

Candeia e a Filosofia do Samba

André Vinícius Pessoa¹

Antonio Candeia Filho, conhecido popularmente como Candeia, nascido em 1935, em Oswaldo Cruz, distante subúrbio do Rio de Janeiro, estação de trem da Central do Brasil, foi um sambista e compositor carioca que tocou profundamente na questão radical da identidade afro-brasileira. Entre tambores, refrões e bordões, com seu canto grave de partideiro, manifestou a luta corajosa pela causa do samba autêntico. Unindo num só coro transcendência e imanência, sua poética afirmou os valores mais genuínos do povo. Concomitantemente, a luz inspirada de sua consciência política se confundiu com a chama eterna do samba.

Candeia é a voz da afirmação e da salvaguarda das raízes dos sambistas. Sua história vem do berço. Seu próprio pai era um sambista da Portela, a tradicional escola de samba de Oswaldo Cruz. Se Madureira, o conhecido bairro vizinho, já manifestava desde sempre sua vocação para o comércio, Oswaldo Cruz por sua vez exibia traços rurais, bastante típicos de uma vida interiorana. Para se ter idéia desse lugar da meninice de Candeia, basta ler o relato de seu biógrafo, João Baptista Vargens:

Oswaldo Cruz, que se chamava Rio das Pedras, nome inspirado em um pequeno córrego que cruza o bairro, foi centro de reunião de grande parte do rebanho bovino consumido pela população carioca. O gado desembarcava do trem e, depois de uma rápida estada em um grande curral existente, marchava até o matadouro da Penha. Muitas histórias narrando feitos admiráveis de bois e boiadeiros até hoje povoam o folclore local (VARGENS, 1987, p. 21).

Passada a infância bucólica, Candeia, aos 17 anos já integrava com sucesso a ala dos compositores da Portela. Mesclando vocação e a necessidade de ter um bom emprego, é que o jovem compositor prestou concurso para a polícia. No exercício voluntarioso de sua profissão, foi um policial truculento que desconhecia limites. Tinha a fama de prender criminosos famosos e era respeitado e temido nas rodas da malandragem carioca. No entanto, uma cruel infelicidade mudou os rumos de sua vida. Ao se envolver numa briga no trânsito, voltando de um pagode, foi atingido por tiros na espinha, o que o levou a sofrer uma paralisia nas pernas. A partir desse episódio infeliz, ocorrido no ano de 1965, sua vida muda radicalmente. Há uma metamorfose.

Segundo o helenista Eudoro de Souza (1984), em *Mitologia*, são três os arquétipos que presidem o impulso mítico: cosmogonias, catábases e metamorfoses. Candeia, aos 30 anos de idade, passou por dois desses estágios arquetípicos. O compositor se metamorfoseou em um outro, sendo ele mesmo, após sofrer uma drástica queda catabática. Afirma Eudoro que apenas os deuses e os heróis passam por catábases. O nosso herói, Candeia, ao ser baleado, teve que descer aos infernos para poder recomeçar sua trajetória. Diz Eudoro de Souza:

¹ Doutorando em Ciência da Literatura, Área de Poética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Inferno é o nome que se dá a uma das possíveis correlações entre o homem e o mundo, ou antes, à impossível relação de um com o outro nos momentos privilegiados, em que “homem deste mundo” se desencontra com o “mundo deste homem”. É nome de uma situação liminar: eu já não sou o que fui, mas ainda não sou o que serei. Na liminaridade, já perdi o mundo em que vivia e ainda não ganhei o mundo em que vou viver (SOUZA, 1984, ps. 58 e 59).

Sobre as consequências dessa dolorosa passagem na vida do compositor, escreveu João Baptista Vargens:

Redesenhava-se uma vida em que desejos antigos viram-se frustrados e um sistema de símbolos, redimensionado, conduziu o compositor rumo à tentativa de um novo equilíbrio. Uma cadeia de palavras, ilimitada, vai libertar o policial severo. Uma torrente de acordes, dionisíaca, vai revitalizar o homem viril (VARGENS, 1987, p. 47).

Candeia, sem sequer poder trabalhar, afasta-se da escola e das rodas de samba enquanto tenta recuperar o movimento das pernas em sucessivas operações. Três anos após o acidente foi então constatado pelos médicos que o compositor não mais tornaria a andar. Sua mulher, Leonilda, o consola e o acolhe. Seus amigos, contrariando a tristeza que reinava, o reconduzem ao universo do samba. Ao ser levado para cantar em diversas festas, o compositor aparece acompanhado de sua cadeira de rodas. Daí é que Candeia, iluminado, compôs *De qualquer maneira*, que surge como um hino para marcar sua volta ao mundo do samba:

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

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

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

Ironicamente ou não, a partir de então, com novas e pungentes composições, a obra musical de Candeia cresce. Seus sambas passam a ter a forte marca de um lirismo social e afetivo. João Baptista Vargens assim descreve a transição do compositor, após o incidente:

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

Com a morte daquele Candeia irascível, nasce um outro. O novo é tocado pela *Luz da inspiração*:

Sinto-me em delírio
Luz da inspiração
Acordes musicais
Invadiram o meu ser, sem querer
Me elevam ao infinito da paz
Sinto-me vazio
No ar, a flutuar
Eu já nem sei quem sou
A mente se une à alma
A calma reflete o amor
Nos braços da inspiração
A vida transformei de escravo pra Rei
E o samba que criei
Tão divino ficou
Agora sei quem sou.

Ao mesmo tempo em que cultivava com grande cuidado sua obra poético-musical, o compositor tornou-se também um ativista na defesa dos valores autênticos de seus pares. Na luta sem trégua pela afirmação de um samba que estivesse de acordo com suas raízes mais genuínas, Candeia converteu-se em uma referência política e as suas atividades ganharam dimensão histórica. O compositor fundiu teoria e prática na construção de um sentimento de dignidade entre os sambistas, especialmente os negros. Importante fato foi a fundação, ao lado de Éltton Medeiros e de outros sambistas, do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Em matéria publicada no jornal *Última Hora*, de 7 de janeiro de 1976, assinada pelo jornalista Waldemar Ranulpho, estavam delineados os principais objetivos da Quilombo:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira;
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais, sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular;
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas;

4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto;
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos pela evolução imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro (RANULPHO *apud* VARGENS, 1987, p. 75)

Além de escrever canções, gravar discos, cantar em rodas de partido-alto e ainda idealizar e fundar uma escola de samba que funcionasse como alternativa aos padrões vigentes, Candeia, diante da distorção dos conceitos relativos ao samba, também publicou um livro sobre o destino das escolas de samba. *Escola de Samba: Árvore que perdeu a raiz* foi escrito em parceria com Isnard, companheiro de lutas, também um antigo integrante da Portela. O livro, impresso em uma tiragem reduzida e lançado no ano de 1978, pouco antes de sua morte, vai muito além de uma proposta educativa e historiográfica na abordagem dos temas e das questões ligadas ao samba. Traduz-se muito mais, pela sua contundência, num verdadeiro manifesto contra a interferência externa nos destinos das agremiações tradicionais dos sambistas. Dentre as narrativas apresentadas pelo livro, encontram-se estudos importantes que dizem respeito a esse processo, como “O Samba e suas raízes”, “Criatividade do Sambista”, “A vida sócio-econômica do Sambista”, entre outros.

O pensador Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador”, define um narrador pela sua “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p. 198). O pensador elege dois arquétipos que se interpenetram dialeticamente para definir a imagem de um narrador: o viajante e o sedentário. O narrador, segundo Benjamin, tem um senso prático. Seus ensinamentos e provérbios sugerem uma dimensão utilitária que é traduzida no ato de dar conselhos. Diz Benjamin: “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1985, p. 200). A narrativa é fruto de uma tradição oral e a sua forma comunicativa é artesanal, consistindo na relação entre o que narra e as ações experimentadas pela vida humana. O narrador, pela riqueza de seus ensinamentos morais, traduzidos a partir de suas próprias experiências e das experiências dos outros, é confundido com um sábio ou um mestre. Escreveu Benjamin sobre o narrador: “seu dom é o de poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar à luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1985, p. 221). Na figura de Candeia, considerado por todos um verdadeiro mestre, o homem erradio de outrora se transformou, devido à circunstância decisiva que o deixou paralisado, em um cultor sedentário. Candeia, citando e parafraseando Benjamin, é quando “o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1985, p. 221). Os ensinamentos narrados pelo compositor espalharam-se não só no corpo de sua obra poético-musical, mas em depoimentos, imagens – o curta-metragem *Partido Alto*, de Leon Hirszman, de que Candeia participou, é um exemplo –, no próprio livro que escreveu, e, segundo relatos de quem o acompanhou, em toda a sua trajetória pessoal e artística.

O sambista e escritor Nei Lopes (1992), em *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, ao estudar a gênese do samba no Rio de Janeiro, diz sobre a existência de uma linha evolutiva que vem desde os batuques africanos dos povos bantos até as manifestações de partido-alto, em que Candeia encontrava-se inserido como um de seus principais cultores. Bem dizer que Candeia, além de ser um mestre do partido-alto, também compôs e

gravou diversos tipos de sambas e até outros ritmos afro-brasileiros, como capoeira, maculelê e candomblé.

A atitude expressiva da arte de Candeia se assemelha muito ao que foi dito pelos estudiosos a respeito dos bantos africanos. Sobre o que o são os bantos, escreveu Nei Lopes em *Bantos, Malês e identidade negra*: “Sob a designação de bantos estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características físicas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins” (LOPES, 1988, p. 86). Relata Nei Lopes que, nos anos 40, o missionário belga, Padre Placide Tempels, ao estudar os bantos da atual República do Zaire, notou

a existência de uma filosofia fundamentada numa metafísica dinâmica e numa espécie de vitalismo que fornecem a chave da concepção do mundo entre os povos bantos. Nela, a noção de força tomar o lugar da noção de ser e, assim, toda a cultura banta é orientada no sentido do aumento dessa força e da luta contra sua perda ou diminuição (LOPES, 1988, p. 122).

Nei Lopes aponta sobre o que pode ser entendido como o princípio, a *arquê*, de uma cultura de tradição oral entre os bantos:

Escrevendo sobre os Nguni, nação banta da África do Sul, o Padre Mongamelli Mabona discorre sobre a importância, entre os africanos, da palavra como símbolo criador, como energia que gera e cria dimensões e realidades novas e através da qual se estabelecem pactos e alianças. Exemplificando, diz ele que em Nguni termos *igama* (nome) e *ilizwi* (som, voz, fala) significam antes de tudo “força” (LOPES, 1988, ps. 124 e 125).

A força do nome Candeia, fornecedora de metáforas em torno do elemento fogo, é marcante na trajetória do compositor. Nome tão significativo a ponto de se misturar com a sua personalidade ativa. O etnólogo Luis da Câmara Cascudo, em *Tradição, Ciência do Povo*, ao apresentar um estudo sobre os quatro elementos na cultura popular, escreveu que o fogo age

em serviço do homem, aquecendo, iluminando, preparando alimentos, defendendo, criando a estabilidade da família. Não Hefesto-Vulcano, mas Vesta-Héstia, a flama doméstica, acolhedora, benéfica, repousante. A pedra do fogão diz-se Lar. Ao seu derredor o grupo humano atravessou os milênios. A chama afastava os animais bravios e os fantasmas sedentos. Uma casa habitada era um Fogo, no cômputo das velhas relações demográficas, alcançando a primeira década do século XX. Ainda hoje, nos sertões ibero-americanos, na Ásia e na África, o tição aceso é uma companhia poderosa. Os monstros do Mato e do Medo não se aproximam (CASCUDO, 1971, p. 137).

A obra musical de Candeia, posterior à sua conversão, é poética e de pensamento. Algumas composições são marcadas por elementos reflexivos que se equilibram no sabor

melódico dos versos. Não é por acaso que uma de suas principais criações chama-se *Filosofia do Samba*:

Pra cantar samba
não preciso de razão,
pois a razão
está sempre com dois lados.

Amor é tema tão falado,
mas ninguém
seguiu nem cumpriu a grande lei:
cada qual ama a si próprio,
“liberdade e igualdade” onde estão,
não sei.

Mora na filosofia,
Morou, Maria,
Morou, Maria,
Morou, Maria...?!

Pra cantar samba
vejo o tema na lembrança:
cego é quem vê
só aonde a vista alcança.
Mandeí meu dicionário às favas:
mudo é quem
só se comunica com palavras.

Se o dia nasce,
renasce o samba.
Se o dia morre,
revive o samba.

Mora na filosofia,
Morou, Maria,
Morou, Maria,
Morou, Maria...?!

A *Filosofia do Samba* é um samba crítico em que o compositor destila seu pensamento enquanto canta. A letra possui cinco partes autônomas, que correspondem às quatro estrofes e ao refrão. Na primeira estrofe, sobre o ato de cantar samba, a razão está sempre com dois lados. A possibilidade da dialética mora na co-pertinência das diferenças. Existem razões diversas. Uma só razão não serve ao equilíbrio do samba. A grande lei referida pelo compositor é a do amor próprio, antídoto supremo para o desamor. Num tom de ironia, pergunta-se pelos ideais revolucionários de liberdade e igualdade. A questão remete à ética, ao lugar desses ideais. No refrão, que rima as palavras femininas filosofia e Maria, evidencia-se o verbo morar. Mais uma vez, nesse caso, é levado ao ouvinte a questão da ética. Quando se pergunta à Maria se ela “morou”, a brincadeira com a gíria se

confunde positivamente não só com o fato dela entender as afirmações propostas como também o de ela estar comprometida com o que está sendo dito. Não é só o simples entendimento que se quer de Maria, mas uma compreensão ativa e participante. A questão da memória é o tema da terceira estrofe. Também a do não-saber, do que não está onde somente a vista alcança, o que está além do entendimento imediato. O não-saber pressupõe a indagação criteriosa pelo saber. Valoriza-se, desse modo, uma compreensão que está além das palavras. Na última estrofe, a afirmação da força do samba, que sempre renasce e desafia os limites do tempo.

O verbo renascer aparece em outra composição de Candeia: *A paixão segundo eu*. O amor, tema tão falado, assim como o samba, também tem uma capacidade regenerativa. Ambos, na mística do compositor, renascem com o dia. *A paixão segundo eu* conduz a um eu que é o da experiência concreta, da vida vivida:

No amor não se vence,
por isto não pense
que estou derrotado,
não estou acabado.
Todo dia que nasce
renasce o amor,
no jardim desta vida
esperança é flor.

Vou embora
com Deus e Nossa Senhora (eu vou agora).
Vou embora
com Deus e Nossa Senhora.

À tua traição deixarei meu perdão,
humildade eu levo no meu coração.
Eu tiro proveito da adversidade,
do doce, amargo, a cruel falsidade.

Vou embora
com Deus e Nossa Senhora (e com a minha viola).
Vou embora
com Deus e Nossa Senhora.

Na vida da gente nada
se perdeu: a razão da semente
é que o fruto morreu.
E o beijo de Judas valeu pra contar
e cantar a paixão segundo eu.

Vou embora
com Deus e Nossa Senhora (e com a minha viola).
Vou embora
com Deus e Nossa Senhora (eu vou agora).
Vou embora
com Deus e Nossa Senhora (quem perdeu é que chora).

Com Deus e Nossa Senhora, como princípios metafísicos, é que se vai a caminho da transformação. A metamorfose age como o ponto de mutação da poética de Candeia. Nos versos do compositor há o desejo de uma suspensão transcendente que visa aplinar o sofrimento do passado. As vicissitudes da vida encontram redenção espiritual no samba. *Preciso me Encontrar* também traz esse desejo de mudança:

Deixe-me ir, preciso andar,
vou por aí a procurar
rir pra não chorar.

Quero assistir ao sol nascer,
ver as águas dos rios correr,
ouvir os pássaros cantar,
eu quero nascer, quero viver...

Deixe-me ir preciso andar,
vou por aí a procurar
rir pra não chorar.

Se alguém por mim perguntar,
diga que eu só vou voltar
quando eu me encontrar...

No universo de Candeia, o encontro e a volta se irmanam, dizem a mesma coisa. O retorno ao lar é o encontro consigo mesmo, com a sua natureza mais próxima. O fogo aceso da própria existência revela-se humano na luta cotidiana de ser o que se é. O fogo é o da purificação no amor. O pensador Gaston Bachelard, em *A Psicanálise do Fogo*, fala dessa espécie de fogo purificador. Esse fogo, identificado com a alegria de uma paixão apaziguada, não é mais o que queima e destrói, mas o que ilumina. Uma chama tranqüilizante de um afeto, repousante e benéfica, a que fora referida por Câmara Cascudo. A imagem aconchegante da casa. A casa de Candeia, que tornou-se famosa por receber os sambistas em pagodes memoráveis. Corre a lenda que o compositor certa vez, celebrando a sua própria receptividade festeira, proclamou que: “se Candeia não pode ir ao samba, o samba vai até Candeia”. Diz Bachelard que “só um amor purificado faz descobertas afetuosas” (BACHELARD, 1994, p. 148). O poeta Rainer Maria Rilke, citado pelo pensador, afirma que “ser amado significa consumir-se na chama; amar é luzir de uma luz inesgotável” (RILKE *apud* BACHELARD, 1994, p. 156). Versa Candeia:

Silêncio, tamborim,
Eu quero anunciar
O fim da minha dor.
Chegou o dia!
Repique tamborim,
Eu quero festejar
Porque o meu amor voltou pra mim,
Porque o meu amor voltou pra mim...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. I – Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- CANDEIA & ISNARD. **Escolas de Samba – Árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro, Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Tradição, Ciência do Povo**. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988
- **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- SOUZA, Eudoro de. **Mitologia**. Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- VARGENS, João Baptista M. **Candeia – Luz da Inspiração**. Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de música popular, 1987.

