

Filipe de Lima Alves

Samba e ditadura militar: os sambistas da Portela em um momento de repressão

“Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro”

Orientador: José Valter Pereira (Valter Filé)

Nova Iguaçu

2014

**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro**  
**Instituto Multidisciplinar**  
**Departamento de História e Economia**

Filipe de Lima Alves

Samba e ditadura militar: os sambistas da Portela em um  
momento de repressão

Banca examinadora:

---

Profº Drº José Valter Pereira (orientador)  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Profº. Drº Otair Fernandes de Oliveira  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Profº. Drº José Costa D'Assunção Barros  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Nova Iguaçu  
2014

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus pela oportunidade que me proporcionou de realizar este objetivo na minha vida, concluindo uma graduação em uma Universidade Federal.

Agradeço também aos meus pais, Antonio e Margarida, que sempre me deram as forças necessárias e as lições de honestidade, amor e dedicação. Além é claro, do meu irmão Lucas, uma das minhas inspirações, da minha tia e madrinha Margarete e meu primo Pedro Luiz.

Jamais poderia deixar de lembrar dos meus amigos, que entre uma conversa e outra, sempre acreditaram em mim, me dando forças, conselhos ou mesmo me fornecendo algumas críticas, que foram fundamentais para a minha evolução. Não querendo ser injusto, prefiro não citar alguns nomes, mas eles sabem como estão no meu coração.

Um obrigado muito especial aos meus professores na Universidade e também aos que me ajudaram a evoluir desde os meus primeiros anos de vida. Especialmente ao professor Marcello Basile, exemplo de profissional, pelas sábias palavras nos momentos adequados, e também ao meu orientador Valter Filé, pela paciência e por me apresentar tantas coisas boas do samba.

Dedico esta monografia à memória da minha prima Lucineia, que se foi tão jovem, mas que deixou um presente para a família, além de um legado de amor e de felicidade.

**Resumo**

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise das atitudes dos sambistas, especialmente os membros do Grupo Recreativo de Escola do Samba, localizado no Rio de Janeiro, no momento em que o Brasil ficou sob comando dos militares através de uma ditadura, entre os anos 1964 e 1985.

Dessa forma, busca entender qual foi o posicionamento de alguns compositores durante o período no qual suas canções, em diversas oportunidades, foram censuradas, além de tentar compreender o tipo de ação empreendida pelo governo sobre o samba naquele momento.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 1: Samba e Portela .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 2: Ditadura e repressão .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 3: Candeia .....</b>	<b>25</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>31</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>32</b>

## Introdução

Escrever sobre samba não é, nem de perto, trabalhar com algo que esteve comigo desde os tempos mais remotos. Pelo contrário.

Porém, vale ressaltar que um referencial fundamental presente no samba esteve ao meu lado durante a minha vida, seja na música, nos ritos ou na convivência: O caráter popular.

Conviver com o forró nordestino, genuíno, desde pequeno, nos meus variados círculos de amizade e família, foi de extrema importância para que minha entrada neste “mundo” afro-brasileiro fosse tão natural, tão leve.

Pelo seu caráter nada egoísta ou arrogante, o samba ajuda. Ele não assusta, ele te chama, convocando para a participação em um dos maiores símbolos da interação de pessoas de todos os grupos sociais. Ele não tem preconceito, mas aceita todo mundo.

A idade não importa, a cor da tua pele não me interessa  
Se tem perna torta se tem perna certa  
Basta saber se tem samba na veia.

(Samba da antiga – Candeia)

Como diz Candeia, o samba “é a coisa mais bacana que existe no mundo”<sup>1</sup>

Minha vontade de falar sobre samba, em certo momento, criou uma dificuldade. Como escolher apenas um ponto? Como escolher os sambas de apenas um compositor, se conheço pelo menos algumas dezenas que colocam em versos um pouco da sua história, transformando-a em músicas tão belas? Como farei esse recorte, deixando de lado tanta “gente boa” ou tantos assuntos igualmente ou até mesmo mais interessantes?

Pois bem. Tomando o próprio samba como exemplo e inspiração, decidi não ser egoísta. Vejo com bons olhos a possibilidade de citar e até venerar um punhado de sambistas.

Claro, diferentemente do samba, aqui eu devo seguir um padrão. Neste espaço acadêmico, algumas regras existem e (infelizmente) devo obedecê-las.

---

<sup>1</sup> Música composta por Candeia, que faz parte do álbum de mesmo nome, lançado em 1970. Na introdução, o compositor fala essa frase.

Escrever sobre samba significa muito mais do que apenas um gosto pessoal. Por algum motivo, que ainda não consegui esclarecer, as manifestações musicais de caráter popular ainda estão, de uma forma ou de outra, presentes em menor número do que poderiam estar nos estudos historiográficos.

Em um levantamento bibliográfico sobre o tema samba, por exemplo, não é difícil definir um número aproximado de estudos realizados até hoje. Os temas mais clássicos (uso o termo sem nenhuma pretensão de denegrir ou diminuir a imagem da temática) ainda são dominantes, principalmente aqueles que se dedicam à política e economia.

Porém, mais do que uma questão acadêmica - aqui deixo um pouco de lado a tendência da academia - resolvi adentrar neste “Novo Mundo”, que diferentemente da visão europeia sobre a América, encontrei apenas história, passado e riqueza. Encontrei as pessoas falando sobre seu cotidiano, da forma mais pura que um ser poderia narrar.

Aliado ao desejo de saber um pouco mais sobre esse passado tão próximo de mim e da minha família, juntei a minha experiência de vida e estudo na Baixada Fluminense e assim percebi como as histórias dos sambistas eram parecidas com as minhas, da minha família, da minha cidade.

De alguma forma, me senti mais contemplado com seus versos do que com histórias mais remotas, aquelas presentes nos livros didáticos, por exemplo. Sem criticar o passado mais longínquo, longe disso.

Samba, como já citado anteriormente, é muito amplo, um “prato cheio”. Portanto, seria necessário definir o que especificamente eu iria estudar nessa temática e aí falou um pouco mais alto aquilo que deve ser uma das bases do historiador: a curiosidade.

A ditadura militar, compreendida entre os anos 1964 e 1985 sempre foi e continua sendo um dos assuntos mais investigados da historiografia brasileira e segue despertando no público fora da academia um interesse maior que boa parte da História do Brasil.

Comigo não foi diferente e nada mais lógico que juntar dois temas do meu interesse. Comecei a me perguntar como o samba, especialmente os sambistas da Portela, escola pela qual tenho grande simpatia e a maior vencedora do carnaval carioca, estava inserido nisso. Como eles se comportaram? Se havia censura, como é de conhecimento de todos, eles também foram censurados? Como foi a reação desses sambistas diante desse quadro? Assim como na dita MPB, havia um tipo de movimento semelhante no samba, de busca pela liberdade de expressão e de crítica à censura e à ditadura?

As questões foram surgindo e procurei meios de respondê-las neste trabalho. Além da leitura bibliográfica e, utilizei a História Oral como método, entrevistando o professor e grande compositor Sérgio Fonseca, envolvido desde cedo no mundo de samba e convivendo ou conhecendo os mais diversos compositores da GRES Portela. Uma produção cinematográfica, Mistérios do samba, também contribuiu fortemente.

O primeiro capítulo é importante para apresentar ao leitor um pouco do pano de fundo que utilizo e no qual me baseio, que é exatamente a ditadura militar e suas formas de repressão em todos os segmentos da sociedade, com ênfase, é claro, no impacto sobre o samba e as formas que os compositores encontraram para sair desta limitação musical. Importante ressaltar também como este trabalho procura fazer uma comparação entre a forma de reação de sambistas da Portela e a atitude de artistas de outros gêneros, especialmente a dita MPB, quando esbarravam em algum tipo de censura às suas músicas. Tudo isso, é claro, depois de dada uma dimensão de como era abrangente o poder de fiscalização e vigilância do Estado brasileiro naquele momento.

No segundo capítulo, procuro apresentar a outra parte do meu trabalho, que é o Grupo Recreativo de Escola de Samba Portela, com ênfase, é claro, nos seus membros, seus compositores, aqueles que, na verdade, são os responsáveis por todo o peso que a azul e branco carrega no carnaval carioca e todo o sucesso que a escola tem no Brasil e até o seu reconhecimento mundial. Nesta parte, através da análise de algumas de suas composições, tento elucidar o motivo pelo qual os membros da escola acabaram não sofrendo assim uma repressão tão grande naquele momento de fechamento político, se compararmos com alguns artistas de outros estilos musicais naquele momento.

Por fim, decidi analisar um pouco mais alguns aspectos da vida e da obra de Candeia, um dos membros mais importantes da escola, inclusive da Ala dos compositores. A escolha, obviamente, não foi por uma preferência pessoal, apesar da minha admiração por algumas de suas canções, mas o objetivo é tentar retratar e analisar um pouco da contradição de ser sambista e ao mesmo tempo estar ao lado da vigilância naquele momento, pois Candeia, além das palavras, possuía uma profissão, uma rotina de trabalho fora da escola, como era muito comum naquele momento. Chico Santana, por exemplo, integrante da Velha Guarda da escola, era ajudante de caminhão em uma fábrica de móveis. Casquinha (NOTA com nome), por sua vez, trabalhou como bancário. A profissão de Candeia, entretanto, o colocava, por vezes, do lado oposto aos resistentes à ditadura, como veremos.

Assim, acredito que pude ter nesse trabalho, muito mais que a conclusão de meu curso de Licenciatura em História, mas consegui ter prazer e dar um pouco mais de continuidade à escrita da minha História e daqueles que estão próximos de mim, da minha família e dos que vivem na mesma região que eu.

Concluo esta breve introdução afirmando que, além do prazer, o mesmo que eu espero que o leitor tenha, este trabalho é também uma singela homenagem e uma pequena, mas insistente tentativa de manter viva na historiografia a memória de uma das maiores manifestações populares do Brasil: O samba, que apesar das dificuldades e das transformações impostas pelo tempo e pela sociedade, não morre.

Samba, agoniza mas não morre  
Alguém sempre te socorre  
Antes do suspiro derradeiro

Samba, negro forte destemido  
Foi duramente perseguido  
Nas esquinas, no botequim, no terreiro

Samba, inocente pé no chão  
A fidalguia do salão  
Te abraçou, te envolveu

Mudaram toda a sua estrutura  
Te impuseram outra cultura  
E você nem percebeu

(Nelson Sargento)

## SAMBA E PORTELA

Ouvi cantando assim  
 A majestade do samba  
 Chegou chegou  
 Corri pra ver  
 Pra ver quem era  
 Chegando lá  
 Era a Portela  
 Era a Portela do seu Natal  
 Ganhando mais um carnaval  
 Era a Portela do Claudionor  
 Portela é meu grande amor  
 Era rainha de Oswaldo Cruz  
 Portela muito nos seduz  
 Foi mestre Paulo seu fundador  
 Nosso poeta e professor

(Casquinha/Chico Santana/ Monarco)

O samba, desde os tempos de seu surgimento no Rio de Janeiro, no início do século XX, surgiu como importante movimento que acabava mostrando através de seus versos um pouco do que acontecia na cidade. Desta forma, a música, além do aspecto cultural e do entretenimento, servia como crônicas do cotidiano<sup>2</sup>. Os cronistas, é claro, eram os próprios compositores. Para Muniz Sodré, nas letras de José Barbosa da Silva, o Sinhô, “já estava fixada umas das principais características do samba cariocas: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional”<sup>3</sup>, como ficava claro na letra de um dos seus sambas mais conhecidos pelo público: “A favela vai abaixo”:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
 Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu  
 Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco  
 Eu só te esqueço no buraco do Caju

Fica evidente a retratação de um dos períodos mais importantes da História do Rio de Janeiro, que foram as reformas urbanas implementadas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX quando a cidade passou por inúmeras transformações com o objetivo de “embelezar” a zona central, através de obras como o alargamento de avenidas. Consequentemente, muitas pessoas que viviam nesta região, acabaram perdendo suas moradias para atender o discurso do

---

<sup>2</sup> FILÉ, Valter. O que espanta miséria é festa – Puxando Conversa – Narrativas e memórias nas redes educativas do samba. Tese de doutorado em Educação. UERJ, 2006

<sup>3</sup> SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª edição. Rio de Janeiro. Mauad, 1998. p. 43

progresso das autoridades da época, que queriam transformar o Rio de Janeiro em um tipo de “Paris da América”.

Desta forma, portanto, as classes mais populares que habitavam o centro da cidade ficavam como uma das principais alternativas a mudança para as zonas periféricas, o subúrbio, propriamente dito, sendo Bangu o exemplo citado por Sinhô no seu samba.

Narrar o cotidiano da cidade, seja o aspecto político, social ou mesmo o mais corriqueiro, não foi um privilégio do samba das primeiras décadas do século XX, mas é uma marca dos sambistas que perdura até os dias atuais.

Um pouco mais tarde, já na década de 1960, José Flores de Jesus, o grande Zé Ketí, também deixava registrado em seus versos um pouco do que acontecia no Rio de Janeiro de sua época, com o seu excelente “Opinião”.

Podem me prender  
Podem me bater  
Podem, até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião  
Daqui do morro  
Eu não saio, não

Ao mesmo tempo que deixava registrado o que acontecia, Zé Ketí fazia questão de mostrar o que queria e como seria feliz: não saindo do morro, de perto do povo.

O samba, objeto do meu trabalho, é extremamente democrático e aceita todo mundo, independente de sua classe social, sua cor ou sua origem, como deixa claro Alvíto:

O samba sempre pressupôs um circuito de trocas bastante intenso, desde a famosa casa da Tia Ciata, passando pelos botequins, pelas rodas-de-samba nos morros e subúrbios, pelos piqueniques em Paquetá, pelas festas da Penha e da Glória, pelo pagode no próprio trem da Central - estratégia utilizada por Paulo da Portela para fugir da repressão policial. Diferentemente de outras manifestações musicais, o samba envolve um longo processo de socialização, o estabelecimento de uma rede de relacionamentos pessoais, o partilhar de uma memória comum, com tradições e "culto" aos ancestrais. É um processo interminável, em permanente elaboração, de re-construção de uma memória negra e popular. (Alvíto, Marcos. Puxando Conversa. In FILÉ, Valter. Batuques, fragmentações e fluxos. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2000.

Nota-se inclusive essa democracia presente até mesmo nos instrumentos que são utilizados quando o samba é tocado, onde percebe-se uma interação de culturas para a elaboração de suas melodias.

O violão, por exemplo, tem origem portuguesa, assim como o cavaquinho. Dois instrumentos fundamentais em qualquer roda de samba. O pandeiro, por sua vez, tão popular, veio para o Brasil também pelos portugueses, depois de ser apresentado a estes pelos árabes.

O reco-reco e a cuíca são originais da África, são os representantes daqueles que nos apresentaram o samba. Por fim, o representante nacional: o tamborim, inventado por grandes sambistas do Estácio.<sup>4</sup>

A escolha da Portela como um dos focos deste trabalho não foi por acaso. O GRES Portela é umas escolas pelas quais sempre tive simpatia e alguns de seus sambistas estão entre os meus favoritos. Mas claro que não pautei minha opção apenas por uma questão pessoal.

Falar da Portela significa falar de vitórias, de brilho, mas ao mesmo tempo de simplicidade e de uma grande interação de diversos grupos sociais que já passaram pelas suas duas sedes: a Portelinha, primeira casa da escola, localizada na Estrada do Portela, em Oswaldo Cruz, e o Portelão, fundado em 1972 e localizado no nº 81 da Rua Arruda Câmara, chamada posteriormente de Rua Clara Nunes, e desde então sede da agremiação de Oswaldo Cruz.

A escola foi fundada em 1926 no bairro de Oswaldo Cruz por três grandes sambistas: Paulo Benjamin de Oliveira, ou Paulo da Portela, Antonio Rufino dos Reis, o Seu Rufino, e Antonio Caetano, além de outros sambistas mais próximos que ajudaram na tarefa de afirmar a agremiação como uma das principais do Rio de Janeiro, sendo até hoje a maior vencedora do carnaval carioca, com 21 títulos.

Se desde a década de 20 a Portela já abrilhantava o carnaval do Rio de Janeiro, a partir de 1970, com ideia de Paulinho da Viola, a Velha Guarda Show foi criada e serviu como uma ponte para registrar e levar ao mundo o brilhantismo de composições de sambistas mais antigos e com isso nascia um dos grupos de samba mais respeitados do Brasil, venerado por onde passa, aqui e no exterior.

---

<sup>4</sup> ALVITO, Marcos. Histórias do samba. São Paulo. Matrix, 2013

Chamo de Velha Guarda Show neste trabalho para fazer uma clara diferenciação entre este grupo de sambistas representantes da escola e aqueles membros mais antigos, que são assim chamados, de Velha Guarda, como uma forma de demonstração de respeito à sua contribuição a escola ao longo dos anos. Como ocorre não apenas na Portela, mas na verdade, em qualquer lugar. Chamar de Velha Guarda, de uma forma até informal, assume um sentido de respeito, como Paulinho da Viola expõe durante o filme *Mistério do Samba*.<sup>5</sup>

A Portela sempre se destacou das demais. E isso está longe de ser uma tentativa simples de exaltação da azul e branca ou muito menos de desmerecimento das outras escolas. Porém, não é difícil encontrar até mesmo compositores de outras agremiações tecendo elogios à Portela e à Velha Guarda Show. As atitudes de seus membros também foram destaque. Em tempos de Estado autoritário e repressivo, inclusive com a presença da Lei da Vadiagem<sup>6</sup>, Paulo da Portela deixava claro como queria a vestimenta de seus membros: "Quero todo mundo com os pés e pescoço ocupados" (VARGENS e MONTE, 2001)

Era uma forma de mostrar respeito, ganhar a confiança de seus pares e da comunidade e ainda evitar qualquer tipo de problema com as autoridades da época. Com isso, era comum a saída de Paulo pelo bairro nos dias de ensaio da escola, convencendo os pais das meninas a deixarem que as mesmas pudessem participar. No fim, fazia questão de levá-las de volta ao lar.

Portanto, sem dúvidas, a Portela sempre foi uma escola distinta das demais, com suas particularidades e especialmente com sambistas espetaculares.

Com a devida importância no cenário carnavalesco e musical daquele momento, era absolutamente aceitável e até certo ponto natural que a escola fosse um local de atenção por parte daqueles que estavam preocupados com a dita "manutenção da ordem" e "sucesso da revolução de 64". Dessa forma, tornou-se frequente nos ensaios e no dia a dia da escola a presença de pessoas estranhas ao convívio normal. Porém, vale ressaltar que esse tipo de vigilância não era um "privilegio" da azul e branco. Toda ou quase toda concentração de pessoas era alvo de atenção por parte da ditadura, seja no campo político, estudantil ou

---

<sup>5</sup> BUARQUE DE HOLLANDA, Lula; JABOR, Carolina. *O mistério do samba*. Produção de Marisa Monte e direção de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, 2008. 1 DVD, 88 min, color.

<sup>6</sup> Lei de 1941, que determinava pena de 15 dias a três meses a quem se entregar "habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou que prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita.

cultural, como falaremos mais à frente:

“Esse tipo de coisa havia...na faculdade você tinha um colega que chegava de repente de “para-queda” e aparecia na faculdade nacional, por exemplo, o cara no 3º ano, 2º, 3º ano, ninguém conhecia. “Não, peguei uma transferência da Gama Filho não sei o que”. E o cara ficava ali, o cara ficava ali colhendo coisas, ouvindo coisas, às vezes levando as coisas ou não, às vezes o cara nem levava coisíssima nenhuma, mas eram colocados lá”.(FONSECA, Sérgio. Depoimento [21 de dezembro de 2013]. Entrevista concedida a Filipe Alves

É importante ressaltar que a fundação da Velha Guarda Show com o objetivo de gravar alguns sambas que estavam apenas na memória de alguns de seus membros ocorreu em plena ditadura militar, como já foi exposto. O grupo começou a se destacar e a ser convidado para diversas apresentações pelo Brasil e até no exterior.

Os ensaios se tornaram em pouco tempo um local de reunião de diversos grupos sociais, como sambistas, jornalistas e intelectuais, que ficavam cada vez mais encantados com o tipo de música diferenciada que era feito pelo pelos seus componentes.

Os encontros eram realizados no quintal da casa de seus próprios membros, sempre regados à muito samba, cerveja e comida. Os quintais de Manacéa, Doca, Argemiro e Surica serviram como abrigo em algum momento e a presença do público era cada vez maior<sup>7</sup>.

Um grande questionamento que surge é como um grupo fundado durante a ditadura militar não teve nenhum tipo de repressão ou investigação mais profunda por parte das autoridades e a resposta é encontrada no estilo da própria música do grupo. As letras feitas pelos compositores da Velha Guarda não possuíam um viés político, pois as canções tinham um tom muito mais romântico do que a maioria das outras músicas produzidas por outros grupos durante aquela época. Isso não significa que na escola não havia sambistas com posicionamentos sociais nas suas canções, como veremos um pouco mais a frente, mas esse não era o foco da Velha Guarda Show. O objetivo era colocar em versos as coisas do coração e isso era muito bem feito, como fica claro no samba de Alberto Lonato:

Você me abandonou

---

<sup>7</sup> Como fica claro no livro de VARGENS e MONTE, 2001, e também na conversa com aqueles que frequentaram aquele ambiente.

Ô ô eu não vou chorar  
 Mas hei de me vingar  
 Não vou te ferir  
 Eu não vou te envenenar  
 O castigo que eu vou te dar é o desprezo  
 Eu te mato devagar  
 O desprezo é uma arma perigosa  
 È pior do que uma seta venenosa  
 O desprezo para quem sabe sentir  
 Muitas vezes faz chorar  
 Outras vezes faz sorrir

(Alberto Lonato – Você me abandonou)

Ou mesmo a canção de Jair do Cavaquinho:

*Eu te quero ainda*  
*Volta ao nosso ninho*  
*Não me acostumo*  
*A viver sozinho*  
*Nosso barracão ficou vazio*  
*Desde quando resolveste me deixar*  
*A tristeza foi morar comigo*  
*Só por deboche ainda vives a cantar assim*  
*Laialaia, laialaia, laialaia*

(Jair do Cavaquinho – Eu te quero)

Fica claro o objetivo de seus componentes. Portanto, o fato de ter músicas basicamente com um aspecto muito mais romântico do que social, sem dúvidas contribuiu para a diminuta perseguição política aos membros da Velha Guarda da Portela. O cotidiano destacado pelos compositores não foi o social, mas sim o sentimental.

## DITADURA E REPRESSÃO

O pano de fundo deste trabalho, como especificado no título e apresentado na introdução, é a ditadura militar e analisar até que ponto a sua forma de repressão e censura foi impactante no samba.

Ditadura esta que é compreendida para a maioria dos autores entre os anos 1964 e 1985. Portanto, foram 21 anos de diminuição dos direitos políticos, de contestação e de aumento das proibições políticas, culturais, artísticas e jornalísticas.

Inicialmente, faz-se necessário deixar claro que a perspectiva trabalhada aqui será exatamente considerar os 21 anos citados como ditadura militar, mesmo que alguns trabalhos defendam ainda que em 1979, com a promulgação da Lei da Anistia, promulgada em 28 de agosto daquele ano pelo então presidente João Baptista Figueiredo<sup>8</sup>, o regime político já teria declinado.

Outra historiografia defende ainda que a repressão começa de fato apenas em 1968, com o Ato Institucional nº 5, baixado no dia 13 de dezembro daquele ano. Essa corrente acredita que só a partir deste período teria ocorrido o início da tortura e da censura. Porém, tomando com referência o trabalho de Carlos Fico, é coerente afirmar que a prática da tortura já ocorria nos primeiros momentos depois do golpe. “Castelo Branco, como se sabe...além de tudo, foi conivente com a tortura, que já era nos primeiros momentos após o golpe”<sup>9</sup>. Portanto, será esse o período considerado neste trabalho.

Sendo assim, desde o início, ficava clara a tentativa de total ou amplo controle da polícia política sobre os mais diversos segmentos da sociedade brasileira depois da implantação do regime exercido pelos militares.

---

<sup>8</sup> No seu Art 1º, ficava determinado que: É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.

<sup>9</sup> FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 29 – 60, 2004.

Apesar do foco maior aqui ser o GRES Portela, o que fica evidente nas fontes, nos textos e nas falas de entrevistados é que boa parte das escolas acabava sofrendo algum tipo de controle ou pelo menos de vigilância por parte da polícia política. Seja essa atuação mais agressiva e clara ou não.

Uma das formas de vigilância exercida pelo governo naquele momento, como já foi apresentado por Tamara Paola Cruz<sup>10</sup>, eram as chamadas fichas sintéticas, documento que servia para que as autoridades pudessem ter o maior número possível de informações sobre as pessoas que pudessem despertar a sua atenção. Vale sempre ressaltar que aquele período foi de extrema preocupação do governo com as pessoas que estavam, de certa forma, envolvidas, direta ou indiretamente, em algum tipo de grupo. Seja ele, político, estudantil ou até mesmo cultural. Portanto, nada mais natural, que aqueles que faziam parte de uma escola de samba ou mesmo que frequentasse uma roda de samba pudessem sofrer algum tipo de vigilância.

Neste momento, percebe-se que, muitas vezes, esse cuidado por parte do governo não se transformou em uma atuação, uma censura ou coerção de fato. Porém, fica claro que a preocupação existia. Reunia-se todo tipo de informação possível sobre aquela pessoa que havia despertado o interesse dos órgãos de fiscalização, desde informações de caráter pessoal, até uma possível participação em algum grupo ou partido político.

Porém, na maioria das vezes, esse tipo de fiscalização não era notado ou mesmo entendido como tal pela maioria das pessoas que frequentavam as escolas de samba, especificamente na Portela, como deixou claro Sérgio Fonseca, que acreditava principalmente que a preocupação do governo era na verdade com a velocidade e com a possibilidade de abrangência naquele momento. A música, e aqui o samba está incluído, era um veículo de comunicação rápida e em massa:

“O problema era um olho vivo e atento às coisas que seriam veiculadas do ponto de vista da música. Que a música passou a ser um instrumento rápido, de comunicação rápida. Isso já fazia parte de toda uma estratégia e política (...) do CPC (Centro

---

<sup>10</sup>DOS SANTOS CRUZ, Tamara Paola. As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos. 2010. 143f. Tese de Doutorado em História – UFF/Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2010.

Popular de Cultura) da UNE, de onde veio MPB4, de onde veio Martinho da Vila, Sérgio Ricardo acho que passou pelo CPC também, Carlinhos Lira (...)tinha uma postura muito interessante do ponto de vista de arte, porque naquela época discutia-se que a arte teria que ter uma função social, a grande função da arte seria social, de conscientização. Tinha-se essa visão, de que a conscientização seria importante. E que essa conscientização feita através da música seria muito mais rápida. Seria atingido um número muito maior de pessoas em um espaço de tempo diminuto. “ (FONSECA, Sérgio. Depoimento [21 de dezembro de 2013]. Entrevista concedida a Filipe Alves)

Ou seja, percebe-se claramente o poder de influência que não apenas a música, mas qualquer tipo de arte poderia exercer naquele momento sobre a população brasileira. Isso ficava exposto não apenas no samba, mas em várias vertentes musicais, como a clássica MPB e seus representantes mais famosos, como a conhecida música Cálice, de Chico Buarque, que faz uma menção às poucas possibilidades de contestação que existiam no momento:

“Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue...”

(Chico Buarque - Cálice)

O grande questionamento era, portanto, se aqueles que frequentavam as escolas ou mesmo aqueles que faziam os sambas tinham dimensão dessa consciência política, de que aquilo que faziam era de fato uma música de protesto, ou se apenas estavam dispostos a cantar um samba sobre o período de dificuldade que passavam, mas que na verdade seria algo apenas lúdico.

Fonseca vai pela segunda linha, acreditando que a maioria dos sambistas naquele momento não haviam adquirido ainda essa consciência, apesar de suas exceções, como fica claro no exemplo de Noca da Portela, que era assumidamente de esquerda, inclusive filiado ao Partido Comunista. Várias de suas músicas, muitas em parceria com o próprio Sérgio Fonseca, foram censuradas. E quando se fala em censura, deve-se destacar e adotar esta palavra com todo o seu significado. As letras eram de fato proibidas e muitas vezes os compositores eram obrigados a trocar alguns versos de suas músicas. Em algumas oportunidades, quando a mudança da letra não era realizada, a música ficava simplesmente impossibilitada de ser

veiculada. Em muitas ocasiões, apenas com a Lei da Anistia houve a circulação dessas canções no rádio e televisão.

Como aconteceu no samba *Rojão*, de Noca e Sérgio, que foi feito na década de 70, mas só foi gravado na década de 80, depois da Anistia, interpretado pela cantora Marlene “O que faz tempo que não vou a bom pagode / Mas meu Deus como é que pode, quem aguenta esse rojão...”

Um dos trechos proibidos pela censura dizia: “É tanto arrocho, que entra o imposto e o assalto, você bota as mãos pro alto e dá graças ao ladrão”

Esse é um exemplo claro de como muitas vezes a posição do sambista estava sim exposta, bem definida, de forma muito clara inclusive. O tom mais alegre e descontraído de um samba poderia deixar as coisas um pouco mais amenas para um sambista, mas a censura era feroz. As músicas eram organizadas em pastas e os compositores eram chamados e interrogados sobre seu conteúdo. As partes não autorizadas eram grifadas de vermelho. Os órgãos de fiscalização não deixavam passar nada. Ou melhor, deixavam, mas muito mais por uma “malandragem” de um sambista do que por omissão.

Exemplo claro disso foi com Norival Reis, também da Portela, que viu o seu samba-enredo “Illu Ayê”, de 1972, ter um verso censurado, na parte que dizia: “negro diz tudo que lhe vai no ser”<sup>11</sup>. Ora, para a ditadura, era ousadia demais naquele momento uma letra de samba que tinha como objetivo mostrar que o negro, membro de escola de samba, poderia falar de acordo com a sua vontade. Desta forma, Norival foi obrigado a fazer uma modificação e usou toda a sua genialidade para colocar no lugar a frase “negro diz tudo que pode dizer”. Com isso, mostrava para o bom entendedor que estava limitado, que a censura havia batido à sua porta e feito algum tipo de proibição. Deixava clara a sua atitude de protesto, mesmo que de forma irreverente e sem chamar tanta atenção. Foi tão discreto e genial que os censores não perceberam e foi desta forma que o samba foi à avenida naquele ano.

Outra forma de escapar dessa censura musical era tentar utilizar seu bom relacionamento com os censores, que em boa parte das vezes eram professoras aposentadas. Porém, é claro, muitas vezes isso não era possível.

---

<sup>11</sup> ALVITO, Marcos. Histórias do samba. São Paulo. Matrix, 2013. P.112

Já na década de 1970, muito perto da promulgação da Lei da Anistia, inclusive, no dia 30 de abril, vários cantores reuniram-se no Rio Centro, no Rio de Janeiro, para um show que deixava claro o seu viés político, com o tema: “Anistia ampla, geral e irrestrita”.

O evento foi organizado pelo CEBRADE (Centro Brasil Democrático), idealizado por Oscar Niemayer, Ênio Silveira, Chico Buarque de Hollanda e Antonio Houaiss, que desde o momento da fundação com o manifesto de adesão, deixavam claro que, entre os objetivos estavam a busca pela anistia aos punidos e perseguidos políticos, além do fim do AI-5 e outras expectativas.

Do referido show, participaram vários representantes da música popular brasileira, inclusive muitos membros da Portela, como a Velha Guarda da Portela e Paulinho da Viola. Participaram também cantores da MPB, como o próprio Chico Buarque, que foi o organizador e apresentador, Gal Gosta, Francis Hime, Moraes Moreira, Sivuca e muitos outros.

O objetivo, segundo o dossiê preparado pela polícia política era mostrar uma posição contrária ao regime político do momento, através, é claro, das mensagens e das músicas. Neste dia, agentes do DOI-CODI<sup>12</sup> acabaram sendo vítimas de um suposto atentado e com isso a vigilância sobre aqueles que participaram do evento ficou ainda mais forte. Descobriu-se mais tarde que ocorreu na verdade uma grande farsa, pois os oficiais feridos acabaram, por um descuido, sofrendo os ferimentos, mas o objetivo era causar aos que participavam do show.

Neste sentido, há uma certa divergência sobre o que teria motivado a participação destes sambistas naquela oportunidade. Se houve, de fato, uma união e uma tomada de consciência ou se na verdade aquele evento, pelo menos para os membros da Portela mencionados anteriormente, tinha um caráter apenas artístico.

Considerando o tipo de letra composto pela Velha Guarda da Portela, que se apresentava em vários lugares do mundo naquele momento, ou mesmo por Paulinho da Viola, não é fácil acreditar que um processo de influência e conscientização das massas estava sendo preparado com o tipo de música executado, como o samba de Paulinho citado abaixo, lançado em 1978.

---

<sup>12</sup>Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna, órgão de repressão do governo utilizado nos Anos de Chumbo.

Trama em segredo teus planos  
 Parte sem dizer adeus  
 Nem lembra dos meus desenganos  
 Fere quem tudo perdeu

Ah coração leviano não sabe o que fez do meu  
 Ah coração leviano não sabe o que fez do meu (mas trama)  
 Este pobre navegante meu coração amante

Enfrentou a tempestade  
 No mar da paixão e da loucura  
 Fruto da minha aventura  
 Em busca da felicidade

Ah coração teu engano foi esperar por um bem  
 De um coração leviano que nunca será de ninguém

(Coração leviano, Paulinho da Viola, lançado em 1978)

Portanto, mesmo que as canções de protesto fossem de fato uma realidade para muitos compositores daquele momento, especialmente para a MPB, o samba, por sua vez, especificamente o samba da Portela, não tinha, pelo menos na perspectiva apresentada, qualquer visão revolucionária ou mesmo de contestação ao regime. Conclui-se nesse ponto, que a participação de artistas como a Velha Guarda da Portela e Paulinho da Viola neste evento tenha sido estritamente artística, mesmo que a ditadura tenha de alguma forma procurado levantar suspeitas e questões sobre os artistas que passaram pelo palco.

O momento, obviamente, era de controle e de atenção, ou pelo menos da tentativa desse controle. O governo, como já foi citado, tentava, de todas as formas, controlar tudo aquilo que era veiculado nos mais diversos segmentos sociais. Seja com informantes em uma roda de samba ou em uma universidade, a preocupação do governo era controlar, evitar que possíveis manifestações ou contestações ao regime fossem realizadas. Desta forma, não raro, alguns locutores das rádios tinham toda uma ligação com a ditadura militar. Principalmente naqueles programas bem populares, quando o ouvinte ligava pedindo para tocar uma música, por vezes falava ao vivo e, claro, o controle poderia ser feito de uma forma mais direta e rápida por esse representante da ditadura no próprio local, que muitas vezes era o próprio apresentador.

Para ter um maior significado dessa dimensão, é importante falar como isso alcançou uma esfera muito maior, abrangendo vários setores na época, como o futebol. Um dos exemplos mais claros é o de Hélio Vígio, delegado da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e preparador físico do Club de Regatas Vasco da Gama. Ou mesmo Antônio Lopes, amigo de Hélio, inclusive, que também atuou como detetive de polícia durante a ditadura e foi preparador físico do Vasco durante a década de 1970.

Não há dados suficientes para se questionar a competência no âmbito esportivo dos policiais citados acima, longe disse. Lopes, inclusive, tem uma carreira brilhante como técnico de futebol, reconhecida no Brasil e no exterior. Porém, o que é importante neste trabalho é pontuar como diversas esferas sociais estavam permeadas pelos olhos vivos da ditadura militar. Isso ocorria no rádio, na TV, no futebol e também, é claro, no samba, como veremos um pouco mais à frente.

Fica evidente a partir de todos esses exemplos, portanto, que o Estado não media esforços para evitar qualquer coisa que fosse diferente das suas pretensões. O discurso oficial, claro, era sempre a preocupação com a manutenção da “ordem” estabelecida na “Revolução de 64”.

A partir disso, como fica claro na historiografia, o Estado deixava muito clara a sua pretensão, de pouca preocupação com o indivíduo comum em muitos momentos, mas de atenção total ao todo. A preservação do regime político estabelecido com o golpe de 1964 era a prioridade.

Contudo, como se espera em um grupo que acaba sofrendo com a coerção, as tentativas de resistência e contestação não foram poucas e não foi diferente no Brasil. Cada um na sua possibilidade. A imprensa, com suas manchetes, sempre que era possível. Quando não era, mostrava sua forma de manifestação do seu jeito, às vezes colocando uma matéria totalmente fora do contexto na capa, como uma receita de bolo, por exemplo. Era uma forma de mostrar ao povo que a censura proibiu a veiculação de determinado conteúdo.

Os estudantes também se manifestavam de acordo com as suas possibilidades, através dos seus atos e da tentativa de incitar e influenciar a população.

Depois de passado um período do golpe, a luta armada, que apresentava uma alternativa de contestação, baseada em uma maior ação, como a prisão de diplomatas norte-americanos, na tentativa de trocar a liberdade deles pela de presos políticos.

Se todos esses grupos contestavam de alguma maneira, com a música não poderia ser diferente. Na MPB, como já foi citada, as músicas acabavam ganhando uma amplitude maior. Isso pode ser explicado pelo fato de que, naquele momento, eram exatamente os compositores deste gênero musical que tinham um acesso maior aos estudantes universitários daquele período. Portanto, acabou se tornando natural a apropriação de algumas dessas canções como símbolo de resistência, como a já citada Cálice, do Chico Buarque, e a Pra não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré:

Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção  
 Somos todos iguais  
 Braços dados ou não  
 Nas escolas, nas ruas  
 Campos, construções  
 Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção

Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer(...)

(Geraldo Vandré - Pra não dizer que não falei das flores)

Esta canção tornou-se um marco e era entoada em diversas manifestações contrárias ao regime político do momento, principalmente nos atos organizados pelos estudantes.

Bom, diante desse quadro, o samba, como já foi exposto, não ficou pra trás. Mesmo com uma menor exposição no período, principalmente na grande mídia, se comparado à outros ritmos, como a MPB, o samba também marcou o seu lugar, mesmo com seus compositores enfrentando repressão, como acontecia com os outros cantores.

Os sambistas, como já foi exposto nos caso de Noca da Portela e Norival Reis, também faziam suas letras com tom de crítica. Na Portela, por exemplo, isso se fazia muito presente. Foi assim com Zé Ketí, também da Portela, que fez sua música mostrando indignação, mas mostrou mais uma vez o gingado dos compositores da azul e branco quando resolveu não fazer uma crítica direta aos militares, mas escreveu seus versos para mostrar um pouco para o

povo brasileiro as péssimas condições de vida no morro e a ineficiência do Estado brasileiro diante disso:

Acender as velas  
 Já é profissão  
 Quando não tem samba  
 Tem desilusão  
 É mais um coração  
 Que deixa de bater  
 Um anjo vai pro céu  
 Deus me perdoe  
 Mas vou dizer  
 O doutor chegou tarde demais  
 Porque no morro  
 Não tem automóvel pra subir  
 Não tem telefone pra chamar  
 E não tem beleza pra se ver  
 E a gente morre sem querer morrer

(Zé Kéti - Acender as velas - 1965)

Portanto, o que fica bem evidente é que, além daquilo que é mais conhecido e veiculado, o samba, mesmo com um menor conhecimento do público, também teve sua participação neste momento de ausência de liberdades. E mais: fez isso do seu jeito, com seu “gingado” e obtendo sucesso escapando, muitas vezes, dos braços da ditadura.

## **CANDEIA**

A chama não se apagou  
 Nem se apagará

És luz de eterno fulgor, Candeia  
O tempo que o samba viver  
O sonho não vai se acabar  
E ninguém vai esquecer, Candeia

(Luiz Carlos da Vila – O sonho não se acabou)

Poucos compositores do mundo do samba são tão controversos quanto Antônio Candeia Filho, ou simplesmente Candeia, um dos principais nomes da Portela e um dos compositores mais admirados.

Como compositor e analisando apenas a sua postura musical, ele sempre foi e será sendo um dos mais respeitados não apenas na Portela, mas por todos os sambistas. Porém, sua figura surge também em alguns aspectos com boas doses de contradições, tanto no que se refere à sua contribuição para o samba, quanto no que se refere às suas atitudes cotidianas. Contradições essas, inclusive, que são importantes para apresentar como era cheia de alternâncias e possibilidades a vida de um sambista naquele momento de repressão. Ser de origem popular e fazer música popular não significava ser automaticamente um entusiasta de qualquer movimento contrário à ditadura militar.

Além de sambista, Candeia possuía outra ocupação totalmente diferente e fora daquele universo e que, até certo ponto, começava a deixar clara um pouco da sua contradição. Ele era policial. E dos mais temidos pelas pessoas, principalmente pelo seu jeito violento de se relacionar com aqueles que não eram seus amigos. Quando estava na escola ou em uma roda de samba, adotava uma postura. Quando colocava a farda para trabalhar, assumia outra totalmente diferente, como deixou claro Sérgio Fonseca, que mesmo não sendo muito próximo ao compositor, viveu por algum tempo no mesmo ambiente que ele, nos ensaios da Portela. “O Candeia é um compositor muito interessante, lógico, um compositor indiscutível, mas ele não era uma pessoa...não era unanimidade. Como pessoa era terrível. Era policial e horrível, mau caráter” (FONSECA, Sérgio. Depoimento [21 de dezembro de 2013]. Entrevista concedida a Filipe Alves).

Portanto, Candeia nunca foi considerado assim uma unanimidade. Pelo contrário. Seu jeito autoritário de ser acabou rendendo muitas histórias, algumas traumáticas, como veremos um pouco mais à frente. O que vale notar aqui é como ele acabou, de alguma forma, sendo uma representação extremamente fiel do sambista e um sambista competente, mas ao mesmo

tempo, assumia em algumas circunstâncias todo o autoritarismo, característico do regime político que o país vivia no momento. Ao mesmo tempo, Candeia poderia ser a caça, mas também sabia fazer as vezes de caçador, se achasse necessário. Não se fazia de rogado e utilizava com frequência sua posição e sua profissão para se impor diante até mesmo de pessoas mais próximas.

Ficou famoso no mundo do samba, especialmente na Portela, a atitude peculiar de Candeia quando chegava em alguma roda. Em plena ditadura, o compositor-policia! tinha amigos, mas não negava ajuda se fosse necessário prender alguém que estava por perto.

Sebastião Vitorino Teixeira dos Santos, o Catoni, relata na sua participação no Puxando Conversa<sup>13</sup> como Candeia chegava e cumprimentava com um abraço aquele indivíduo que em seguida seria preso, seja por motivo político ou mesmo um crime de qualquer espécie. Previamente, seu parceiro policial já estava avisado que o cidadão que deveria ser levado para a viatura era aquele que ganhasse um abraço seu.

Com o tempo, é claro, as pessoas começaram a perceber essa atitude e com muita “malandragem”, acabavam se afastando e evitando o famoso abraço de Candeia quando ele chegava.

Inclusive, o próprio Sérgio Fonseca relata que as prostitutas da zona do mangue, no Rio de Janeiro, cansadas da forma que eram tratadas por ele, fizeram uma grande festa quando ficaram sabendo da sua morte.

Porém, toda a sua forma de ser acabou lhe custando caro em dado momento e um grave incidente acabou marcando de vez a sua vida pessoal e profissional.

Certa vez, na Praça XV, Candeia chegou e não gostou quando um senhor acabou esbarrando o caminhão em seu carro. Logo foi tirar satisfação, mas não imaginava que o motorista, por sua vez, estava bem protegido e armado. Ele não poupou e acabou descarregando alguns tiros. Um deles atingiu a coluna do compositor, que nunca mais andou. Dali em diante, sua vida foi em uma cadeira de rodas.

Uma semana antes, na Lapa, Candeia chegou e mais uma vez foi aquela correria, pois as

---

<sup>13</sup>O Puxando Conversa é um projeto de memória da cultura popular atuando no registro e divulgação das histórias do samba e do cotidiano popular, contada por seus cronistas oficiais: os compositores.

peessoas de fato já tinham um grande pavor pela sua simples presença. Dessa vez, uma mulher decidiu não correr. Fez aquilo e, quando indagada, respondeu que não correria, pois “não tinha medo de gente”. O resultado foi um insulto e um tapa na cara dado por Candeia. A mulher, por sua vez, não reagiu. Apenas respondeu que aquela mão que lhe deu um tapa, não bateria mais em ninguém<sup>14</sup>. Dito e feito. Em seu depoimento, porém, Sérgio Fonseca relata que toda esta situação ocorreu no Mercado de Madureira.

Por muito tempo após o incidente, inclusive, Candeia se manteve isolado, não queria sair de casa e só começou a tocar samba novamente depois da insistência de alguns de seus amigos.

A direção da escola, por sua vez, nunca teve qualquer tipo de interferência na sua vida pessoal e na sua atuação como policial. Admiravam sua canções, mesmo com restrições à sua postura quando estava trabalhando.

Além da contradição mais latente, de ser um rígido policial militar e ao mesmo tempo sambista, em plena época da ditadura, outras ambiguidades permeavam o universo de Candeia, também com relação à sua música, que em um primeiro momento, nas décadas de 50 e 60, possuía uma caráter muito mais nacionalista, como ficava explícito no samba enredo de 1953 da Portela, que compôs com Altair Prego:

“Foi Tiradentes o Inconfidente  
E foi condenado à morte  
Trinta anos depois o Brasil tornou-se independente  
Era o ideal de formar um país livre e forte  
Independência ou morte  
D. Pedro proferiu  
Mais uma nação livre era o Brasil  
Foi em 1865 que a história nos traz  
Riachuelo e Tuiuti foram duas grandes vitórias reais  
Foram os marechais Deodoro e Floriano e outros vultos mais  
Que proclamaram a República e tantos anos após foram criados  
Hinos da Pátria amada  
Nossa bandeira foi aclamada  
Pelo mundo todo foi desfraldada”

Já depois do acidente, Candeia, insatisfeito com os rumos tomados pelas agremiações

---

<sup>14</sup> ALVITO, Marcos. Histórias do samba. São Paulo. Matrix, 2013

carnavalescas do Rio de Janeiro, inclusive pela Portela, principalmente pela forma como o sambista, segundo ele, estava ausente das decisões da escola, resolveu fundar com outros sambistas, como Nei Lopes e Wilson Moreira, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. O objetivo, como frisava os seus idealizadores, era promover um verdadeiro samba autêntico.

Candeia, mais uma vez, adotava uma postura diferente ao que defendia anteriormente, como mostrava nas suas composições. Dessa vez, adotava uma postura de crítica à exploração sofrida pelo negro e, portanto, parecia cada vez mais engajado no movimento negro. Vivia uma fase mais politizada.

Candeia, portanto, em um certo momento, principalmente no início da sua carreira, talvez quando lhe foi mais conveniente, adotava uma postura ditada pelos fundadores da Portela, alinhado aos bons costumes defendidos por Paulo da Portela, preocupado muito mais com a integração do negro na sociedade do que com qualquer tentativa de movimento de protesto ou algo do tipo. Em outro momento, em outra fase, após o acidente, o discurso e a prática eram diferentes. Era mais importante naquele momento a defesa e valorização do negro. Foi assim na música, e ele repetia no cotidiano suas práticas enquanto compositor e policial, quando com a voz, encantava, mas com as mãos, machucava. Ele seguia então o seu roteiro de mudanças, de divergências de postura.

Quando o compositor fundou a nova escola, deixou claro no manifesto que serviu como documento de inauguração que: “Quando o samba se submete a influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo”.<sup>15</sup>

Ora, este era o novo discurso de Candeia, mas será que o tipo de influência exercida e sofrida por ele também acabava levando a escola a não representar o povo?

Importante lembrar, como já foi exposto aqui, que no início das suas atividades como compositor de sambas-enredo, o negro, na maioria das vezes ficava de fora das temáticas escolhidas por ele. Pelo contrário, pois os fabricados heróis nacionais, com origem portuguesa, inclusive, estavam muito mais presentes nos seus sambas, como a exaltação a D.

---

<sup>15</sup>FERREIRA VARGUES, Guilherme. Sambando e lutando: as escolas de samba do Rio de Janeiro e as trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. In: Marcelo Braz, Org. Samba, cultura e sociedade. São Paulo: Expressão Popular, 2013

Pedro II e Duque de Caxias, expostas na música citada um pouco mais acima.

Depois de ser influenciado, a própria atuação de Candeia o fez mudar de lado, passando a influenciar. Pode-se considerar como uma roda de samba poderia ter seu curso natural alterado com a chegada de Candeia e uma ameaça de prisão para quem ali estava, como já foi explicado. Desta forma, ela passava então, de alguma maneira, a exercer um tipo de influência externa. Mas claro, levando aqui em consideração que era um tipo de influência muito menos direta, uma influência muito mais comportamental que musical.

O objetivo com isso não é crucificar ou desqualificar a obra de Candeia. As circunstâncias eram outras e um acidente grave como o que ele sofreu, que acabou alterando de forma radical o seu cotidiano, pode ter mudado de fato a sua forma de ver as coisas e o mundo do samba.

Talvez, sem a possibilidade de exercer seu autoritarismo como fazia anteriormente, Candeia tenha se sentido do outro lado, do lado mais fraco, de submissão. Uma postura que, de certo sentido, ele nunca havia adotado anteriormente.

Porém, um pouco antes do seu novo discurso após a fundação da Quilombo, ele deixava claro que não havia esquecido o fundamento do samba, de ser democrático, de integração e interação, de aceitar todo mundo. Faz isso muito bem no seu Samba da antiga, lançado em 1970, quando diz que:

*A idade não importa, a cor da tua pele não me interessa  
Se tem perna torta se tem perna certa  
Basta saber se tem samba na veia  
O samba veio de longe, hoje está na cidade, hoje esta nas aldeias  
Nasceu no passado, vive no presente  
Quem samba uma vez samba eternamente*

O interessante de notar aqui é como este compositor, a partir de todas as suas contradições, foi um exemplo no samba dos vários casos citados neste trabalho de como o “olho vivo” da ditadura esteve presente nos mais diversos segmentos.

Não que Candeia tenha sido de fato um agente infiltrado pelo Estado, pois não existem evidências para afirmar isso, mas, de alguma forma, ele acabava flutuando nas duas frentes.

Compondo, e de forma brilhante, mas também prendendo, e até nesse momento utilizava a “malandragem” tão característica de seus parceiros, quando utilizava a tática de dar um abraço ao chegar no samba.

## CONCLUSÃO

Diante de toda exposição realizada, das obras apresentadas e das formas criativas citadas, nota-se como o samba, especialmente os compositores da Portela, assim como todos os segmentos artísticos daquele momento, também sofreu uma certa perseguição da ditadura

militar. Assim como outros segmentos da sociedade, também havia no meio do samba aqueles que vigiavam e às vezes até atuavam no sentido de evitar qualquer atitude que pudesse parecer de ameaça à ordem vigente.

Porém, diante disso tudo, destaca-se a forma criativa como a escola conseguiu se fortalecer e, até certo ponto, escapar com muito brilhantismo das dificuldades impostas pelo Estado naquele momento.

As documentações consultadas pela historiografia e os depoimentos existentes não deixam dúvida que, de alguma forma, a normalidade foi alterada, mas os compositores procuravam evitar que isso pudesse atrapalhar o seu cotidiano, o seu samba e a sua roda. Faziam isso da forma mais criativa possível e mantinham a alegria na simplicidade de uma cerveja com sopa de legumes em algum dos quintais de Oswaldo Cruz.

Mesmo com a dupla função, de sambista e compositor, Candeia não perdeu seu brilho. Como policial, com restrições, é verdade. Como sambista, venerado.

O Grupo Recreativo de Escola de Samba Portela sempre foi e, muito pela força e genialidade de seus compositores, continuará sendo uma das maiores forças do samba e símbolo de alegria, beleza e, como foi visto, resistência.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Livros**

VARGENS, João Baptista de Medeiros; MONTE, Carlos. *A velha guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2001

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Mauad, 1998

ALVITO, Marcos. *Histórias do samba*. São Paulo: Matrix, 2013.

DE ALMEIDA ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4ª edição. Rio de Janeiro. Instituto Pereira Passos, 2008.

LOPES, Nei. *Dicionário da Hinterlândia Carioca*. Rio de Janeiro. Pallas, 2012

FICO, Carlos. *Além do golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Record, 2004

FICO, Carlos. *Além do golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Record, 2004

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro. FGV, 2004

### **Teses**

DOS SANTOS CRUZ, Tamara Paola. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. 2010. 143f. Tese de Doutorado em História – UFF/Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2010.

PEREIRA, Valter Filé. *O que espanta miséria é festa! Narrativas e memórias nas redes educativas do samba*. 2006. Tese de Doutorado em Educação – UERJ/Faculdade de Educação. Rio de Janeiro, 2006

### **Artigos**

FERREIRA VARGUES, Guilherme. *Sambando e lutando: as escolas de samba do Rio de Janeiro e as trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia*. In: Marcelo Braz, Org. *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 29 - 60, 2004

### **Filme**

BUARQUE DE HOLLANDA, Lula; JABOR, Carolina. *O mistério do samba*. Produção de Marisa Monte e direção de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, 2008. 1 DVD, 88

min. color.