atuação na Polícia é retratada de forma obscura, assim como sua ligação com a

---

<sup>36</sup> <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/casquinha.asp>. Acesso em 30/12/2008.



Invernada de Olaria, temida como lugar de tortura da polícia de Carlos Lacerda. Segundo Vargens (2008: 44-45), os depoimentos dos amigos e conhecidos são contraditórios. O também policial Bretas afirma que ele “era um policial voluntarioso. Não era mau. Era trabalhador, valente”. Seus parceiros de enredo da Portela têm opinião diferente: Waldir 59 diz que ele “mudou muito. Até nossa amizade se modificou”, e Casquinha aponta que, quando Candeia passava com outros policiais, “fingia não me ver.”

Ainda que a entrada para a polícia tivesse alterado sua relação com amigos e sambistas, Candeia continuava sua trajetória de destaque na Portela e, além de membro da ala de compositores da escola, passou a ocupar a direção de harmonia. Era conhecido ainda por sua imponência: alto, forte e elegante. Em uma das cenas do filme *O mistério do samba*<sup>37</sup>, documentário sobre a *Velha Guarda da Portela*, Marisa Monte, reunida com as pastoras Tia Doca, Tia Surica, Tia Eunice e Áurea Maria, conversa sobre relacionamentos e homens da Portela, momento em que as pastoras destacam Candeia como um dos mais bonitos da escola.

Candeia dividia suas atividades cotidianas entre a Polícia Militar e o samba. Contudo, sua projeção como compositor e sambista estaria restrita à esfera das escolas de samba e, principalmente, à Portela. É no contexto político e cultural de 1964 que, juntamente com Casquinha, Arlindo, David do Pandeiro, Jorge, Picolino da Portela e Bubu, formou o grupo *Os mensageiros do samba*<sup>38</sup>, na tentativa de ampliação de reconhecimento público e comercial, cujo resultado foi a gravação do seu primeiro LP homônimo, lançado em 1966 pela Polydor.

É também nesse contexto que, após o golpe militar de 1964, foi produzido o espetáculo musical *Opinião*<sup>39</sup>, com o portelense Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. A iniciativa foi de um grupo de artistas ligado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), posto na ilegalidade pelo governo militar. O espetáculo alcançou imediata repercussão e sucesso, que contagiou diversos outros setores artísticos. Como exemplo, surgiu uma exposição de artes plásticas, intitulada *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O espetáculo musical marcou o surgimento do grupo

---

<sup>37</sup> Com direção de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, *O Mistério do Samba* é um documentário que retrata a história e o cotidiano dos integrantes da *Velha Guarda da Portela*. Foi produzido pela Conspiração Filmes e Phonomotor e lançado em 2008. O projeto teve início em 1998, quando a cantora Marisa Monte começou as pesquisas para a produção do CD *Tudo Azul*, sobre a obra musical dos compositores da *Velha Guarda da Portela*. [www.omisteriodosamba.com.br](http://www.omisteriodosamba.com.br). Acesso em 30/12/2008.

<sup>38</sup> Ver discografia no anexo II.

<sup>39</sup> Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 23/2/2009.

homônimo que, entre suas atividades teatrais, abriu espaço para shows com compositores das escolas de samba cariocas. Desde sua fundação, o *Opinião* colocou-se como espaço de resistência à ditadura e contra a censura.

O surgimento do grupo *Os mensageiros do samba* teria sido inspirado na *Voz do morro*<sup>40</sup>, conjunto musical formado por Zé Kéti. A idéia de se apresentarem profissionalmente surgiu no bar de Cartola e dona Zica, o *Zicartola*, nos idos de 1960. Depois de cerca de três anos tentando conciliar ensaios com outros compromissos, o grupo conseguiu se reunir em estúdio para gravar. Certamente a participação de Zé Kéti no musical *Opinião* contribuiu e impulsionou a gravação dos discos *Roda de Samba* volumes 1 (1965), 2 (1965) e *Os Sambistas* (1966), que marcaram a estréia de Paulinho da Viola como cantor e compositor. O repertório é de sambas dos integrantes do conjunto (Zé Kéti, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho, Jair Costa, José da Cruz e Oscar Bigode), muitos deles até então inéditos. As faixas dos discos refletem o clima informal de uma roda de samba. Nota-se que os participantes de ambos os conjuntos frequentavam os distintos circuitos culturais, quer seja escolas de samba, bares, espetáculos, conjuntos musicais e, futuramente, o Quilombo.

### II.1.3 - Um tiro no caminho de Candeia

Em 1965, Candeia envolve-se numa briga de trânsito que o confinaria em uma cadeira de rodas e o afastaria dos amigos, parceiros, da Portela, enfim, do universo do samba. Vargens (2008: 47-49) relata que o acidente ocorreu na noite em que Candeia comemorava com amigos a notícia da aprovação em concurso público para oficial de justiça, dia 13 de dezembro, em festa organizada pelos colegas da Invernada de Olaria. Várias são as versões do acidente, mas o biógrafo de Candeia toma como base o depoimento de Waldir 59, que acompanhou Candeia na saída da festa:

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. (...) 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

---

<sup>40</sup> <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/voz-do-morro.asp>. Acesso em 30/1/2008.

pé. A garota do Candeia correu atrás do cara com o revólver sem bala. E Candeia caiu. Suspendi o homem, botei-o no ombro e fiquei na frente de um táxi. A pulsação dele a zero.

Candeia foi levado ao Hospital Souza Aguiar com cinco tiros e, após uma semana, transferido para o Hospital dos Servidores do Estado, onde ficou até março de 1966. No decorrer dos dois anos seguintes, várias operações seriam realizadas sem resultados significativos. Candeia perdeu a sensibilidade da cintura para baixo e ficou definitivamente preso a uma cadeira de rodas. Vargens (2008: 51) documenta a confissão e a desesperança com os tratamentos em 4 de janeiro de 1968:

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 (...)

Passados mais de dois anos desde o acidente, o afastamento do convívio com amigos e a crise, Candeia resignou-se com a impossibilidade de reaver os movimentos e de voltar a andar. Segundo depoimento de Vargens à equipe de cineastas de São Paulo que pretende fazer um filme sobre Candeia – dado no dia 19 de julho de 2008 em sua casa no município de Rio Bonito (RJ), no qual eu estava presente –, o acidente modificaria drasticamente a vida de Candeia:

Se Candeia não tivesse sofrido o acidente, não deixaria de ser o Candeia. Agora, um sujeito paraplégico – o Candeia ficou paraplégico aos 30 anos e viveu até os 43, então ficou 13 anos sentado em uma cadeira – não tem outras coisas para fazer, não tem as coisas cotidianas para fazer: pagar conta de luz, namorar e outras coisas mais. Então ele ficou sentado, pensando na vida, cantando samba e inventando moda. Ninguém tinha a disponibilidade que o Candeia tinha.

Após o acidente, Candeia teria um tempo livre que poucos poderiam dispor. Interrompida sua carreira profissional como oficial de justiça e aposentado pela Polícia, Candeia passaria a se dedicar integralmente à música e à Portela. Críticos e pesquisadores musicais apontam que emergiria um compositor muito melhor e seus sambas passariam a ser mais introspectivos, em uma guinada para uma carreira mais autoral. De certa forma reproduzindo o ambiente promovido pelo pai nos tempos de criança, iniciaram-se os encontros e os “pagodes” na casa do compositor. Vargens (2008: 59) retratou o clima reinante em torno do sambista, já no endereço da Taquara, a partir da década de 1970:

As tardes-noites da rua Mapendi serviram para amenizar o trágico acontecimento. Tudo era motivo de pagode: um samba novo, um ensaio para algum show, uma entrevista concedida, uma viagem... Pouco a pouco, todos os espaços da grande casa eram ocupados. À proporção que ia esquentando o samba, Candeia telefonava convidando os amigos: 'Pode vir, que eu pago o táxi.' A geladeira, a dos fundos da varanda, acolhendo novas garrafas de cerveja destinadas à refrigeração do ambiente. A cozinha funcionava direto. Os comensais eram saudados pela dona da casa com um prato na mão. (...) Durante esses pagodes (festas), muitos pagodes (músicas), foram compostos, outros foram ouvidos e, posteriormente, gravados. Filmes, escola de samba, cenas para televisão, shows, entre outras coisas, nasceram na 'casa Candeia'.

Candeia criaria um círculo amplo de *sociabilidade* em torno de sua figura carismática. Nem mesmo a cadeira de rodas conseguiu afetar a imponência observada pelas pastoras no filme sobre a *Velha Guarda da Portela*. A forma com que recebia seus convidados, seja pagando o táxi, virando a noite, gravando sambas, dando entrevistas, oferecendo cervejas e iguarias identificadas com os tempos da infância de “feijoada, limão e partido-alto”, contribuiu para agregar sambistas, cineastas, atores, universitários, jornalistas, que tinham como recanto a casa de Candeia. Do Candeia, talentoso compositor da ala de compositores e personagem da Portela, surge o compositor de *Dia de graça*, música que se tornaria um emblema no universo do samba, desde o seu lançamento, em 1970, até os dias atuais.

Pode-se pensar até que ponto a forma de participação de Candeia na Portela também seria influenciada e modificada pela nova situação vivida. É impossível mensurar o quanto Candeia, caso não tivesse tido o acidente, se envolveria com a direção da escola e os rumos para os quais era conduzida sua organização. Contudo, pode-se afirmar que a disponibilidade de tempo, a ampliação do círculo de sociabilidade e a acuidade discursiva de Candeia foram postas a serviço da Portela.

Partindo do entendimento da organização dos desfiles das escolas de samba como um processo histórico e socialmente construído ao longo de décadas, qual seria o cenário que Candeia encontraria após o acidente? A idéia não é sugerir que Candeia estivesse alheio a esse processo ao longo do período de participação na Portela nas décadas de 1950 e 1960, quer como componente, membro da ala dos compositores, ou diretor, mas que, após o acidente, seu retorno à escola viria acompanhado de novas e complexas questões a serem refletidas, e de uma disposição e capacidade de influir nos rumos escolhidos para a organização da Portela.

#### II.1.4 - Portela: entre os “tradicionalistas” e os “modernos”

Cabral (1996: 179-200) intitula de “tempos modernos” a década de 1960, quando uma série de acontecimentos mudaria o desenho dos desfiles das escolas de samba. De modo geral, podem ser apontadas as mais significativas: a aplicação pela primeira vez do quesito no regulamento que previa a perda de pontos para escolas que tivessem ultrapassado o tempo do desfile, 75 minutos; o início da cobrança de ingressos para o público que assistia ao desfile, acarretando o afastamento dos que não podiam pagar; o crescente interesse do público da classe média oriunda da Zona Sul da cidade e de turistas pelos desfiles, tanto como espectadores, quanto como componentes, ocasionando a expansão da base social das escolas e o aumento significativo de componentes participantes dos desfiles.

Mudanças associadas à mídia foram: as transmissões televisivas que estabeleciam horários e organização mais rígida; a arrecadação de direitos autorais para os autores dos sambas-enredo, que passaram a ser gravados com lançamento comercial e execução radiofônica; a consequente mudança na estruturação desses sambas-enredo adaptados para atender à indústria fonográfica. E principalmente a introdução de um personagem central, causador de muita polêmica, o carnavalesco, que teria surgido “no bojo de um conjunto de transformações que a bibliografia disponível caracteriza como um afluxo e uma adesão maciça das camadas médias urbanas a uma manifestação até então mais marcadamente popular”. (CAVALCANTI, 1998: 29)

Diversos autores, com abordagens distintas<sup>41</sup>, indicam que a presença do artista plástico na organização dos desfiles foi marcada pela participação de Fernando Pamplona no carnaval do Salgueiro de 1960. Pamplona era artista plástico, professor da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalhava no setor de cenografia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde venceu vários concursos de decoração dos bailes carnavalescos. Em 1959, foi convidado para compor o júri do desfile das escolas de samba, com Eneida Alvarenga, Édison Carneiro e Lucio Rangel, ocasião em que o presidente do Salgueiro, Nelson Andrade, teria conhecido Pamplona e o convidado para executar o desfile do Salgueiro.

---

<sup>41</sup> Ver TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 95. CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. p. 179. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 30.

Segundo Cavalcanti (1998: 32), com a proposta de Pamplona do desenvolvimento do enredo *Quilombo dos Palmares*, em homenagem a Zumbi, inicia-se “a elaboração de uma temática negra”. Um marco estético que “o grupo do qual fizeram parte, entre outros, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Maria Augusta Rodrigues, uma vez desfeito, espalhou-se entre as demais escolas, imprimindo sua marca nos rumos do carnaval das décadas seguintes”. A escola foi campeã e deu-se continuidade à temática do negro nos desfiles de 1963, com o enredo *Chica da Silva*; 1964, com *Chico-Rei*; 1969, com *Bahia de Todos os Deuses*; e em 1971, com *Festa para um Rei Negro*, ou *Pega no Ganzê*.

Foi nesse cenário complexo que Candeia retornaria à Portela e encontraria em Paulinho da Viola um dos seus melhores interlocutores. Paulo César Batista de Faria (Rio de Janeiro, 12/11/1942), conhecido como Paulinho da Viola, é filho do violonista César Faria, do conjunto de choro *Época de Ouro*. Cresceu no Rio de Janeiro ouvindo em casa músicos como Pixinguinha e Jacob do Bandolim e logo aprendeu a tocar violão e cavaquinho. Segundo Vargens e Monte (2001: 46-50), Paulinho chegou à Portela em 1964, levado por Oscar Bigode, diretor de bateria da escola. Estabeleceu rapidamente um laço de pertencimento ao grupo e seria “adotado” pelos veteranos da ala de compositores da escola. Paulinho participou, em 1966, pela única vez, com um samba-enredo para a escola intitulado *Memórias de um sargento de milícia*, ano em que a Portela foi vencedora de mais um campeonato. De 1966 a 1967, ocupou a presidência da ala de compositores da escola, cujos encontros ocorriam aos domingos na Portelinha, antiga sede da escola localizada na Estrada do Portela. Nessa época, Candeia estava afastado da Portela devido ao acidente.

Desses encontros com os compositores da Portela foi surgindo em Paulinho o interesse de documentar em disco as composições que ouvia. Segundo os biógrafos da Velha Guarda da Portela, a oportunidade surgiu em 1970, durante os jogos de futebol em que Paulinho participava juntamente com João Araújo, pai do cantor Cazuza e diretor artístico da RGE. Paulinho propôs a João Araújo que fosse gravado um LP<sup>42</sup>. Fechada a ideia e gravado o primeiro disco, foi criado o conjunto musical *Velha Guarda da Portela*, que teria Paulinho da Viola e Clara Nunes como padrinhos. Vale registrar que a *Velha Guarda da Portela* teve sua obra registrada em quatro álbuns, a saber: o primeiro por ocasião da criação do conjunto musical, *Portela passado de glória: a Velha Guarda da Portela*. RGE, 1970; *Grandes sambistas: Velha Guarda da Portela*. Kuarup, 1986; *Velha Guarda da Portela: homenagem a Paulo da Portela*. Ideia Livre, 1988; *Velha Guarda da Portela: Tudo azul*. EMI Odeon, 1999.

---

<sup>42</sup> <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/velha-guarda-da-portela.asp>. Acesso em 2/2/2009.

Ao retornar à Portela, Candeia já encontrou Paulinho da Viola integrado à ala de compositores da escola, produzindo um disco dos veteranos. O respeito às chamadas “tradições” e aos membros mais antigos, assim como a resistência às transformações ocorridas e às novas propostas para os desfiles das escolas de samba, aproximariam Candeia e Paulinho. Contudo, Candeia encontrou também uma nova direção na escola, imposta por Natal da Portela.

Natalino José do Nascimento notabilizou-se como Natal da Portela. Aos três anos de idade, veio com o pai, Napoleão José do Nascimento, para o Rio de Janeiro. Aos 19 anos foi trabalhar na Central do Brasil e com 25 anos sofreu o acidente de trem em que perdeu o braço direito. Após o acidente, envolveu-se com o jogo do bicho e fundou a Haia, que durante muito tempo foi uma das maiores organizações do jogo do bicho da cidade do Rio de Janeiro. Acumulou cerca de 250 processos judiciais, 100 ordens de prisão, cinco passagens pela Ilha Grande e um homicídio. No esporte, marcou sua passagem como grande incentivador do Madureira Futebol Clube. Natal era conhecido por ajudar instituições de caridade e igrejas, e por quem lhe pedisse dinheiro. A história da Portela está intimamente ligada à vida de Natal, desde a participação de seu pai na história de fundação da Portela. Foi com a morte de Paulo da Portela, em 1949, que Natal resolveu investir na escola de samba. Patrono da escola, Natal construiu, em 1959, a antiga sede da Portela, conhecida como a Portelinha. Em 1988, seria lançado o filme de Paulo César Saraceni, *Natal da Portela*, sobre a vida de Natal. Integraram o elenco os atores: Milton Gonçalves, Zezé Motta, Grande Otelo, Paulo Cesar Peréio, Maurício do Valle, o cantor Almir Guineto e Tony Tornado<sup>43</sup>.

Em 1971, Carlos Teixeira Martins, conhecido como Carlinhos Maracanã, foi convidado por Natal para assumir a presidência da escola. Para participar do departamento cultural da escola, Natal convidou Hiram Araújo, por sua experiência como criador do departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense. Hiram da Costa Araújo é médico, e há mais de 40 anos trabalha em pesquisas relacionadas à história do carnaval carioca. Em 1966, foi convidado pelo farmacêutico Amaury Jório, seu sócio, para participar juntamente com Ilmar de Carvalho e Fernando Gabeira, do departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense, o primeiro departamento cultural criado em uma escola de samba. Permaneceu na Portela de 1972 a 1978. Em 1984, criou o primeiro curso de jurados na Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.(Riotur). Logo depois foi convidado

---

<sup>43</sup> <http://www.millarch.org/artigo/natal-carnavalesco-sai-da-lenda-para-chegar-tela>. Acesso em 10/01/2009. ARAÚJO, Hiram de; JÓRIO, Amaury. *Natal – O homem de um braço só*. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

para ser coordenador de jurados da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa). Em 1994, Hiram criou uma série de cursos profissionalizantes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) baseados no estudo do carnaval carioca. Foi comentarista de carnaval da *Rádio Globo*, *Globo News* e da *Rádio Tupi*. É assessor cultural da Liesa e, em 2006, participou da criação do Instituto do Carnaval<sup>44</sup>.

Por essa época, início da década de 1970, Natal estava com a saúde abalada por problemas no coração que o levavam constantemente ao hospital. A chegada de Carlinhos Maracanã e Hiran Araújo à Portela tinha como objetivo criar uma diretoria forte que não só acompanhasse os novos tempos e transformações que ocorriam na organização dos desfiles das escolas de samba, mas também apaziguasse o clima de discórdia reinante na Portela, objetivo que não foi alcançado.

Em seu primeiro ano de gestão, Maracanã preparou-se para a construção da nova sede da escola, o Portelão, que seria inaugurada em 1972. O enredo *Ilu Ayê (Terra da vida)* foi o primeiro trabalho realizado pelo departamento cultural para o desfile de 1972. A escola havia sido campeã com *Lendas e Mistérios da Amazônia*, dois anos antes, e vice-campeã no carnaval de 1971, com *Lapa em três tempos*. As expectativas do departamento cultural eram ótimas. O enredo foi proposto por Candeia, desenvolvido pelo cartunista Lan, com a colaboração de Hiram. A tensão agravou-se quando Hiram anunciou na *Revista Portela* que o enredo era de sua autoria, e Candeia seria apenas um colaborador. Com *Ilu-Ayê*, a Portela foi a terceira colocada nos desfiles, resultado nada animador para Maracanã e Hiram. Em 1978, Candeia afirmaria em entrevista ao *Correio Brasiliense*:<sup>45</sup>

[Lan] foi traído naquela passagem do *Ilu-Ayê*... Eu tinha dado a ideia do carnaval, ele desenvolveu e depois o Hiram entrou e assumiu e ficou como dono da ideia que era minha e o dono do desenvolvimento que era o Lan. Eu como colaborador, como pesquisador, quando a ideia era minha.

Nos conflitos que se seguiram na Portela, o grupo liderado por Candeia e Paulinho da Viola seria reconhecido como os “tradicionalistas”, em oposição ao grupo liderado por Carlinhos Maracanã e Hiran Araújo. Um dos eixos principais de tensão estaria entre os discursos sobre “tradição” e “modernidade”. Evolução ou descaracterização? Santos (1998: 123) aponta que

---

<sup>44</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

<sup>45</sup> RABELLO, João Bosco. Escolas de samba, cultura popular. *Correio Brasiliense*, Rio de Janeiro, Domingo, 22 de janeiro de 1978.



(...) 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.

A “tradição” teria, portanto, múltiplas faces construídas em referência a um conjunto de histórias e memórias. Os “tradicionalistas” seriam os membros da Portela que guardariam a identificação com a velha guarda da escola, com a organização das escolas de samba e seus desfiles nos moldes dos desfiles mais antigos e, principalmente, aos moldes anteriores à chegada do artista plástico, ou carnavalesco. No caso da Portela, anterior à chegada de Hiram Araújo e à gestão de Maracanã. Estaria definido na Portela quem seriam os de “dentro” e os que seriam “de fora”.

Os “tradicionalistas” reconheciam a contribuição de Pamplona para as escolas de samba quando propôs o desenvolvimento de uma temática negra como enredo para o carnaval, que seria adotada futuramente pelo Quilombo. Como diria Cabral (1996: 179), “sem dúvida, [foi] uma reviravolta no quadro dos homenageados pelas escolas de samba, que, até então, se limitavam a prestar tributos apenas aos grandes nomes da história oficial, como Duque de Caxias, Santos Dumont, Tiradentes etc.”

Contudo, as contribuições de Pamplona abrangiam modificações referentes à outra questão polêmica que acompanhou os desfiles das escolas de samba com o surgimento do carnavalesco: a profissionalização das escolas. O ponto configurou-se como a criação não só de novas categorias de participantes na organização dos desfiles, mas também do surgimento de novas profissões. Essas novas profissões estariam sendo ocupadas pelos “de fora”, distanciando a possibilidade da valorização e ascensão social do sambista vislumbrada na composição *Dia de graça*, onde não haveria mais a permanente volta “ao humilde barracão” após o desfile.

Em 1978, Paulinho da Viola e Candeia, na já citada entrevista para o *Correio Brasiliense*, discutiram a participação de Pamplona no Salgueiro:

Ele é um cara que trouxe muita coisa positiva para o samba (...) Mas, foi o cara que chegou dentro de uma escola de samba e simplesmente mudou tudo, assim, desenhou tudo, desde o princípio. Antes, eram os caras da escola que faziam tudo. Ele chegou e monopolizou tudo. Determinou tudo dentro da escola.

Candeia replicou: “mas ele foi engolido pelo processo. O próprio monstro que ele ajudou a criar está engolindo ele”. Em contraposição, Paulinho traz como exemplo de postura a participação de Lan na Portela:

O Lan, o desenhista, assumiu uma posição em relação ao samba. Ele é portelense sabe desde quando? Desde 1951/52, mas nunca deu um risco para a Portela, nunca deu um traço para a Portela. Isso tem que ser dito. Ele cansou de ser convidado, ele podia ter feito carnaval para a Portela, desenhando figurinos, há anos atrás. Ele nunca fez isso. Ele dizia que ‘não vou fazer carnaval para a Portela porque eu acho que vou interferir num processo que não me diz respeito’. (...) Respeitando uma cultura própria. Então, eu acho que a obrigação da Portela é procurar dentro da Portela os caras que podem fazer um traço melhor para a Portela, sabe?

Na verdade, Lan teria conhecido e se identificado com a Portela apenas em 1953, levado por Édison Carneiro. Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi Rossini (1925), caricaturista conhecido como Lan, nasceu na Itália. Criado em Montevideu, estudou arquitetura e iniciou sua carreira jornalística nas páginas do *El Pais*. Contratado pela imprensa argentina em 1948, lá ficou até 1952, quando se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro. Suas caricaturas retratam personalidades e cenas do futebol, do samba, da política, entre outras. Ficou conhecido mundialmente com seus desenhos que exploram as curvas da cidade do Rio de Janeiro e as mulatas. Foi homenageado pelos seus 70 anos em um desfile da Portela, com uma ala de bonecos representando suas caricaturas<sup>46</sup>.

A questão principal apresentada por Paulinho e Candeia não era a resistência à participação de novos atores na organização dos desfiles das escolas de samba, mas de que forma se daria essa participação, quais os “elementos” que deveriam estar à frente do processo e como seria a negociação necessária entre os de “dentro” e os de “fora”. Segundo a abordagem de Cavalcanti<sup>47</sup>, existe uma negociação necessária na organização dos desfiles das escolas de samba entre compositores e carnavalescos, que se confrontam com visões de mundo diferentes. Tal confronto ficaria explicitado na passagem do enredo ao samba-enredo. Gonçalves (2007: 580), em resenha do livro de Cavalcanti, aponta:

De um lado, os compositores são mais ligados ao ‘meio do samba’, pois se definem por uma visão de mundo e um estilo de vida peculiares, além de exercerem uma grande cobrança quanto à adesão mais intensa a determinada escola. De outro, os carnavalescos têm mais flexibilidade, transitam entre grupos distintos dentro da escola e dominam códigos diferenciados, destacando-se o seu papel mediador. Assim, no interior desse mesmo processo de criação coletiva que é o desfile, o compositor se situa como aquele de ‘dentro’ e o carnavalesco como o de ‘fora’.

Paralelamente à sua atuação na Portela, Candeia prosseguia em produção artística autoral intensa, gravando discos, fazendo shows, tendo suas composições gravadas por diversos intérpretes e conquistando reconhecimento de críticos e de público. Cada vez mais,

---

<sup>46</sup> Lan (Lanfranco Vaselli) & COSTA, Haroldo. *As escolas de Lan*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

<sup>47</sup> Ver CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

Candeia assume a posição de “tradicionalista” na construção de uma identidade para sua trajetória artística. Como dito anteriormente, Candeia lançaria, em 1970, pela gravadora Equipe, seu primeiro disco individual intitulado *Autêntico. Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia*<sup>48</sup>, que projetaria a música *Dia de graça*, composta em 1969. Suas músicas seriam gravadas por diversos intérpretes, como Elizeth Cardoso – que em 1966 foi a primeira intérprete de *Minhas Madrugadas*, composição em parceria com Paulinho da Viola – , Elza Soares, Clementina de Jesus, Alcione e, especialmente, Clara Nunes, em identificação e admiração mútua.

Em 1971, lançaria seu segundo LP, sugestivamente intitulado *Raiz*<sup>49</sup>, pela gravadora Equipe. O disco traz a composição *De qualquer maneira*, que criaria uma imagem indissociável da figura de Candeia à de um rei em seu trono:

sentado em trono de rei/ ou aqui nessa cadeira/ eu já disse e falei/ que seja qual for a  
maneira/ quem é bamba/ não bambeia/ falo por convicção/ enquanto houver samba  
na veia/ empunharei meu violão.

Candeia passaria a ter sua imagem associada à do já citado Paulo da Portela, como a de um líder em sua comunidade, a partir de uma atitude de combate à direção da Portela, em defesa dos compositores e sambistas “legítimos”. Empreendedor, Paulo da Portela foi um dos que mais lutaram para mudar a imagem genérica que se tinha do sambista, de malandro e vagabundo para a de artista de respeito. Foi eleito cidadão-samba em 1937, e apresentou o programa *A Voz do Morro* (só de sambas inéditos), em 1941, na rádio *Cruzeiro do Sul*, ao lado de Cartola. No carnaval desse mesmo ano, durante o desfile na Praça Onze, Paulo desentendeu-se com a direção da escola, afastando-se da agremiação. Candeia tinha consciência de sua liderança e, como tal, acreditava que tinha responsabilidades a cumprir.

O entrevero com Hiram levou Candeia a se dedicar, no departamento cultural, ao trabalho com a ala de compositores da escola. Cabral (1996: 195) aponta que uma pesquisa realizada pela Marplan, por encomenda do *Jornal do Brasil*, indicou que, em 1970, 53% dos cariocas preferiam as escolas de samba como melhor atração do carnaval carioca. E que tal preferência já era de conhecimento das escolas, que passariam a cobrar ingressos nos seus ensaios. A configuração das quadras das escolas de samba transformou-se dos ensaios das alas para “festas carnavalescas”, animadas pela bateria e pelos sambas-enredo, onde Cabral registrou que a participação de visitantes superava a de sambistas. A Portela passou a

---

<sup>48</sup> Ver discografia no anexo II. Curiosamente o LP seria relançado em CD, em 1997, com o título *Samba da antiga*.

<sup>49</sup> Ver discografia no anexo II.

promover ensaios no clube Mourisco, em Botafogo, para atender o público da Zona Sul. Os chamados sambas de quadra<sup>50</sup>, também conhecidos como samba de terreiro, começaram a ser preteridos às músicas de mais apelo popular e comercial. As escolas passaram a valorizar mais os aspectos espetaculares dos desfiles e ensaios, relegando os atributos de “tradição” a um segundo plano.

Em oposição às tendências vigentes, segundo entrevista já citada ao *Correio Brasiliense*, Carlos Elias<sup>51</sup>, Candeia e Paulinho da Viola desejavam promover um trabalho de organização, ao qual chamaram de “moralização” da ala de compositores da Portela. A ala contava com muitos participantes, nem todos compositores. O trabalho seria feito para a apuração de quem fazia samba de terreiro e samba-enredo, por meio da promoção de um concurso interno de sambas. A abertura das inscrições foi em maio de 1972. Em junho, as músicas foram ouvidas e em julho foi executado o concurso, que seria mais um ponto de discórdia e polêmica na Portela, entre o grupo de Maracanã e os chamados “tradicionalistas” encabeçados por Candeia.

O pivô da discussão seria o compositor David Antonio Corrêa, conhecido como David Corrêa<sup>52</sup>. Criado no bairro do Engenho de Dentro, David compunha sambas para blocos. Em 1972 ingressou na ala de compositores da Portela. Compôs para a escola os seguintes sambas-enredo: *Pasárgada, o amigo do rei* (1973); *Macunaíma* (1975); *Incrível, fantástico, extraordinário* (1979); *Hoje tem marmelada* (1980); *Das maravilhas do mar, fez-se o esplendor de uma noite* (1981); *Meu Brasil brasileiro* (1982); e *Amazonas, esse desconhecido!* (2002). Elias narra na entrevista ao *Correio Brasiliense*, já citada, a discórdia com Maracanã:

O presidente da escola queria impingir um determinado compositor na ala, entendeu? (...) O Carlinhos Maracanã queria que o David Corrêa concorresse, mas o David não era da escola, como poderia? Segundo Candeia, David era de um bloco da Pavuna (...). Para tentar contornar as coisas, o Candeia achou que poderia deixar

---

<sup>50</sup> Ver CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Como tudo acaba em samba”. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 95-129.

<sup>51</sup> Carlos Elias da Cruz (Carlos Elias) é compositor, cantor, ator e ex-integrante da ala de compositores da Portela. Na diretoria da escola exerceu os cargos de diretor social e relações públicas. No Rio de Janeiro, participou dos shows *A fina flor do samba* e *Noitada de samba*, as segundas no Teatro Opinião, ao lado de Nelson Cavaquinho, Cartola, Xangô da Mangueira, Alvaiade da Portela e o Conjunto Nosso Samba, entre outros. Trabalhou nos filmes *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Ao lado de Nara Leão e João do Vale, tomou parte no show *Opinião*. Em Brasília, foi o criador de dois movimentos musicais que marcaram a vida cultural da cidade, no período de 1978/1981: o Clube do Samba e a Feira de Música.  
<http://www.comuniweb.com.br/?idpaginas=36&ideventos=4813>. Acesso em 10/1/2009.

<sup>52</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

o cara participar do concurso, inclusive para testá-lo também como compositor. Mas o samba dele foi eliminado logo de cara.

Elias continua a contar o episódio que o levou a se afastar da Portela:

Então, mesmo não ficando na ala, o cara participou de uma coisa interna da escola, para atender um pedido do presidente. Mas, não aprovou, o samba dele foi eliminado, foi provado que ele realmente não tinha condição. Mas o Carlinhos Maracanã insistiu que ele tinha que participar, mesmo sem pertencer à ala, entendeu? Aí a coisa foi até o dia em que me chateei. E o cara ia todo dia lá pro ensaio querendo cantar. Começou a ficar muito chato. O ensaio era em Botafogo (na Sede Náutica do Botafogo de Futebol e Regatas, conhecida como Mourisco). Candeia, vez por outra, ia lá e ficava meio de longe assim, como uma espécie de guardião. *Quando o Candeia não ia*, o ‘chaveco’ piorava, pois o cara ficava querendo cantar de qualquer maneira. Aí, um desses dias em que o Candeia não foi, o Mazinho, pra me atizar, falou: ‘você não quer deixar o rapaz cantar, pois o samba dele em Jacarepaguá pegou fogo’. O certo é que um dia em que o Candeia não foi, o Carlinhos [Maracanã] cismou que o cara ia cantar o samba dele no ensaio em Botafogo. Ora, sem pertencer à ala e com o samba dele eliminado. Se outros compositores que eram da ala e tiveram seus sambas eliminados não iam cantar, como é que um cara que não pertencia à ala da Portela, e que teve o seu samba eliminado, podia fazê-lo? (...) Mas, então, não tinha cabimento você permitir que um elemento que não era da escola e cujo samba já havia sido eliminado, participar dos ensaios, cantando o dito samba.

Elias continua sua narrativa e destaca a manifestação do presidente Carlinhos Maracanã para que a ordem dele fosse cumprida, bem como a sua reação contrária à determinação do presidente que provocou o seu afastamento:

Aí ele se aborreceu e disse lá o seguinte: ‘Eu fiz um pedido, sou presidente da escola, certo ou errado, tem que fazer o que eu mando, entendeu?’ (...) Mas, aí eu tô ouvindo aquela gritaria, aquele bafafá no meio da quadra, o Natal e o Paulinho depois me contaram que o Natal teve vontade de me dar uma bolacha. Eu estava atrapalhando a política deles. Natal era presidente de honra, mas foi o Carlinhos que deu a decisão: tem que 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. [grifos meus]

Na entrevista de Elias, percebe-se a tensão entre os grupos da Portela, bem como a importância de Candeia para sustentar as decisões tomadas pelos organizadores do concurso. Depois dos muitos conflitos, o resultado do concurso foi documentado no disco *Minha Portela querida, samba de terreiro / 1972*, produzido por Paulinho da Viola e lançado pela gravadora Odeon. Por orientação de Carlinhos Maracanã, outro disco foi produzido com as composições que não foram contempladas no resultado oficial do concurso. Seria o LP

*Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*<sup>53</sup>, gravado pela Continental e que reunia os “compositores perdedores”.

Ainda na entrevista ao *Correio Braziliense*, Candeia esclarece seu ponto de vista sobre o que ocorria na ala de compositores e no departamento cultural da escola:

Nunca mais realizaram outro trabalho igual àquele. Mataram, tiraram a possibilidade, nunca mais realizaram um trabalho de organização, aquele movimento foi de uma importância fundamental dentro da escola, sabe por quê? Porque ali nós já estávamos sentindo a necessidade de soerguer coisas que estavam se extinguindo. *Então, nós fizemos aquele concurso, mas mantendo as diversas características, quer dizer, o samba de terreiro e o partido-alto, exatamente para incentivar o pessoal a voltar a compor e cantar samba de terreiro e partido-alto.* Mas, o que fizeram esses inovadores? Mataram tudo isso, jogaram por terra. Não era nada fechado, havia um clima de acesso, mas um acesso gradativo. Uma coisa normal que todo mundo passava. O cara chegava numa escola de samba, ficava numa espécie de estágio, fazendo samba para a escola, para ver se dava pé mesmo, e se era aprovado. *Todo mundo da antiga conta isso.* Eles conseguiram derrubar tudo isso. E são esses mesmos elementos que dizem que nós não participamos. Nós temos participado e continuamos participando, só que a nossa participação não é considerada ou então eles nos usam da maneira que nos usaram, que foi uma coisa acintosa. Nos chamaram para participar de uma comissão julgadora de sambanredo, cuja música já estava com a carta marcada, quer dizer, já sabiam quem seria o vencedor. E nos chamaram pra poderem dizer mais tarde que o Candeia e o Paulinho da Viola participaram da comissão. Fomos usados. Onde o tiro saiu pela culatra: eles não esperavam que nem eu nem Paulinho votássemos no samba dos caras. E não foi nada combinado não. Foi uma questão de sensibilidade, foi de consciência, comunhão de pensamento. Porque, meu irmão, se nós tivéssemos votado naquele samba... [grifos meus]

Candeia aponta na entrevista sua visão sobre a importância em fomentar a produção do samba de terreiro e o partido-alto, como meio de fortalecer a ala de compositores da Portela. E refere-se, no final do trecho citado da entrevista, a mais um desentendimento com a direção da Portela. Mesmo afastados da escola, em 1977, foram convidados para participar da escolha do samba-enredo que iria representar a Portela em 1978. O samba vencedor foi *Mulher à brasileira*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, com o qual ele e Paulinho da Viola não concordaram e se sentiram usados, já que, no entendimento de Candeia, o samba já foi para o concurso com “a carta marcada”. Observa-se que, embora escassas, as relações com a Portela teriam continuado, mesmo após a fundação do Quilombo.

---

<sup>53</sup> 1. Ilu Ayê: Terra da Vida, de Cabana e Norival Reis. Intérprete: Silvinho do Pandeiro. 2. O Mais Belo Requite, de Wilson Moreira, Intérprete: Avelino. 3. Manchete, de David Corrêa. Intérprete: Tacira da Portela. 4. A Noite Vestia Azul, de Catoni, Jabolô e Waltenir. Intérprete: Catoni. 5. Andorinha Tonta, de Norival Reis e Jorge Duarte. Intérprete: Avelino. 6. Decepção, de Ary do Cavaco. Intérprete: Tacira da Portela. 7. Minha Ambição, de Cabana. Intérprete: Cabana. 8. Nova Forma de Amar, de Joel Menezes. Intérprete: Silvinho do Pandeiro. 9. Choro, de Waldir 59 e Chico Macambira. Intérprete: Adilson. 10. Segundo Rio que Passou, de Walter Rosa. Intérprete: Avelino. 11. Só Lágrimas, de Silvinho do Pandeiro e Almir Oliveira. Intérprete: Silvinho do Pandeiro. 12. Mestre Cinco dirigiu os ritmistas que atuaram na gravação do LP e acabou ganhando a última faixa para mostrar um solo de repique. <http://www.portelaweb.com.br>. Acesso em 6/1/2008.

Para o desfile de 1973, Hiram desenvolveu o enredo *Pasárgada, o amigo do rei*, baseado no poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manoel Bandeira, em homenagem ao aniversário de 50 anos da Portela. Apesar das restrições apontadas por Candeia, Paulinho e Elias, o samba-enredo seria assinado pelo estreante David Corrêa. No desfile, a escola teve sérios problemas na sincronização do samba entre seus componentes, o que comprometeu seriamente o desfile da Portela no quesito harmonia, e resultou na colocação da Portela em quarto lugar.

Para 1974, o enredo desenvolvido por Hiram foi *O mundo melhor de Pixinguinha*, em homenagem ao compositor Pixinguinha, que havia falecido em 1973. A crise no departamento cultural se agravava cada vez mais. Segundo Fernandes (2007: 162), a escolha do samba-enredo de Evaldo Gouveia, Jair Amorim e Velha, presidente da ala dos compositores, foi motivo de surpresa e insatisfação entre os “tradicionalistas”.

Evaldo de Oliveira Gouveia<sup>54</sup> iniciou sua carreira artística de cantor e compositor em 1949. Em 1958 conheceu Jair Amorim, seu principal parceiro. Seu estilo era identificado entre o gênero musical bolero e o samba. Jair Pedrinha de Carvalho Amorim<sup>55</sup> foi compositor, jornalista, locutor e disc-jóquei. Chegou ao Rio de Janeiro em 1943. Em 1958 iniciou sua parceria com Evaldo Gouveia e, nessa época, tiveram Altemar Dutra como principal intérprete de suas composições.

O sambista David Corrêa, vencedor do samba-enredo de 1973, não era membro da ala de compositores da escola quando seu nome foi imposto por Maracanã, mas os compositores Evaldo Gouveia e Jair Amorim sequer estavam identificados com o universo do samba. Zé Ketí, que estava entre os oito finalistas, desligou-se da escola. A Portela encontrava-se completamente dividida. Mesmo assim, fez um ótimo desfile, mas o título de 1974 iria para o primeiro desfile suntuoso de Joãozinho Trinta no Salgueiro, ficando a Portela com o segundo lugar.

---

<sup>54</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

<sup>55</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

## II.1.5 - Da Portela ao Quilombo: a ruptura

Para o carnaval de 1975, Hiram desenvolveu o enredo *Macunaíma*, baseado no livro de Mário de Andrade. A Portela estava empolgada com a boa colocação do ano anterior. Candeia ainda acreditava que deveria permanecer na escola. Em entrevista a Juarez Barroso<sup>56</sup>, para o *Jornal do Brasil*, em 1974, declara:

Hoje há pouca liberdade, existe a chamada invasão, essa história toda. Mas isto eu sempre digo: a gente não pode sair. Se sair é pior. É lá dentro que a gente tem que lutar pela preservação de alguma coisa. O pessoal mais antigo tem que permanecer na escola. Eu tenho pena, por exemplo, quando vejo o pessoal antigo da Mangueira afastado. O Cartola tinha que estar dentro da escola.

Candeia participou do desfile puxando o samba juntamente com Silvinho, Clara Nunes e um dos compositores do samba-enredo, David Corrêa. Contudo, a situação era quase insustentável na Portela. Só uma vitória seria capaz de apaziguar um pouco os ânimos. Críticos destacam que foi um ótimo desfile, com o samba-enredo da Portela ganhador do Estandarte de Ouro. Na apuração do desfile, mais uma vez o Salgueiro de Joãozinho Trinta seria a escola vencedora. A Portela amargou o quinto lugar na colocação geral. Para completar, Natal não teria acompanhado o desfile devido ao agravamento de seu estado de saúde. Em 5 de abril de 1975, morreria no Hospital Carlos Chagas.

As críticas dos portelenses aos carnavais de Maracanã e Hiram são acirradas com a péssima colocação da escola em 1975. Seus objetivos vão aproximando a Portela cada vez mais dos carnavais luxuosos de Joãozinho Trinta, em contraste aos atributos de “tradição” da Portela, que eram defendidos por Candeia e seus companheiros. É nesse contexto que a situação entre os grupos tornou-se insustentável e ganhou espaço com a morte de Natal que, até então, negociava e intermediava os distintos interesses presentes entre os diretores da escola, ou seja, entre os dois projetos de identidade da Portela.

Maracanã teria dito que quem quisesse reclamar que o fizesse por escrito. Os “tradicionalistas” decidem acatar a sugestão e, em 11 de março de 1975, Candeia, André Motta Lima<sup>57</sup>, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulinho da Viola – diretores do

---

<sup>56</sup> *Jornal do Brasil*, 17/12/1974. Autor: Juarez Barroso. Título: *Candeia, em azul e branco, presença de rei*.

<sup>57</sup> André Motta Lima é jornalista e atualmente é sócio da Casa do Vídeo (Motta Lima Produções e Comunicação Ltda.), instalada, desde abril de 2002, no PoloRio de Cine, Vídeo e Comunicação, na Barra da Tijuca. Claudio Pinheiro é arquiteto, irmão de Albino Pinheiro, promotor cultural e fundador da *Banda de Ipanema*, em 1965. Carlos Monte é engenheiro e atualmente é sócio da Profin Consultoria & Eventos. Com João Baptista Vargens, lançaram em 2001 um livro sobre a *Velha Guarda da Portela*. É pai da cantora Marisa Monte, que produziu em 1999 o CD *Tudo Azul – Velha Guarda da Portela* e em 2008 o filme *Mistério do Samba*, ambos com a *Velha Guarda da Portela*.



departamento cultural da Portela – encaminharam um documento de agravo<sup>58</sup> ao presidente Carlinhos Maracanã. No documento, os signatários apresentam um conjunto de providências que deveriam 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”.

A carta iniciou-se com uma introdução, em que os quatro diretores apresentaram os “valores” que acreditavam como intrínsecos ao samba e que, posteriormente, estariam presentes e seriam desdobrados por ocasião da fundação Quilombo. Esses “valores” eram identificados com os atributos de “autenticidade”, “tradição” e retorno às “origens”:

*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. (...) (...) 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. Voltando a olhar o samba por si mesmo, 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. [grifos meus]*

O documento considerou oito pontos críticos e trouxe as sugestões dos diretores referentes a cada um desses pontos:

1. A centralização demasiada das decisões nas diretorias, alijando os componentes da escola do processo. Como sugestão, separar os organizadores das atividades da escola em dois setores: administrativo e carnavalesco. O principal ponto seria transformar o departamento cultural em uma “comissão de carnaval”, que teria mais liberdade na condução da organização dos desfiles e independência nas suas decisões em relação ao setor administrativo.
2. O “gigantismo” dos desfiles, devido ao excesso de participantes, aos quais chamaram de “figurantes” em contraponto aos “componentes”. A solução do problema se daria com o encerramento das inscrições de novas alas na Portela; a limitação do número de componentes em cada ala; a eliminação de alas sem

---

<sup>58</sup> Ver documento completo, no anexo III. VARGENS, João Batista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 1987. pp. 67-71.

representatividade na Portela; e principalmente o ingresso dos componentes no quadro social da Portela e a presença das alas nos ensaios com a bateria. Nesse processo de “redução do efetivo da escola” seriam adotados como critério a antiguidade, obediência ao figurino e desempenho nos últimos anos.

3. A autonomia demasiada do figurinista – que atualmente corresponderia ao carnavalesco – e o desacordo na confecção dos figurinos diante do desconhecimento dos componentes da escola. A principal sugestão seria recrutar auxiliares para o figurinista entre pessoas que pertençam à escola e preparação de uma fantasia modelo para cada ala, com indicação de tipos de tecido a serem usados, preços dos materiais e local onde poderão ser adquiridos.
4. A grandiosidade das alegorias, que eram usadas como recurso para os participantes que não sabem sambar. Para a redução da grandiosidade das alegorias a sugestão principal seria a escolha de um artista capaz de dar confecção leve, com material moderno, à concepção dos carros. Um ponto importante seria a possibilidade futura de os integrantes da escola fazerem suas próprias alegorias e fantasias.
5. As restrições impostas à liberdade de criação dos compositores da escola. Nesse ponto são sugestões: dar liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos; modificar o procedimento de escolha do samba-enredo, que passaria a ser feito pela comissão de carnaval; a obrigatoriedade de, no mínimo, dois compositores para cada samba de enredo; a retomada dos concursos e festivais de samba, não só de sambas-enredo, mas também de samba de terreiro e partido-alto; e a fixação de um número de compositores, condicionando a filiação à abertura de vagas na ala dos compositores.
6. Os destaques “intrusos” que desconhecem os enredos e atrapalham a evolução da escola. Para esse ponto foi proposta a avaliação anual dos destaques conforme as necessidades de cada enredo.
7. O desconhecimento dos enredos e de como se portar no desfile por parte dos integrantes. Para correção desse ponto, a sugestão foi a promoção de mais encontros com os diretores responsáveis pelas alas, principalmente a participação nos ensaios; a promoção do ensaio geral, com a formação das alas em sua ordem de desfile; e a melhoria da comunicação interna na escola, entre

componentes e diretorias, por meio de jornais, quadros de avisos, entre outros meios.

8. A postura descomprometida da Portela com o seu “papel de liderança no samba”, ocasionando prejuízos para a evolução e a inovação dos desfiles das escolas de samba e a submissão aos regulamentos. A posição dos signatários era que a Portela, e as escolas de samba em geral, deveriam estar à frente da elaboração dos regulamentos e definição dos critérios de julgamento dos desfiles das escolas de samba.

A carta concluiu que “as sugestões indicadas constituem a correta solução para os problemas da Portela”. Esclarece que a sua motivação não se deu por “intenções de cargos ou de prestígio pessoal”, mas sim porque os signatários acreditavam na necessidade de mudanças, que teriam “irrestrito apoio” caso estivessem “a cargo das pessoas certas para isso”. Novamente reiteram que o objetivo principal era a “defesa da autenticidade do samba e da nossa Portela”.

O documento não foi respondido pelo então presidente Carlinhos Maracanã, ocasionando o afastamento dos diretores. Candeia, apartado da Portela, recebe de seu concunhado Edgar o pedido de ajuda na compra de instrumentos para um bloco, intitulado *Quilombo dos Palmares*, que pretendia fundar em um terreno baldio, na Rua Pinhará, no bairro de Rocha Miranda. Nessa ocasião, uma ideia, que já havia ocorrido a Candeia, toma forma: a de criar uma nova escola de samba. A insatisfação de outros sambistas com a atuação de suas escolas de samba, o círculo de sociabilidade de Candeia e sua promissora carreira artística favoreceriam o momento.

O compositor, nesse mesmo ano, 1975, lançaria seu terceiro LP individual, *Candeia, samba de roda*<sup>59</sup>, pela gravadora Tapeçar. Participaria ainda da gravação do LP *Partido em 5, volume 1*<sup>60</sup>, lançado em 1975, e *Partido em 5, volume 2*<sup>61</sup>, em 1976. A produção musical de Candeia reitera a sua escolha do partido-alto como uma bandeira. No documentário *Partido Alto*<sup>62</sup>, a figura emblemática de Candeia anunciou: “Partido-alto, eu já disse, que é a expressão

---

<sup>59</sup>Ver discografia no anexo II.

<sup>60</sup>Ver discografia no anexo II.

<sup>61</sup>Ver discografia no anexo II.

<sup>62</sup>Porta Curtas Petrobras, [http://www.portacurtas.com.br/filme\\_abre\\_pop.asp?cod=4751&Exib=5937#](http://www.portacurtas.com.br/filme_abre_pop.asp?cod=4751&Exib=5937#). Acesso em 28/2/2009.

mais autêntica do samba, é isso aí! É por isso que eu canto.” E inicia a interpretação de seu samba *Testamento de partideiro*<sup>63</sup>, de 1975.

O documentário foi lançado em 1982, após a morte de Candeia. Com direção de Leon Hirszman e com a colaboração de Paulinho da Viola, foi filmado no período de 1973 a 1976, com gravações em diversos locais, entre eles, a casa de Candeia e o Esporte Clube Vega, sede do Quilombo, de 1973 a 1978. Participam do documentário Candeia, Paulinho da Viola e Manacéia, entre muitos outros sambistas.

---

<sup>63</sup> Ver composição completa, no anexo I.

## III - CAPÍTULO 2

### III.1 - NO QUILOMBO DE CANDEIA

“De manhã, quero os raios de sol / Quero a luz, que ilumina e conduz”. Com a esperança de novos tempos, Candeia compôs o samba *Nova escola*, em 1977. O samba simbolizou as expectativas de seu autor – mentor e idealizador do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo – em relação ao futuro do samba e das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro.

Candeia acrescenta: “A magia, e a fascinação / Voa um poeta, nas asas da imaginação / A arte é livre e aberta / A imagem do seu criador / Samba é a verdade do povo / Ninguém vai deturpar seu valor / Canto de novo”. Os versos de Candeia projetam sua visão de arte relacionada à liberdade do sambista como protagonista dessa liberdade, da representação do samba, como expressão artística popular, e da resistência às mudanças de “valores” que acreditava como intrínsecos ao samba.

Neste capítulo, pretendo acompanhar a história do Quilombo no período em que Candeia participou da agremiação, de 1975, data de fundação da agremiação, até 1978, data do falecimento do compositor, haja vista sua liderança no processo de idealização, fundação e estruturação do Quilombo. Conhecido o pensamento de Candeia e correligionários na Portela sobre a direção que os desfiles das escolas de samba deveriam tomar, o recorte temporal se dá pela importância da articulação do compositor com os diversos atores participantes da agremiação – sambistas, componentes, artistas de diversas esferas, simpatizantes, jornalistas, produtores culturais, intelectuais – com vistas à estruturação do Quilombo.

#### III.1.1 - Da fundação e dos fundadores

Segundo Lopes (2004: 550), quilombo tem origem no quimbundo *kilombo*, “acampamento”, “arraial”, “povoação”, “povoado”, “capital”, “união”, “exército”:

Em 1740, o Conselho Ultramarino definia como Quilombo todo núcleo reunindo mais de cinco escravos fugidos, mesmo sem nenhum tipo de edificação. Contrapondo-se ao simplismo dessa definição, o historiador Joel Rufino dos Santos demonstra a complexidade da instituição quando vê o quilombo como ‘um modelo de sociedade alternativa à sociedade colonial escravista’ (...) Além disso, muitos núcleos quilombolas se relacionavam com outros grupos oprimidos da sociedade colonial, muitos deles recebendo em seu seio, não apenas escravos fugidos, mas também outros gêneros de indivíduos marginalizados. É assim também que em

muitos movimentos de contestação à ordem colonial vamos ver quilombolas articulados com rebeldes, inclusive urbanos, escravos ou não. Denominações: os quilombos que constituíam a federação de Palmares recebiam, em geral, o nome de seus líderes.

A escolha do nome da escola é atribuída a Edgar, concunhado de Candeia. Segundo Vargens (1987: 72), Edgar pretendia fundar um bloco chamado Quilombo dos Palmares, que por idéia de Candeia virou a escola de samba. Esclarece Vargens em depoimento de 2008:

O bloco que o Edgar pretendia formar se chamava Quilombo dos Palmares. O Candeia falou: 'Quilombo é um nome magnífico. Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo.' Quer dizer, tirou-se o dos Palmares, porque já é um nome consagrado, já houve outro movimento dentro da história do Brasil, Quilombo dos Palmares, e ficou só Quilombo. Achou-se mais adequado.

Arregimentados os colaboradores, não por acaso a data escolhida por Candeia para a inauguração da escola – já com o nome de Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo – foi 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Portela. O fato reforça a manutenção dos laços do Quilombo, e de Candeia, com a Portela.

O símbolo da nova escola, desenhado por Jacira Silva, é uma palmeira<sup>64</sup>, representando o mais conhecido quilombo, o de Palmares. Ainda segundo Lopes (2004: 510), Palmares foi, em fins dos séculos XVI e XVII, uma confederação de quilombos formada na Capitania de Pernambuco, entre o Cabo de Santo Agostinho e o rio São Francisco, na Serra da Barriga, na região conhecida como Palmares e hoje pertencente ao estado de Alagoas. Palmares foi um reduto que abrigava negros, índios e brancos pobres e tem Zumbi como personalidade de destaque na história até então conhecida. Por essa razão, o dia 20 de novembro, data de sua morte, foi escolhido como Dia Nacional da Consciência Negra, pelo Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978.

As cores da nova escola, escolhidas por Candeia, foram o dourado, representando o ouro em homenagem a Oxum, ou no sincretismo Nossa Senhora da Conceição; o lilás, segundo Candeia inspirado em uma flor inerente aos quilombos e à África; e o branco, simbolizando a paz, ou ainda, a pureza.

O nome da escola é grafado de formas diferentes nas matérias jornalísticas da época: GRAN Samba Quilombo, Quilombos, ou ainda GRANES Quilombo, nome que se tomou como estabelecido na atualidade. A partir da análise dos panfletos gráficos de divulgação das

---

<sup>64</sup> Ver símbolo no anexo IV.

atividades<sup>65</sup>, é possível afirmar que o nome utilizado pela escola no período pesquisado foi GRAN Escola de Samba Quilombo. A flexão de escola de samba para “ES” e incorporação à sigla ocorre após o período proposto para pesquisa.

Muitos foram os colaboradores de Candeia na construção da nova escola. Como foi abordado no capítulo anterior, já havia em torno da ideia do Quilombo uma rede de sociabilidade para tomada de decisões que antecedia e preparava a fundação. Torna-se relevante pensar sobre o universo simbólico que o Quilombo busca construir – tendo inicialmente Candeia como principal articulador – e como se deram as fronteiras do Quilombo: o imaginário compartilhado desse quilombo contemporâneo, dotado de “liberdade”, “autenticidade” e “tradição”, enfim, de proteção contra os “inimigos”. E, sobretudo, como espaço de “resistência” e de “defesa”.

Entre os fundadores estavam amigos da “turma do muro”, parceiros de samba e da Portela, da polícia, jovens artistas, jornalistas, pesquisadores, universitários e familiares, com destaque para os nomes a seguir. Da “turma do muro”, destaque para Waldir 59, que foi amigo e parceiro de Candeia em dezenas de músicas.

Dos companheiros da Portela estavam presentes Paulinho da Viola, Isnard Araújo, Monarco e Wilson Moreira. Isnard é médico e foi morador de Oswaldo Cruz. Em 1975, compunha o departamento cultural da Portela como responsável pelo projeto de pesquisa sobre a história da escola, nominado Museu Histórico Portelense, cujo trabalho iniciou gravando depoimentos dos componentes mais antigos da escola. Escreveu com Candeia o livro *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Hildemar Diniz, o Monarco, passou a infância entre Nova Iguaçu e Cavalcanti antes de ir, aos 10 anos de idade, para Oswaldo Cruz. Desde criança teve contato com os sambistas da escola, integrando blocos e compondo sambas ainda na infância. Em 1950 passou a ser integrante da ala dos compositores da Portela e em 1970 do conjunto musical *Velha Guarda da Portela*. Wilson Moreira foi um dos primeiros integrantes da ala dos compositores da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, mas, em 1968, transferiu-se para a Portela e foi parceiro de Candeia em sambas-enredo para a escola. Participou da ala de compositores do Quilombo e assinou, em parceria com Nei Lopes, os sambas-enredos de 1978 e 1979. Como Candeia, era reconhecido como bamba nas rodas de partido-alto.

---

<sup>65</sup> Ver anexos V e VI.

Dos compositores que acompanharam Candeia, destaque para Elton Antônio Medeiros, o Elton Medeiros, e Rubem Confete. Elton, em 1964, passou a frequentar o Zicartola, ocasião em que conheceu Paulinho da Viola. De 1967 a 1969, integrou o conjunto *Os cinco crioulos*, formado por Paulinho, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro e Jair do Cavaquinho. Rubem dos Santos, conhecido como Rubem Confete, nasceu e foi criado em Madureira; é compositor e jornalista. No Quilombo, atuava como compositor e mestre-sala. De 1975 a 1977, trabalhou na *Rádio Roquete Pinto* como comentarista e produtor do programa *A Hora e a vez do samba*. No ano de 1976 foi um dos fundadores do Instituto de Pesquisa de Cultura Negra (IPCN). De 1975 a 1992 escreveu para vários jornais e revistas, entre eles, *Pasquim*, jornal *Lampião*, *Revista Nacional*, *Revista Panorama*, jornal *Tribuna da Imprensa* e revista *Unidos da Tijuca*.

Entre os jornalistas, a participação destacada de Juarez Barroso, Marlene Ferreira Frias, ou Lena Frias, como costumava assinar, e Dulce Alves. Juarez Barroso foi jornalista, do *Jornal do Brasil* e escritor. Nasceu em Campos Belos (CE) em 19/10/1934. Faleceu no Rio de Janeiro em 1976. Lena Frias era tida como conhecedora da cultura popular, especialmente da cultura afro-brasileira. Em 1973, por indicação de Juarez Barroso, passou a ser redatora do *Jornal do Brasil* e tornou-se especialmente conhecida em 1976, quando publicou, também no *JB*, uma série de reportagens sobre o movimento negro e o movimento que, segundo alguns, foi intitulado por Lena de *Black Rio*. Faleceu em 12 de maio de 2004. Dulce Alves, também radialista, trabalhou por mais de 26 anos na *Rádio Tupi* e era comentarista de carnaval. Faleceu em 1992.

Jorge Coutinho é o atual presidente da agremiação. É ator, diretor de espetáculos e produtor de eventos e discos. Militante do movimento negro no Rio de Janeiro, foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) e, junto com Tereza Aragão, um dos articuladores da roda de samba do *Teatro Opinião*. Era reconhecido por Candeia como relações públicas do Quilombo.

Na época, o recém-formado estudante de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), João Baptista Vargens, após um dos inúmeros encontros promovidos por Candeia para articulação da escola em dezembro de 1975, escreveu um manifesto de fundação, que começou a ser divulgado por Candeia<sup>66</sup>. Em depoimento de 2008, Vargens contou como foi criado o manifesto:

---

<sup>66</sup> Manifesto completo no anexo VII.



Entre as pessoas com quem o Candeia falou dessa ideia da fundação da Quilombo, depois de já ter o terreno e o nome, eu estava entre essas pessoas. Um dia, eu fui à casa do Candeia, e a ideia já estava mais ajustada. Ele me falou, durante horas, sobre o propósito do projeto. Eu saí da casa dele e, quando cheguei à minha casa em Madureira, em Oswaldo Cruz – ele morava na Taquara –, a porta estava fechada, eu só consegui chegar à varanda, mas eu não tinha [a chave] da porta da casa. Então eu me sentei na varanda e escrevi o manifesto da Quilombo de uma vez só, na parte da folha de papel de embrulho. Eu estava com um embrulho na mão e a folha estava praticamente toda molhada, mas a parte do papel que estava voltada contra o meu corpo estava seca, e como eu ando sempre com uma canetinha no bolso, eu escrevi o manifesto. Saiu inteiro, só foi trocado um verbo. O Juarez Barroso, um jornalista amigo nosso do *Jornal do Brasil* que trocou. Eu fiquei até satisfeitiíssimo, porque eu era fã do Juarez Barroso. (...) E o Candeia... Assim que a minha mãe chegou e abriu a porta, eu liguei para o Candeia. Meia hora depois ele já estava na porta da minha casa, lemos o texto, ele achou ótimo e começou a divulgar. E assim aconteceu.

No dia 17 de dezembro de 1975, Juarez Barroso publica matéria de página inteira no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* intitulada *Quilombo, nasce uma nova escola*. Barroso inicia a matéria afirmando:

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 por 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 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*. (...) E continuava [Candeia] 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.’ (...) E uma coisa fica bem clara: Quilombos, mais que uma escola de samba, será uma escola de sambistas, *um modelo para outras escolas*, uma referência. [grifos meus]

Barroso aponta para o “comunitarismo” dos anos 1930, quando as escolas iniciam sua formação, como base para a nova escola, esse novo quilombo. Na literatura sobre o samba, pesquisadores e estudiosos analisaram a organização e formação das escolas de samba<sup>67</sup>. Pode-se afirmar que as iniciativas eram criadas com base nos territórios inerentes aos seus participantes e, de modo geral, intituladas com os nomes dos seus locais de fundação, ou seja, bairros, ruas, favelas, avenidas etc. A ênfase e a motivação para o surgimento dessas agremiações seriam a identificação pelo sentimento de pertencimento local. Como exemplos: a Portela foi fundada por moradores de Madureira, Oswaldo Cruz e bairros adjacentes; a Mangueira, criada por moradores da favela homônima; o Salgueiro, por moradores da Tijuca – Morro do Salgueiro e Andaraí; a Vila Isabel, por moradores desse mesmo bairro; a Império Serrano, por moradores da Serrinha, favela localizada em Madureira.

---

<sup>67</sup> Ver CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974. CAVALCANTI, M. L. V. C. *O rito e o tempo. Ensaio sobre o carnaval*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

O Quilombo diferiu desse formato, agregando seus ideais em espaço simbólico, afetivo, e atraindo sambistas de diversas partes da cidade. Sua localização física, por conta da oportunidade, deu-se, no caso da primeira sede, no terreno da Rua Pinhará, em Rocha Miranda, migrando, depois, para o Esporte Clube Vega, em Coelho Neto, inaugurando uma nova forma de organização no samba e se inserindo em um bairro onde seus moradores não possuíam ligação direta com os membros do Quilombo e sua diretoria. O que unia seus participantes era menos a circunscrição territorial e mais o compartilhar de mesmos ideais.

Como relevante distinção das outras agremiações, o Quilombo não concorreria nos campeonatos dos desfiles das escolas de samba, fato que deslocava a inerente disputa entre os membros das escolas de samba e favorecia uma convergência mais ampla de ideais, conferindo uma característica híbrida ao Quilombo, pois o participante da nova escola não precisava abandonar sua escola de samba para filiar-se à agremiação. Entre seus fundadores, Monarco e Wilson Moreira permaneceram na Portela. Monarco permaneceu, na época e até os dias atuais, como integrante da ala de compositores da Portela. Wilson Moreira, em depoimento de 30 de setembro de 2006 para o blog *Buteco do Edu*<sup>68</sup>, recorda:

Ele [Candeia] falou: ‘Wilson, eu vou fundar uma escola de samba. Você tá comigo?’. Eu falei: ‘Candeia, eu só não vou sair da Portela...’. ‘Não, não precisa sair da Portela, ninguém precisa sair de suas escolas. Como o Xangô tá com a gente, Elton tá com a gente, Clementina tá com a gente, fulano, beltrano, sicrano..., Jorginho Peçanha tá com a gente’. Jorginho do Império. Eu falei ‘Tá legal! Vamos fundar a Quilombo.’

Como apontou Barroso na matéria citada acima, o Quilombo pretendia articular o passado com o futuro, “como era e como deve ser o samba”, colocando-se em cena como um modelo alternativo às demais escolas existentes, “uma referência”. A matéria refere-se também ao “gigantismo”, às “deformações”, ao “show para turistas” e “aos figurinistas de fora”, quatro dos oito itens que compunham a carta de agravo enviada a Carlinhos Maracanã, em 1975, e que o Quilombo proclamava que seriam corrigidos na nova escola.

Na matéria já citada de Barroso, foi anunciada a formação da diretoria do Quilombo em torno de Candeia, que seria o presidente vitalício do Conselho Deliberativo. Por decisão de Candeia, os diretores saíam do Conselho. Como presidente administrativo, Rui, morador da Rua Pinhará, em Rocha Miranda; primeiro vice-presidente, Wanderlei, fundador da Ala dos Impossíveis, presidente da Ala dos Amigos do Samba, ambas da Portela, e fundador do bloco *Rosa de Ouro de Osvaldo Cruz*; segundo vice-presidente, Edgar; tesoureiros, Zezinho e

---

<sup>68</sup> <http://butecodoedu.blogspot.com/2006/10/entrevista-wilson-moreira.html>. Acesso em 19/12/2008.

Algraci; secretários, Orlando e Márcia; relações públicas, Jorge Coutinho e Denival; diretor social, Paulinho da Viola; diretor de patrimônio, Joel, Yrany; no departamento feminino, Jacira; como diretores de harmonia Dilson, ex-diretor da Portela, e Wilson Moreira; como diretor de bateria, Doutor; e no Conselho Fiscal e Jurídico, Mauro, Édson e Neizinho. Nota-se que o departamento cultural foi suprimido, haja vista que, “todas as ideias para a apresentação da escola sairão da cabeça dos sambistas”, declararia Candeia para a *Folha de S. Paulo*, em novembro de 1975<sup>69</sup>.

Em janeiro de 1976, logo após a inauguração do Quilombo, Candeia decide mudar a sede da escola para Coelho Neto. Uma nova inauguração é promovida pela diretoria da escola, com a participação de seus fundadores, simpatizantes, sambistas e integrantes de outras escolas de samba da cidade. Na matéria então publicada no jornal *Última Hora/Revista* e assinada por Waldinar Ranulpho, Candeia definiu os objetivos do Quilombo:

- desenvolver um centro de pesquisas de *arte negra*, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira;
- lutar pela preservação das *tradições fundamentais* sem as quais não se pode desenvolver qualquer *atividade criativa popular*;
- afastar *elementos inescrupulosos* que, em nome do desenvolvimento intelectual, *apropriam-se de heranças alheias*, deturpando as das escolas de samba, e as transformam em rentáveis peças folclóricas;
- atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro em seu contexto;
- 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. [grifos meus]

Os pontos apresentados na matéria já citada de Barroso reapareceram de forma mais organizada na matéria de Ranulpho. Ao assumir o compromisso de se manifestar como uma escola que será “referência” para as demais escolas de samba, pode-se vislumbrar de que forma o Quilombo passaria a operar em relação ao samba como “atividade criativa popular” relacionada à “arte negra”. Para o Quilombo, o samba seria o representante do “autêntico

---

<sup>69</sup> RIO (Sucursal). Uma nova escola de samba para o carnaval do Rio, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 de novembro de 1975.

ritmo brasileiro” e a nova escola herdeira das “tradições fundamentais” construídas pelos primeiros sambistas não só da região, mas de outros espaços da cidade<sup>70</sup>.

O desenvolvimento de um centro de pesquisa de “arte negra” teria como objetivo “ênfatisar sua contribuição à formação da cultura brasileira”. Este centro teria papel estratégico, haja vista que, para o Quilombo, as escolas de samba estavam se “deturpando” – por meio dos oito itens já citados e apresentados na carta de agravo enviada à Portela em 1975 – e relegando a segundo plano seu papel de contribuição à “cultura brasileira”. As escolas de samba teriam se voltado para atender apenas aos desfiles, aos interesses comerciais, turísticos e de mídia, ao espetáculo e ao público recém-chegado, prioritariamente das classes médias urbanas, em detrimento dos sambistas.

É relevante destacar que, na visão de Vargens em seu depoimento de 2008, além da “diretoria tradicional de uma escola de samba”, Candeia trouxe uma “diretoria ampliada” para a nova escola, o que contribuiria para o cumprimento dos objetivos anunciados para o Quilombo:

Ele escalou o time a partir do conhecimento que ele tinha e da disponibilidade e disposição das pessoas de irem lá para o Quilombo. E, além disso, você tinha os líderes dos diversos grupos de música e dança: você tinha o mestre da capoeira; o líder do maculelê; a liderança do jongo, que era o pessoal da Serrinha, lá em Madureira. Quer dizer, *além dessa tradicional diretoria de uma escola de samba*, você tinha também esses líderes dos outros grupos. Então, era uma *diretoria mais ampliada*. Nem sempre todos os grupos se apresentavam, não é? Às vezes não havia oportunidade de todos os grupos se apresentarem dentro daquela festa. Então, uma semana era o grupo de maculelê, outra semana era o de jongo... [grifos meus]

Os objetivos anunciados do Quilombo iluminam os aspectos referentes à maneira pela qual a nova escola entrou na cena, passou a se entender como representante de um legado das “tradições fundamentais” a serem preservadas, e se configurou como um movimento cultural que serviria “de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro”.

Fundada a escola, eleita a diretoria e inaugurada a sede, a próxima questão seria arregimentar os componentes da agremiação. Logo após o carnaval de 1976, Candeia foi informado de que existia em um bairro próximo, Acari, um bloco carnavalesco chamado *Não se dá bem quem não quer*, sob a liderança do filho de comerciantes portugueses, Pedro Carmo dos Santos. Valdir dos Santos, estivador e fundador do Quilombo, foi então convocado por

---

<sup>70</sup> Ver MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura, Departamento de Documentação e Informação Cultural, 1995.

Candeia para convidar a diretoria do bloco para uma das reuniões, que se realizavam geralmente às quintas-feiras. A esse primeiro encontro compareceu Pedro Carmo dos Santos, que conta em depoimento a mim concedido em 2008:<sup>71</sup>

Eu estava acostumado no bloco, o pessoal da favela, o nosso pessoal aqui, o Acari era pequenininho. Eu cheguei lá, eu estou vendo o pessoal todo – doutores, compositor, artista, Clara Nunes, Paulinho da Viola –, eu fiquei todo inibido. O falecido Candeia logo... ‘Olha aí, ele chegou aí, o homem que manda no Acari! Esse aí é o líder do Acari!’

Percebe-se em Pedro Carmo o fascínio que o Quilombo provocava com sua diretoria, composta por sambistas, cantores e artistas já de renome e de reconhecimento do grande público. Por outro lado, percebe-se a habilidade de Candeia na valorização pessoal como forma de relacionamento para adesão dos componentes, que viriam a ser os futuros membros do Quilombo. Continua Pedro Carmo:

Aí ele [Candeia]: ‘Você não quer fazer uma fusão desse bloco? Eu vou te explicar por quê (...) o bloco é empolgado, é de empolgação, você tem bastante conhecimento, dizem que o pessoal lá é animado e tudo, mas aqui, como você está vendo aí, tem o pessoal do mundo do samba... Tem artista, tem tudo, e vocês têm tudo para crescerem mais rápido. Os ritmistas e os próprios componentes crescerem mais rápido.’

Candeia, com sagacidade, apontou para Pedro Carmo a oportunidade de projeção dos compositores, ritmistas e componentes do bloco de Acari ao se juntar ao Quilombo. Assim foi feita a “fusão” entre o bloco e o Quilombo. A partir daquela data deixou de existir o bloco carnavalesco *Não se dá bem quem não quer*, ficando somente o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

### III.1.2 - “A árvore que esqueceu a raiz.”

Em 1977, Candeia escreveu, junto com Isnard de Araújo, o livro *Escola de samba, a árvore que esqueceu a raiz*, publicado pela Editora Lidador em colaboração com a Secretaria Estadual de Educação e Cultura (SEEC), o Departamento de Cultura, o Instituto Estadual do Livro e lançado em 1978. Em entrevista ao *Correio Brasiliense*, fonte importante para esta pesquisa, Candeia esclarece que pretendia escrever o livro com Paulinho da Viola, mas que não havia sido possível por falta de tempo do cantor. O nome de Isnard foi pensado devido à sua participação na criação do projeto Museu Histórico da Portela. A idéia inicial era um

---

<sup>71</sup> Entrevista temática realizada em 5/7/2008.

levantamento histórico da Portela, aproveitando os depoimentos “do pessoal da Velha Guarda da Portela”, continua Candeia na entrevista:

[São] memórias da Portela, mas a coisa se tornou tão profunda, o entusiasmo da gente foi tão grande, que começamos a expandir os fatos com relação ao samba, basicamente a história da Portela. Mas não está preso unicamente à Portela, entendeu? (...) Eu estou contando aquilo que eu sinto, dando minha opinião, dando meu depoimento com relação à coisa que assisti, daquilo que eu vivi na minha vida de samba.

Candeia considerou *Escola de samba, a árvore que esqueceu a raiz* expressão organizada de sua “opinião”, de seu testemunho como sambista, legitimado pela sua experiência pessoal como dirigente e como artista. Por isto mesmo, o livro é fonte fundamental para se entender os objetivos e valores defendidos por Candeia para o Quilombo. O livro pretendeu, por meio de um trabalho biográfico sobre a Portela, apontar como se deveria organizar uma escola de samba, qual seria sua “cultura própria” e de seus participantes, os “verdadeiros sambistas”. Apresentou, também, a visão organizada de seus autores sobre o samba relacionado à “arte negra”.

Com prefácio de Sérgio Cabral, o livro foi estruturado em nove partes, mais *Bibliografia e Pesquisa* e um último texto intitulado *Quilombo*. Na parte 1, os autores trouxeram *O samba e Suas Raízes*; em seguida, na parte 2, fizeram um histórico sobre a Portela. Na parte 3, versaram sobre *Os Setores de uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos)*; na parte 4, sobre *Curiosidades Históricas (Pesquisa)*; na parte 5, sobre *Cultura Própria da Escola de Samba*; na parte 6, trazem *Criatividade do Sambista*; a parte 7 é sobre *A Vida Socioeconômica do Sambista*; na parte 8, apresenta *Os Dilemas das Organizações de Sambistas*. *Futuro e ideal das escolas de samba* é o título da parte 9 do livro, que traz o subtítulo *O Negro*.

### III.1.3 - “Arte negra” e resistência

No depoimento de 2008, Vargens apontou que o contexto político do país favoreceu o encontro dos diversos atores sociais no Quilombo. Por mais que o presidente Ernesto Geisel (1974-1979) tivesse apresentado como projeto político o processo de abertura, anunciado como uma “distensão lenta, gradual e segura”<sup>72</sup> em 1975, o país ainda vivia em plena ditadura

---

<sup>72</sup> *Dicionário Histórico-Biográfico-Brasileiro (DHBB)*. CPDOC/FGV. <http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/>; [http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes\\_htm/2304\\_5.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/2304_5.asp). Acesso em 27/2/2009.

militar. Vargens apresentou sua visão sobre o Quilombo como movimento de resistência, no que se refere à conjuntura política vivida no país:

Então, a ideia do Candeia e do grupo que o apoiou era salvaguardar isso, que é, na verdade, uma identificação com a cultura nacional. Em uma época em que todas as forças progressistas trabalhavam para aglutinar. Essa era uma maneira de *aglutinar as pessoas*, não é? Foi por isso que a Quilombo conseguiu juntar 3.000 estivadores, ou juntar 3.000 ou mais trabalhadores da construção civil durante as suas festas lá. E não era só samba e comida. Havia palestras, exibição de filmes, debates. Esse espaço você não tinha nem dentro das universidades, porque havia uma repressão. Então era um quilombo mesmo, *um lugar de resistência*. A coisa não foi tão elaborada conscientemente, não é? Mas, partindo das pessoas que criaram o grupo – isso a gente vê hoje, trinta e tantos anos depois –, era um movimento... Na verdade, *uma válvula de escape* para aquilo que não se tinha: um, na universidade; outro, dentro do seu jornal; outro, dentro da sua escola de samba. Então, como o Quilombo dos Palmares, que aglutinou não só negros, todo mundo sabe disso, mas pessoas que estavam marginalizadas dentro da sociedade na época e foram para lá, para o Quilombo, porque lá tinha abrigo e tinha proteção. E o escudo eram os grandes artistas que frequentavam, como Martinho [da Vila], Paulinho [da Viola], Clara [Nunes]. Essas pessoas foram importantes também, porque deram visibilidade à coisa, ao trabalho. E o Candeia, que, além das ideias, tinha o dia todo para ficar telefonando, desde o fornecedor de carne ou de cerveja até o artista, o amigo, o jornalista para divulgar. Ele tinha tudo na mão dele. [grifos meus]

Vargens afirmou ainda que a capacidade que o Quilombo de Candeia alcançou de “aglutinar as pessoas” deveu-se muito ao momento político do país, como uma “válvula de escape”, “um lugar de resistência”, um Quilombo dos Palmares revivido. Chamou-me a atenção nos depoimentos de Vargens e Jorge Coutinho<sup>73</sup>, realizados em 2008, a naturalidade que os entrevistados demonstraram com a pergunta sobre a escolha do nome Quilombo para a nova escola de samba, como se fosse questão indubitável, apenas e tão-somente uma sugestão do concunhado de Candeia. Faz-se necessário, no entanto, conjugar o passado com o presente, haja vista que a ideia dos quilombos contemporâneos, e de Zumbi, como mito, seria construída ao longo da década de 1970/1980.

Pode-se localizar, a partir da década de 1970, um marco étnico nas iniciativas culturais, ou seja, uma configuração cultural mais politizada e impregnada pela “descoberta” da África via “movimento negro”, que provocaria também a revisão da memória pública da escravidão e abolição<sup>74</sup>. Tal configuração foi influenciada pelas reflexões sobre o pan-africanismo<sup>75</sup>, as lutas pela independência dos países da África e os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos. Alberti e Pereira (2007: 2), em artigo intitulado *Qual África?*, apontam que:

<sup>73</sup> Entrevista temática realizada em 16/9/2008.

<sup>74</sup> Ver MATTOS, Hebe. “Remanescentes das Comunidades dos Quilombos: memória do cativo e políticas de reparação no Brasil.” In: *Revista USP*, n. 68. dez. jan. fev. 2005 e 2006, p. 104-111

<sup>75</sup> Ver APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

A rigor, seria mais apropriado chamar as iniciativas e as instituições que se multiplicaram no Brasil a partir dos anos 1970 de ‘movimentos negros’ no plural, dada sua diversidade e suas frequentes cisões e divergências, mas não há dúvida de que todas tinham por objetivo o combate ao racismo e a luta pela melhoria de condições de vida das populações negras.

Como indiquei na introdução dessa dissertação, pretendo trabalhar na perspectiva de Sansone (2002: 249-269), onde também seria mais apropriado chamar as iniciativas, ou os movimentos culturais, como constituintes de “culturas negras” no plural, como apontado por Alberti e Pereira no caso dos “movimentos negros”. Como certo repertório organizado, como conhecimento do passado se projetaria para as construções futuras no Quilombo? Quais os referenciais que seriam eleitos e adotados pelo Quilombo? Em que perspectiva o Quilombo operava ao falar do “negro”? Como o surgimento dos “movimentos negros” influenciou e seria influenciado pelo Quilombo?

No já citado manifesto de fundação da escola, Vargens anunciava: “Estou chegando... Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um *canto negro*. Busco a liberdade. Não admito moldes!” No depoimento de 2008, esclarece sua visão:

A gente, quando falava ‘negro’, eram essas manifestações populares que eram praticadas por negros. As pessoas de outros lados da cidade eram *influenciadas mais por músicas estrangeiras*. Enquanto ali, não. Aquele era um reduto em que as manifestações brasileiras, oriundas da África, elas estavam ainda bastante claras. Estão até hoje, não é? Embora você tenha outro lado, por causa da mídia e tal. Então, a ideia do Candeia e do grupo que o apoiou era salvaguardar isso, que é, na verdade, uma *identificação com a cultura nacional*. [grifos meus]

Segundo Vargens, seriam dois os aspectos de distinção no Quilombo. O primeiro estaria em oposição às pessoas que eram “influenciadas por músicas estrangeiras”. É clara a referência ao “movimento *black*”, que surgiu também na década de 1970 e que teve a influência da *soul music* americana, de líderes como Martin Luther King e Malcolm X e da articulação de movimentos, como o do grupo *Panteras Negras*. Na cidade do Rio de Janeiro, o “movimento *black*” passou a ser conhecido como *Black Rio*<sup>76</sup>, hoje mais identificada com o *soul* e que, com o passar dos anos foi se ramificando em diversas tendências musicais, como o “funk” e o movimento hip hop. O segundo aspecto, destacado acima no depoimento de Vargens, seria a “identificação com a cultura nacional” expressa pelo samba e identificada, pelo Quilombo, ao “negro”:

Para se falar em samba, temos que falar em *negro*; para se falar em negro, temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, *erguendo seu grito contra o*

---

<sup>76</sup> Ver matéria, de capa e quatro páginas, publicada por Lena Frias, com fotos de Almir Veiga, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*: “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil: BLACK RIO”, em 17/7/1976.



*preconceito de raça e de cor, herança da escravidão*. O negro, com sua luta, vem de muito longe, dos Quilombos e das insurreições de escravos. Se voltarmos para a *história nacional*, encontraremos sua presença em todos os setores de nossa vida social. As nossas manifestações populares têm como pontos altos o SAMBA, as rodas de capoeira, as competições de batuques, as congadas, as eleições de Reis de Congo e de Juizes de Angola, o folguedo dos quilombos, os maracatus, o frevo, o bumba-meu-boi, os ternos e os ranchos, os louvores a São Benedito. (Candeia e Isnard, 1978: 5) [grifos meus]

Para Candeia e Isnard, comporia esse conjunto de “manifestações populares” a religiosidade, “no tambor de Mina, no Maranhão, nos Xangôs de Pernambuco, nos candomblés da Bahia, nas macumbas do Rio de Janeiro, nos Parás de Porto Alegre”; e a culinária, tais como “o vatapá, o caruru, o efó, o acarajé, entre outros”. Nessa perspectiva, os autores operariam o conceito de “cultura negra africana” como sinônimo de “cultura popular”.

Um ponto relevante que balizou o discurso de fundação do Quilombo, destacado na citação acima, se refere ao “negro” e aos tempos de escravidão colocados pelos autores como uma “herança”. Essa “herança” traria duas resultantes. A primeira, advinda da “sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo seu grito contra o preconceito de raça e de cor”, seria a de “resistência”, não só, como Vargens apontou, à conjuntura política do país na década de 1970, mas com uma visão distinta do processo histórico, que, para Candeia e Isnard, viria desde os tempos “dos Quilombos e das insurreições de escravos”. A segunda seria a contribuição do samba, das demais “manifestações populares” citadas, da religiosidade e da culinária para a “história nacional”. Estaria estabelecido, por Candeia e Isnard, o conjunto de referenciais que seria eleito e adotado pelo Quilombo para a construção de seu conceito de “cultura negra” e a sua importância cultural, ou seja, dos quilombos dos tempos de escravidão, ao Quilombo de Candeia, cujas bandeiras seriam de “luta” e “resistência”. No Quilombo, a pesquisa e o desenvolvimento dos enredos seriam feitos sobre personalidades negras brasileiras que representam a “luta pela libertação” ou “contra as injustiças”, como, por exemplo, Zumbi dos Palmares, Luiz Gama, João Cândido, Solano Trindade, ou o próprio Candeia, já falecido, no carnaval de 1980.

“Neste país, ser negro, e relativamente consciente, é estar em contínua revolta”, foi a epígrafe do escritor americano James Baldwin<sup>77</sup> que Candeia e Isnard escolheram para o apêndice intitulado *O Negro*, que sequer está relacionado no índice do livro já citado. O texto é breve, apenas cinco páginas, mas extremamente relevante para complementar a visão do Quilombo sobre o “negro”. A referência ao autor americano, que teve expressão no

---

<sup>77</sup> James Arthur Baldwin (1924-1987), escritor americano que ganhou notoriedade na década de 1960, como ativista dos direitos civis. [http://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Baldwin\\_\(writer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Baldwin_(writer)). Acesso em 17/12/2008.

movimento pela luta dos direitos civis nos Estados Unidos, sugere que Candeia e Isnard apostavam em uma postura similar, segundo Baldwin, “em contínua revolta”. Contudo, para Candeia e Isnard, seriam necessárias algumas “ressalvas”, pois a atitude deveria ser adaptada para a “realidade brasileira”, ou seja, deveria contemplar a “cultura nacional”.

No desfile de 1978, o Quilombo traria duas faixas: “samba dentro da realidade brasileira” e “samba sem pretensão”. Segundo visão de Vargens, no depoimento de 2008, as frases referiam-se ao momento político vivido no país, que refletia sua dinâmica dentro das escolas de samba:

É, porque, como eu disse, o governo apregoava um Brasil mentiroso, um Brasil que não existia, e por isso “dentro da realidade brasileira”: as pessoas com uma sandalhinha pobrezinha. Na verdade, o que as escolas de samba estavam querendo mostrar era um mundo totalmente irreal, e isso servia à ditadura e também era mais uma maneira de alijar os verdadeiros sambistas, que não tinham dinheiro para fazer... Para comprar a roupa. Então, as escolas de samba vestiam algumas alas e as outras todas eram compostas de pessoas alheias àquele ambiente, que muitas vezes não sabiam nem cantar o samba, que pagavam a sua fantasia e queriam se divertir. Da mesma forma que compravam o ingresso para um baile de carnaval em um clube, naquela noite do desfile, iam brincar o carnaval em uma escola de samba. Quer dizer, *samba sem pretensão dentro da realidade brasileira*. Sem pretensão porque queria brincar o carnaval com as baianas, nos subúrbios, como a gente diz aí, a ‘comissão de frente digna de respeito’. As primeiras comissões de frente eram representadas por fundadores das escolas, por senhores de uma certa idade que iam apresentando, na verdade, o fruto do trabalho deles de anos, não é? E de uma hora para outra aparecem mulheres bonitas de pernas de fora na frente. Não que sejamos contra, mas está tirando o lugar daqueles senhores e tal. Então é isso que a gente estava querendo dizer aí no manifesto. [grifos meus]

Em 1977, Candeia compôs *Sou mais samba*<sup>78</sup>. “Eu não sou africano, eu não. Nem norte-americano! Ao som da viola e pandeiro, sou mais o samba brasileiro!” Na composição é possível vislumbrar a diversidade de construções das “culturas negras”, na perspectiva apontada por Alberti e Pereira (2007: 19), em que:

Algumas vezes, pois, a busca da África pode revelar uma diversidade de interesses antes não imaginada. Outros fatores, para além da ‘ancestralidade’, eram responsáveis por diferenças – fatores nacionais e mesmo culturais, que evidenciam outras perspectivas e outras formas de ver o mundo.

Entre os “africanos” ou os *blacks* norte-americanos, Candeia apostaria no samba “brasileiro”. Tal configuração não só aponta para os aspectos preservacionistas de uma identidade cultural tida pelo Quilombo como constituída pelos “negros” por meio do samba, como também para a interação do Quilombo com “os movimentos negros” e um projeto nacionalista que se constituiu na década de 1970 no Brasil, e que implicava a valorização do

---

<sup>78</sup> Ver composição completa no anexo I.

que era “autenticamente nacional”, em oposição ao que vinha do “estrangeiro”, vale dizer, dos Estados Unidos. Uma das teses resultantes desse projeto nacionalista foi a do “quilombismo”, formulada por Abdias Nascimento<sup>79</sup>, que diria no livro *O quilombismo* (1980: 257):

[Candeia] Organizou a Escola de Samba Quilombo, nos subúrbios do Rio de Janeiro, com um profundo senso do valor político-social do samba em função do progresso da coletividade negra. Este importante membro da família quilombista faleceu recentemente, mas até o instante derradeiro ele manteve uma lúcida visão dos objetivos da entidade que fundou e presidiu no rumo dos interesses mais legítimos do povo afro-brasileiro. Basta folhear o livro de sua autoria e de Isnard, e ler trechos como este: ‘Quilombo - Grêmio Recreativo Arte Negra (...) nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro na cultura brasileira. Pretendemos chamar a atenção do povo brasileiro para as raízes da arte negra brasileira.’ A posição do ‘Quilombo’ é principalmente contrária à importação de produtos culturais prontos e acabados produzidos no exterior. Neste último trecho, os autores tocam num ponto importante do quilombismo: o caráter nacionalista do movimento. Nacionalismo aqui não deve ser traduzido como xenofobismo. Sendo o quilombismo uma luta antiimperialista, se articula ao pan-africanismo e sustenta radical solidariedade com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão, o racismo e as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia. Num folheto intitulado 90 anos de abolição, publicado pela Escola de Samba Quilombo, Candeia registra que ‘foi através do Quilombo, e não do movimento abolicionista, que se desenvolveu a luta dos negros contra a escravatura’.

A citação de Nascimento refere-se justamente ao último texto do livro já citado de Candeia e Isnard, intitulado *QUILOMBO – Grêmio Recreativo Arte Negra – Escola de Samba Quilombo*, que anuncia a nova escola como “o núcleo de defesa do sambista” (CANDEIA e ISNARD, 1978: 87). Talvez seja possível pensar que a aproximação do Quilombo com o movimento negro contemporâneo fosse a mais relevante distinção da nova escola às demais, duramente criticadas pelo Quilombo<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Abdias Nascimento (1914-2004), na década de 1930, engaja-se na Frente Negra Brasileira e luta contra a segregação racial em estabelecimentos comerciais da cidade. Prossegue na luta contra o racismo organizando o Congresso Afro-Campineiro em 1938. Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro (TEN), entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. A Convenção propõe à Assembléia Nacional Constituinte de 1946 a inclusão de políticas públicas para a população afro-descendente. À frente do TEN, Abdias organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio na formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória como meio para construir a igualdade para os negros na sociedade brasileira. Como senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. *O quilombismo* documenta a participação, na década de 1970, pela primeira vez ocorrida, de um negro brasileiro nos foros internacionais pan-africanos.

<sup>80</sup> Ver ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. “O movimento negro contemporâneo”. In: REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge (org.). *As esquerdas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

### III.1.4 - Samba, patrimônio, identidade nacional e tradição

Qual seria a concepção sobre o samba que o Quilombo traria em seu discurso? Pode-se pensar em função de duas abordagens que permeiam a historiografia sobre as origens da música popular brasileira. As duas tendências básicas são apontadas em artigo por Napolitano e Wasserman e seriam:<sup>81</sup>

- a) a tendência historiográfica que trabalha com o paradigma das origens como *um lugar*, situado no tempo e no espaço, a ser determinado pela pesquisa histórica;
- b) a tendência, mais atuante a partir do meio acadêmico, que coloca sob suspeita a própria questão das origens, com um lugar determinável, procurando analisar historicamente a dinâmica social e ideológica que os discursos de origem podem revelar.

Sandroni (2001: 114) chamou o primeiro paradigma apontado por Napolitano e Wasserman, - o das origens como “um lugar” – de “concepção tópica”<sup>82</sup>, sobre o qual traçou as seguintes considerações:

O samba não teria sido inventado, muito menos por ‘vários grupos sociais’; ele já existia, confinado às noites da senzala, dos terreiros de macumba ou dos morros do Rio de Janeiro, antes de sair à luz do dia e conquistar o Brasil. O ‘lugar’ do samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu. (...) Em resumo, o samba seria para este ponto de vista uma propriedade intrínseca da cultura afro-brasileira.

O discurso do Quilombo, analisado por meio da perspectiva de Candeia e Isnard, ancora-se nesta chave de que o samba teria um “lugar” de origem, intrinsecamente ligado à “cultura negra”. A busca do “lugar de origem” traria para a cena a busca pelo “autêntico”, pela “raiz”, e consequentemente reforçaria, no Quilombo, sua posição de resistência à repressão:

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 expressar seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada no lundu, no maxixe, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-

---

<sup>81</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos, e WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.” In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo; ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, n.39, 2000, p. 167-189.

<sup>82</sup> Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Zahar, 2008. p. 113-117

canção, no samba de breque, no samba batucada, que em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro. (CANDEIA e ISNARD, 1978: 5)

Estão em jogo, ainda, segundo a citação acima, o que Sandroni (2001: 89) apontou como as “localizações” sociais do samba – ou dos sambistas, se entendido na perspectiva dos autores – que “tinham consequências óbvias quanto ao valor que se lhes atribuía”. No Quilombo, a questão guardou uma contradição que se deu entre o samba, que seria “do morro, das favelas, dos bairros de baixo nível econômico das cidades”, e a sua representação como “grande parte do patrimônio do povo brasileiro”.

O Quilombo defendia que esse patrimônio construído por meio do samba seria o legado mais provável para uma transformação social, onde o sambista poderia ocupar um lugar mais favorável socialmente, lugar onde

[...] lutou para que sua cultura fosse reconhecida. Marginalizado e perseguido pela polícia, o sambista sofreu no sangue a perseguição aos seus hábitos e costumes. (...) aos poucos foi mostrando à cidade o valor da contribuição que ele tinha para dar à arte-popular” (CANDEIA e ISNARD, 1978: 75).

Para os autores, é como se os sambistas, após suas contribuições para o projeto de construção de um “patrimônio do povo brasileiro” e o encontro de um caminho de subsistência, estivessem sendo expropriados dessa posição de reconhecimento e mais uma vez lançados à marginalização.

É importante ressaltar que o contexto cultural advindo do projeto de abertura política do governo Geisel teve como uma das resultantes uma maior atenção à questão cultural no país. E arriscar que, até certo ponto, o Quilombo teria sido influenciado, ao falar em preservação e “patrimônio do povo brasileiro”, pela discussão sobre o patrimônio como política pública de cultura, na qual Aloísio Magalhães, na condição de diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de 1979 a 1981, e secretário de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura (MEC), de 1981 a 1982, quando faleceu, teve relevante atuação na elaboração de uma inovadora agenda – na criação de órgãos federais e projetos – que constituiu uma conceituação mais abrangente da visão sobre patrimônio, em seus aspectos intangíveis<sup>83</sup>.

Para o Quilombo, esse “patrimônio do povo brasileiro” está ancorado na representação do samba como símbolo de identidade nacional, que serviu a um determinado projeto político cultural nacional e atribuiu características positivas ao samba e seus atores,

---

<sup>83</sup> Ver OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. pp. 114-138.

temática já abordada em diversos estudos e pesquisas<sup>84</sup>. Um destes estudos é o de Hermano Vianna, que, para explicar esse processo de nacionalização do samba, retoma a tese de Hobsbawm sobre a invenção das tradições<sup>85</sup> e concebe o samba como categoria construída em um processo histórico por diversos atores, grupos sociais, interesses diferenciados e conflitantes. As conclusões de Vianna contrariam o paradigma da “concepção tópica” e, conseqüentemente, a do Quilombo, ao afirmar que “o samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (‘o morro’), mas envolveu grupos sociais diferentes em constante negociação.

Por essa via, Vianna deflagra um ponto fundamental e recorrente no discurso do Quilombo: a questão da autenticidade.

Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’. O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a ‘alma’ brasileira. (VIANNA, 2004: 151)

O samba é apresentado por Candeia e Isnard como o representante do “autêntico ritmo brasileiro”. Para os autores, afirmar a autenticidade e salvaguardar essa “arte negra” – o samba e demais “manifestações populares” – poderia servir também para assegurar a ascensão social do sambista, tema recorrente no discurso do Quilombo. Inventada ou não, oriunda de um processo de negociação entre grupos sociais diferentes, ou original e pura (do “morro”), certa “tradição” se constituiu ao longo das décadas de 1920-1930.

Mas, como essa “tradição” seria operada no Quilombo? Candeia e Isnard abordaram a questão na segunda e na terceira partes do livro citado, intituladas *Portela* e *Os setores de uma escola de samba (importância, origem e aspectos básicos)*. Os capítulos da segunda e terceira parte são numerados em sequência, de um a 14, sugerindo a continuidade e interação entre as partes. A segunda parte, *Portela*, é dividida em cinco capítulos: surgimento; fatos marcantes; sedes da escola; contribuição e meios sociais; e histórico dos carnavais. Em

---

<sup>84</sup> Ver VIANNA, Hermano. *O mistério de samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2004. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Zahar, 2008.

<sup>85</sup> HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

complemento, a terceira parte é dividida em nove capítulos: alegorias; baianas; destaques; passistas; harmonia; mestre-sala e porta-bandeira; bateria; compositor e enredo.

Em *Portela*, os autores traçam a história da escola de samba a partir dos depoimentos que foram realizados para o projeto do Museu Histórico Portelense, em um esforço de traçar também uma genealogia da escola. Observa-se o empenho em identificar e definir como a Portela surgiu, quem participou, as relações parentais, em que condições as pessoas viviam, o que diziam, como arrecadavam fundos, como se vestiam, o que comiam, como dançavam, como expressavam sua religiosidade, como organizavam suas festas, como se dava sua linguagem, enfim, seu patrimônio, que seria reorganizado no livro por Candeia e Isnard.

Os autores afirmam que as matrizes da Portela estariam ancoradas nos blocos *Quem fala de nós come mosca*, *Bloco baianinhas de Osvaldo Cruz* e *Lá se vai nossa embaixada*; em seus participantes e fundadores; nas “festeiras”, dona Ester, dona Neném e dona Martinha; e nos terreiros do “Seu” Napoleão e “Seu” Vieira; que organizavam suas reuniões das quais participavam sambistas da época. Em um segundo momento, os autores trazem o triunvirato Paulo da Portela, Rufino e Antonio Caetano, cuja história ficou cristalizada como mito de fundação da escola, nas ocasiões em que se reuniam embaixo da mangueira da casa de “Seu” Napoleão, pai de Natal da Portela. No entanto, complementam a história com nomes de outros sambistas que teriam participado desses primeiros momentos como fundadores ou colaboradores, em uma lista extensa de 46 nomes. Destacam ainda a participação de Ismael Silva e dos sambistas da Estácio – tidos como fundadores da primeira escola de samba da cidade, a *Deixa falar*<sup>86</sup> – nas festas ditas na “roça” e que “incentivaram os primeiros sambistas da azul e branco e indiretamente influenciaram o nascimento da Portela”. (CANDEIA e ISNARD, 1978: 11).

Os autores destacam os nomes que a escola recebeu: *Bloco Carnavalesco Escola de Samba Osvaldo Cruz* (1926/7); *Quem nos faz é o capricho* (1928/9); *Vai como pode* (1930/31); e finalmente *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela* (1931). Informações inusitadas no capítulo são as localizações da Portela: o primeiro ponto de encontro, a já referida mangueira da casa do “Seu” Napoleão. Como sedes, que esclarecem que serviam

---

<sup>86</sup> *Deixa falar* é o nome de uma extinta agremiação carnavalesca do bairro do Estácio e é considerada por sambistas e pesquisadores como a primeira escola de samba do Brasil. A *Deixa falar* durou pouco tempo, fazendo “embaixadas” (visitas a outros redutos de samba como Mangueira, Osvaldo Cruz e Madureira) e desfilando na Praça Onze nos carnavais de 1929, 1930 e 1931, não chegando a participar do primeiro concurso oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, organizado em 1932, pelo Jornal Mundo Sportivo. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Deixa\\_Falar](http://pt.wikipedia.org/wiki/Deixa_Falar). Acesso em 22/12/2008.

apenas para guardar os instrumentos da escola: a primeira, na Barra-Preta, onde residia Paulo da Portela; a segunda, no quarto onde morava Antonio Rufino. A terceira sede seria no antigo número 412 da Rua Portela, que em 1978 era o “Bar do Nozinho”<sup>87</sup>. Neste local os autores informam que já eram realizadas reuniões da diretoria. A Portelinha e o Portelão, ou Academia do Samba Natalino José do Nascimento, que são consideradas no senso comum a primeira e a segunda sede da escola, são apresentadas pelos autores como, respectivamente, a quarta e a quinta sede. Operam, dessa forma, com o lugar de formação das escolas de samba como “lugar de memória.”<sup>88</sup> A descrição minuciosa de como se constituíram o patrimônio e a “tradição” da Portela foi relevante na perspectiva de que esse patrimônio seria apropriado pelo Quilombo, recém-fundado. E que seria a essa “tradição”, como uma memória construída, a que o Quilombo se reportaria.

Para contar a história da Portela, os autores elegem e selecionam marcos, modos de fazer, fatos e símbolos ancorados em referenciais localizados nas décadas de 1920/30, em um processo em que Pollack chamou de “trabalho de enquadramento de memória”<sup>89</sup>. A questão principal não seria a “pura expressão” das escolas de samba, mas sim a que caminhos levariam para construção do futuro. O Quilombo se reporta a uma tradição intimamente ligada ao período de surgimento das escolas de samba. O lugar do Quilombo, como espaço mantenedor e guardião de uma memória e tradição, seria aquele que a Portela e muitas outras escolas de samba não traziam mais para si.

Pode-se, assim, identificar por quais bases o Quilombo se anuncia como herdeiro da tradição construída pelos primeiros sambistas não só da região suburbana, mas de outros espaços da cidade. Essa tradição estaria fundeada em tempos anteriores à própria entrada de Candeia na ala de compositores da escola, em 1953. Como exemplos complementares, o Quilombo valorizava e trazia para si a mobilização e participação de sambistas da antiga, tais como Cartola, Xangô da Mangueira, D. Ivone Lara, Manacéia, Alvarenga, Clementina de Jesus, Casquinha, “Seu” Aniceto, entre muitos outros, que, ou participaram do momento fundador das escolas de samba, ou detêm o conhecimento de manifestações ancestrais, como os cantos de trabalho, partido-alto, pontos de terreiro, ladainhas e jongs.

---

<sup>87</sup> Ponto de encontro dos sambistas da Portela. Nozinho era amigo de Candeia e filho de Natal da Portela.

<sup>88</sup> Sobre lugares da memória analisados por Pierre Nora ver POLLACK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio e identidade social”. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

<sup>89</sup> Ver POLLACK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos históricos*, 5 (10), Rio de Janeiro, 1992. p. 6



### III.1.5 - Uma escola que sirva de teto para todos os sambistas

Que escola seria essa que serviria de teto para todos os sambistas? A terceira parte do livro foi intitulada *Os setores de uma escola de samba (importância, origem e aspectos básicos)* e os títulos dos nove capítulos são: alegorias; baianas; destaques; passistas; harmonia; mestre-sala e porta-bandeira; bateria; compositor e enredo. Observa-se que se assemelham aos quesitos de avaliação dos desfiles das escolas de samba, que atualmente são dez: enredo, samba-enredo, bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, conjunto, alegorias e adereços, evolução, fantasia e harmonia. Ou ainda relacionados aos oito pontos da carta de agravo de 1975, enviada por Candeia e demais diretores do departamento cultural da Portela ao seu então presidente Carlinhos Maracanã.

Os autores apresentam em cada capítulo uma conceituação, as contribuições, as influências e os aspectos básicos dos quesitos. Pode-se concluir que Candeia e Isnard pretenderam estabelecer, segundo os preceitos dos sambistas, quais seriam as características para a organização dos desfiles, qual seria o “modelo” a ser seguido pelas demais escolas de samba.

Assim, faz-se necessário primeiro buscar o entendimento de quem é o sambista e sua função na organização da estrutura das agremiações. A abordagem da questão é completada nas partes cinco, seis, sete e oito do livro citado de Candeia e Isnard – intituladas respectivamente *Cultura própria da escola de samba*, *Criatividade do sambista*, *A vida socioeconômica do sambista* e *Os dilemas das organizações das escolas de samba* – e que nos auxiliam a explicar quais os pontos de distinção do Quilombo com as demais escolas de samba.

Por meio de Jório e Araújo (1969: 33), tem-se uma leitura do que, de modo geral, era considerado o sambista para as escolas de samba: “O sambista é a unidade funcional da Escola de Samba. Em definição ortodoxa, sambista é todo aquele que diz no pé, canta, compõe ou toca instrumento de percussão.” Os autores defendem ainda uma conceituação mais ampla na qual “sambista é o que se entrega à Escola, por necessidade íntima, independente de quaisquer outros valores gratificantes. A principal qualidade do sambista é o amor à Escola”.

Jório e Araújo separam os sambistas em duas categorias: a primeira, o sambista-componente; e a segunda, o sambista-dirigente. A categoria do sambista-componente pode ser dividida em duas funções: a dos “setores especializados”, que tem como atributo a “pura

criação artística”, destacando-se o sambista na escola como passista, ritmista, instrumentista, compositor, puxador de samba ou cantor, mestre-sala, porta-bandeira ou destaque; e dos “não especializados”, chamados de sambistas ou de pastoras, tratando-se de mulher. Esses componentes são as pessoas que sabem cantar e sambar, mas não se destacam individualmente e sua função é de “caráter coletivo”: “tal elemento é, antes, e acima de tudo, parte integrante do corpo orgânico que representa a estrutura da Escola”.

Torna-se relevante lembrar que Jório e Araújo, em 1969, quando escreveram o referido livro, eram dirigentes de escolas de samba e apresentaram a categoria de sambistas-dirigentes, em prol de suas atuações: “são os integrantes de uma Escola de Samba, responsáveis pelo planejamento, discussão e execução de um programa mínimo, cuja meta principal é o carnaval. Conhecidos como diretores, eles formam as Diretorias das Escolas de Samba.” Jório e Araújo salientam que a tarefa dos dirigentes é árdua no desenvolvimento dessa função, que envolve o levantamento de recursos financeiros, sempre “insuficientes”; as noites viradas dedicadas à organização, a partir de novembro; os moradores da proximidade das quadras que solicitam silêncio e mobilizam a polícia para tal; e até as intempéries que prejudicam os ensaios e a arrecadação. Tudo isso para transformar o carnaval, por meio do desfile das escolas de samba, no “maior espetáculo do mundo”.

Na organização e estruturação do Quilombo, torna-se despropositada a diferenciação entre os sambistas componentes ou dirigentes. Candeia e Isnard não reconhecem a categoria dos sambistas-dirigentes. A tomada de decisões nas escolas deveria ser feita pelos “verdadeiros sambistas”, que conhecem a história do samba, foram formados nas escolas de samba e podem atender aos anseios de seus membros e seus “valores” culturais, pois, na visão dos autores, com a criação da categoria sambistas-dirigentes, houve uma “inversão de valores”:

Os *verdadeiros sambistas*, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são, hoje em dia, colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados ‘carnavalescos’, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituírmos os *valores autênticos* das Escolas de Samba, nós estamos matando a arte-popular brasileira, que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, *pois Escola de samba tem sua cultura própria* com raízes no afro-brasileiro. (CANDEIA e ISNARD, 1978: 70) [grifos meus]

Candeia e Isnard (1978: 68) trouxeram alguns exemplos do que consideraram como “cultura própria da escola de samba”, ou seja, os “valores autênticos”, dos “verdadeiros sambistas”, dispostos em seis itens:

- “nos cânticos e ritmos”: o partido-alto, o samba-enredo, o samba de terreiro e o samba exaltação;
- “na alimentação”: a linguiça com farofa, feijoada, peixe, carne seca com farofa, angu e mocotó;
- “na dança”: o mestre-sala e a porta-bandeira, os passistas e as baianas;
- “nas reuniões sociais”: as rodas de samba, ensaios, brincadeiras de partido-alto, o jongo;
- “na vestimenta”: o chinelo charlote, tamanco português, o chapéu, lenço no pescoço, o boné e o sapato carrapeta;
- “na linguagem”, as contribuições por meio das gírias: “minha preta” (Anézio), “menina eu parei na tua” (Martinho da Vila), “mora no assunto”, “morou”, “vê se te manca” (Padeirinho). Nesse ponto, os autores criticam o uso da expressão “que grilo é esse”, que teria sido apresentada no samba-enredo da Império Serrano, no carnaval de 1972, e significaria uma “influência estranha à escola”.

Definidos quem seriam os “verdadeiros sambistas”, a “cultura própria das escolas de samba” e os “valores autênticos”, chega-se ao ponto onde Candeia e Isnard contemplam um dos objetivos do Quilombo: “organizar uma *escola de samba que sirva de teto a todos os sambistas*, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro”, ou seja, os que detêm ou compactuam, nas palavras do Quilombo, com a “atividade criativa popular”. Os autores entendem a criatividade como atributo fundamental do sambista, que, na “cultura própria da escola de samba”, está relacionada à espontaneidade e a uma “força original”. Essa “força original”, como foi visto anteriormente na visão do Quilombo, tem um “lugar de origem” e seria encontrada “no morro, na Escola de samba, no bloco, no botequim, no terreiro, na rua, nas rodas de samba e congêneres” (CANDEIA e ISNARD, 1978: 67). Para Candeia e Isnard, esta “criatividade popular” é colocada em constante conflito com o que os autores chamam de “valores acadêmicos”, ou seja, “a importância crescente dos estudos superiores”, presente tanto nos sambistas, como na classe média emergente nas escolas de samba:

As Escolas de Samba, com sua cultura própria, assistirão, a nosso ver, um conflito cada vez mais acentuado entre os sambistas que tiveram acesso aos cursos superiores, mas que, conscientemente ou inconscientemente, não procuram aproveitar seus estudos e adaptá-los à *realidade brasileira*, ou seja, a cultura popular e os valores afro-brasileiros que se constituem num patrimônio riquíssimo. (CANDEIA e ISNARD, 1978: 69)

João Baptista Vargens contribui com sua visão para o entendimento da questão sobre a participação de atores que trariam os “valores acadêmicos” para as escolas. Em depoimento de 2008, traz o exemplo de Lan, anteriormente utilizado por Paulinho da Viola, e o seu próprio, como estudante de Letras:

É por isso que tem essa parte aí no manifesto [de fundação do Quilombo]: os falsos intelectuais... Deixa eu ir devagar e tal. Não é querendo excluir o sujeito, não é? Não, é querer que ele faça aquilo que ele sabe fazer. Agora, se o sujeito é jornalista, ele pode trabalhar. Nós temos figuras, intelectuais que sempre acompanharam a Portela, por exemplo. Temos o Lan. O Lan nunca quis ser presidente da Portela nem diretor de harmonia. O Lan sempre ajudou, com os desenhos dele, a Portela. Nem assinava. Fez um enredo, o Ilu Ayê, para a Portela. Eu mesmo. Eu nunca na minha vida me arvorei em ser passista, mestre-sala, diretor de harmonia. Não, eu sempre convivi discretamente, usufruindo da sabedoria daquela gente, e vez ou outra corrigindo a letra de um samba. O cara sabia que eu estava estudando na Faculdade de Letras, chegava com o samba: ‘Dá uma olhadinha aí para ver se tem algum erro de português.’ Porque o sambista tem esse cuidado, não é? Por ele não ter esse domínio escolar da língua, ele tem um cuidado danado, não é?

Como proposição, Candeia e Isnard sublinham a importância da criação de projetos educativos nas escolas de samba, com uma dupla função: contemplariam tanto os interesses dos sambistas, quanto a adequação desses novos atores a esses interesses. Proposição que o Quilombo colocou em curso, com a criação do centro de pesquisas de “arte negra”. Candeia e Isnard sintetizam suas sugestões e reiteram seus objetivos, que estariam em desenvolvimento no Quilombo:

Nossa meta é a correção daquilo que vem atrapalhando os desfiles, que tem confundido simples modificações com evolução. (...) A pretexto de buscar a evolução, e entrar na competição, as agremiações estão se submetendo aos desejos e anseios pessoais que nada têm a ver com a arte-popular na ânsia de agradar o mercado de consumo e esquecendo de preservar seus valores. Consideramos necessário que as Escolas liderem um movimento, no sentido de conduzir as *Entidades* responsáveis pelo carnaval a utilizarem um critério de *juízo autêntico*, estabelecido pelos *sambistas*. (CANDEIA e ISNARD, 1978: 77) (grifos meus)

No capítulo *Os dilemas das organizações das escolas de samba*, Candeia e Isnard consideraram que a questão encerra contradições em uma dinâmica complexa difícil de ser contemplada. Estatutos ultrapassados, organização centralizada nas diretorias das escolas, formação de grupos dissidentes, lucros exagerados, compõem o quadro de difícil resolução. A abordagem dos autores não seria contra a “evolução” dos desfiles das escolas de samba por

meio da participação e a emergência de novos atores, ou seja, os artistas plásticos, os figurinistas, a mídia e seus jornalistas, pesquisadores e “intelectuais”, a indústria fonográfica, entre outros, mas sim como esses novos atores se posicionavam e buscavam influir na estrutura de organização das escolas de samba.

### III.1.6 - O dia a dia do Quilombo

No carnaval de 1976, a escola ainda estava se estruturando e não houve desfile. Pedro Carmo esclarece, em seu depoimento de 2008:

Em 76, estava todo mundo sentado, eu ouvi um pessoal... tum, dum, tum dum. Meia dúzia de gatos pingados, uns dez, tudo batucando. E a gente: ‘Ih, olha lá um bloco! Ih, um bloco passando! Olha lá um bloco!’ E esse bloco era o Quilombo, que estava anunciando que era uma nova escola que estava sendo fundada.

Para o desfile de 1977, mais uma vez Candeia se destaca por sua habilidade, influência e liderança na escolha do samba-enredo vencedor para o carnaval do ano seguinte. O enredo escolhido foi *Apoteose das mãos*, cujo samba vencedor resultou também da “fusão” entre os sambas dos compositores Mariozinho de Acari e Zeca Melodia, do bloco, e de Gael, do Quilombo. Pedro Carmo, no mesmo depoimento de 2008, recorda:

Tinha o samba do Mariozinho de Acari e Zeca Melodia, que eram do meu bloco. E o Gael, que era compositor do Quilombo, fez a outra parte do samba. O Candeia e o pessoal me chamou: ‘Olha, Pedro, o problema é o seguinte, a primeira parte do samba de vocês, ó! Mas a segunda, a do Gael, encaixa certinho no samba do compositor de vocês. Será que ele ia ficar melindrado de a gente fazer a fusão desse samba, o primeiro samba...?’ Às vezes, eu vejo agora fazer fusão de samba, o Quilombo foi o primeiro a fazer isso, de juntar um samba com outro.

Segundo Vargens (1987: 79), muitas foram as dificuldades enfrentadas para que o Quilombo pudesse desfilar no carnaval de 1977. Mesmo assim, devido ao empenho de seus componentes, a escola não só se apresentou pelas ruas dos subúrbios de Coelho Neto e Acari, como fechou o carnaval na Avenida Presidente Vargas. O impacto parece positivo, como sugerem os comentários da imprensa:

A presença da Escola de Samba Quilombo foi, na verdade, a grande novidade no desfile de campeões do Carnaval 77, fechando com chave de ouro uma festa que teve tudo igual aos anos anteriores. [...] Com um contingente de 400 pessoas, dentre as quais os astros da música popular Paulinho da Viola, Candeia, Martinho da Vila, Xangô e Clementina de Jesus, diversos intelectuais e sambistas de outras agremiações, Quilombo, com suas fantasias tricolores, branca, lilás e dourado, quase rouba o espetáculo, que ficou por conta da Beija-Flor e seu Carnaval-Evolução, e do Canarinho das Laranjeiras. [...] Desfilando livre e descontraída pela avenida, sem esquemas, imposições, figurinos ou estrelas, despreocupada com novas fórmulas de

apresentação musical ou com contagem de pontos, a escola de samba Quilombo mostrou, ontem, o verdadeiro papel de uma escola de samba e apresentou seu Carnaval de 77 visando apenas realizar a mais genuína festa brasileira. (*A Notícia*, 23/2/1977).

A escola desfilava sem subvenção e carregava apenas duas faixas fazendo alusão ao “samba sem pretensão” e ao “samba dentro da realidade brasileira”. Para os mais atentos, esta diferença tomou outra dimensão nas cinco horas que antecederam o momento do desfile. Na Rua General Caldwell, esquina com a Presidente Vargas, o Quilombo reunido, tendo Candeia ao centro, tocava samba-de-roda, lutava capoeira e dançava o jongo – dança dos escravos – quase esquecido da festa de que participaria em breve (*Movimento*, 7/3/1977).

Pedro Carmo, no depoimento em 2008, quando perguntado sobre a organização do desfile, como se dava a arrumação das alas, como eram feitas as fantasias, traz sua visão sobre a importância da liderança de Candeia e sua capacidade de articulação:

Em 77, tinha o Candeia, o Quilombo tinha uma facilidade tremenda. Ele chegava e falava assim: ‘O que é que está faltando aí?’, para os chefes de alas. ‘Está faltando o quê?’ Ou para as costureiras. E eu falava: ‘Para a Ala das Crianças e para a Ala das Baianas está faltando pano.’ O Candeia saía e, quando ele voltava, [vinha com] o carro cheio de peças de pano. A gente [perguntava]: ‘Comprou aonde?’ ‘Comprei?! Eu sou o Candeia, rapaz! Eu sou o Candeia! Eu ganhei. Foi doado para o Quilombo.’ Ia em São Paulo e trazia peças de bateria do Quilombo, trazia essas coisas todas. Era tudo facilidade. Tinha as costureiras, tinha as máquinas... A esposa dele que comandava tudo, a dona Leonilda. Fazia aquelas feijoadas, aquelas comidas, fazia festival de chope, para angariar fundos, para o Quilombo fazer alguma coisa.

No carnaval de 1978, segundo Vargens (1987: 80), o enredo<sup>90</sup> foi proposto por Rachel Trindade, filha de Solano Trindade<sup>91</sup>. O samba vencedor, competindo com outros 17, foi o de Wilson Moreira e Nei Lopes, recém-chegados ao Quilombo. A diretoria decidiu aceitar o convite da Riotur para outra vez fechar o carnaval no centro da cidade. A escola desfilou no subúrbio e na Avenida 28 de Setembro, em Vila Isabel. Vargens (1987: 81) esteve presente e testemunhou a emoção de Casquinha: “tá tudo direitinho. Tudo certinho. Parece a Portela de antigamente”.

Novamente o Quilombo conta com ampla cobertura da imprensa e participa do programa *Fantástico*, da *Rede Globo*, no qual a apresentadora abre a reportagem:

Neste carnaval houve uma escola de samba que não participou dos desfiles oficiais e nem foi aplaudida por milhares de turistas. Uma escola de samba diferente, que protesta contra a comercialização e a exploração turística dos desfiles: é a escola de samba Quilombo.

---

<sup>90</sup> Ver anexo V.

<sup>91</sup> Em 2008 comemorou-se o Centenário do nascimento de Solano Trindade (1908-1974). Ator, poeta e pintor, nasceu em Recife, em 1908. Mais informações: <http://www.correiocidadania.com.br/content/view/1440> e [www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm](http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm) Acesso em 17/7/2008.

Em seguida, surgia a imagem de Candeia em primeiro plano, com a apresentação dos componentes da escola, todos cantando o samba-enredo de 1978: *Ao povo em forma de arte*. É possível imaginar a projeção que a agremiação alcançou naquela época.

Segundo Vargens, além do desfile no carnaval, o Quilombo desenvolvia diversas atividades no Vega, desde apresentações musicais, mostra de filmes, gravações para imprensa, conferências, festas para estivadores e para os trabalhadores da construção civil, rodas de partido-alto, rodas de capoeira, até o incentivo à formação de grupos de danças (jongo, maculelê, afoxé, caxambu, maracatu, lundu, entre outros)<sup>92</sup>.

Feliciano informa que, por ocasião da morte de Candeia, no dia 16 de novembro de 1978, a programação foi cancelada. A morte de Candeia foi abrupta e ocorreu num momento em que, certamente, o compositor estava no auge de sua carreira. Como consequência imediata, o Esporte Clube Vega interrompe, por motivações ainda obscuras, o contrato com o Quilombo, resultando na perda de sua sede.

### III.1.7 - O Quilombo sem Candeia

Para o desfile de 1979, segundo Barreto<sup>93</sup>, a jornalista e pesquisadora Lélia Gonzalez<sup>94</sup>, militante negra que, ao longo da vida, manteve uma relação forte com o carnaval, foi co-autora, com Candeia, do enredo *Noventa anos de abolição*. Segue exemplo da programação, retirada do manuscrito de Feliciano Pereira da Silva “17 a 20 de novembro de 1978, semana comemorativa do herói Zumbi – 90 anos de abolição” – tema do enredo com o qual o Quilombo desfilaria no carnaval de 1979.

No dia 17, sexta, apresentação de cinema, com direção de Zózimo Bulbul; de teatro, com direção de Daniel; e apresentação de sambas-enredo. No dia 18, sábado, apresentações de capoeira, lundus, maracatu, danças, sob a direção de Buka Buka, Lílian e Adalberto e direção musical de Antonio Krisma. Dia 19, domingo, almoço de confraternização e primeira semifinal do samba-enredo. Dia 20, segunda, palestra sobre Zumbi, apresentação dos figurinos. Convidados: Salgado Maranhão, José Carlos Limeira, Oliveira Silveira (RS), Revista *Tiçã* (RS), Oswaldo Camargo (SP), Jornal *Abertura* (SP), Ele Semog, Jorge Luís, da Rádio Nacional, Tereza Santos,

---

<sup>92</sup> Ver anexo VI.

<sup>93</sup> BARRETO, Raquel de Andrade. *Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez*. Rio de Janeiro, março de 2005. Mestrado. PUC-Rio - Departamento de História - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Orientador: Prof. Marco Antonio Villela Pamplona.

<sup>94</sup> Lélia Gonzalez (1935-1994), jornalista, professora e pesquisadora, foi militante do “Movimento Negro Brasileiro” e feminista. Participou da criação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN-RJ), do Movimento Negro Unificado (MNU), do Nzinga Coletivo de Mulheres Negras (RJ), do Olodum - BA, dentre outros. <http://www.leliagonzalez.org.br/> Acesso em 17/7/2008.

Waldinar Ranulpho (Meo Sinhá), Elinto Pires, da Rádio Continental, D. Djanira do Jongo, Yalorixá Meninazinha, sob a supervisão geral de Wanderley da Cunha, Carlos Costa (Sacy) e Dulce Alves<sup>95</sup>.

Conforme narra Feliciano Pereira no seu depoimento em 2008, durante 1979, após a perda da sede, alguns poucos encontros foram realizados na “tendinha” do Tião do Mocotó, no bairro de Coelho Neto. Logo em seguida, os encontros foram transferidos para um clube chamado Pau Ferro, no Irajá, do qual Nei Lopes e seus familiares eram fundadores. Em 1980, por empenho e intermédio de Jorge Coutinho, Dulce Alves e apoio dos políticos Jorge Leite e Miro Teixeira, deu-se a conquista da sede em Acari/Fazenda Botafogo, em um terreno cedido pela Companhia Estadual de Habitação (Cehab).

Segundo Candeinha<sup>96</sup>, de 1979 a 1981, Jorge Coutinho, para “angariar fundos” para as despesas dos desfiles do Quilombo no carnaval, realizou o show *Dia de graça*, no Magnatas Futebol de Salão. Feliciano registra panfleto de divulgação do show de 6 de fevereiro de 1981, com as participações dos “quilombolas” Clara Nunes, Paulinho da Viola, João Nogueira, Janaina, Emílio Santiago, Guilherme de Brito, Conjunto Nosso Samba, Gonzaguinha, Zezé Mota, Martinho da Vila, Elton Medeiros, Elizeth Cardoso, Roberto Ribeiro, Vera de Ogum, Dêlcio Carvalho, Monarco, Rui Quaresma, Xangô da Mangueira, Conjunto Samba Enredo Solano Trindade – poeta do povo, com apresentação de Milton Gonçalves e direção de Jorge Coutinho.

Em 1981, verifica-se a primeira crise no Quilombo, devido à divergência de visões e à acirrada disputa do samba-enredo para 1982. Ocorre a polarização dos discursos de fundação e suas interpretações em um embate entre tradição, preservação e mercado. Conta Feliciano em depoimento:<sup>97</sup>

Desfilamos em 80, foi uma coisa muito boa, porque estava com toda a força, e em 82 é que teve um desenlace e as coisas vieram caindo aos poucos, saiu muita gente, muita gente boa. Aborrecido com essa virada de mesa de um samba do... Um samba que é em homenagem a Zumbi e até por certo o samba a gente teve cadastrado, foi vencedor, de qualquer maneira foi vencedor. Mas o samba fala que... Em outras palavras, dando conta que... *Quilombo dos Palmares surgiu por causa dos holandeses; pô, não tem nada a ver, agora você vê que a coisa foi braba*. Nessa ocasião saíram muitas pessoas que ainda restavam. [Grifos meus]

---

<sup>95</sup> Manuscrito entregue por Feliciano Pereira em 24/6/2008.

<sup>96</sup> Apelido dado a Feliciano Pereira da Silva, pela semelhança com Candeia.

<sup>97</sup> Entrevista em 24/06/2008.



Desde então, poucos dos fundadores e novos atores buscam manter o Quilombo na ativa, com complexas dificuldades, na sede conquistada da Rua Ouseley, n. 810, em Acari/Fazenda Botafogo<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Ver anexos IX e X.

## IV - CAPÍTULO 3

### IV.1 - REINVENTANDO O QUILOMBO

#### IV.1.1 - “A chama não se apagou”

*Dia de graça*, composição de Candeia, mais uma vez lembrada, fundamenta os ideais de uma nova escola de samba:

*Hoje é manhã de carnaval / Solte um sorriso e vem de novo / Trago um grande aviso ao nosso povo / Que Quilombo já vem por aí / Mande a Maria se enfeitar / Bote o seu traje mais bonito / Solte bem mais forte o teu grito / Pra cidade toda te escutar / Logo mais tem lua cheia / Tem pandeiros e tamborins / Lindos sambas de Candeia / Hoje a festa não tem fim. [Grifos meus]*

A composição *Manhã de carnaval* estabelece claro diálogo com *Dia de graça* e foi eleita como hino do Grêmio Recreativo Educacional e Social Quilombo (GRES Quilombo)<sup>99</sup>, fundado em 7 de julho de 2007, no bairro da Saúde, em São Paulo. Para facilitar a diferenciação GRANES Quilombo, ou Quilombo de Candeia, chamarei a escola paulista de Quilombo de São Paulo. Segundo informações obtidas no *site* da escola<sup>100</sup>, a composição *Manhã de carnaval* havia perdido em um festival de samba de quadra do Quilombo de Candeia, no final da década de 1970. De autoria de Zé Luiz do Império, da Velha Guarda do Império Serrano, foi adaptada por Maurílio de Oliveira e gravada pelo grupo *Quinteto em branco e preto*, do qual é um dos componentes, em seu terceiro e último CD intitulado *Patrimônio da humanidade*, lançado pela gravadora Trama, em 2008.

A história do grupo *Quinteto em branco e preto*<sup>101</sup> começou há aproximadamente dez anos, na amizade surgida nas rodas de samba entre os becos das zonas sul e leste da capital paulista. Com batismo de Beth Carvalho, é formado por Everson Pessoa, violão e voz; Maurílio de Oliveira, cavaquinho e voz; Vitor Pessoa, surdo e voz; Magno Sousa, pandeiro e voz; e Yvison Pessoa, percussão e voz. O grupo foi convidado do *Programa Ensaio* da TV Cultura (dirigido por Fernando Faro) para participar das apresentações de Wilson das Neves, Dona Ivone Lara, Alfaiate, Carlinhos Vergueiro e Nei Lopes. Também já participou de trabalhos e shows de importantes nomes como Guilherme de Brito, Wilson Moreira, Jamelão, Jorge Aragão, Paulinho da Viola, Luiz Carlos da Vila, Noca da Portela, Monarco, Almir Guineto, Moacyr Luz, Germano Matias, Délcio Carvalho, Elton Medeiros, João Nogueira,

<sup>99</sup> Ver logomarca, em anexo IV.

<sup>100</sup> <http://www.gresquilombo.com.br/manifesto.html> Acesso em 26/01/2009.

<sup>101</sup> Fonte: <http://trama.uol.com.br/portaltv2/artista/index.jsp?id=2826> e <http://www.quintetoembrancoepreto.com.br>. Acesso em 01/02/2009.

entre outros. Os irmãos Magno e Maurílio estão entre os idealizadores do *Samba da vela*<sup>102</sup>, onde o samba *Manhã de carnaval* teria sido ouvido pela primeira vez por Thiago Praxedes, presidente do Quilombo de São Paulo e cedido pelo *Quinteto* à escola, que a adotou como símbolo musical.

Três décadas depois, Candeia, personificado no GRANES Quilombo, serviu de inspiração para criação de uma nova escola. Em seu *site* já citado, o Quilombo de São Paulo traz o subtítulo “O sonho não acabou, a chama não se apagou”<sup>103</sup>, em referência a um dos versos da composição de Luiz Carlos da Vila, *O sonho não se apagou: Candeia*, que tem como verso final “A chama não se apagou”<sup>104</sup>. Continua o compositor: “Nem se apagará. És luz de eterno fulgor, Candeia. O tempo que o samba viver. O sonho não vai se acabar. E ninguém vai esquecer, Candeia”. Assim como Manacéa, em 1953, Luiz Carlos da Vila associa à imagem de Candeia aquele que tinha a “chama”, o “eterno fulgor” do samba. Na visão de Luiz Carlos, Candeia, com sua expressão artística e militância, tem sua imagem ligada ao sonho e à eternidade do “tempo que o samba viver”.

O Quilombo de São Paulo ainda não participa de nenhuma competição oficial e nem é filiada à União das Escolas de Samba de São Paulo (UESP)<sup>105</sup>, entidade organizadora do carnaval da cidade de São Paulo. Segundo o *site* da escola, em 2005, o mestre de bateria, reconhecido como o mais jovem mestre da história do samba de São Paulo, Thiago Praxedes, conhecido como Mestre Thiago – neto de Pé Rachado, ex-presidente da Vai-Vai e da Barroca Zona Sul, da qual foi fundador –, assumiu a bateria da Escola de Samba Barroca Zona Sul<sup>106</sup>, quando, depois de cinco carnavais, a escola voltou a conquistar a nota máxima na bateria. Em agosto de 2006, descontente com a direção da escola que acabara de assumir, Mestre Thiago deixou o cargo, transferindo-se para a bateria da escola de samba Brinco da Marquesa<sup>107</sup>, onde novamente a bateria da escola obteve nota máxima. Foi o carnavalesco André Machado que sugeriu que eles fundassem uma escola de samba, ideia que foi tomando forma juntamente com João Paulo Caumo, o diretor de bateria conhecido como Capitão. Praxedes sugere o nome de Quilombo para a agremiação, em homenagem ao Quilombo de Candeia e

---

<sup>102</sup> Para mais informações sobre o *Samba da vela* ver.: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-original-do-samba>. Acesso em 02/03/2008.

<sup>103</sup> Ver *banner* eletrônico no *site*, no anexo XI.

<sup>104</sup> Ver composição completa no anexo I.

<sup>105</sup> Mais informações: <http://www.uesp.com.br>. Acesso em 01/02/2009.

<sup>106</sup> Agremiação fundada em 07/08/1974. <http://www.barrocazonasul.com.br>. Acesso em 01/02/2009.

<sup>107</sup> Agremiação fundada em 21/01/1988. <http://www.uesp.com.br/brinco.htm>. Acesso em 01/02/2009.

a força que o nome tem em sua composição e representatividade: o GRES QUILOMBO seria o ‘refúgio’ e ‘abrigo’ de sambistas de coração e surgia para reunir todos de muitas bandeiras de resistência na luta em pleno *século XXI* para devolver às escolas de samba suas *verdadeiras raízes* – a formação de um *cidadão sambista* e consciente à história sociopolítica da formação da *cultura afro-brasileira*. (Site da escola) [grifos meus]

Percebe-se que, assim como o Quilombo de Candeia, a agremiação de São Paulo representa-se como “um lugar” de “refúgio” e “abrigo”. Como diria Candeia: “um teto que sirva de abrigo a todos os sambistas irmanados na defesa do autêntico ritmo brasileiro”, ou seja, dos “sambistas verdadeiros” ou ainda do “cidadão sambista”, na visão dos paulistas. Ainda, segundo o *site* da agremiação, o Quilombo de São Paulo seria o “novo Palmares do Samba Paulista!” Por ocasião de sua fundação foi apresentado o “Manifesto Quilombola”:

Ao insistirmos na *defesa do sambista*, queremos nada menos que o samba e suas manifestações nas escolas sejam mostrados pelos *verdadeiros sambistas* que nela tenham símbolo e *origem*. A Quilombo também é contra a *discriminação econômica* que reina nas escolas, onde o poder aquisitivo determina os privilégios dos *sambeiros*. Queremos que a renda obtida pelas agremiações não seja empregada apenas em função do desfile de carnaval, mas do *desenvolvimento sociocultural* da comunidade. O *sambista deve assumir sua verdadeira posição de principal elemento no processo criador* dentro de suas escolas, lutando contra a infiltração de *valores que deturpam* o processo natural e dinâmico das escolas, tirando a espontaneidade do sambista em função de um consumo absurdo e mistificador. As *escolas de samba são dos sambistas!* Por eles devem ser orientadas e dirigidas. A filosofia da Quilombo não é saudosista, nem romântica. Queremos manter o equilíbrio entre as *tradições* de nossa cultura e a *evolução dentro da realidade brasileira*. As transformações que hoje vemos nas escolas de samba são frutos da *imposição do mercado* consumidor. Entretanto, acreditamos que elas se reencontrarão muito em breve com sua própria cultura, uma vez que os homens passam e a *cultura do povo permanece!* (Site da escola) [grifos meus]

A difícil questão que, de início, se impõe é como comparar o Quilombo fundado em São Paulo nos anos 2000, com o Quilombo fundado no Rio de Janeiro, nos anos 1970. Principalmente quando vimos que, de certo modo, a conjuntura política e cultural do país na década de 1970, de repressão e censura, favoreceu a convergência de interesses e atores no Quilombo de Candeia, dando uma envergadura mais ampla e de destaque, não só como um novo projeto de escola de samba, mas como movimento cultural. Como e o que o Quilombo de São Paulo recupera do Quilombo de Candeia?

Observa-se que a menção ao “negro” aparece na epígrafe da seção *história*, do já citado *site* da agremiação paulista: “O Negro é a nossa inspiração, o Samba é a nossa vocação!!!” O Quilombo de São Paulo recupera o discurso do Quilombo de Candeia, visto no capítulo anterior, onde o “negro” e o samba estariam intrinsecamente ligados a um “lugar de origem”, o da “cultura afro-brasileira”.

Pela citação acima, percebe-se que o discurso da nova escola de São Paulo está impregnado pelo discurso do Quilombo de Candeia. Os principais elementos presentes no Quilombo de Candeia, que foram analisados nos capítulos anteriores, reaparecem no Quilombo de São Paulo, em 2007: o Quilombo como “refúgio” ou “abrigo”; a questão da autenticidade, ou “verdadeiras raízes”; a denúncia sobre a “discriminação econômica”; a necessidade do “desenvolvimento sociocultural”; a localização do sambista como “principal elemento criador”; a existência de “valores que deturpam” as escolas; a referência às “tradições”; o uso da expressão “realidade brasileira”; e o uso da categoria de “cultura do povo”. Mas, até que ponto a escola de São Paulo contaria com colaboradores tão distintos, como os que participaram do Quilombo de Candeia?

A escola eleita como madrinha do Quilombo de São Paulo foi a Império Serrano, de Madureira, fato que reforça os laços da escola paulista com o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. É importante perceber que a Império Serrano é tida como a mais “tradicional” das escolas, mas que tem passado por diversas dificuldades para manter-se no Grupo Especial das escolas de samba. Em 2007, a Império foi a escola que alcançou menor pontuação no desfile das escolas de samba, sendo rebaixada para o Grupo de Acesso. Em 2008, fez um ótimo carnaval, sagrando-se a campeã e retornando ao Grupo Especial. Novamente, em 2009, foi rebaixada para o Grupo de Acesso. Esse forte referencial ao Quilombo de Candeia e à Império Serrano pode indicar as tradições que a escola de São Paulo pretende mobilizar, em clara referência ao carnaval carioca. E traz a pergunta: qual o motivo pelo qual o Quilombo de São Paulo, pelo menos no *site* da agremiação, furta-se em falar sobre o samba em São Paulo?

A referência ao universo do samba em São Paulo – segundo pesquisadores com relevantes distinções do samba do Rio de Janeiro – aparece na introdução de um novo conceito, o dos “sambeiros”, alheio ao Quilombo de Candeia. Na literatura sobre o samba no Rio de Janeiro, até o momento, não encontrei nenhuma referência sobre os “sambeiros”. Segundo entrevista de Praxedes ao *blog Ritimista brasileiro*<sup>108</sup>, seriam “sambeiros”:

Os pára-quedas, este monte de gente que nada soma com o samba e apenas com o espetáculo que a mídia tanto foca. É um monte de artista de novela e de *big brother*, estrangeiros ... São eles que aparecem no desfile, as comunidades estão sendo dizimadas e o público sambista também não tem dinheiro pra assistir o espetáculo do Anhembi nem comprar a fantasia da escola do bairro.

---

<sup>108</sup> <http://ritmistabrasileiro.blogspot.com/2008/12/entrevista-com-mestre-thiago-g.html>. Acesso em 02/03/2008.

Na lista de discussão da *Agenda do Samba e do Choro*<sup>109</sup>, um dos participantes, Alvarenga do Morro do Chapelão, pseudônimo do jovem cantor, compositor e jornalista paulista, André Carvalho, conhecido também por Ary do Baralho, usou a expressão e foi questionado por outros participantes sobre a sua definição. Ao que parece, a expressão “sambeiros” é mais recorrente em São Paulo<sup>110</sup>.

Como o Quilombo de Candeia, o Quilombo de São Paulo faz a distinção entre os participantes que seriam “de dentro” e os “de fora”, ou ainda os “sambistas” e os “sambeiros”. Como foi visto na apresentação da biografia de Praxedes, no *site* já citado da agremiação paulista, o jovem ritmista desligou-se da direção de bateria de duas escolas paulistas, a Samba Barroca Zona Sul e a Brinco da Marquesa. Segundo o *site*, a motivação teria sido pelo descontentamento com as gestões encontradas nas escolas.

Um ponto relevante de distinção entre os Quilombos são suas posições frente às demais escolas de samba e o universo em que estão inseridas. Na cidade do Rio de Janeiro, devido à projeção de Candeia e seus correligionários, como foi visto nos capítulos anteriores, o Quilombo dialogava com as escolas do Grupo Especial. Em São Paulo, a possibilidade de diálogo e abrangência do Quilombo está restrita ao Grupo de Acesso.

A escola de São Paulo afirma que “ainda” não pretende competir, mais um ponto de distinção do Quilombo de Candeia, que trazia em seu estatuto a condição de jamais participar dos campeonatos dos desfiles das escolas de samba. Percebe-se também que o objetivo de servir como uma escola “modelo” para as demais não foi colocado como um dos objetivos da escola paulista.

Outro ponto seria como retomar o projeto do Quilombo de Candeia nos dias atuais, haja vista que as transformações nos desfiles das escolas de samba são cada vez mais dinâmicas. Na matéria *Troca-troca de carnavalescos entre escolas começa logo após a*

---

<sup>109</sup> A *Agenda do Samba e do Choro* configura-se como uma das mais dinâmicas comunidades virtuais, de alcance nacional, onde seus participantes trocam informações desde a agenda de apresentações de sambistas e chorões, raridades musicais, partituras, fotos, biografias, artigos, lançamentos de livros e discos, adquirem coleções, marcam encontros etc. É mediada pelo jornalista Eduardo Neves e o que une muitos dos participantes dessa “comunidade virtual” é uma grande admiração pelo samba e pelo choro. <http://www.samba-choro.com.br/>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>110</sup> O que me causou estranheza no uso da expressão “sambeiros” foi encontrá-la na literatura sobre o samba caipira do interior de São Paulo. Carlos Cavalheiro, escritor, historiador e pesquisador do folclore paulista. Autor dos livros: *Folclore em Sorocaba* (1999) e *Descobrimo o folclore* (2003). em texto para revista eletrônica *Jangada Brasil*<sup>110</sup>, afirma que o professor e pesquisador Bene Cleto teria chamado a atenção para essa manifestação em um artigo seu publicado no jornal *Cruzeiro do Sul*, em 1978. Cleto teria nomeado, na ocasião, a manifestação de “samba da roça” ou “samba de negro”. <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/colaboracoes/27.asp>. Acesso em 02/03/2008.

*apuração*, podemos observar o clima reinante nas escolas de samba, onde carnavalescos, diretores de bateria, puxadores, se revezam entre as agremiações:

O anúncio da saída de Ciça do comando da bateria da Viradouro para assumir a da Grande Rio abriu a temporada de mudanças para o carnaval de 2010. A escola de Niterói não perdeu tempo e já negocia com Mestre Jonas, que esteve na Mocidade Independente. Já entre os puxadores, comenta-se que Bruno Ribas, da Unidos da Tijuca, estaria analisando propostas de duas escolas pelas quais já passou: Grande Rio e Mocidade. Na Vila Isabel, a continuidade do trabalho de Paulo Barros e de Alex de Souza ainda está sob avaliação da diretoria. O primeiro já teria um convite para voltar à Unidos da Tijuca. Quem também deve trocar de carnavalesco é a Mocidade Independente. O trabalho de Cláudio Cabola não foi aprovado e o presidente Paulo Vianna vai atrás de um outro profissional para tocar o possível enredo sobre a Espanha. A Portela é outra que promoverá mudanças. O presidente Nilo Figueiredo dispensará Jorge Caribé e Lane Santana para tentar a contratação de outro carnavalesco. Pelas bandas de Madureira, comenta-se que o nome predileto da diretoria é o de Max Lopes, que fez o carnaval da Porto da Pedra. (Jornal *Extra* 25 jan. 2009 às 22h43)

Ao que parece, será necessário aguardar o que há por vir para futuras análises sobre a construção da trajetória e projeto do Quilombo Paulista ancorado nos discursos e formulações do Quilombo de Candeia. A meu ver, a questão mais emblemática que aparece na fundação do Quilombo Paulista é a ênfase dada em suas referências ao Quilombo na época em que Candeia esteve na liderança da agremiação.

#### IV.1.2 - O Quilombo e Candeia por diversos autores

Qual seria esse imaginário sobre o Quilombo e Candeia que se cristalizou nos dias atuais e que serve de inspiração para fundação de uma escola com mesmo nome e ideais tão intrínsecos com os formulados na década de 1970?

Percebe-se que, de modo geral, a literatura sobre o samba considera a existência do Quilombo no período em que Candeia esteve à frente da agremiação. A ênfase sobre a continuidade do Quilombo até os dias atuais teve certo destaque a partir de 2007, com o lançamento do documentário *Eu sou o povo!*<sup>111</sup>, idealizado pelo sociólogo Bruno Bacellar e com direção do próprio Bruno Bacellar, Regina Rocha e Luís Fernando Couto<sup>112</sup>. Em seguida, são apresentadas as abordagens de alguns autores sobre Candeia e o Quilombo, encontradas na literatura publicada sobre o samba, a partir dos anos 2000.

Nei Lopes (2004: 161), em *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, no verbete de Candeia, descreveu o sambista como “militante negro e animador cultural (...) fundador do Grêmio Arte Negra Escola de Samba Quilombo”. Sobre o Quilombo encontra-se a seguinte definição: “núcleo de resistência contra a colonização cultural e de irradiação de conteúdos afro-brasileiros, criado com o objetivo expresso de se opor às novas concepções vigentes nas escolas de 1970”. Ainda o mesmo autor, em *Sambeabá* (2003: 79), apontou que “hoje, muitos carnavais depois, as ideias do jovem Candeia (morreu aos 43 anos) ecoam como utopia. Mas não se pode negar que seu pensamento foi muito além do que supõe a vã filosofia”.

Ana Maria Bahiana (2006: 59), em *Almanaque anos 70*, destacou como um dos fatos marcantes no “mundo do samba”, na década de 1970, a fundação do Quilombo, por Candeia: “uma escola de samba alternativa, reunindo sambistas descontentes com a comercialização do certame”. E ainda destacou (2006: 265) o LP *Axé*, como um dos álbuns essenciais da música brasileira, no período 1975-1979.

---

<sup>111</sup> Para ver o trailer do documentário: <http://br.youtube.com/watch?v=T6fVrBl6xi4>. Acesso em 01/02/2009.

<sup>112</sup> Bruno Bacellar Lopes é cientista social formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Luis Fernando Couto é artista plástico e designer, ganhador do prêmio Urbanidade 2007 do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), autor do documentário *Nossas raízes negras*, que participou de mostras, como *Invention et Creative, Maison de l'UNESCO* (1993). Regina Rocha é jornalista da imprensa sindical, da Rede de Jornalistas Populares (RJ), e mestranda em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense (UFF). O documentário de 83 minutos foi lançado, em 2008, no *FestRio* - Festival de Cinema do Rio, e conta com vários entrevistados, entre eles Carlos Monte, Waldir 59, João Baptista M. Vargens, Rubem Confete, Teresa Cristina, Tatinho da Mangueira, Sergio Cabral, entre outros. Com muitas imagens inéditas de acervo pessoal e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ). Pelo acordo com o Museu, o filme não poderá entrar no circuito comercial e sua exibição deverá ser feita em universidades, centros culturais, cineclubes, escolas e festivais. [http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2008/web/filme.asp?id\\_filme=314](http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2008/web/filme.asp?id_filme=314). Acesso em 01/02/2009.



Tárik de Souza (2003: 101-102), em *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*, coletânea de seus artigos como jornalista musical, intitulou uma das matérias “Candeia: o quilombola da resistência.” E, após comentários sobre seus discos relançados e composições gravadas por diversos intérpretes no final da década de 1990, afirmou: “reouvir esses discos preciosos confirma que Candeia corre nas veias do renascimento do samba octagenário”.

O também jornalista Luiz Fernando Vianna (2004: 147), em *Geografia carioca do samba*, apontou:

apesar de não se ter muito conhecimento da tradição sambista e carnavalesca de Coelho Neto, o bairro foi palco de um dos maiores acontecimentos da história do samba e do carnaval cariocas: o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, criado por Candeia.

Em seguida, apresentou alguns pontos do manifesto do Quilombo e chegou à seguinte conclusão: “como se vê, ideias belíssimas e, olhando hoje, utópicas”. O autor destacou que houve quem chamasse o Quilombo de racista, “por defender de maneira tão veemente a cultura negra”.

O compositor e cronista Aldir Blanc, juntamente com o já citado jornalista Vianna e Hugo Sukman (2004: 137), em *Heranças de Samba*, vêem Candeia como “mito da negritude e do subúrbio cariocas”. O livro pretendeu registrar o momento do samba da época e lembrar os nomes mais marcantes da sua história através das trajetórias pessoais e impressões dos sambistas sobre seu universo. Nas entrevistas realizadas pelos autores, Candeia foi visto por jovens sambistas – Marquinhos Oswaldo Cruz; Tereza Cristina, do *Grupo Semente*; e Magno Souza e Maurílio de Oliveira, do *Samba da Vela* e do grupo *Quinteto em Branco e Preto* (SP) – como uma influência musical.

O historiador André Diniz (2006: 121-122), em seu *Almanaque do Samba*, trouxe a imagem em que

voltando às rodas de partido-alto, Candeia se tornou também uma das expressões máximas da defesa da cultura negra no Brasil, em sambas como *Dia de graça*. (...) Candeia, como dizem os amigos e críticos, foi o Zumbi dos terreiros cariocas, desbravando caminhos e lutando pelo movimento negro. E hoje, nas rodas de partido-alto, seguimos o pedido feito em *Testamento de partideiro*<sup>113</sup> e rezamos por ele sempre sambando.

Cosme Elias (2005: 65), em *O samba do Irajá e de outros subúrbios*, publicação originária de sua dissertação de mestrado, sintetizou:

---

<sup>113</sup> Ver composição completa no anexo I.

A Escola de Samba Quilombo pode ser entendida como a construção de uma resistência por parte de um grupo de sambistas que busca sua singularização e de uma camada social da qual o samba é seu principal símbolo e expressão. A Quilombo foi uma tentativa de subverter uma ordem dominante de manipulação do samba pela indústria cultural, criando um espaço singular de expressão das camadas subalternas e negras.

Na biografia sobre Clara Nunes, *Clara Nunes: guerreira da utopia*, o jornalista Vagner Fernandes (2007: 189) apontou para a participação de “pesos-pesados”, a própria Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Jorginho do Império, Paulinho da Viola e João Nogueira, entre outros.

A intelectualidade aclamava a proposta, já que todos os finais de semana o GRANES fervia com a apresentação de grupos de capoeira, de maculelê, pastorinhas, caboclinhos, jongo, afoxé. Ali se assistia a lindas danças do Olorum Baba, rezavam-se missas em homenagem a Zumbi, produziam-se discos. Era um tal de sociólogo e antropólogo aportar em Coelho Neto que ninguém entendia. Um tempo áureo, magnífico. (...) Candeia era a voz ativa do GRANES, um homem que, como Clara [Nunes], acreditava na pesquisa de nossas raízes, no patrimônio cultural legado pelos negros à sociedade brasileira.

Fernandes (2007: 212) destacou ainda que Candeia foi o “único que veio a público protestar contra as palavras do carnavalesco Joãozinho Trinta de que ‘pobreza era coisa de intelectual, pobre gostava mesmo era de luxo.’ Candeia rebateria perguntando: ‘Como pobre pode gostar de uma coisa que não conhece?’”<sup>114</sup>.

Silvio Essinger (2005: 41), em seu livro *Batidão, uma história do funk*, deu ênfase ao episódio em que

o mito da Portela, Candeia, lançou, em dueto com a não menos mítica Dona Ivone Lara, a música *Sou mais o samba*, uma clara provocação aos *blacks*, curtidores daquela música que, na Mangueira, mestre Delegado não só dançava, como também dizia ser ‘igualzinha ao samba’ (...) a polêmica entre tradição e modernidade levantada pela rixa dos sambistas com a *Black Rio* acabou repercutindo até em Recife, onde o sociólogo Gilberto Freire alertava, segundo reportagem publicada na época, para o perigo de a *Black Rio* acabar desvirtuando o samba.

Eduardo Granja Coutinho (2002:157), em sua pesquisa sobre o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola, publicada no livro intitulado *Velhas histórias, memórias futuras*, apontou para a ideia do Quilombo como espaço de resistência (2002:157):

O termo quilombo se ajustava perfeitamente à estratégia dos sambistas, pois, tal como os antigos quilombos criados pelos negros em luta contra a escravidão, a escola de Candeia e dos sambistas revoltados contra a expropriação da cultura negra

---

<sup>114</sup> MOURA, Roberto; KHOURY Simon; FRIAS, Lena. “Candeia: Uma festa que acabou.” A última entrevista de Candeia, duas semanas antes de ele morrer. Foto de Candeia de lado. *Pasquim*, 23 de novembro de 1978.

era um espaço de resistência, isolado no interior do sistema, onde se buscava reorganizar a cultura negra.

Percebe-se, nos textos e autores citados, que a construção da imagem de Candeia ficou para o presente como a de um mito, não só pela sua atuação cultural, principalmente em defesa da “cultura negra” associada ao Quilombo, mas também por sua produção artística, reconhecida por pesquisadores e críticos musicais, que influenciou diversas gerações de artistas. As características do Quilombo são apresentadas, prioritariamente, como espaço de “utopia” e “resistência”.

Sobre a utopia, Jorge Coutinho, em seu depoimento de 2008, traz o sentimento que a perda de Candeia pode ter significado:

O Candeia morreu, e morreu um pedaço nosso, da nossa história... Até da minha coragem mesmo, porque ele era um cara muito forte, de me chamar de madrugada para ir para o Morro dos Macacos comer carne de rã junto com o Martinho [da Vila]. Acho que morreu um pouco dessa coisa. Morre essa cultura carioca, essa cultura negra de briga. Morreu. Morreu com o Candeia isso. Eu fico agora vendo os jovens, o Luis Carlos da Vila e tal, ou alguns compositores que estão aí, o próprio Nei, que é lá parceiro nosso, mas morreu muito com o Candeia. Porque o Candeia era o mentor disso, não é? Ele conseguia aglutinar as pessoas em torno dele para falar disso. Não tem outra pessoa que faça isso hoje, que chame todo mundo para... A Velha Guarda para falar, e todo mundo respeitar. Porque o Candeia era respeitado em todas as escolas de samba, não era só na Portela, e por todos os compositores e por todas as cantoras. Todo mundo respeitava muito o Candeia. Ainda respeitam. As pessoas falam isso. Toda hora falam: ‘Mestre Candeia, mestre Candeia’. Mas com a morte dele ...

Feliciano Pereira, em depoimento de 2008, reitera a questão do conflito na Portela e a posição alcançada por Candeia ao diferenciar-se por seu discurso, construindo uma imagem utópica sobre si:

(...) o Candeia, lá na Portela, um grande nome da Portela, estava vendo as coisas tomarem um rumo diferente, dando cargos de importância na administração a pessoas que talvez viessem até para estudar a escola de samba, mas a direção estava dando cargos em detrimento aos sambistas – que sempre foram as pessoas, principalmente as ala de compositores – que ditavam as normas nas escolas de samba. Por causa da capacidade, não é? O camarada, compositor, grande samba, *os caras eram ídolos*. E tinham assim uma projeção maior dentro da escola de samba, *eram ouvidos e passaram a não ser*. [grifos meus]

E Pedro Carmo contribui, com seu depoimento de 2008, para a percepção da posição estratégica e utópica de Candeia: “Eu acho que ele (Quilombo) pecou porque ele subiu com uma dimensão que não podia, e perdeu o braço-direito dele. Porque se o Candeia continua...”

Em suas perspectivas, os entrevistados são unânimes ao afirmar o impacto que a perda de Candeia significou para o Quilombo. Jorge Coutinho vai além, contribuindo para

construção do mito de Candeia, que seria associado pelo historiador André Diniz e pelo Quilombo de São Paulo ao mito de Zumbi. Após a morte do compositor não teria surgido outro representante para ocupar seu “lugar” na “cultura negra de briga”. A transformação de Candeia em um mito e da sua atuação como utópica pode significar a justificação de um passado que poderá ser retomado e atualizado.

### IV.1.3 - Movimentos culturais

Como foi abordado nos capítulos anteriores, o Quilombo estabeleceu pontos de interlocução entre diferentes atores sociais. A rede de sociabilidade construída pela agremiação favoreceu a circularidade desses atores e propiciou a troca entre diversos movimentos culturais e sociais na cidade do Rio de Janeiro. Constituíram-se múltiplas possibilidades de interação entre os participantes do Quilombo, alguns que estavam mais intimamente ligados aos movimentos negros; outros mais identificados com o universo do samba; ou ainda com a produção cultural na cidade; e com a mídia, principalmente a impressa. Filmes foram feitos, grupos diversos montados (capoeira, jongo, maculelê, conjuntos musicais etc.), shows apresentados, festas, seminários pensados, discos gravados, comerciais<sup>115</sup>, músicas foram compostas, entre muitas outras produções culturais, não só no Quilombo, mas em outros espaços da cidade do Rio de Janeiro<sup>116</sup>.

Com a morte de Candeia, conjugada com o momento político do país, a partir da distensão política, abrem-se novos espaços e possibilidades de expressão para os atores identificados com o Quilombo. A partir dos depoimentos realizados em 2008, pode-se dizer que a ausência no Quilombo de uma liderança que tivesse a capacidade de mediar as relações na agremiação contribuiu para arrefecer o clima na escola de samba.

Nesse sentido, com base na noção de projeto de Velho (1987: 106), o Quilombo deixou de ocupar “um lugar” de convergência de trajetórias de alguns dos atores que participaram da agremiação. Esses atores passam a ter outros objetivos, não mais contemplados pelo Quilombo, e a desenvolver outras trajetórias. Seus mais destacados participantes passaram a se dedicar a outros projetos. Como exemplos desse processo: a criação do *Clube do Samba* e a *Kizomba*.

O *Clube do Samba* foi um bloco carnavalesco fundado em 5 de maio de 1979. A idealização do bloco partiu de João Nogueira e Antonio Carlos Austregésilo de Athayde, diplomata que acabara de se licenciar do Itamaraty para seguir uma nova carreira em publicidade, na Agência MPM. Segundo o Dicionário Cravo Albin<sup>117</sup>, o clube seria lançado na imprensa em matéria escrita por Athayde e publicada no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* em janeiro de 1979, intitulada “João Nogueira conclama para a resistência: Clube do Samba

---

<sup>115</sup> Ver anexo VIII.

<sup>116</sup> Ver BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

<sup>117</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 05/02/2009.

começa a se reunir depois do carnaval.” Para a fundação, João Nogueira e Paulo César Pinheiro compuseram o samba *Clube do samba*:

Melhor é viver cantando / as coisas do coração / é por isso que eu vivo no clube do samba / *com essa gente bamba eu me amarro de montão.* / Tem gente de Madureira, de Vila Isabel e do Méier / também o pessoal da Mangueira, Leblon, Ipanema e da Vila Vintém / uma morena bacana de Copacabana me disse João / eu passo toda semana com o clube do samba no meu coração. / A dona Ivone Lara me disse que a Clara está muito bem / e que o novo trabalho da Beth Carvalho não dá pra ninguém / vejam vocês Alcione e Roberto Ribeiro enfrentaram uma fila / foram comprar o ingresso para assistir ao show do Martinho da Vila. / Olha tia Clementina parece menina sempre a debutar / vive cantando pagode e saracutiando pra lá e pra cá / Chico Buarque de Hollanda, tá tirando onda não quer trabalhar / vive batendo uma bola e tocando viola de papo pro ar, mas sabe viver.

Participaram da fundação os “bambas”: Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila, Padeirinho, Nelson Cavaquinho, Monarco, Babaú da Mangueira, Dona Ivone Lara, Chico Buarque, Elizeth Cardoso, Paulinho da Vila, Cartola, Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte, Gisa Nogueira, Jorge Simas, Paulo César Feital, Sérgio Cabral, entre outros. A primeira sede do bloco foi a casa de João e Ângela Nogueira, no Méier. João Nogueira lançaria pela gravadora Polydor, no ano de fundação do clube, um CD homônimo.

Em 1980, o clube faria seu primeiro desfile com o enredo *O bloco do clube do samba chegou*. Segundo o Dicionário Cravo Albin, “nos anos posteriores, o bloco assumiria a sua verve político/humorista, narrando em seus sambas acontecimentos de cunho político, sempre regado com muito humor.” A ideia do Clube do Samba motivou a criação de outros clubes em São Paulo, Bahia, Natal, Pernambuco, Brasília, entre outras cidades do país.

A *Kizomba*<sup>118</sup> foi criada em 1984. Segundo Martinho da Vila<sup>119</sup>, seu idealizador, *Kizomba* “é uma palavra africana que significa encontro de identidades, festa de confraternização e é também o nome que eu dei a um grupo de gente organizada e preocupada com o Brasil, com a cultura e com a problemática dos negros.” Foi também o nome escolhido para intitular os Encontros Internacionais de Arte Negra, promovidos no período de 1984 a 1990. Os encontros foram motivados a partir do espetáculo *Canto Livre de Angola*, realizado, em 1983, por artistas Angolanos. Esclarece Martinho da Vila, em seu *site* já citado:

Decidi fazer as *Kizombas* porque senti que o povo brasileiro tem muita curiosidade e pouca informação sobre a mãe África. Além de não ter muita informação sobre a cultura negra na diáspora. Para se ter uma ideia, Angola, tão influente na formação

<sup>118</sup> Ver logomarca no anexo XVIII.

<sup>119</sup> [http://www.martinhodavila.com.br/mov\\_negros.htm](http://www.martinhodavila.com.br/mov_negros.htm). Acesso em 5/2/2009.

cultural brasileira, só veio ao Brasil, pela primeira vez, quando realizamos o Primeiro *Canto Livre*, em janeiro de 1983. Sem falar que, até a realização da primeira *Kizomba*, o Brasil estava praticamente à parte das manifestações anti-*apartheid*.

O grupo *Kizomba* conta com a participação da ex-senadora Benedita da Silva, dos atores Antônio Pitanga e Milton Gonçalves, e do “quilombola” Jorge Coutinho, entre outros colaboradores, e mantém suas atividades promovendo eventos de arte e cultura negra, além de assessoria a artistas e personalidades africanas que vêm ao Brasil.

Dos encontros participaram cerca de 30 países, entre os quais estavam Angola, Moçambique, Nigéria, Congo, Guiana Francesa, Estados Unidos e África do Sul. Do Rio de Janeiro participaram os grupos *Olorum Baba Mim*, *Filhos de Ghandi*, *Fundo de Quintal*, *Samba Som Sete*, *Agbara Dudu*, *Jongo do Salgueiro*, *Império do Futuro*, *Vissungo* e *As Gatas*. Da Bahia, os grupos *Ilê Aiê*, *Reflexus*, *Araketu*, *Olodum*. Minas Gerais, Pernambuco e Espírito Santo também tiveram representantes presentes.

Como desdobramento, *Kizomba* também é bloco de carnaval e já desfilou na Av. 28 de Setembro, em Vila Isabel; na Av. Rio Branco, no Centro da cidade do Rio de Janeiro; e em Madureira. Após um tempo sem desfilar, voltou a se organizar em 2008, a partir de uma roda de samba com ensaios, que ocorre aos domingos no Renascença Clube, na Rua Barão de São Francisco, em Vila Isabel<sup>120</sup>.

O *Clube do Samba* e a *Kizomba* – cujos fundadores, respectivamente, João Nogueira e Martinho da Vila, foram participantes ativos e se identificavam com o projeto de Candeia –, juntamente com o Quilombo, resultaram em reconhecidas construções de identidades culturais não só da cidade do Rio de Janeiro, mas também no país.

---

<sup>120</sup> <http://kizombadavila.blogspot.com>. Acesso em 05/02/2009.

## V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca, como objetivo mais geral, da análise das formas de organização de iniciativas culturais no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, como esses movimentos afirmam suas identidades e trazem novas proposições e inovações para a área dos projetos culturais e sociais levou-me a um percurso do universo do samba e, principalmente, ao das escolas de samba. Dada à realidade profissional em que me encontro inserida, não posso furtar-me em dizer que o meu olhar de produtora cultural esteve sempre presente na análise das configurações do Quilombo.

A minha percepção da complexidade dos processos culturais tornou-se mais aguda. Complexidade que, devido às limitações de uma dissertação, em grande parte não pôde ser abrangida nesse trabalho. É possível afirmar, ao final do percurso, que o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo) e sua principal liderança, Candeia, trouxeram novas proposições às elaborações possíveis no campo dos estudos sobre as “organizações de sambistas” (como diria Candeia) relacionadas à gestão cultural. Como ponto de destaque, a criação de uma “diretoria ampliada”, além da “tradicional diretoria” das escolas de samba, que configurou uma inovação no Quilombo.

Essas novas proposições, estabelecidas pelo Quilombo, contribuíram para o surgimento e formulação de iniciativas culturais após o período da pesquisa, ou seja, 1979, desdobradas pelos atores sociais que estiveram no Quilombo. Arrisco-me a dizer que o Quilombo estaria construindo uma iniciativa cultural que não seria mais uma escola de samba, mas um projeto com características identificadas aos movimentos culturais que se interrompe e se segmenta em outras ações após a morte de Candeia e o processo de abertura política do país, no final da década de 1970.

O ponto principal que se impõe na perspectiva dos movimentos culturais é a possibilidade de o Grêmio Recreativo Arte Negra Quilombo, na época de Candeia, ser uma das primeiras iniciativas que aponta para novas e alternativas formas de organização e institucionalização dos movimentos relacionados ao samba e à “cultura negra”, para além das escolas de samba e dos blocos. Sobre esse ponto específico, o da “cultura negra”, avalio que, o surgimento do Quilombo e o envolvimento de seus participantes, apresentados ao longo da dissertação, contribuiu para elencar um conjunto de memórias, histórias e “tradições”, que se desdobrariam em outros repertórios simbólicos.



Mesmo passados 34 anos de sua fundação, o Quilombo teria contribuído para a construção simbólica do partido-alto, do samba de terreiro, e do samba-enredo, como matrizes do Samba no Rio de Janeiro, registrados como patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2008.

O que diferenciava o Quilombo das demais escolas de samba eram seus objetivos, que iam além dos desfiles das escolas de samba, do carnaval, ambos em fevereiro, e do próprio samba. Propunha-se a ser uma organização de pesquisa; de transmissão de conhecimentos; de preservação do patrimônio cultural; de produção cultural; e atuação social contínua às questões levantadas pelos “movimentos negros”. Uma escola que se pensava em distinção às demais, onde o samba poderia trazer relevantes contribuições aos movimentos culturais da cidade do Rio de Janeiro e para o desenvolvimento socioeconômico de suas populações.

# **ANEXOS**

## **Anexo I – Composições de Antonio Candeia Filho**

### ***Dia de Graça (1969)***

Composição: Antonio Candeia Filho

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)  
As escolas vão desfilar (garbosamente)  
Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)  
Vamos esquecer os desenganos (que passamos)  
Viver alegria que sonhamos (durante o ano)  
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 todos os dias  
E cante o samba na universidade  
E verás que seu filho será príncipe de verdade  
Aí então jamais tu voltarás ao barracão

### ***Composição Testamento de Partideiro (1975)***

Composição: Candeia

Pra minha mulher deixo amor, sentimento, na paz do Senhor  
E para os meus filhos deixo um bom exemplo, na paz do Senhor  
Deixo como herança, força de vontade, na paz do Senhor  
Quem semeia amor, deixa sempre saudade, na paz do Senhor  
Pros meus amigos deixo meu pandeiro, na paz do Senhor  
Honrei meus pais e ameie meus irmãos, na paz do Senhor  
Ao fariseu não deixarei dinheiro, na paz do Senhor  
É mas pros falsos amigos deixo o meu perdão, na paz do Senhor  
O sambista não precisa ser membro da academia  
Ao ser natural em sua poesia o povo lhe faz imortal  
O sambista não precisa ser membro da academia  
Ao ser natural em sua poesia o povo lhe faz imortal  
E se houver tristeza que seja bonita, na paz do Senhor  
Pois tristeza feia o poeta não gosta, na paz do Senhor  
Um surdo marcando choro de cuíca, na paz do Senhor  
Viola pergunta mais não tem resposta, na paz do Senhor  
Quem rezar por mim que o faça sambando, na paz do Senhor  
Porque um bom samba é forma de oração, na paz do Senhor  
Um bom partideiro só chora versando, na paz do Senhor  
Tomando com amor batida de limão, na paz do Senhor

***Composição Nova escola (1977)***

Composição: Antonio Candeia Filho

Da manhã quero os raios do sol  
Quero a luz que ilumina e conduz  
A magia e a fascinação  
Voa o poeta nas asas da imaginação

A arte é livre e aberta  
A imagem do ser criador  
Samba é verdade do povo  
Ninguém vai deturpar seu valor

Canto de novo  
Canto com os pés no chão  
Com o coração  
Canta meu povo

**REFRÃO**

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

***Sou Mais o samba (1977)***

Composição: Antonio Candeia Filho

**REFRÃO**

Eu não sou africano, eu não  
Nem norte-americano!  
Ao som da viola e pandeiro  
sou mais o samba brasileiro!

Menino, tome juízo  
escute o que vou lhe dizer  
o Brasil é um grande samba  
que espera por você  
podes crer, poderes crer!

Á juventude de hoje  
dou meu conselho de vez:  
quem não sabe o be-a-bá  
não pode cantar inglês  
aprenda o português!

Este som que vem de fora

não me apavora nem rock nem rumba  
pra acabar com o tal de *soul*  
basta um pouco de macumba!  
Eu não sou africano!

O samba é a nossa alegria  
de muita harmonia ao som de pandeiro  
quem presta à roda de samba  
não fica imitando estrangeiro  
somos brasileiros!

Calma, calma, minha gente  
pra que tanto bambambam  
pois os blacks de hoje em dia  
são os sambistas de amanhã!  
Eu não sou africano!

## Anexo II – Discografia de Candeia

Fontes: <http://cliquemusic.uol.com.br>; <http://pratoefaca.blogspot.com>; <http://www.discosdobrasil.com.br>; <http://socandeia.blogspot.com>; <http://acervoifu.blogspot.com/2007/12/cnticos-de-candombi-babalorix-lzaro.html>. Acesso em 2/01/2009.

VARGENS, João Batista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 1987. p. 160-161

### LPs Individuais

*Autêntico. Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia. (Equipe, 1970)*



Faixas: 1. Samba da antiga (Candeia) / 2. Sorriso antigo (Aldecy/Candeia) / 3. Viver (Candeia) / 4. O pagode (Candeia) / 5. Prece ao sol (Candeia) / 6. A volta (Candeia) / 7. Paixão segundo eu (Candeia) / 8. Dia de graça (Candeia) / 9. Outro recado (Casquinha/Candeia) / 10. Chorei, chorei (Candeia) / 11. Coisas banais (Candeia/Paulinho da Viola) / 12. Ilusão perdida (Casquinha/ Candeia).

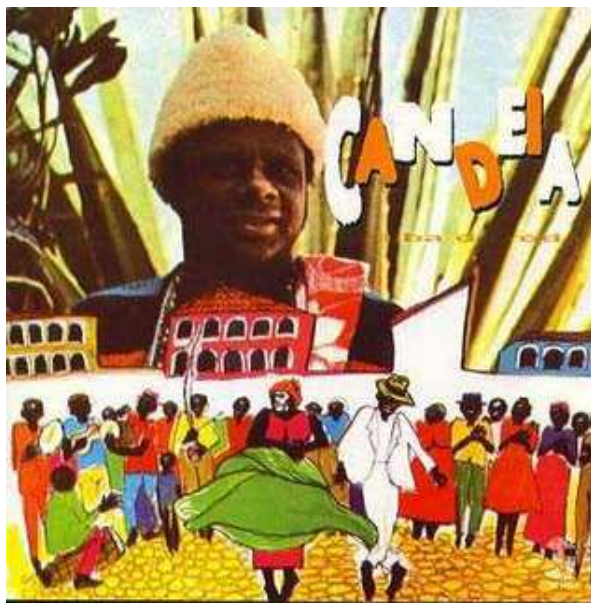
Capa do relançamento em CD com o nome *Samba da Antiga* (sem data), pela Audiobox-Ouver Records.

*Raiz (Equipe, 1971)*



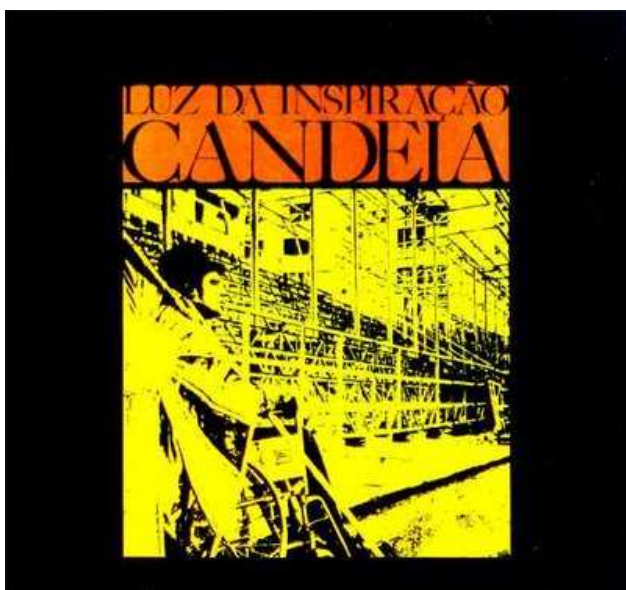
Faixas: 1. Filosofia do samba (Candeia) / 2. Vem é lua (Candeia) / 3. Silêncio tamborim (Anézio/Wilson Bombeiro) / 4. Saudade (Arthur Poerner / Candeia) / 5. A hora e a vez do samba (Candeia) / 6. Quarto escuro (Candeia) / 7. Vai pro lado de lá (Euclenes / Candeia) / 8. Saudação a Toco Preto (Candeia) / 9. De qualquer maneira (Candeia) / 10. Imaginação (Aldecy/Candeia) / 11. Minhas madrugadas (Candeia / Paulinho da Viola) / 12. Regresso (Candeia).

***Candeia, samba de roda (Tapeçar, 1975)***



Faixas: 1. Brinde ao cansaço (Candeia) / 2. Conselhos de vadio (Alvarenga) / 3. Alegria perdida (Candeia/Wilson Moreira) / 4. Camafeu (Martinho da Vila) / 5. Sinhá dona da casa (Candeia/Netinho) / 6. Acalentava (Candeia) / 7. Seleção de Partido-alto: Samba na tendinha (Candeia); Já clareou (Dewett Cardoso); Não tem veneno (Candeia/Wilson Moreira); Eskindôlelê (Candeia); Olha hora Maria (Folclore-Adpt. Candeia) / 8. Motivos folclóricos da Bahia: a) Capoeira: Ai, Haydê (Folclore); Paranaúê (Folclore-Adpt. Candeia); b) Maculelê: Sou eu, sou eu (Folclore); Não mate homem (Folclore-Adpt. Candeia); c) Candomblé: Deus que lhe dê (Folclore); Salve! Salve! (Folclore-Adpt. Candeia); d) Samba de roda: Porque não veio (Folclore-Adpt. Candeia).

***Luz da inspiração (WEA/Atlantic, 1975)***



Faixas: 1. Riquezas do Brasil (Brasil poderoso) (Waldir 59/Candeia) / 2. Maria Madalena da Portela (Aniceto) participação especial: Aniceto do Império / 3. Olha o samba sinhá (Samba de roda) (Candeia) / 4. Vem menina moça (Candeia) / 5. Nova escola (Candeia) / 6. Já curei minha dor (Padeirinho) / 7. Luz da inspiração (Candeia) / 8. Me alucina (Candeia/Wilson Moreira) / 9. Falso poder (Ser ou não ser) (Candeia) / 10. Era quase madrugada (Casquinha/Candeia) / 11. Cabocla Jurema (Candeia) / 12. Pelo nosso amor (Cartola).



**Axé! Gente amiga do samba (WEA/Atlantic, 1978)**



Faixas: 1. Pintura sem arte (Candeia) / 2. Ouro desça do seu trono (Paulo da Portela); Mil reis (Candeia/Noca). Participação especial: Alvaiade / 3. Vivo isolado do mundo (Nelson Amorim); Amor não é brinquedo (Candeia/Martininho da Vila). Participação especial Manacéia / 4. Zé Tambozeiro [Tambor de Angola] (Vandinho/Candeia). Participação especial: Clementina de Jesus e João de Aquino / 5. Dia de graça (Candeia) / 6. Gamação (Candeia); Peixeiro granfino (Bretas/Candeia); Ouço uma voz (Nelson Amorim); Vem amenizar (Candeia/Waldir 59). Participação especial: Dona Ivone Lara e Francisco Santana / 7. O invocado (Casquinha); Beberrão (Aniceto do Império/ Mulequinho). Coro: Velha Guarda da Portela.

**LPs conjuntos**

**Mensageiros do samba (Polydor, 1966)**



Germano Augusto/ Gaspar).

Faixas: 1. Esta melodia (Bubú/José Bispo) / 2. Canção da Liberdade (Candeia) / 3. Sinhá... sinhá... (Candeia/Casquinha) / 4. Foi ela (Candeia) / 5. Ao Telefonar (Casquinha) / 6. Mensageiros do samba (Arlindo/Jorge do Violão) / 7. Gota d'água (Candeia) / 8. Mulata(Davi/Casquinha) / 9. Mudei de opinião (Casquinha/Bubú) / 10. Lenços brancos (Picolino) / 11. Se eu conseguir (Casquinha/Picolino) / 12. Popurri\* em Homenagem à Velha Guarda: Com que roupa (Noel); Se você jurar (Ismael/N. Bastos/F. Alves); O orvalho vem caindo (Noel/Kid Pepe); Leva meu samba (Ataulfo); Implorar (Kid Pepe/



***Partido em 5 – volume 1 (Tapecar, 1975)***



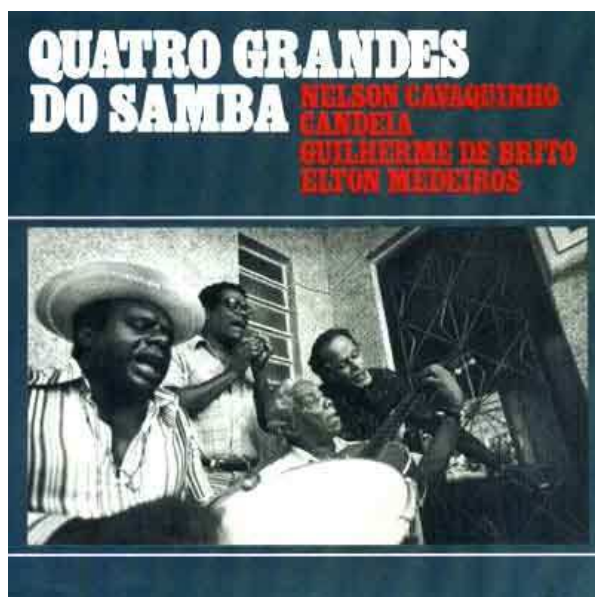
Formação: Candeia, Velha, Casquinha, Joãozinho Pecadora, Wilson Moreira, Anézio. Faixas: 1. Lá vai viola (Candeia) / 2. Defeito de mulher (Velha) / 3. Preta aloirada (Casquinha) / 4. Minha preta (Anézio) / 5. Linha de candomblé (Joãozinho da Pecadora) / 6. A volta (Candeia) / 7. Festa de rato não sobra queijo (Velha) / 8. Dendeca de brisa (Casquinha) / 9. Roda de partideiro (Wilson Moreira/Doutô) / 10. Conversa fiada (Joãozinho Pecadora) / 11. Maria Tereza (Anézio).

***Partido em 5 – volume 2 (Tapecar, 1976)***



Formação: Candeia, Velha, Casquinha, Joãozinho Pecadora, Wilson Moreira, Anézio. Faixas: 1. História de pescador (Candeia) / 2. Gato escaldado tem medo de água fria (Velha) / 3. Sinal aberto (Casquinha) / 4. O jacaré (Anézio) / 5. Continuo a ser Flamengo (Hélio Nascimento) / 6. Luz da inspiração (Candeia) / 7. Chico Alegria (Anézio) / 8. Seção de manjamento (Wilson Moreira) / 9. Vovó da Bahia (Hélio Nascimento) / 10. Coroa avançada (Casquinha) / 11. Leão de coleira (Velha) / 12. Cabelo danado (Casquinha) / 13. Papo do Velha (Velha) / 14. Batuque feiticeiro (Candeia).

*Quatro grandes do samba (RCA, 1977)*



Cavaquinho). Interpretação: Nelson Cavaquinho / 10. Chove e não molha (Joacyr Santana/Elton Medeiros). Interpretação: Elton Medeiros / 11. Expressão do teu olhar (Candeia). Interpretação: Candeia / 12. Rita Maloca (Elton Medeiros). Interpretação: Elton Medeiros e Candeia.

Com Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros. Faixas: 1. Não vem [Assim não dá] (Candeia). Interpretação: Candeia, Elton Medeiros, Guilherme de Brito, Nelson Cavaquinho / 2. Sem ilusão (Elton Medeiros/Antonio Valente). Interpretação: Elton Medeiros / 3. Notícia (Nourival Bahia/Alcides Caminha / Nelson Cavaquinho). Interpretação: Nelson Cavaquinho / 4. A flor e o espinho (Alcides Caminha / Guilherme de Brito / Nelson Cavaquinho); Quando eu me chamar saudade (Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito). Interpretação: Guilherme de Brito / 5. Amor perfeito (Guilherme de Brito / Nelson Cavaquinho). Interpretação: Nelson Cavaquinho / 6. Gotas de luar (Guilherme de Brito / Nelson Cavaquinho). Interpretação: Guilherme de Brito / 7. Sou mais o samba (Candeia) Participação: Dona Ivone Lara; Interpretação: Candeia / 8. A vida (Guilherme de Brito / Nelson Cavaquinho). Interpretação: Guilherme de Brito / 9. Não é só você (Guilherme de Brito / Nelson

## *LPs produzidos por Candeia*

### *Minha Portela Querida (Odeon, 1972)*



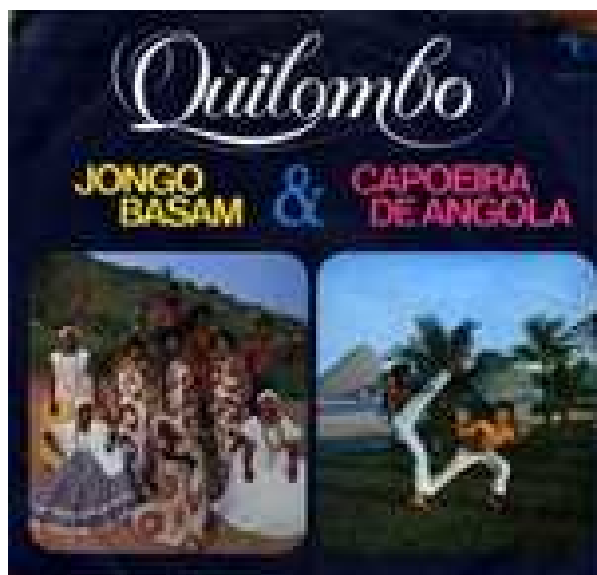
1. Voltei (Wilson Bombeiro/Anézio) cantam: Wilson Bombeiro e Anézio / 2. Paz (Ivancué) canta Ivancué / 3. Conversa fiada (Joãozinho da Pecadora) canta: Joãozinho da Pecadora / 4. Não chora meu amor (Casquinha) canta: Casquinha / 5. Meu dinheiro não dá (Candeia/Catoni) cantam: Candeia e Catoni / 6. Um certo dia para 21 (Paulinho da Viola) canta: Paulinho da Viola / 7. Deixa de zanga (Candeia) canta: Candeia / 8. Ilu Aye (Cabana/Norival Reis) cantam: Cabana e Norival Reis / 9. Não pode ser verdade (Alberto Lonato) canta: Alberto Lonato / 10. Amor sem raiz (Carlos Elias) canta: Carlos Elias / 11. Em festa de rato não sobra queijo (Velha) canta: Velha / 12. Meu regresso (Monarco) canta: Monarco / 13. O que eu quero é sambar (Garoto) canta: Garoto.

### *Cânticos de candomblé (Nação Ijexá e Angola) – Babalorixá Lázaro (Tapeçar, 1976)*



Vocais: Lázaro Ourualê, sob batuta de Candeia. Alabês: Darcy e Carlinhos. Atabaques: Carlinhos. Agogô: Kacilê. Coro: Djanira, Sheila, Silvinha, Kacilê. Faixas: 01. Exu / 2. Oxossi / 3. Yansan / 4. Xangô / 5. Alujá pra Xangô / 6. Oxum / 7. Obaluaê / 8. Tempo / 9. Caboclo / 10. Isaura (samba de Caboclo).

***Quilombo, jongo basam & capoeira de Angola (Tapeçar, 1976)***



1. A Saracura (Mestre Darci). Intérprete: Mestre Darci
- / 2. As Baratas (Mestre Darci). Intérprete: Mestre Darci
- / 3. Sabão (Candeia / Alvarenga). Intérprete: Alvarenga
- / 4. Paraibano (Adpt. Candeia). Intérprete: Mestre Darci
- / 5. Ritmo do Jongo Nº 1 (Mestre Darci). Intérprete: Mestre Darci
- / 6. Ritmo do Jongo Nº 2 (Mestre Darci). Intérprete: Mestre Darci
- / 7. Onde o Saci Se Perdeu (Julio César Figueiró "Mestre Carioca"). Intérprete: Mestre Carioca
- / 8. Iuna É Mandingueiro (Julio César Figueiró "Mestre Carioca"). Intérprete: Mestre Carioca
- / 9. Tema Popular Lampião Paraná (Adpt. Julio César Figueiró "Mestre Carioca"). Intérprete: Mestre Carioca
- / 10. Eu Vencedor (Julio César Figueiró "Mestre Carioca"). Intérprete: Mestre Carioca
- / 11. Ginga Caboclo (Timbira). Intérprete: Mestre Carioca
- / 12. 3 Toques São Bento Cavalaria e Iuna (Adpt. Julio César Figueiró "Mestre Carioca"). Intérprete: Mestre Carioca

### **Anexo III – Carta Portela**

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  
Paulo César Batista de Faria

## 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 ideias 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’. Apesar 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 mesmo, 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 angariá-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, 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 da 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 exibições. 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 á 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 freqüência 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 IV – Símbolo do GRAN Samba Quilombo**



**G.R.A.N. ESCOLA DE SAMBÀ QUILOMBO**

**CARNAVAL DE 1978**      Samba de Wilson Moreira e Ney Lopes

**AO POVO EM FORMA DE ARTE**

Quilombo  
Pesquisou suas raízes  
E os momentos felizes  
de uma raça singular  
E veio  
Pra mostrar esta pesquisa  
Na ocasião precisa  
Em forma de Arte popular

Há mais  
De quarenta mil anos atrás  
A arte negra já resplandecia  
Mais tarde a etiópia milenar  
Sua cultura até o Egito estendia  
Daí o legendário mundo grego  
A todo negro de «Etiópe» chamou  
Depois vieram reinos suntuosos  
De nível cultural superior

BIS | Que hoje são lembranças de um passado  
| Que a força da ambição exterminou

Em toda a cultura nacional  
Na arte e até mesmo na ciência  
O modo Africano de viver  
Exerceu grande influência

E o negro brasileiro  
Apesar de tempos infelizes  
Lutou, viveu, morreu e se integrou  
Sem abandonar suas raízes

Por isto o Quilombo desfila  
Devolvendo em seu estandarte  
A história de suas origens  
Ao povo em forma de arte  
(Quilombo...)

---

Adquira: LP «LUZ DA INSPIRAÇÃO» **Candeia**  
Está Sensacional

---

DISTR. INTERNA



## GRAN ESCOLA DE SAMBA QUILOMBO

### Festival do Chopp

Em vista do grande sucesso do último festival, o povo pediu e nós realizaremos outra grande festividade.

#### **UM DIA NA BAHIA**

Dia 9 de Janeiro - Domingo - 10 às 18 horas

Venha Almoçar no Quilombo

AFOXE JONGO CAPOEIRA MACULELÊ COCADA — PÉ DE MOLEQUE — PASSÓCA

**BANDA BLUMENAU**

XINXIM VATAPI

ACARAJÉ

ANGÚ ABAIANA

#### **2.º FESTIVAL DO CHOPP**

OBS.: Convite, número limitado, reserve o seu caneco desde já nos seguintes locais:

Sindicato dos Estivadores - Sr. Klaus

Teatro Opinião - Sr. Coutinho

Sede do Gran Escola de Samba Quilombo

RUA CURIPÉ, 65 — COELHO NETO

es es es

Nesta ocasião será prestada homenagem do  
**GRAN ESCOLA DE SAMBA QUILOMBO**  
Aos Trabalhadores do Cais do Porto, e aos  
Estivadores do Rio de Janeiro.

OBS.: Haverá um sorteio de um leitão com farofa.

**DISTR. INTERNA**

## **Anexo VII – Manifesto do Quilombo escrito por João Baptista Vargens (1975)**

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 são abertas, entre com cuidado, aqui todos podem colaborar.  
Ninguém pode imperar. Teoria deixa de lado, dou vazão à riqueza de um modo ideal.  
A sabedoria é o meu sustentáculo...  
O amor é o meu principio...  
A imaginação é minha bandeira...  
Não sou radical; pretendo apenas salvaguardar o que resta de uma cultura.  
Gritei bem alto explicando a um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entenderem...  
Sou franco atirador!  
Não almejo glórias, faço questão de não virar academia, tão pouco palácio.  
Não atribua o meu nome ao tão desgastado sufixo.  
Nadas de forjadas e mal feitas especulações literárias.  
Deixo os complexos, temas as observações dos verdadeiros intelectuais.  
Eu sou o povo... Basta de complicações.  
Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.  
Quero sair pelas ruas do subúrbio com minhas baianas rendadas sambando sem parar...  
Com minha comissão de frente digna de respeito...  
Intimamente ligados as minhas origens, artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais profissionais...  
Não me incomodem, por favor, sintetizo um mundo mágico.  
Estou chegando...

Anexo VIII – Propaganda para a rede de eletrodomésticos Ponto Frio Bonzão

10-7-77 "ÚLTIMA HORA - REVISTA"

# COISAS NOSSAS


Letra e música de CANDEIA

O Rio é tão bonito  
No inverno e no verão  
O Rio é coisa nossa  
Neste samba exaltação

Salve o Cartola, a cachaça  
E a nossa mulata  
E o Mano Décio  
Que o samba não pode esquecer

Bate um surdo  
Alegria é geral  
Nelson Cavaquinho  
Dá o tema ao pessoal:  
– O Bonzão é Coisa Nossa!

E o povo feliz  
Sempre a cantar  
E as coisas nossas a exaltar



**Ponto Frio Bonzão**  
É COISA NOSSA.



## Anexo IX – Mapas Acari/Fazenda Botafogo

Fazenda Botafogo, Metrô linha 2 Acari/Fazenda Botafogo (duas estações antes de estação final, Pavuna)



## Anexo X – Fotos Acari/Fazenda Botafogo

Ponto de Kombi próximo à sede/quadra do GRANES Quilombo, em Fazenda Botafogo, junho de 2008



Sede da quadra do GRANES Quilombo, junho de 2008



**Anexo XI – GRAN Quilombo (SP)**



**Carnaval 2009**



## **Anexo XII – Composição *O Sonho não se acabou: Candeia***

Composição: Luiz Carlos da Vila

Todo tempo que o céu abrigar  
O encanto de uma lua cheia  
E o pescador afirmar  
Que ouviu o cantar da sereia  
E as fortes ondas do mar  
Sorrindo brincarem com a areia  
A chama não vai se apagar  
Candeia

A chama não se apagou  
Nem se apagará  
És luz de eterno fulgou, Candeia  
O tempo que o Samba viver  
O sonho não vai se acabar  
E ninguém vai esquecer, Candeia

Onde houver uma crença,  
Uma gota de fé, uma roda uma aldeia  
Um sorriso, um olhar  
Que é um poema de fé,  
Sangue a correr nas veias  
Um cantar à vontade,  
Outras coisas que a liberdade semeia  
O sonho não vai se acabar, Candeia  
A chama não se apagou ...

### Anexo XIII – Kizomba





## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP – Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006.

ABREU, Martha. “Cultura Popular, Festas e Ensino de História”. X Encontro Regional de História, ANPUH-RJ. História e Biografias - Universidade do Estado do Rio de Janeiro: 2002.

\_\_\_\_\_. “Cultura Popular, um conceito e várias histórias”. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALBERTI, Verena. “Histórias dentro da história.” In: PINSKY, Carla (org.). In: *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 155-202.

\_\_\_\_\_. *Manual de história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

\_\_\_\_\_; PEREIRA, Amilcar Araújo. “Movimento negro e ‘democracia racial’ no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro”. Trabalho apresentado na Terceira Conferência Bienal da Associação para o Estudo da Diáspora Africana Mundial (The Association for the Study of the Worldwide African Diaspora – Aswad), realizada no Rio de Janeiro, de 5 a 7 de outubro de 2005. Disponível em: [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br).

\_\_\_\_\_. “Articulações entre movimento negro e Estado: estratégias e experiências contemporâneas”. Trabalho apresentado no IV Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, realizado na Universidade do Estado da Bahia, em Salvador, de 13 a 16 de setembro de 2006, e no III Seminário Pronex “Direitos e cidadania”, realizado no CPDOC de 27 a 29 de novembro de 2006.

\_\_\_\_\_. “Qual África? Significados da África para o movimento negro no Brasil”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 39, janeiro-junho de 2007.

\_\_\_\_\_. “O movimento negro contemporâneo”. In: REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge (orgs.). *As esquerdas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *Histórias do movimento negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

ANDERSEN, Benedict. “Censo, Mapa, Museu”. In: *Comunidades imaginadas*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1971.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAUJO, Hiram de; JÓRIO, Amaury. *Natal – O homem de um braço só*. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARRETO, Raquel de Andrade. *Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez*. Rio de Janeiro, março de 2005. Mestrado. PUC-Rio - Departamento de História - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Orientador: Prof. Marco Antonio Villela Pamplona.

BARTH, Frederik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: LASK, Tomke (org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças de Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BOY, Dyonne Chaves. *A Construção do Centro de Memória da Serrinha*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Rio de Janeiro, 2006.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *A chama não se apagou: Candeia e Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Dissertação para o Programa de Pós-graduação em História, da UFF, sob a orientação de Martha Campos Abreu e com o objetivo de analisar a trajetória de Antônio Candeia Filho (1935-1978). Rio de Janeiro, 13/10/2005.

CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CANDEIA FILHO, Antonio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CATENACCI, Vivian. “Cultura popular: entre a tradição e a transformação”. *Perspectiva*, São Paulo, vol.15, n. 2, p.28-35, abril 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular, revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2003.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ELIAS, Cosme. *O samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2005.

- ESSINGER, Silvio. *Batidão, uma história do funk*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2007.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. (1. reimp.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. "O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 23, 1994.
- GONÇALVES, Renata de Sá, "Resenha CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: EdUFRJ 2006." In: *Mana*: Rio de Janeiro, 13(2): 579-588, 2007.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.
- JÓRIO, Amaury, ARAUJO, Hiram Araujo. *Escolas de samba em desfile, vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969.
- LOPES, Nei. *Guimbastrilho e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Coleção Sebastião; Dantes Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia Brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MATTOS, Hebe. "Remanescentes das Comunidades dos Quilombos: memória do cativo e políticas de reparação no Brasil." *Revista USP*, n. 68. dez. jan. fev., São Paulo, 2005 e 2006, p. 104-111
- MORAES, Cristina Vignoli; NERY, Laura. *Madureira e Oswaldo Cruz*. Coleção Bairros do Rio. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 2004.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura, Departamento de Documentação e Informação Cultural, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*, 2ª ed. Brasília/ Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/ OR Produtor Editor, 2002.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. "Cultura urbana no Rio de Janeiro". In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- POLLACK, Michael. "Memória e identidade social". *Estudos históricos*, 5 (10), Rio de Janeiro, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Memória, Esquecimento, Silêncio." *Estudos históricos*, 2 (3), Rio de Janeiro, 1989.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Zahar, 2008.



SANSONE, Livio. “Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX”. In: *Afro-Ásia*, 27, Bahia, 2002. p. 249-269.

SANTOS, Lygia; SILVA, Marília T. Barboza. *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. “Mangueira e Império, a carnavalização do poder pelas escolas de samba”. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. In: *Um século de favela*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1999.

VARGENS, João Batista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 1987.

\_\_\_\_\_; MONTE, Carlos. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati Editora, 2001.

VELHO, Gilberto; CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. “O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas”. *Individualismo e cultura: notas sobre uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p.103-109

\_\_\_\_\_. “Cultura de classe média – reflexões sobre a noção de projeto”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p.237-248, abr. 2006.

\_\_\_\_\_. “Patrimônio, Negociação e Conflito”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p.237-248, abr. 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VIANNA, Hermano. “FUNK e Cultura Popular Carioca”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

\_\_\_\_\_. *O mistério de samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2004.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

## JORNAIS

AGATHA, Íris, Título: Candeia. Sub: Festa de uma ano tem domingo negro na Quilombo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9, jan., 1977

ARAGÃO, Diana. Quilombo. Uma escola de sambistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20, jan., 1978.

BARROSO, Juarez. Candeia, em azul e branco: presença de rei. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20, dez., 1974.

BARROSO, Juarez. Quilombos: Nasce uma nova escola de samba. Adicional: charge do Lan, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17, dez., 1975.

CABALLERO, Mara. Quilombo: O outro desfile. Adicional: Charge do Candeia de braços abertos e foto de mestre-sala e porta-bandeira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23, fev., 1979.

FABIANO, Ruy. Samba x Black Rio. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1977. MPB.

FABIANO, Ruy. Sambista, primo pobre do samba. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26, maio, 1977. MPB.

FRIAS, Lena. A noite de Candeia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19, dezembro, 1978.

GÓIS, Ancelmo. Pergunta do Gois. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25, jan., 2009.

MOURA, Roberto; KHOURY Simon; FRIAS Lena. Candeia: Uma festa que acabou. A última entrevista de Candeia, duas semanas antes dele morrer. Foto de Candeia de lado. *Pasquim*, 23, nov., 1978.

MUSICLUBE. Sambando Quilombo: queremos devolver ao sambista o que ele criou. *Levanta Poeira*, Rio de Janeiro, fev., 1977. Ano 1, n. 1, p. 17-19.

RIO (Sucursal). Uma nova escola de samba para o carnaval do Rio, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20, nov., 1975.

SANTOS, Daniel. Enfim, crioulo no samba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10, fev., 1977. Folha Ilustrada, capa.

RABELLO, João Bosco. Escolas de samba, cultura popular. *Correio Brasiliense*, Rio de Janeiro, Domingo, 22 de jan., 1978.

WHATELY, Celina. Sambando com os próprios pés. Quilombos, uma escola de samba sem estrelas, sem mecenas, longe do consumismo turístico e dos holofotes. Uma escola independente. *Movimento*, Rio de Janeiro, 17, jan., 1977. Escola de samba, p. 16-17.

É o repeteco dos campeões, Quilombo, as raízes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23, fev., 1977.

Escola de samba quilombos para salvar o samba: Candeia quer defender a cultura popular *Última hora*, Rio de Janeiro, 7, nov., 1976.

Chope e Bahia no domingo da Quilombo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1977.

Sociólogo já alerta sobre o Black Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17, maio, 1977.

## SITES

Afro Reggae, <http://www.afroreggae.org.br>  
Agenda do samba e do choro, <http://www.samba-choro.com.br>  
Ashoka, empreendedores sociais, <http://www.ashoka.org.br>  
Bairros Cariocas, <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairroscariocas>  
Ritimista Brasileiro, <http://ritmistabrasileiro.blogspot.com>  
Google Earth  
Centrais de abastecimento do Estado do Rio de Janeiro S/A - CEASA/RJ, <http://www.ceasa.rj.gov.br>  
CliqueMusic – a música brasileira está aqui, <http://cliquemusic.uol.com.br>  
Cufa, <http://www.cufa.com.br>  
Dicionário Cravo da Música Popular Brasileira, <http://www.dicionariompb.com.br>  
Dicionário Historiográfico Biográfico-Brasileiro (DHBB). CPDOC/FGV, <http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/>  
eBlack, cultura black music, <http://www.pcg.com.br/ebblack/36.htm>  
Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, <http://books.google.com.br/books?id=88KI6pZyJDwC&printsec=frontcover&hl=en>  
Enciclopédia Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.org.br/>  
Indexando o planeta, <http://www.glosk.com/BR/Madureira>  
IPHAN, <http://portal.iphan.gov.br>  
GRES Quilombo, <http://www.gresquilombo.com.br>  
Jangada Brasil, <http://www.jangadabrasil.com.br/revista>  
Lélia Gonzáles, <http://www.eliagonzalez.org.br/>  
Letras de músicas, <http://www.letrasdemusica.com.br/c/candeia>  
Liga Urbana de Basquete, <http://www.lub.org.br>  
Ministério da Cultura (MINC), <http://www.cultura.gov.br>  
Nós do Morro, <http://www.nosdomorro.com.br>  
Observatório de favelas, <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/index2.asp>  
Overmundo, <http://www.overmundo.com.br>  
Quinteto em Branco e Preto, <http://www.quintetoembrancoepreto.com.br>  
Revista Desafios – Ipea, <http://desafios.ipea.gov.br>  
Salamandro: poesia contra a moral e os bons costumes, <http://www.salamalandro.redezero.org/video-conferencia-sobre-leopold-sedar-senghor/>  
Tempo Glauber, <http://www.tempoglauber.com.br>  
Trama, <http://trama.uol.com.br>  
Zulu Nation Brasil, <http://www.zulunationbrasil.com.br/>  
UESP, <http://www.uesp.com.br>  
Wikipédia, <http://pt.wikipedia.org>  
Youtube, <http://youtube.com>

## FILMES

PARTIDO Alto. Direção de Leon Hirszman, colaboração de Paulinho da Viola, fotografia de Lucio Kodato, Leon Hirszman, montagem de Alain Fresnot. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. 1 16mm (22 min. );, son., color., Port. Site: <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4751>

O MISTÉRIO do samba. Direção de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, roteiro de Carolina Jabor, Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda, Marisa Monte e Natara Ney, com colaboração de Emílio Domingos, Hugo Sukman, Mônica Almeida e Suzana Mekler, produção de Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda e Marisa Monte, fotografia de Toca Seabra. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes / Phonomotor, 2008. 1 35mm (88 min.): son., color., Port. Site Oficial: [www.omisteriodosamba.com.br](http://www.omisteriodosamba.com.br).

EU SOU o povo!. Direção de Bruno Bacellar, Luís Fernando Couto e Regina Rocha. Rio de Janeiro: independente, 2007. 1 vídeo digital (83 min.): son., cor./pb, Port.