



## DOSSIÊ POLÍTICAS CULTURAIS PROJETOS, ATORES E CIRCUITOS

### “Candeia. Luz da Inspiração”: política cultural, memória e identidades no Brasil dos anos de 1970

“Candeia. Luz da Inspiração”: cultural policy, memory and identities in Brazil in the 1970s

“Candeia. Luz da Inspiração”: política cultural, memória e identidades en Brasil de la década de 1970

**Tania da Costa Garcia<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-4098-7503](https://orcid.org/0000-0002-4098-7503)  
[tania.garcia@unesp.br](mailto:tania.garcia@unesp.br)

**Recebido em:** 12 set. 2021.

**Aprovado em:** 21 jan. 2022.

**Publicado em:** 16 maio 2022.

**Resumo:** O presente artigo, distanciando-se das abordagens que tratam política cultural estritamente como política de Estado, analisa, durante o período de distensão política da ditadura militar, os diferentes vetores tensionados em torno das apropriações do popular como representações do nacional, confrontando o documento oficial, *Política Nacional de Cultura*, às redes de relações e pertencimentos estético-político-ideológicos que informam a atuação de Herminio Belo de Carvalho frente ao Departamento de Música Popular (DMP) da Fundação Nacional de Arte. Para tanto, elejo o *Projeto Lúcio Rangel* e a escrita da monografia *Candeia. Luz da inspiração* como estudo de caso, livro de autoria de João Baptista Vargens, publicado pela Fundação.

**Palavras-chave:** Políticas culturais. Identidades. Memórias. Samba. Ditadura.

**Abstract:** This article, moving away from the approaches that treat cultural policy strictly as State policy, analyzes, during the period of political distension of the military dictatorship, the different vectors tensioned around the appropriations of the popular as representations of the national, by confronting the official document, National Cultural Policy, with the networks of aesthetic-political-ideological relationships and belonging that inform the performance of Herminio Belo de Carvalho in front of the Department of Popular Music (DMP) of the National Art Foundation. Therefore, I choose the Lúcio Rangel project and the writing of the monograph *Candeia. Luz da Inspiration*, as a case study, book by João Baptista Vargens, published by the Foundation.

**Keywords:** Cultural policies. Identities. Memories. Samba. Dictatorship.

**Resumen:** Este artículo, alejándose de los enfoques que tratan política cultural estrictamente como política de Estado, analiza, durante el período de distensión política de la dictadura militar, los diferentes vectores tensionados en torno a las apropiaciones de lo popular como representaciones de lo nacional, confrontando el documento oficial, Política Cultural Nacional, a las redes de relaciones estético-políticas-ideológicas y de pertenencia que informan la actuación de Herminio Belo de Carvalho en el Departamento de Música Popular (DMP) de la Fundación Nacional de Arte. Para ello, elijo el proyecto de Lúcio Rangel y la redacción de la monografía *Candeia Luz da Inspiration*, como estudio de caso, libro de João Baptista Vargens, editado por la Fundación.

**Palabras clave:** Política cultural. Memória. Identidades. Samba. Dictadura.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Franca, SP, Brasil.

## Introdução

Em meados da década de 1970, a convite do então diretor da Fundação Nacional de Arte (Funarte), Roberto Parreira,<sup>2</sup> Hermínio Bello de Carvalho<sup>3</sup> assume o cargo de diretor adjunto da Divisão de Música Popular Brasileira. Empossado, implementa diversos projetos, entre os quais, três focados na preservação da memória da música popular: o concurso de monografias, depois denominado *Projeto Lúcio Rangel*; o *Projeto Ayrton Barbosa*, voltado para a edição de partituras inéditas e o *Projeto Almirante*, que editava os discos de "figuras históricas" da música popular brasileira, visitadas, muitas vezes, pelas monografias. Ao mapear a música do Brasil, vasto território de sonoridades, Carvalho priorizou o que mais conhecia, o Rio de Janeiro, dedicando-se à reparação da memória de sambistas esquecidos e, muitas vezes, nunca conhecidos do grande público, pertencentes aos redutos de negros e pobres da cidade.

Hermínio Bello de Carvalho – músico, poeta, letrista de canções, autor de livros como *O Canto do pajé: Villa Lobos e a música popular brasileira* e *Cartas cariocas para Mário de Andrade*, por quem nutria profunda admiração – transitava no meio musical e intelectual carioca, sobretudo como produtor cultural. Na década de 1960, Carvalho esteve à frente do espetáculo *Rosas de Ouro*.<sup>4</sup> Ao colocar no palco um elenco formado por sambistas da velha guarda, valorizando o tradicional "samba de morro" como a música do

povo brasileiro, *Rosas de Ouro* apontava para o protagonismo da cultura afro-brasileira na constituição do nacional-popular. A grande revelação foi Clementina de Jesus. À época identificada pela intelectualidade de esquerda como uma espécie de "elo perdido" de nossa ancestralidade, foi nos anos de 1970 apropriada pelo Movimento Negro Unificado como a voz da resistência.<sup>5</sup>

Nos efervescentes anos de 1960, como analisa Marcos Napolitano, o nacional-popular constituiu-se como mote de uma arte engajada de esquerda. Na busca de uma essência de brasilidade, representada pelo universo simbólico oriundo das camadas populares, sobretudo entre as artes de espetáculo (música, cinema e teatro), o engajamento do artista se colocou como compromisso inadiável frente aos rumos da política nacional, sobretudo após o golpe de 1964 (2014, p. 39-42). No campo da música popular marcaram o período a bossa nova nacionalista, precursora de uma música de protesto brasileira, o surgimento do Zicartola, aproximando intelectuais e artistas de esquerda do universo do samba e os famosos Festivais da Canção.

Com o recrudescimento do regime em 1968, a censura e a repressão impuseram o desmantelamento do campo cultural, entendido pelos militares como reduto do inimigo. Quase dez anos depois do golpe, com o propósito de mudar a imagem negativa do governo frente à opinião pública, associada à repressão e aos primeiros sinais de crise econômica, entrava em cena o Programa

<sup>2</sup> Roberto Parreira foi "assessor técnico do Ministério de Educação e Cultura (MEC) desde 1967, ex-assessor de gabinete deste ministério, em seguida assessor do CFC, primeiro diretor executivo da Funarte, tendo-se mantido no cargo até o final da gestão Portella" (MICELLI, 1984, p. 65).

<sup>3</sup> Durante os dez anos em que esteve à frente da Divisão de Música Popular (DMP) da Fundação Nacional de Arte (Funarte), Carvalho desenvolveu projetos com vistas a incentivar a nova safra de compositores e intérpretes brasileiros, mas também voltados à *monumentalização* de artistas e obras da música popular, perseverando na defesa de uma tradição construída ao longo de décadas anteriores. Atuando no mercado fonográfico, Hermínio foi o responsável pela produção musical de clássicos como *Gente da Antiga*, reunindo Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana; *Fala Mangueira* com Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca, Odete Amaral, Clementina de Jesus (neste álbum Hermínio aparece também como compositor de dois sambas); além da grande maioria dos discos lançados por Elizete Cardoso e pela cantora da MPB, Simone. Carvalho foi vice-presidente da Sombrás, "sociedade civil sem fins lucrativos, cujo objetivo era preservar, estudar e divulgar a música brasileira e defender os direitos gerados por ela" (PAVAN, 2006, p.141). Antes de assumir o cargo na DMP, Hermínio foi o produtor do *Projeto Pixinguinha*, financiado pela Fundação Nacional de Arte. Sobre a rica trajetória de H. B. Carvalho no campo da música popular brasileira, destaque a biografia escrita por Alexandre Pavan, *Timoneiro*. Perfil biográfico de H. B. de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2006.

<sup>4</sup> Do *show* participaram cinco sambistas, representando cinco escolas de samba importantes do Rio de Janeiro: Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Anescar, Nelson Sargento, e ainda, Paulinho da Viola, em início de carreira, a veterana Aracy Cortes e o grande atrativo, Clementina de Jesus, recém "descoberta" e apresentada ao público por Hermínio Bello de Carvalho. O repertório do *show* foi composto por sambas históricos, como *Ai ioiô*, *Jura*, *Escurinho*; canções folclóricas – *Benquelê*, *Boi não berra*, *Siá Maria Rebolo*, *Maparema*, entre outras. Do *show* *Rosas de Ouro* resultou um disco, gravado pela Odeon, em 1965.

<sup>5</sup> Sobre o assunto cf. FERNANDES, Dimitri Cerboncini. A Rainha "Quelê": Raízes do empretecimento do samba. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

de Ação Cultural (PAC). O PAC teve como meta "[...] a implementação de um ativo calendário de eventos patrocinados pelo Estado, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema com circulação em diversas regiões do país" (CALABRE, 2007, p. 91). A retomada da vida cultural prosseguiria de forma mais intensa no período de distensão política, sinalizando a redemocratização. Durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), na gestão do ministro Ney Braga<sup>6</sup> no Ministério da Educação e Cultura (MEC) foram criados o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore e a Funarte. A criação desses órgãos estatais esteve entre as metas da *Política Nacional de Cultura* de 1975.

Paralelamente, tem início em 1975 uma série de debates realizados no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, envolvendo especialistas no campo do cinema, teatro, música popular, artes plásticas, literatura, jornalismo e publicidade. De acordo com o Sean Stroud, o tema predominante nesses encontros calorosos foi o grave impacto da censura sobre as artes no Brasil e a crescente desnacionalização da vida cultural brasileira (2007, p. 31). No campo musical, um dos desdobramentos desse debate, segundo o autor, foi a criação, ainda em 1975, em Curitiba, da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB). Da Associação faziam parte

Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Roberto Moura, Ruy Castro, Tárík de Souza, Zuza Homem de Melo, entre outros. Do primeiro encontro resultou o encaminhamento de uma carta para o então ministro do MEC, Ney Braga, propondo, entre outras pautas, reforçar a lei de 1961 que exigia que 50% da música veiculada no rádio e na TV fosse brasileira. No ano seguinte, no segundo encontro da APMPB, já com aporte da Funarte, o foco da discussão foi novamente a ameaça da música estrangeira à cultura nacional e a necessidade do governo tomar alguma posição em defesa da música popular brasileira (STROUD, 2007, p. 36). A próxima reunião da Associação só ocorreu em 1982, apoiada novamente pela Fundação Nacional de Arte, cria da *Política Nacional de Cultura*.

Parte desse grupo esteve ao lado de Carvalho, durante os dez anos de sua gestão na Divisão de Música Popular da Funarte. Sem renunciar a suas convicções, em uma interação mais ou menos conflituosa com o ideário norteador das políticas culturais do regime militar, Carvalho e seus colaboradores<sup>7</sup> souberam negociar a sua versão da história: a partir do *Projeto Lúcio Rangel*, selecionaram os músicos a serem monografados e ditaram, através dos editais, a história a ser narrada. Entre as 25 monografias publicadas pela Fundação mais da metade foram dedicadas ao universo do samba,<sup>8</sup> sobretudo das escolas de

<sup>6</sup> Ney Braga foi militar de carreira e um político brasileiro com projeção nacional. Foi deputado, senador e governador do estado do Paraná. Como bem nota Micelli, a nomeação de Ney Braga para o Ministério da Educação e Cultura respondia às demandas do período: "Somente um ministro forte teria condições para assegurar o montante de recursos necessários ao trabalho de construção nacional [...] para guindar aos postos executivos de confiança nas instituições culturais porta-vozes das classes intelectual e artística, sobejante à esquerda dos administradores culturais típicos, até então recrutados pelo regime de 64" (1984, p. 65). Com uma postura mais liberal, o ministro era bem-quisto pela classe artística. Conforme entrevista concedida por Carvalho ao projeto Memória das Artes da Funarte, em 2006, Braga atuou, muitas vezes, como anteparo aos severos limites impostos pelo Ministério da Justiça, comandado por Armando Falcão. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha>. Acesso em: 11 jan. 2022.

<sup>7</sup> Nesta empreitada, Carvalho contou com a assessoria de figuras proeminentes do jornalismo carioca e pesquisadores da música popular que o assessoravam na Fundação, tais como Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Roberto Moura, Maurício Tapajós, entre outros. Herminio Belo de Carvalho e seus colaboradores constituíram, ao longo do século XX, um forte grupo de defensores de uma dada memória de repertórios e músicos, principalmente do samba carioca, atuando desde os tempos da *Revista da Música Popular*, passando pelo Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, pela APMPB e, finalmente, alcançando a Funarte nos anos de 1970. Esse grupo, em variadas configurações, foi responsável pela formulação dos editais que norteavam os concursos de monografias e pelo julgamento dos premiados pelo *Projeto Lúcio Rangel*.

<sup>8</sup> *Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas* (1980) de autoria de Marília Barbosa da Silva e Lígia Santos; *Silas de Oliveira. Do jongo ao samba enredo* (1981), de Marília Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho; *Cartola. Os tempos idos* (1983), de Marília T. Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho *Um certo Geraldo Pereira* (1983), de Alice Duarte da Silva; *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (1983), de Roberto Moura; *Wilson Batista e sua época* (1985), de Bruno Ferreira Gomes; *São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei* (1985), de Maria Thereza Mello Soares – 1985; *Candeia. Luz da inspiração* (1987) de João Batista Vargens; Além do compositor de sambas Assis Valente em *A jovialidade trágica de José de Assis Valente* (1988), de Dulcinéa Nunes Gomes e Francisco Duarte Silva. E de nomes ligados ao choro: *Garoto, sinal dos tempos* (1982), de Regina Pereira e Irati Antonio, *João Pernambuco. A arte de um povo* (1982), de Arthur Luis Barbosa (1982), de José de Souza Leal; e *Pixinguinha. Vida e obra* (1978), primeira monografia publicada pela Funarte da autoria de Sérgio Cabral.

samba cariocas, ou do choro, explorando predominantemente personagens e repertórios pouco conhecidos para além de seus redutos de origem.

Antonio Candeia Filho, logo após a sua morte, passou a integrar este panteão dos escolhidos. Em tom biográfico, a obra escrita por João Baptista Vargens destaca sua atuação como compositor de sambas enredos e seu grande feito, a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (Granes Quilombo). Amigo de Candeia de longa data,<sup>9</sup> Vargens, autor do manifesto que marcou a fundação do Grêmio, foi testemunho dos movimentos deste "homem de ação", como o define em seu livro.

Tensionando com o pensamento nacionalista dos militares, representado por uma unidade monolítica supostamente harmônica, o Granes Quilombo desponta entre as novas formas de pensar o Brasil a partir da década de 1970, realçando minorias, em uma nova apropriação do nacional-popular.<sup>10</sup> A fim de analisar essa dinâmica que conecta diferentes circuitos culturais, *Candeia Luz da Inspiração*, obra da autoria de Vargens, será tratada neste artigo como estudo de caso, com destaque para a narrativa sobre o Granes Quilombo apresentada pela monografia. Integrado ao *Projeto Lúcio Rangel*, a figura de Candeia, nos termos de Brunner, será analisado como objeto e, ao mesmo tempo, agente formulador de políticas culturais (1987, p. 179). É, portanto, dentro dos limites da obra de Vargens que abordo a fundação e atuação do Granes Quilombo, sem desconsiderar seu entorno. Para tanto, debruço-me ainda sobre ampla documentação coletada na Funarte, no Rio de Janeiro, desde atas de reuniões de Carvalho e sua equipe aos editais dos concursos de monografia, além de alguns excertos da imprensa escrita e o documento

*Política Nacional de Cultura*.

### **A Política Nacional de Cultura e a Divisão de Música Popular da Fundação Nacional de Arte**

Em 1975, com a formulação do documento *Política Nacional de Cultura* (PNC), o regime militar incluiu a cultura como meta de suas políticas, cujas diretrizes balizavam a criação de instituições devotadas à causa, como a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1976. As bases doutrinárias que orientaram o aparato teórico da PNC, elaborada pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1975, assemelham-se, em muitos aspectos, às *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, costurada pelo Conselho Federal de Cultura (CFC), e ao *Plano Nacional de Cultura*, de 1973 (MAIA, 2012). A novidade está no atendimento às demandas de uma sociedade que se moderniza e inicia, a passos lentos, sua transição para a democracia. No documento, a nova definição de cultura distancia-se da antiga visão elitista, passando a operar com uma concepção antropológica do termo:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio [...]. O que chamamos de cultura brasileira é produto do relacionamento entre os grupos humanos que se encontraram no Brasil provenientes de diversas origens. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro [...] (BRASIL, 1975, p. 8).<sup>11</sup>

Para uma melhor compreensão das novas políticas no período, vale destacar a gestão de Aloísio Magalhães, primeiro à frente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1979, e depois da então recém-criada

<sup>9</sup> João Baptista Vargens, nascido no Rio de Janeiro em 1952, conheceu Candeia aos 16 anos, mais exatamente em 1968, ano do famigerado Ato Institucional número 5 (AI5). Entretanto, suas lembranças passam ao largo de tais acontecimentos. Morador da zona norte do Rio de Janeiro, perambulando pelo bairro de Oswaldo Cruz, na curiosidade de conhecer o grande compositor de sambas enredos da Portela, bateu à sua porta e, como lembra, passou aquela tarde embevecido com histórias do compositor e com os sambas que cantou sentado em uma cadeira de rodas. Daí em diante, conforme narra Vargens neste livro, encontraram-se em rodas de partido alto no mesmo bairro e foram até concorrentes num concurso para o samba enredo da Portela. Tudo isso pra destacar o quanto o autor, que se tornou professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), esteve próximo ao universo de Candeia e tornou-se, além de seu amigo, testemunho de sua história.

<sup>10</sup> O Movimento Negro Unificado data de 1978.

<sup>11</sup> Trata-se da Política Nacional de Cultura, documento elaborado pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Secretaria da Cultura (1981-1982).<sup>12</sup> Em sua passagem pelos órgãos, deixou sua marca ao refazer os elos com os tempos de Gustavo Capanema, retomando o Anteprojeto de Mário de Andrade e sua noção alargada de cultura como ponto de partida para pensar as políticas públicas. Embora alinhado com o regime quanto à narrativa nacionalista unificadora das diversidades regionais, durante sua gestão no IPHAN, avançou ao reconhecer como "bem cultural" manifestações de grupos e comunidades, incluindo no discurso sobre patrimônio o homem na diversidade de suas manifestações. Hermínio Belo de Carvalho à frente da DMP beneficia-se desse arejamento institucional. Afinal, à despeito da visão de cultura do governo militar ser filiada ideologicamente à Escola Superior de Guerra, marcada pelo binômio cultura nacional-invasão estrangeira, entre os anos de 1970 e 1980, o regime abre espaço para atuação de agentes culturais capazes de imprimir avanços em relação aos anos do CFC e sua política preservacionista (NAPOLITANO, 2017, p. 210). O código comum que passou a mediar esse diálogo improvável foi o "nacionalismo cultural, que estabeleceu um fio de comunicação tênue entre a direita militar e a esquerda nacionalista, sobretudo de matriz comunista" (NAPOLITANO, 2017, p. 210). Dessa forma, uma visão do simbólico como mediador do político e do social, não referido estritamente ao estético, passa a ampliar os "campos de enunciação de onde se desenham e se implementam as políticas culturais" (OCHOA GAUTIER, 2003, p. 83).

Em 1979, quando da transição da presidência da república do general Ernesto Geisel para o general João Figueiredo, resultando na saída de Ney Braga (1974-1978) e na entrada de Eduardo Portela<sup>13</sup> como novo ministro de Educação e Cultura, em carta manuscrita encaminhada a funcio-

nários da Fundação, nota Carvalho que as novas diretrizes do PNC preconizam "uma ação social voltada para a população de baixa renda e para as regiões carentes" (1978-1979).<sup>14</sup> A "identificação comunitária" seria o princípio básico da ação proposta pela Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), que intencionava fazer o "levantamento das características culturais das comunidades, das regiões e do povo em geral" (DPLR, 1978-1979). Através desses levantamentos, além de se "descobrir incríveis riquezas culturais, onde menos se espera, seriam reveladas as grandes motivações da comunidade, componente essencial de um projeto maior de desenvolvimento do país" (DPLR, 1978-1979).

Assim, em 1979, adequando-se às mudanças, o edital lançado para o terceiro concurso do *Projeto Lúcio Rangel* deixava claro, nos itens do roteiro, que as monografias deveriam extrapolar o estritamente biográfico e focar o personagem também como produto da cultura da comunidade. Aliás, ditar o que deveria ser escrito pelos autores das monografias foi uma prática que se impôs, de forma cada vez mais incisiva, a cada edital formulado pelo projeto. De acordo com a documentação examinada na Divisão de Música Popular da Funarte, Carvalho e sua equipe pretendiam, dessa forma, evitar equívocos de abordagem sobre os personagens elencados que, não raro, eram pouco conhecidos pelo público em geral. O edital do concurso envolvendo o compositor Candeia, informava que:

O trabalho terá que precisar sua relação com a escola de samba Quilombo; a relação de seu trabalho com a organização de movimentos de grupos negros; a liderança exercida pelo compositor na comunidade, influenciando novos compositores; sua obra situada no panorama da música popular brasileira, do ponto de vista de sua ideologia, de sua linguagem, de suas

<sup>12</sup> A Fundação Nacional de Arte era subordinada à Subsecretaria de Assuntos Culturais (SEAC) que, por sua vez, constituía uma ramificação da Secretaria de Cultura. No entanto, vale notar que este organograma seria constantemente redesenhado, tendo em vista as demandas burocráticas e a institucionalização do campo cultural, durante o regime militar.

<sup>13</sup> Eduardo Portela, intelectual de carreira universitária, atuou como ministro de Estado da Educação, Cultura e Desportos do governo João Figueiredo de 15 de março de 1979 a 26 de novembro de 1980. Durante sua breve e agitada gestão, colocou em curso "um programa de ação cultural 'alternativo' voltado para o atendimento das demandas da população de baixa renda. Essa tentativa malsucedida apressou seu esvaziamento político como ministro, sem deixar, no entanto, de suscitar um acirrado debate interno e externo ao ministério em torno dos conceitos e diretrizes do que então se considerava a política cultural oficial" (MICELLI, 1984, p. 59).

<sup>14</sup> BRASIL. Ministério da Cultura e da Educação. Dossiê Projeto Lúcio Rangel. (DPLR). Centro de Documentação da Funarte, Rio de Janeiro, 1979.

relações internas e da repercussão alcançada (BRASIL, 1979).

Ao eleger o compositor Antonio Candeia Filho para ser monografado, Carvalho tinha muita clareza do seu objetivo: destacar não só o compositor de sambas, mas o artista engajado que lutou pela preservação das tradições da cultura negra ameaçadas pela excessiva mercantilização da festa carnavalesca. Tensionando com a ideologia política do regime, ao lembrar, via *Projeto Lúcio Rangel* a história do Granés Quilombo, terminava por dar visibilidade a grupos que, à médio e longo prazo, colaborariam para a "desestabilização das concepções de patrimônio centradas na história e na identidade nacional" (GONÇALVES, 2015, p. 219).

Mas qual a filiação político-ideológica de Herminio B. de Carvalho, convidado pelo governo militar para chefiar a Divisão de Música Popular da Funarte? Carvalho nunca foi um militante de esquerda. Não era propriamente um marxista, mas suas relações com o universo do samba, em defesa de uma cultura nacional e popular,<sup>15</sup> credenciavam-no perante artistas e intelectuais de esquerda.

A Divisão de Música Popular dentro da Funarte constituiu-se como espaço de negociação, em que operavam, de um lado, novos diretores executivos nomeados pela ditadura militar e, de outro, pessoas do meio musical que tinham respondido positivamente ao aceno interessado do governo, sem renunciar a seus projetos e convicções. Para análise destas tensões que se desdobram em confluências ao mesmo tempo em que manifestam resistência no interior das próprias políticas oficiais, faço uso das tipologias construídas por Joaquin Brunner em seu texto "Políticas Culturales y democracia: hacia una

teoría de las oportunidades", que ao "articularem os diversos circuitos culturais, permitem repensar as tarefas dos movimentos de oposição" (1987, p. 19). As proposições do autor colombiano se distanciam das abordagens que tratam política cultural estritamente como uma política de Estado imposta à sociedade, propondo uma abordagem dinâmica dos diferentes agentes envolvidos no processo. Nas reflexões que se seguem somam-se às ideias de Brunner as considerações de Ochoa Gautier, ao tratar a cultura como um campo de disputa em que o simbólico atua como um mediador do político e do social (2003, p. 83).

### Escola de samba como lugar de memória

Para os negros do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, as escolas de samba, assim como os terreiros de candomblé, as casas das tias baianas, foram e ainda são lugares de expressão e construção de uma identidade negra diaspórica, de efetivação de novos laços de solidariedade. Se para Paulo da Portela coube o papel de mediador entre duas culturas – a do "morro e do asfalto" ou dos redutos negros da zona norte carioca com a cidade branca –, Silas de Oliveira entrou para a posteridade como "o grande compositor de sambas enredos" num momento em que o concurso de escolas de samba institucionalizava-se, abrindo espaço para a arte negra entre as manifestações oficiais do carnaval carioca. Ambos souberam, ao seu modo, tirar proveito de políticas públicas que, dispostas à construção de um simbólico comum capaz de integrar o "povo à nação", foram permeáveis às demandas de diferentes setores da sociedade.<sup>16</sup> Nesse cenário, as escolas de samba tornaram-se

<sup>15</sup> O LP *Opinião de Nara*, de 1964, inspirou o show *Opinião*, que, por sua vez, terminou incentivando, nos anos seguintes, outros musicais com perfis semelhantes: *Liberdade, liberdade*, estrelado pelo mesmo grupo do *Opinião*, *Arena Conta Zumbi*, dirigido por Augusto Boal, *Telecoteco Opus 1*, escrito por Vianinha e T. Aragão e *Rosas de Ouro*, da autoria de Herminio Bello de Carvalho. Se, por um lado, *Telecoteco Opus 1* e *Rosas de Ouro*, eram menos combativos se comparados ao *Opinião* e *Arena Conta Zumbi*, por outro, colocar no palco um elenco formado por sambistas da velha guarda, valorizando o tradicional "samba de morro" como a música do povo brasileiro, sinalizava, neste contexto de polarização política, um engajamento político à esquerda.

<sup>16</sup> Pensar a história do movimento dos negros fora da África "implica necessariamente na análise das formas organizacionais, de política cultural e as culturas políticas criadas pelas populações da diáspora africana em um processo tripartite de engajamento: primeiro, na busca ativa da autoemancipação da escravidão e seus respectivos horrores; segundo, rumo à aquisição da cidadania substantiva negada pela escravidão e, finalmente, na busca de um espaço autônomo no sistema de relações políticas formais que caracteriza a modernidade ocidental (GILROY, 2019, p. 225).

emblema da nacionalidade. Não por acaso, ambos os sambistas foram temas para as monografias do concurso Lúcio Rangel,<sup>17</sup> garantindo que essas personalidades, fora do circuito midiático, embora figuras proeminentes do samba e da música popular carioca, não fossem esquecidas.

Herdeiro desse universo, Candeia inicia sua trajetória artística aos 17 anos, tornando-se autor de inúmeros sambas enredos, vitoriosos na Portela entre 1950 e 1960. A sua história se confunde com a coroação das escolas de samba como emblema da nacionalidade. Se, desde os tempos de Getúlio Vargas, havia o "enquadramento das escolas ao discurso da exaltação, do civismo e do patriotismo" (AUGRAS, 1998 apud CRUZ, 2010, p. 21), 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 (AUGRAS, 1998 apud CRUZ, 2010, p. 21). Logo, os sambas de Candeia não fugiam à regra. Cantavam com destreza as grandezas e belezas do Brasil e enalteciam seus heróis, corroborando com a propagação das narrativas oficiais. Em 1956, compunha, em parceria com outros autores, *Riquezas do Brasil*, em 1957 *Legados de D. João VI*, em 1959 *Brasil. Panteão de Glórias*, e em 1965 *Histórias e tradições do Rio Quatrocentão*. Na década de 1950, as escolas de samba conquistavam projeção nacional e fortaleciam-se institucionalmente com a criação da União Geral das Escolas de Samba e o surgimento da Federação das Escolas de Samba, assinalando divisões e disputas internas em torno das representações destas entidades frente aos poderes municipais.

Mas a grande virada no mundo das escolas de samba, ou pelo menos aquela que perturbou a geração de Candeia e outros defensores da tradição,<sup>18</sup> como Paulinho da Viola, começa nos

anos de 1960. Não só estudantes e intelectuais de classe média, alinhados às ideologias de esquerda, "descobrem" a "autêntica cultura popular" das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas também atraídos pelo lúdico e pelo exótico da festa, jovens oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, aproximam-se 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 enredar a história nacional ao carnaval, valorizando o protagonismo dos setores subalternos em geral e do negro em particular na luta pela libertação (CRUZ, 2021, p. 30).

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, 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 (CANDEIA, 1978, p. 10).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Além de Paulo Portela. *Traço de união entre duas culturas* (1979), escrito por Marília T Barboza da Silva e Lygia Santos, e *Silas de Oliveira. Do jongo ao samba enredo* (1981), também da autoria de Marília T Barboza da Silva em parceria com Arthur L. de Oliveira, incluo nesta linhagem: *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (1983), de Roberto Moura; e *Candeia, luz de inspiração* (1987) de João Baptista Vargens.

<sup>18</sup> A ideia de tradição é sempre bastante complexa e embora não seja o propósito discuti-la aqui, cabe observar sua imbricação com lugares de poder, com referências de pertencimento e de identidade dos grupos que as reivindicam, atravessados muitas vezes pelo aspecto geracional.

<sup>19</sup> CANDEIA. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1978. p. 10.

Na medida em 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.

Parafrazeando Homi Bhabha, a cada período da história, as leituras do passado, com o propósito de conferir integridade às narrativas sobre a nação, são atravessadas tanto pela necessidade de grupos que intencionam preservar sua hegemonia, como pelas demandas de setores que, não se sentindo identificados com tais representações, exigem mudanças. (2013). 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 Portella (SILVA, 1979) – mas com os usos, 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 conteúdos, alterando identidades.

Em 11 de março de 1975, já sambista consagrado e respeitado pela comunidade portelense, Candeia e outros companheiros assinam o Manifesto – escrito, aliás, pelo próprio Vargens a partir de reuniões com os portelenses revoltosos – endereçado ao presidente da Portela, onde são feitas críticas contundentes às tais interferências: “Durante a década de 1960, 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” (VARGENS, 1987, p. 67). E de fato foi. Mas, o artista continua o seu protesto: “o sambista não percebeu que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas começaram a mudar. [...] o sambista passou a fazer tudo para agradar estas pessoas que chegavam” (VARGENS, 1987, p. 67). Desde

então “a Portela cansa porque ninguém consegue ver um desfile tão arrastado [...]. O gigantismo é uma falha que decorre da própria escola e das manifestações externas que agem nefastamente sobre ela” (VARGENS, 1987, p. 68). Em função desse gigantismo, a informalidade das relações e sua horizontalidade sede espaço às hierarquias e burocracia: “centralização demasiada”, sem espaço para as “solicitações e opiniões de seus componentes”, que se sentem alijados do processo carnavalesco (VARGENS, 1987, p. 68). E aqui o Manifesto aponta contra a usurpação de poder, relegando ao segundo plano aqueles que, do seu ponto de vista, deveriam efetivamente representar a escola. Sobre o assunto comenta Vargens em seu livro,

Com o poder aquisitivo bem superior ao dos sambistas, esses elementos, supintamente bem tratados pelas comunidades, foram se integrando aos cargos de mando e direcionando o rumo das escolas, [...]. Os tradicionais e inspirados apelidos que caracterizavam os integrantes de uma escola (Bem-te-vi, Andorinha, Periquito... só pra citar alguns) cederam lugar a títulos tais como: doutor, capitão, coronel (1987, p. 37).

E finalmente a descaracterização da forma: “os figurinistas, ainda que famosos precisam conhecer a Portela profundamente; [...] as alegorias de mão, se constituem num recurso ilícito para valorizar a participação de quem não sabe sambar” (VARGENS, 1987, p. 68).

Se em uma primeira fase (anos de 1930-1950) essas agremiações haviam cumprido seu papel, inserindo o negro e sua cultura às representações da identidade nacional, em uma segunda, na opinião de seus antigos membros ou dos mais conservadores, afastavam-se de suas origens. Dobrando-se às demandas de outra natureza comprometiam o que, até então, se entendia como legítima manifestação da cultura popular brasileira, representada pela gente negra e pobre do Rio de Janeiro.

Outro fator que possivelmente colaborou com a decisão de Candeia de deixar a Portela foi a permissão de seu presidente, Carlinhos Maracanã, para realização de bailes *blacks* na quadra da

escola<sup>20</sup> – assunto que será retomado adiante. Assim, sem ser ouvido, o sambista resolve radicalizar e partir para a criação de uma nova escola em um novo velho espírito.

Em janeiro de 1976, ano da inauguração, a Quilombo vinha para retomar a tradição, não no sentido de folclore, afirmava Candeia – por ele associado a exotismos, mercadoria pra turista –, mas no sentido de retomada das identidades originárias dessas agremiações carnavalescas. Ao criar a Quilombo, Candeia atuou como formulador de política cultural,

[...] ao intervir dentro de um circuito determinado, (já não somente com o propósito de oferecer um produto simbólico, senão já de influir sobre a orientação, os rumos deste circuito); de criar uma tradição artística determinada; de combater uma escola oposta; de criticar com esta ação cultural ao governo (BRUNNER, 1987, p. 179).

O Grêmio Recreativo pode ser classificado, conforme tipologia de Brunner, como uma organização institucional do tipo "comunidade", a qual se "baseia numa forma de controle pautada por normas partilhadas pelo grupo e, frequentemente também em tradições, valores, lideranças carismáticas, experiências comuns significativas" (1987, p. 178).

Os objetivos da agremiação, publicados em *Última Hora/Revista*, em 7 de janeiro de 1976, data de sua inauguração – e registrados no livro de Vargens – deixam entrever o complexo lugar social da entidade, sinalizando seu alinhamento ao nacional-popular e, neste sentido, à política cultural do regime militar, ao mesmo tempo em que reivindicam o protagonismo do negro na construção desta nacionalidade. Reproduzo aqui três destes: 1) "Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição para a cultura brasileira" (1987, p. 75) – mais que uma escola de samba, o Grêmio propõe ser um lugar de memória; 2) "Afastar elementos inescrupulosos [...] que se apropriam de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba, as transformam em rentáveis peças

folclóricas" (1987, p. 75) – ao termo folclore é atribuído sentido pejorativo, como descaracterização da autêntica cultura brasileira; 3) "Organizar uma escola de samba [...] que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro" (1987, p. 75). Chamo a atenção para a denominação "cultura brasileira", o que não impediu que a Quilombo fosse vista por alguns como um reduto de quilombolas. Daí talvez a acusação de "centro racista". Ao que responde Candeia:

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência contra os muito brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui mais algum tempo ninguém saiba mais o que era uma escola de samba (VARGENS, 1987, p. 74).

Notoriamente o propósito de Candeia é tornar a escola de samba reduto da cultura afro-brasileira, lugar de memória, de identidade dessa comunidade e, nesse sentido, resistência. Da sua perspectiva, a espetacularização das escolas de samba, seu enquadramento cada vez mais comercial a serviço de um mercado consumidor mediado pelos meios de comunicação e do negócio do turismo as afastavam de suas raízes. Era preciso mobilizar a comunidade para a reapropriação deste legado.

Em dezembro de 1976, alguns meses após a inauguração da Quilombo, em uma entrevista à jornalista Margarida Autran, para o jornal *O Globo*, Candeia afirma, mais uma vez, o seu propósito: "Quilombo não quer dividir, mas somar forças em torno das coisas autênticas, pois um país sem cultura popular, nunca será uma nação." (VARGENS, 1987, p. 76). Ao criar o grêmio, reivindica estes "saberes" como identidade negra, como contribuição do povo negro para a formação da cultura nacional. O sambista sai em defesa do nacional-popular, de uma perspectiva distinta daquela apregoada pelo documento "Política Nacional de Cultura", que perpetua a homogeneidade do cadinho de raças, tornando opaca

<sup>20</sup> Entrevista realizada por Gabriela Buscácio com o ex-membro da Quilombo, morador local e militante negro, Deley de Acari (2005, p. 88).

as diferenças.

Concebido como *lugar de memória* (NORA 1997, p. 2229-2230), o Granes Quilombo incentivava as rodas de samba, o jongo, a capoeira, os caboclinhos, afoxés, que aconteciam o ano inteiro em sua quadra, paralelamente aos ensaios da escola. A intenção de Candeia e de outros sambistas que estiveram ao seu lado nessa empreitada, como Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Lena Frias e o próprio Vargens, era, notoriamente, reviver a cultura negra construída no Brasil não como tradição, como a beleza do morto ou folclore,

[...] não o passado tal como se passou, mas seus reempregos permanentes, seus usos e desusos, sua pregnância sobre os presentes sucessivos; [...] a maneira como se constituiu e foi transmitida. Logo, nem ressurreição, nem reconstrução, nem mesmo representação; uma rememoração (NORA, 1997, p. 2229-2230).

Assim, além de uma história nacional, em que o passado é inventado tendo em vista a nação imaginada, construindo uma narrativa capaz de unir a todos em torno de um mesmo conjunto de representações, com as atividades do grêmio, ganha lugar a memória do grupo, desvelando passados distintos, com narrativas múltiplas atreladas às identidades de coletivos delimitados que selecionam e elegem os seus próprios *lugares de memória*, quebrando com uma história monolítica. Se, como bem lembra Candau ao citar Renan "a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum e também que todos tenham esquecido outras tantas coisas" (2011, p 130), ao fundar a Quilombo, Candeia e seus companheiros recusam esse apagamento, abrindo caminho nesse labirinto identitário na direção de outras movimentações e manifestações culturais.

Além da intensa atividade cultural voltada para a cultura afro-brasileira, o grêmio promoveu encontros em sua sede com trabalhadores de diferentes segmentos, como a feijoada oferecida

aos estivadores do cais do porto, e o baião-de-dois em homenagem aos trabalhadores da construção civil.<sup>21</sup> Esses homens, na sua maioria negros pertencentes ao universo do samba, possuíam também suas filiações de classe e pertencimento às organizações sindicais. Não por acaso, conforme testemunhou Vargens, a Quilombo esteve, nesses anos, sob a vigilância contínua dos órgãos de repressão da ditadura.

### Cultura, política e negritude mais além do samba

Como resultado da consolidação de uma sociedade de consumo no Brasil dos anos de 1970 (ORTIZ, 1994), 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. Formatada e difundida por gravadoras como Montown 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. O 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

<sup>21</sup> João Baptista Vargens, em entrevista à Fabiana Lopes da Cunha, em 20 nov. 2020, comenta que embora o movimento negro se aproximasse do Granes Quilombo, Candeia não tinha interesse neste tipo de militância. Seu comprometimento era efetivamente com a perpetuação de uma identidade negra diaspórica. Projeto Educacional e Cultural UK Samba de bamba. *Falando de samba* 13<sup>a</sup>. Edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6GtnhVef-g>. Acesso em: 12 ago. 2021.

força política destas conexões. Mas quem poderia conter esta juventude que transformava as quadras das escolas de samba em pista de dança de sua nova performance, colocando em xeque signos emblemáticos da mestiçagem?

No plano político, data de 1978 o Movimento Negro Unificado (MNU). Surgido no final da década como reação às ações discriminatórias e repressão do regime militar à sociedade em geral e à negra em particular, "a militância negra dos anos 1970 criou um movimento amplo, de caráter nacional, não só de combate ao racismo, mas de luta a favor de uma sociedade justa e igualitária" (MOTTA-MAUÉS, 2019), alinhando-se à ideologia marxista e consequentemente aos partidos de esquerda na oposição à ditadura. O MNU é percebido pelos estudiosos do assunto como mais politizado que as organizações negras antecessoras (décadas de 1930-1950), ao trazer como elemento novo a contestação da ordem e a luta por mudanças radicalmente transformadoras, articulando raça e classe, em uma forte oposição ao mito da democracia racial. Mas, em comum com os movimentos anteriores,<sup>22</sup> esteve presente também o aspecto cultural/identitário, adensando à discriminação racial e desigualdade social, a "desconsideração/descharacterização cultural (da cultura negra)" (MOTTA-MAUÉS, 2019). A vertente cultural do MNU foi mais expressiva no Rio de Janeiro se comparada ao que ocorreu em São Paulo, onde o caráter político revolucionário esteve em primeiro plano no movimento.<sup>23</sup> Daí a aproximação do MNU-RJ com o Granes-Quilombo, a partir da figura de Lélia Gonzalez.<sup>24</sup> Sobre os meandros desta relação ainda pouco se sabe e, certamente, o testemunho dos que viveram o período seja a melhor direção. Vargens, um dos membros fundadores da Quilombo, em entre-

vista recente, comenta que muitos grupos do movimento negro se aproximaram do Granes, alguns aderiram e quiseram cooperar, já outros ambicionavam fazer valer suas próprias demandas imperarem. Mas, afirma Vargens, "o imperador ali era Candeia".<sup>25</sup>

Assim, nos anos de 1970 não há nem da parte da militância negra, representada pelo MNU, nem da parte de uma organização cultural autônoma como o GRANES Quilombo, a radicalização do discurso de afirmação identitária. O Movimento Negro Unificado não dissocia a emancipação do negro do rompimento com a ordem capitalista. Alinhado às utopias revolucionárias (RIOS; NOGUEIRA, 2014), não prioriza a luta pelos direitos civis, vertente que ganharia força com o processo de redemocratização. O Granes Quilombo, por sua vez, não rompe com a perspectiva de pertencimento da cultura negra ao nacional-popular. Candeia afirma em entrevista para o jornal *O Globo*, em dezembro de 1976: "Um país sem cultura popular, nunca será uma nação" (VARGENS, 1987, p. 77). Contudo, para o artista, o "popular" é aqui representado pela cultura afro-brasileira, vinculada às origens do samba e das escolas de samba, rememoradas pelas atividades do Grêmio. Como bem analisa Reginaldo Gonçalves, "[...]uma atividade festiva, uma forma de artesanato ou um tipo de música, pode ser identificado como "patrimônio cultural" na medida em que é reconhecido por um grupo (e eventualmente pelo Estado) como algo que lhe é próprio, associado à sua história e, portanto, capaz de definir uma identidade" (2015, p. 213).

Portanto, indiscutivelmente, cada um a seu modo, adensavam às representações do nacional sinais que, paulatinamente, contribuíram para minar a imagem de uma nação harmônica,

<sup>22</sup> Os jornais de militância negra, desde décadas anteriores veiculavam, além das denúncias de racismo e exclusão social, "a exaltação da contribuição histórica, recorrente e não reconhecida e, mais, o valor e a presença de sua cultura no conjunto da cultura brasileira" (MOTTA-MAUÉS, 2019).

<sup>23</sup> Sobre o MNU em S. Paulo cf. RIOS, Flávia; NOGUEIRA, Fabio. Consciência negra e socialismo: mobilização racial e redes socialistas na trajetória de Hamilton Cardoso (1953-1999). *Revista Contemporânea*, São Carlos, v. 4, n. 2, p. 507-530, jul./dez. 2014. ISSN: 2236-532X.

<sup>24</sup> "Em nome do Movimento [Negro Unificado], a jornalista e pesquisadora Lélia Gonzalez foi visitar a sede do Quilombo, em Coelho Neto, para convidar Candeia a contribuir para o evento de inauguração da entidade, que aconteceria em 7 de julho de 1978" (TREECE, 2018, p. 167).

<sup>25</sup> João Baptista Vargens em entrevista à Fabiana Lopes da Cunha, em 20 nov. 2020, comenta que embora o movimento negro se aproximasse do Granes Quilombo, Candeia não tinha interesse neste tipo de militância. Seu comprometimento era efetivamente com a perpetuação de uma identidade negra diaspórica. Projeto Educacional e Cultural UK Samba de bamba. *Falando de samba* 13ª edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6GtnhVef-g&t=18s>. Acesso em: 12 ago. 2021.

sem fissuras sociais ou raciais, cara ao discurso nacionalista propagado pela política cultural dos militares.

### Considerações finais

As intenções de Hermínio B. de Carvalho e seus assessores com o projeto *Lúcio Rangel*, como já apontado aqui, visavam em grande parte efetivar antiga demanda de jornalistas e pesquisadores ligados ao universo do samba, qual seja: a monumentalização de artistas e repertórios como patrimônio da cultura nacional. Afinados com a ampla concepção de cultura marioandradiana –, defensores do nacional-popular e alinhados ao regime de historicidade modernista – mobilizados pela “retórica da perda” (GONÇALVES, 2015), Carvalho e sua equipe construíram editais para o concurso de monografias almejando salvar do esquecimento músicos negros ligados ao universo do samba carioca. Não interessavam aqueles com grande penetração nos meios de comunicação, mas justamente os sem nenhuma ou com pouca projeção nas emissoras de rádios e na indústria fonográfica.

Desde os tempos de *Rosas de Ouro*, Carvalho deixava claro seu forte vínculo com a velha guarda das escolas de samba. Os roteiros ditados pelos editais do Projeto Lúcio Rangel, ao instruir o caminho a ser percorrido pelos autores – além da imprensa, a produção de documentos a partir de depoimentos orais e acervos privados –, terminaram por desvelar a história desta comunidade de sambistas ameaçada de ser borrada do presente e do passado pelas investidas da modernidade e pelo envelhecimento destes homens e mulheres depoentes, outrora partícipes da invenção de uma cultura diaspórica, condição de sua sobrevivência na nova ordem republicana. Em 1978, logo após a morte de Candeia, Carvalho resolve, não por acaso, incluí-lo como personagem a ser visitado pelos concursos de monografias. Consciente da

vulnerabilidade de seu cargo, informada pelos atos de censura<sup>26</sup> sobre outros órgãos governamentais, na Fundação Nacional de Arte buscou conciliar, na medida do possível, as balizas ideológicas que pautavam seus projetos e aquelas que informavam a visão de cultura dos militares. Se houve de ambas as partes um consenso parcial em torno do nacional-popular, as nuances desta ideia-força de um lado e de outro nem sempre coincidiam. Enquanto os militares insistiam na apropriação de um popular idealizado como representação da unidade nacional, o projeto Lúcio Rangel, ao dedicar-se à memória destes sambistas, recuperadas pelas monografias publicadas pela Funarte, apontava para o esgotamento desta imagem monolítica, sem diferenças sociais ou raciais. O edital do concurso dedicado à figura de Candeia, consubstanciado na monografia de Baptista Vargens, ao destacar da biografia do artista a história de sua ruptura com a escola de samba Portela e a posterior fundação do Granés Quilombo, expunha os limites e paradoxos dessa nação harmônica que continuava em insistir em apagamentos e esquecimentos. Paradoxalmente, na contramão do próprio discurso nacionalista propalado pelos militares, os efeitos da modernização conservadora levada a cabo pela ditadura, instigaram a resistência e, neste movimento, as políticas em defesa da memória e afirmação de uma identidade afro-brasileira. A Quilombo não trouxe propriamente rupturas, mas desenhou e desenrolou uma política cultural para além daquela ditada pelas instituições de poder, e, driblando a vigilância exercida pela censura, migrou para dentro do Projeto Lúcio Rangel instituindo-se oficialmente como patrimônio da cultura brasileira.

Carvalho, com *Candeia Luz da Inspiração* somada às outras monografias de sambistas e chorões publicadas pela Funarte, contribuiu para iluminar partes obscuras da modernidade

<sup>26</sup> Na carta manuscrita, já parcialmente citada neste artigo, encaminhada a funcionários da Fundação sobre as novas diretrizes do PNC, recordando o que havia acontecido no MIS, envolvendo nomes que estavam presentes também nas comissões da Funarte, escreve Carvalho: “O governo está mudando, o Roberto [Parreira] pode de repente não ficar, aí entra o Álvaro (que ao ser empossado no Museu da Imagem e do Som tachou os conselhos de subversivos e os fechou todos) e faz aquela cagada em regra e as ideias da gente sifu” (1978-1979). BRASIL. Ministério da Cultura e da Educação. *Dossiê Projeto Lúcio Rangel*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1979.

brasileira após a abolição, apostando, a partir da história do canção popular, em justiça e reparação.

## Referências

BHABHA, Homi Kharshedji. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: UDFBFA, 2007. p.109-132.

BRASIL, MEMÓRIAS DA ARTE. *Projeto Pixinguinha*. O pai do Projeto Pixinguinha. [S. l.], 2006. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha>. Acesso em: 3 set. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília, DF: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura e da Educação. *Dossiê Projeto Lúcio Rangel*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1979.

BRUNNER Joaquín Políticas Culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. In: GARCIA CANCLINI (org.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987. p. 175-202.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *A chama não se apagou: Candeia e Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Orientador: Martha Campos Abreu. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, A. (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2007. p. 87-108.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDEIA. *Pasquim*, Rio de Janeiro 30 nov. 1978. Arquivo Funarte.

CARVALHO, Hermínio B. *Dossiê Projeto Lúcio Rangel*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 2 jan. 1979.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Orientador: Laura Antunes Maciel. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FERNANDES, Dimitri Cerboncini. A Rainha "Quelê": Raízes do empretecimento do samba. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades Eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70-92, set./dez. 2017.

GONÇALVES, Reginaldo S. O mal-estar no patrimônio identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2019.

MICELLI, Sergio. O processo de "construção institucional" na área cultural federal (anos 70). In: MICELLI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Editora Difel, 1984. p. 53-84.

MAIA, Tatiana. A. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itau Cultural, 2012.

MOTTA-MAUÉS. Dicionário verbete-temático. *Movimento Negro Unificado*. (CPDOC) FGV, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/movimento-negro>. Acesso em: 20 jul. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios. 2017.

NORA, Pierre. (coord.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Quarto Gallimard, 1997. v. 2.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. *Arenas movedizas: arte, cultura, política*. Bogotá: ICANH, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro*. Perfil biográfico de Herminio Belo de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

RIOS, Flávia Matheus.; NOGUEIRA, Fabio. Consciência negra e socialismo: mobilização racial e redes socialistas na trajetória de Hamilton Cardoso (1953-1999). *Revista Contemporânea*, São Carlos, v. 4, n. 2, p. 507-530, jul./dez. 2014.

SILVA, Marília; SANTOS, Lígia. *Paulo da Portella. Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1979.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition is Brazilian Popular Music. Politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate Publishing, 2007. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos de 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 166-188, ago. 2018

VARGENS, João Batista de Medeiros. *Candeia. Luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte, Martins Fontes, 1987.

VARGENS, João Batista de Medeiros. GRAN Quilombo, 3 anos depois. *Artefato*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 22-33, 1978.

VARGENS, João Batista de Medeiros. Falando de Bamba - 13a Edição - com Fabiana Lopes e João Baptista Vargens. [Entrevista cedida a] Fabiana Lopes da Cunha. *Samba de bamba UK*, [S. l.], 20 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6GtnhVef-g>. Acesso em: 12 ago. 2021.

---

### Tania Costa Garcia

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP Brasil. Professora na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), em Franca, SP, Brasil.

---

### Endereço correspondência

Tania Costa Garcia  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
Departamento de História  
Av. Eufrásia Monteiro Petrágli, 900  
Jd. Dr. Antonio Petrágli, 14409-160  
Franca, SP, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*