

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

HABILITAÇÃO: MÚSICA

**“CANDEIA E A ESCOLA DE SAMBA QUILOMBO: UM
EXEMPLO DE PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS E
MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS, EM RESISTÊNCIA À
COMERCIALIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA.”**

Nayana Torres Pereira

Rio de Janeiro

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

HABILITAÇÃO: MÚSICA

**“CANDEIA E A ESCOLA DE SAMBA QUILOMBO: UM
EXEMPLO DE PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS E
MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS, EM RESISTÊNCIA À
COMERCIALIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA.”**

Nayana Torres Pereira

Rio de Janeiro

2008

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1 - CANDEIA, UM ZUMBI DO SAMBA	6
1.1 - UM POLICIAL COMPOSITOR	8
1.2 - DEPOIS DO ACIDENTE: ENQUANTO HOVER SAMBA NA VEIA EMPUNHAREI MEU VIOLÃO	9
1.3 - JÁ TEM BATUQUE, O SAMBA COMEÇOU	11
CAPÍTULO 2 - SAMBA: DA CLANDESTINIDADE AO TRIUNFO	14
2.1 - SEGUNDA FASE: COMEÇAM AS COMPETIÇÕES, AINDA SAUDÁVEIS	17
CAPÍTULO 3 - O DECLÍNIO DO SAMBA NAS ESCOLAS DE SAMBA: AGONIZA, MAS NÃO MORRE	20
CAPÍTULO 4 - QUILOMBO: AO POVO EM FORMA DE ARTE	25
4.1 - A RAZÃO DA ALEGRIA DO POVO, É SAMBA, É CARNAVAL	31
4.2 - PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DA QUILOMBO	34
4.3 - MORRE CANDEIA	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
BIBLIOGRAFIA	40
ANEXO	42

INTRODUÇÃO

O grandioso desfile de Escolas de Samba que conhecemos hoje nasceu modesto, em fins da década de vinte, com o bloco Deixa Falar. O objetivo principal desta agremiação era reunir pessoas que compunham ou apreciavam o samba e difundir um estilo que ainda era recente no cenário musical brasileiro. As primeiras competições eram simples, e seus organizadores, pessoas diretamente ligadas à cultura do samba. Porém, ao longo de seu percurso pela história, as Escolas foram sofrendo modificações que reduzia cada vez mais o espaço que o próprio samba e seus criadores tinham dentro delas. Portanto, a grande festa que conhecemos hoje já não é somente uma manifestação espontânea do povo. Aos poucos o carnaval foi sendo inserido em um contexto de relações sócio-administrativas que o tornou um órgão composto, prioritariamente, por pessoas que não estão necessariamente com seus interesses voltados para o desenvolvimento artístico da tradição do samba.

Essa comercialização e evolução das Escolas de Samba em detrimento do próprio samba e da comunidade que testemunhou e participou do nascimento delas, serviu de válvula propulsora para a criação da Escola de Samba Quilombo. Em meio a tantas alterações injustas e nocivas à arte e à comunidade do samba, Antônio Candeia Filho foi capaz de se opor e criar um movimento de resistência, que visava não tão somente preservar as tradições das Escolas de Samba, mas a cultura geral do negro brasileiro. Neste trabalho pretendo mostrar a importância que Candeia e a Quilombo tiveram para a valorização do samba e da cultura nacional, afinal, a Quilombo não se opunha somente às deturpações do carnaval, mas a qualquer tipo de influência alienatória, fosse nacional ou estrangeira.

A criação da Escola Quilombo, no momento em que o samba vinha perdendo lugar para os gigantismos do carnaval, se torna um exemplo maciço de preservação do samba e de toda e qualquer forma de manifestação artística feita pelo povo. Serve

também como elemento de defesa e combate aos rumos da escola, que posteriormente excluiria a população que criou a tradição das escolas de samba.

Pouco se conhece sobre a vida e a obra de Candeia, e menos ainda sobre a Escola de Samba Quilombo. Os livros que tratam sobre o assunto são poucos e de acesso custoso. Reunir informações sobre Candeia e sua produção, é de grande valor para o músico, artista ou educador, que queira conhecer e se valer de condutas sugeridas por uma história de vida que reúne valores culturais de grande importância para a história do samba.

Grande parte desta monografia foi baseada na obra de João Baptista M. Vargens: *Candeia, Luz da Inspiração*, a única biografia do compositor, lançada pela FUNARTE em 1987.

CAPÍTULO 1

CANDEIA, UM ZUMBI DO SAMBA

*“(...) A chama não se apagou
Nem se apagará
És luz de eterno fulgor, Candéia
O tempo que o Samba viver
O sonho não vai se acabar
E ninguém vai esquecer, Candéia (...)”*

Luiz Carlos da Vila

Antônio Candéia Filho é negro e sambista, nascido em 17 de agosto de 1935, na Rua João Vicente em Oswaldo Cruz. Filho de Seu Antônio Candéia e Dona Maria, cresceu acostumado com as festas boêmias regadas a feijão, samba e cerveja que seu pai costumava realizar em seu apartamento. Candéia, quando novo, não podia participar das tais festas, pois seu pai era muito rígido. Mas, certamente, seu apartamento de quarto e sala não permitia o devido distanciamento. Até mesmo no Natal, ao invés de pinheiros, Peru e nozes, Seu Antônio fazia samba com feijão a noite inteira. Candéia reclamava, dizia que nas festas dos seus amigos, sempre tinha bolo e coisas típicas de festa de aniversário, e na sua era como festa de adulto, com feijoada, limão e partido-alto. (VARGENS, 1987).

Talvez Candéia não soubesse o quanto essa cultura de festas cultivada em sua casa poderia contribuir para o sambista que se tornaria mais tarde.

Em 1975, já portelense e dono de vários sambas campeões, Candéia funda o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, um importante centro de referência de arte negra criado para fortalecer certos valores que ele acreditava estarem se deteriorando. A proposta era que a escola se desse de uma forma diferente das outras, sem imposições externas, e que preservasse o samba, trazendo-o como elemento principal.

“No começo, nenhuma preocupação de filiar-se a entidades, de participar de desfiles oficiais. Quilombos exibirá seus sambas, suas pastoras, seus sambistas em lilás, ouro e branco descompromissadamente na avenida, à tarde, talvez com mais de um samba, talvez com vários.

-- Por que um samba só? Ficar uma hora cantando a mesma coisa? – pergunta Candeia. -- Pode ser na antiga, a gente mudando o samba no meio do desfile.” Candeia. (Jornal do Brasil, Caderno B, página 10, 17 de dezembro de 1975).

A Quilombo era uma espécie de movimento político-cultural que reunia pessoas em sua sede para conferências e festas. E foi justamente a parte cultural que a salvou da repressão militar. Afinal, em 1975, qualquer entidade que juntasse um número significativo de pessoas já estava sujeita a repressão. Mas segundo Vargens, em entrevista concedida a *Portela Web*, as pessoas compareciam mesmo por causa do samba, do feijão e dos artistas como Clara Nunes e Martinho da Vila que compareciam aos encontros.

A Quilombo era essencialmente uma escola propagadora do samba e da cultura, Candeia não consentia, por exemplo, o acercamento abusivo de grupos políticos negros. Não que isto fosse menos importante que a música, mas a música e a cultura eram o centro de toda a ação política de Candeia. (www.portelaweb.com.br)

“A uma iniciativa cultural, todos se queixam porque faltam hospitais ou porque a situação financeira não permite luxos. De uma proteção à cultura todos desconfiam porque ainda não se percebeu em nossa terra que a cultura é tão necessária como o pão, e que uma fome consolada jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país.” (ANDRADE, 1975, p.194).

Candeia não era nenhum sociólogo. No princípio era apenas um sambista comprometido com a defesa dos interesses de seu povo através do que podia constatar na prática do seu dia-a-dia e também com o decorrer dos anos. Porém, junto com Isnard Araújo - professor de educação física envolvido com a Portela - lançou o livro intitulado

Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz, com o intuito de alertar a geração atual sobre as deturpações que as escolas de samba (inclusive a Portela) vinham sofrendo.

Toda a obra e atuação de Candeia como sambista e líder comunitário foi pautada pela inclusão, se constituindo em uma incessante luta em defesa da cultura brasileira e principalmente, do samba. Sua postura visionária que vai de encontro à cultura importada alienatória e a favor da preservação das raízes brasileiras, é uma rica fonte de referência para o músico-educador brasileiro, na medida em que este deveria estar comprometido, dentre outras coisas, com o ensino da arte como elemento conscientizador e humanizador.

“Como um instrumento de liberação, a arte na nova sociedade se torna um meio indispensável de educação, oferecendo uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, através da sua reintegração na sociedade, a arte tornar-se-á um traço central da nova sociedade, desde que, por meio desta sua reintegração, ela vença sua alienação social e sobreviva, portanto à sua crise.” (KOELLREUTTER, 1997)

1.1 - Um policial compositor

Filho de portelense, Candeia nasceu cercado pela cultura do carnaval. Segundo ele, seu pai foi o fundador da comissão de frente nas escolas de samba. (CABRAL, 1996). Inevitavelmente Candeia se tornaria um portelense de primeira categoria, afinal, freqüentou a Portela desde criança e participou do seu primeiro desfile aos quinze anos, em 1950.

Daí em diante, o sambista comporia vários sambas para a Portela, cinco deles viriam a ser campeões.

Mas o que mais surpreende na vida desse compositor é o fato dele ter sido

policial. É curioso imaginar que a mesma pessoa que compõe melodias e versos especiosos, pode ser proporcionalmente severo empunhando uma arma de fogo. Porém, este fato é mais comum do que se imagina, segundo Ney Lopes, o cargo de policial é uma das poucas alternativas para o negro pobre brasileiro. (VARGENS, 1987)

Candeia era um policial sério e agia com muita retidão. Era temido pelos donos de bares e não dava arrimo a ninguém, nem mesmo aos amigos. Chegou a ganhar prêmios na polícia pela sua exímia atuação. Porém, havia algumas falhas em seu caráter. Conta-se que ao cometer uma covardia batendo em uma prostituta, lhe foi rogada uma “praga”, e, no dia seguinte, Candeia levou um tiro que lhe deixou paraplégico. (VARGENS, 1987)

1.2 - Depois do acidente: Enquanto houver samba na veia empunharei meu violão

“Aos poucos vai Candeia reencontrando seu novo universo. Preso a uma cadeira, libera seu espírito. Alça vãos mais longos e mais altos. Percebe a essência. Canaliza suas potencialidades para a criação artística, recuperando seu mundo interior e refletindo seu mundo exterior.” (VARGENS, 1987, p. 53).

A limitação de Candeia o teria levado a fazer reflexões sobre a vida que o deixariam mais sensível, equilibrado e liberto, enriquecendo sua obra e corrigindo seu caráter.

Martinho da Vila, sambista carioca e amigo de Candeia, ilustra com destreza a opinião da maioria: “O acidente melhorou muito a obra musical de Candeia.”

O samba no qual Candeia se refere ao trágico acidente, é capaz de nos revelar em seu sentimento um misto de melancolia e pertinácia. Nos mostra ainda que dentre outras coisas, a música foi apta para mantê-lo forte apesar da paralisia:

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

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

*Sentado em trono de rei
Ou aqui nessa cadeira
Eu já disse, já falei
Que seja qual for a maneira
Quem é bamba não bambeia
Falo por convicção
Enquanto houver samba na veia
Empunharei meu violão”*

No início do incidente, Candeia não queria que ninguém o visse, mas aos poucos, seus amigos, muito prestimosos, convenceram-no a voltar para as rodas de samba e outras festividades que envolvessem música e divertimento. Ninguém queria ver um amigo que era tão vívido e luzente, entregue à paralisia. (VARGENS, 1987)

*“Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Quando eu me encontrar”*
Candeia

Sua mulher foi peça fundamental para sua recuperação. Dona Leonilda, enfermeira apaixonada pelo marido, cuidou de seu companheiro de forma excepcional, tomando cuidado para que não se sentisse dependente e estimulando-o para que recompusesse sua vida dentro das novas possibilidades. Todo esse cuidado, tanto da mulher, quanto dos amigos, ajudou Candeia a superar o trauma e trouxe-o, soberano, de volta às rodas de samba que sempre fizeram parte de sua vida.

Era incrível a capacidade que Candeia possuía de comandar uma roda de samba. Mesmo sentado na cadeira de rodas, ele puxava o samba, improvisava, abria para o improviso dos outros e liderava toda a festa, mesmo no meio de compositores mais velhos e consagrados da Portela. (MOURA, 2004).

1.3 - Já tem batuque, o samba começou

Saudade

(Candeia)

Saudade dos chorinhos e os chorões

Que entre primas e bordões

Embriagavam de harmonia os corações

Toda noite era de festa

E se ouviam as serestas pelas ruas

Sob o clarão da Lua

Saudades do famoso Zé com Fome

Um sambista de renome

Que o meu povo não esquece

Saudades de Paulo da Portela

Esta melodia singela

É meu samba, é minha prece

Quando o assunto é samba, faz-se necessário um esclarecimento do que foram a primeira e segunda fase desse estilo surgido na década de 20. É importante relatar quem

foram seus personagens principais e como tudo isso chegou até o que conhecemos hoje como samba. A casa da tia Ciata foi um local de extrema importância cultural por ter reunido nomes como Donga, Sinhô e Pixinguinha, compositores que se destacaram no carnaval desta época. (CABRAL, 1996)

Tia Ciata era uma das muitas “tias” baianas, figuras matriarcais que exerciam papel de liderança no âmbito religioso, familiar e de lazer. (SANDRONI, 2001). Este último quesito de responsabilidade das “tias baianas” foi, sem dúvida, o mais importante para o início de um movimento que desembocaria no surgimento da primeira fase do samba, a partir da música “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida.

“Elas armaram pagodes temperados com pimentas, agogôs, louro, tambores, cominho, pernadas... e regados a cachaça. Nas esbórnias foram sendo traçadas as linhas que determinam a tão decantada fisionomia carioca. Reflexo matizado da forte luz da África que, apesar das tentativas do opressor português, permaneceu fornecendo a chama que embala, aquece e sustenta o nosso cotidiano.” (VARGENS, 1987, P. 59).

As festas que tia Ciata promovia em sua casa na Cidade Nova tinham como característica principal a extrema pluralidade musical. Lá se executava simultaneamente, pelo menos três tipos de música: O choro na sala de visitas, o samba na sala dos fundos e a batucada no terreiro. (SANDRONI, 2001). Foi no meio de toda essa efervescência cultural que nasceu o “Pelo Telefone”, considerado o primeiro samba gravado. Esta resolução gerou algumas polêmicas, que, segundo Sérgio Cabral (1996), existem mesmo é pelo prazer da discussão. O fato é que por mais que tenha havido realmente outros sambas gravados antes de Pelo Telefone, só mesmo a partir do seu sucesso, no carnaval de 1917 é que o termo “samba” tornou-se consideravelmente mais popular. (SANDRONI, 2001).

Entretanto, antes de todo esse êxito da população sambista, o samba era considerado crime. Quem fosse flagrado fazendo samba era submetido a castigos severos, e poderia até ser preso. Mas o que teria feito, afinal, o samba passar de mal

visto para símbolo de riqueza cultural? O que tirou o samba dos rebuçados terreiros e o trouxe para lugar de destaque e orgulho nacional?

CAPÍTULO 2

SAMBA: DA CLANDESTINIDADE AO TRIUNFO

O “X” do problema

(Noel Rosa)

Nasci no Estácio

*Fui educada na roda de bamba
Fui diplomada na escola de samba
Sou independente, conforme se vê*

Nasci no Estácio

*O samba é a corda e eu sou a caçamba
E não acredito que haja muamba
Que possa fazer eu gostar de você*

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá

*E felicidade maior neste mundo não há
Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é o “x” do problema*

Você tem vontade

*Que eu abandone o largo de Estácio
Pra ser a rainha de um grande palácio
Dar um banquete uma vez por semana*

Nasci no Estácio

*Não posso mudar minha massa de sangue
Você pode crer que palmeira do mangue
Não vive na areia de Copacabana*

A história do samba urbano carioca nos apresenta muitos compositores oriundos das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. Foi lá que muitos deles aprenderam e

aprimoraram suas facetas musicais, além de firmarem seus valores em relação à sua escola e seu bairro.

Quando a época de repressão ao samba ficou para trás, este passou a ser motivo de orgulho para os moradores dos morros e subúrbios onde se o fazia. São incontáveis as letras de samba que legitimam essa afirmação, a começar pela letra de Noel que dá nome a este capítulo.

Noel, carioca classe média de Vila Isabel, consegue traduzir com excelência o sentimento predominante entre a massa sambista a partir da década de 30. Tamanho era o talento dos compositores de subúrbios e favelas, que Noel, como afirma Moura, “*fez da aproximação com os sambistas tradicionais uma opção visceral*”. (2003, p.65)

A música de Noel apresentada acima nos indica o valor que era atribuído ao ambiente de escolas e rodas de samba. Ser criado no meio de sambistas era motivo de orgulho para quem morava no morro ou no subúrbio. Diferente do que acontecia no início da década de 20, quando carregar um violão na rua, significava ficar vulnerável à discriminação.

A solução para os sambistas era mascarar as batucadas nas casas de terreiro, que já tinham sido legalizadas. Afinal, até os anos trinta, dificilmente alguém distinguiria uma música de candomblé de um samba.

Mas qual foi, afinal, o elemento responsável pela grande transformação do samba? O que o tirou da obscuridade e o levou ao triunfo? O antropólogo Hermano Vianna, em seu livro *O Mistério do Samba*, tenta nos revelar alguns elementos responsáveis por este processo.

Vianna nos mostra que o livro *Casa-grande, Senzala* (1933, tese orientada pelo antropólogo Franz Boaz) de Gilberto Freyre tem uma grande parcela de responsabilidade nesta ruptura, pois foi a partir dele que aconteceu uma “*inversão valorativa do papel que o mestiço e a mestiçagem ocupam na cultura brasileira*” (VIANNA, 1995, p.75). Portanto, só a partir de então o samba passa a virar música

popular, como entendemos hoje, sendo valorizado pela grande massa social justamente por ser música de negro e mestiço.

Apesar de Vianna atribuir a inversão valorativa somente a Gilberto Freyre e seu livro, podemos deduzir que nenhum fato histórico é de inteira responsabilidade de uma publicação, mesmo porque, para essa publicação ocorrer, foi necessário que outros fatos históricos tivessem desencadeado o dito processo que faria da cultura negra um símbolo de identidade nacional.

O próprio movimento modernista na década de vinte já era adepto de um discurso que previa a ruptura com os modelos europeus e a instauração de uma nova proposta identitária brasileira.

Outro fator de grande importância na inversão dos valores culturais a respeito da cultura do negro foi o surgimento da orquestração na música popular brasileira encabeçado pelo maestro Pixinguinha. A aproximação da música brasileira à cultura européia e a possibilidade de equiparar-se às *jazz bands* americanas, proporcionada por um negro brasileiro, ajudou o samba a ser visto de outra forma pela elite cultural. (www.cifrantiga.com.br)

*“Ai, se não fosse o violão
E o jeito de fazer samba
Do tempo que quem fazia
Corria do camburão
Hoje não corre não
Hoje o samba é decente
E ninguém agüenta, oh, gente
A força de um samba não”*

João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro

Hermano Vianna, ao nos mostrar um trecho do diário de Gilberto Freyre em que intelectuais se referem à festa da casa da tia Ciata como qualquer outra festa corriqueira,

insinua que as famosas festas não merecem a dada importância. E que não foram só os negros e mestiços os responsáveis pelo destaque que a casa tem na história. E acrescenta ainda em prefácio para *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*, de André Gardel: “o samba não é só do morro”.

Todavia, é contundente lembrar o que fica claro em seu livro: o que não se atribui só ao morro é a popularização do samba, e não suas composições em si. É notório que o samba não é propriedade de um só grupo social (como ele mesmo diz), mas é incontestável o peso que a favela e o subúrbio têm na criação do samba que conhecemos hoje. Ao ver quem eram seus compositores iniciais e onde eram os redutos do samba a partir da década de 30, torna-se inútil qualquer tentativa de negar ao morro a patente do samba.

“O morro ou certos morros do Rio de Janeiro, ocupa na mitologia do samba, um posto privilegiado, como lugar de origem e pureza (...)”
(SANDRONI, 2001 p.135)

2.1 - Segunda fase: Começam as competições, ainda saudáveis

Em 1929, surge no bairro do Estácio de Sá o que consideramos hoje a segunda fase do samba. Os compositores do Estácio estavam em busca de um samba que se adequasse melhor a um desfile de carnaval, pois, segundo Ismael Silva, o samba de Donga pouco se diferenciava do maxixe, mais adequado à dança de salão. Inclusive, para a maioria dos críticos brasileiros, só a partir de então o samba ganha legitimidade. (SANDRONI, 2001)

Os personagens principais do início da segunda fase do samba foram Bide e Ismael. Apesar de serem nomes pouco conhecidos do público em geral, tiveram valor inestimável para o despontamento do samba que conhecemos hoje.

Buci Moreira, neto de tia Ciata, em entrevista concedida a Sérgio Cabral (1996), aponta ainda Rubem de Maia Barcelos como pioneiro desta segunda fase. Mano Rubem, como era conhecido, não teve nenhum de seus sambas registrados e é sempre lembrado com muita emoção pelos seus amigos, que prematuramente perderam sua companhia por conta de um câncer que lhe atacou aos 23 anos de idade.

Em 1928, os sambistas do Estácio criaram o bloco *Deixa Falar*, com sede improvisada no porão de uma casa no Estácio de Sá. Foi nesta fase que o bloco criou o termo “Escola de Samba”, que passaria a ser usado até os dias de hoje. O termo é uma alusão aos sambistas da escola, que, devido ao pioneirismo no novo estilo, se denominaram “professores do samba”. Aliás, o Deixa Falar foi pioneiro em muitos outros ramos. Foi lá, por exemplo, que surgiram o surdo, o tamborim e a cuíca. (CABRAL, 1996)

“Deixa falar, 1995

(Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho)

Deixa falar

Deixa pra lá

A primeira escola de samba nasceu e está

No velho Estácio de Sá

Tinha bamba lá no Catumbi

E também na Saúde e Gamboa

Do São Carlos e da Providência

Desceu gente, só deu gente boa

Foi preciso escolher com urgência

Quais as cores da agremiação

Elegeram o branco da paz e o vermelho, amor e paixão

Ismael, Milton Bastos, Brancura

Mestre Bide, Marçal, mano Rubem

Recrutaram lá na Praça Onze

Outros mestres de envergadura

O Baiaco chamou mano Aurélio

E ao Cartola foram intimar

Que a Mangueira tomasse tenência

E seguisse o exemplo do Estácio de Sá”

A primeira competição oficial entre as escolas de samba foi promovida pelo jornal Mundo Esportivo, em 1932. Mas em 1929, Zé Espinguela, sambista festeiro, já havia promovido uma competição informal. Havia até troféu para as campeãs.

E assim estava nascendo uma tradição à qual hoje, conhecemos como desfile de Escolas de Samba. O que não se podia prever é que os rumos que as escolas tomariam viriam de encontro com o objetivo inicial das próprias escolas: promover a arte do samba.

CAPÍTULO 3

O DECLÍNIO DO SAMBA NAS ESCOLAS DE SAMBA: AGONIZA, MAS NÃO MORRE

*“Agoniza, mas não Morre
(Nelson Sargento)*

*Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.*

*Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro. ”*

Em 1934, a mudança da nomeação das escolas de samba, já indicaria o início do processo de modificação que trinta anos mais tarde deixaria Candeia inconformado. O delegado Dulcídio Gonçalves ameaçou não dar licença para o próximo desfile se a escola *Vai Como Pode* (futura Portela) não substituísse o nome por algum outro mais elegante. Então, o próprio delegado sugeriu o nome *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*. E como não houve alternativa, o nome foi aceito. (CABRAL, 1995)

Nesse mesmo ano foi criada a União das Escolas de Samba, entidade formada pelos próprios sambistas com o intuito de organizar os desfiles e oficializá-lo. Eles queriam que a manifestação e criação espontânea do povo do samba, tivesse o devido reconhecimento, assim como os blocos e ranchos formados pela classe alta. (CABRAL, 1995).

Até então, os objetivos da UES eram bastante íntegros. Era justo que o desfile se oficializasse e recebesse subvenção da prefeitura, afinal, se os ranchos e os blocos da grande sociedade já dispunham de tal benefício, porque o povo dos subúrbios e favelas,

que mais necessitavam, não deveria dispor?

Porém, o grande entrave desta situação, foi o destino da UES, que aos poucos foi ficando com o histórico tomado por dirigentes com atitudes vistas como oportunistas pelo público, atitudes que deixavam de lado a organização criteriosa dos fundadores, que eram interessados, prioritariamente, no desempenho do desfile.

No final da década de trinta, a “política da boa vizinhança” - adotada pelos Estados Unidos com a finalidade de aproximar os países da América Latina da ideologia e da cultura estadunidense - contribuiu para que o prestígio das escolas de samba crescesse. Em 1941 a Praça Onze já estava sendo reformada. Vários quarteirões foram destruídos para dar espaço às escolas que cresciam a cada ano. A reforma provocou um mal-estar entre os participantes, já que agora Praça Onze estava inteiramente modificada e não possuía mais o caráter intimista de antes. (CABRAL, 1995)

Em 1947, tamanho era o envolvimento das Escolas de Samba com a política, que foi criada a Federação Brasileira das Escolas de Samba - formada por políticos anticomunistas - que claramente surgiu para se opor UGES, simpatizante do Partido Comunista. No carnaval de 1952 chegou a haver uma terceira entidade, a Confederação das Escolas de Samba. (CABRAL, 1995)

Nesse mesmo ano, mais imposições foram feitas às Escolas com relação ao número de participantes. Em 1946 proibiram o improviso no samba, mais tarde também acabaram com o samba de terreiro. Ao longo dos anos, os elementos ligados ao samba iam perdendo espaço para um espetáculo visual, que era considerado atração certa para turistas. (CABRAL, 1995)

Em 1984 as grandes escolas criaram a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, com o intuito de adquirir mais autonomia em relação às decisões empresariais e mais controle financeiro sobre as fontes de renda proporcionada pelo desfile. (CABRAL, 1996)

As escolas, aos poucos iam sofrendo modificações que comprometeriam as tradições. Cada vez mais, o prestígio pelo samba, suas letras, melodias e seus compositores ficavam de lado. Já não era fundamental que todos soubessem cantar o samba, pois as escolas já tinham aderido ao sistema de amplificação do som. (CABRAL, 1996)

Até banqueiros de bicho começaram a se envolver com o carnaval. Um exemplo foi Aniz Abraão David, que em 1975 decidiu investir alto na Beija-Flor contratando seu irmão como presidente e também o carnavalesco Joãozinho Trinta. Apesar de não se saber o valor, estima-se que foi o maior investimento feito por uma pessoa em uma escola de samba. (CABRAL, 1996)

Um grande desacato ao povo em nome do lucro se deu em 1985 quando a Riotur decidiu acabar com o espaço no sambódromo que era destinado às comunidades das favelas e subúrbios, e começou a vendê-los a preços mais altos do que os da arquibancada, dando fim a uma proposta de cunho social pensada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, ainda durante a construção do sambódromo. (CABRAL, 1996)

Cada vez mais era possível notar que as próprias pessoas que acompanharam e participaram do nascimento das escolas de samba iam perdendo seu espaço.

“A partir dos anos 60, as escolas percorreram o caminho inverso ao que foi reservado para o povo. Enquanto o modelo econômico implantado pela ditadura militar levou o brasileiro pobre a ficar ainda mais pobre, as escolas de samba se enriqueceram. O resultado desse caminhar em direções opostas foi uma segregação em que as vítimas foram exatamente as comunidades que criaram as escolas. Para desfilar é preciso ter dinheiro. Como o povo da favela e dos subúrbios – o mesmo que criou, desenvolveu e glorificou as escolas de samba – não tem dinheiro, desfila quem o tem, venha de onde vier, mesmo que não tenha qualquer ligação com o samba.” (CABRAL, 1996, p. 234).

Tudo começava a ser realizado em virtude de interesses lucrativos. As fantasias começaram a ser vendidas para qualquer um que quisesse participar do desfile. Os anúncios chegaram a ser feitos através de programa de rádio e o presidente da Ala Norte da Caprichosos de Pilares chegou a expor as fantasias em uma loja no shopping. (CABRAL, 1996).

Os sambistas e o samba foram esquecidos, o carnaval acabou virando uma grande atração turística. O samba de terreiro foi eliminado da competição, e o sambanredo, sobrevivente, ficou extremamente rápido para que as escolas não extrapolassem o tempo que cada uma deveria durar na avenida. Cartola, já em 1979, parou de desfilar e declarou ao Jornal do Brasil: “Não agüento mais aquele desfile, aquela correria. Parece mais desfile militar e não carnavalesco.” (CABRAL, 1996, p.215)

Nota-se com tudo isso que o elemento que teve grande parte da responsabilidade sobre o esquecimento dos sambistas, suas obras, seus feitos e suas histórias, foi a comercialização das escolas de samba gerada pelo interesse dos grandes empresários, cada vez maior, em investir e modificá-las, tornando-as mais uma atração turística do que promotora de samba, arte e cultura.

Tal como afirma Sérgio Cabral (1996), com esse processo de desencaminhamento das escolas, muitos sambas e sambistas foram ficando esquecidos. O samba estava sendo corrompido.

“O leitor há de ter notado que, a partir da década de 70, desapareceu desta narrativa um personagem anteriormente muito importante da nossa história, o sambista. Os valores mudaram. Sambistas da linhagem de Paulo da Portela, Cartola, Antenor Gargalhada, Silas de Oliveira e tantos outros deixaram de ser protagonistas e abriram passagem para os carnavalescos, modelos profissionais, atrizes e atores de televisão e outros personagens que não fazem, não dançam, não tocam e, quase sempre, sequer cantam o samba.” (CABRAL, 1996, p. 233).

Em 2007, Elton Medeiros declara em entrevista ao Portela Web:

“(...) Então, o sambista está em último plano. E o samba também. Fica o sambista marginalizado dentro de seu próprio ambiente. Ele hoje é garçom, varredor da sede, roleteiro, carpinteiro, só não é sambista. (...)” (PORTELAWEB)

Os desfiles, com o passar dos anos, já não tinham nada a ver com a despreziosa competição promovida pelo sambista e pai-de-santo Zé Espinguela em 1929, quando a expressão principal daquele evento ainda era a música.

“(...) Não traziam bandeira, nem mestre-sala. Não mostravam enredos. Não ostentavam destaques. Vinha apenas o samba, sem luxo, na sua expressão rítmica e no gingado que provocava.” (EFEGÊ, 1980, p.25)

O personagem sobre o qual estamos tratando também foi vítima de toda essa deturpação do samba dada em detrimento dos sambistas que não se corromperam. Antônio Candeia filho, não só foi contra as deturpações que o samba vinha sofrendo, como lutou obstinado para modificar este quadro com a criação da Escola de Samba Quilombo, uma escola de resistência. Sua história e seus sambas, de valor inestimável para a história da música brasileira, muito tem a nos revelar sobre um passado de glória e suplício sofrido pelo samba.

“Porque uma sociedade de massa deve necessariamente ser democrática, incapaz de tolerar o monopólio da arte por determinados grupos sociais ou a sua comercialização para fins lucrativos.” (KOELLREUTTER, 1977)

CAPÍTULO 4

QUILOMBO: AO POVO EM FORMA DE ARTE

Ao Povo em Forma de Arte
(Nei Lopes/Wilson Moreira)

Quilombo
Pesquisou suas raízes
E os momentos mais felizes
De uma raça singular
E veio pra mostrar essa 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 "etíope" chamou
Depois vieram reinos suntuosos
De nível cultural superior
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 isso o Quilombo desfila
Devolvendo em seu estandarte
A história e suas origens
Ao povo em forma de arte

A escola de samba Quilombo foi, indubitavelmente, a criação mais significativa de Candeia. Não era uma escola como as outras. Foi criada no momento em que as escolas de samba começaram a entrar em esquemas que mais tinham a ver com o comércio do que com samba, arte e cultura.

Esses três elementos que, inicialmente eram o combustível principal de uma agremiação, foram ficando em segundo plano e deram lugar a uma nova forma de organização que, aos poucos deixava a escola na mão de quem não tinha nada a ver com o samba, mas sim com o que ele poderia render.

Em 1975, Candeia já demonstrava sua revolta em documento (ANEXO) encaminhado ao presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins. O documento fazia críticas severas aos rumos que a escola vinha tomando e impunha mudanças, a fim de que a escola não perdesse de vista seus objetivos iniciais. André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola), participaram da elaboração do documento junto com Candeia.

A mudança sofrida pelos elementos que compõe uma escola de samba era abordada no documento com muita clareza. Os assuntos eram organizados em tópicos, tais como: direção, gigantismo, fantasias, alegorias, samba de enredo, destaques, participação de componentes e posição externa. Cada um destes pontos abordados recebia críticas pesadas e muito transparentes, e nele, continham também sugestões de mudança.

Quanto aos figurinos, os autores do documento se opunham ao fato dos figurinistas famosos não conhecerem profundamente a Portela e de não fazerem um trabalho de pesquisa sobre o enredo antes da confecção; quanto aos sambas, que competiam a cada ano para que fosse escolhido um representante da escola, se queixou

do processo interno de escolha, alegando ser forjado; reclamou também do excesso de destaque na escola, argumentando que, na maioria das vezes, estes não tinham laço nenhum com a agremiação e mal sabiam cantar o samba; sobre o gigantismo, propôs que fizessem determinadas restrições para que a escola não perdesse de vista suas tradições;

A música era um aspecto bastante defendido e abordado pelos criadores do documento. Exigia-se que a forma de escolha dos sambas fosse feita de modo justo, sem a interferência de quaisquer proveitos comerciais; e que os sambas de terreiro e partido alto voltassem às quadras, com promoção de concursos e festivais.

O documento tinha caráter de protesto. Nele havia propostas claras, radicais, bastante elaboradas e sem meandros:

“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 esse 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”
(VARGENS, 1987, p.71)

Talvez tenha sido por este motivo que nunca se discutiu as propostas desse documento. As escolas já tinham entrado num caminho sem volta, onde todas essas sugestões se tornavam descabidas. O samba, a arte e a liberdade de expressão já tinham ficado definitivamente em segundo plano.

É diante desse cenário de descaso com a cultura que a Escola de Samba Quilombo começa a germinar. E finalmente, no dia 8 de Dezembro de 1975, é feita a inauguração do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

A escola foi desacreditada por alguns, que julgaram a idéia utópica. Uma das

críticas foi feita pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, que, segundo Vargens (1987, p.81) chegou a afirmar “*em jornal carioca que pobreza é coisa de intelectual, pobre gosta é de luxo*”, questionando preceitos da Quilombo que defende o samba sem gigantismos e luxo. Candeia também foi tachado de racista, pois criticava os jovens que estavam imersos na cultura norte-americana do *Black Power*. Para ele, o movimento só fazia sentido para os norte-americanos. Importá-lo era incoerente, pois no Brasil a realidade social e política era outra. Inclusive, muitos nem sabiam o significado das letras que cantavam, Candeia considerava um movimento alienatório para o brasileiro em geral. (www.portelaweb.com.br)

Mas tudo isso ficou pequeno diante do êxito da Quilombo entre os sambistas que apoiaram a escola e estiveram presente na inauguração: Paulinho da Viola, Mauro Duarte, Elton Medeiros, Guilherme de Brito, Alvarenga, Isaura de Assis, Jacira Silva, Monarco, Casquinha, dentre outros. Nomes de peso no cenário do samba estavam ao lado de Candeia em sua campanha pela preservação da cultura nacional.

Candeia estava pondo em prática o que realmente acreditava. No dia da inauguração, em entrevista ao jornal *Última Hora*, ele lamentou o ocultamento do samba nas Escolas e declarou: “*Será que sou eu quem vai ensinar esse pessoal o que é samba? Olhem o Alvarenga cantando. Ouça os versos do Elton e do Mauro Duarte.*” (VARGENS, P.73)

O MANIFESTO

(Elaborado por João Baptista M. Vargens)

Estou chegando...

Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes.

As forças contrárias são muitas. Não faz mal. Meus pés estão no chão.

Tenho certeza da vitória.

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

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

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

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

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

Sintetizo um mundo mágico.

Estou chegando...

O manifesto de fundação da Quilombo revela com muita ousadia a insatisfação que perturbou e moveu Candeia a fundar uma escola de resistência, como o próprio nome denota:

*“Quilombo – local escondido, geralmente no mato, onde se abrigavam
escravos fugidos” (HOUAISS)*

Na época da escravidão, desde os primeiros tempos do período colonial, quilombo era o local de refúgio dos negros que resistiam à exploração e à violência que sofriam de seus donos. Os quilombos eram esconderijos formados pelos escravos em lugares de difícil acesso, como montanhas e/ou matas bem fechadas. Fugir para um quilombo representava um grande risco, pois, a descoberta causaria grandes repreensões por parte dos senhores donos dos escravos, que castigavam a todos com muita violência visando atemorizar os que aspiravam à fuga. O quilombo foi um símbolo de resistência e coragem surgido em uma época em que o negro vivia sob condições subumanas. (pt.wikipedia.org)

O quilombo mais famoso foi o Quilombo dos Palmares, que se tornou uma comunidade auto-sustentável e resistiu aos ataques da corte portuguesa durante um século. O líder de Palmares que teve mais destaque foi Zumbi, que lutou com valentia pela sobrevivência do Quilombo. Zumbi chegou a ser considerado imortal por ter sobrevivido a várias lutas. Foi assassinado covardemente por vinte guerreiros e teve sua cabeça exibida em praça pública pela corte, interessada em provar que ele não era imortal. (pt.wikipedia.org)

Zumbi, além de ícone da capoeira, se tornou um dos principais símbolos de resistência, e a data de sua morte, transformou-se em dia da Consciência Negra.

Portanto, o nome escolhido por Candeia para representar a escola era mais do que pertinente, pois a Quilombo, mais do que uma Escola de Samba, passou a ser um grande centro cultural de resistência (e referência) da arte negra, e Candeia, um líder e educador, que incentivou e apoiou seus membros no resgate, valorização e preservação da sua própria cultura.

4.1 – Candeia, o educador: A razão da alegria do povo, é samba, é carnaval

A Hora e a Vez do Samba

(Candeia)

Está chegando a hora agora

Eu quero ver

Quem vai sair

Quem vai chorar

Quem vai ficar de fora

Vou viver na avenida

O que se deixa na vida

Vou sambar até o sol raiar

Nosso enredo já não é segredo de ninguém

Mas temos medo, pois o samba custe o que custar

Vai Ganhar

E vai levar a melancolia

Desta vida desigual

A razão da alegria

Do povo é samba, é carnaval

A razão da alegria

Do povo é samba, é carnaval

Determinadas músicas de Candeia ressaltam um perfil de educador no sambista, que, constantemente revela a realidade da classe pobre do Brasil, apresentando a cultura do samba como elemento transformador desta realidade.

É incontestável o efeito positivo que o samba consegue exercer sobre determinado grupo. Quando o jornal O Globo fazia a cobertura do desfile das escolas de samba de 1932, Raimunda, a então porta bandeira da Mangueira declarou: “- A Mangueira não era assim. À noite havia tiros e sangue por causa de mulher e bebida. Agora a Mangueira está diferente. Quase nunca há uma briga”. (CABRAL, 1996, p. 74).

Saturnino, o então presidente da Mangueira, complementa: “- *Foi o samba que conseguiu esse prodígio. Todos sabem que, se houver briga, a polícia acaba com o samba. Por isso, quando alguém brigar, desce.*” (CABRAL, 1996, p. 74).

Estes depoimentos ilustram com clareza a temática abordada pela letra de Candeia, que revela a primazia do samba em relação aos fatos negativos que possa haver no cotidiano da favela e dos subúrbios.

*“Pois o samba, custe o que custar/ Vai ganhar/ E vai levar a
melancolia/ Desta vida desigual”*

Outra obra de Candeia que aborda uma temática semelhante é a música *Viver*.

*“Lalaiá, laiá
Lalaiá, laiára
Eu digo, até posso afirmar
Vive melhor quem samba*

*Vou pela rua cantando
E o clarão da lua vem ornamentar
Sim, vou levando alegria
Pra Dona Tristeza alegre ficar
Abra a janela do peito e deixe o meu samba passar
Samba não tem preconceito e já vai te libertar
A liberdade dos prantos
E dos desencantos que a vida nos deu
A liberdade que canto
É amor e esperança pra quem já sofreu
Cada qual que olhar para trás
Verá que sempre há uma razão de viver
Quem guerreia pela paz
A verdadeira paz nunca há de ter*

*Cantem todos como eu faço
Perdoem os fracassos, a vida é tão curta
Enquanto se luta, se samba também
Noite fria, enluarada, fim de madrugada
Feliz vou cantando, cantando a alegria
Que o samba contém”*

O refrão é categórico:

“Eu digo, até posso afirmar/ Vive melhor quem samba”

Ao longo de toda a música, se torna clara a importância que o samba tinha na vida das pessoas, elevando-o ao nível de necessidade básica, elemento essencial à vida.

“Enquanto se luta se samba também”

Ou seja, o samba é tão importante quanto o trabalho, samba é qualidade de vida, como insinua o próprio refrão da música.

Eliomar Coelho - engenheiro, vereador e sambista - estende essa idéia até os dias de hoje quando afirma: “Roda de samba, em poucas palavras, é qualidade de vida. É um santuário onde o sujeito se sente tão ou mais à vontade do que se estivesse em casa.” (MOURA, 2004, p.231)

A canção “Viver” é de 1970, e foi gravada também, em 2004, pela cantora Teresa Cristina no álbum “A vida me fez assim”.

O filme “Eu sou Povo”, idealizado por Bruno Bacellar, com direção de Bruno Bacellar, Regina Rocha e Luís Fernando Couto, é um documentário que trata da vida de Candeia e do GRANES Quilombo. Em depoimento para este filme, Teresa Cristina revela, em prantos, a importância que Candeia teve em sua vida. Tomada pela emoção durante toda a entrevista, a cantora relata o quanto aprendeu a valorizar a cultura brasileira e a deixar de lado as músicas importadas que costumava ouvir nas discotecas. E confessa que quando resolveu pesquisar sobre Candeia, passou a ver o negro de forma diferente e deixou de ter vergonha da sua cor.

Esse fato nos revela a eficácia do lado educador de Candeia, que, mesmo após a morte, continua repassando valores de extrema importância para o negro e para a cultura musical brasileira.

4.2 - Primeiras manifestações da Quilombo

O primeiro desfile da Quilombo foi no carnaval de 1976 quando a escola tinha apenas três meses. Muito nova, a escola, mesmo sem fantasia saiu animada pelas ruas de Coelho Neto e Acari. Mas sua estréia oficial foi no ano seguinte, em 1977, que, além de se apresentar em Acari e Coelho Neto, a Quilombo fechou o carnaval na Apoteose como outra escola qualquer, mas com a diferença de estar desprovida de subvenções e carregar duas faixas que defendiam o “samba sem pretensão” e “o samba dentro da realidade brasileira”.

“No meu modo de pensar, as escolas de samba já acabaram. Já não existe escola de samba. Há só uma agora, a Quilombo. As outras são show. (Cartola, Jornal do Brasil, 1/7/78)”
(VARGENS, 1987, p.85)

A Quilombo era uma escola no sentido literal da palavra. Além do samba, a escola agregava grupos de jongo, caxambu, capoeira, maculelê, afoxé, samba de lenço, samba de caboclo, lundu e maracatu. E promovia conferências com estudiosos sobre assuntos relacionados à cultura negra e sua contribuição para o Brasil.

Sérgio Cabral, inicialmente, não viu a Quilombo com bons olhos, pois achava que o esforço deveria ser canalizado para fazer transformações dentro da própria Portela. Contudo, mais tarde constatou que a luta dentro da escola seria em vão, pois o abandono da tradição atingiu proporções incomensuráveis. (VARGENS, 1987)

Assim, a Quilombo se tornou uma escola de samba modelo, que em hipótese alguma passava por cima de seus princípios. É exemplar neste sentido a proposta de subvenção que recebeu da *Inter-American Foundation em 1976*, que ofereceu uma quantia grande em dinheiro e fez algumas imposições. Mesmo com poucos recursos, Candeia recusou, reafirmando assim o lema da Escola: “Samba sem pretensão” e “Samba dentro da realidade brasileira”.

4.3 - Morre Candeia

ANJO MORENO

Sim...

*Me disseram que o céu é harmonia e paz
Tudo é amor, amor demais
Acordes de violinos
Ressoam mansos, divinos
Os anjos dançam suaves
Sobre o azul das paragens (oh, que esplendor)*

Sim...

*Mesmo assim eu pretendo ficar por aqui
Não vou deixar este calor
Que o samba me dá
Com a morena a gingar
E quem quiser pode ir que eu darei meu lugar*

*Enquanto houver no peito um violão
Cantando e amando esta linda canção
Enquanto esta morena requebrar
Com ela vou ficar sambando*

*E a calma do céu apavora minha alma
Sem viola não
Não isto eu não faço por menos
Mas se eu for pra lá, ao descansar
Vou cantar e sambar
Com um anjo moreno*

*Morena oi, morena
Têm dó de mim, tem pena*

No dia 16 de novembro de 1978, Candeia morre vítima de uma parada cardíaca, no hospital Cardoso Fontes em Jacarepaguá. Às onze horas e trinta minutos o sambista

deixa para a história várias composições e trabalhos importantes para o reconhecimento, valorização e desenvolvimento da cultura negra. Sua vida marcada por muita luta e resistência tem destaque na história do Samba e principalmente das Escolas de Samba por representar um movimento de resistência à exclusão feita através da comercialização indiscriminada da cultura brasileira.

Candeia gravou cinco álbuns solo e outros quatro em que divide a participação com vários sambistas como Casquinha, Wilson Moreira, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, entre outros.

Álbuns solo:

1970 – Autêntico. Samba. Melodia. Portela. Brasil. Poesia. (gravadora Equipe)

1971 – Seguinte... raiz Candeia (gravadora Equipe)

1975 – Candeia, samba de roda (gravadora Tapeçar)

1977 – Luz da Inspiração (gravadora WEA-Atlantic)

1978 – Axé (gravadora WEA-Atlantic)

Álbuns com parceria:

1966 – Mensageiros do samba (gravadora Polidor)

1975 – Partido em 5 (gravadora Tapeçar)

1976 – Partido em 5 (vol.2) (gravadora Tapeçar)

1977 – Quatro grandes do samba * (gravadora RCA-Victor)

*Com Elton Medeiros, Néilson Cavaquinho e Guilherme de Brito.

Além de gravar suas próprias músicas, Candeia produziu pela gravadora Tapeçar em 1976, os álbuns *Cânticos de Candomblé (Nação Ijexá e Angola)- Babalorixá Lázaro e Quilombo – jongo – capoeira – Basam de Angola*. Reafirmando assim, seu intuito de divulgar a cultura trazida pelos negros.

A Quilombo ficou órfã, dificilmente seria a mesma depois da morte de seu principal fundador. Era ele quem organizava as festas, reuniões, delegava funções e outras incumbências típicas de um líder comunitário. Por conta de sua paralisia, o compositor parou de exercer a profissão de policial, o que lhe permitiu dedicar grande parte do seu tempo à Quilombo, com a garantia do salário no final do mês, além dos direitos autorais de suas músicas, que ele já estava ganhando. Por conta disto, ao morrer deixou a escola e seus membros desestruturados, ninguém mais poderia dedicar o mesmo tempo à Quilombo. (Site PORTELAWEB)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O histórico da cultura negra no Brasil é caracterizado por grande repressão cultural, e a criação e oficialização das Escolas de Samba foi um grande passo contra esta repressão. Ao ver que esta organização seguia caminhos contrários à idéia inicial, Candeia criou uma escola onde pudesse colocar em prática seus valores novamente, sem passar por cima dos preceitos adotados na época. Por isso a luta de Candeia durante a década de setenta não se restringia apenas à defesa da tradição das Escolas de Samba, mas também da cultura geral do negro no Brasil.

A idéia da Quilombo era inteiramente de caráter educativo, e se torna atual na medida em que o negro ainda hoje sofre discriminação da sociedade e é cada vez mais influenciado pela cultura norte americana. Até hoje o negro tem pouco acesso à cultura de seus ancestrais e aos poucos está perdendo sua identidade. A idéia sugerida com a Quilombo dava às pessoas a oportunidade de conhecer melhor o samba, a história do negro no Brasil e outros estilos de genealogia africana, para que assim, a comunidade pudesse conhecer e entender um pouco mais de sua origem, valorizar suas raízes e conseqüentemente valorizar a si próprio.

A imposição excessiva de regras nas Escolas de Samba significou um retrocesso no processo de valorização e formação da identidade cultural brasileira, pois aos poucos suprimiu a liberdade e espontaneidade do músico nas Escolas dando prioridade à ostentação do luxo nas alegorias. A Escola de Samba deixou de ser um centro de referência da cultura do samba e passou a ser atração turística, exibindo uma idéia cada vez mais vazia do que seria a cultura do samba no Brasil.

Candeia foi considerado um homem visionário, um líder popular a altura de Paulo da Portela e Cartola, que também lutaram pela integridade do samba.

A herança de Candeia para o Brasil não é representada apenas por suas composições de sambas e partido alto, bastante conhecidas do público sambista. É

simbolizada também pela fixação de seus valores no decorrer da história da Portela, e, pela obra visionária e de princípios educativos que poucos conhecem: Escola de Samba Quilombo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de, *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*, vol.2. Rio de Janeiro: Funarte. 1980.

GARDEL, André, *O Encontro entre Bandeira e Sinhô, prêmio carioca de monografia, 1º prêmio*. Rio de Janeiro, 1995.

MOURA, Roberto M., *No princípio era a roda*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ UFRJ, 2001.

SILVA, Marília Barbosa da, **FILHO**, Arthur de Oliveira. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 1998.

VARGENS, João Baptista M., *Candeia Luz da Inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

VARGENS, João Baptista M., “Entrevistas”, www.portelaweb.com.br. Acesso em 30/10/2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ, 1995.

KOELLREUTTER, H. J. (1997). *O ensino da música num mundo modificado*. Em C. Kater. (Org.), Educação musical: Cadernos de estudo (n. 6 pp. 53-59). Horizonte: Atravez / EMUFG/FEA/FAPEMIG.

KOELLREUTTER, H. J., *Movimentos em direção à modernidade*. Em C. Kater, Música Viva, Musa Música - Atravez, São Paulo, 2001.

ANEXO

DOCUMENTO:

André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola)

1. INTRODUÇÃO

Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica!

Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo.

Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar de sua tradição de glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba.

Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.

Essas influências externas sobre as escolas de samba provêm de pessoas que não estão integradas no dia-a-dia das escolas. E por não serem partes integrantes dessa cultura popular, que evolui naturalmente, são capazes de se deixar envolver pelo desejo de rápidas e contínuas modificações, que atendam a sua expectativa de sempre ver 'novidades'. 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 mesma, a Portela voltará a ter os valores imprescindíveis, que tanto serviram para afirmar sua glória. Enganam-se os que pensam ser impossível recobrar esses valores.

Esses valores foram capazes de fazer com que todos aguardassem a nossa escola com a expectativa de que veriam alguma coisa original. E o original, no momento, é ser fiel às origens. A Portela é a mais acusada quando se criticam deturpações no samba. É necessário ouvir toda a escola.

1. CRÍTICAS QUE JULGAMOS CONSTRUTIVAS

2.1. A centralização se tornou demasiada na Portela. As diretorias, de algum tempo para cá, passaram a não mais ouvir as solicitações do componente, nem procurar explicar a ele suas decisões. A organização do Carnaval passou a ficar a cargo de poucas pessoas. Muita gente fica sem saber o que fazer. No desfile, isso se reflete no grande número de diretores responsáveis, que não sabem como agir.

2.2. O gigantismo, sem dúvida, atrapalha a escola. Todos os setores são prejudicados por ele. É unânime a opinião de que a Portela cansa, porque ninguém agüenta ver um desfile arrastado. No entanto, o gigantismo é uma falha que decorre da própria escola e das influências externas que agem nefastamente sobre ela. Donos de alas conquistam seus figurantes, procurando agariá-los sem atender os verdadeiros interesses da Portela. Faltam medidas administrativas corajosas capazes de eliminar esse problema...

2.3. O figurinista, ainda que famoso, precisa conhecer a Portela profundamente. Não adianta imaginar figurinos sem levar em conta os componentes da escola. Como resultante, as fantasias

têm sido confeccionadas em total desacordo com os figurinos apresentados. Algumas alas tomam a si a iniciativa de escolher suas próprias roupas, sem levar em conta o enredo e o figurino recebido e nenhuma medida punitiva ou preventiva é tomada pela diretoria.

- 2.4.** Há anos gasta-se dinheiro para construir alegorias grandiosas. O resultado nunca é o esperado, porque o responsável pelo barracão não está integrado na escola. Os carros são pesados, difíceis de conduzir, quebram e prejudicam a escola. A partir de uma determinada época, generalizou-se a idéia de que a alegoria de mão era uma solução visual que emprestaria leveza e facilidade ao desfile. Na realidade, o que se vê é um obstáculo que não deixa sambar e tira a liberdade de expressão dos sambistas. As alegorias de mão, atualmente, se constituem num recurso ilícito para valorizar a participação de alas que não sabem sambar. E, além disso, as alegorias, de mão ou de carro, não podem ser olhadas separadamente como um simples conjunto de julgamento. São antes de mais nada partes integrantes que devem ajudar a contar o enredo e valorizar o desfile da escola.
- 2.5.** Sob o pretexto de buscar uma comunicação mais imediata, a Portela vem restringindo a liberdade de criação de seus compositores. Além disso, os sambas de enredo vêm sendo escolhidos ao sabor de gostos pessoais e pressões comerciais.
- 2.6.** Os destaques, quando não constituem parte integrante do enredo, representam um obstáculo ao correto desfile da escola. Eles atrapalham na armação, dimensão e harmonia da escola, pois, invariavelmente, não cantam, separam e quebram a evolução da Portela. Além disso, a Portela está cheia de destaques intrusos. O número excessivo de destaques na escola só faz prejudicar o bom desempenho da Portela na avenida.
- 2.7.** Não é possível continuarem os integrantes da escola sem acompanhar de perto tudo o que se passa na Portela. Não é possível que muitos saiam sem saber ao menos como se armar e se portar no desfile, e o que representam no enredo. Sem saber o quanto é importante a sua participação. Os componentes não têm consciência de que são eles a própria escola.
- 2.8.** A Portela tem deixado de lado seu papel de liderança no samba. A escola vem aceitando todas as contingências do regulamento, sem levar em conta não só seu papel inovador como a sua posição de contribuinte para a própria evolução do samba. Não podemos e nem devemos ficar a reboque de outras escolas, sem assumirmos nossa posição quanto ao destino das escolas de samba, independente de vantagens momentâneas que possamos aferir.

3. NOSSAS SUGESTÕES

3.1. Direção

A direção da escola precisa urgentemente separar suas atividades em dois setores: administrativo e carnavalesco.

O setor 'administrativo' funcionará na atual forma da diretoria, compreendendo seus atuais encargos acrescidos das tarefas de fortalecimento da organização e do patrimônio da escola, promovendo todas as demais atividades paralelas voltadas para o melhor atendimento dos portelenses (atividades culturais, recreativas e sociais).

O setor 'carnavalesco' englobará todas as atividades ligadas ao carnaval, sob a responsabilidade exclusiva de uma 'comissão de carnaval', formada com poderes efetivos para a elaboração de todo o planejamento e execução do Carnaval, seguindo um orçamento financeiro aprovado pelo setor administrativo.

A ligação entre o setor administrativo e a comissão de Carnaval será feita por um sistema de representação oficial que garantirá o vínculo e a uniformidade de ação dos dois setores.

O trabalho da comissão de Carnaval só terá efetivo valor para a Portela, se for realizado com a máxima liberdade, dentro de um relacionamento respeitoso e democrático com o setor administrativo da direção de escola.

Assim sendo, todos os encargos relacionados com o Carnaval só poderão ser desempenhados pela comissão, inclusive a divulgação do enredo.

Os componentes da comissão de Carnaval deverão ser selecionados dentre os elementos mais representativos e conhecedores da escola e suas características. Caberá à comissão de Carnaval indicar os diretores que terão responsabilidade direta sobre o desfile, que serão os únicos investidos de autoridade para agir junto à escola. Não serão permitidos diretores de alas que não estejam integrados em suas próprias alas.

3.2. Gigantismo

Este problema será combatido com a adoção das seguintes medidas: proibição sumária de inscrição de novas alas na Portela; limitação do número de componentes em cada ala; eliminação de alas sem representatividade na Portela; estímulo à fusão de alas de pequeno contingente; criação de um regulamento para as alas que estabeleça, entre outras obrigações, o cadastramento das alas, o ingresso dos componentes no quadro social da Portela e a presença das alas nos ensaios com a bateria, segundo um programa a ser elaborado.

Estas medidas visam limitar o efetivo da escola a 2500 figurantes distribuídos por, no máximo, cinquenta alas.

No processo de redução do efetivo da escola serão levados em consideração: antiguidade, obediência ao figurino e desempenho nos últimos anos.

3.3. Fantasias

O figurinista escolhido pela comissão de Carnaval deverá ser obrigado a realizar um sério trabalho de pesquisa em torno do enredo, procurando adaptar a execução dos figurinos aos anseios dos componentes da Portela.

Se possível deverão ser recrutados auxiliares diretos do figurinista entre pessoas que pertençam à escola e que já tenham participado anteriormente de trabalhos desse gênero, capazes de refletir os gostos e desejos dos portelenses.

Para facilitar a fiel execução do figurino por parte das alas, será preparada uma fantasia modelo para cada ala, com indicação de tipos de tecido a serem usados, preços dos materiais e local onde poderão ser adquiridos.

A comissão de Carnaval ficará encarregada da fiscalização direta da confecção por parte das alas.

Deverá ser criado um grupo sob o comando de um representante da comissão de Carnaval, que disponha de amplos poderes para retirar da concentração pessoas estranhas à Portela vestindo fantasias não aprovadas pela comissão de Carnaval.

Esse grupo teria autoridade para controlar também as alas que desobedeçam ao critério de redução.

3.4. Alegorias

É muito importante a escolha de um artista capaz de dar confecção leve, com material moderno, à concepção dos carros. O artista precisa estar integrado à escola, não criando isoladamente. E deve também formar um grupo egresso da própria escola, que irá ajudá-lo e será aprimorado por ele.

Os carros devem contar o enredo e terão seu número determinado de acordo com as reais necessidades do mesmo. Também as alegorias de mão terão seu número reduzido apenas ao imprescindível à ilustração do enredo.

Vale deixar clara nossa posição: alegorias como fantasias só têm razão de ser enquanto arte popular.

Como existe, por força de regulamento, o caráter de competição, a escola é obrigada a contratar artistas mas, deve, dentro do possível, limitar a criação dessas pessoas ao âmbito da cultura popular, que caracteriza a escola de samba. E lutar para que, no futuro, integrantes da escola reúnam condições de fazer, eles mesmos, as alegorias e fantasias.

3.5. Samba enredo

É preciso urgentemente rever os conceitos criados a partir da idéia de que o samba curto é o mais

comunicativo. É preciso dar total liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos.

A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola.

A responsabilidade da escolha e da definição dos sambas de enredo que irão para a quadra será exclusiva da comissão de Carnaval. Como norma que facilita e aprimora o contato entre os compositores, será obrigatório o mínimo de dois compositores para cada samba de enredo.

Mas nem só de samba de enredo vive uma escola. A atenção ao trabalho dos compositores anima e eleva a própria escola. Por isso, consideramos de grande valia a abertura de um concurso interno de sambas de terreiro interno, só de compositores filiados à Portela. O samba de terreiro deverá voltar a ser ensaiado no meio da quadra, com prospectos e sem bateria, para dar chance ao compositor de avaliar a reação de seu próprio samba.

Ainda para fortalecimento e levantamento de valores da escola, sugerimos um festival de partido alto, organizado pela Velha Guarda, com todas as implicações de desafio e samba no pé.

Será também importante proibir a entrada de novos compositores, condicionando a filiação à abertura de vagas na ala dos compositores.

Com sentido de melhor representar a escola, os compositores deverão organizar coros masculinos e feminino, com respectivos solistas, a fim de representar a escola em gravações e exhibições. Os solistas serão também puxadores oficiais de samba da escola. Além dos coros, será formado um regional oficial.

3.6. Destaques

O número de destaques precisa ser determinado a cada ano, para atender exclusivamente às reais necessidades do enredo, de acordo com critério da comissão de Carnaval. As pessoas que estão saindo de destaque, se não forem julgadas convenientes à escola, serão convidadas a sair em alas, exceção feita, naturalmente, aos destaques tradicionais da escola. Não deverão ser mais admitidos os destaques de ala.

3.7. Participação de componentes

As alas, por força de regulamento acima citado, têm de se reunir com maior frequência com a diretoria. Não só para resolver problemas de estrutura, como também para melhor entender o Carnaval que a escola quer mostrar.

Os diretores responsáveis pelas alas, além do aspecto de trabalho mais íntimo com os componentes, precisam se interessar pelo trabalho de orientação da escola a respeito da maneira mais correta de desfilar.

Para que sejam definidas as atitudes durante o desfile, sugerimos a efetivação de ensaios com alas, nos moldes do desfile (Ex.: sair pelas ruas com a bateria).

Também é importante a volta do autêntico ensaio geral, com a formação das alas em sua ordem de desfile.

Em ambos os casos, as alas precisam ser orientadas sobre a maneira de armar na avenida, evitando a postura do bloco – um vício que vem dos ‘bailes de Carnaval’ em que se transformaram os ensaios da escola.

Além da divulgação referente ao Carnaval, é preciso fortalecer os vínculos entre diretoria e componentes. Os componentes precisam participar mais de todas as atividades da escola. E para ajudar este processo sugerimos a imediata criação de um jornal interno da Portela, de um quadro de avisos na sede e também uma caixa de sugestões e críticas. O importante é que todos, sem distinção, tenham liberdade de opinião e possam se manifestar.

3.8. Posição externa

A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular. É preciso olhar o regulamento de desfile sob o ponto de vista do samba. É necessário que a Portela lidere um movimento que obrigue a existência de um critério de julgamento autêntico e preestabelecido pelas escolas de samba. A Portela, e as escolas de samba em geral, não podem mais ficar sujeitas às vontades dos que vivem fora do dia-a-dia do samba.

4. CONCLUSÃO

Estamos certos de que as sugestões indicadas constituem a correta solução para os problemas da Portela.

Não nos movem intenções de cargos ou de prestígio pessoal.

Creemos ser necessárias mudanças de estrutura profunda, a cargo de pessoas certas para isso, que terão nosso irrestrito apoio.

Estamos dispostos a apoiar os que se proponham a realizar essas mudanças, que julgamos inadiáveis, e a colaborar na medida de nossas possibilidades, discutindo e aplicando as proposições.

Os signatários desse documento concordam inteiramente com os seus termos e se propõem à sua defesa em qualquer momento, em qualquer condição, a qualquer tempo.

Estamos dispostos à discussão e ao debate que resultem numa posição comum em defesa da autenticidade do samba e da nossa Portela.

