



**Raquel Bauer Gomes da Silva**

**Uma ideia de brasilidade negra nos anos 1970**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Coelho

Rio de Janeiro  
2025



**Raquel Bauer Gomes da Silva**

**Uma ideia de brasilidade negra nos anos 1970**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do departamento de Letras, e Artes da Cena da PUC-Rio.

**Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho**  
Presidente  
Departamento de Letras PUC-Rio

**Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz**  
Departamento de Letras PUC-Rio

**Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira**  
Departamento de Letras UERJ

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Raquel Bauer Gomes da Silva**

Graduada em Comunicação Social pelo Centro Universitário Carioca (2013), Licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2022) e Graduada em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com especialização em Letras também pela UERJ (2018). Tem experiência nas áreas Comunicação e Educação.

#### Ficha Catalográfica

Silva, Raquel Bauer Gomes da

Uma ideia de brasilidade negra nos anos 1970 / Raquel Bauer Gomes da Silva ; orientador: Frederico Coelho. – 2025.

125 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Partido-alto. 3. Candeia. 4. Samba. 5. Negritude. 6. Brasil. I. Coelho, Frederico. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, meus guias, meu Pai Ogum e todos os protetores que me permitiram ter sabedoria, inteligência e força para chegar até aqui. Sem minha fé, eu nada seria.

Assim, também agradeço à minha família, minha base, que são meus pais Sonia e Sérgio, meus irmãos Noemia e Guilherme, meu cunhado Filipe, meus sobrinhos Cecília, Letícia e Erik, minha prima Márcia e todos que seguraram a minha mão e compreenderam as ausências tantas vezes. À minha avó, Marina, guardo o maior quinhão desses agradecimentos, por andar descalça para que eu pudesse me calçar e, mesmo em sua ausência física, ainda permanecer viva em meu coração e em seu legado. Seu amor pela leitura me fez quem sou.

À Frederico Coelho, meu querido orientador, que acreditou em mim quando eu mesma não acreditava, que comprou meus sonhos e foi meu guia nessa estrada sinuosa da pesquisa acadêmica desde a graduação. Aos professores da PUC Rio, em especial, Aza Njeri, Júlio Diniz, Rosana Kohl Bines e Alexandre Montaury.

Aos amigos que me apoiaram e souberam lidar com esse processo, em especial minha amiga, irmã e fonte de inspiração Carla Veiga.

À Eduardo Martins, pelo carinho, pelo amor, pelo apoio, auxílio e companheirismo desde sempre. Com você, qualquer caminhada se torna incrível!

Aos colegas de turma do PPGLCC, em especial Luis Fernando Bruno, Hanny Saraiva e Manuella Tebet por todo apoio e troca. A todos que, de alguma forma, torceram por mim, gratidão!

À Antonio Candeia Filho, fonte inesgotável de inspiração para esse e tantos trabalhos, à Família Candeia, por apoio e auxílio, e ao mundo do samba! Axé, Ogunhê!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

BAUER, Raquel; Coelho, Frederico. **Uma ideia de brasilidade negra nos anos 70**. Rio de Janeiro, 2025, 125p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A década de 1970 foi um momento divisor de águas da militância negra no Brasil. Muitos movimentos ocorreram no debate da cultura e resistência do negro no país e na sua identificação – entre eles, a criação do Movimento Negro Unificado – MNU em 1978. A reivindicação de uma música brasileira pura se inicia nesse mesmo momento, quando ocorre, em 1975, a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, pelo compositor e cantor Candeia (Antônio Candeia Filho). Nessa iniciativa, buscou-se, de alguma forma, o retorno a um lugar em que a questão negra é tratada como brasileira, e não afrodiáspórica. Nesta dissertação, serão estudadas as bases práticas e intelectuais da defesa de um lugar de nação atrelado à ideia de tradição nacional. Como nacionalista, Candeia também se recusava a incorporar em seus discursos e sua produção uma influência da música americana, em voga durante a primeira metade dos anos 70, com a entrada de uma perspectiva politizada da questão negra a partir do paradigma norte-americano do *black power*. É com essa perspectiva que o compositor se une a outros sambistas e se coloca contrário à disseminação de uma deturpação da perspectiva do homem negro e de como ser negro no Brasil. Ele entendeu todo esse movimento e não apenas recusou a invenção de negritude vinda dos Estados Unidos como a relação do jovem negro brasileiro com aquela concepção, em prol de uma brasilidade negra fora dos dois paradigmas internacionais que se constituíam naquele momento. Aos buscar construir uma ideia de ser um preto brasileiro, e com o viés de resistência, a fundação da Quilombo reflete em um momento que as escolas de samba saíam do controle dos sambistas fundadores das agremiações, em mais um apagamento da história do povo preto. Esta dissertação apresenta, portanto, um debate ao redor da arte negra, sua importância na formação da história do Brasil e como isso foi feito através de uma música que pregou a resistência do preto brasileiro, recuperando fatos do passado para que essa narrativa seja escrita através da intelectualidade preta.

**Palavras-chave:** Partido-alto, Candeia, Samba, Negritude, Brasil.

## **Abstract**

BAUER, Raquel; Coelho, Frederico. **An idea of black Brazilianness in the 1970s**. Rio de Janeiro, 2025, 125p. Master's Dissertation – Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The 1970s marked a turning point for Black activism in Brazil. Numerous movements emerged to discuss Black culture, resistance, and identity in the country—among them, the creation of the Unified Black Movement (Movimento Negro Unificado – MNU) in 1978. The call for a "pure" Brazilian music also began during this period, notably with the founding of the Quilombo Black Art Recreational Guild and Samba School (Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo) in 1975, by composer and singer Candeia (Antônio Candeia Filho). This initiative aimed, in some way, to return to a place where Black issues were seen as intrinsically Brazilian, rather than simply part of the Afro-diasporic context. This dissertation will examine the practical and intellectual foundations for defending a vision of nationhood tied to the idea of national tradition. As a nationalist, Candeia also refused to incorporate the influence of American music in his discourse and production—a dominant trend during the first half of the 1970s—despite the increasing politicization of Black identity through the North American Black Power paradigm. From this perspective, the composer aligned himself with other samba artists and stood against the spread of a distorted view of the Black man and Black identity in Brazil. He understood this movement in its entirety and not only rejected the U.S.-based invention of Blackness but also questioned the relationship Brazilian Black youth had with that conception, in favor of a Brazilian Blackness that stood outside the two prevailing international paradigms of the time. In seeking to build an idea of being a Brazilian Black person—with a focus on resistance—the foundation of Quilombo reflects a moment when samba schools were beginning to slip out of the control of the original samba musicians who had founded these institutions, marking yet another erasure of Black history. This dissertation, therefore, presents a discussion around Black art, its importance in shaping Brazil's history, and how this was carried out through music that upheld the resistance of the Brazilian Black community, reclaiming past events so that this narrative could be written through Black intellectualism.

**Keywords:** Partido-alto, Candeia, Samba, Blackness, Brazil.

## **Sumário**

<b>Introdução - Sou mais o Samba.....</b>	<b>09</b>
<b>1. Não vamos negar nossas origens, mas nós somos brasileiros.....</b>	<b>12</b>
1.1 A questão racial brasileira na década de 70.....	12
1.2 Candeia, o personagem principal.....	25
1.3 A influência de Candeia e a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.....	39
<b>2. Eu não sou africano, nem norte-americano.....</b>	<b>56</b>
2.1 Samba, Mercado e Negritude: Transformações Culturais nos Anos 1970 ....	56
2.2 Representação e resistência na música e na cultura - do Partido Alto ao Baile Black.....	67
<b>3. O Brasil é um grande samba que espera por você.....</b>	<b>88</b>
3.1 Afrocentricidade e Conscientização Cultural.....	88
3.2 Reflexões contemporâneas sobre identidade negra e brasilidade.....	106
<b>5. Considerações finais: o samba é nossa alegria.....</b>	<b>117</b>
<b>6. Referências Bibliográficas.....</b>	<b>120</b>

*Quando eu ouço falar da Portela  
Onde o samba se revela  
Sinto em mim grande satisfação  
Quando falam de seus sambistas  
Ou de uma de suas conquistas  
Congratulo-me de coração  
Todos sabem que a Portela na verdade  
É despida de vaidade  
Este orgulho sempre existiu entre nós  
Para a glória do samba  
A Portela sempre foi um celeiro de heróis*

*Portela querida  
És tudo na minha vida  
Tuas grandes vitórias  
Correste mundo sem fim  
Ai meu Deus  
Eu teria um desgosto profundo  
Morreria  
Se faltasse a Portela no mundo...*

**(Celeiro de Heróis – Samba inédito de Candeia e Casquinha)**

## INTRODUÇÃO - SOU MAIS O SAMBA

A música é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. De acordo com a declaração de John Blacking, etnomusicólogo britânico, “o fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana”. Uma importante tarefa da musicologia, segundo Blacking<sup>1</sup>, é descobrir como se produz sentido da música, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações. Com isso, entende-se que toda manifestação cultural não é apenas um processo reflexivo que expressa ou reflete sentimentos e emoções, mas é também capaz de gerar novas formas de interação e de significado dentro da sociedade. O impacto da música sobre a dinâmica social pode alterar comportamentos, relações e contextos culturais e é nesse viés que introduzo este trabalho, sobre uma expressão de potencial transformação dos indivíduos e comunidades brasileiras: o samba.

É necessário, primeiramente, perceber certos aspectos da vida social como produtos do pensamento musical – isso significa desafiar a visão da arte como subestrutura à base econômica da sociedade ocidental. Partir da ideia de que a práxis artística pode influenciar e iniciar a ação social. A ideia primária que rege este trabalho é: a arte é parte da ação social, mas como o mundo a recebe? Que sociedade é essa que é inventada pela música e como ocorre esse estado de transformação social através dela? A música tem o poder de antever as transformações sociais?

Candeia foi um desses intelectuais que iniciou um pensamento ímpar dentro da cultura popular, quando se questionou sobre ser um homem preto brasileiro, que produzia uma arte única e original, sendo ele o centro inovador de diálogos que ebuliram no que se constitui hoje a negritude. Ao tentar pensar a emergência dessa singularidade do pensamento negro brasileiro, Candeia recusa as duas matrizes que estavam alimentando o movimento negro local – uma africanidade e uma americanidade. Ele entendeu isso não só como uma questão de cultura, de vivência da escola de samba, mas também como sua

---

<sup>1</sup> BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: **Music, culture & experience** – selected papers of John Blacking; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten.

própria vida pessoal, tendo em vista até mesmo a sua trajetória. A pergunta norteadora desse trabalho busca entender que tipo de pensamento sobre ser negro brasileiro Candeia queria propor ao recusar as duas matrizes formativas do movimento negro daquele momento: a invasão da música preta norte-americana e a ideia de africanidade.

Este trabalho é, além de uma investigação, uma profunda homenagem aos três movimentos que se apresentavam nos anos 1970 como afirmação do povo negro: as escolas de samba, o Movimento Black Rio e os blocos afro baianos.

Além de lugar de memória, o pensamento revolucionário de Candeia também daria materialidade às práticas; traria sustentação e institucionalidade às atividades da mesma maneira que aconteciam antigamente na Portela, como narrado em seu livro - *Escola de Samba – Árvore que Esqueceu a Raiz* (1978).

Portanto, esses três eventos, quais sejam, a fundação do G.R.A.N.E.S. Quilombo, o livro escrito por Candeia e Isnard Araújo e o Movimento Black Rio, são parte significativa da produção material artístico-cultural a partir da qual se fundamentou esse trabalho. Através deles, analisaremos como a construção desses eventos constitui um movimento antirracista, cujas bases de sua enunciação política estão atreladas ao maior símbolo cultural outorgado a uma “identidade brasileira”: o samba.

Essa dissertação será dividida em três partes. Em seu primeiro capítulo, serão abordadas as questões históricas raciais, iniciando no período do Governo Geisel (1974-1978) e o processo de abertura democrática, além de também abordar o processo de escravidão, buscando entender o pensamento negro de um povo sem origem e sem futuro, tendo que inventar uma história do presente com um repertório quebrado: como se inventa essa história? O capítulo inicial traz ainda um perfil biográfico do personagem principal dessa história, Candeia. Como a sua trajetória formou o pensador negro contemporâneo de tamanha importância, que repensou as escolas de samba a partir de sua crítica ao que estava acontecendo nas escolas de samba. Esse processo levou à criação do movimento mais importante de Candeia, que foi o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, onde começou-se a pensar que existe algo no samba que só um preto brasileiro poderia fazer.

No segundo capítulo, tratamos do pensamento mais importante de Candeia e que foi o direcionamento desta pesquisa: refletir sobre uma negritude brasileira singular e uma escola de samba, além de outras manifestações negras, que possuíam uma discursividade própria e não aceitavam e nem se colocavam nas duas tendências apresentadas naquele momento: uma herança africana e uma influência norte-americana, trazida através do

Movimento Black Rio. Neste mesmo capítulo, estudaram-se as confluências entre os dois movimentos, que foi a proposição de um Partido Alto brasileiro e a Black Rio de Dom Filó, ambos retratando para a sociedade da década de 1970 sua representatividade enquanto personalidades negras e uma resistência em forma de música e cultura. Para tal, foi realizado um mapeamento do panorama político e social da década, principalmente entre os anos de 1974 a 1978, dialogando com tais manifestações através das ideias de Candeia. Também se citou como os movimentos negros e a militância cultural, principalmente no universo das escolas de samba, foram formados, inicialmente, pelo Movimento Negro Unificado, chegando às transformações das escolas de samba, principalmente com um novo arranjo político proporcionado pela inserção da contravenção.

No terceiro capítulo, foi retratada a questão da Afrocentricidade e a Conscientização cultural através dos conceitos de outras negritudes, como os blocos afros baianos, a América Ladina de Lélia Gonzalez e como as representações do negro foram idealizadas, assim como a reflexão contemporânea de identidade negra brasileira e as consequências e desdobramentos da ideia de uma brasilidade negra que vieram após Candeia. O que se buscou foi entender quais foram as influências desses pensamentos na arte e na cultura que se conhece atualmente.

Nas considerações finais, foi realizada uma reflexão das ideias atuais de negritude e como as ideias pensadas por Candeia tiveram importância na sociedade atual, deixando claro como a história ainda vê o negro como um subalterno e como hoje todo o arranjo político e cultural das escolas de samba é um reflexo da tentativa de branqueamento desses movimentos em nome de um capitalismo e de uma alocação da negritude como algo à margem da sociedade. A intenção dessa dissertação é colaborar com as tentativas de devolver ao povo negro sua história, escrita ainda hoje por mãos brancas, entregando a esta população o seu verdadeiro lugar de protagonismo.

# 1. NÃO VAMOS NEGAR NOSSAS ORIGENS, MAS NÓS SOMOS BRASILEIROS

## 1.1 A questão racial brasileira na década de 1970

Durante a ditadura civil-militar, que se estabeleceu no Brasil a partir de 1964, e no contexto do processo de Abertura Democrática, iniciado em 1974, é fácil observar que no campo da militância negra que então se constituía, um afervorado discurso de transformação das relações sociorraciais. Não somente no que tange à denúncia do Mito da Democracia Racial, mas também com relação à transformação da própria sociedade como um todo, o que demonstra uma mudança brutal da visão política e uma consequente aproximação com grupos de esquerda que se opunham ao regime vigente. A perspectiva de luta que passou a articular as categorias de raça e classe é uma importante característica da política negra que se constituiu a partir da década de 1970. Em relação a essa mudança, de acordo com Hanchard:

O “novo” caráter do movimento negro no Brasil foi, na verdade, um velho traço latente que se desenvolveu e se acentuou nos anos setenta. Esse traço foi a política de esquerda que avançara aos trancos e barrancos nas margens de várias organizações negras desde a década de 1940, mas que (...) era um fator “residual” na cultura política negra. O que se revelou sem precedentes no despontar de grupos e organizações de protesto nos anos setenta foi a confluência de discursos baseados na raça e na classe dentro do movimento negro. Tanto os ativistas quanto os seguidores abandonaram os credos de conformismo e de ascensão social que haviam prevalecido nas décadas de 1930 e 1940, respectivamente.<sup>2</sup>

Para Joel Rufino dos Santos<sup>3</sup>, o “movimento negro é, antes de tudo, aquilo que seus protagonistas dizem que é movimento negro”, o que confirma os discursos das lideranças do movimento da época, em que pode se estabelecer duas definições existentes para o termo.

A primeira, que Rufino chama de movimento negro “no sentido estrito” - e diz ser “excludente”-, considerava “movimento negro exclusivamente o conjunto de entidades e ações dos últimos 50 anos, consagrados explicitamente à luta contra o racismo (...)” . E a

---

<sup>2</sup> HANCHARD, Michael G. **Orfeu e o poder**: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 132.

<sup>3</sup> SANTOS, Joel Rufino. **Movimento negro e crise brasileira**, Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras, Joel Rufino dos Santos e Wilson do Nascimento Barbosa, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1994, p. 157.

segunda definição, a de movimento negro no “sentido amplo”, que ele afirma ser “a melhor definição de movimento negro”.

Todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo (aí compreendidas mesmo aquelas que visam à autodefesa física e cultural do negro), fundadas e promovidas por pretos e negros. (Utilizo preto, neste contexto, como aquele que é percebido pelo outro; e negro como aquele que se percebe a si). Entidades religiosas, assistenciais, recreativas, artísticas, culturais e políticas; e ações de mobilização política, de protesto antidiscriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e “folclóricos” – toda está complexa dinâmica, ostensiva ou invisível, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro.

Para Amílcar Araújo Pereira<sup>4</sup>, de acordo com a primeira definição, o movimento negro “no sentido estrito” teria surgido no ano de 1931 com a fundação da Frente Negra Brasileira, e teria sido “(...) uma resposta, em condições históricas dadas, ao mito da democracia racial”. A FNB era uma organização com forte caráter nacionalista. Seu estatuto, datado de 12 de outubro de 1931, prevê um Grande Conselho e um presidente, que era “a máxima autoridade e o supremo representante da Frente Negra Brasileira”.

Na Frente Negra não tinha essa discussão de volta à África. Tínhamos correspondência com Angola, conhecíamos o movimento de Marcus Garvey, mas não concordávamos. Nós sempre nos afirmamos como brasileiros e assim nos posicionávamos com o pensamento de que os nossos antepassados trabalharam no Brasil, se sacrificaram, lutaram desde Zumbi dos Palmares aos abolicionistas negros, então nós queríamos, nos afirmarmos, sim, como brasileiros.<sup>5</sup>

Os movimentos negros contemporâneos começaram a surgir na década de 1970 e alguns autores, como Sueli Carneiro<sup>6</sup>, por exemplo, identificam características que o diferenciam de movimentos negros anteriores, principalmente pela denúncia ao chamado “Mito da Democracia Racial” que ganhou força, principalmente, com o clássico *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre<sup>7</sup>. A ideia presente no livro seria de que as relações de raça no Brasil seriam harmoniosas e constituiu um dos pilares de uma “identidade

---

<sup>4</sup> PEREIRA, Amílcar Araújo. O “Atlântico Negro” e a constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil. **Revista Perseu**: História, Memória e Política. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo. Nº.1, Ano I, 2007 p.236.

<sup>5</sup> In: PEREIRA, 2007 p.238

<sup>6</sup> CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>7</sup> FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

nacional”, que consagra a miscigenação como uma espécie de contribuição brasileira à civilização do planeta. É possível observar também que esse mito contribui com a ideia do povo cordial e pacífico, com ênfase na preservação de uma unidade nacional. Como descrita por Hasenbalg em consonância com Rufino<sup>8</sup>, no Brasil, o nacional seria capa de integrar harmonicamente as diferenças em seu interior.

Para Rufino, o mito da democracia racial seria composto de três “peças fundamentais”:

1a) nossas relações de raça são harmoniosas; 2a) a miscigenação é nosso aporte específico à civilização planetária; 3a) o atraso social dos negros, responsável por fricções tóxicas, se deve, exclusivamente ao seu passado escravista.

Para Pereira *apud* Pinto<sup>9</sup>, a própria expressão “movimento negro” teria surgido em 1934, num texto publicado no jornal *A Voz da Raça*, publicação pertencente à FNB. Contudo, essa expressão passou a ser utilizada recorrentemente pelos militantes, que se engajaram na luta contra o racismo, apenas durante a década de 1970. É exatamente sobre o movimento negro surgido nesse momento, com suas especificidades e características – e que se autodenomina e é denominado de “movimento negro contemporâneo” –, que estará o foco desta dissertação, já que em 1978 acontece a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) e o ato público de lançamento do Movimento, realizado no dia 7 de julho daquele ano, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, e que teve repercussão nacional e internacional, sendo responsável pela difusão da noção de “movimento negro” como designação genérica para diversas entidades e ações a partir daquele momento.

A força da construção desse mito na formação da identidade brasileira, segundo Alberti e Pereira<sup>10</sup>, acabou construindo o primeiro grande desafio para o movimento negro: como lutar contra o racismo, se “não existe” racismo no Brasil? Assim, seria necessário enfrentar a questão passando por um processo interno de reconhecimento e afirmação da negritude, em uma sociedade que, apesar de uma celebração da miscigenação, ainda tinha um padrão europeu dominante e considerado superior. Outro

---

<sup>8</sup> SANTOS, Joel Rufino dos. A construção sociológica do Brasil, in Estudos Afro-Asiáticos, **Revista Centro de estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes, ano 24 n1 2002 pp.45-46

<sup>9</sup> PINTO, Regina P. **O movimento negro em São Paulo: luta e identidade**. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1993.

<sup>10</sup> ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amilcar Araujo. **O movimento negro e “democracia racial” no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005

processo divisor de águas da mesma época foi a inclusão de pessoas pardas no movimento negro, o que gerou rivalidade e contrastou-se com a ideia de unidade nacional. Assim, percebeu-se que essas diferenças foram importadas de outros movimentos negros, principalmente dos Estados Unidos e da África do Sul.

Outras entidades também foram se formando logo no início de 1970: O Grupo Palmares (1971) no Rio Grande do Sul, O Centro de Estudos de Arte Negra – CECAN (1972), a Associação Casa de Arte e Cultura Afro-Brasileira – ACACAB, e o grupo de teatro Evolução em São Paulo, o bloco afro Ilê-Aiyê (1974) e o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro (1976) em Salvador, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África – SINBA (1974) e o Instituto de Pesquisa de Culturas Negras – IPCN (1975) no Rio de Janeiro, o Grupo de Trabalho André Rebouças (1975) em Niterói e o Centro de Estudos Brasil-África – CEBA (1975) em São Gonçalo. Os nomes das entidades chamam atenção, principalmente, pela sua ênfase na pesquisa das culturas negras. De acordo com Rufino<sup>11</sup>, essa escolha se deve, de um lado, ao impedimento legal de se registrar uma entidade como sendo racial, mas também ao fato de a “raça” sozinha não ser catalisadora, sendo necessário misturá-la à “cultura”. “Negro, nesse contexto, “é bem mais uma soma de raça e cultura””.

O principal conjunto de fontes históricas utilizadas que serão citadas para a corroboração dessa dissertação é o acervo com 39 entrevistas de história oral com lideranças do movimento negro contemporâneo de todo o Brasil, realizadas no projeto *História do movimento negro no Brasil: constituição de acervo de entrevistas*, implementado por Verena Alberti e por Amílcar Pereira de Araújo, no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV)<sup>12</sup>. O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC – da Fundação Getúlio Vargas iniciou-se em setembro de 2003 e, já em janeiro do ano seguinte, passou a integrar o projeto *Direitos e cidadania*, aprovada pelo Programa de Apoio aos Núcleos de Excelência (Pronex) do Ministério da Ciência e Tecnologia. O acervo já totaliza 27 entrevistas, com mais de 70 horas de gravação (números do ano de 2017), com lideranças de diferentes estados do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Maranhão. As entrevistas realizadas pelo Centro permitem observar algumas trajetórias comuns, como essas entidades experimentaram, na virada de 1960 para 1970, um processo de conscientização

---

<sup>11</sup> SANTOS, 2002 p.46

<sup>12</sup> ALBERTI, PEREIRA, 2005.

de sua própria negritude; e ao racismo, como uma experiência que ocorre, primeiramente, no âmbito pessoal e, em seguida, se transforma em forma de luta para a sensibilização de outros negros e dos brancos.

Sobre a primeira das características do movimento negro contemporâneo citadas, a constante denúncia do mito da democracia racial, Rufino declara:

O movimento negro, no sentido estrito, foi, na sua infância (1931-1945) uma resposta canhestra à construção desse mito. Canhestra porque sua percepção das relações raciais, da sociedade global e das estratégias a serem adotadas, permanece no ventre do mito, como se fosse impossível olhá-lo de fora – e, de fato, historicamente, provavelmente o era. Para as lideranças do movimento negro, catalisadas pela imprensa negra que desembocou na FNB, o preconceito antinegro era, com efeito, residual tendendo para zero à medida que o negro venceu o seu “complexo de inferioridade”; e através do estudo e da autodisciplina, neutralizasse o atraso causado pela escravidão. Na sua visão – comprovando a eficácia do mito – o preconceito era “estranho à índole brasileira”; e, enfim, a miscigenação (que marcou o quadro brasileiro) nos livraria da segregação e do conflito (que assinalavam o quadro norte-americano), sendo pequeno aqui, portanto, o caminho a percorrer. (...) Foi só nos anos setenta que o movimento negro brasileiro decolou para atingir a densidade e amplitude atuais.

É interessante observar que alguns estímulos de retomada de consciência foram semelhantes, mesmo em lideranças de diferentes regiões. As referências eram basicamente as mesmas: Martin Luther King, Angela Davis, Malcolm X, os Panteras Negras, as experiências das lutas de libertação da África e o livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon. Os militantes desse movimento negro mais contemporâneo inteiravam-se do que estava acontecendo tanto nos Estados Unidos (os movimentos pelos direitos civis) quanto na África. Uma das estratégias da mobilização, nesse contexto, eram as reuniões de estudo, leitura e discussão, os seminários e palestras que ocorriam no Centro de Estudos Afro-Asiáticos, no Rio de Janeiro, no Centro de Cultura Negra, em São Luís, no Movimento Sociocultural da Comunidade Negra de São José dos Campos (SP) e em muitos outros lugares. Carlos Alberto Medeiros, militante do movimento negro desde a década de 1970 no Rio de Janeiro, relata como aconteciam esses estudos:

Começamos essas reuniões que tinham um caráter até muito catártico. Saía um “pau” imenso, as pessoas discutiam, brigavam, e no final choravam [...]. Eram muito caóticas. Depois a gente começou a dar alguma orientação, algum sentido. Embora isso nunca evitasse

necessariamente as outras demonstrações, porque, afinal, eram pessoas que pela primeira vez estavam podendo discutir e até trazer seus problemas pessoais, que eram importantes também. Foi lá que eu me lembro que começou a haver também uma reunião separada das mulheres. Então, havia uma reunião geral que começava às 4:00, mas as mulheres começavam a delas às 2:00. Esse foi, de certa forma, o embrião de tudo que aconteceu depois.<sup>13</sup>

Pereira descreve que um bom exemplo da aproximação entre movimento negro e agrupamentos de esquerda na década de 1970 pode ser observado no depoimento de Flávio Jorge Rodrigues da Silva<sup>14</sup>, uma liderança do movimento negro contemporâneo atuante desde o final dos anos 1970. Neste depoimento, realizado no contexto da ditadura civil-militar e de construção de possibilidades de oposição ao regime, Flávio Jorge declara, inclusive, que se torna militante do movimento negro a partir de sua atuação em grupos de esquerda, a começar pelo movimento estudantil, e destaca, entre outras coisas, a importância da coluna *Afro-Latino-América*, editada no jornal *Versus* a partir de 1978, que também é considerada importante referência por lideranças do movimento em diferentes estados do Brasil.

Ingressei em 1974 na PUC de São Paulo. [...] Eles tinham um grupo de teatro e, nesse trote, entrei no grupo. Sete meses depois fui passar umas férias com esse pessoal do grupo de teatro e fui convidado para entrar na Liga Operária<sup>15</sup>. Era um grupo clandestino que atuava dentro da universidade. Um grupo trotskista até. [...] Esse núcleo era contrário à luta armada porque tinha uma outra visão de organização política e estava investindo muito na organização estudantil. Chamava-se Liga Operária, mas tinha uma ligação muito frágil com os operários. Esse grupo é um dos núcleos que, aqui em São Paulo, estruturam a Convergência Socialista<sup>16</sup>. [...] O governo da época não permitia a existência de centros acadêmicos, que eram considerados centros livres, na concepção que a gente tinha. Já o diretório acadêmico era totalmente atrelado à universidade: a diretoria, para ser eleita, tinha que passar pelo crivo da reitoria. [...] O grupo Núcleo Negro Socialista, foi, em minha opinião, o grupo que começou esse movimento mais à esquerda dentro do movimento negro brasileiro. Era um núcleo que impulsionava, aqui em São Paulo, o surgimento do Movimento Negro Unificado, do qual o Miltão e o Hamilton faziam parte. E quem começou isso dentro da Liga Operária? Foi um jornalista que veio do exterior. O nome dele é Jorge Pinheiro. (...) Ele era da direção da Liga Operária, e eu não sei por onde ele anda. Ele era negro, se reivindicava negro, e teve uma

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira em 15 de abril de 2004.

<sup>14</sup> Em entrevista concedida a Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira para Movimento negro e “democracia racial” no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro.

<sup>15</sup> Organização operária brasileira, fundada em 1972 e que permaneceu até 1978, que teve um destaque importante nas lutas estudantis e operárias na década de 1970.

<sup>16</sup> Organização brasileira ligada à Liga Internacional dos Trabalhadores - Quarta Internacional (LIT-QI), organização internacional dirigida por Nahuel Moreno. A CS existiu no Brasil entre 1978 e 1992.

passagem pelo Chile – um autoexílio –, morou na França e, por essa passagem, começou a ter contatos com os movimentos negros lá de fora e já voltou com essas ideias na cabeça. Ele foi um dos responsáveis pela organização daquele jornal *Versus*<sup>17</sup>, que foi um núcleo bastante importante do debate racial aqui no Brasil. Dentro desse jornal foi criada uma sessão que se chamava “Afro-Latino-América”. Foi um jornal fundamental para existência do movimento negro; ele centralizava o debate mais teórico sobre o racismo no Brasil em textos muito importantes.

Esse depoimento apresenta um importante exemplo de articulação entre o movimento negro e grupos de esquerda – o Núcleo Negro Socialista – e ressalta o papel da “imprensa negra” – no caso, da coluna *Afro-Latino-América* –, que leva também a refletir sobre a importância das influências externas para a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Flávio Jorge destaca as influências trazidas pelo jornalista Jorge Pinheiro, que, em função do exílio, viajou pelo mundo e conheceu discussões e ações dos movimentos negros no mundo Atlântico.

As reuniões foram atraindo novos membros a cada semana e foram incentivando a formação de novos grupos, como o caso das mulheres negras, que discutiam não apenas o racismo, mas também o sexismo, tendo como referência Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Tereza Santos, que tiveram um papel fundamental como aglutinadoras desse movimento negro contemporâneo.

O questionamento sobre “**o que é ser negro no Brasil?**” começou a nascer para esses militantes e as experiências se deram, primeiramente, a partir da discriminação racial. A descoberta do negro como negro foi uma discussão que ocorreu diretamente em seminários promovidos pelo Centro de Cultura Negra (CNN) do Maranhão, que foi fundado em 1979:

Qual era a minha resistência em me engajar no trabalho da CNN? Eu não me considerava negro. Inclusive o meu apelido na faculdade era “moreno”. Quem não conhecia meu nome, o pessoal de outras turmas, me chamavam de moreno. E eu era crente que era moreno. [...] Achava: como eu ia participar de uma entidade do movimento negro se eu não me considerava negro? Mas, com os seminários e com as palestras que houve, vieram vários historiadores, o Joel Rufino veio dar cursos... [...] As primeiras reuniões a que eu fui no CNN eram reuniões de estudo. [...] E era texto para a gente ler, era jornal para a gente ler, para discutir, livros [...] Eu tinha que levar um livro para casa e na outra semana eu devolvia para alguém ler. Então foi a formação mesmo para a gente

---

<sup>17</sup> *Versus* foi um jornal alternativo idealizado por Marcos Faerman e dirigido por ele de 1975 a 1978. As edições completas podem ser encontradas em <http://www.marcosfaerman.jor.br/versus.html>

aprender. Ninguém sabia nada sobre a história do negro. E, aí, com esses cursos, esses seminários de que eu fui participando, eu fui percebendo que era negro.<sup>18</sup>

Esses foram os efeitos de um ajuste sobre o olhar para as modalidades de uma discriminação racial existentes no Brasil. Como o mito da democracia racial sempre foi muito forte, outras formas de racismo não só eram reprovadas, mas também inibidas. Percebe-se assim uma nova ação do movimento negro: ao perceber que pardos também eram vítimas de racismo, uma nova identidade negra vai sendo construída. E é nesse processo de construção de identidade de negro que se retoma a importância de elevar a autoestima através de sua própria especificidade: o cabelo, a cor, os traços, seu passado, as manifestações culturais e, assim, rompendo com o sentimento de inferioridade em relação aos brancos.

A música da primeira apresentação do bloco afro Ilê-Aiyê no carnaval de Salvador, em 1975, trazia expressões como “mundo negro” e “*black power*”, que revelam uma grande influência da soul music norte-americana. Esse bloco, que articulava influências africanas e norte-americanas com um forte caráter político de enfrentamento e afirmação de uma identidade negra, tornou-se importante referência para outros blocos pelo Brasil.

*Que bloco é esse? Eu quero saber.  
É o mundo negro que viemo mostrar pra você.  
Que bloco é esse? Eu quero saber.  
É o mundo negro que viemo mostrar pra você.*

*Somo crioulo doido como bem legal.  
Temos cabelo duro como black power.  
Somo crioulo doido como bem legal.  
Temos cabelo duro como black power.*

Muitas lideranças do movimento negro, de acordo com Ferreira e Reis<sup>19</sup>, participavam diretamente dos bailes *soul* e dos blocos afro, enfatizando, nessas manifestações, um discurso político de valorização da identidade negra. No clube Renascença, no Rio de Janeiro, por exemplo, havia discursos políticos e também

---

<sup>18</sup> PEREIRA, Amílcar Araújo. “O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Programa de Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

<sup>19</sup> REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (org.) **O Século XX**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

projetavam material audiovisual durante o baile, que consistiam em relatos sobre a história da África e do negro no Brasil.

De acordo com Frei David, fundador do Educafro, que participou da formação dos Agentes Pastorais Negros e o Grupo União e Consciência Negra (Grucon), fundado em 1980:

Nós projetávamos slides sobre a história do negro no Brasil, porque entendíamos que a consciência histórica é o primeiro passo para o despertar de consciência. Quem produziu esses slides fomos nós, uma equipe grande, com a assessoria do Ibase<sup>20</sup>. Um deles se chamava A história que não foi contada; o outro, A vida renasce da luta. [...] Fizemos mais de duzentas cópias para todo o Brasil. Foi algo assim marcante porque, nas comunidades ligadas à Igreja Católica e onde tinha muitos negros, nós conseguimos fazer passar muito esses slides. [...] Fizemos projeções na Central do Brasil, em pleno horário de pico: a gente botava lá o projetor de slides e projetava [...] <sup>21</sup>

Outro depoente à Amílcar é Carlos Alberto Medeiros, que relembrou sua própria experiência de contato com a música *soul* e com todos os elementos culturais que ela trazia, também analisou a importância desses referenciais para a construção de identidades negras no Brasil:

Embora eu visse com muita identificação o que acontecia nos Estados Unidos, via como algo de fora, algo que os negros brasileiros resistiriam muito a fazer. Não haveria aqui o mesmo grau de solidariedade, talvez por não haver segregação oficial – embora a gente já visse que a segregação existia em algumas situações na prática. Mas em 1974 fui parar no Clube Renascença. Uma vez fui a um ensaio na Mangueira e, nesse ensaio, conheci várias pessoas, entre elas um negro americano chamado Jimmy Lee. E foi também quando conheci o Filó, que era quem fazia, no Renascença, os bailes chamados “A noite do Shaft”. Shaft era aquele detetive negro no cinema – foi o primeiro filme a apresentar um negro como detetive particular. (...) A festa do Filó era aos domingos à noite no Renascença e era um negócio emocionante. (...) Aí, poderia haver um ou outro branco, mas era um ambiente em que quem dava o tom eram, sem dúvida, os negros, com os cabelos afro, aquela afirmação de identidade negra, às vezes com coisas africanizadas. E o Filó, diferentemente de outras equipes de soul, era um dos poucos que tinha um trabalho racial consciente. Ele passava slides, por exemplo, com fotos de famílias negras, de crianças negras, e botava palavras como “estude e cresça”. Então era um negócio que trazia uma mensagem muito positiva. Acho que a Polícia Federal e os órgãos de informação ficaram meio preocupados. Foi um choque

---

<sup>20</sup> Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas, que foi fundado em 1981 pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho.

<sup>21</sup> Entrevista concedida a Amílcar Araújo Pereira em 11 de maio de 2004.

quando a sociedade carioca tomou conhecimento disso, graças a uma reportagem que saiu no Jornal do Brasil, que deu o nome ao movimento – chamou de “Black Rio”. Apareceu ali pela primeira vez. As pessoas não chamavam assim, chamavam de “festa black”, “festa de soul”. E virou “Black Rio”. Causou um impacto, tanto à direita, quanto à esquerda. Aí foi interessante porque se levantou o establishment branco. Você via críticas no jornal Movimento<sup>22</sup>. O Movimento chegou a publicar uma matéria idiota, dizendo que o soul era a pior forma de música negra. O soul é lindo! É claro que há um montão de bobagens, mas o melhor do soul é uma coisa maravilhosa. Ray Charles é soul, Aretha Franklin, aquela música que vem da igreja e que, todas as vezes que vou lá, me faz chorar... E a direita achava que era uma parte da conspiração comunista, enquanto os comunistas rejeitavam como uma expressão do imperialismo americano. Gilberto Freyre publicou um artigo em que dizia que estava havendo uma invasão, estavam trazendo dos Estados Unidos uma “música melancólica” – essa era uma tradução curiosa para soul, porque algumas coisas de soul podiam ser melancólicas, outras eram revolucionárias. Havia até um setor do movimento negro que também criticava, não era todo mundo que gostava disso. No início dos anos 1970, enquanto James Brown estava cantando “Say it loud: I’m black and I’m proud” – “Diga em voz alta: sou negro e tenho orgulho” –, o Salgueiro teve um samba-enredo que era assim: “Ô, ô, ô... Que saudade da fazenda do senhor.” (...) Não dava para competir. Então o soul trazia uma outra coisa. Eu falo do soul e seus filhotes. O reggae é um filhote do soul – o Bob Marley era cantor de soul. Eu estava conversando outro dia com o Vovô, fundador do Ilê-Aiyê, recuperando essa história, porque tem um livro do Antônio Risério, Carnaval Ijexá, em que ele mostra como o soul está ligado ao próprio surgimento dos blocos afro. E o Vovô confirmou: “Nós dançávamos o Brown.” E a coisa do Brown é tão forte que “Carlinhos Brown” é por causa do James Brown.

Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, como é conhecido, também concedeu uma entrevista a Amílcar, confirmando a informação e também comentou sobre as influências externas que recebia:

Na década de 1970 tinha a influência, a gente já ficando rapazinho, do movimento negro americano. Com toda a dificuldade da ditadura, mas a gente já tinha acesso, na época, às músicas que chegavam, aos discos, às nossas festas, porque todos nós aqui usávamos cabelo black, todo mundo curtia o Brown. Todo mundo se vestia à moda do negro americano. Mas, quando fundamos o Ilê-Aiyê, nós optamos pela África: “Vamos trabalhar com a origem, com a mãe África.” Nós viemos falar em Estados Unidos, acho que foi em 1991 ou 9360. Na verdade, a ideia não era nem essa, a ideia era falar sobre o sonho africano de Marcus Garvey, que queria retornar, comprou aquele navio... Mas aí, na discussão, resolvemos falar da “América negra”, mostramos a evolução do negro americano, da época da escravidão, esse ciclo todo. Mas a

---

<sup>22</sup> O jornal Movimento foi um semanário de São Paulo que circulou entre os anos de 1975 e 1981. Foi reconhecido por sua linha editorial de combate à ditadura.

nossa busca sempre foi essa relação com a ancestralidade, com a África, com a religião. Isso sempre foi muito mais forte.

Ivanir dos Santos, fundador do Centro da Articulação das Populações Marginalizadas (Ceap), em 1989, lembra como essas iniciativas o levaram para a militância negra:

Mais ou menos início de 1974, um ex-aluno [da Fundação Nacional do bem-estar do Menor (Funabem)], que foi aluno comigo desde a primeira escola, me chama para uma reunião no MAM, onde passavam uns slides sobre a história da África. Tem os bailes black na época... [...] Eu já ia ao Greip da Penha, ao Creib de Padre Miguel, tinha aqueles circuitos [...] E ali começou então o meu contato com essa história do movimento negro. Porque foi justamente a partir dessas reuniões que saíram as organizações negras do período.<sup>23</sup>

Amauri Mendes Pereira, um militante do movimento desde o início dos anos 1970, montava uma banquinha no subúrbio:

A gente ia pra rua e agitava. Ia para os calçadões do subúrbio vender o folheto do Sinba<sup>24</sup>, levava uns megafones de latão, com a boca enorme, [...] chegava com uma parafernália de mapas, de cartazes com letras feitas em normógrafo [...] Por exemplo: pegávamos extratos de discursos contra o colonialismo, frases do Luther King, desenhos de Angela Davis, Panteras Negras, black power. Tinha artistas – o Roberto K-zau fez para o Luther King, o Mahatma Gandhi, Malcolm X, todos desenhos. A gente colocava aquilo nas praças, pendurava, levava pregador, pregava nas árvores e fazia uma verdadeira [...] A gente chamava “Ação do Negro na Rua”. Era a agitação. Chegava lá, botava banca, botava os jornais em cima e começava a gritar: “O movimento negro! Estamos na luta!” O povo achava meio estranho, mas aos poucos o pessoal começou a aceitar.<sup>25</sup>

É possível entender essa época como um período de efervescência e de muitas ações improvisadas. Segundo contam Alberti e Pereira<sup>26</sup>, não havia dinheiro para financiar o movimento e muitos militantes pagavam as despesas do próprio bolso, prejudicando até suas vidas pessoais, já que a maioria vivia em periferias. Alguns recursos eram captados através do próprio movimento, com a venda de jornais e apoio de outras instituições – como os Diretórios Acadêmicos Estudantis Universitários (DCE). O

---

<sup>23</sup> Entrevista gravada em 1 de dezembro de 2003

<sup>24</sup> Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, fundada em 1974

<sup>25</sup> Entrevista gravada em 31 de outubro de 2003.

<sup>26</sup> ALBERTI, PEREIRA, 2005

improvisado, contudo, continuava como pano de fundo, pois esses apoios se consubstanciavam em uma relação de favor, que poderia ser rompida a qualquer momento, bastando, por exemplo, que outra chapa fosse eleita no DCE ou que algum funcionário militante fosse demitido.

Ainda no início da década de 1970, a *Carta de Princípios* do MNU, é um bom exemplo desse esforço de definição do que seria um “movimento negro” e do que era ser negro no Brasil:

Nós, membros da população negra brasileira – entendendo como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça -, reunidos em Assembleia Nacional, convencidos da existência de discriminação racial, marginalização racial [...] mito da democracia racial, resolvemos juntar nossas forças e lutar pela defesa do povo negro em todos os aspectos [...]; por maiores oportunidades de emprego; melhor assistência à saúde, à educação, à habitação; pela reavaliação do papel do negro na história do Brasil; valorização da cultura negra [...]; extinção de todas as formas de perseguição [...], e considerando enfim que nossa luta de libertação deve ser somente dirigida por nós, queremos uma nova sociedade onde todos realmente participem, [...] nos solidarizamos com toda e qualquer luta reivindicativa dos setores populares da sociedade brasileira [...] e com luta intencional contra o racismo. Por uma autêntica democracia racial! Pela libertação do povo negro!<sup>27</sup>

Em seu livro intitulado *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy<sup>28</sup> analisou a história de intercâmbio entre o pensamento negro e as ideias dominantes e “brancas”, e salienta o fato de que não existe contradição entre a produção de culturas e identidades negras e a modernização. Ele também questionou a ideia de uma “essência racial” que definiria a negritude, e considera o que ele chama de “Atlântico negro” como espaço de contínuas trocas entre negros e brancos – durante todo o processo histórico iniciado com as Grandes Navegações –, formador de culturas híbridas que, estas sim, caracterizariam a modernidade.

Corroborando a ideia de Gilroy, outras literaturas, como uma reportagem-documentário para a TV Cultura intitulada *O Negro: Da Senzala ao Soul*<sup>29</sup>, de Gabriel Priolli Netto e Armando Figueiredo Neto, possibilitam ver como se desenhou a ideia de

---

<sup>27</sup> Carta de Princípios do Movimento Negro Unificado. 18 de junho de 1978.

<sup>28</sup> GILROY, Paul. **O Atlântico Negro** — Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002

<sup>29</sup> PRIOLLI NETTO, Gabriel. NETO, Armando Figueiredo. **O Negro: Da Senzala ao Soul**. TV Cultura (1977). YouTube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A&pp=ygUhTyBORUdSTyBEQSBTRU5aQUxBIEFPIFNPVUwgKDE5Nzcp> Acesso em: 24 de março de 2025.

ser um homem negro na década de 70: “A história do Brasil... eu gostaria de dizer aqui uma frase de José Honório Rodrigues, que já se tornou, assim, quase uma afirmação geral: a história do Brasil foi escrita por mãos brancas.”. A citação contesta a ideia da democracia racial, difundida pela Ditadura Militar. Logo, o questionamento posicionou os contestadores e o movimento negro na inspeção das agências de inteligência do governo. A entrevista concedida por Beatriz Nascimento a Maria Maia Berriel (diretora do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da USP) para a revista *Manchete*<sup>30</sup> intitulada *O negro visto por ele mesmo*, exemplifica a preocupação dos militares, pois foi registrada pela Divisão de Segurança e Informação, órgão do Ministério da Educação e Cultura que agia na vigilância de supostos opositores do regime. A notificação também aponta que os bailes *black* também começavam a ser considerados como espaços de aglutinação racial e de confronto à sociedade branca dominante.

É nesse recorte temporal, iniciado em 1974, que Beatriz Nascimento publica um artigo na Revista de Cultura *Voices* com o título *Negro e Racismo*<sup>31</sup>. Entre as diversas questões levantadas, discorreu-se sobre a proposição de escrever a história do povo preto a partir de mãos negras e as dificuldades que isso apresentava, principalmente diante dos conceitos de “aceitação”, “integração” e “igualdade”. Assim, afirmou-se que, na prática, a ideologia de dominação representava, de fato, racismo e discriminação, já que os pontos de vista dos conceitos seriam a partir da classe dominante, ou seja, da classe intelectual – majoritariamente branca. Neste mesmo artigo, Nascimento disserta sobre o levantamento histórico da vivência dos negros no Brasil, que é levado a efeito pelos seus descendentes, ou seja, quem realmente vivencia na prática sua herança racial.

Tendo em vista essa posição, partiu-se para um estudo revisionista da história do Brasil. A atenção voltou-se para o exame dos estereótipos que recaem sobre os descendentes africanos que aportaram no Brasil. Por isso, em outro artigo de Beatriz Nascimento, intitulado *Sistemas Sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas*<sup>32</sup>, publicado em 1978, ela cita que o foco de seus novos estudos passaria a ser não mais a ideia de cativo, mas de liberdade. Assim, iniciou-se um novo estudo dos núcleos das populações negras do passado, os quais, grosso modo, eram livres

---

<sup>30</sup> NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O negro visto por ele mesmo** – Ensaios, entrevistas e prosa. Organização de Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

<sup>31</sup> NASCIMENTO, Maria Beatriz. Negro e racismo. In: **Revista de Cultura Voices**. v. 68 n. 7, p. 65-68, 1974.

<sup>32</sup> NASCIMENTO, Beatriz. *Sistemas Sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas*. In: **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

da dominação oficial, ou seja, daqueles assentamentos sociais conhecidos genericamente com o nome de “quilombo”.

Nascimento<sup>33</sup>, em consulta ao Conselho Ultramarino, realizada em 2 de dezembro de 1970, estabelece que a definição de “quilombo” é: “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”. Já para o *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a definição é “Substantivo masculino. Brasileiro. Valhacouto de escravos fugidos”. O mesmo Aurélio define quilombo como “União”. E foi esse o ponto de partida para os estudos sobre aquilombamento: o que seria essa união?

Esse é um lapso que se coloca no conhecimento dos brasileiros, é uma incógnita na história do Brasil, já que ainda é difícil esclarecer esse hiato histórico que provocou uma ruptura do povo preto com o seu passado, agravando o desconhecimento de sua condição hodierna. Para Nascimento, a literatura especializada sobre quilombos é defasada e é a partir dos estudos de Edison Carneiro<sup>34</sup> que se questionou o fato de se encararem os quilombos como um embrião de mudança social. Assim, é possível ver como o quilombo pode ser uma atitude dos negros para se conservarem no sentido histórico e de sobrevivência grupal, e como ele se apresenta como assentamento social e organização que cria uma nova ordem interna e estrutural. E é esse conceito atualizado pela intelectualidade negra que marcará o nome de uma nova escola que surgiria em 1975, com o objetivo de se tornar esse novo modelo estrutural social e de se perpetuar como história negra escrita por mãos negras. Essa escola foi fundada por um novo pensador, um sambista que fazia do samba um espaço de produção intelectual e que buscou uma outra forma de identidade brasileira para os negros: Antonio Candeia Filho.

## **1.2 Candeia, o personagem principal**

### *Primeiro Ato: o nascimento do Poeta (1950-1957)*

O personagem principal desta história chama-se Antonio Candeia Filho, ou apenas, Candeia. Nascido em 17 de agosto de 1935, no histórico bairro de Oswaldo Cruz, era filho de Maria e Antonio Candeia, um tipógrafo que era exímio flautista. Sua infância foi cercada de cultura, já que convivia com um lar cheio de músicos nas festas promovidas por seu pai, regadas ao som de choro e samba. A religiosidade também se fez presente, já

---

<sup>33</sup> NASCIMENTO, 2021.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

que, desde pequeno, lhe ensinaram a jogar capoeira e a frequentar centros de candomblé. Ali aprendeu a tocar violão e cavaquinho, que seriam essenciais em suas futuras composições. Aliás, seu professor foi ninguém mais ninguém menos que Arlindão, pai do sambista Arlindo Cruz.

Apesar de um lar tão encantador, o pequeno Candeia reclamava da falta de crianças em suas festas de aniversário, já que quem o cercava eram sambistas adultos, que cantavam até altas horas com muita cachaça e cerveja, em rodas que varavam as madrugadas. Porém, eram essas rodas de samba que o inspiraria e, aos 13 anos, começou a compor suas primeiras letras. O resultado disso veio muito cedo: aos 17 anos, venceu a disputa de sambas-enredo na Portela, para o Carnaval de 1953, com nota máxima do júri, um feito inédito até então. *Seis datas magnas* fez a escola vencer o campeonato naquele ano. Um enredo idealizado por Lino e composto em parceria com Altair Prego, exaltava as seis datas importantes para a história do Brasil: Tiradentes, Batalha do Tuiuti, Batalha do Riachuelo, Grito do Ipiranga, Proclamação da República e Dia da Bandeira. Apesar de ser conhecido entre os sambistas, principalmente dentro da Portela, esse samba foi o início de um casamento entre Candeia e a escola. Um casamento de muitos conflitos, muitas vitórias, mas com um começo singular.

Dentro de sua residência, aconteceu o rascunho do que seria o carnaval atual: a ideia de uma Comissão de Frente foi pensada no quintal de casa, com o intuito de colocar, à frente dos desfiles, as figuras mais importantes das Escolas, como uma permissão de passagem dos veteranos e compositores.

O sambista e compositor Arlindo Cruz, ex-integrante do grupo Fundo de Quintal, fala ao *Correio Braziliense*<sup>35</sup> sobre a casa de Candeia:

Conheci Candeia ainda moleque. Meu pai tocou com ele em um grupo chamado Mensageiros do Samba, que chegou a gravar um LP na década de 1960. Eu tinha uns 12 ou 13 anos e Candeia me dava um dinheiro para ensiná-lo a tocar cavaquinho. Violão era mais difícil por causa da cadeira de rodas dele. Um dia, Candeia me chamou para tocar com ele e eu topei. Tudo o que aprendi sobre arte e negritude, como samba de roda, capoeira e jongo, foi com ele. Candeia é o cara!

---

<sup>35</sup> Jornal Correio Braziliense, 10/09/2014, portal eletrônico. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna\\_diversao\\_arte%2C446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna_diversao_arte%2C446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml) Acesso em: 05 de março 2025

A própria Portela teve como berço as rodas de samba do velho Candeia Pai. Aliás, as histórias dessa casa, da Portela e de Oswaldo Cruz se confundem. Como todo bom filho de Oxóssi, informação confirmada por Lena Frias<sup>36</sup>, Mestre Candeia era chegado à fartura. E não foi sua vida regada de fartura? A passagem de Candeia por este plano foi rápida, porém avassaladora e transformadora, gerou sambas e uma luta singular: o reconhecimento de ser um homem preto, suburbano, sambista, macumbeiro e BRASILEIRO. Sim, em caixa alta, pois foi esse o mote de sua história e importância: uma potência que tentou pensar sobre ser um negro brasileiro, recusando as duas matrizes mais importantes da luta racial - a afrocentricidade e as influências norte-americanas. Esses pensamentos foram construídos diariamente, já que era cotidiano falar dentro de casa sobre povo, samba, luta, raça e resistência.

Escrever e descrever um personagem tão importante não é fácil. Primeiro, por sua origem. Oswaldo Cruz é um lugar singular da zona norte do Rio de Janeiro, que pode ser considerado o berço do samba. Com o nome antecedente de Rio das Pedras, graças a um pequeno córrego que cruzava a região, antes de ser o grande centro cultural originário do samba, era um local de cultivo de rebanho bovino, consumido por toda população carioca – mais um folclore que pertence ao bairro, graças aos animais e os boiadeiros. A estrada de ferro que cercava Oswaldo Cruz aproximava vizinhos ilustres, como Madureira, Vila Valqueire, Rocha Miranda, Bento Ribeiro e o tímido bairro de Turiaçu. Hoje, a estação dividiu esse território em dois, o que fará dele um importante componente geográfico na cultura da zona norte carioca.

A infância de Candeia foi simples, mas nem por isso menos feliz. Vargens<sup>37</sup> descreve com riqueza de detalhes o universo suburbano que rodeava o menino Tonho, que apesar de filho de sambistas, não tinha vida mole, cercado de afazeres. Espertamente, realizava tudo de maneira rápida para poder desfrutar suas aventuras infantis. Sua casa era um quarto e sala, com uma grande janela de frente para a rua, onde trafegavam muitos ônibus e linhas férreas. Seu pai era uma figura queridíssima pelo bairro, estima que foi transferida para o filho. Trabalhava assiduamente em uma gráfica da cidade, de segunda a sexta, folgando aos finais de semana, quando aconteciam as famosas rodas de samba. O sambista Francisco Santana, em depoimento à Vargens<sup>38</sup> descreveu como eram essas rodas, regadas à cerveja, com uma boa sopa para sustentar os sambas cantados debaixo

---

<sup>36</sup> Prefácio escrito em 1983 para o livro “**Candeia: Luz da Inspiração**”.

<sup>37</sup> VARGENS, João Baptista M. **Candeia: Luz da Inspiração**. 4ª Edição. Rio Bonito: Almadena, 2014.

<sup>38</sup> VARGENS, 2014.

das amendoeiras até altas horas da madrugada. Ali também se formou a Ala dos Cacetes, que seria futuramente a Comissão de Frente das escolas de samba.

Candeia Filho não participava de início por ser muito criança e, afinal, aquilo não era ambiente para ele. E Seu Candeia Pai era severo, apesar de seus dois filhos fora do casamento. A mãe, dona Maria, acobertava as artes do filho, o que foi motivo de muitas brigas dentro de casa. A relação dos sambistas com a fidelidade não era muito próxima: Candeia Pai era conhecido por ser mulherengo, característica que Candeia Filho herdaria. Sua paixão por mulheres deu origem a muitos sambas, entre eles um composto pelo próprio Francisco Santana, que perdeu uma mulher pro amigo. Em matéria publicada no *Caderno B do Jornal do Brasil* em dezembro de 1974<sup>39</sup>, Juarez Santana descrevia o Natal na casa dos Candeia, que nada tinha de tradicional na festa: sem pinheiro, peru com farofa ou tradicionalismos. A data era regada a feijão com samba, algo que se repetia nos aniversários, até dos filhos. Sim, tinha até um bolo de aniversário para os pequenos, porém para os adultos, reservava-se feijoada, caipirinha e partido alto. Era um local para quem sabia ou queria saber das coisas, como narrado por Vargens<sup>40</sup>, já que além da música, existiam várias conversas sobre o bairro e formavam-se composições ilustres de personagens conhecidos da história: Picolino, Waldir 59, Bubu, Altair Prego, Casquinha, Euclenes, Wanderlei, Siloca, Roupinha, Mazinho entre outros. Em pouco tempo, os membros desse grupo passaram também a frequentar a Portela e fazer parte ativamente da agremiação, sendo chamados de Turma do Muro. Sempre bem vestidos e com porte de educação singular, os membros se vestiam de ternos de linho, gravata e sapatos muito bem polidos, conquistando um lugar de suma importância na agremiação e no coração das moças.

A entrada de Candeia Filho na Portela não era muito bem vista pelo severo pai, mas era apoiada pela mãe, que pegava algum dinheiro nos bolsos do marido para que seu filho pudesse comprar as fantasias. É no ano de 1950 que Candeia desfila pela primeira vez, cantando um samba de Manacé que exaltava as riquezas do Brasil, com enredo de Lino Reis. Ali também veio o “batismo” de Candeia e Osmar Malandrino, amigo de travessuras da infância e adolescência, com um porre memorável, seguido de um bom castigo de Candeia Pai.

---

<sup>39</sup> BARROSO, Juarez. **Candeia, em azul e branco, presença de rei**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Publicado em 20 de dezembro de 1974. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=candeia&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=178216](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=candeia&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=178216) Acesso em: 24 de março de 2025.

<sup>40</sup> VARGENS, 2014.

Candeia afirma que compunha pouca coisa nessa época, ainda bastante jovem, mas não mostrava para os outros. “Sentia vontade de cantar e me conscientizava que tava (*sic*) cantando um negócio que não era dos outros não, que era meu, meio sem pé nem sentido, meio boi com abóbora, mas vindo de mim”<sup>41</sup>. Essa fala aparece justamente em uma entrevista realizada cerca de duas semanas antes de seu falecimento. Ali, Candeia estava alçado à entrevista pela proeminência adquirida como compositor de “música popular”, de samba, e que tinha outros contornos uma vez que sua experiência havia começado, de fato, na escola.

O carnaval de 1952 foi anulado graças a uma forte chuva que impediu o desfile. A Portela ficou com fome de título, o que tornou esse ano uma corrida pelo campeonato. Ela seria a campeã daquele ano, se não fosse a intervenção da Império Serrano, que se sentiu prejudicada. O sambista Lino, que foi compositor da Império Serrano, conta em depoimento ao jornal Pasquim<sup>42</sup>, que “(Teve) um concurso. Havia cinco vagas e quem quisesse entrar para a Ala da escola tem que fazer o concurso. No ano que entrei, ganhei o concurso. Samba de quadra. Eram 82 concorrentes. Fui bicampeão de samba de quadra”. Porém, continua o compositor: “mas no ano em que disputei o samba-enredo, foi aquela água. Teve um samba apelidado de ‘samba do cimento’ e eu dancei”.

O samba de Candeia, com apenas 17 anos e Altair, com 24, desbancou até a letra de Manacéa e foi prontamente abraçada pela comunidade. Em partes, é verdade, já que a Velha Guarda se receou de um samba de rapazes tão jovens e do outro lado da linha do trem. Após a vitória histórica de 53, Candeia tomou um lugar singular dentro da Portela, e venceria outros cinco carnavais com suas composições: 1955, 1956, 1957, 1959 e 1965. Vargens<sup>43</sup> detalha um “causo” que ocorreu no carnaval de 1953 – vencido com o samba de Candeia e Altair – no qual o então presidente da Portela, Armando Santos, percorreu todo o subúrbio da cidade à procura de baterias para iluminar os seis painéis feitos em cartolina por Lino Manuel dos Reis representando as datas históricas propostas no enredo. Depois de muito trabalho e algumas cervejas pretas, Armando conseguiu o material que a Portela utilizou para ganhar o chamado “Carnaval dos quatrocentos pontos”, resultado das notas máximas em todos os quesitos, fato inédito até então. Na memória do presidente

---

<sup>41</sup> CHICO Junior. **Escola de Samba S.A.** O Pasquim. Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1977.

Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907> Acesso em: 25 de março de 2025.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> VARGENS, João Batista de Medeiros. **Candeia**. Luz da inspiração. Rio de Janeiro: Funarte, Martins Fontes, 1987., p. 29-30

Armando Santos, e certamente na de toda a escola, também está o fato de que, antes de entrar na passarela do desfile na Av. Presidente Vargas, a escola cantou dois sambas de terreiro, um de Maneco e outro de Walter Rosa.

A construção dessa história foi feita de maneira meteórica, digna de um prodígio. Sempre cercado de vários estilos musicais, passou a criar melodias próprias e letras que possuíam um cunho de crítica social, o que prontamente foi abraçado pela Portela. Tomando consciência de seu talento, Candeia então se dedica a entender o samba como uma chave que o introduziria no meio das Escolas e o colocaria em um lugar no mundo. Os sambas campeões antes de 1960 possuíam referências históricas ricas e de cunho crítico ao colonialismo. Na icônica entrevista cedida ao Pasquim, em novembro de 1978<sup>44</sup>, Candeia afirmava que a construção desse relacionamento se iniciou com seu nascimento

Quando eu tinha por volta dos dez anos eu ia quase que escondido pra assistir lá na Portelinha, ao lado do Bar do Nozinho, e as coisas lá me impressionaram vivamente, até as vestimentas eram interessantes [...] era o cotidiano, nosso ambiente. Passei a sair na Portela oficialmente em 48-49, participando do último desfile na Praça Onze, quando foi inaugurado o prédio da Última Hora, que pra nós foi um deslumbramento [...] Nasci sambista! Com 13 anos eu tava (*sic*) desfilando na Portela com um samba do Manacéia, uma homenagem a Getúlio Vargas, a volta do filho pródigo, negócio assim. Saí de macacão, como se fosse um trabalhador, com uma chave na mão, bonezinho de operário. Foi um negócio bacana, mesmo porque não tinha muita variação de fantasias. As escolas de samba antigamente eram formadas pelas baianas, pelo coro masculino com duas variedades de fantasia e pela bateria [...] Vinha o mestre-sala, a porta-bandeira e a Comissão de Frente. Não tinha essa diversificação de alas. Esse foi meu primeiro desfile *profissional*, entretanto eu adorava carregar corda pela Portela, carregar a gambiarra para dar a iluminação, tudo isso antes de sair fantasiado, participando do coro. Mesmo antes eu pintava nessa, adorava ficar lá com o pessoal.

Na entrevista, realizada duas semanas antes do seu falecimento, Candeia descreve essa experiência no samba ainda nos anos 50. Foi introduzido muito jovem na Ala de Compositores, a ala mais respeitada da agremiação, a elite, como descrito por Lopes e Simas “nos tempos românticos, anteriores a essa decisiva década de 1970”, o maior prêmio “do compositor de escola de samba era ser admirado por seus pares e pelo mundo

---

<sup>44</sup> Publicada em O Pasquim:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907>

do samba [...]. Além do orgulho de sua condição, o compositor era também motivado por seus laços comunitários e pelo amor à sua bandeira”.<sup>45</sup>

Segundo a antropóloga Maria Júlia Goldwasser, “a ala de Compositores constitui uma espécie de elite dentro da Escola”<sup>46</sup>. Lopes e Simas afirmam que “nos tempos românticos, anteriores a essa decisiva década de 1970, o maior prêmio do compositor de escola de samba era ser admirado por seus pares e pelo mundo do samba [...]. Além do orgulho de sua condição, o compositor era também motivado por seus laços comunitários e pelo amor à sua bandeira”<sup>47</sup>. Na visão dos próprios sambistas, como relatam Candeia e Isnard<sup>48</sup>, esses compositores

São os responsáveis pela parte musical da Escola de Samba. É de sua musicalidade que vive a Agremiação. Com raízes populares, esses compositores criam as imagens poéticas ligadas ao seu dia-a-dia, levados apenas pela intuição e pelo ritmo envolvente do samba. Seus conhecimentos são, na maioria das vezes limitados em termos musicais e de sua escolaridade, o que não invalida suas composições, como já está mais do que provado. Suas obras musicais são levadas o público na quadra de ensaio da Escola. São ensaiadas praticamente no momento da apresentação. Caso a melodia seja bem aceita pelo público (componentes), o compositor volta a cantar e é desta aceitação que depende o trabalho do compositor.

Porém, há outros aspectos relacionados ao compositor de escola de samba que podem ajudar a entender tanto como um membro da escola pode alcançar tal posto quanto se dimensionar a importância de outras práticas acústicas dentro das escolas em seu cotidiano. Vargens cita que “em algumas escolas, até os anos 80 do século passado, só era permitido que o compositor participasse da competição da escolha do samba de enredo, caso tivesse lançado ao menos um samba de terreiro durante o ano”<sup>49</sup>.

Voltando ao Candeia, em sua carreira como compositor “fora da escola”, ele lançou quatro LPs: Em 1970 grava seu primeiro disco autoral, sob o título homônimo, o LP *Candeia* trazia um jogo de palavras feitas a partir de seu próprio nome (autêntico, samba, original, melodia, portela, brasil e poesia); no ano seguinte, 1971, *Seguinte....: raiz*

---

<sup>45</sup> LOPES, Nei. SIMAS, Luis Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p.68

<sup>46</sup> GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Zahar Editores, 1975. (Apud LOPES, SIMAS, 2015, p. 69)

<sup>47</sup> LOPES, SIMAS, 2015, p. 69

<sup>48</sup> CANDEIA, Antonio. ISNARD. **Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Editora Lidador/Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978, p. 45

<sup>49</sup> VARGENS, João Baptista M. *In: Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, samba de terreiro, samba enredo*. Centro Cultural Cartola. Iphan/MinC, 2011, P. 35

*Candeia; Candeia, Samba de Roda*, 1975; *Luz da Inspiração*, 1977; *Axé*, 1978. Além dos citados, há também *Partido em 5 Vol. 1 e Vol. 2*, 1976; *Mensageiros do Samba*, 1966 e *Quatro Grandes do Samba*, 1977; ao lado de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros.

Segundo Ferraz<sup>50</sup>, até o ano de 1959, Candeia era o compositor mais importante da Portela. Foram quatro sambas que levaram a escola à primeira posição do Carnaval carioca e que firmaram a agremiação como a mais importante da década de 50, deixando um legado de tradição. Porém, seria no ano de 1960 a primeira grande virada da vida de Candeia, daquelas escolhas que mudam a vida para sempre: o sambista deixaria, ainda sem saber, momentaneamente a caneta para ingressar em sua composição mais controversa: a carreira de policial militar.

#### *Segundo Ato: O policial Antonio Candeia Filho (1960-1965)*

Careca (como era conhecido Candeia dentro da Polícia Especial, a PE) era implacável. Ainda no ano de 1959, é importante destacar, Candeia não vivia apenas do samba, mas também era funcionário do Ministério da Viação e Obras Públicas, trabalhando na Divisão de Saneamento e Obras Públicas, na Praça XV. Segundo Vargens<sup>51</sup>, a notícia de um concurso para a Polícia Militar chegou em Oswaldo Cruz e, além dele, outros sambistas também se interessaram pela prova, entre eles Casquinha, Waldir 69 e Altair Prego. Dentre as 2700 vagas, Candeia ocupou o terceiro lugar. A primeira colocação ficou com Janote, um policial que foi morto (ou suicidou-se) logo após ser efetivado e a segunda colocação foi de Ângelo, que arrumou briga e foi marginalizado pela polícia.

Assim, ganhou prestígio. Até seus amigos reconheciam que o moço dava pra coisa, como testemunhou Waldir 69, que chegou a ser aprovado na prova escrita, mas foi eliminado nos testes físicos. Bretas, o policial que ajudou nos estudos de Candeia, o descreveu não como um policial truculento, mas sim alguém muito trabalhador, que cumpria o que era solicitado. “Voluntarioso” a palavra que utilizou. Na verdade, é preciso entender o que era a Polícia Militar à época para entender o próprio Candeia.

---

<sup>50</sup> FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição**: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II. Dissertação de mestrado. PPGMUS-ECA. Universidade de São Paulo. 2018.

<sup>51</sup> VARGENS, 2014

A Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro foi fundada por Dom João VI, no ano seguinte ao seu desembarque no Brasil, em 1809. A Polícia da Corte foi importante no processo de independência do país e durante a Guerra do Paraguai. Ainda como príncipe regente, criou a Divisão Militar da Guarda Real de Polícia da Corte no dia em que completou 42 anos, em 13 de maio de 1809. Durante seus quase 200 anos, a PMERJ mudou de nome 17 vezes. Em 1960, com a transferência da capital para Brasília, foi rebatizada como Polícia Militar do Estado da Guanabara. Este ano, por coincidência, o ano de ingresso de Candeia na Polícia. Nessa época, o Brasil vivia um sonho da modernidade, apesar de grande parte da sua população sofrer com a extrema pobreza. A inauguração de Brasília, obra que gerou muito debate durante o governo Juscelino Kubitschek, era a síntese do sonho materializado numa cidade planejada, elegante, de vanguarda, construída no Planalto Central. Boa parte da sociedade brasileira ansiava por essa modernidade, que resultaria em mais indústrias, mais empregos e mais riqueza, porém, nem todos concordavam com os caminhos que o país deveria tomar para conquistar a tão almejada modernidade<sup>52</sup>.

Para o conservadorismo, a reforma econômica era essencial para alinhar-se ao capitalismo mundial. Durante o governo de Juscelino Kubitschek essas duas correntes até se equilibraram, porém ao longo da gestão de João Goulart, o dilema político se acirrou. Jango assume o poder em 1961, em meio a uma crise política provocada pela renúncia de Jânio Quadros. Para além da crise provocada pela renúncia de seu antecessor, o governo de Jango tinha como desafio lidar com a grave crise financeira que veio do governo de Juscelino Kubitschek e atravessou o governo seguinte, com grande endividamento externo do país. A partir de 1962, a taxa de economia, que na década anterior tinha uma média de crescimento de 7%, sofreu uma queda e passou a ter o crescimento de 1,5% ao ano. Como consequência do baixo crescimento econômico, o país enfrentou uma brusca queda de produção e de salários. A massa de trabalhadores se sentia frustrada, o que resultou no aumento das suas reivindicações, sucessão de greves operárias e lutas camponesas.

É nesse quadro social e político que pode ser situada a política de repressão da Polícia Militar, principalmente nesse período de tensão. Jango possuía aprovação popular, mas enfrentava a resistência dos parlamentares de um Congresso conservador. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a Revolta dos Marinheiros, ambas ocorridas em

---

<sup>52</sup> Informações extraídas do site da instituição PMERJ – Polícia Militar do Rio de Janeiro

1964, movimentavam as tensões populares que ocorriam em um período pré-Golpe Militar. A polícia era um reflexo desse caráter antirrevolucionário social. Por isso, é interessante olhar pelo prisma social de um homem preto e suburbano que conseguiu alçar um lugar de respeito em uma sociedade com diversas tensões políticas – e, obviamente, raciais. A ideia não é romantizar Candeia nem sua truculência neste período, mas entender a sua complexidade.

A mudança de Candeia foi visível e notória. Até mesmo com os amigos, como relata Waldir 69 para Vargens<sup>53</sup>. Ele não poupou ninguém. Dominginhos do Estácio, já ídolo do mundo do samba, recebeu uma voz de prisão, por estar dançando em plena Praça Onze. Waldir 69 ainda tentou interceder, mas... nada feito. Com Casquinha, a amizade também sofreu um duro golpe, já que, segundo o sambista, o amigo passava por ele com outros colegas policiais e fingia não conhecê-lo, o que causou muita tristeza, ressentimento e revolta.

Outro parceiro que foi interpelado por “Careca” foi Paulinho da Viola. No salão do antigo Lamas, junto com seus inseparáveis companheiros – um taco de sinuca e um violão – dois policiais observavam atentos a partida. Um deles, Candeia. Ao fim, foi abordado e levou um bom susto. Conta Paulinho que, anos depois que o reconheceu dentro da quadra da Portela e, já seu parceiro, confirmou seu antigo ofício e certificou-se do que suspeitava.

Sobre a questão do Candeia policial em um período complicado da história e ainda com um comportamento um tanto quanto contraditório, é necessário entender o contexto de um homem negro e pobre, como afirma Nei Lopes. A Polícia foi e ainda é uma das poucas alternativas para quem precisa de uma estabilidade financeira. Já Martinho da Vila, na mesma entrevista a Vargens<sup>54</sup>, discorda: “O cara vai trabalhar na polícia ou no exército como vai pra um banco, para uma fábrica. Creio que, entre o cara ser um bancário ou ir para a escola da polícia, seja mais fácil o banco. Tenho a impressão que Candeia foi polícia por convicção. Como disse Candeia em Filosofia do Samba: “Não preciso de razão, pois a razão sempre está com dois lados”. Então, é difícil saber quem se aproximava mais da sua real motivação, mas assim como conta Waldir 69:

---

<sup>53</sup> VARGENS, 2014

<sup>54</sup> *Ibidem*.

Nós estávamos fazendo um samba. Um luar bem claro! Uma noite linda! Ele estava de calção na porta da casa dele. Aí, vem o carro da Polícia. Os caras pararam aquele carrão em frente e pediram documento. Quando o Candeia levantou para explicar que estava na casa dele, o detetive falou: ‘Tá nu aí?!’ e deu uma bolacha no Candeia, deu outra em mim e prendeu os dois. Aí que ele se revoltou. Tinha mais ou menos uns 15 anos. O pai do Candeia foi nos buscar. Daí pra cá, eu tomei bronca de polícia.

Aliás, foi uma bofetada que mudou a visão de Waldir 69 sobre a polícia e, talvez, seja ela, a derradeira truculência de Candeia na Polícia, já que ao agredir uma prostituta naquele dezembro de 1965, recebeu uma praga. E ao visto, pegou. No dia seguinte, ele foi baleado e nunca mais andou. Mais um misticismo que rodeou a vida do sambista.

A Invernada de Olaria foi uma delegacia policial no Rio de Janeiro que se notabilizou nos anos 1960 e 1970 pela brutalidade com que eram tratados os indivíduos detidos em suas dependências. Atribuem-se aos policiais lotados na Invernada diversos episódios de tortura, espancamentos e até mesmo assassinatos. Os componentes da Invernada de Olaria não só executavam possíveis criminosos, como também aterrorizavam moradores do subúrbio e da Baixada Fluminense, com emprego de espancamentos, tortura, extorsões e assassinatos. Muitas execuções se davam por afogamento nos rios da Guarda e Guandu. Alguns policiais lotados na Invernada vieram a compor o Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro. Com o golpe civil-militar de 1º de abril de 1964, policiais da Invernada envolveram-se na tortura e assassinato de membros de organizações ligadas à luta armada e contra o regime militar. Hoje, nas instalações da antiga Invernada, aloja-se um batalhão da PM”. A informação é do Correio da Manhã<sup>55</sup>, do ano de 1964 e descreve o local de trabalho de Candeia, onde junto com outros colegas, festejavam o dia 13 de dezembro de 1965.

O “acidente”, como todos chamam o ocorrido com Candeia, aconteceu após uma comemoração – movida a samba feito pelos compositores da Portela – em razão da notícia da aprovação de Candeia no concurso público para oficial de justiça, onde festejava junto aos colegas detetives da Invernada. Candeia bebeu bastante, o que não era comum. Apesar do passado boêmio, não era seu costume. Foi uma grande comemoração, pois era a despedida de Candeia da Polícia, bancada pelos amigos mais chegados do trabalho e pelos velhos colegas de samba. Tudo que ocorreu a seguir é envolto em uma certa mística, com

---

<sup>55</sup> Jornal Correio da Manhã, 7 de novembro de 1964, 1o. caderno, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=57232&url=http://memo](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=57232&url=http://memo) Acesso em: 25 de março de 2025.

poucas testemunhas (além de Waldir, uma amiga o acompanhava), mas muitos testemunhos. Alguns um pouco controversos e, até mesmo, fantasiosos.

Ao sair da festança, junto com Waldir 69, seu inseparável companheiro e único depoente confiável, planejaram seguir para Botafogo, onde morava a amiga de Candeia. Pararam na Mangueira, que estava fraco. Seguiram até o Leblon, porém também não agradou ao trio, então partiram de volta à Madureira e ali, próximo à Marquês de Sapucaí, na saída do túnel Catumbi-Laranjeiras, bateu o carro num caminhão de peixe. Ao resolver tirar satisfação, esvaziou seu revólver nos pneus do veículo. Um dos ajudantes, com o susto, pulou e acabou caindo perto de Candeia, mas fugiu de pronto. Um segundo ajudante também fugiu imediatamente, talvez prevendo a confusão. O motorista, um italiano, revidou e Candeia foi atingido por disparos do dono do caminhão, que fugiu após a tentativa de assassinato. Waldir colocou o amigo nos ombros e parou um táxi para seguir ao Souza Aguiar. Ele não sentia a pulsação, o que o deixou em um estado de nervos tão grande que, após a entrada no hospital, ele desmaiou, tamanha adrenalina. Foi depor na Delegacia do Campo de Santana e depois seguiu para casa de Candeia para avisar Leonilda, a esposa do amigo. Ao ver Waldir sujo de sangue, sabia que algo grave tinha acontecido. Candeia chegou semimorto e, por dias, foi desenganado por médicos, que não acreditavam na sua recuperação. Afinal, cinco tiros e um em cheio na medula. Ele continuou internado no Hospital dos Servidores do Estado até março de 1966, onde sofreu diversas cirurgias, porém nunca recuperou os movimentos das pernas.

Os acontecimentos após esse episódio foram bem controversos, todos testemunhados e narrados por Waldir. O amigo contou detalhes de como tudo se sucedeu a Vargens<sup>56</sup>, esclarecendo a reação da esposa e dos amigos de Candeia. Leonilda, segundo conta, não carregou nenhum ressentimento pelo fato do marido estar acompanhado de uma amiga na hora do atentado. “Se ele fosse para casa ver a gatona, que estava à sua espera, nada disso teria acontecido, mas foi levar a gatinha em casa... No hospital, ele me pediu perdão e disse que, a partir de então, me levaria para todos os lugares, que aquilo jamais aconteceria”. Um fato curioso que também ocorreu foi um policial tão competente e querido como Candeia ter sido baleado e seu algoz não ter sofrido qualquer vingança. Dona Leonilda relata que o próprio marido pediu para que nada acontecesse ao italiano, já que era também dele uma parcela da culpa. Mas a verdade é que, segundo Waldir, o rapaz, além de branco, era rico. Chegou a fazer uma proposta financeira a Candeia, através

---

<sup>56</sup> VARGENS, 2014

de um advogado: uma boa casa na Rua Albano, no bairro da Praça Seca, e de dez salários mínimos mensais vitalícios. Candeia não só recusou a oferta como alertou: no dia que ele se levantasse da cadeira, o rapaz seria morto. Ao fim, Waldir também foi ameaçado pelo pessoal da Invernada de Olaria, por ter se acovardado no momento dos tiros. Foi uma pressão tão grande que ele chegou a ser internado, mas o tempo tratou de afastar as ameaças e os sambistas foram amigos até a partida de Candeia.

O episódio foi decisivo e um marco na postura do compositor perante o samba e à vida. Sua obra cresceu muito e mostrou tamanha sensibilidade, tanto em sua lírica quanto na abordagem social de suas letras. Através do triste episódio, seria escrito o maior e mais bonito capítulo da vida de Candeia.

*Terceiro Ato: Luz da Inspiração (1968-1978)*

### **Pintura Sem Arte – Candeia**

*Me sinto igual a uma folha caída  
Sou o adeus de quem parte  
Pra quem a vida é pintura sem arte  
A flor esperança se acabou  
O amor o vento levou  
Outra flor nasceu*

*É a saudade me invade tirando a liberdade  
Meu peito arde igual verão  
Mas se é pra chorar, choro cantando  
Pra ninguém me ver sofrendo  
E dizer que estou pagando*

*Não, não basta ter inspiração  
Não basta fazer uma linda canção  
Pra cantar samba se precisa muito mais  
Samba é lamento, é sofrimento  
É fuga dos meus ais*

*Por isto agradeço a saudade em meu peito  
Que vem acalentando o meu sonho desfeito  
Jardim do passado  
Flores mortas pelo chão  
Pétala, semente de paixão*

*“Início de um Ano Novo, antevisão da derrota que 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 por dentro e por fora. Somente um milagre poderá modificar essa 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 os 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, eis a razão do atual...”<sup>57</sup>*

4 de Janeiro de 1968

A carta possui um caráter de despedida, fim de ciclo e obviamente, abatimento. Ela também pode elucidar fatos relacionados à sua vida entre sua alta em março de 1966 e janeiro de 1968. O desabafo de Candeia explicita o desânimo frente à vida e denota, na segunda linha, não apenas o questionamento sobre sua reabilitação. É possível identificar o sentimento de abandono de parte dos amigos e o gradativo desânimo ao longo do tratamento. Ainda que estivesse cuidando da saúde recuperada, a estagnação no processo de voltar a andar, mencionada de forma figurada nas duas últimas frases, se torna o cerne da tristeza que se espalha em outros campos da vida. É necessário também compreender que Candeia era um homem que vivia cercado de muita gente, seja por conta do prestígio adquirido na Portela - devido a sua trajetória na escola - ou na polícia, através dos serviços prestados.

Logo, o que se observa aqui é uma convergência negativa onde, de um lado, Candeia percebeu o afastamento das pessoas e ele mesmo, por sua vez, quer também evitar contato. Estar numa cadeira de rodas traz uma limitação para quem quer se locomover livremente, ainda mais para uma pessoa que sempre esteve em movimento, seja nas ruas ou entre pessoas.

Após o “acidente”, Candeia não quis contato com muitas pessoas, permitindo apenas a visita de parentes e de poucos amigos, como Mazinho, Bretas e o Dr. Arthur Henrique, diretor do Hospital de Curicica. Mazinho, que era um exímio pagodeiro (e festeiro também) resolve comemorar seu aniversário com uma roda de samba em Cascadura. Após algumas garrafas e muito samba, uma falta intensa do Mestre Candeia acontece e, entre uma composição e outra, o aniversariante decide visitar o velho amigo,

---

<sup>57</sup> Carta escrita por Candeia em 4 de janeiro de 1968.

levando toda a comitiva. São atendidos por sua esposa, Dona Leonilda, que, contrariada, avisa que Candeia está dormindo e não pode recebê-los.

Aliás, Dona Leonilda merecia um capítulo à parte. Ganhou um samba e o coração do sambista. Aliás, um coração teimoso, que mesmo aconselhado pelo seu babalorixá que prestasse uma oferenda a determinado santo, ele se negava e prestava homenagem a quem bem entendia. E foi com teimosia e obstinação que conquistou aquele mulherão de um metro e oitenta. Dentro da estação de trem de Madureira que rumava à Central, foi dado o encontro fulminante. Candeia tomou a iniciativa e pediu o telefone da moça, uma enfermeira que trabalhava no Hospital de Curicica. Era desquitada e já não tinha muita paciência para propostas românticas e recusou muitas, inclusive as de Candeia. Após muitas negativas, ele conseguiu sua atenção em uma chamada do distrito policial, quando finalmente conseguiu falar com a amada. Marcado o encontro, ela não compareceu. Insistente e sabendo de seu itinerário, a esperou por horas em um ponto de ônibus de Cascadura. Seu esforço foi recompensado com o namoro e, seis meses depois, decidiram morar juntos. Além do casal, foram também Natalina, filha do primeiro casamento de Leonilda, Jairo e Selma, filhos de seu casamento com Nanci. Edinho, filho de uma aventura amorosa, nunca morou com o pai. Leonilda foi sua parceira e companheira antes e depois do acidente, encorajando-o a compor e a ser independente. Ficou ao seu lado até a data de sua morte e, mesmo com a tristeza de sua partida, sempre citou a filosofia do marido:

*“Se o dia nasce, renasce o samba  
Se o dia morre, revive o samba”*

Candeia resolve receber Mazinho e, com o pagode comendo solto, o Mestre volta a cantar novamente. Esse episódio seria o ensaio de seu retorno, quando junto a Natal, ofereceram uma cadeira de rodas, que Candeia só usava dentro de casa. Das poucas vezes que saía, permanecia dentro do carro. O Jacarepaguá Tênis Clube foi seu primeiro compromisso combinado com os amigos e foi recebido por uma multidão, o que não o deixou nada confortável. Com muito convencimento, canta publicamente. O próximo show marcado por Mazinho foi outra surpresa: a Mocidade Alegre foi o destino, após seis horas de reclamação de Candeia pelo caminho.

Com a força dos amigos, do samba, do axé, Candeia vai se reencontrando novamente em seu universo. De acordo com Vargens<sup>58</sup>, é nesse retorno que ele canaliza suas potencialidades para uma criação artística mais sensível e gigante, “recuperando seu mundo interior e refletindo seu mundo exterior”. No livro de Vargens, há um forte depoimento de Martinho da Vila, que foi fundamental, junto com Bibi Ferreira, para devolver a Candeia a sua segurança, que foi esquecida após seu acidente.

Eu cooperei, acho eu, para a readaptação do Candeia e fui o responsável pela primeira vez que apareceu na televisão depois de paralisado. Eu tinha uns minutos no programa da Bibi Ferreira na TV Tupi, em que podia apresentar um convidado meu, e convidei o Candeia. Por azar nesse dia ‘estourou’ o tempo – ele ia fazer o *grad finale* -, a televisão não media muito direito e não deu tempo de ele se apresentar. [...] Na segunda vez foi difícil. Tive de convencê-lo novamente. Ele disse: “O pessoal da televisão nem veio me pedir desculpas. Só mesmo você”.

Após o episódio, Bibi pediu desculpas, aliás toda a produção. E isso fez que Candeia tivesse a confiança necessária para compor novamente.

### *Testamento de Partideiro*

*Ao meu amor deixo meu sentimento (Na paz do senhor)  
E para meus filhos deixo um bom exemplo (Na paz do senhor)  
Deixo como herança a força de vontade (Na paz do senhor)  
É, quem semeia amor deixa sempre saudade (Na paz do senhor)  
Aos meus amigos deixo o meu pandeiro (Na paz do senhor)  
Honrei os meus pais e ameie meus irmãos (Na paz do senhor)  
Mas aos fariseus não deixarei dinheiro (Na paz do senhor)  
E pros falsos amigos deixo o meu perdão (Na paz do senhor)*

*Porque o sambista não precisa ser membro da academia  
Ser natural com a sua poesia e o povo lhe faz imortal  
Porque o sambista não precisa ser membro da academia  
Ser natural com a sua poesia e o povo lhe faz imortal*

*Se houver tristeza, que seja bonita (Na paz do senhor)  
De tristeza feia o poeta não gosta (Na paz do senhor)  
E um surdo marcando o choro de cuíca (Na paz do senhor)  
Viola pergunta, mas 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)*

---

<sup>58</sup> VARGENS, 2014

*E como eu levei a minha vida cantando (Na paz do senhor)*  
*Eu deixo o meu canto pra população (Na paz do senhor)*  
*E como eu levei a minha vida cantando (Na paz do senhor)*  
*Eu deixo o meu canto pra população (Na paz do senhor)*  
*E como eu levei a minha vida cantando (Na paz do senhor)*  
*Eu deixo o meu canto pra população (Na paz do senhor)*

Candeia veio a falecer em 16 de Novembro de 1978 no Hospital Cardoso Fontes, de parada cardíaca, consequência de uma septicemia, pouco depois do lançamento do livro *Árvore que esqueceu a raiz* e dias antes do lançamento do seu disco *Axé*. Ali, silenciava o canto do sambista, mas a voz de protesto, mostrada em suas letras, suas em suas reflexões e na criação da GRANES Quilombo, ecoaria até os dias atuais, nos estudos acadêmicos, nos rumos do samba, na cultura negra brasileira.

### **1.3 A fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo**

#### **Nova Escola - Candeia**

*Da manhã, quero os raios do sol*  
*Quero a luz, que ilumina e conduz*  
*A magia, e a fascinação*  
*Voa um poeta, nas asas da imaginação*  
*A arte é livre e aberta*  
*À imagem do ser criador*  
*Samba é a verdade do povo*  
*Ninguém vai deturpar seu valor*  
*Canto de novo*

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



Figura 1 – Logotipo idealizado por Candeia e desenhado por Jacira Silva

Fonte: Site Receita de Samba (Internet)

No início da década de 1970, mais especificamente no ano de 1974, Candeia estava descontente com os rumos da Portela. Um de seus idealizadores culturais, ele já não via no espaço da escola uma possibilidade de existência no mundo. Enquanto um agente dentro de uma comunidade, percebeu que ela estava indo para uma direção em que perdera a relação com a tradição daquele meio e que a música se transformara em uma questão meramente comercial. Além disso, Candeia começa a pensar que existe algo no samba que só um preto brasileiro poderia fazer.

Junto com André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria, o compositor escreveu um manifesto endereçado ao presidente da Portela – Carlos Teixeira Martins (o Carlinhos Maracanã), em 11 de março de 1975. A introdução da carta é uma síntese completa das críticas, onde podemos destacar o início.

Escola de samba é o Povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo. Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar da tradição e glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as ideias de um movimento que, sob o pretexto de buscar 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<sup>59</sup>.

No livro de Candeia e Isnard, apesar das críticas, há o reconhecimento da divulgação e promoção do samba das escolas, por meio de incentivos oficiais, como algo positivo, muito embora

Achamos justo que o dinheiro que hoje circula pelas Escolas de Samba através dos ensaios e festividades sociais, seja dirigido para os interesses próprios dos sambistas, que se possa levar escolaridade a essa gente, que se possa ajudar aqueles sambistas com reais dificuldades, que sua distribuição recaia a favor dos interesses do nativo, ao necessitado e tão vilmente explorado sambista, que até os nossos dias, apesar de reconhecido valor, não deixou de ser perseguido<sup>60</sup>

Os autores reconhecem, como se nota já na citação anterior, inclusive a “participação da classe média muito importante e valiosa para as Escolas de Samba. Contudo, faz-se necessário acrescentar que as agremiações de sambistas não estavam preparadas para receber esses elementos” (p. 74). Sua preocupação, no entanto, recai sobre a relação desigual nessa troca de conhecimentos entre o sambista e o público “da classe média”, uma vez que “essas ‘Entidades’ (as escolas) estão preparadas para mostrar sua arte, seu estilo, suas características” (p. 74,). Nota-se nesses argumentos uma (quase) tácita separação entre os grupos, um sambista e outro “não-sambista”. Ou melhor, percebe-se uma construção da dessemelhança existente a partir da percepção do sambista no interior da escola, nos ensaios, ao mesmo tempo em que ocorre uma tentativa de resolução política do impasse.

É bem verdade que existem algumas tentativas feitas no sentido de educar seus componentes e a mais importante delas foi a realizada pela PORTELA em 1975-76, ensaiando suas alas, saindo às ruas do bairro de Oswaldo Cruz e Madureira. Era preciso mostrar muito mais aos novos componentes (classe média). Deveriam ser realizados concursos anuais de passistas, ritmistas, mestre-sala e porta-bandeira, compositores, baianas não só para adultos como para crianças, estimulando desta forma consciente o processo educativo.

---

<sup>59</sup> CANDEIA, ISNARD, 1978 p.74

<sup>60</sup> *Ibidem.*

Em consonância com Candeia, também o mangueirense Cartola faz apontamentos críticos bem semelhantes, em entrevista concedida, no ano de 1976 a Ana Maria Rodrigues:

Antigamente, o nosso carnaval e de outras escolas era feito com o pessoal do morro. Costureira era pessoal do morro. Desenhista era gente do morro, desenhando mal ou bem era gente do morro. A figurinista e outras mais era tudo pessoal do morro. Hoje se paga uma fortuna pros figurinistas e tira o incentivo daquele que fazia aquilo – ‘você fez mal feito, vê se capricha mais’; pro ano ele caprichava mais e ia aprendendo, aprendendo. Gastam uma fortuna com essa gente, que não havia necessidade. Há protestos, às vezes, mas é um protesto que entra por um ouvido e sai pelo outro e está acabado. Porque se ele não fizer, se essa escola não fizer, outra vai fazer. Se esta fizer com um figurinista que faz umas fantasias mal feitas, a outra faz melhor e é prejuízo para esta escola. Ela tem que acompanhar, compreende? A infiltração começou há anos, começou com uma que foi campeã e as outras tiveram que seguir, se não (sic), só aquela é que iria ganhar sempre o carnaval. Acabou o que era autêntico, o que era bom dentro das escolas de samba. Acho que o futuro delas é virar um clube dançante. Depois que o samba foi oficializado foi a derrota das escolas de samba. Porque o desfile de hoje é uma coisa sem graça. Uma escola gasta uma fortuna para botar o Carnaval na rua, pra desfilar em 40 minutos! É uma correria danada, não tem graça nenhuma. Quando no meu tempo a gente brincava o tempo que queria, na Praça XI. Se durasse uma hora ou duas, demorava. Apresentava ao público o que nós tínhamos de bom. Hoje nós assistimos nas arquibancadas... e vai passar a escola de ‘tal’, esta vem com 2.500 pessoas, vamos dizer, a Portela. A Mangueira, 3.000 para desfilar em 50 minutos ou 40. O que a senhora vê? Qual é o espetáculo? Só vê cores e mais nada. E outra coisa, também não existe mais aquele espaço, é nego pulando, rolando pelo chão, dando cambalhota, isto não é espetáculo! Tudo é bobagem. Isso eu vejo no circo: palhaço dando pulinho pra lá e pra cá, não preciso ir à Avenida ver samba autêntico não sair.<sup>61</sup>

De modo semelhante, o compositor Noca da Portela relata sua visão sobre o assunto a Samuel Araújo, em entrevista concedida no ano de 1988.

A Mangueira desenvolveu uma alegoria em 1948 considerada enorme para a época. Dos anos [19]70 em diante, ela seria considerada pequenininha. Então, você vê, a tecnologia seguiu em frente impondo sua marca ao samba, né? Então, você vê mais alegorias, mais luzes, mais cores. Eu não sei até o que... [pausa] Hoje, refletindo bem sobre todos esses anos, eu diria o seguinte: eu acho que o samba tornou tudo isso possível: a beleza, as cores, a coreografia. Mas eu tenho a impressão de que essas [coisas] passaram à frente do samba. O samba está vindo lá atrás. Foi o samba que originou. Essas coisas são muito

---

<sup>61</sup> RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca**. Editora Hucitec, 1984. p.114-115

mais valorizadas hoje, e o samba só existe porque não pode ficar de fora. O samba mesmo não pode ficar de fora; se pudesse, eles cortavam. Essa é a minha impressão. Mas se você olhar para o mundo como ele é hoje, você não teria condições de mostrar uma escola de samba dentro das suas características, sua autenticidade. Porque a escola de samba nasceu entre os pobres, para divertir os próprios pobres. Porque uma coisa é patente: o pobre tem tido sempre dificuldade de fazer coisas. Por volta de 1940, você podia fazer uma baiana [fantasia] por 200 mil réis. Não era qualquer um do morro que tinha 200 mil réis para fazer uma baiana; essa é a crua verdade dos fatos. O grupo que podia pagar, pagava, e o grupo que não podia, podia somente aplaudir.<sup>62</sup>

Juvenal Lopes, o Nanal da Mangueira, ex-presidente da escola, disse já em 1966 que

Eu gosto muito é quando samba é puro. Muita gente já veio me dizer: “Se você continuar assim, a Mangueira não vence uma vez”. Mas eu não ligo. Prefiro vê-la derrotada do que transformada num *show* ambulante, sem quase nada de escola de samba. Eu vi a Mangueira nascer. Eu acompanhei os seus primeiros passos. E ela nasceu para ser escola de samba. Eu vi nascer a primeira escola de samba. Eu participei dos primeiros desfiles de escolas de samba. Não posso permitir, depois de velho, que façam frescuras com as escolas de samba, muito menos com a que presido.<sup>63</sup>

Ao ver que suas sugestões nem ao menos foram discutidas, Candeia se aproximou da ideia de uma escola própria, que seria capaz de servir de alerta para as demais, indicando que as ameaças, como a comercialização do Carnaval, levariam a um caminho da desvalorização de sua própria cultura.

No mesmo ano, o cunhado de Candeia pediu ajuda para adquirir uma bateria para seu recente bloco de Carnaval, fundado em Rocha Miranda, o Quilombo dos Palmares. Candeia concordou imediatamente em ceder o auxílio, mas sugeriu ampliar a ideia: “Por que não uma escola de samba?”. Com isso, pensou-se em um espaço de resgate dos valores originais do samba, que estariam se perdendo em meio a uma nova política comercial do carnaval, excluindo as comunidades. Assim, Candeia mobilizou uns amigos e adquiriram um terreno na rua Pinhará e excluiu “dos Palmares” de seu nome original. No dia 8 de dezembro de 1975, nasce o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

---

<sup>62</sup> ARAÚJO, Samuel Mello. **Samba, sambistas e sociedade**: um ensaio etnomusicológico. Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-book. 2021. p.169

<sup>63</sup> RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca**. Editora Hucitec, 1984, p. 39

O endereço mudou de lugar logo após a formação da diretoria, com Candeia na presidência de conselhos deliberativo, junto a outros sambistas, como Edgar Boca de Mato e Wilson Moreira. O Esporte Clube Vega, na rua Curipé, em Coelho Neto, estava em condições de abandono. Um acordo foi firmado entre os diretores e ali se tornou a nova sede. A repercussão foi estrondosa. Reportagens passaram a circular em jornais de expressão, como a reportagem de Juarez Barroso ao *Caderno B do Jornal do Brasil*<sup>64</sup>, “Quilombo, nasce uma nova escola de samba” e *Última Hora*, em janeiro de 1976. Houve também manifestações de apoio a iniciativa de Candeia, como a carta enviada pelo sambista Carlos Elias, em 13 de janeiro de 1976<sup>65</sup>.

Prezado Amigo e irmão de fé, Candeia

Estou sabendo da sua iniciativa para uma nova e verdadeira escola de samba [...], a fundação da Escola de Samba Quilombo, da qual você é o ‘Zumbi’. [...] Li na coluna do Waldinar uma nota sobre a festa do lançamento oficial da ideia da criação de nova escola, com o comparecimento de muita gente importante no clube de Coelho Neto. [...] Como eu e você sempre estivemos mais ou menos as mesmas ideias, os mesmos modos de pensar e o mesmo critério de julgamento, do que possa ser considerado certo ou errado em matéria de samba, tomo a liberdade de sugerir a você que seja rigoroso na escolha dos elementos que vão integrar essa nova agremiação. Cuidado com os oportunistas que costumam aparecer nessas horas com o falso pretexto de colaborar. [...] Com sua enorme vivência no mundo do samba já deve saber perfeitamente ‘quem é quem’ nesse ambiente. Por isso, no meu entender, você poderia fazer uma lista das pessoas que poderiam lhe ajudar e a participar dessa jogada. [...] A Quilombo deveria refletir exatamente o que foi o Quilombo dos Palmares. [...] Na Escola de samba Quilombo deveriam se refugiar os verdadeiros sambistas como o Elton, você e os outros que estão descontentes com o rumo que seguem atualmente as escolas de samba, repletas de falsos valores e oportunistas que de ano para ano as vão descaracterizando sobre o pretexto de uma falsa evolução...

Com a repercussão, o sucesso foi gigantesco, mas também atraiu algumas críticas, como a pecha de ser a Quilombo um centro racista. Assim, Candeia e Elton Medeiros concederam uma entrevista para o jornal *Última Hora* no dia 07/01/1976<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> BARROSO, Juarez. **Quilombo, nasce uma escola de samba**. Publicado em 17 de dezembro de 1975. Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=Quilombo,%20nasce%20uma%20nova%20escola%20de%20samba&hf=memoria.bn.gov.br](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Quilombo,%20nasce%20uma%20nova%20escola%20de%20samba&hf=memoria.bn.gov.br) Acesso em: 12 de março de 2025

<sup>65</sup> VARGENS, 2014

<sup>66</sup> Entrevista publicada no *Última Hora* em 7 de janeiro de 1976. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pesq=Candeia%20Elton%20Medeiros> Acesso em: 13 de março de 2025.

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão-somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba. O que era um sambista e de como e para o que eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos, pretendam ‘inovar’ o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvar a essência das origens do nosso samba. Não podemos impedir que alguém prossiga, com êxito financeiro, mesmo ferindo o nosso patrimônio cultural, a apresentar coisas outras como o nosso samba. Mas, podemos provar, na prática, que a verdade está conosco e que também se pode evoluir, preservando-a.

Elton continua:

Não estamos contra ninguém. Apenas sentimos que já não é mais possível ser sambista nas escolas. Estou solidário com Candeia, que me fez o convite para participar da nova agremiação na qualidade de fundador, o que muito me honra. Acho válido o propósito do movimento e sei que ele é o mesmo alimentado há anos por Candeia e Paulinho da Viola. Eles perceberam que as escolas em que vivíamos se descaracterizavam cada vez mais, impedindo que os sambistas mantivessem a sua autenticidade. Escola de samba deixou de ser reduto dos sambistas. Quanto à discriminação racial, isto não entra e jamais entrará em nossos propósitos. Até mesmo o negro que não se adaptar é lógico que estará deslocado do grupo. Ele mesmo compreenderá a sua posição e nos deixará em paz.

Dentro os objetivos da escola, definidos por Candeia e Elton, estavam devolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira. Candeia deixa claro com esse objetivo a sua reafirmação de um homem preto brasileiro, que lutaria, através da Quilombo, pela preservação das tradições fundamentais para desenvolver atividades populares. Além disso, a nova agremiação procurou afastar quem se apropriava das heranças alheias, traduzindo, tirar da mão branca o protagonismo de uma história de negritude, principalmente após a abertura das escolas para fins comerciais, transformando as escolas de samba em meras peças folclóricas rentáveis. Somente dessa forma seria possível atrair verdadeiros representantes daquela ideia de cultura brasileira, com destaque ao elemento negro em seu contexto. Por fim, procurou-se organizar uma escola de samba onde os compositores não fossem corrompidos por essa “nova face” imposta pelo sistema e que servisse a todos os sambistas.

O primeiro desfile da Quilombo ocorreu no carnaval de 1976, em formato de bloco, animado, porém sem fantasias, devido ao curto tempo de existência. Saiu pelos bairros de Coelho Neto e Acari, fazendo bastante barulho não só nas ruas, mas também em diversos jornais e revistas, como a *Brasil/Cultura*, da embaixada do Brasil na Argentina, que anunciava “o retorno da pureza”. Com isso, diversas doações foram chegando, tanto em espécie como em instrumentos, permitindo uma grande festa em seu primeiro ano, comemorado na sede da Associação Brasileira de Imprensa. Paulinho da Viola, Casquinha, Monarco, Candeia e Roberto Ribeiro foram alguns dos sambistas que marcaram presença.

Em reportagem ao jornal *O Globo*<sup>67</sup>, Margarita Autran transcreveu o forte testemunho de Candeia sobre seu entusiasmo com o projeto:

Sem saudosismo, sem lirismo também, considero Quilombo uma necessidade diante de uma realidade brasileira que a nossa gente está atravessando. Quilombo não quer dividir, mas somar forças em torno das coisas autênticas, pois um país sem cultura popular jamais será uma nação!

A jornalista Lena Frias, que testemunhou a escola desde sua idealização, declarou ao *Jornal do Brasil* em 22 de dezembro de 1976<sup>68</sup>:

Impressiona o entusiasmo de Candeia, a maneira como ele empunha sua bandeira de luta, o empenho de fazer de Quilombos o que ela já está sendo: uma escola no sentido de ensinar – no caso, ensinar a cultura.

Duas curiosidades importantes sobre esse momento é que, no ano de 1976, Candeia bateu o martelo de que o nome da escola seria Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, deixando de lado a dúvida de quem ora chamava a agremiação de Quilombo, ora de Quilombos. A segunda, define a batalha de Candeia: uma fundação norte-americana enviou um presente pela importância do primeiro ano da escola. Aliás, presente nada modesto, 20 mil dólares, além de outras contribuições generosas. Obviamente, foi recusado.

Nos carnavais seguintes enfrentaram muitas dificuldades. Em 1977, também desfilou nas ruas de Coelho Neto e Acari, mas fechou o carnaval na Presidente Vargas, um sucesso. Isso animou muito os integrantes, que promoviam atividades constantes da

---

<sup>67</sup> In: VARGENS, 2014.

<sup>68</sup> In: VARGENS, 2014.

escola, como filmes, conferências, festas para estivadores e trabalhadores com uma contribuição da comunidade. O trabalho de Candeia era árduo e incansável, não saía do telefone e nem deixava de fazer contatos.

Em 1978, Wilson Moreira, um dos fundadores e Nei Lopes, que havia recém-chegado, gravaram para a Escola o histórico samba *Ao povo em forma de arte*, que deu o brilho que faltava ao enredo de Rachel Trindade.

**Ao Povo em Forma de Arte**  
Wilson Moreira e Nei Lopes

*Quilombo, pesquisou duas raízes  
Nos momentos mais felizes  
De uma raça singular, e veio  
Pra mostrar esta pesquisa  
Na ocasião precisa  
Em forma de arte popular*

*A mais, a mais de quarenta mil anos atrás  
A arte negra já resplandecia  
Mas 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  
Que hoje são lembranças de um passado  
Que a força da ambição exterminou*

*Em toda cultura nacional  
Na arte, até mesmo na ciência  
O modo africano de viver  
Exerceu grande influência  
O negro brasileiro  
Apesar de tempos infelizes  
Lutou, viveu, morreu e se integrou  
Sem abandonar suas origens  
Por isso o quilombo desfila  
Devolvendo em seu estandarte  
A histórias de suas origens  
Ao povo em forma de arte.*

A diretoria então aceitou o convite da RioTur para fechar o carnaval na Presidente Vargas, além do desfile na Rua 28 de setembro, no bairro de Vila Isabel. São de

Casquinha as palavras mais emocionadas após o desfile, que traduziram o sentimento do que seria, para sempre, a Quilombo: “Tá direitinho. Tudo certinho. Parece a Portela de antigamente.”

A Quilombo não se preocupava apenas com os desfiles do carnaval. Havia também vários grupos de danças de origem negra, como jongo, caxambu, capoeira, maculelê, afoxé, samba de lenço e de caboclo, lundu e maracatu. Os encontros culturais chegavam a reunir cerca de 200 pessoas, que participavam das conferências cujo tema era o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. Além disso, tinha também os tradicionais sambas aos finais de semana, regados a cerveja e sopas de Dona Leonilda, que reuniam sambistas consagrados e novos compositores. Não se cobrava nenhum valor de entrada nas reuniões. O dinheiro que sobrou do carnaval de 1978 foi dividido entre as crianças pobres da comunidade, para compra de uniformes escolares. A Quilombo buscou, e conseguiu, oferecer muitos elementos para pessoas marginalizadas, abrindo oportunidades de trabalho e atendimentos médicos para uma comunidade que realmente acreditava no trabalho da agremiação por também se sentir parte dela.

Após a morte de Candeia, foi visível que a Quilombo perdeu sua liderança. Martinho da Vila, em depoimento à Vargens<sup>69</sup> afirmou que “A Quilombo era Candeia. Ele era o pai, nós os padrinhos.” O vazio se instalou na comunidade e nos tratos da escola. O contrato entre a Quilombo e o clube Vega foi rompido, fazendo que o espaço para as reuniões deixasse de existir de uma hora para outra. Por uma iniciativa coletiva de compositores, intelectuais e políticos, o Estado cedeu um terreno na Fazenda Botafogo, em Acari, uma das favelas mais carentes do Rio de Janeiro. No ano de 1982, por questões políticas, houve um estremecimento na comunidade “Quilombola”, já que alguns candidatos pretenderam se apropriar de dividendos da escola, como retorno pelo investimento. Em 1983, foi eleito um novo conselho deliberativo composto por Jorge de Oliveira da Silva (Negro Fujão), Jorge Mendes (Cabeça Branca) e Niberto Fernando de Oliveira.

No ano de 2022, a escola Império da Tijuca homenageou a escola de samba como símbolo de resistência do verdadeiro carnaval. O samba *A Resistência Pela Raiz*, fez referência ao chão do quilombo de Acari. Hoje o G.R.A.N.E.S Quilombo tem como presidente Selma Candeia, filha do mestre Candeia. A sede – na rua Ouseley 810, Acari – é espaço para atividades culturais e rodas de samba, mas a escola já não realiza desfiles

---

<sup>69</sup> VARGENS, 2014.

pelos bairros. As filhas e a neta de Candeia, que formam o grupo Matriarcas do Samba. Quando crianças, elas acompanharam o movimento de criação da escola de samba, como lembra Selma, em entrevista ao jornal *O Globo*<sup>70</sup>:

Eu lembro muito das reuniões que tudo começou numa roda de samba lá em casa. Que aí meu pai convocava um, convocava outro, independente das bandeiras, dos seus pavilhões. Era um grupo de sambistas que estavam chateados com os rumos que estavam tomando. Ninguém deixou de gostar da sua escola, do seu pavilhão Por que era portelense, era mangueirense, salgueirense, beija-flor e por aí vai.

De acordo com o diretor de carnaval da Império, Luan Porto Teles, o enredo representou não só a comunidade, mas também a cultura. “É uma escola educativa, antiga, tem a garra da comunidade. Comunidade, favela, é negro, é resistência. E resistência é levar um pouco da comunidade para a avenida”. Eis a letra, composta por Paulinho Bandolim, Guilherme Sá e Edgar Filho e interpretada por Daniel Silva, Bico Doce e Nina Rosa:

*Clamo a presença dos ancestrais  
Arde a chama na candeia, a luz dos seus ideais  
Livre, o samba faz escola, manifesto no terreiro  
Sou quilombola  
Vou de pé no chão  
Resgatar a pureza dos meus carnavais  
O novo pavilhão  
Foi Oxum quem bordou de dourado e lilás  
Vem maracatu do caboclo lanceiro  
Dança o caxambu, jongueiro  
Saravá lundu, afoxé, capoeira  
No rabo de arraia não leva rasteira  
Puxa o partido pro mestre versar (Candeia!)  
Firma na palma da mão a noite inteira  
Risca no amoladinho, ioiô  
Ô iaiá, vem mexer com as cadeiras (vem sambar)  
Sou da arte negra sentinela  
Um quilombo em cada favela  
Contra toda forma de opressão  
Sou a poesia sem mordação  
Tambores em dia de graça  
Heróis e heroínas da abolição  
Sou o canto forte de Palmares*

---

<sup>70</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “Candeia. Luz da Inspiração: política cultural, memória e identidades no Brasil dos anos de 1970. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-14, jan.-dez. 2022

*A vibrar pela cidade  
Um grito sufocado a resistir  
Inspiro a verdadeira liberdade  
Valeu, Zumbi  
Quem leva a noite na cor  
De verde e branco é rei  
Mostra seu valor  
No Império da Tijuca  
Negritude é lei (negritude é lei, é lei)*



Figura 2 – Diário de Notícias 09/01/1976

No ano de 1975, Candeia lançou um livro intitulado *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz* (1978). Já citado aqui, ele foi escrito em parceria com Isnard Araújo (1939-2017), onde procuraram resgatar fatos relacionados à Portela, desde seus primórdios, a partir de suas memórias e de outros portelenses antigos. Esses dois projetos distintos, embora tenham o samba como elemento central, ao mesmo tempo em que reforçam a presença e participação das populações negras como fundamentais para sua criação e manutenção, também dizem respeito às condições subalternas às quais estavam submetidas.

A experiência de quem testemunhou as condições inerentes à cultura do samba de raiz é o cerne do livro dos sambistas:

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 o seu grito contra o 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 da 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 ranchos, os louvores a São Benedito. Deve-se ao NEGRO o aumento do quadro religioso, incorporado a este cenário de figuras legitimamente africanas como os deuses Xangô e Ogum, as ninfas Yemanjá e Nannam, os espíritos como Exu e demais. Em várias regiões do país, encontraremos a influência do negro: no tambor de Mina no Maranhão, nos Xangôs de Pernambuco e Alagoas, nos candomblés da Bahia, nas macumbas do Rio de Janeiro, nos Parás de Porto Alegre. O negro adaptou sua influência religiosa a doutrina que se funda na crença da existência de comunicações entre vivos e mortos por intermédio da mediunidade (espiritismo). As sessões de caboclo trouxeram características fetichistas (adoração de fetiches, ídolos) ao catolicismo popular. Estas religiões do negro foram muito perseguidas pela polícia e sua luta foi muito grande, seu esforço extraordinário a fim de manter a sobrevivência de seus hábitos e preceitos. Deve-se ao negro o traje característico de baiana. Trouxe para a culinária pratos como: o vatapá, o caruru, o efó, o acarajé entre outros. O negro e o mulato jogados e abandonados pelo preconceito social e racial aos morros, às favelas, aos bairros de baixo nível econômico das cidades, começaram a exprimir seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada, no lundu, no maxixe, no choro, capoeira, no frevo, no caxambu, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-canção, no samba de breque, no samba batucada eu em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro. Os cultos de candomblé dão sentido à vida e amenizam os sofrimentos de um mundo incerto. O candomblé penetrou no povo brasileiro, criando valores estéticos (artísticos), utilizando o canto acompanhado de atabaques, agogôs, cabaças e outros instrumentos de percussão, as danças características, as vestimentas próprias dos participantes, a grande aglomeração de espectadores. Tudo se combina para proporcionar o prazer e a tensão emotiva. Geralmente aquelas pessoas que participavam das reuniões de culto afro-brasileiro se integravam às manifestações ligadas às Escolas de Samba, Blocos e Ranchos. Os divertimentos daqueles que partilhavam das sessões religiosas eram os blocos e as Escolas de Samba, pela identificação que existe e também pelo padrão socioeconômico que representam, mantendo-se a autonomia de cada uma delas.

Coube a Isnard, em 1972, organizar o departamento cultural da Portela, com a finalidade de construir um futuro Museu da escola. O jornalista Sérgio Cabral foi seu parceiro nessa empreitada e também padrinho da ala Aquarius, que a escola apresentou no desfile de 1970. Isnard, então, elaborou algumas apostilas a serem distribuídas aos integrantes da escola. Foi o primeiro passo para a elaboração de um livro que, em conjunto com Candeia, seria uma espécie de memorial da Portela. Mais especificamente, um

documento que mais recentemente seria reconhecido como autoetnográfico, no qual levantaram diversos fatos relacionados às histórias da escola, tanto lembrados por eles próprios, como por depoimentos dos sambistas e membros mais antigos.

Os relatos vão desde as dificuldades sociais e financeiras dos membros e da própria escola aos esforços para sua adequação e aceitação, dos protestos contra descaracterizações à valorização de sua população majoritariamente negra, ressaltando suas profissões, à média baixa de escolaridade de seus integrantes. Percebe-se, portanto, a preocupação dos autores na narração de sua história como última forma – obviamente circunscrita no tempo e conjuntura – de preservar e espalhar suas memórias, além de prestar grande reverência aos antigos membros.

De origem pobre, o sambista surgiu do morro e das favelas, das casas simples de subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte-popular [...] Geralmente os indivíduos ligados ao samba eram e ainda são operários de construção, eletricitas, pintores de parede, bombeiros, barbeiros, pequenos comerciantes que levavam para dentro de suas Escolas a experiência profissional adquiridas de suas atividades proporcionando uma ajuda equivalente a suas limitações. (*Ibid*, p. 73)<sup>71</sup>

O livro se divide em nove partes:

1) O samba e suas raízes; 2) Portela (Cap. 1: Surgimento; Cap. 2: Fatos Marcantes; Cap. 3: Sedes da Escola; Cap. 4: Contribuições e Meios Iniciais; Cap. 5: Histórico dos Carnavais); 3) Os Setores de Uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos – Cap. 6: Alegorias; Cap. 7: Baianas; Cap. 8: Destaques; Cap. 9) Passistas; Cap. 10) Harmonia; Cap. 11) Mestre Sala e Porta Bandeira; Cap. 12) Bateria; Cap. 13) Compositores; Cap. 14) Enredo); 4) Curiosidades Históricas (Pesquisa); 5) Cultura Própria da Escola de Samba; 6) Criatividade do Sambista; 7) A Vida Sócio-Econômica do Sambista; 8) Os Dilemas das Organizações de Sambistas; 9) Futuro e Ideal das Escolas de Samba.

Ao final do índice, ainda foram anexadas as partes “Bibliografia e Pesquisa” e “Quilombo”. Neste trecho, temos uma série de fotografias antigas de membros ilustres, fundadores e de alas da Portela. Na bibliografia, enumeram os autores Édison Carneiro, Abdias do Nascimento, Manoel Maurício de Albuquerque, Manoel Diegues Jr, Raul Bopp, Nelson Werneck Sodré, Castro Alves, Ciro Costa e “Cancioneiro Popular”. Logo

---

<sup>71</sup> CANDEIA, ISNARD, 1978 p.15

abaixo, um poema do escritor afro-americano James Baldwin: “Neste país ser negro, e relativamente consciente, é estar em contínua raiva”, seguida de duas partes não citadas no mesmo índice: “Negro” e “Abolição de Fachada”, nas quais ratificam tanto os seus argumentos apresentados durante o livro como deixam inequívoco seu protesto antirracista.

O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo se tornou um símbolo de resistência às ditas “inovações” nos desfiles, cada vez mais inchados e espetaculares, tirando o espaço dos sambistas e privilegiando celebridades midiáticas. “É o núcleo do sambista. Quilombo nasceu da necessidade de preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira. Pretendemos chamar a atenção do povo para as raízes da arte negra brasileira”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Candeia em entrevista para **O Pasquim**. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17459> . Acesso em 9 de março de 2025.

## **2. EU NÃO SOU AFRICANO, NEM NORTE-AMERICANO**

Durante a primeira metade da década de 70, ocorreu a entrada de uma nova perspectiva da politização da questão negra no Brasil, a partir do paradigma proposto naquele momento: uma cultura norte-americana inserida através do Black Power, com os bailes da Black Rio e uma ideia de africanidade. Assim como Candeia, outros sambistas se posicionaram contra esse movimento, entendendo que todo essa nova dinâmica era uma deturpação do entendimento do homem negro e de ser negro no Brasil. Candeia não somente recusa a invenção de negritude vinda dos Estados Unidos como a relação do jovem negro brasileiro com esta invenção. Ele reivindica uma brasilidade negra fora dos desses paradigmas que se constituíam naquele momento e buscava construir uma ideia de ser um preto brasileiro.

Candeia não se referia apenas ao samba enquanto musicalidade, mas também sobre a relação do samba com a identificação de uma pessoa no Brasil enquanto cultura, o que levou à criação da Quilombo. Diversas foram as evidências da construção de um pensamento muito original de Candeia sobre a experiência negra no Brasil, principalmente na década de 70, onde eclodiram os principais movimentos de militância dessa comunidade. A ideia deste capítulo é mapear a crítica feita no âmbito da música e da cultura sobre essa “invasão norte-americana” em detrimento à invenção de uma ideia de raiz, que é vinculada a uma ideia de essência e a experiência de ser negro no Brasil.

### **2.1 Samba, Mercado e Negritude: Transformações Culturais nos Anos 1970**

É necessário realizar um preâmbulo para entender a história dos movimentos negros e da militância cultural no Brasil nos anos 70. Primeiramente, destaca-se a história de Mestre Candeia, que se mistura com a coroação das escolas de samba como um símbolo de nacionalidade. Se, desde os tempos de Getúlio Vargas, havia o enquadramento das escolas ao discurso da exaltação, do civismo e do patriotismo, somente em 1940 o samba-enredo torna-se um dos principais quesitos das escolas e, em 1947, durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, fica de fato instituída a obrigatoriedade dos temas nacionais. Logo, os sambas de Candeia não fugiam à regra.

A grande virada no mundo das escolas de samba, ou pelo menos aquela que perturbou a geração de Candeia e outros defensores da tradição, como Paulinho da Viola,

começa nos anos de 1960. Não foram somente estudantes e intelectuais de classe média, alinhados às ideologias de esquerda que descobrem a “autêntica cultura popular” das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas também outros públicos que são atraídos pelo lúdico e pelo exótico da festa, como jovens oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, que se aproximam dos barracões das escolas ávidos por participar da produção dos desfiles. Estes artistas estranhos à comunidade do samba vêm agregar novas concepções estéticas, apresentando um novo olhar coreográfico e cenográfico. O desfile da Salgueiro, em 1960, marca a história das escolas de samba, tornando-se um divisor de águas nos carnavais do Rio de Janeiro, quando Fernando Pamplona (cenógrafo) e Arlindo Rodrigues (figurinista), com o enredo *Zumbi dos Palmares*, inauguram outra perspectiva de articular a história nacional ao carnaval, valorizando o protagonismo dos setores subalternos em geral e do negro em particular na luta pela libertação<sup>73</sup>.

Essas mudanças no mundo do samba integram processos de transformações estruturais que se intensificam nos anos de 1970, como reflexo da política econômica do governo militar vigente, disposta a ampliar o parque industrial e os investimentos externos. O conseqüente incremento do mercado, acelerando a circulação de bens simbólicos, impacta o cotidiano da sociedade. Em entrevista ao *Pasquim* em 1978, indagado sobre sua relação com a Portela, Candeia relata como estas novidades foram percebidas na sua relação com o tempo:

Antigamente as festividades eram mais fáceis. Não tinha caráter de festa, mas de reunião, havia uma aproximação entre as pessoas [todo mundo se conhecia]. As coisas eram mais lentas e tínhamos condições de ter um contato mais constante com as pessoas queridas. Hoje estas imposições todas nos afastam. [...] É uma loucura, um ritmo vertiginoso, e as pessoas passam correndo.

Ao passo que as escolas de samba expandiam seu núcleo de origem, sendo, cada vez mais, demandadas por interesses de mercado e moldadas por outros agentes sociais, os novos conceitos inseridos no plano estético, e mesmo nas relações de poder, passam a incomodar seus membros mais antigos que não mais se identificam com a escola. Candeia, de outra geração, despontava como alguém preocupado não propriamente com a inserção do samba à cultura nacional, sua legitimação pela cultura hegemônica – conquista da geração anterior, protagonizada por Paulo da Portela – mas com os usos,

---

<sup>73</sup> FERRAZ, 2021, p. 30

com as apropriações do universo do samba por grupos estranhos ao seu reduto de origem que se aproximavam das escolas de samba, interferindo na sua dinâmica a partir de referências externas ao meio, modificando formas e conteúdo, alterando identidades<sup>74</sup>.

Como resultado da consolidação de uma sociedade de consumo no Brasil dos anos de 1970<sup>75</sup>, impulsionada pela modernização conservadora promovida pelos governos militares – são expressivos os investimentos no setor de telecomunicações, conectando definitivamente os brasileiros à aldeia global – surge no Rio de Janeiro, o Movimento Black Music ou Black Soul, influenciado pela cena musical estadunidense. Formata e difundida por gravadoras como Motown e Atlantic, música para ouvir e para dançar, a soul music desembarca no Brasil nas rádios e nos bailes dos subúrbios cariocas, contagiando a juventude negra. O estilo por aqui tem desdobramentos próprios, manifestando-se mais numa atitude comportamental de afirmação da negritude e menos como bandeira de luta pelos direitos civis.

Ferraz<sup>76</sup> salienta que esse movimento influenciou uma geração de compositores e intérpretes que, atraindo investimentos das gravadoras, ganhou força nos meios de comunicação de massa, incomodando tanto a direita como a esquerda, adeptas do nacional-popular. Em plena ditadura, os militares temiam que o movimento negro estadunidense, cuja grande expressão eram os Panteras Negras, contagiasse os negros pobres brasileiros, insuflando revoltas. Já entre as esquerdas, esta adesão à “moda americana” era interpretada por alguns como colonização da juventude brasileira pelo imperialismo yankee, desconsiderando a força política dessas conexões.

Como já dito em capítulo anterior, o marco de todo esse movimento negro acontece em 7 de julho de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, onde ocorreu um ato público em protesto contra a morte de um operário negro em uma delegacia em São Paulo e contra a expulsão de quatro atletas negros de um clube paulista. O ato acabou resultando na formação do Movimento Negro Unificado (MNU), uma entidade que, até os dias atuais, é responsável pela difusão da noção de “movimento negro” como designação genérica para diversas entidades e ações a partir daquele momento.

Com isso, é possível entender as transformações que as escolas de samba passaram a enfrentar ainda no início da década de 70. Porém, nesse intervalo, já começavam a

---

<sup>74</sup> *Ibidem*. p.36

<sup>75</sup> ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985

<sup>76</sup> FERRAZ, 2021, p.38

despontar os atritos entre a direção administrativa da Portela e a composição artística da escola, sobretudo a Velha Guarda, que já ocorria sob a presidência de Nelson Andrade (1962-1966), e que agora provocou a saída dos também veteranos Manaceia e Alvaiade:

Ele era do Salgueiro e foi para a Portela, seu Natal convidou ele. Chegou lá, não conhecia nada de samba, começou a falar em valores novos, que a Portela só tinha velharia. O Nelson Andrade começou a mudar a estrutura da Portela, inventando moda. A Portela ganhou alguns carnavais que foram taxados de “ganhados-nos-dedos” que significa ganhar ilicitamente. E a Portela nunca teve necessidade disso, porque ela descia pra valer, com grandes poderes, grandes sambistas e muita moral.

O aliado de Andrade, e o financiador das reformas modernizadoras daquele momento era Natal (Natalino José do Nascimento), um dos primeiros bicheiros famosos do Rio de Janeiro, cujos lucros ajudaram a construir a nova sede da escola, o Portelão, em 1972. Sua vida foi um exemplar de diversas questões, dilemas e contradições que marcaram a história do jogo do bicho, como retratado no filme *O Homem de um braço só*, de Hiram Araújo e Araury Jório, de 1975. Simas<sup>77</sup> relata que Natal não tinha qualquer perspectiva de exercer um trabalho formal ou receber da companhia rodoviária uma indenização pelo acidente sofrido em 1925, que lhe custou seu braço direito, ao cair no vão entre o trem e a plataforma. Ele então foi pedir emprego ao Capitão Amorim, que tinha planos de controlar as apostas do jogo do bicho em Turiaçu. Amorim precisava de gente para escrever as apostas e enfrentar, inclusive a bala, outros candidatos dispostos a dominar o jogo na região. Natal costumava dizer que para um “preto aleijado”, naquele contexto, só restavam quatro opções: virar camelô, vender samba, morrer ou anotar jogo do bicho. Ele preferiu a quarta opção. Ali, se estabeleceu não só um apontador corajoso, mas também o pioneiro na relação entre o jogo do bicho e as escolas de samba, em virtude de sua ligação com a Portela.

No ano de 1972, Natal indicou um sócio íntimo, também bicheiro, Carlinhos Maracanã (Carlos Teixeira Martins) à vaga da presidência, que ele ocuparia pelos 32 anos seguintes<sup>78</sup>. O outro nome-chave que integrou a nova liderança forte da Portela foi o carnavalesco Hiram Araújo, cujo controle do departamento cultural logo alienou os

---

<sup>77</sup> SIMAS, Luiz Antônio. **Maldito Invento dum baronete**: Uma breve história do jogo do bicho. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2024.

<sup>78</sup> BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **A chama não se apagou**: Candeia e a Gran Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005.

sambistas representados por Candeia e Paulinho da Viola. Um episódio notório de 1972 ilustra a conduta autoritária de Maracanã, a quem Candeia iria depois denunciar como “fascista”. Em um concurso de samba de terreiro, organizado por Candeia, Paulinho da Viola e Carlos Elias, Maracanã impôs o candidato dele, David Corrêa, que nem era membro da ala dos compositores e já tinha sido desclassificado em uma rodada anterior<sup>79</sup>. O desrespeito grosseiro pelo valor tradicional do cargo artístico a favor de estranhos nomeados de cima e sem formação popular provocou o desgosto dos veteranos Carlos Elias e Zé Kéti, que se afastaram logo da escola; Candeia permaneceu ainda, acreditando que era melhor batalhar por dentro, mas apenas até o carnaval de 1975, quando a Portela foi relegada ao quinto lugar. Foi assim que ele avaliou o incidente, a intervenção dos sambistas veteranos e a sua derrota:

[...] 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.<sup>80</sup>

Isso foi bem mais do que uma guerra territorial pelo controle organizacional; e embora fosse possível sentir, na pauta democrático-popular da base artística, as reverberações das lutas mais amplas entre os movimentos sociais emergentes e a ditadura sob o mandato Geisel, a questão ia além. Os sambistas e os carnavalescos ocupavam posições e visões concorrentes dentro da economia criativa da escola, os primeiros com um estilo de vida e uma visão de mundo formada por identificações e filiações comunitárias – ou seja, ao morro, à escola de samba, e às suas expressões artísticas e aos seus antecedentes históricos, isto é, o samba de terreiro, o samba de partido-alto, o jongo, o samba de roda e o candomblé, ao passo que os carnavalescos mediavam as demandas econômicas e culturais do mundo “fora” da comunidade: o turismo, os consumidores de classe média da zona sul, e a indústria fonográfica<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

<sup>80</sup> CUNHA, Ana Cláudia da. **O Quilombo de Candeia**: um teto para todos os sambistas. 124 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

<sup>81</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, cap. 2 e 3.

Para Ferraz<sup>82</sup>, o sintoma mais marcante dessas forças externas de mercado talvez seja o impacto que elas exerceram sobre o trabalho dos sambistas e sobre a estética formal da composição. À medida que os ensaios davam lugar a bailes carnavalescos, como recorda o próprio Paulinho da Viola, os compositores se sentiam pressionados a ajustarem o compasso das músicas “para criar um clima de embalo, com aqueles refrões em lá, lá, laiá etc. O samba perdeu aquela cadência gostosa, aquela harmonização. É muito fácil comparar os sambas atuais e antigos das escolas: hoje o samba ficou banal e menor”<sup>83</sup>.

Essa tendência foi redobrada pela incorporação dramaticamente rápida dos sambas-enredo no interior do setor fonográfico comercial, justamente no período em que se consolidava o mercado de bens simbólicos e, dentro dele, a indústria fonográfica brasileira, com índices de crescimento médio na venda de discos de até 400% entre 1965 e 1972. Em 1972, a Associação das Escolas de Samba assinou um contrato com a gravadora Top Tape, que, em 1968, fora a primeira a vender registros dos desfiles gravados ao vivo. Durante alguns anos a partir de 1973, esses LPs estavam entre os mais vendidos no Brasil, sendo 1975 o ano de maior expansão para o perfil mercadológico e midiático do samba<sup>84</sup>. Porém, essa exposição comercial custou caro, porque duas gravadoras rivais, a Top Tape e a Tapeçar, já começaram a apertar o controle sobre os compositores em conjunto com as escolas.

Na esteira do carnaval de 1975, o jornal *Última Hora* noticiou que os “compositores são coagidos pelas escolas de samba a gravar na Tapeçar. Se escolherem outro selo para gravarem, ficam fora da escolha do samba”. Em outubro desse ano, a Top Tape assinou um novo contrato exclusivo com a Associação, antecipando vendas de no mínimo 300.000 para o carnaval do ano seguinte. Um dos produtos do processo de filtragem dos estúdios era o “sambão”, “um estilo de samba melodioso, com letras picantes ou românticas, de ritmo cadenciado, mas sem os timbres ‘sujos’ ou em estado bruto que caracterizavam os sambas ‘de morro’”<sup>85</sup>.

Outro reflexo dessa nova posição das escolas de samba foi a adoção das mesmas pelos banqueiros do jogo de bicho, um marco para uma transformação que culminaria com a maior reformulação já vista no carnaval carioca. Não há uma data precisa para a associação dos banqueiros do jogo do bicho. Maria Laura Cavalcanti aponta para o fato

---

<sup>82</sup> FERRAZ, 2021

<sup>83</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. Rio de Janeiro: 34, 2012.

<sup>84</sup> FERRAZ, 2021

<sup>85</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção** - engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. p. 339-340

da associação dos bicheiros com a escola de samba constituir-se num fenômeno específico da cidade do Rio de Janeiro.

A observação é importante e permite perceber que o jogo do bicho se sobrepõe às escolas de samba: a relação entre eles é histórica mas não necessária. Um pode existir sem o outro. No resto do Brasil, e mesmo no Rio de Janeiro, há escolas que sobrevivem sem o jogo do bicho. Entretanto, é preciso lembrar que as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro constituíram-se em modelo para aquelas dos demais estados do país, e influenciaram decisivamente toda a organização do carnaval da cidade.<sup>86</sup>

Machado e Chinelli Também afirmam que não há exatamente um registro de quando os bicheiros passaram a ingressar no mundo do samba

que foi na década de 60 que a ‘patronagem’, que progressivamente marcou a relação dos banqueiros com as escolas de samba, vem a se transformar no modo de articulação entre as duas organizações, deixando de ser uma atividade ‘privada’ de homens que enriquecem cada vez mais com seu ‘trabalho’ e se interessam por atividades dele distintas. Atualmente esse mesmo modelo de relacionamento apresentasse de forma muito mais racionalizada, caracterizada por uma certa ‘despersonalização’. A figura do ‘patrono’ ainda é central e dominante, tanto no que diz respeito às escolas quanto, mais genericamente, ao território de atuação do banqueiro. Porém, particularmente no que diz respeito às escolas de samba, a patronagem passa a ser exercida cada vez mais através de uma vasta gama de atividades assistenciais institucionalmente organizadas que só mantém um vínculo indireto com os patronos.<sup>87</sup>

A autora Alba Zaluar também disserta sobre o início desse movimento de patrocínio do bicho às escolas de samba:

Como os desfiles precisavam de patrocinadores e como, em consequência da profissionalização de outros componentes da escola, esta tendesse a se tornar empresa geradora de dinheiro, embora legalmente registrada como grêmio recreativo de associação com os bicheiros da cidade. Estava aberta a porta para tornar as escolas de samba instrumentos de prestígio social e de investimento político dos bicheiros e outros personagens do mundo do crime no Rio de Janeiro.

---

<sup>86</sup> CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. 1a. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Editora da UFRJ, 1995

<sup>87</sup> CHINELLI, F. & MACHADO DA SILVA, L. A. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre o jogo do bicho e as escolas de samba. In: **Revista do Rio de Janeiro** - UERJ, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: <https://urbandatabrasil.fflch.usp.br/producoes-em-periodicos-cientificos/o-vazio-da-ordem-relacoes-politicas-e-organizacionais-entre> Acesso em: 06 de abril de 2025.

A vinculação dos bicheiros com o tráfico de drogas já constou do processo criminal contra eles ao fim do qual foram condenados e presos no início dos anos 90. Mas as evidências disso são contestadas até hoje. Ainda mais veementemente rejeitada é a participação de traficantes na direção das escolas, embora haja inequívocos indícios de que ensaios e desfiles são ocasiões hoje propícias para a venda das drogas legais e ilegais a frequentadores de todas as classes.<sup>88</sup>

Com a inserção do jogo do bicho, as escolas de samba tornam-se capazes de investir tanto em uma transformação visual de suas alegorias e adereços, quanto no espetáculo em si. Com algumas poucas exceções, os bicheiros entendiam de negócios, não de carnaval, que é um espetáculo, uma festa com lucros para todos os envolvidos, desde o carnavalesco - uma inovação que veio substituir a organização comunitária no fazer carnaval - até seus intérpretes dos desfiles. Assim, o crescimento das escolas foi entregue nas mãos dos que entendiam do assunto, profissionalizando o que era antes trabalho voluntário e comunitário. Com exceção de Natal da Portela, considerado quase unanimemente no meio do samba como alguém dedicado e apaixonado a escola de samba e ao bairro, vários banqueiros de bicho acabaram patrocinaram as escolas, às vezes, quase sem ligação com suas comunidades de origem, apenas por uma questão de limpeza de imagem.

Segundo Myriam Santos

os bicheiros estabeleceram relações de fidelidade e compromisso para com as populações adotadas. A receita do sucesso por eles empregada nas escolas de samba foi investimento, organização e modernização. A partir do investimento de grandes quantias na apresentação das escolas como grande espetáculo, a estética desses desfiles ficou nas mãos de seus produtores e não mais do público consumidor, podendo os novos patronos substituir a versão nacionalista dos desfiles por uma nova versão modernizante que agradasse aos novos componentes das escolas, agora já maciçamente oriundos dos subúrbios da cidade. Os desfiles foram organizados de modo a cumprirem todos os quesitos da 'tradição' pelos quais eram julgados, não ficando mais as escolas na dependência de terem ou não em sua comunidade um mestre-sala ou uma porta-bandeira 'nota 10'. Rompendo com a norma de que somente laços familiares e de contiguidade autorizavam os vínculos com as escolas, passou-se a contratar elementos da 'tradição'.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil** vol 4 – Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998. p.289-290

<sup>89</sup> SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Mangueira e Império, A carnavalização do poder pelas Escolas de Samba, In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (org.), **Cem Anos de Favela**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.134

Em seu livro *Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfile*, Maria Laura Cavalcanti<sup>90</sup> acompanhou esse processo que seu deu não apenas com a Mocidade Independente de Padre Miguel, que é seu objeto de pesquisa, mas com outras tantas escolas que, ao longo da história, não se comparavam as quatro escolas de samba principais de outras eras: Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano.

Posteriormente, além da Mocidade Independente de Padre Miguel, escolas como Beija-Flor de Nilópolis, Imperatriz Leopoldinense e mais recentemente Viradouro e Grande Rio, se destacaram pela sua inserção na ‘modernidade’ do carnaval carioca, que por vezes é expressa na seguinte máxima: “Tem que ter dinheiro no carnaval. As escolas que não aceitaram isso, que não se modernizaram, ficaram de fora”<sup>91</sup>.

A Império Serrano, por exemplo, se identifica como escola profundamente ligada à sua comunidade, que não tem relações com os bicheiros, e que, pelo seu estatuto, não pode ter. Ela reforça a diferença entre escolas que se adaptaram ao novo carnaval feito no Rio de Janeiro, com mais verbas, patrocínios e patronos, estabelecidas como espetáculos, e aquelas que não tem tanto dinheiro, que as faça acompanhar os novos ritmos. Essa afirmação parece ingênua, já que propõe uma divisão entre as Super-escolas de samba S.A e aquelas que “só” trazem a comunidade. Fato é que os quesitos propostos no julgamento dos desfiles impõem não apenas uma técnica apurada na construção dos carros alegóricos, por exemplo, como também dá importância a fantasias e adereços, quesitos que, se a escola não tiver bem calçada financeiramente, pode colocar o carnaval a perder pela ‘pobreza’ demonstrada na avenida.

Outro que defende a importância dos banqueiros é o pesquisador Hiram Araújo<sup>92</sup>, salientando que

os banqueiros do jogo do bicho são responsáveis por um dos momentos de transição mais importantes desta história. A partir dos anos 70, quando eles se tornaram mecenas das escolas, o rumo dos desfiles foi inteiramente transformado”. E prossegue: “eles já foram ouvidos sobre os mais diversos assuntos, mas nunca deram depoimentos sobre o Carnaval. E o que eles têm a dizer é fundamental”<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval Carioca**: dos bastidores ao desfile. 1a. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Editora da UFRJ, 1995.

<sup>91</sup> CAVALCANTI, 1995:36

<sup>92</sup> ARAÚJO, Hiram de; JÓRIO, Amaury. **Natal** – o homem de um braço só. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975

<sup>93</sup> Jornal O Globo online, **Especial Carnaval**, de 3 de dezembro de 2001

Segundo Simas<sup>94</sup>, a adesão popular ao jogo foi retratada por Machado de Assis e por Olavo Bilac, ainda em 1895. Em uma crônica para a revista *A Semana*, Machado afirmou que “os bichos de Vila Isabel, mansos ou bravios, fazem ganhar dinheiro depressa, sem trabalho, tanto como fazem perdê-lo, igualmente depressa e sem trabalho”. Já Bilac, horrorizado com a rápida popularidade do jogo, escreveu com ares apocalípticos que “hoje, no Rio de Janeiro, o jogo é tudo. Não há criado, porque todos os criados passam os dias a comprar bilhetes de bichos. Não há conforto nas casas, porque as famílias gastam todo o dinheiro do mês no elefante ou no cachorro. Ninguém trabalha, todo mundo joga”. Ainda, em um poema, Bilac traz um humor tanto quanto “ranzinza e elitista” como define o próprio Simas, do que seria a relação do jogo do bicho com a sociedade:

### A Jogatina<sup>95</sup>

*Maldito invento dum baronete  
Que dos cruzados neto não é.  
É mais terrível que o voltarete,  
Que a vermelhinha, que o lasquinet.*

*Dá mais partido para o banqueiro  
Do que a roleta, que o dá copioso,  
Haver não pode, no mundo inteiro,  
Jogo mais certo, mais engenhoso.*

*Praga maldita, praga danada,  
Maior que todas as pragas do Egito.  
Que esta cidade traz devastada,  
Triste e delgada, como um palito.*

*Pobre cidade, pacata outrora  
Que só jogava o burro, a bisca,  
E mais a víspora; hoje a devora  
A jogatina, que tudo arrisca.*

*Joga o velho, joga o moço,  
Joga o menino, a menina,  
Joga a parda do caroço,  
Joga a dama papa-fina,  
Joga o Saco-do-Alferes  
E o fidalgo Botafogo,  
Jogam homens e mulheres,  
Todos jogam; tudo é jogo!*

---

<sup>94</sup> SIMAS, 2024

<sup>95</sup> BILAC, Olavo. **Bom humor**. Org. Eloy Pontes. Rio de Janeiro: Casa Mandarino, 1940\*. p.63-65.

*Joga-se à luz meridiana,  
À do gás e da candeia,  
Joga-se toda a semana  
Sem receio da cadeia.  
Joga-se tudo bem descarado,  
Roleta, solo, truco, manilha,  
Marimbo, pocker, roleta, dado,  
E o sete-e-meio e a rapa-pilha.*

*Porém dos jogos, mil e quinhentos,  
Que nos assolam com seus caprichos,  
Figura impávida, aos quatro ventos,  
O pavoroso jogo dos bichos.*

*Se tem virtudes, altas e belas,  
Dizer bem pode muitos magnatas,  
Alvins, Ribeiros e Cabanelas,  
E outros ilustres bicharocratas.*

*Em balde a nossa fina polícia,  
Que tem às vezes um bom capricho,  
Emprega força, tino e malícia  
Não lhe é possível "matar o bicho".*

Outra figura importante para o jogo do bicho no Rio de Janeiro atendia pelo nome de Aniceto Moscoso, que chegou a receber o título de Cidadão Carioca (devido sua origem portuguesa). Em suas primeiras citações encontradas, através de jornais da década de 1930, refere-se a Moscoso como um sujeito perigoso, envolvido em pistolagem e no processo de disputa pelo controle do jogo do bicho em Madureira. É mencionado como membro do que seria a primeira cúpula da jogatina, resultado de um acordo que envolveu, além dele, os banqueiros Mira, Levi, Vovô e Rafael Palermo.

A disputa pelo controle do jogo local era violenta, como citou o jornal *O Radical*, na edição de 6 de março de 1937:

A estação de Madureira é o foco dos bicheiros nos subúrbios da Central do Brasil. É o dominador daquela próspera e populosa estação, o “banqueiro” Aniceto Moscoso, homem de grande fortuna ganha com o “jogo do bicho”. Aniceto anda ameaçado por um rival de Vila Isabel, andando por isso os “bicheiros” do sr. Aniceto armados e municados para o que der e vier, pois é esperado para hoje a visita dos bicheiros de Cabral a Madureira. A polícia do 24º Distrito, que tem agora como delegado o sr. Fausto Barreto, já está a par do que pretendem fazer os bicheiros e tomou as necessárias providências.

Não se sabe ao certo como terminou a questão, mas Aniceto levou a melhor. Anos após essa notícia, Moscoso já aparece nos jornais de outra maneira: entrava em cena o “Benfeitor de Madureira”. O bicheiro passou a ser muito atuante no bairro, como dono da Drogaria Suburbana, uma das mais famosas da região, com a distribuição de presentes para crianças em datas festivas, com a doação de medicamentos, o pagamento de enterros e o feito mais famoso: a participação ativa na fundação do Madureira Atlético Clube, que atingiu sua popularidade através do futebol. No terreno, localizado na Rua Conselheiro Galvão, foi inaugurado em 1941 o estádio do Madureira, que levou o nome do patrono.

Moscoso e Natal não tiveram disputas de territórios. Seu grande duelo morou em um terreno curioso: a disputa de quem bancava mais enterros. Tudo se inicia por uma superstição de Natal, que acreditava que pagar enterros alheios adiaria a própria morte. Chegou até mesmo a deixar uma conta aberta na funerária São José e mandou avisar: quando chegasse defunto, era só colocar na conta do Natal. Moscoso não quis ficar para trás e anunciou que, além dos enterros, também bancaria as coroas de flores e a missa de 7º dia.

Aniceto Moscoso foi um dos bicheiros pioneiros a atuar em um sistema de limpeza de imagem, atuando onde o poder público deixava “furo”, criando uma imagem de provedor e pensando em estratégias de controle de território estruturada entre a violência e a dádiva, ofertadas através da caridade e da diversão, através do futebol.

## **2.2 Representação e resistência na música e na cultura: do Partido Alto ao Baile Black**

*“É isso aí, gente: é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração... Vou levar... meu recado”.*

A pergunta que Candeia propôs e que ecoou durante toda sua existência, foi “**o que seria um samba negro, do povo**”? A partir desse questionamento, pode-se entender que essa seria o pontapé inicial da tentativa de elucidar o que fazia o samba ser considerado por ele um samba negro. Quais razões Candeia tinha para dizê-lo, ou quais seriam as diferenças que ele ou ouvintes em geral poderiam distinguir entre um samba negro brasileiro e um samba com outras influências? Que tipo de particularidades existiam na produção desse samba e o que estaria envolvido nele?

Segundo Ferraz<sup>96</sup>, as expressões “um samba negro” e “um samba do povo” são associadas por Candeia em uma espécie de operação linguística, que propõe equivalência entre ambas, ou que ao menos põe em relevo “o povo” a partir de uma característica evidente, e que vai ao encontro de seu protesto. Mas talvez, mais importante, a expressão “samba negro” provoca também uma cisão com o sentido de “povo”, no senso comum, tanto lhe atribuindo uma característica marcante, como impondo aos ouvintes uma distinção objetivamente desveladora de diferenças.

A perspectiva do artista Candeia enquanto sambista é indissociável de sua postura como militante das causas populares e contra injustiças sociais, algo que se nota facilmente em seus discos autorais, gravados na década de 1970; e o samba, à sua perspectiva, era o “objeto” que poderia delinear a forma mais eficiente de explicitar seu protesto e sua agência política. Como comenta David Treece:

o conteúdo informativo dessa narrativa e sua crítica à pauta modernizadora deixam patente o argumento, já bem mais contundente, acerca do imperativo *político* da resistência enquanto questão de consciência de raça e classe. Longe de ser um simples antimodernismo “preservacionista”, a crítica ao modelo industrial das escolas agora se tornava uma defesa explícita da identidade *negro-popular*, que vinculava as lutas anticapitalistas e democráticas à história da resistência negra desde a era da escravidão.<sup>97</sup>

Nesse ponto, a operação realizada por Candeia, a partir de duas de suas iniciativas nesse período – a fundação de uma escola de samba e o lançamento de um livro crítico sobre as origens e descaminhos das escolas de samba - já poderia ser entendida como um processo de enunciação política que procurava resgatar não somente a primazia dos sambistas acerca daquilo que eles próprios criaram – os desfiles e toda a tecnologia/sabedoria envolvida nesta criação – mas também recuperar a autonomia dos processos que se relacionam diretamente com a construção das subjetividades e das vidas dessas pessoas. A contestação de Candeia se liga a modificações em determinados eventos que eram percebidos por ele como determinantes na formação de uma identidade que se mostrava em crise: era o próprio samba, no ponto de vista desses compositores, que estava sofrendo mudanças (inerentes ao seu processo de estilização e comercialização) fora das escolas, e que estava provocando mudanças dentro das escolas,

---

<sup>96</sup> FERRAZ, 2021

<sup>97</sup> TREECE, David. **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970**. Rev. Inst. Estud. Bras. no. 70 São Paulo May/Aug. 2018, p. 10

agora ocupadas em seus espaços por espectadores de classe média que pagavam ingressos para assistir aos ensaios, desejosos em ouvir sambas de enredo e provocando a diminuição ou quase extinção das práticas de outros sambas vitais para a manutenção daquele, como ocorriam nas reuniões de partido-alto e dos sambas de terreiro<sup>98</sup>.

Em 1978, Lélia Gonzalez visitou a sede da Quilombo, em Coelho Neto, para convidar Candeia, em nome da MNU, a contribuir para um evento de inauguração do Movimento, em julho daquele ano. No entanto, o sambista já vinha sofrendo das complicações de sua paralisia, falecendo em novembro do mesmo ano., Candeia, porém pediu que Lélia o representasse com a Quilombo no seu lugar, apresentando-lhe o tema que havia preparado para o carnaval do ano seguinte, com base nas suas leituras de textos clássicos da história e etnografia negras. O samba-enredo intitulado *Noventa anos de abolição*, de autoria de Nei Lopes e Wilson Moreira, iria se tornar uma homenagem póstuma a Candeia e às “lutas seculares contra as injustiças raciais” representadas pelos quilombolas:

*Reverenciamos a memória  
Desses bravos que fizeram nossa história  
zumbis,  
Licutã e Aluma  
zundu  
Loei, Sanin e Dandarã  
E os quilombolas de hoje em dia  
São candeia que nos alumia*

Com isso, Candeia se consolida como um herói histórico afro-brasileiro, com o projeto da Quilombo, um lugar de representatividade que reverenciava e inspirava um modelo de resistência negra fundamentada na defesa de práticas culturais populares, brasileiras, comunitárias e historicamente validadas. Porém, como já dito nesta dissertação, no ano de 1976, a atenção do público se virava para um rival musical potente ao samba como a voz autêntica da identidade afro-brasileira contemporânea: o movimento soul.

Em julho do mesmo ano, a jornalista Lena Frias noticiou no *Jornal do Brasil* o fenômeno assustador e, para alguns, perturbador dos bailes que tomavam conta dos subúrbios da zona norte carioca, e de outras cidades, atraindo centenas de milhares de negros jovens aos sons do soul e do funk norte-americanos e às suas formas associadas

---

<sup>98</sup> FERRAZ, 2021

de roupa, estilo e atitude. Esses bailes aconteciam nas quadras das escolas de samba, que eram de tamanho suficiente para receberem número elevado de dançantes. Hermano Vianna calcula que no mínimo cem locais tinham uma capacidade acima de 2.000, e alguns até 10.000, enquanto, na estimativa de Paulina Alberto, o total através da cidade chegava a um milhão e meio de participantes<sup>99</sup>.

Muitos jovens negros dentro do movimento organizado eram atraídos também pelo apelo internacional, contemporâneo e aspiracional do fenômeno *soul*, assinalado pela adoção generalizada da palavra inglesa *Black* assim como utilizada por Frias em *Black Rio e bailes Black*, por exemplo, o que apontava para uma política cultural moderna, cosmopolita e racialmente mais assertiva, que parecia diametralmente oposta ao tradicionalismo endógeno do samba, ambivalente em relação aos discursos dominantes nacionalistas, às instituições culturais patrocinadas pelo estado e à indústria cultural, principalmente o carnaval. Essa perspectiva levou a críticas intrigantes da viabilidade do samba como expressão eficaz da política do antirracismo e da luta negra no novo contexto, particularmente dentro das fileiras das principais entidades acadêmicas que emergiram no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970.

Para os africanistas da Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), por exemplo, as expressões culturais tradicionais afro-brasileiras tais como o samba tinham sido folclorizadas tanto pelo Estado como pela esquerda nacionalista, cooptadas como objetos de consumo e esvaziadas do seu conteúdo político a serviço de um sistema racista. Os ativistas afiliados ao Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), que acolhiam positivamente o Movimento Soul, explicavam o apelo dele à juventude como alternativa à força esgotada do, já comercializado, samba<sup>100</sup>:

“Por que esses caras não vão dançar samba?” – perguntariam ainda os idiotas da objetividade. Porque a força contestatória do samba já foi completamente anulada pelas suas próprias instituições. Há muito tempo que as escolas de samba já perderam o rebolado. Ao se transformarem em empresas promotoras de espetáculos para inglês ver, aceitando, inclusive, um vergonhoso contrato de prestação de serviços com a Riotur, o que restava em termos de “expressão autêntica do povo” foi pra cucuia.

---

<sup>99</sup> VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

<sup>100</sup> ALBERTO, Paulina L. **When Rio was black: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil**. *Hispanic American Historical Review*, v. 89, n. 1, p. 3-39, 2009.

O Movimento Soul trouxe em seu cerne frases de efeito – em língua inglesa - que foram adotadas pelos militantes: “Black is beautiful” e “Black power”. Seu principal ídolo foi o cantor norte-americano James Brown teve uma grande repercussão nos centros urbanos brasileiros. A denominada Black Soul foi um movimento de quase uma década e que mudou comportamentos, hábitos, e estimulou conexões socioculturais e sociopolíticas de grupos negros e mestiços, das regiões periféricas do Rio de Janeiro, criadores de pequenas empresas, chamadas de “equipes de som”, em escalas nacional e internacional (particularmente norte-americana e caribenha). No campo da música, a Black Soul fez uma releitura do soul e do funk americano, representado nas figuras de Ray Charles e James Brown, denominado o rei do Soul. Jorge Ben Jor, Gerson King Combo, Tony Tornado, Wilson Simonal, Tim Maia, Hyldon, Sandra de Sá e Cassiano são alguns dos nomes que ganharam destaque à época no processo de tradução de estilos musicais em sintonia com a própria musicalidade carioca<sup>101</sup>.

Esta mobilização tem início em 1960, alcançando seu apogeu em 1970, marcado pelos grandes bailes, embora as festividades já acontecessem em quintais suburbanos, reunindo pequenos grupos de jovens negros que se reuniam para dançar e ouvir músicas norte-americanas, tal quais aconteciam já nos quintais dos sambistas. Bairros como Andaraí, Vila Isabel, Méier, Olaria, Penha, Irajá e Rocha – chegando posteriormente a outras localidades como São Gonçalo e Niterói –, aos finais de semana, eram invadidos por equipes de som, que traziam essa nova estética soul, inventada no espaço urbano metropolitano. Muito além da estética, os jovens buscavam um posicionamento político, que fora invisibilizada pelo racismo latente da sociedade brasileira. Com isso, percebe-se sua rápida ascensão, tento em vista a identificação imediata entre seus pares, tornando o jovem negro um sujeito que fazia parte de um grupo que se orgulhava de sua beleza, de sua arte e história.

Em depoimento à Diniz<sup>102</sup>, o cantor Gerson King Combo fala do início dessa influência negra americana:

Mas quando veio a famosa Black Rio, propriamente dita e literalmente a Black Rio, foi quando teve esse movimento (os Panteras Negras), o James Brown não era conhecido aqui. Eu conheci, por um acaso, em uma viagem e não dei a mínima pra esse cara. Eu conheci Wilson Pickett, eu estou falando muito de mim, eu conhecia a Four Tops, The Supremes, eram os nomes da Motown, era onde se reuniam os negros,

---

<sup>101</sup> DINIZ, André. **Black Rio dos anos 70: A Grande África Soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

minha paixão eram aqueles negros todos. E nada de Brown por aqui. Em 69. 68 foi quando eu conheci o Martin Luther King, mas não conhecia o James Brown. Mas depois que eu ouvi “Sex Machine”... o cara estourou!... Brown. A batida do Brown diferenciou tudo, tu sentes o soul, aquilo vem de dentro. A gente sente esse bate e pam, e pam. O que marcou muito em mim foi a batida de baixo, a bateria e a guitarra, são as nuances dele... aí chegam os metais e bam, bam e bam!

Em 1977, Gerson fez um grande sucesso com *Mandamento Black*, que foi uma espécie de catalisador da nova cena *black* brasileira. Segundo Peixoto e Sabedelho<sup>103</sup>, autores do livro *1976 – O Movimento Black Rio* a influência de Gerson ia além da música, já que o artista pregava essa valorização do fenótipo negro, que caiu como uma luva para os jovens negros daquele período. Gerson chegou a conviver brevemente com o universo da Jovem Guarda por ser irmão de Getúlio Côrtes, autor de *Negro Gato* (1965), *hit black* do movimento *pop*, mas encontrou a própria turma por volta de 1969, transformando-se no rei do subúrbio carioca e de uma juventude que, enfim, encontrava a própria identidade negra na vida e na música, dançando e suando ao som Black dos bailes da pesada.

*Mandamento Black* traz uma ideologia de paz, amor e orgulho negro nos versos imperativos da letra dessa composição:

*Brother!*  
*Assuma sua mente, brother!*  
*E chegue a uma poderosa conclusão*  
*De que os blacks não querem ofender a ninguém, brother!*  
*O que nós queremos é dançar!*  
*Dançar, dançar e curtir muito soul*  
*Não sei se estou me fazendo entender*  
*O certo é seguir os mandamentos blacks, que são, baby*  
*Come on, brother*

*Dançar como dança um black!*  
*Amar como ama um black!*  
*Andar como anda um black!*  
*Usar sempre o cumprimento black!*  
*Falar como fala um black!*  
*Eu te amo, brother!*  
  
*Viver sempre na onda black!*  
*Ter orgulho de ser black!*  
*Curtir o amor de outro black!*  
*Saber, saber que a cor branca, brother*

---

<sup>103</sup> PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima, SABEDELHE, Zé Octávio. **1976 – O Movimento Black Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

*É a cor da bandeira da paz, da pureza  
E esses são os pontos de partida  
Para toda a coisa boa, brother!  
Divina razão pela qual amo você também, brother! Yeah!  
Eu te amo brother!*

Os versos foram regravados posteriormente por Marcelo D2 na canção Qual É?, que também representaria um manifesto sobre autenticidade e resistência à autoafirmação. Gravada em 2000, teve como norte os 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil e alude às estruturas de poder que persistem desde a colonização e como a submissão negra, referência direta ao momento vivido por Gerson e os movimentos negros dos anos 70.

O Black Rio teve o papel de acolher o jovem negro periférico em uma nova estética e tornou-se um ambiente em que o orgulho e a conscientização política se disseminaram através da festa, da música e dança. O jornalista Ibrahim Sued, em sua coluna para o jornal *O Globo* em outubro de 1977, apontou Gerson e Tony Tornado como pessoas perigosas, em uma inversão absurda da narrativa:

Antes do movimento Black Rio, o que havia era aquelas musiquinhas da Jovem Guarda. O negro reprimido não tinha dinheiro pra ir nos bailinhos de rock. Quando ele começou a ver o movimento Black Rio, em que ele aparecia como cidadão, começou a vestir roupas diferentes, sapato vermelho... Eu vim com essa mania de vestir casaco de couro e mostrar o cabelão. Não tinha negrão com cabelo grande. Aquilo mexeu com o orgulho negro, o Black Power. Acordou aquela coisa que estava dormindo aqui nos morros. A ditadura, se oprimia os jornalistas, o que dirá do negrão que morava no morro. O negrão foi se soltando. Antes do movimento Black, o negrão tinha medo de beijar uma preta na rua. A galera passava de carro e hostilizava.<sup>104</sup>

Quanto ao Movimento Black, Sued disserta:

Antes do movimento Black Rio, o que havia era aquelas musiquinhas da Jovem Guarda. O negro reprimido não tinha dinheiro pra ir nos bailinhos de rock. Quando ele começou a ver o movimento Black Rio, em que ele aparecia como cidadão, começou a vestir roupas diferentes, sapato vermelho... Eu vim com essa mania de vestir casaco de couro e mostrar o cabelão. Não tinha negrão com cabelo grande. Aquilo mexeu com o orgulho negro, o Black Power. Acordou aquela coisa que estava dormindo aqui nos morros. A ditadura se oprimia os jornalistas, o que dirá do negrão que morava no morro. O negrão foi se soltando. Antes

---

<sup>104</sup> SUED, Ibrahim. **Black power no Brasil**. O Globo, Rio de Janeiro, 1 out. 1977.

do movimento Black, o negrão tinha medo de beijar uma preta na rua. A galera passava de carro e hostilizava.

Tony Tornado foi outro expoente do Movimento ao lançar um dos maiores símbolos do estilo: a juba Black. Como descrito por Diniz:

Assim, o pente-garfo – para fazer o penteado – passou a ser um item fundamental para as negras e os negros engajados no soul. Um dos primeiros arremessos no campo da moda foi dado pelo jogador de basquete norte americano Jim Samuel Lee, contratado pelo time do Flamengo, na década de 70. Lee trouxe vários pentes na mala e distribuía aos amigos. Depois, abriu no Brasil uma empresa de cremes, pentes e produtos importados para o cabelo afro. O estilo não se resumiu ao atleta estadunidense de basquete e seus amigos de time. Outros desportistas brasileiros também entraram na onda Black. O caso mais emblemático é o do ponta da seleção brasileira, Paulo César Lima, o Caju.<sup>105</sup>

A banda Black Rio e seu surgimento em 1977 foi um marco para o movimento, idealizada por Dom Filó e que trouxe músicos instrumentista de primeiro time, formado por Luiz Carlos Batera (bateria e percussão), Barrosinho (trompete), Lúcio J. da Silva (trombone), Cláudio Stevenson (guitarra), Jamil Joanes (baixo), Cristóvão Bastos (piano) e Oberdan Magalhães (saxofone), sobrinho do sambista Silas de Oliveira. A banda passou a influenciar outros artistas através de seus improvisos jazzísticos, um samba mais balanceado com bases no soul e pilares na Tropicália. O disco *Refavela* (1977), de Gilberto Gil, é um exemplo categórico da influência da Black Rio, misturando os “afrorismos” e o bloco afro-baiano Ilê-Ayê, gravado após uma experiência como participante do 2º Festival Mundial de Arte e Ciência e Cultura Negra, em Lagos, Nigéria, trazendo um salto estético e um mergulho na obra e na negritude pelas percepção arguta da realidade negra.

*A refavela  
Revela a escola  
De samba paradoxal  
Brasileirinho  
Pelo sotaque  
Mas de língua internacional*

*A refavela  
Revela o passo  
Com que caminha a geração  
Do black jovem  
Do black-Rio*

---

<sup>105</sup> DINIZ, 2022 p.57

Dom Filó, ou Asfilófilo de Oliveira Filho, também foi o idealizador de outro expoente do Movimento Black: A Noite do Shaft. Foi depois de uma ida ao baile de Mister Funky Santos, no Astória Futebol Clube, no início da década de 1970, que Filó teve a ideia de levar uma proposta semelhante para o Clube Renascença, no Andaraí. Em depoimento à Diniz<sup>106</sup>:

Chegamos lá, dois mil negros dançando, tudo escuro, tinha uma cadeira, com uma caixa em cima com uma luz, era a iluminação. Aí eu falei: “Essa é a parada!” Só que era só música, sem droga, sem violência, sem nada, a galera bebia guaraná e queria curtir o soul.

Engenheiro de formação fez de tudo um pouco na vida, até iniciar sua atuação no cenário da música negra carioca ainda nos anos 1960. Como estratégia de conscientização dos jovens, anunciava que as palestras seriam seguidas de uma festa e convidava a rapaziada das favelas da Mangueira, Salgueiro, e Macacos para os encontros do Clube Renascença. Formou-se ali o público da Noite do Shaft. Diniz<sup>107</sup> relata que a condição social de Dom Filó, um universitário dono de automóvel, facilitou muito sua circulação pela cidade e seu aprendizado no universo da Black Music. Em seu depoimento, Filó expõe que

[...] Eu, por exemplo, recebia informações diretamente de lojas especializadas que vendiam, na época, os LPs e compactos, a Billboard, a Sinfonia, todas elas na Zona Sul, poucos tinham acesso a essas lojas, mas dada a minha condição de universitário e ter sido considerado, naquela época, uma classe média, eu também tive acesso da Zona Sul e a Zona Norte, porque eu tinha um carro disponível e isso na época era muito difícil. Com essas possibilidades, a informação chega primeiro, você é privilegiado.

O nome do baile de Dom Filó foi inspirado no filme Shaft, de Gordon Parks. Sua trilha sonora foi gravada por Isaac Hayes, vencedor do Oscar do ano de 1972 de melhor trilha sonora. O filme é considerado por muitos o maior nome da “*blaxploitation*”<sup>108</sup>, e,

---

<sup>106</sup> DINIZ, 2022 p. 80

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Movimento que colocou em destaques as narrativas historicamente marginalizadas da população negra dos EUA. Produzidos inteiramente por negros, desde a direção até as atuações, às obras do gênero abordavam a negritude fora dos velhos arquétipos opressores impostos aos atores negros até então, os colocando agora no foco principal da trama, dando a possibilidade aos espectadores negros de se verem na tela, assumindo personas historicamente encarnadas por atores brancos. Definição de Ana Beatriz

assim como o gênero cinematográfico, a Noite da Shaft marcaria a luta do jovem negro com uma linguagem própria, carregada de críticas sociais e carregando seus arquétipos. O Clube Renascença foi o palco da classe média negra nos bailes Black, que recebeu esse nome como uma homenagem a Harlem Renaissance, e reunia à época de sua inauguração, na década de 1950, uma classe média negra que estava em ascensão social. Na década de 1960, o clube foi popularizado através das rodas de samba e concursos de miss negra, fazendo com que fosse conhecido como “o clube das mulatas”. Ali se consolidou não só a ascensão socioeconômica do negro na sociedade, mas também a sua participação na construção do “mito das três raças e da democracia racial”. Dom Filó tinha consciência do desgaste do clube ao ser conhecido como das “mulatas” e da necessidade de torná-lo mais popular com a roda de samba e os bailes Black.

O interessante disso tudo é que quando nós voltamos para o Renascença Clube, nós do departamento cultural, tínhamos uma missão, a nossa missão era: o clube era considerado o clube das mulatas e aquilo para nós não era legal, queríamos mudar essa imagem. E foi quando nós entramos com a coisa da cultura, criamos a roda de samba, que foi a primeira roda de samba do Brasil, apadrinhada por Elizeth Cardoso. Ali, começaram Beth Carvalho, João Nogueira, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, tudo no Renascença Clube. O Renascença é a matriz de muita coisa. Aí, com isso, eu consegui que o domingo fosse do departamento cultural [...]. Fizemos uma parceria com o Instituto Cultural Brasil-Alemanha, eles cediam o equipamento 16 mm, com filmes de Soul, Jazz, R&B, em contrapartida, a gente chamava todos os jovens da comunidade para assistir, mas antes tinha que assistir uma palestra sobre a Doença de Chagas, porque a comunidade daquela época sofria muito com os barbeiros, os insetos que tinham dentro dos barracos. Os barracos não eram de tijolos, eram de maneira e pau-a-pique, e os insetos, aquilo ali a doença era muito grande. Aí o que nós fizemos? Quinta-feira reuníamos a galera, som na caixa e depois “galera, vocês vão ver os filmes, mas primeiro a palestra”. E pá, pá, pá! E aquilo foi crescendo e virou quase um baile. Aí nós falamos: “Peraí, bicho. Vamos montar um baile de verdade, no domingo à tarde. À vera. Vamos fazer no domingo para não conflitar com o Santos [refere-se a Mister Funky Santos e seu baile no Astória]! Só que nós, todo mundo da área da dramaturgia, artística e tal, já deu um brilho na parada. Luz de teatro já virou luz de baile, as caixas já começaram, a ser montadas, toda uma cena. Aí entra a cena em que eu acho que eu devo ter sido o primeiro MC, do Brasil, por cota de que eu não era um DJ só. A minha missão era a mensagem que eu passava, embora sendo DJ, preferia deixar a cargo dos DJs Neném, do DJ Luizinho, essa parte toda.<sup>109</sup>

---

Lisboa, jornalista do Notícia Preta. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/movimento-negro-blaxploitation/>

<sup>109</sup> Depoimento dado à DINIZ, 2022 p.85

E é nesse ponto que o mundo do samba e o Movimento Black passam a se encontrarem. Instaurou-se, nesse momento, uma rixa, já que os adeptos do *soul* criticavam os sambistas devido ao tipo de sociabilidade instaurada pelas rodas de samba. Outra questão é que somente a terceira geração do clube, a que frequentava os bailes Black, estabeleceu relações de fato com negros pobres, algo que não havia sido feito nem pela geração de fundadores e nem pelos precursores das rodas de samba dentro do Renascença. Porém, nem mesmo esse conflito geracional impediu o sucesso da Noite do Shaft – e não eram poucos também os jovens que frequentavam os dois núcleos (o *soul* e o samba). As noites do Rena tinham uma vinculação direta com a questão da negritude. Com Dom Filó à frente da diretoria, ocorreu a primeira edição do evento, em 1972.

Pegávamos uma Kodak e fotografávamos. A garotada que ia ao baile anterior e se via nas semanas seguintes. Eu cortava, fotografava e fazia o slide. Ali a gente tinha foto do Januário ao lado do James Brown, do Isaac Hayes. Assim a gente associava a questão da autoestima. E havia também as mensagens: “Eu estudo, e você?” “Família negra, seu brilho está em como você se vê”. O cara está dançando aqui e está se vendo lá. Era autoestima pura. E tinha a hora da parada do baile, música lenta, e nessa hora você passa a mensagem, que era nosso forte. Todo mundo se vendo e olhando para o público. Nossa autoestima era, até então, muito ruim, dentro de casa a gente se autodescriminava. Se o cabelo estivesse passando um centímetro, já era macaco. Os moleques davam cascudo na gente. A gente estava cansado daquela onda. Aquilo era muito careta<sup>110</sup>.

Para Filó, a grande sacada dos bailes do Renascença era essa mistura de imagens dos filmes com as imagens de slides dos frequentadores. Aquele efeito quase pirotécnico, fazia o público vibrar e se enxergar com orgulho próprio. A autoestima aumentava e isso fazia com que mais frequentadores aparecessem. Gerson King Combo, em depoimento à Diniz<sup>111</sup>, relata o início de uma frequência da “negrada VIP” no Clube:

Fui no Filó, no Renascença Clube, era o Filó, o Nirto, já tinham uma equipe. Foi a primeira vez que eu vi onde se reunia a negrada VIP. Os criolos, os negros, na época, era a Aizita Nascimento que foi a primeira miss negra, era a Vera Cortes, eram diretores e gerentes de banco. Era onde os caras negros se sobressaíam. Foi lá que eu vi pela primeira vez

---

<sup>110</sup> OLIVEIRA FILHO, Asfilófilo de, CARDOSO, Edson, MEDEIROS, Carlos Alberto. Black Rio, **Filó**: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo. Irobin, Brasília, 2 de novembro de 2009. Republicado do Círculo Palmarino em novembro de 2010. Disponível em: [https://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2012/05/Black-Rio\\_Filo\\_uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo.pdf](https://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2012/05/Black-Rio_Filo_uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo.pdf) Acesso em: 25 de março de 2025

<sup>111</sup> DINIZ, 2022 p.87

um baile só de música Black. Nos outros bailes tocava todo tipo de música, pagode, samba...

A importância de Dom Filó para o Movimento Black se dá não somente pela criação dos bailes, mas também por produzir uma nova forma de atuar como DJ, que até então, tocavam de costas para o público, da mesma forma que Big Boy fazia. Já nos bailes Black, a nova performance adotada foi de um verdadeiro animador, premiando os melhores dançarinos, os cabelos Black mais bonitos e também os frequentadores que mais se pareciam com estrelas do soul. As Noites do Shaft eram realizadas aos domingos e duraram três anos (1972 a 1975). Com o aumento do público e a reforma do Renascença, a festa foi transferida para clubes maiores, como o Maxwell, em Vila Isabel, e o Cascadura Tênis Clube, no bairro de Cascadura, ambos na zona norte do Rio de Janeiro. Sobre o fim dos bailes do Rena, Dom Filó relata que, ao levar a Noite do Shaft para clubes maiores, fez do evento um business, que mudou tudo. Com a fama do baile, criou a equipe Curtisom (com o patrocínio de uma loja no Leblon). Em seu auge, a equipe era formada pelo DJ Luizinho e a parte empresarial ficou por conta de Nirto Batista de Souza, primo de Dom Filó. Com o tempo, foi rebatizada de *Soul Grand Prix* e iniciou-se ali uma nova fase: a Era das Equipes. Com ela, ocorreu também a expansão dos bailes Black em clubes e quadras de escolas de samba na cidade, particularmente na zona norte e oeste, configurando uma extensão na direção dos chamados subúrbios ferroviários.

Os bailes passaram a ser um negócio extremamente rentável e de grande interesse das agremiações, que também passavam por mudanças internas. Moura<sup>112</sup> destaca que, após solidificado, as rodas de samba, iniciadas nos quintais das tias baianas – na Praça Onze - foram incorporadas aos terreiros e às escolas de samba. No decorrer dos anos 1970, as agremiações passaram também a privilegiar um carnaval mais esplendoroso, pragmático e mercantil, sacramentando o fim das rodas de samba em suas quadras e sua relevância para o surgimento de novos instrumentistas, cantores e compositores. Surgem, nesse momento, grupos de sambistas que recriam as rodas de samba em outros espaços, como o Cacique de Ramos e o Clube do Samba, com um samba mais revitalizado e uma nova instrumentação, com banjo, repique de mão e tantã, dando origem ao que seria conhecido como pagode.

---

<sup>112</sup> MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade<sup>113</sup>.

Em 1976, o universo da juventude negra periférica carioca ganharia a grande mídia do país com a histórica matéria da jornalista Lena Frias, *Black Rio – o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*<sup>114</sup>, publicada no *Caderno B do Jornal do Brasil*, o suplemento cultural mais respeitado do jornalismo carioca, e provavelmente do país. Ao mesmo tempo em que nomeou e popularizou a cena Black Rio nas páginas da grande imprensa, o texto representou, para muitos membros do movimento, a sua decadência, pois chamou a atenção da sociedade para o fenômeno que acontecia nos subúrbios cariocas. Lena é uma jornalista negra que era frequentadora assídua das escolas e das rodas de samba do Rio de Janeiro e não fazia ideia do que estava acontecendo no subúrbio. Levada por seu office-boy, conheceu o circuito da Black Rio, levando-a a produzir diversas matérias para os jornais da época<sup>115</sup>. Segue um trecho da famosa reportagem de Lena para o JB:

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio [...] Uma cidade cujos habitantes se intitulavam a si mesmos de slacks ou de Brown; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbirds; cuja bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como brother e White; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Rufus Thomas, de Marva Whitney ou de Lyn Collins; cujo lema é: “I am somebody”; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se crie originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Rio. É o soul power, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país.

Com o ineditismo da matéria, ficou claro que havia, naquele momento, um distanciamento dos formadores de opinião do universo das classes populares do Rio de Janeiro, sobretudo dos negros que fugiam dos cânones da democracia racial e das bandeiras político-ideológicas das correntes musicais populares, como a MPB. Tal fato é

---

<sup>113</sup> MOURA, 2004

<sup>114</sup> Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1976. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=black%20rio%20lena%20frias&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=75340](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=black%20rio%20lena%20frias&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=75340) Acesso em: 26 de março de 2025

<sup>115</sup> PEIXOTO, SABADELHE, 2016

notório devido ao atraso de cinco anos na divulgação da existência do movimento Black Rio. Dom Filó não recebeu bem a matéria, já que, para ele, as lideranças não foram ouvidas e a ausência de falas dos principais articuladores do movimento deixou claro que até mesmo o principal veículo do país escreveu uma matéria incompleta sobre cultura. Entretanto, para Diniz<sup>116</sup>, o estrago foi ainda maior do que o apontado por Dom Filó: o efeito cascata de divulgar e rotular um fenômeno massivo (que disputava o mercado fonográfico com as suas bandeiras de afirmação da negritude), como uma simples cópia dos americanos do norte, e fora dos padrões estéticos do, até então, “Estado Nacional” - pautado no mito das três raças.

Diniz também disserta sobre a escolha do título da matéria, que colocava a narrativa da autora dentro de um padrão estético da construção da mestiçagem e da coesão de uma identidade nacional: se é importado ou de fora, ele não dialoga com a tradição cultural do país, construída por 300 anos de escravidão.

Para Ortiz<sup>117</sup>:

Nesse contexto, marcado pelos discursos que tratam a mestiçagem como bandeira de nossa brasilidade, só a justificativa de que os próprios negros também se definem como brasileiros, o mito das três raças se torna exemplar e problemático, pois ele não apenas encobre tensões raciais, como faz com que todos se reconheçam como nacionais.

Em reportagem ao *Jornal Diário de Pernambuco*, sob o título de *Atenção, brasileiros*, Gilberto Freyre, em uma posição mais conservadora, alerta sobre a presença de negros americanos que querem semear a discórdia racial no país:

Terão os meus olhos me enganado? Ou realmente li que os Estados Unidos estariam chegando ao Brasil - se é que aqui já não se encontram - vindos da tradicionalmente muito antiga República dos Estados Unidos da América do Norte, americanos de cor encarregados - por quem? - de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de “melancolia e de revolta”? E não, como são hoje, modinhas e sambas quase todos alegres e confraternizantes. Se é verdade o que suponho ter lido, trata-se de mais uma tentativa da mesma origem, no sentido de introduzir num Brasil crescente, fraternalmente, brasileiromente moreno - o que parece causar inveja à nação também bi ou tri-racial nas suas bases.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> DINIZ, 2022 p.139

<sup>117</sup> ORTIZ, 1985, p.13

<sup>118</sup> FREYRE, Gilberto. **Atenção, brasileiros!** Diário de Pernambuco. Recife, 15 de maio de 1977.

Disponível

em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&pesq=Aten%C3%A7%C3%A3o%20brasileiros%20freyre&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=100545](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=Aten%C3%A7%C3%A3o%20brasileiros%20freyre&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=100545) Acesso em: 27 de março de 2025.

É importante refletir que Freyre, apesar de um pensador extremamente importante para a literatura brasileira, era um homem branco, que estaria, naquele momento, opinando como um homem preto deveria agir - ou mesmo reagir - perante um novo momento político e social. Não era mais o tempo do Estado Novo, ancorado no mito das três raças, mas sim a presença de uma diáspora africana, refletida de modo conjuntural na luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos e na luta pela liberdade de vários povos negros oprimidos pelos seus colonizadores.

Jessé Souza faz essa crítica a Freyre em seu livro *A Elite do Atraso*, colocando-o como uma figura demiúrgica de nossa tradição cultural. Jessé reconhece os valores da obra de Freyre, especialmente quanto à fixação de um sentimento brasileiro de identidade nacional.

Freyre construiu todo o enredo do Brasil moderno preñado de ambiguidade e de contradições como seu criador. Como homem de seu tempo, Freyre era prisioneiro do racismo científico. Tendo sido exposto, no entanto, nos anos 20 do século passado, ao culturalismo, à época de vanguarda, de Franz Boas, que influenciou decisivamente a antropologia e as ciências sociais americanas críticas do racismo científico, Freyre elaborou uma interpretação culturalista que procurou levar o culturalismo vira-lata ao seu limite lógico. [...] Freyre procurou e conseguiu criar um sentimento de identidade nacional brasileiro que permitisse algum “orgulho nacional” como fonte de solidariedade interna. Foi nesse contexto que nasceu a ideia de uma cultura única no mundo, lusobrasileira, percebida como abertura cultural ao diferente e encontro de contrários. Daí também todas as virtudes dominadas, posto que associadas ao corpo e não ao espírito que singularizam o brasileiro para ele mesmo e para o estrangeiro: a sexualidade, a emotividade, o calor humano, a hospitalidade, etc. Antes de Freyre, inexistia uma identidade nacional compartilhada por todos os brasileiros.

Vale citar aqui novamente, neste contexto, o trabalho de Paul Giroy, cuja obra reflete sobre o Atlântico Negro<sup>119</sup>, conceito que buscou dar entendimento de uma cultura negra de traços comuns, mas de experiências distintas, explicitando que a ideia-chave de Diáspora é não apenas ver a raça, mas sim às formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.

---

<sup>119</sup> GILROY, Paul. (2001) **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

Outro teórico que passa a pensar sobre as expressões culturais negras é Stuart Hall<sup>120</sup>, inserindo-as nas transformações relevantes na produção de cultura popular no mundo. Para o autor, o motivo que mais qualifica a ideia de desconstrução da formação da identidade cultural a partir da cultura nacional seria o processo de mudanças proporcionadas pela globalização que ocorre em todo o planeta.

[...] A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

Dessa maneira, a globalização resulta na diminuição das fronteiras de distância e de escalas temporais, atuando diretamente o tempo-espaço e no efeito que isso causa sobre a formação das identidades culturais: “[...] As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo do poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas.”.

Em suma, para Hall, essas expressões ocorreram mais fortemente nesse período na conjuntura pós-Segunda Guerra Mundial, indicando transformações relevantes à produção de cultura popular no mundo. Alguns fatores foram decisivos para esse cenário: o deslocamento do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos, impulsionado o país a ser uma superpotência mundial e a produzir mais cultura para o mundo, e a descolonização, a independência dos países africanos e asiáticos, que leva ao aumento da importância das lutas pelos direitos civis e a valorização dos elementos culturais negros originais.

As críticas ao movimento Black Rio permaneceu durante todo o período e por todas as esferas, principalmente por parte de uma ala inflamada, que mais tencionou a ideia de uma invasão americana: os sambistas. Ao mesmo tempo em que ocorria entre eles um descontentamento com os rumos que as escolas de samba haviam tomado - com uma destruição de suas raízes e autenticidades -, o verdadeiro povo preto, representado pelas Velhas Guardas, era excluído desses espaços de sociabilidade, pois pessoas que não pertenciam ao mundo do samba eram acusadas de influenciar negativamente as

---

<sup>120</sup> HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização de Liv Sovik, tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2006 p.67.

agregações. O povo era excluído dos desfiles e os ensaios eram voltados aos turistas, que detinham um poder de compra para financiar os ingressos. Personalidades como Paulinho da Viola, Nelson Sargento e Beth Carvalho perceberam essa questão e se uniram com a massa intelectual de classe média para discutir essa influência Black Power na cultura popular.

Foi neste momento que Candeia já participava da empreitada da Escola de Samba Quilombo juntamente com Elton Medeiros, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira, Nei Lopes e Ismael Silva, visando a preservação das escolas como um lugar de memória das gerações passadas e da afrodescendência. O Samba de Raiz surge nesse momento, definido por Nei Lopes como uma “denominação surgida na década de 90 para distinguir a produção de sambistas veteranos não prestigiados pelas grandes gravadoras da forma imposta pela indústria fonográfica como pagode.”<sup>121</sup>

A expressão, segundo Diniz<sup>122</sup>, começou então a designar as composições dos sambistas de morro e de todos os outros sambistas que bebiam a fonte das “Velhas Guardas”. O termo, então, passou a ser uma bandeira político-identitária que iria inflamar ainda mais as tensões já existentes entre os sambistas e os blacks, principalmente a obra *Sou Mais o Samba*, composta por Candeia e lançada no disco Quatro Grandes do Samba, de 1977, junto com Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Guilherme de Brito:

*Não vamos negar nossas origens  
Mas nós somos brasileiros*

*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, puedes crer*

*Á juventude de hoje  
Dou meu conselho de vez  
Quem não sabe o be-a-bá*

---

<sup>121</sup> LOPES, Nei. **Sambeabá**, o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003 p.21.

<sup>122</sup> DINIZ, 2022, p.142

*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*

*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*

O lançamento do clipe da música no Fantástico, programa de maior expressão da TV brasileira, junto a uma reportagem que destacava o conflito entre o Samba de Raiz e o Movimento Black, serviu não só para provocar ainda mais esse conflito, mas também para alçar a força criativa do povo brasileiro em detrimento da influência estrangeira dos *blacks*. Segundo o historiador Jorge Ramos Tinhorão em artigo para a coluna *Música Popular*, do *Jornal do Brasil*:

Uma prova dessa força de criação que vem de baixo - e que parece germinar só a injustiça socioeconômica como o vigor das mandiocas, para alimentar um povo que ao se entrega – pode ser encontrada o recente LP da RCA Victor Os Quatro Grandes do Samba, que reúne alguns dos maiores artistas das camadas populares cariocas: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros (e mais Dona Ivone Lara, que entra o disco como quem bota o pé a porta, para ao ficar de fora). Não é preciso dizer que, quer com música, quer com poesia, o que se ouve no disco Quatro Grandes do Samba é não apenas criação artística de primeira água, mas demonstração de força lírica, de otimismo apesar de tudo, de coragem de viver, de bom humor diante da adversidade da vida. Sem deixar de incluir também suas mensagens através de composições como [...] Sou Mais o Samba, em que Candeia e Dona Ivone Lara se revoltam contra a invasão estrangeira nos redutos do povo.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> TINHORÃO, Jorge Ramos. **Quatro Grandes juntos fazem disco maior!** Coluna Música Popular. *Jornal do Brasil*, 24 de junho de 1977. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20Os%20Quatro%20Grandes%20do%20Samba&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99935](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20Os%20Quatro%20Grandes%20do%20Samba&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99935) Acesso em: 27 de março de 1977.

Tinhorão foi um ferrenho crítico ao movimento black. Em outro texto, publicado no *Jornal do Brasil*, *Protesto 'black' é fonte de renda 'white'*<sup>124</sup>, Tinhorão voltou a falar da alienação do movimento. Botou na berlinda dois lançamentos da WEA, os LPs *Maria Fumaça* da banda Black Rio e *Vou Recordar*, de Carlos Dafé. Tinhorão argumentou que ambos os trabalhos são resultados de uma dominação estrangeira e exploração dos pretos brasileiros, que se encantaram pelo modo de vida americano, reduzindo os trabalhos a uma questão de divisão internacional do trabalho, de dominador/dominado, colonizador/colonizado:

O que se conclui é que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades (ao menos do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde o movimento Black já existe) é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados um contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido.

A verdade é que esses tensionamentos ajudaram, de certa forma, a isolar a Black Rio, incluindo aqueles que se mobilizavam em instituições de combate à Ditadura, na defesa de uma democracia e dos direitos da população negra. Para Lima<sup>125</sup>, a questão da opção pela música “estrangeira”, da adesão à defesa do orgulho negro “importado”, da escolha de uma estética distinta da adotada pela maioria dos negros brasileiros irritou a massa intelectual e também boa parte da militância negra, que qualificaram essas escolhas como resultado de uma alienação dos artistas e dos participantes da cena, por uma ausência de consciência em importar uma ideologia, tão estrangeira quanto às músicas da cena.

Dom Filó descreve para Diniz como era a relação dos *blacks* com o samba:

O Renascimento se torna referência e foco político. E quem está botando esse papo de identidade negra na cabeça dessa galera? E nisso, o movimento negro, que por sua vez, tinha determinada desconfiança pela polícia, ele passa a se integrar com o soul a partir do Renascimento Clube. Por que isso? Porque a gente conseguia juntar duas ou três mil pessoas e dar uma mensagem. Só que, em paralelo, tinha o pessoal do samba, né? Mal-informado, começa a achar: “Ih! Macaco de imitação, esses

---

<sup>124</sup> TINHORÃO, Jorge Ramos. **Protesto 'black' é fonte de renda 'white'**. *Jornal do Brasil*, Caderno B, pág. 2 Rio de Janeiro, 14 de junho de 1977 Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20renda%20white&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99254](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20renda%20white&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99254) Acesso em: 27 de março de 2025.

<sup>125</sup> LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. **Sou negro e tenho orgulho!** Política, identidades e música negra no Rio de Janeiro (1960-1980). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

caras aí estão saindo do samba para montar negócio de black e não sei o quê!

Dom Filó completa o depoimento falando sobre a posição dos intelectuais. Para ele, frequentar a Mangueira, a Portela e a Império Serrano era uma zona de conforto para esses formadores de opinião e para, até mesmo, parte do movimento negro, que classificava a Black Rio como alienada e cooptada pela indústria cultural. Porém, muitos nomes importantes surgiram naquela esfera, que buscava sim uma identidade e uma participação maior na luta por uma sociedade mais igualitária.

A Noite do Shaft surge como um diferencial. Era tudo pra frente, era comunicação, tinha uma projeção muito forte. E aquela projeção é que deu a identidade ao público, que se via naqueles slides que eram projetados e, por sua vez, o movimento negro que se reunia nas suas bases, por exemplo, na Universidade Cândido Mendes, na Zona Sul, tinha lá o núcleo discutindo a questão racial, e essa galera que ia para o samba da Mangueira, e foi no Renascença, que foi o caso do Carlos Alberto Medeiros<sup>126</sup>. Ninguém tinha ideia do que a música podia fazer enquanto forma de aglutinar.

A maior confluência entre os bailes Black e o samba de raiz era a busca de um caminho possível para o ativismo negro no período de Ditadura. Havia uma repressão brutal aos opositores do regime e a cultura passou a ser um palco de posicionamento de afirmação da cultura negra, existentes não só no caso da Black Rio e na Quilombo, mas também nos blocos afros baianos. É possível perceber essa questão identitária nos depoimentos dos cantores João Jorge (Olodum) e Marcionílio (Banda Eva) para o documentário *Axé: Canto do Povo de Um Lugar* em relação a este período:

-João: A estética negra em Salvador... Não era possível você ter cabelos longos, não era possível você ter uma barba nem bigode, barbicha. Não era possível você ter nenhum indicativo que você era descendente de africano. [...] Então imagina que limites eram esses pra depois chegar o Ilê dizendo “Não, cê pode ter roupas africanas, você pode ter anéis de prata grosso, cê pode ter pulseiras, pode andar com as contas de candomblé...” Foi uma liberação da condição em que estavam todos nós submetidos.

-Marcionílio: Era proibido, gente. A polícia prendia qualquer um que tivesse cabelo assim [aponta para seus dreadlocks] nas ruas da Bahia ou em qualquer lugar... Simplesmente para raspar o cabelo e dar porrada.

---

<sup>126</sup> Dom Filó se referiu ao jornalista Carlos Alberto Medeiros, uma referência do ativismo negro e frequentador dos bailes black, que fundou o Instituto de Pesquisas de Culturas Negras, o IPCN. Para Medeiros, as festas black expressavam uma política de identidades que influenciou diretamente a formação dos militantes negros.

Deixava um dia ou uma noite na prisão e quem tinha cabelo assim [aponta novamente para seus dreads]... Isso era sinônimo de vagabundice e de ser maconheiro. Era “Ah, maconheiro é quem tem cabelo assim”!

A verdade é que não tem como citar o movimento Black sem falar das escolas de samba, já que eram nas quadras que aconteciam os eventos e os principais dançarinos eram também assistentes de escola. Em depoimento para Diniz<sup>127</sup>, DJ Carlinhos Marambaia relatou que existia, de fato, “uma briga por território”: É isso aí na época deu uma confusão danada, porque o pessoal das escolas de samba não gostava da gente. Porque os nossos bailes de soul estavam tirando muita gente da escola. Aí começou uma guerra danada sobre isso. As aproximações eram também evidentes em um território de encruzilhadas, pleno de interseções culturais. Gerson King Combo foi, por exemplo, quem arregimentou parte da sua União Black a partir de um grupo de pagode da Pavuna:

Eu moro em Madureira. Eu sou nascido em Madureira, nascido e criado, eu não posso virar as costas pro samba. Como eu vou brigar com o lugar que eu nasci, a minha raiz [...] Até um cara que me defendeu e eu amei, ele até morreu agora, o Almir Guineto, ele falou “O Gersão tem razão”. Olha o “Caxambu”, o que é o Caxambu? É uma música de negros, tu ouve, a tua raiz é essa, essa é a raiz. Quando iniciou o Fundo de Quintal. Eu beijo eles até hoje, é Arlindo, Arlindão conhecia o pai, aquele pessoal de raiz nós gravávamos juntos, Aragão, o Pagodinho quando chegou, o Zeca Pagodinho, esse cara é uma benção de Deus.  
„128

Há outro ponto importante de confluência: a relação muito próxima de Filó e Candeia, que participava da programação do Renascença. Há quem testemunhe que essa relação tinha um certo marketing, assim como a relação de Wilson Batista e Noel Rosa. Em depoimento à Diniz<sup>129</sup>, Dom Filó esclarece essa relação:

Então, eu recebi a crítica de Candeia, mas na hora que eu sentei com ele e dialoguei, ele entendeu, aí foi aquele samba: “os blacks de hoje são os sambistas de amanhã”. Ali ele deu uma amenizada. Mas naquele momento eu tive problemas, a imprensa começou a acirrar. Nós éramos contratados da mesma gravadora, eu era contratado da Warner para fazer soul e o Candeia era contratado para fazer samba. Sentamos, e ele falou: “Garoto, deixa eles pensarem que a gente está brigando e vamos ganhar dinheiro!” E vendemos disco pra caramba, um brigando com o outro, entendeu? Isso é estratégia. É cabeça, é política. Agora, chegou

---

<sup>127</sup> DINIZ, 2022 p. 167

<sup>128</sup> DINIZ, 2022 p.168

<sup>129</sup> *Ibidem*.

em um determinado momento que o samba tinha que seguir e o soul tinha que cair, aí não tem jeito.”

Por fim, a maior confluência que podemos encontrar é a questão territorial. Ambos disputavam um mercado fonográfico em um crescimento vertiginoso... E rentável. Quando os discos dos Bailes Black chegaram ao mercado, era um hit atrás do outro, assim como o sucesso que trouxe os lançamentos dos discos de Candeia, inclusive seu disco póstumo, *Axé* – gente amiga do samba. Em paralelo, na segunda metade da década de 1970, o mercado da música estava extremamente movimentado, com o lançamento *Pecado Capital*, de Paulinho da Viola (trilha sonora e nome de novela da Globo), Martinho da Vila estava em destaque assim como Nelson Sargento, além do álbum de sucesso *De Pé no Chão*, da cantora Beth Carvalho. Assim, é possível dizer que as tensões entre blacks e sambistas carregavam um regime de exceção, de embates ideológicos, de concorrência de mercado e uma disputa pela construção da narrativa negra brasileira.

### 3. O BRASIL É UM GRANDE SAMBA QUE ESPERA POR VOCÊ

#### 3.1 Afrocentricidade e Conscientização Cultural

(...)  
*Eu estou apaixonado  
Por uma menina Terra  
Signo de elemento terra  
Do mar se diz terra à vista  
Terra para o pé firmeza  
Terra para a mão carícia  
Outros astros lhe são guia*

(...)  
*De onde nem tempo nem espaço  
Que a força mande coragem  
Pra gente te dar carinho  
Durante toda a viagem  
Que realizas no nada  
Através do qual carregas  
O nome da tua carne*

*Terra, Terra  
Por mais distante  
O errante navegante  
Quem jamais te esqueceria*

**Terra – Caetano Veloso  
(canção inserida na trilha sonora do filme Ori)**

Para iniciar a questão da Conscientização Cultural, é importante, primeiramente, definir o conceito de Afrocentricidade. De acordo com o filósofo Molefi Kete Asante, ele é baseado na ideia de que os povos africanos devem reafirmar o sentido de agência para atingir a sanidade. Os estudos sobre Afrocentricidade se iniciam nos anos de 1960, com um grupo de intelectuais afro-americanos que começaram a inserir os estudos de cultura preta dentro das universidades, a fim de começar a analisar o conhecimento para enxergar a “perspectiva negra” em oposição ao que a “perspectiva branca” difundia.

Asante publica em 1980 seu livro *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*<sup>130</sup>, onde começou a detalhar esse conceito, que é um compromisso com a história

---

<sup>130</sup> ASANTE, M. K. **Afrocentricidade**: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

negra, com suas investigações científicas e com as narrativas históricas. Em seu livro, Asante propõe um enfrentamento à cultura eurocêntrica, que silenciou a intelectualidade do povo preto, fazendo que se pense na forte presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. Com isso, elabora-se uma crítica à dominação cultural proposta na Europa e cria-se uma nova realidade disciplinar, que pode ser vista na música brasileira dos anos 70 e 80. Esse compromisso de entender o sujeito africano transforma-se, no viés cultural, em uma questão didática da trajetória da arte negra e de sua narrativa.

Ainda de acordo com Asante, essa trajetória pode ser afirmada através de uma conscientização, pois só quem detém o conhecimento de sua história pode se valorizar e resistir à aniquilação cultural, política e econômica, reivindicando a sua aproximação com a luta e resistência e alinhar-se com a justiça de todas as formas de opressão humana. A arte negra e sua importância na formação da história do Brasil é inquestionável e o que se propõe a analisar aqui é como isso é feito através de uma música que prega a resistência do preto brasileiro, recuperando fatos do passado para que essa narrativa seja escrita através da intelectualidade preta.

Esse processo da música enquanto recuperação da história preta reflete não somente a função de recontar a memória através de seus verdadeiros protagonistas: o povo preto. Possui também a função de entender o peso e o significado de cantar uma música com uma narrativa própria como gesto de resistência. Candeia reafirmava essa questão deixando claro que a sua anunciação política negra vem através de meios de produções simbólicas relacionados ao samba e ao carnaval, principalmente com a criação da Quilombo.

De acordo com Abdias Nascimento, em *O Quilombismo*<sup>131</sup>, os esforços da camada dominante do Brasil foram sempre em direção de apagar a história escravagista através de, primeiramente, o alívio da culpa e, por fim, o silenciamento da história preta e de sua identidade original. Esse processo inicia-se ainda em 1890, ano do primeiro código penal republicano, em que o racismo explícito após a abolição legal da escravatura libertou o corpo, mas permaneceu com seu domínio através da cultura, com a tipificação penal da vadiagem como forma de controlar os indesejados. No início do capitalismo, a criminalização da vadiagem serviu de instrumento disciplinador para que as pessoas pretas aprendessem à força os hábitos e os comportamentos de proletário.

---

<sup>131</sup> NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: Documentos de uma militância Pan-Africanista. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2019.

Que sentido teria, para os africanos e seus descendentes, aquele simulacro de libertação? Eles já tinham experiência nesse tipo de fraude; antes de 1988, os chamados africanos “livres”, isto é, os doentes, aleijados, idosos, os imprestáveis pelo esgotamento do trabalho intensivo, eram compulsoriamente “libertados”. Na prática significava que os senhores se autoliberavam de qualquer responsabilidade em fornecer-lhes alimentos, roupas e moradia e se exoneravam de qualquer tipo de ajuda aos “livres”, abandonando-os impiedosamente à morte lenta pela fome e enfermidade, tanto nos campos como nas cidades. [...] Os afro-brasileiros sofreram uma nova decepção em seus sonhos quando constataram que até mesmo no crescente contexto industrial do país, especialmente em São Paulo, sua força de trabalho era rejeitada. Isto que chamam de acelerado progresso e expansão econômica brasileira não modificam sua condição, à margem do fluxo e refluxo da mão de obra. E para que assim permanecesse o negro um marginal, o governo e as classes dominantes estimularam e subsidiaram a imigração branco-europeia que além de preencher as necessidades de mão-de-obra atendia simultaneamente à política explícita de embranquecer a população.<sup>132</sup>

Com isso, entende-se uma vigília sobre a população preta confirmada por Abdias, para que seu esquecimento e domesticação de sua obliterada memória, deixem claro o desprezo que as elites sentiam pela sua integridade. Beatriz Nascimento<sup>133</sup> traz o aspecto da nacionalidade (defendida por Candeia nos anos de 1970), que faz com que a produção intelectual, na mesma década, se debruce no fenômeno do quilombo, buscando seus aspectos positivos como reforço de sua identidade histórica brasileira – além de projetar o desejo de uma utopia.

A autora ressalta que é no final do século XIX que o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico:

As primeiras definições de quilombo foram divulgadas durante o século XVIII, feitas pelo Conselho Ultramarino Português de 1740, que caracterizava esse espaço como sendo “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”. Para Reis (1995), tal definição não deu conta da dinamicidade de grupos e de lugares de formação dos quilombos. Embora houvesse a predominância negra, aos quilombos “também convergiram outros tipos de transfugas, como soldados desertores, os perseguidos pela justiça secular e eclesiástica, ou simples aventureiros, vendedores, além de índios pressionados pelo avanço europeu<sup>134</sup>.”

---

<sup>132</sup> NASCIMENTO, 2019 p.35

<sup>133</sup> NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos**. Organização Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

<sup>134</sup> REIS, J. J. Povo negro: quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, São Paulo (28): 14.39, dez./ fev. 95. 39p.

Quanto à discussão das liberdades, Beatriz Nascimento<sup>135</sup> discute que o sentido dado pelos estudos tradicionais sobre o período escravocrata tem referencial interpretado a partir do ideal branco de racionalidade colonialista. Esses estudos revelam a permanência da discussão sobre os quilombos como unidades territoriais do passado, que foram reproduzidos no cotidiano da academia, como sociedades apartadas do contexto social. A autora demonstra nos escritos que:

Ao contrário do que me foi ensinado e do que hoje ainda se ensina nas escolas, o quilombo não foi uma tentativa de rebelião pura e simples contra o sistema escravocrata. Foi também uma forma de organização política e social com implicações ideológicas muito fortes na vida do negro no passado e que se projeta, após abolição, no século XX.

Para a autora, a história do negro no Brasil foi escrita por “outro”, com uma racionalidade diferenciada. Sobre esse aspecto da história do negro, percebemos algumas aproximações com as reflexões de Lélia Gonzalez<sup>136</sup>, ao apresentar o conceito de “América Ladina” a partir da construção que busca quebrar os padrões que foram forjados pelo pensamento social brasileiro e latino-americano ao longo do tempo. Segundo Lélia, todos os brasileiros, não apenas os pretos e pardos, são ladino-americano e essa denegação da ladino-africanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (“democracia racial” brasileira).<sup>137</sup>

Assim, para Lélia, a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formal para a sociedade. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de

---

<sup>135</sup> NASCIMENTO, M. B. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias de destruição.** Org. União dos Coletivos Pan-Africanistas. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p.98

<sup>136</sup> GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

<sup>137</sup> Vale aqui lembrar, como reconhecido pela própria autora, que o conceito de Afroamérica Ladina foi criado pelo psicanalista M.D.Magno, naquele mesmo período.

embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz por aqui) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura.<sup>138</sup>

Os inúmeros trabalhos acadêmicos sobre o tema ganharam contornos próprios quando desenvolvidos por sujeitos diretamente inseridos na temática, isto é, quando passaram a ser pensadas por negros. É nesse contexto que ocorre uma das emergências do “quilombo” como questão para as ciências humanas no período entre no final dos anos 1970 e na década seguinte: em eventos acadêmicos, onde a desigualdade racial era foco central, na mídia impressa onde se processou um “aparecimento” dessa temática e, em artigos científicos e outros textos oriundos de sua pesquisa.

Um dos marcos temporais dessa discussão se encontra na Quinzena do Negro da USP, na qual Beatriz Nascimento se pronunciou na conferência *Historiografia do Quilombo*, defendendo o empreendimento de pesquisas acerca de quilombos, não apenas na esfera da “escravidão”, mas também dentro de outros temas correntes, principalmente entre historiadores:

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homem, como se reconhecendo pessoa que realmente deve lutar por melhores condições de vida, porque merece essas melhores condições de vida desde o momento em que faz parte dessa sociedade.

Assim, lideranças dos movimentos negros, alguns e algumas com carreira acadêmica, concebiam de maneira diferenciada os quilombos enquanto reação ao sistema escravista, sociedade alternativa e/ou igualitária, *locus* da resistência negra que se transpunha no século XX para as favelas, as escolas de samba, as casas de culto afro-brasileiro e as próprias organizações dos movimentos negros. No entanto, como pareceu para uma parte da intelectualidade branca, não se tratava de um pensamento uniforme<sup>139</sup>.

Ainda no ano do centenário da abolição (1988), Hamilton Cardoso expressou sabiamente na expressão “**O quilombo de cada um**”, título de uma de suas matérias, as divergências entre profissionais da História (Mário Maestri Filho, Reny Gomide), do

---

<sup>138</sup> NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2016

<sup>139</sup> RATTIS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

cinema (Cacá Diegues) e da política (Teotônio Vilela) em torno do Quilombo de Palmares, durante simpósio ocorrido em Maceió:

Tudo indica que há um debate fervoroso escondendo-se por trás dos discursos intelectuais. Um debate que teria como objetivo promover uma verdadeira revolução da metodologia de análise da história. (...) Entre os debatedores, pôde-se perceber claramente a existência de duas corrente metodológicas fundamentais: uma ortodoxa, que enxergaria nas relações de classe as explicações de todos os fenômenos políticos da sociedade, e uma outra, menos ortodoxa – ou talvez mais – que procuraria outros fatores a recheiar e alimentar tais relações. (...) O fato novo que surgiu em Maceió talvez tenha sido o exercício nacional do sonho em torno da república negra. Um sonho que não deverá envolver apenas negros: deverá permear várias classes sociais, inspirando-se ou não na contradição surgida entre Ganga Zumba e Zumbi, mas envolvendo todos os aspectos do quilombo de Palmares – a república do prazer<sup>140</sup>.

Houve um atraso por parte da academia em aceitar o quilombo como linha de pesquisa, com exceção do quilombo de Palmares. Dentre trabalhos de autores negros, as obras de Edison Carneiro, Abdias Nascimento (com a proposta do Quilombismo) e Clóvis Moura (nas várias edições de *Rebeliões da Senzala* entre 1959 e 1981) aparecem quase isoladas ou foram desconsideradas no âmbito acadêmico.

Um tema muito “ideologizado”, segundo palavras de João Baptista Borges Pereira *apud* Ratts<sup>141</sup>, vindo “de fora”, no mínimo incomoda a academia brasileira nas décadas de 1970 e 1980. Nessa época, os pesquisadores vão a campo com suas visões de mundo e com seus mitos, sejam militantes de alguma causa política ou não. Com isso, alguns autores como Carlos Vogt e Peter Fry indicaram o que ocorria no segmento acadêmico hegemônico sobre a invisibilidade negra no campo acadêmico. Os pesquisadores acima imaginavam que os seus pares supunham a desagregação total das famílias negras após a abolição formal da escravidão. Ratts percebeu um enorme descompasso entre os acadêmicos hegemônicos e os intelectuais negros. Portanto, concluiu que aqueles intelectuais vinculados ao movimento negro estavam preocupados em difundir uma noção de quilombo e aplicá-la aos seus projetos políticos e às suas preocupações acadêmicas. De outro lado, havia intelectuais vinculados direta e hegemonicamente à universidade que procuravam pensar o que se costuma rotular de “questão do negro”.

---

<sup>140</sup> *Ibidem.*

<sup>141</sup> *Ibidem.*

Em seu principal projeto de pesquisa Beatriz Nascimento<sup>142</sup> reitera as críticas à historiografia de sua época que demonstrava pouco ou nenhum interesse sobre o tema, considerado como fato do passado, ou que emitia interpretações reducionistas de um fenômeno tão vasto e variado no tempo e no espaço.

- 1) O que ficou conhecido na historiografia como quilombos são movimentos sociais arcaicos de reação ao sistema escravista, cuja particularidade foi a de iniciar sistemas sociais variados, em bases comunitárias.
- 2) A variedade de dos sistemas sociais englobados no conceito único de quilombo se deu em função das diferenças institucionais entre esses sistemas.
- 3) O maior ou menor êxito na organização dos sistemas sociais conhecidos como quilombos deu-se em função do fortalecimento do sistema social dominante e sua evolução através do tempo.
- 4) As áreas territoriais onde se localizaram “quilombos” no passado supõe (sic) uma continuidade física e espacial, preservando e/ou atraindo populações negras no século XX.
- 5) Certas instituições características de movimentos sociais arcaicos são encontradas nestes territórios acima citados, fazendo supor uma linha de continuidade entre os sistemas sociais organizados pelos negros quilombolas e os assentamentos sociais nas favelas urbanas, assim como nas áreas de economia rural decadente com incidência de população negra e segmentos populacionais de baixa poder aquisitivo pertencentes a outras etnias.

A crítica de Beatriz à historiografia sobre os quilombos brasileiros partia do reduzido número de títulos dedicados ao tema, que eram, em geral, muito descritivos, e que generalizavam o termo quilombo a partir de situações como Palmares. A pesquisadora incluiu nessa crítica o autor Edison Carneiro e sua edição de 1966 de *O Quilombo dos Palmares*, referindo-se a Clóvis Moura para enunciar a existência do fenômeno do aquilombamento durante a escravidão e em quase todas as regiões brasileiras, mesmo naquelas onde o regime escravista não possui maior significação, e indaga: como explicar historicamente um processo sem atentar para sua dinâmica e diferenciação no tempo?

Gostaria de dar a este trabalho o título de “a memória ou a oralidade histórica como instrumento de coesão grupal”, ou ainda “A memória e a esperança de recuperação do poder usurpado”. Esta maleabilidade de títulos possíveis talvez se deva ao fato de este não ser, ainda, um trabalho concluído. Trata-se de um estudo prolongado e exaustivo. Dizendo isto, estou tentando transmitir minha experiência de pesquisa sobre os quilombos brasileiros, pesquisa que tomou, no projeto, o título

---

<sup>142</sup> GONZALEZ, Lélia, HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

de “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros – dos quilombos às favelas”. Este projeto é também um grande sonho. Cientificamente falando, pretendemos demonstrar que os homens e seus grupamentos, que formaram no passado o que se convencionou chamar “quilombos”, ainda podem e procuram fazê-los. Não se trata de, no meu entender, exatamente de sobrevivência ou de resistência cultural, embora venhamos a utilizar estes termos, algumas vezes como referência científica. O que procuramos neste estudo é a “continuidade histórica”, por isso me referi a um sonho.

A citação acima é parte de seu trabalho realizado em Minas Gerais e reunido por Ratts<sup>143</sup>, onde é possível perceber uma série de cuidados que se veem escritos e ditos de outra maneira nos textos do filme *Ori*<sup>144</sup>. Para Beatriz Nascimento, nem a África, o quilombo, Zumbi dos Palmares ou qualquer outra personagem negra raramente são alvo de mitificação ou reificação. Em seus levantamentos podemos destacar a relação entre o quilombo africano e o brasileiro, no século XVII, ideia presente no filme *Ori* e em alguns artigos, fomentada após a viagem de Nascimento a Angola em 1979:

Quilombo é um conceito próprio dos africanos bantus, habitantes da África Centro Ocidental e Leste (sic). Este conceito vem sendo modificado através dos séculos da História do Brasil. Já em 1740, o Conselho Ultramarino define quilombo como qualquer e toda habitação que possuísse 5 fugitivos. Entretanto, os Quilombos do Brasil, como Palmares, atingiram aproximadamente 20 mil habitantes. O nome original vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana queria dizer acampamento de guerreiros na floresta, administrado por chefes rituais de guerra. (...) Do ponto de vista de uma organização social, a África era extremamente diversificada. Tudo fazia parte de um sistema. Assim o Quilombo, neste período [século XVII] era um sistema social baseado em povos de origem caçadora [jaga ou imbangala] e por isso mesmo guerreiros.<sup>145</sup>

Beatriz segue traçando esse vínculo entre o quilombo africano e brasileiro, evidenciando os problemas com a pesquisa documental:<sup>146</sup>

No Brasil, quilombo veio com essas características. Aqui também foi chamado de estabelecimento territorial. Mas, de um modo geral, só temos documentos falando do tempo da guerra que é descrita por documentos portugueses ou repressores brasileiros, não nos dando conta da verdadeira amplitude desse sistema que acompanhou todos os séculos escravistas em nosso país. Comparando a documentação da

---

<sup>143</sup> NASCIMENTO, 2021.

<sup>144</sup> ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. [S. l.]: Prime Vídeo, 1989. Disponível em: CurtasOn.

<sup>145</sup> RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2007.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

história de Angola e da conquista portuguesa na Bacia do Congo, com as fontes que temos, percebe-se essa tradição bantu no que foram os quilombos brasileiros (notadamente Palmares). (...) O modelo de Palmares vai ser repetido no Quilombo Grande e no Tijuco – Minas Gerais – cujos chefes de mesmas características de liderança (sic) a Zumbi, eram Ambrósio e Isidoro. (...) Mas a maior parte dos outros quilombos diferem, conforme a região econômica que controlam, tendo outro tipo de administração. Dependendo do seu tamanho e importância eles foram mais, ou menos, atacados pelas forças governamentais e por senhores de escravos.

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.

Para Ratts<sup>147</sup>, a indagação **quem sou eu?** de um indivíduo negro, em especial, quilombola, tem sido estudada nos termos da identidade étnica, aliada à formação de um território. No entanto, o processo de constituição de coletividades negras enquanto qualificadoras de um espaço, não se extinguiu em 1888 e não está restrito a territórios permanentes. O corpo negro plural constrói e qualifica outros espaços negros, de várias durações e extensões, nos quais seus integrantes se reconhecem. Para Beatriz Nascimento, a África e o Quilombo são terras-mãe imaginadas e esse espaço pode ser lido não apenas nos movimentos negros cariocas, mas também no estado da Bahia, que também repensou o lugar de negro no Brasil.

Os blocos afros da Bahia, segundo o cantor Gilberto Gil<sup>148</sup>, são uma resposta às escolas de samba carioca. Isso pelo seu significado educativo, já que os conceitos de bloco e escola se emparelham com a questão de transmissão de conhecimento e cultura. Assim como nos carnavais cariocas, os blocos afro possuem temas dentro de suas agremiações que trabalham o estudo da música popular. A música foi a maneira de trazer a tradição de

---

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> MARTINS, James. **Faraó 30 anos**: Análise estético-histórica da canção que mudou o Carnaval. Publicado em: Fev/2017. Disponível em: <https://bahia.ba/entretenimento/farao-30-anos-analise-estetico-historica-da-cancao-que-mudou-o-carnaval/> Acesso em: 2 de abril de 2025.

suas origens, uma vez que o ensino tradicional não permitia, já que a maneira que se construiu as escolas ocidentais é eurocentrada, e existe um interesse dessa elite europeia que esses povos não dialoguem sobre sua história. Por isso a importância das escolas de samba, dos blocos afro e dos centros de candomblé e umbanda.

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

É o próprio Vovô (naquela época com 22 anos de idade) quem declara: 'Foi uma noite lá, no Curuzu, e aí surgiu a ideia. A gente tava conversando. Batendo papo, começou a beber... Tava na época daquele negócio de poder negro, black power, então a gente pensou em fazer um bloco só de negros, com motivos africanos'. Macalé, mais abrangente, expõe: 'As ideias surgiram na época do soul, do black-rio, daquelas coisas do black power. Tinham até matado um líder negro... Foi também quando as coisas começaram a acontecer na África. Quando a gente começou a receber, aqui, as notícias das coisas que estavam acontecendo na África'<sup>149</sup>

De acordo com Risério<sup>150</sup>, o surgimento do Ilê-Aiyê representou a passagem do movimento black para um movimento afro, que explicaria o processo de “reafricanização” do carnaval baiano. De qualquer forma, a grande mudança musical do bloco foi que ele misturou o ritmo do samba duro, característico dos blocos de índios e das escolas de samba soteropolitanas, com a batida Ijexá. O primeiro desfile do Ilê-Aiyê no carnaval de 1975 causou muita estranheza e surpresa para a cidade de Salvador. A reação e as impressões sobre o bloco vieram das mais diferentes correntes sociais. Toda essa repercussão foi gravada anos depois, na canção *Os mais belos dos belos* ou *A verdade do Ilê*, gravada em 1992 por Daniela Mercury:

*Quem é que sobe a ladeira (do Curuzu?)  
E a coisa mais linda de se ver? (É o Ilê Ayê)  
O mais belo dos belos (sou eu, sou eu)  
Bata no peito mais forte e diga (eu sou Ilê)*

<sup>149</sup> RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**, Salvador, Corrupio, 1981. p.38.

<sup>150</sup> GUERREIRO, Goli, "Um mapa em preto e branco na música da Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)", In. **Ritmos em Trânsito – Sócio-antropologia da Música Baiana**, São Paulo: Dynami Editora, 1998.

*Não me pegue não, não, não  
Me deixe à vontade  
Deixe eu curtir o Ilê  
O charme da liberdade*

*Quem não curte não sabe, negão  
O que está perdendo  
É tanta felicidade  
O Ilê Ayê vem trazendo  
Dezoito anos de glória, não  
São dezoito dias  
Nessa linda trajetória  
No carnaval da Bahia*

*É tão hipnotizante, negão  
O swing dessa banda  
A minha beleza negra  
Aqui é você quem manda  
Vai exalar seu charme, vai  
Para o mundo ver  
Vem mostrar que você é  
A deusa negra do Ilê*

*É sábado de carnaval, seu negão  
Que tremendo zum, zum, zum  
Ele está se preparando para subir o Curuzu  
Quem não aguenta chora, não, não de tanta emoção  
Deus teve o imenso prazer de criar essa perfeição  
Bata no peito mais forte e diga (eu sou Ilê)*

Sobre o desfile de 1975, o jornal *A Tarde* assim descreveu:

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: 'Mundo Negro', 'Black Power', 'Negro para Você', etc., o bloco Ilê-Aiyê, apelidado de 'Bloco do Racismo', proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do 'Ilê-Aiyê' – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de se esperar que os integrantes do 'Ilê' voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto do Carnaval<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> SILVA, Jônatas C. da. Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia. In. REIS, João José (org). **Escravidão e invenção da liberdade** – Estudos sobre o negro no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1988

A reportagem narrou toda sua dificuldade de compreensão ou não aceitação de um bloco afro de Carnaval que tinha como base a identidade negra. Uma das maiores polêmicas que persistem até hoje quando se fala sobre o Ilê-Aiyê é o fato de só poderem desfilar negros no carnaval. O bloco foi acusado de um "racismo às avessas" pois não permitiu (nem permite até os dias atuais) a presença de brancos em seu desfile. Assim, o Ilê foi acusado de racismo e de imitador da realidade dos negros norte-americanos, já que no Brasil não existia o racismo – já que, em teoria, era proibido por lei. Para as elites brancas da cidade de Salvador, o surgimento de um bloco afro que assumiu inteiramente a busca de uma identidade racial e de uma estética negra causou assombro. Apesar de Salvador ser a capital com maior número de negros no país, a população branca sempre teve posição de destaque e dominância em relação aos negros da cidade. Assim, a denúncia de racismo que o Ilê-Aiyê carregava, trazia consigo uma série de questões referentes também à desigualdade social.

Antônio Risério, pesquisador dos blocos afro da Bahia, foi também espectador desse primeiro desfile do Ilê-Aiyê.

Pleno carnaval de 75, a Praça Castro Alves delirando, maravilhada. Guardo até uma cena na memória, e espero que ela não vá falhar agora. Me lembro que cheguei mais, pra perguntar que bloco era aquele. Um preto, cara fechada, me respondeu: é o Ilê-Aiyê. E olha que nem precisava ter perguntado. Logo reparei na música que eles vinham cantando(...): 'que bloco é esse/ que eu quero saber, ê ê/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você'. Eu sabia que a palavra 'ilê' cobria uma área semântica relativa a habitações, da casa ao templo. No ouvido, a frase 'emi omô nilê'... fiquei mais atento, e a estrofe seguinte da música era uma afirmação franca, diretíssima, da afro-blackitude: 'somo crioulo doido/ somo bem legal/ temo cabelo duro/ somo bleque pau'. Em seguida, vinha o desafio: 'branco se você soubesse/ o valor que preto tem/ tu tomava banho de piche/ ficava preto também.<sup>152</sup>

Todas as novidades trazidas pelo Ilê-Aiyê transformaram o carnaval de Salvador, através do processo de “reafricanização” da folia, conceito cunhado por Risério. A partir da fundação do Ilê, muitos blocos afro surgiram, cada um com suas perspectivas e objetivos. Dentre os blocos afro que consideram o Ilê-Aiyê como pioneiro estão o

---

<sup>152</sup> RISÉRIO, 1981, p. 40

Olodum, o Muzenza, o Malê Debalê, e o Ara Ketu. Mas, sem dúvida, o Ilê é o bloco que traz consigo a identidade negra, com as recriadas raízes africanas, mais vigorosamente.

O samba-enredo *Ao Povo Em Forma de Arte*, composto em 1975 para a Quilombo por diversos sambistas como Wilson Moreira, Candeia, Nei Lopes, Rubem Confete, Mestre Darcy do Jongo entre outros, em Coelho Neto, veio como um protesto pelos rumos que o samba tomava, com as alegorias crescendo e se perdendo em meio ao Carnaval comercial, que exclui as comunidades. A canção, com uma letra de viés educativo sobre a história do povo preto, buscou trazer uma narrativa do seu ideário de tradições estéticas e filosóficas negras.

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

Assim como Candeia no Rio e seu movimento de resistência educativa, a Bahia também surgia com a sua narrativa através do carnaval baiano também nos anos 1970. A missão de contar a história do mundo preto teve sua catarse com o bloco afro Olodum, em um momento de ascensão dos movimentos de cunho estético-político-cultural de grupos negros na Bahia. As transformações que ocorreram na cidade de Salvador não foram fatos isolados, já que era uma época efervescente para a sociedade brasileira. Os movimentos sociais desencadeados na década de 70 terão sua máxima efervescência na década de 80, altamente estimulados pelo processo de "transição democrática" pós ditadura-militar. Muitos destes movimentos têm na esfera do trabalho sua máxima expressão. Não é de se admirar, portanto, que o primeiro bloco afro, o Ilê-Ayiê, surja num contexto operário, entre os trabalhadores do Polo Petroquímico de Camaçari, especialmente se levamos em conta os movimentos de trabalhadores que se faziam ouvir em quase todo o país.

Quando referenciados, os blocos afro são apontados, em sua gênese, como um momento de "descoberta" do ser negro, uma passagem extremamente necessária para a autoafirmação da negritude, momento de valorização de símbolos étnicos e de autoestima da população negra. A canção *Faraó, Divindade do Egito*, um verdadeiro fenômeno no cenário nacional e internacional, lançada em 1987, embalou o carnaval baiano desse ano, com a missão de contar a história do Egito e seus Faraós nas ruas de Salvador, pois é nesse momento que se consolida a construção da imagem do Olodum em esfera nacional, contando com uma estética de negritude que já vinha se desenhando como uma festa de expressão afro.

Desacreditada por uma letra recheada por termos e nomes que geravam estranhamento ao grande público, provou sua força e fez a história de *Faraó, Divindade do Egito*, ser reconhecida e ganhar um espaço de respeito na grande mídia. A importância de levar a história de um Egito preto, renegada através da história com suas figuras embranquecidas (como a Elisabeth Taylor interpretando Cleópatra ou as imagens eurocentradas de Tutancâmon) é trazer cosmogonia egípcia, baseado numa estética (através das vestimentas e performances, não somente pela música) um propósito afrocentrado de maneira objetiva.

*Epopéia  
Do código de Gerbi  
Eu falei Nut  
E Nut gerou as estrelas  
Osíris proclamou matrimônio com Ísis  
E o mau Set, irado, o assassinou e impera  
Hórus levando avante a vingança do pai  
Derrotando o império do mal Set  
É o grito da vitória que nos satisfaz*

Reconhecer-se na canção e no resgate do Egito negro através de *Faraó, Divindade do Egito* foi iniciado pelos estudos do filósofo senegalês Cheikh Anta Diop<sup>153</sup>, um dos responsáveis por uma revolução na historiografia africana, tendo na reivindicação de uma negritude egípcia sua principal defesa de pesquisa por toda a sua vida intelectual. No mesmo ano do lançamento de *Faraó, divindade do Egito*, Martin Bernal<sup>154</sup> retoma o

---

<sup>153</sup> LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em tempos pós-modernos**. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://books.scielo.org/id/39h/pdf/luz-9788523209063-19.pdf> Acesso em: 07 de abril de 2025.

<sup>154</sup> In: SAGREDO, Raisia. Miradas afrocêntricas em torno da africanização do Egito Antigo: entre racialização e identidades. *Faces da História*, Assis-SP, v.4, n°2, p. 06-27, Jun.-Dez., 2017.

debate em torno da africanização do Egito antigo, debates que têm relação direta com discussões acadêmicas, sociais e políticas, em maior ou menor intensidade, nos EUA e no Brasil.

O estudo de Diop evidenciou que os egípcios antigos eram negros, e a civilização europeia seria uma derivação africana. Esse trabalho foi revolucionário e refletiu na música baiana e também na música americana. Em 1993, com a questão do resgate da história negra ainda era uma pauta rica a ser discutida, o cantor Michael Jackson faz o lançamento mundial de um clip chamado *Remember The Time*, evidenciando o tempo em que negros e negras eram da realeza africana, remetendo a um tempo em que a população afro governava um dos maiores impérios da civilização. O curta, protagonizado apenas com pessoas pretas, teve o intuito de evidenciar não apenas a história, mas a beleza afro, que não era discutida e nem considerada em décadas em que o conceito de beleza era eurocentrada. O clipe, com lançamento mundial, reivindica esse Egito negro, trazendo referências da história, da música, das danças e da estética egípcia. Apesar da beleza da obra, o vídeo marcou uma era de polêmicas e boicotes às figuras negras atuantes no clipe: Magic Johnson, Eddie Murphy e a modelo Iman tiveram suas carreiras boicotadas devido o projeto, evidenciando os estudos de Diop e Bernal, que evidenciavam uma profunda rejeição cultural da ideia de associar a Grécia ao Egito, onde a historiografia acerca da Antiguidade grega provava ser antissemita, pois recusava o elemento fenício. Foi, portanto, ali que se relacionou essa rejeição das origens egípcias com a explosão do racismo produzido na Europa durante o século XIX.

A história da escola de samba e a história do bloco afro, enquanto música, cultura e educação estão muito ligados a essa história dos griôs. Com isso, entende-se que o viés pedagógico presente nas canções supracitadas tem a intenção de retratar as culturas das tradições africanas, que só entraram no currículo escolar no século XXI, sendo esses os únicos meios de oralizar, permanecer e promover resistência da cultura preta dentro do território brasileiro.

Portanto, a década de 1970 foi o momento da presença de um tipo de manifestação racial bastante relacionada à questão cultural. Assim, esta dissertação buscou demonstrar que é possível identificar e analisar três movimentos de cunho cultural que tinham como uma de suas preocupações de fundo a questão racial: o movimento do Black Rio, o bloco afro Ilê-Aiyê, de Salvador, e a escola de samba carioca Quilombo. Dentro dessa perspectiva, a partir das questões relacionadas por Candeia na vinculação entre os negros e as escolas de samba, entende-se que os negros brasileiros deram origem a várias

"manifestações populares" tanto do ponto de vista cultural, quanto religioso. As escolas de samba teriam seu princípio nesses tipos de manifestações. No livro *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz* porém, que não são só elas, pois:

O negro e o mulato jogados e abandonados pelo preconceito social e racial aos morros, às favelas, aos bairros de baixo nível econômico das cidades, começaram a exprimir seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada, no lundu, no maxixe, no choro, capoeira, no frevo, no caxambu, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-canção, no samba de breque, no samba batucada que em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro.<sup>155</sup>

Assim, todas essas manifestações listadas acima têm origem nos "*negros e mulatos*", que as desenvolvem a partir das dificuldades enfrentadas em seu cotidiano. Essa importante visão de Candeia demonstra que todas essas atividades são parte do "*patrimônio do povo brasileiro*", sendo portanto manifestações afro-brasileiras, que devem ser preservadas como importantes elementos dessa cultura. O foco de atenção de Candeia em relação à busca pelo resgate dessa cultura brasileira vem dentro desse contexto que compreende todas essas manifestações culturais citadas, pois elas representam o que ele pretende salvaguardar com a criação da Quilombo. Candeia e Isnard relacionam o surgimento das primeiras escolas de samba com os cultos afrobrasileiros. Segundo eles, as mesmas pessoas que frequentavam as escolas de samba, também eram ligadas a religiosidade afro-brasileira. Assim,

Geralmente aquelas pessoas que participavam das reuniões de culto afrobrasileiro se integravam às manifestações ligadas às Escolas de Samba, Blocos e Ranchos. Os divertimentos daqueles que partilhavam das sessões religiosas eram os blocos e as Escolas de Samba, pela identificação que existe e também pelo padrão socioeconômico que representam, mantendo-se a autonomia de cada uma delas.<sup>156</sup>

Portanto, as escolas de samba, ranchos e blocos tinham autonomia e especificidade em relação aos cultos religiosos, mas, de uma forma geral, o público era o mesmo. Vários autores que pesquisam o início do século XX, mostram a relação entre o candomblé, os ranchos e, posteriormente as escolas de samba, indicando como era o mesmo grupo de pessoas, moradores de bairros pobres e subúrbios da cidade que

---

<sup>155</sup> CANDEIA, ISNARD, 1978.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 6.

frequentavam essas atividades. O próprio pai de Candeia era flautista, e participou dos primórdios da Portela, mas também de ranchos e salões de gafeira carnavalescos como o Ameno Resedá e o Kananga do Japão.

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

- 1º - Nos cânticos e ritmos do Partido-Alto com seu estilo, repetição do refrão e obediência dos versos ao tema do Partido; o Samba-Enredo com características identificadoras em sua linha melódica, com estilo baseado no afro-brasileiro e narrando a história que sua Escola representa no Desfile, o Samba de Terreiro e o Samba de Exaltação;*
- 2º - Na alimentação: A lingüiça com farofa, feijoada, peixe, carne seca com farofa, angu e mocotó;*
- 3º - Na dança: A evolução do Mestre-Sala e da Porta-bandeira com a malícia e o samba nos pés do Passista, a ginga do malandro e a cadência das baianas;*
- 4º - Nas reuniões Sociais: Rodas de Samba, ensaios, brincadeiras de Partido Alto, o Jongo;*
- 5º - Na vestimenta: o chinelo charlote, tamanco português, o chapéu, lenço no pescoço, o boné, o sapato carrapeta que dominaram durante muito tempo;*
- 6º - Na linguagem: os sambistas deram sua contribuição através da gíria e de termos característicos utilizados nos sambas 'Minha Preta', (Anézio), 'Menina eu parei na tua' (Martinho), 'Mora no Assunto', 'Morou' e 'Vê se te manca' (Padeirinho)<sup>157</sup>*

Para Candeia, portanto, alguns elementos das manifestações afro-brasileiras tinham se perpetuado através das escolas de samba e viraram partes da cultura brasileira. Assim, a música, a dança (através do gingado), os encontros musicais e as roupas características dos sambistas, passaram a fazer parte do universo cultural brasileiro. É interessante que a alimentação<sup>158</sup>, não foi criada por esses sambistas, mas fizeram parte de suas festas e, portanto, teriam sido conservadas também por eles. Quanto à linguagem, os autores identificam gírias que teriam sido criadas no universo das escolas, e que estão presentes em diversos sambas. Por outro lado, existem outras gírias que, por não serem internas a esse universo, são criticadas por sua utilização nos sambas. Uma parte da reflexão de Candeia e Isnard ao fazerem essa afirmação parece que a linguagem não é dinâmica e compartilhada pelos mais diversos segmentos da sociedade. Eles chegam a compartimentar inclusive, a linguagem. Os sambistas, portanto, na visão de Candeia, têm

---

<sup>157</sup> CANDEIA, ISNARD, 1978

<sup>158</sup> VARGENS, 2014

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

A história dos negros brasileiros, segundo Candeia, é relacionada com a construção da cultura brasileira. A participação dos negros, porém, não se resumiu ao lado cultural, mas também a construção econômica do país. Sua ideia para tentar transformar sua situação na sociedade brasileira, defendia que era necessário um processo de tomada de consciência de sua raça e de sua importância na construção do país. Para isso, a Quilombo foi fundada buscando promover ou facilitar esse processo de conscientização. Os encontros festivos, a promoção de danças de origem negras, as palestras sobre temas ligados ao passado e ao presente dos negros na sociedade brasileira, a participação de antigos sambistas, promovendo o encontro entre diferentes gerações, os desfiles, eram parte da proposta de Candeia para tentar modificar a realidade dos negros, sendo que o primeiro passo seria a tomada de consciência de sua história.

### **3.2 Reflexões contemporâneas sobre identidade negra e brasilidade**

#### **Zumbi-Candeia, guerreiro imortal Maurício Gomes e Pedrinho Batucada (2009)**

*Ouçó uma voz que me chama  
Lua clareia a minha inspiração  
No som do tambor a ressoar  
Em verde e branco, "A chama não se apagará"  
Oh Portela, embalou os sonhos de um menino  
Que fez do samba a sua lei  
Em trono azul e branco, traçou seu destino  
Entra na roda, esquenta o couro batuqueiro  
Sua arma é o pandeiro  
Honre a luta de seus ancestrais*

*Batuque que corre nas veias  
Paixão que me encandeia  
Se alastrou por toda parte...  
Zona sul é o pé no chão, vem mostrar a Tradição  
"Ao Povo em Forma de Arte"*

*Dia após dia, fez da sua Maria  
A mais bela de todas as rainhas  
Negritude a sua filosofia*

*Com galhardia defendeu esse ideal  
Orayeyêo Oxum,  
Preserve a nossa raiz  
No “Dindindin da Viola”, “Fez o Mar Serenar”  
Fez da cultura um partido popular  
São Jorge (Ogunhê), abre os caminhos nesse carnaval  
Pro povo consagrar  
Zumbi-Candeia, guerreiro imortal*

*Ôooo levanta negro, é chegada sua hora  
Ôooo Engalanada vem a massa Quilombola*

Por fim, é válido apresentar o legado vivo de Candeia, traçando um balanço dos desdobramentos do universo cultural, político e social que gravita em torno da figura de Antônio Candeia Filho, o Zumbi-Candeia, cuja chama, como diz o samba, “não se apagará”. A exploração de como sua obra e pensamento reverberam nas escolas de samba, nas vozes de novos sambistas, nos movimentos de resistência negra é essencial para entender a perpetuação de sua filosofia de negritude e cultura popular. A partir de homenagens em desfiles, parcerias musicais, projetos comunitários como o Jongo da Serrinha e a Feira das Yabás, e do compromisso de sua filha Selma Candeia em preservar seu legado, mapeou-se a influência duradoura de Candeia, que transformou o samba em um partido popular e a luta afro-brasileira em uma epopeia imortal, ecoando nas quadras, terreiros e ruas do Brasil.

#### *Homenagem em Escolas de Samba*

Devido sua importância para a formação atual das escolas de samba, Candeia foi homenageado na avenida em muitas oportunidades. Em 2015, a Renascer de Jacarepaguá celebrou seus 80 anos, levado pelo compositor Alvaiade, que também foi o responsável por seu lançamento e apresentação na ala dos compositores da escola de Madureira. A escola defendeu a sua volta ao Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro com o enredo, intitulado *Candeia! Um manifesto ao povo em forma de arte*, desenvolvido pelo carnavalesco Jorge Caribé e teve o samba assinado por Cláudio Russo, Moacyr Luz e Teresa Cristina. O lançamento oficial do samba foi no dia 18 de setembro de 2024, na quadra da coirmã União de Jacarepaguá. A filha de Candeia, Selma Candeia, comentou

ao portal G1<sup>159</sup> sobre a importância do resgate da história de seu pai no lançamento do samba-enredo: “o que eu sinto de importância nisso tudo é essa valorização que a Renascer está trazendo, mostrando meu pai não só como sambista ou compositor de clássicos de samba e de músicas lindas, mas também como um precursor de uma cultura de ritmos afrodescendentes. Eu e toda a família estamos muito felizes!”.

Em 2022, já abordado anteriormente nesse trabalho no capítulo 1, a Império da Tijuca também homenageou Candeia através de um enredo que abordou a importância da Quilombo, com o samba *A Resistência Pela Raiz*.

Diversos sambas-enredo da Quilombo também prestaram homenagens ao seu fundador, como *A Epopeia de Zumbi*, composta por Nei Lopes em 2008; *Zumbi-Candeia, guerreiro imortal* em 2009 – em que a letra completa se encontra no início deste capítulo –; *Quilombo é aroeira. Enverga, mas não quebra... Estamos aí como vocês estão vindo* em 2013, ressaltando uma escola que ainda resiste; *Império Serrano: 70 anos de glórias* em 2017, recheado de referências às canções de Candeia e à formação das escolas a partir de seus pensamentos; *130 anos depois, a senzala continua* de 2019, que teve como base a canção *Dia de Graça*.

Além das homenagens, outros desfiles famosos tiveram influência direta de Candeia, tendo em vista toda a transformação política no mundo das escolas de samba na década de 1970. Houve, principalmente nessa época, um abandono de estruturas dos sambas-enredo para um retorno ao sambas de terreiro e confluências com o partido alto, como o clássico samba do Salgueiro em 1971, *Festa para um Rei Negro* e seu refrão repetido até os dias atuais: “Olelê, Olalá, Pega no ganzê, Pega no Ganzá”. Nesta época, as escolas buscavam retornar às suas raízes, como propuseram Candeia e Isnard, o que proporcionou uma série de desfiles históricos. A Império Serrano, em 1975, desfilou, por exemplo, sob o enredo *Zaquia Jorge, vedete do subúrbio, estrela de Madureira*, ressaltando esse período clássico, em que os enredos tinham um apelo mais popular, no sentido de uma identificação de seu compositor negro. Esse movimento deu origem a sambas muito poéticos e históricos, como *Sete Povos das Missões*, da Unidos da Cabuçu, de 1977; *Um herói, uma canção, um enredo*, da União da Ilha de 1985; *Tesouro Maldito*, da Unidos de Mangueiros em 1977 (*Vamos contar pra vocês/Como a história começou/Minas em épocas passadas/Foi marcada de sofrimento e dor*). Dentro ainda das

---

<sup>159</sup> Disponível em: : <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/02/renascer-conta-historia-de-candeia-um-dos-fundadores-da-portela.html> Acesso em: 17 de abril de 2025.

influências do discurso negro de Candeia, a obra máxima dessa linhagem é *Kizomba, a festa da raça* da Unidos de Vila Isabel, de 1988, composto por Martinho da Vila:

*Valeu Zumbi  
O grito forte dos Palmares  
Que correu terras céus e mares  
Influenciando a Abolição*

*Zumbi valeu  
Hoje a Vila é Kizomba  
É batuque, canto e dança  
Jogo e Maracatu*

*Vem menininha pra dançar o Caxambu  
Vem menininha pra dançar o Caxambu*

*Ô nega mina  
Anastácia não se deixou escravizar  
Ô Clementina  
O pagode é o partido popular*

*Sacerdote ergue a taça  
Convocando toda a massa  
Nesse evento que com graça  
Gente de todas as raças  
Numa mesma emoção*

*Esta Kizomba é nossa constituição  
Esta Kizomba é nossa constituição*

*Que magia  
Reza ageum e Orixá  
Tem a força da Cultura  
Tem a arte e a bravura  
E um bom jogo de cintura  
Faz valer seus ideais  
E a beleza pura dos seus rituais*

*Vem a Lua de Luanda  
Para iluminar a rua  
Nossa sede é nossa sede  
De que o Apartheid se destrua*

Em pouco mais de 20 anos, desde os primeiros movimentos dos sambistas pelo retorno popular ao samba, esses compositores exaltaram os negros mergulhando em sua própria história, compreendendo seu valor e produzindo discursos combativos e políticos. A importância do samba-enredo na autoestima de um povo escravizado por quase 400

anos, na educação brasileira e no aprofundamento das discussões sobre a questão racial brasileira, foi uma luta de Candeia que produziu belíssimas artes e uma contracultura essencial até os dias atuais. Reflexo disso são as campeãs dos carnavais da década de 2020, Mangueira, que levou o sofrimento de um Jesus Negro para avenida, representando assim, o sofrimento do povo negro brasileiro e Grande Rio, em 2022, que homenageou Exu, uma entidade afro-religiosa durante muito tempo tratada de modo preconceituoso e maldosamente estereotipada por questões raciais.

### *Arte Negra, de Nei Lopes*

Nei Lopes é um escritor referência para o entendimento do papel estruturante dos povos negros em nossa formação social, como o autor de *Bantos, malês e identidade negra*, publicado em 1988, um dos primeiros escritos a identificar a centralidade das culturas de matriz banto na sociedade brasileira, estabelecendo também novos parâmetros para a relação entre islamismo e negritude. Em prefácio, Abdias Nascimento destaca a importância de entender as lideranças negras no país:

Com o livro de Nei Lopes, o importante segmento banto começa a merecer justiça depois de tantos séculos de subestima, fruto da ignorância e dos desvios dos chamados estudiosos da nossa realidade antropológica. Aliando seu talento de compositor e cantor de música negra à curiosidade do pesquisador e à responsabilidade do professor, Nei Lopes se situa como uma figura múltipla e impar entre os negros brasileiros contemporâneos que com garra e competência estão mudando a face deste país rumo à construção de uma sociedade nova onde a justiça, a democracia e a igualdade não sejam apenas retórica de demagogos. Este livro é um significativo testemunho do que estamos afirmando.

Também é autor do *Dicionário escolar afro-brasileiro* (2006) e *O racismo explicado aos meus filhos* (2007) e *História e cultura africana e afro-brasileira* – ganhador do Prêmio Jabuti na categoria de melhor obra paradidática em 2009. São obras escritas em linguagem simples, dirigida ao cidadão comum, com conteúdo apresentado de modo sucinto e direto, gerando um panorama muito vivo da presença negra e dos obstáculos colocados pelo “racismo à brasileira”, resultando uma visibilidade ao “invisível”.

Em sua carreira profissional como cantor e compositor, Nei estabeleceu diversas e frutuosas parcerias nos principais quadrantes da Música Popular Brasileira. Entre seus

parceiros estão Dona Ivone Lara, João Nogueira e Wilson das Neves, João Bosco, Martinho da Vila, Maurício Tapajós, e os pagodeiros Almir Guineto e Arlindo Cruz. Mas o mais importante parceiro foi Wilson Moreira, com quem protagonizou uma das mais bem sucedidas parcerias da história do samba. Dos vários álbuns que gravaram juntos, um deles tornou-se antológico para os apreciadores de Música Popular Brasileira. Trata-se de *A Arte negra* de Wilson Moreira e Nei Lopes, lançado em 1980, que é considerado um divisor de águas na evolução artística do samba e que refletiu todo o trabalho de Candeia. Outros ritmos e estilos populares, inclusive afro-latinos, estão incorporados no álbum *Partido ao cubo*, também referência ao disco *Partido em 5*, de Candeia, indicado ao Grammy Latino em 2005.

### *Jongo da Serrinha*

No bairro de Madureira, precisamente na comunidade da Serrinha, nasceu a Escola de Samba Império Serrano. Desta forma, a comunidade carrega a particularidade de ser a casa de dois importantes ritmos e, inevitavelmente, de várias personalidades jongueiras e sambistas. Mano Décio, Mano Elói e Mestre Darcy são algumas das referências que fazem parte da história da comunidade, do jongo e do samba. Entre as soluções buscadas pelas comunidades, destacam-se as desenvolvidas pelos jongueiros da comunidade da Serrinha, que se empenharam para, através de projetos sociais, inserir crianças nas práticas de jongo, além de criarem um grupo para a apresentação da forma de expressão também fora do âmbito em que fora desenvolvida, como se explica:

Se, através de migrações, os jongueiros velhos e seus descendentes chegavam à capital de São Paulo, no estado do Rio de Janeiro as comunicações não foram muito diferentes. Temos registro de que Vovó Maria Joana (1902-1986), nascida na Fazenda Saudade, município de Valença, chegou em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, na segunda década do século XX. Ali, no morro da Serrinha, promoveu o jongo, ao lado de seu marido, para toda a comunidade. Algumas décadas depois, ajudou a fundar a escola de samba Império Serrano. Em 1975, seu filho Darcy Monteiro (futuro Mestre Darcy do Jongo da Serrinha) e Antônio Santos (Mestre Fuleiro) da Império Serrano, juntamente com o compositor Candeia, chamaram a atenção da mídia ao organizar apresentações de jongo no Teatro Opinião, buscando "reavivar a cultura negra autêntica".<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do Jongo**: As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p.69108.

O grupo denominado Jongo da Serrinha foi concebido no fim da década de 60, pelo Mestre Darcy do Jongo, com o objetivo de não deixar a história se apagar, tendo em vista que outros grupos de jongo já tinham sido desfeitos. Assim, o Jongo da Serrinha tornou-se um grupo artístico, subindo ao palco como referência em matéria de cultura negra legítima.

### *Artur Poerner*

Autor de vários livros, jornalista do Pasquim e do Correio da Manhã, ex-presidente do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, Poerner possui uma longa trajetória política e no campo das letras. Também exerceu a atividade de compositor tendo criado sambas ao lado do próprio Candeia e tendo sido amigo de Ismael Silva.

Seu primeiro em coautoria com Candeia foi a música *Saudade*. A canção foi gravada no disco *Seguinte...: raiz* e posteriormente, no *Filosofia do samba*, ambos interpretados por Candeia. A composição fala do vazio deixado pelo adeus de Zé da Fome e Paulo da Portela, este último cantado em dezenas de homenagens como a música de Nelson Cavaquinho, *Salve Mangueira*, assim como na música de Monarco, *Portela desde que eu nasci*.

Outra parceria com Candeia foi *Morro do sossego*, censurada pela ditadura militar. A música foi gravada por Cristina Buarque, somente no ano de 1987. A canção foi proibida por que fala das experiências em um terreiro de umbanda, na localidade do Morro do Sossego.

Essa canção é envolta em uma certa “lenda”, pois diz-se que Eduardo Galeano, autor de *As veias abertas da América Latina*, pediu ao Poerner que o levasse a uma casa de “culto afro-brasileiro”, um terreiro. Foram então Galeano, Poerner e Candeia a uma casa de quimbanda<sup>161</sup> no alto do Horto, visitar uma entidade conhecida como Pai Catirino, um preto velho de 500 anos de idade. Na hora do ritual da boca do sapo, Pai Catirino perguntou ao Galeano se ele tinha algum nome para colocar e o escritor sugeriu o nome do General René Barrientos, presidente da Bolívia que ordenou o assassinato de Che

---

<sup>161</sup> Religião afro-brasileira que cultua espíritos ancestrais, como exus e pombogiras. É uma modalidade de culto mediúnico que se caracteriza por rituais que envolvem a incorporação de espíritos.

Guevara. Um mês após a visita, o helicóptero que Barrientos estava caiu, causando sua morte. A letra de *Morro do Sossego* também foi uma homenagem a Pai Catarino.

A perseguição pela ditadura militar fez com que em 1972, Poerner fosse para o exílio, assim afastando-se dos amigos. Voltou ao Brasil em 1979, com o movimento de anistia, mas infelizmente não pudera ver o amigo Candeia novamente, pois este faleceu em 1978.

**Morro do Sossego  
Candeia e Arthur Poerner**

*No catiri o menino  
Como que estava o morcego  
Naquele ponto elevado  
Seu sangue é preservado  
No catiri o inquilino  
Sossega lá no sossego  
Morro dos mais sossegados  
Onde ele veio morar  
O que é o sossegado  
Eu não vou mais trabalhar  
Nasci pra ser humilhado  
É mais negócio deitar  
Vou deitar até rolar  
E sonhar pra melhorar  
Ninguém vai me escravizar  
Sou dono e não empregado  
Uma vida pra gastar  
Num gasto e não sou gastado  
Vou me economizar  
Não vou ser esvaziado  
Pro meu patrão engordar  
Homem não consome o homem*

*Tereza Cristina*

A cantora e compositora Teresa Cristina produziu em 2014 o *Teresa Cristina canta Candeia*, em uma única apresentação, com direção musical de Paulão Sete Cordas. Na companhia de oito músicos e das pastoras do Jongo da Serrinha, Teresa cantou apenas composições de Candeia, como *Anjo Moreno*, consagrada na voz de Clara Nunes, *Vem pra Portela*, *Samba na Tendinha* e *Já Clareou*. Com o show, foi possível ouvir canções

de Candeia que foram sucesso em outras vozes, como *O Mar Serenou* e *Preciso me Encontrar*, fazendo com que o grande público conhecesse o compositor.

### *Herança da Quilombo*

Mais de 30 anos após a fundação da Quilombo, a sua repercussão ainda permanece. Tratando dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo ainda nos anos de 1996 e 1997, o professor Alberto Ikeda escreveu importante reportagem sobre o tema no jornal Estado de São Paulo intitulada No carnaval pós-moderno, negro não tem vez. Na ocasião, o autor chama a atenção para o visível processo embranquecimento e elitização presentes nos desfiles:

No entanto, já de alguns anos, quando se assiste os desfiles do sambódromo, percebe-se que os negros são neles minoria. De fato, ultimamente, na apresentação das grandes escolas, um olhar atento pode perceber com clareza o predomínio numérico dos elementos brancos. (...) Os negros estão restritos a alguns setores básicos, como a bateria e algumas alas denominadas “da comunidade”, a ala das baianas e das crianças. Estão presentes também nas funções de porta-bandeira e mestre-sala, puxador do samba enredo, passistas (masculinos e femininos), diretor de bateria e – quando presentes – na ala dos compositores e da velha guarda. É evidente que, no que toca às escolas, estas posições-chave, a própria essência artística das escolas. Mas, nos demais setores e alas (numericamente bem superiores e que mais se destacam visualmente pelas fantasias), há o predomínio dos brancos, a começar pelas duas posições mais importantes política e economicamente: a presidência e o carnavalesco, que determinam toda a condução da escola. Ainda, invariavelmente, as madrinhas de bateria e as/os/ destaques nos carros alegóricos são também dos segmentos sociais mais privilegiados.<sup>162</sup>

Esse estudo faz uma importante análise de tal transformação entre os anos de 1968, quando ocorre a oficialização do concurso de cordões e escolas de samba pela prefeitura de São Paulo, até a inauguração do sambódromo no ano de 1996. Os sambistas envolvidos na fundação do Quilombo viveram a infância e a juventude nas quadras e desfiles de diversas escolas ao longo dos anos 80 e 90, e compreenderam que a forma de repensar o carnaval passava por mudar os rumos aos quais se destinavam as escolas de samba. Assim, o Quilombo levou à frente uma proposta de um carnaval produzido pelos

---

<sup>162</sup> IKEDA, Alberto T. No carnaval pós-moderno, negro não tem vez. **Suplemento Cultural**, O Estado de São Paulo, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

sambistas e que fosse destinado ao divertimento popular, trazendo para o centro da festa o negro, a negritude e a crítica social.

### *Selma Candeia*

Filha de Candeia, tem como missão, como diz a própria artista, perpetuar o legado do pai. Atualmente, preside a Quilombo, participa efetivamente da Feira das Yabás e faz parte do projeto “Matriarcas do Samba”, que tem como objetivo perpetuar não só o trabalho de Candeia, mas também toda produção negra realizada dentro do mundo do samba. O Matriarcas é composto por Nilcemar Nogueira, Geisa Ketí, Vera de Jesus e Selma Candeia – neta de Cartola, filha de Zé Kéti, neta de Clementina de Jesus. “O grupo representa o resgate dessa memória, do samba, da vida, do cotidiano dos nossos ancestrais. Estou ansiosa pela estreia e certa de que estamos no rumo certo”, relata Selma. “O Matriarcas do Samba é mais do que um grupo musical, é uma forma de levar à frente lutas que vão além da cultura e da arte – como o combate ao racismo e a valorização das mulheres.”

A Feira das Yabás também representa um importante movimento, que acontece no bairro de Oswaldo Cruz, trazendo comidas típicas e rodas de samba, dirigida por Marquinhos Oswaldo Cruz e com a participação efetiva de Selma Candeia. A sua primeira edição foi em 2008, quando Marquinhos resolveu cantar seus sambas na quadra da Portelinha e era servido uma macarronada com carne assada. A partir daí, a feira foi crescendo passou para Praça Paulo da Portela e incorporou a culinária com influências africanas, típica do subúrbio carioca e das rodas de samba, como feijoada, cozido de peixe, abóbora com carne seca e frango com quiabo. Em uma cozinha a céu aberto, são as Yabás (cujo significado é “Mãe Rainha”, e o nome utilizado para se referir aos Orixás femininas) que fazem o evento acontecer, elas as matriarcas das famílias mais importantes e tradicionais da região de Oswaldo Cruz. Além disso, é uma conexão com as Matriarcas do Samba e a Tour da Pequena África, todos movimentos que desejam entregar ao povo negro o protagonismo de sua história.

Em depoimento emocionado, Selma relata<sup>163</sup> a importância desse legado:

Falar de um homem como Candeia, que muitas vezes era difícil e imbatível, competitivo, e muito autoral e muito ligado no que tava

---

<sup>163</sup> Entrevista concedida à autora em abril de 2025.

havendo naquele momento dentro da cultura do negro. (...) É muito bom saber que eu consegui, com a minha pequena contribuição, com meus relatos e minhas lembranças. (...) Acredito que eu estou fazendo a trajetória certa...

Sobre ver o trabalho de Candeia sendo discutido nos dias atuais, Selma relata:

Eu tenho certeza que meu pai deve estar muito orgulhoso! Quando ele fez aquele samba “E deixa de ser rei só na folia, e faça da sua Maria, uma rainha todos os dias... E cante um samba na universidade e verá que teu filho será príncipe de verdade” é isso que vocês estão dando, através dos estudos sobre meu pai, que tiveram ele como tese de mestrado, de doutorado, dentro das maiores faculdades do país e até no mundo, no exterior, de Harvard, que ele já foi também lá foi (tema) de doutorado lá, foi tese de várias... da PUC de São Paulo, do Rio, são várias. Eu me sinto muito orgulhosa porque ele trouxe uma mensagem não só pra gente, pra mim, pros meus filhos, para os nossos filhos, que a gente vai crescendo e vai assimilando esse pensar dele que a gente começa a ter uma transformação. Eu acho que era isso que ele queria. Que as coisas fossem transformadas, independente de cor de pele, é cultura e a gente precisa de cultura. Meu pai sempre dizia e ele deu até uma entrevista em um jornal de São Paulo, tem uma matéria que o jornalista perguntou a ele ‘o que ele achava da cultura no Brasil’ e ele respondeu que o Brasil hoje tem que ser, tem que entender que é um país que precisa conservar a sua cultura, que o país que não preservar a sua cultura jamais será uma nação... Ele foi resumindo, olha, ele fez uma miscelânea e eu fiquei muito feliz!

Selma também relata a emoção de poder levar adiante a obra de seu pai, de sua felicidade em, dias atuais, tantos jovens gostarem e entenderem a mensagem de Candeia, que foi uma proposta para a geração de 1970, mas que reverbera até hoje. Candeia, para Selma, não foi apenas o mestre do samba, foi também um mestre literário, que mudou a história do povo negro de forma inegável.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SAMBA É NOSSA ALEGRIA – AS IDEIAS ATUAIS DE NEGRITUDE

*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 um samba na universidade  
E verá que teu filho será príncipe de verdade*

A produção científica dos negros no país tem se caracterizado pelo avanço, autonomia, inovação, diversificação e credibilidade nacional e internacional, o que pode ser remetido a um espírito de profunda determinação, apesar dos obstáculos impostos pelo racismo. Mas, é através da consciência objetiva desse racismo sem disfarce e o conhecimento de suas práticas cruéis que se desperta esse desejo de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo considerado inferior. A dureza dos sistemas fez com que a comunidade negra se unisse e lutasse, em diferentes níveis, contra todas as formas de opressão racista.<sup>164</sup>

As ações e reflexões de Candeia permitem localizar, dentro de uma perspectiva de sua vivência, um ponto de convergência de temporalidades. Ao adotar para si um discurso que possui diferentes noções de tempo e de história, podem-se apontar alguns caminhos.

Primeiramente, em uma longa duração, a história do próprio Brasil, com seus quase quatrocentos anos de escravidão, que impôs ao povo negro a condição de subalternos, mesmo após a abolição. Essa condição persiste até os dias atuais, em que a população negra reside, em sua maioria, nas classes baixas e ocupam os trabalhos de menor remuneração. O índice de negros em postos de chefia no trabalho, nos poderes legislativo, judiciário e executivo, além de possuírem ensino superior e pós-graduação é ínfimo e os números corroboram para constatar os negros em condições subalternas. Essa posição imposta aos negros não significa em hipótese alguma que não houve agência desses sujeitos, seja no período da escravidão ou no pós-abolição. Neste quesito, é

---

<sup>164</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: Cor e raça na sociabilidade brasileira.** São Paulo: Enigma, 2012.

possível posicionar Candeia ao lado de outros nomes como Luiz Gama, José do Patrocínio, Maria Firmino dos Reis, André Rebouças e Carolina Maria de Jesus.

O outro ponto de convergência é o recorte temporal onde residem as ações de Candeia. O Brasil já apontou os protagonistas negros em outros períodos e este trabalho apresentou, dentro da contemporaneidade, o Candeia como sujeito que não apenas refletiu a negritude brasileira como agiu, através da Quilombo, um meio de autonomia e desenvolvimento da cultura negra em seus próprios termos. Aqui, é necessário salientar o papel de Candeia como articulador e intelectual, desdobramentos do talento como compositor que, naquele momento, já estava consolidado no mundo do samba e na Portela, corroborando seu papel de protagonismo no movimento negro, ainda que se posicionasse de forma antagônica ao Movimento Black de Dom Filó.

Se em um primeiro momento refletiu-se sobre uma longa duração relacionada à vida de Candeia entre o passado e presente, é necessário, neste terceiro ponto de convergência, falar sobre a herança e o futuro que o intelectual havia proposto em sua *Árvore que esqueceu a Raiz*. Naquele momento, havia a preocupação em perder as raízes negras e recuperar as tradições construídas na Portela, projetando o que poderia acontecer no futuro, caso tais medidas não fossem adotadas. O momento em que este texto é escrito – o ano de 2025 – é o futuro em relação aos anos entre 1974 e 1978, o recorte temporal adotado por este estudo. Tal percepção permite trazer conclusões que Candeia apontou, através de suas preocupações, alocadas no tempo em que produziu seu livro, e outras em que ele, infelizmente, não pode presenciar, como as escolas de samba tomadas pela classe média e pelas grandes corporações. Já os negros, foram alocados – justo onde deviam ser os protagonistas – novamente em posições subalternas, seja nas arquibancadas mais populares, nos desfiles de grupos inferiores como os da Intendente Magalhães, fora dos holofotes da Marquês de Sapucaí, ou até mesmo trabalhando em pleno carnaval, catando latas, revirando lixo ou sendo ambulantes. Tais fatos coadunam e podem perfeitamente estarem na longa duração onde mais uma vez, aos negros são impostas condições servis. Ainda que se propague o discurso de que o carnaval seja uma festa de protagonismo negro, principalmente nos enredos de matriz afro-brasileira, na prática a estrutura mantém os velhos hábitos. Em relação à Portela, alvo de preocupação e crítica de Candeia, a escola ganhou o carnaval sozinha pela última vez em 1970. Já os títulos que ele não presenciou, foram todos divididos com outras agremiações: 1980, 1984 e 2017, em um claro sinal de perda de protagonismo e força, que não condiz com a sua tradição e seu passado de glórias.

Esses três pontos de convergência se encontram em Candeia, de maneira primorosa. Sua obra, seja na música ou na produção intelectual, com seus livros e reflexões, merece destaque e atenção. É permanência. A vida biológica de Antônio Candeia Filho, que durou apenas 43 anos, construiu um legado, que apontou para uma árvore que esqueceu a raiz e, em consequência, ele mesmo foi transformado em outra árvore que rende sombra e muitos frutos. Assim, este trabalho é um dos frutos desta árvore frondosa do subúrbio carioca, que almeja contribuir para a permanência de sua memória.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do Jongo**: As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. **O movimento negro e “democracia racial” no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005

ALBERTO, Paulina L. **When Rio was black**: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, v. 89, n. 1, p. 3-39, 2009.

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

ARAÚJO, Samuel Mello. **Samba, sambistas e sociedade**: um ensaio etnomusicológico. Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-book. 2021. p.169

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. Tradução: Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. **Ensaios Filosóficos**, Volume XIV– Dezembro/2016

BACELLAR, Bruno; COUTO, Luis Fernando. **Candeia (Entre Amigos)**. *YouTube*, 12 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnpbgKTeWog&t=3084s>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BARROSO, Juarez. **Candeia, em azul e branco, presença de rei**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Publicado em 20 de dezembro de 1974. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=candeia&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=178216](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=candeia&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=178216) Acesso em: 24 de março de 2025.

\_\_\_\_\_. **Quilombo, nasce uma escola de samba**. Publicado em 17 de dezembro de 1975. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=Quilombo,%20nasce%20uma%20nova%20escola%20de%20samba&hf=memoria.bn.gov.br](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Quilombo,%20nasce%20uma%20nova%20escola%20de%20samba&hf=memoria.bn.gov.br) Acesso em: 12 de março de 2025

BILAC, Olavo. **Bom humor**. Org. Eloy Pontes. Rio de Janeiro: Casa Mandarino, 1940.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **A chama não se apagou**: Candeia e a Gran Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005.

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

CANDEIA, Antonio; ISNARD. **Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. 1a. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Editora da UFRJ, 1995.

CHICO Junior. **Escola de Samba S.A. O Pasquim**. Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1977. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907> Acesso em: 25 de março de 2025.

CUNHA, Ana Cláudia da. **O Quilombo de Candeia: um teto para todos os sambistas**. 124 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

DINIZ, André. **Black Rio e os anos 70: A Grande África Soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II**. Dissertação de mestrado. PPGMUS-ECA. Universidade de São Paulo. 2018

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006  
\_\_\_\_\_. **Atenção, brasileiros!** Diário de Pernambuco. Recife, 15 de maio de 1977. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&pesq=Aten%C3%A7%C3%A3o%20brasileiros%20freyre&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=100545](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=Aten%C3%A7%C3%A3o%20brasileiros%20freyre&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=100545) Acesso em: 27 de março de 2025.

GARCIA, Tânia da Costa. **Candeia. Luz da Inspiração: política cultural, memória e identidades no Brasil dos anos de 1970**. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-14, jan.-dez. 2022

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Zahar Editores, 1975.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

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

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização de Liv Sovik, tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2006

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

HANCHARD, Michael G. **Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

HINELLI, F.; MACHADO DA SILVA, L. A. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre o jogo do bicho e as escolas de samba. In: **Revista do Rio de Janeiro - UERJ**, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1993.

Disponível em:

<https://urbandatabrasil.fflch.usp.br/producoes-em-periodicos-cientificos/o-vazio-da-ordem-relacoes-politicas-e-organizacionais-entre> Acesso em: 06 de abril de 2025.

IKEDA, Alberto T. No carnaval pós-moderno, negro não tem vez. **Suplemento Cultura**, O Estado de São Paulo, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

LOPES, Nei. SIMAS, Luis Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Nei. **Sambeabá**, o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. **Sou negro e tenho orgulho!** Política, identidades e música negra no Rio de Janeiro (1960-1980). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em tempos pós-modernos**. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://books.scielo.org/id/39h/pdf/luz-9788523209063-19.pdf> Acesso em: 07 de abril de 2025.

MARTINS, James. **Faraó 30 anos: Análise estético-histórica da canção que mudou o Carnaval**. Publicado em: Fev/2017. Disponível em: <https://bahia.ba/entretenimento/farao-30-anos-analise-estetico-historica-da-cancao-que-mudou-o-carnaval/> Acesso em: 2 de abril de 2025.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-**

Africanista. Rio de Janeiro e São Paulo, IPEAFRO e Perspectiva, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Perspectiva, 2016

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Uma história feita por mãos negras.** Rio de Janeiro, Zahar, 2021.

\_\_\_\_\_. Negro e racismo. In: **Revista de Cultura Vozes.** v. 68 n. 7, p. 65-68, 1974.

\_\_\_\_\_. **O negro visto por ele mesmo – Ensaios, entrevistas e prosa.** Organização de Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

\_\_\_\_\_. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias de destruição.** Org. União dos Coletivos Pan-Africanistas. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

\_\_\_\_\_. Sistemas Sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas. In: **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos.** Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. **Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira**, 4. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção - engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

OLIVEIRA FILHO, Asfilófilo de, CARDOSO, Edson, MEDEIROS, Carlos Alberto. **Black Rio, Filó: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo.** Irobin, Brasília, 2 de novembro de 2009. Republicado do Círculo Palmarino em novembro de 2010. Disponível em: [https://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2012/05/Black-Rio\\_Filo\\_uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo.pdf](https://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2012/05/Black-Rio_Filo_uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo.pdf) Acesso em: 25 de março de 2025

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. [S. l.]: Prime Vídeo, 1989. Disponível em: CurtasOn.

PEREIRA, Amílcar Araújo. O “Atlântico Negro” e a constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil. **Revista Perseu: História, Memória e Política.** Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo. Nº.1, Ano I, 2007 p.236.

\_\_\_\_\_. **“O Mundo Negro”:** a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Programa de Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima, SABEDELHE, Zé Octávio. **1976 – O Movimento Black Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PINTO, Regina P. **O movimento negro em São Paulo: luta e identidade.** Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1993.

PRIOLLI NETTO, Gabriel. NETO, Armando Figueiredo. **O Negro: Da Senzala ao Soul**. TV Cultura (1977). YouTube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A&pp=ygUhTyBORUdSTyBEQSBTRU5aQUxBIEFPIFNPVUwgKDE5Nzcp> Acesso em: 24 de março de 2025.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**, Salvador, Corrupio, 1981.

REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (org.) **O Século XX**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

REIS, J. J. Povo negro: quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, São Paulo (28): 14.39, dez./ fev. 95.

RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca**. Editora Hucitec, 1984.

SAGREDO, Raisa. Miradas afrocêntricas em torno da africanização do Egito Antigo: entre racialização e identidades. **Faces da História**, Assis-SP, v.4, nº2, p. 06-27, Jun.-Dez., 2017.

SANTOS, Joel Rufino. **Movimento negro e crise brasileira**, Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras, Joel Rufino dos Santos e Wilson do Nascimento Barbosa, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1994.  
\_\_\_\_\_. A construção sociológica do Brasil, in Estudos Afro-Asiáticos, **Revista Centro de estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes, ano 24 n1 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Mangureira e Império, A carnavalização do poder pelas Escolas de Samba, In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (org.), **Cem Anos de Favela**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Enigma, 2012.

SIMAS, Luiz Antônio. **Maldito Invento dum baronete**: Uma breve história do jogo do bicho. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2024.

SIMAS, Luiz Antônio, MUSSA, Alberto. **Samba de Enredo**: história e arte. 4ª ed. rev. e ampl. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

SILVA, Jônatas C. da. Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia. In. REIS, João José (org). **Escravidão e invenção da liberdade** – Estudos sobre o negro no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1988

SOUZA, Jessé. **Como o Racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

\_\_\_\_\_. **A Elite do Atraso: Da Escravidão à Lava Jato**, São. Paulo: Editora Leya, 2017

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Quatro Grandes juntos fazem disco maior!** Coluna Música Popular. Jornal do Brasil, 24 de junho de 1977. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20Os%20Quatro%20Grandes%20do%20Samba&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99935](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20Os%20Quatro%20Grandes%20do%20Samba&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99935) Acesso em: 27 de março de 1977.

\_\_\_\_\_. **Protesto ‘black’ é fonte de renda ‘white’**. Jornal do Brasil, Caderno B, pág. 2 Rio de Janeiro, 14 de junho de 1977 Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20renda%20white&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99254](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=tinhor%C3%A3o%20renda%20white&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=99254) Acesso em: 27 de março de 2025.

TREECE, David. **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970**. Rev. Inst. Estud. Bras. no. 70 São Paulo May/Aug. 2018.

VARGENS, João Baptista M., MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela**. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

VARGENS, João Baptista M. **Candeia: Luz da Inspiração**. 4ª Edição. Rio Bonito: Almádena, 2014.

\_\_\_\_\_. *In: Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, samba de terreiro, samba enredo*. Centro Cultural Cartola. Iphan/MinC, 2011, P. 35

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil** vol 4 – Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.