



**Pedro Magliano Fernandes Rodrigues**

**Quintais do samba como lugar de resistência étnico-racial  
na cidade do Rio de Janeiro**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Geografia  
pelo programa de pós-graduação em Geografia,  
do Departamento de Geografia e Meio Ambiente  
da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. João Rua

Rio de Janeiro, Setembro de 2025



**Pedro Magliano Fernandes Rodrigues**

**Quintais do samba como lugar de resistência étnico-racial  
na cidade do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

**Prof. João Rua**

Orientador

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio

**Prof. Gustavo Godinho Benedito**

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio

**Prof. Bernardo Cerqueira Agueda**

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Geny Ferreira Guimarães**

Departamento de Geografia - UFRRJ

Rio de Janeiro, 15 de Setembro de 2025.

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

### **Pedro Magliano Fernandes Rodrigues**

Graduou-se em licenciatura em Geografia pela UFF (Universidade Federal Fluminense) em 2017, onde atuou como bolsista de Iniciação à Docência (PIBID) pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atualmente, é professor autônomo em empresa de turismo pedagógico e membro do URAIS (Grupo de Estudos Urbanos e Rurais) da PUC-Rio.

Rodrigues, Pedro Magliano Fernandes

Quintais do samba como lugar de resistência étnico-racial na cidade do Rio de Janeiro / Pedro Magliano Fernandes Rodrigues ; orientador: João Rua ; co-orientador: Gustavo Godinho. – 2025.

166 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2025.

Inclui bibliografia

1. Geografia e Meio Ambiente – Teses. 2. Quintais do samba. 3. Lugar. 4. Resistências. 5. Populações afrodiáspóricas. 6. Rio de Janeiro. I. Rua, João. II. Godinho, Gustavo. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Geografia e Meio Ambiente. IV. Título.

CDD: 910

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao samba, meu maior professor. Com ele, e através dele, surge a possibilidade de aprender diariamente o caminho para ser uma pessoa melhor. Sem ele, certamente, não seria possível suportar e superar os percalços da vida. Ela seria menos colorida e, muito possivelmente, a conclusão de um trabalho de dissertação de mestrado como esse não se findaria. A melhor e mais difícil tarefa é saber que o processo de aprendizagem fornecido pelo samba é eterno e infinito, pois sua essência é ancestral, conferindo sentido para os tempos presente e futuro, através do legado dos nossos antepassados.

Por isso, gostaria de agradecer a quem pisou nesse mundo antes de mim e lutou para que essa cultura pudesse ser celebrada, permitindo assim, a festa e a celebração nas batucadas de hoje. Dessa forma que se faz possível a execução desse trabalho e sua consequente defesa, em um mundo, certamente, mais alegre.

Agradeço à minha família, que sempre me ofereceu apoio incondicional sem jamais permitir que fosse diferente. Esse apoio se faz presente através das rezas da minha avó Wilma, dos incentivos dos meus pais, Gil e Cris e toda a parceria que minha irmã Flora me ofereceu, até antes mesmo que eu viesse ao mundo. Sem vocês, e nossa relação forjada por muito amor e compreensão, nada disso teria acontecido. Meu tio Roberto, inspiração intelectual, seria impossível não lembrar das nossas primeiras rodas juntos. Meus primos e toda família materna e paterna, que de alguma forma vibra e esteve junto comigo, agradeço a vocês também.

Agradeço pelo afeto das boas amizades, que me fazem superar a dificuldade do cotidiano com boas risadas e conversas sempre muito amáveis. Saúdo meus amigos dos tempos de Zona Oeste: Mateus, Rodrigo, Tetê, Dudu, Juliane, Gabriel, Vítor, Cabelo, Marcella, Aline, Marco, Bruno, Bárbara, Fernanda, Luiz Philippe e Carlos. Assim como os colegas e agregados do tempo da graduação, que se tornaram grandes irmãos e irmãs: Renata, Bia, Bruna, Ciro, Vinícius, Diego e Diana. Além de João e Leandro, que não mediram esforços para que eu pudesse voltar a estudar e ingressar no programa de pós-graduação. Responsáveis diretos nesse processo também foram Paula e Matheus, artistassambistasgeógrafos(as) da

mais perfeita classe, que acolheram minhas angústias com a pesquisa e com a vida como um todo em muitas rodas de samba e nas esquinas no notável bairro de Vila Isabel. Falando em sambistas, agradeço a tantos que pude ver e ouvir, sobretudo pela generosidade de Marcelinho Moreira e Pipa Vieira, com quem tive conversas que muito acrescentaram, para muito além desse trabalho.

Agradeço também aos colegas de PUC-Rio, aos colegas do Grupo de Estudos Urbanos e Rurais (URAIIS), os professores, meu coorientador Gustavo Godinho e, em especial, meu orientador João Rua, que aceitou um desafio imenso e prontamente embarcou na empreitada, servindo de inspiração através dos diálogos nas reuniões de orientação, no grupo de estudos ou nas suas vivências nos tempos de GRES Império Serrano.

Agradeço a Valentina por todo o companheirismo e parceria, envolto de amor, respeito e acolhimento mútuo, na compreensão de nossos diferentes ritmos. Agradeço também a sua família e amigos, que considero parte também do que sou.

Finalmente, agradeço a fibra de quem pavimentou o chão sagrado do samba por tantos anos, em tantos quintais.

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

## Resumo

Rodrigues, Pedro Magliano Fernandes; Rua, João; Benedito, **Quintais do samba como lugar de resistência étnico-racial na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2025. 166p. Dissertação de mestrado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho dedica-se a pensar na relação entre Geografia e música, mais especificamente, no vínculo entre espaço e samba. O processo de produção socioespacial da cidade do Rio de Janeiro revela traços marcantes de hierarquização, em constante interação com desigualdades socioeconômicas fortemente atravessadas pela questão racial, expressão das heranças coloniais e escravocratas que ainda estruturam a dinâmica urbana. Mas também se caracteriza pelo destaque na cena cultural a partir de um cosmopolitismo provocado, sobretudo, pelas diásporas africanas. O advento do samba na cidade é resultado desse intercâmbio motivado por processos de múltiplas ordens e que se espacializa de acordo com a inter-comunicação de povos afrodiáspóricos, que se confluenciam por e a partir de espaços em comum. A concepção de quintal, dentro dessa perspectiva, então, conota-se como um lugar singular pensando em formas próprias de reinvenção da vida, abrindo a possibilidade enquanto frente de resistência a um espaço desigual e racista. Nesse caso, a singularidade do lugar não exclui sua multiplicidade, incluindo suas contradições a partir da mediação com setores hegemônicos da sociedade, na mesma medida em que se complementam a uma abertura plural com a construção de redes de solidariedade e pertencimento. Dessa forma, buscaremos estabelecer um elo entre o samba e seus quintais a partir da ação dos seus sujeitos, traduzidas em práticas espaciais sambistas.

## Palavras-chave

Quintais do samba; lugar; resistências; populações afrodiáspóricas; Rio de Janeiro.

## Abstract

Rodrigues, Pedro Magliano Fernandes; Rua, João (Advisor); **Samba's backyards as a place of ethnic-racial resistance in the city of Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2025. 166p. Dissertação de mestrado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is dedicated to examining the relationship between Geography and music, more specifically, the connection between space and samba. The process of socio-spatial production in the city of Rio de Janeiro reveals striking features of hierarchization, in constant interaction with socioeconomic inequalities deeply shaped by racial issues — an expression of the colonial and slaveholding legacies that continue to structure the city's urban dynamics. It is also marked by its prominence in the cultural scene, driven above all by a cosmopolitanism forged through African diasporas. The emergence of samba in the city results from this exchange, shaped by processes of multiple orders, and materializes spatially through the intercommunication of Afro-diasporic peoples who converge in and through shared spaces. Within this perspective, the notion of the *quintal* (backyard) is understood as a singular place that fosters unique forms of reinventing life, opening possibilities for resistance in the face of an unequal and racist space. In this case, the singularity of the place does not exclude its multiplicity; rather, it embraces its contradictions through mediation with the hegemonic sectors of society, while also complementing a plural openness through the construction of networks of solidarity and belonging. Thus, we seek to establish a link between samba and its *quintais*, based on the actions of its practitioners, expressed in spatial practices rooted in samba culture.

## Keywords

Samba's backyards; place; resistances; afro-diasporic populations; Rio de Janeiro.

## Sumário

|   |        |
|---|--------|
| 1. Introdução   | 11     |
| 1.1 Aproximação com a empiria: de qual quintal estamos falando?   | 23     |
| 1.2 Delineando o objeto de estudo   | 27     |
| <br>2. Rio de Janeiro e a desigualdade urbana:<br>o papel do samba e seus quintais  | <br>47 |
| 2.1 Rio de Janeiro: pressupostos para uma cidade<br>espacialmente complexa e socialmente hierarquizada.<br>Modernidade para quem? | 48     |
| 2.2 O desenvolvimento da racionalidade instrumental:<br>um breve panorama da reforma Pereira Passos                               | 58     |
| 2.3 Um vetor de expansão da cidade: o subúrbio carioca  | 65     |
| 2.4. Quintal: o espaço do samba   | 74     |
| <br>3. Samba(s): entre a resistência e a mercadificação   | 97     |
| 3.1. Problematicando o mito fundador do samba:<br>o que seria o “samba de fato”?  | 101    |
| 3.2. Mercadificação e branqueamento   | 113    |
| 3.3. Onde se encontra a “raiz” do samba:<br>conflitos e contradições entre o espaço vivido e o concebido                          | 122    |
| 3.4. O triunfo: samba é no fundo de quintal   | 131    |
| <br>4. Considerações finais   | 148    |
| <br>5. Referências  | 155    |



## Lista de figuras

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 - Cais do Valongo na atualidade   | 51  |
| Figura 2 - Exemplo de cortiço  | 59  |
| Figura 3 - Construção da Avenida Central (1904)  | 63  |
| Figura 4 - Antiga Praça XI, começo do século XX  | 86  |
| Figura 5 - Selo do disco <i>Pelo Telefone</i>  | 105 |
| Figura 6 - Cacique de Ramos (2024)   | 137 |
| Figura 7 - Pagode do Cacique de Ramos  | 139 |
| Figura 8 - Capa Grupo Fundo de Quintal;<br>LP <i>Samba é no Fundo de Quintal Vol. 1.</i> | 141 |

## **Lista de mapas**

|   |    |
|---|----|
| Mapa 1 - Diáspora africana do século XVII a 1873    | 37 |
| Mapa 2 - Região central da cidade do Rio de Janeiro | 79 |

# 1.

## Introdução

As diásporas africanas foram responsáveis por deixarem marcas expressivas em boa parte do mundo. Refletir de forma mais precisa sobre as inquietações surgidas a partir da geografia desses povos é uma preocupação notável desta pesquisa. A pluralidade cultural consequente desses movimentos está impressa no espaço de maneira preponderante, se explicitando de forma orgânica e muito presente na vida cotidiana. Acreditamos que no contexto brasileiro, e mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, ela se mostra muito através das batucadas que originaram o que conhecemos hoje por samba.

Traço característico marcante do amálgama cultural brasileiro entre seu surgimento, processo de legitimação e consolidação, o samba — assim como outras heranças africanas em diáspora — vem carregando consigo elementos de uma multiculturalidade. No entanto, é inegável o fato de que o samba é fruto de uma produção essencialmente afrodiaspórica. Ressaltamos que, devido a miríade de atravessamentos construídos por esse processo dispersivo, compreendendo também, os efeitos da colonização e colonialidade determinantes de tal condição, essa produção cultural, detentora também de uma espacialidade, revela-se profundamente complexa em sua constituição.

Este estudo, então, propõe-se apoiar na investigação de uma espacialidade negra vista através da cultura sambista como formas de apreensão do mundo. Acreditamos que uma realidade moldada por um sistema capitalista ou, como quer o sociólogo peruano Aníbal Quijano, um sistema mundo moderno/colonial, em sua racionalidade capitalista, foi diretamente responsável pela tentativa de aniquilação de formas de vida em toda sua pluralidade. Ou seja, desde a existência de um aparato estratificador, que modela a vida de acordo com interesses hegemônicos em escala global, permanece um padrão de poder com a forte tendência em negar o que não é ocidental, europeu e, sobretudo, branco.

Nesse sentido, no sistema capitalista raça é um critério básico classificatório determinante para sua afirmação, criando princípios de distinção que não operam de maneira absoluta no tempo e no espaço, definindo experiências sociais complexas (SANTOS, 2012). Em termos práticos, a invenção de raça/racismo no mundo moderno moldou profundamente as relações sociais da vida como um todo, desempenhando um forte caráter hierarquizador.

Portanto, se é possível conceber uma espacialidade negra em um contexto que insistentemente impõe barreiras para negar sua existência, é fundamental

reconhecer formas potentes de resistência que a constituem e sustentam. Utilizaremos a interface entre Geografia e o samba, recorrendo ao quintal como esse elemento espacial deflagrador de múltiplas frentes de resistência. Veremos que nele, e através dele, é possível retrabalhar e ressignificar o elo com as culturas africanas em diáspora no Brasil, especialmente no que diz respeito ao samba urbano carioca e suas especificidades na construção socioespacial da cidade.

Rejeitaremos as narrativas que se apoiam em mitos fundadores reificantes, frequentemente baseadas em trajetórias únicas, uma vez que não são raras as leituras que restringem a história do samba a recortes exclusivamente regionais ou locais. Em outras palavras, se faz necessário abandonar os caminhos que levem a leituras deterministas. Sabemos que em muitos casos os estudos envolvendo esse campo — bem como os estudos de heranças africanas de forma geral — sofreram de equívocos metodológicos e/ou ideológicos impactando na veracidade ou omissão dos fatos. Além disso, há de se lembrar do forte caráter presente na construção oral em sociedades não-brancas, que marcam a história do pensamento africano e suas conseqüentes diásporas, motivo de desprezo de boa parte da ciência moderna. Entretanto, por razões práticas e teórico-metodológicas que serão desenvolvidas adiante, acreditamos que a geografia da cidade do Rio de Janeiro forneça importantes subsídios para as questões aqui abordadas.

Desvelar as espaço-temporalidades do samba na cidade do Rio de Janeiro é pensar o lugar do negro no mundo real concreto, com suas especificidades e contradições, pois assim como Antônio Candeia Filho & Isnard Araújo (1978) acreditamos que “para se falar em SAMBA temos que falar em negro” (p. 5)<sup>1</sup>. Mas também, com o apoio dos conceitos em Geografia, iluminar este campo nas ciências sociais, parte fundamental na compreensão de uma totalidade dialética dos processos concernentes da/na cidade. Ao mesmo tempo, contribui para reformulação de um pensamento teórico que, em muitas ocasiões, reforça uma concepção balizante sob o ponto de vista racial, perpetuando os alicerces de um padrão de poder racista.

Em diversas áreas do conhecimento a vinculação da palavra “lugar” às questões que trabalham raça e etnia são utilizadas de forma ampla. Nesse sentido, aproximando-nos do lugar social do negro (ou do lugar do negro nas ciências sociais), emerge uma dupla conotação: inferiorizante, concepção que parte dos grupos hegemônicos; ou de afirmação negra como instrumento de

---

<sup>1</sup> Grifo dos próprios autores.

resistência (GUIMARÃES, 2015). Fato curioso, em contrapartida, na história do pensamento científico, há pouca ocorrência do estudo do lugar do branco na sociedade, ocasionando um descompasso que se traduz a partir de relações de disparidade racial.

Historicamente, a constituição dessas relações raciais foi centralizada como uma norma universal. Em grande medida, deu-se pela construção da alteridade negra como o "outro" racializado. Esse processo implicou a objetificação do corpo negro, reduzido a categorias que o desumanizam e o posicionam em relação hierárquica inferior — lugar do negro visto sob a perspectiva de grupos hegemônicos. A branquitude, ao se afirmar como sujeito universal e neutro, produz um olhar que racializa o povo negro, atribuindo-lhe características fixas e estereotipadas, muitas vezes associadas à animalização, ao exotismo ou à criminalização. Trata-se de um exercício de poder simbólico e material que transforma a diferença em desigualdade, como bem colocam os geógrafos Danilo Cardoso Ferreira & Alex Ratts (2016), e que ancoram os ideais de raça/racismo nas instituições de forma geral e nos imaginários sociais.

Entretanto, tais diferenças não são recebidas sem que haja um enfrentamento, mais ou menos organizado, como iremos abordar nesta pesquisa. Dessa forma, o lugar de submissão e opressão é subvertido a partir de um conjunto de práticas culturais, políticas e simbólicas de resistência, afastando os termos pejorativos e subalternizantes estipulados “de fora para dentro”, adotando o modo afirmativo proposto pelo sociólogo Guerreiro Ramos “desde dentro”, concepção muito trabalhada pela geógrafa Geny Guimarães (2015), do qual buscaremos constante aproximação. Nessa perspectiva, redirecionamos nosso olhar na intenção de propor o negro como lugar (GUIMARÃES, 2015).

Redefinir o olhar historicamente cristalizado sobre as relações raciais — concebidas como eixo da diferença que sustenta a produção de hierarquias sociais — constitui um passo fundamental para a superação de tais estruturas de poder. Sob essa ótica, as ciências tiveram um papel preponderante ao reforçar estereótipos negativos a respeito do lugar do negro no pensamento moderno. Decorrente disso, acreditamos que a Geografia pode contribuir com uma base conceitual agindo de forma afirmativa em prol da luta antirracista.

Sendo assim, buscaremos compreender o samba sob uma ótica espacial negra na cidade do Rio de Janeiro, iluminando os conceitos-chave da Geografia, em que o *lugar* assuma posição de destaque. Diante de um cenário complexo e multifacetado, visto através das distintas espaço-temporalidades da cidade do Rio de Janeiro e sua íntima relação com a geograficidade afrodiaspórica, eleger um

lugar específico do samba não se mostra uma tarefa trivial. No entanto, conceber o espaço do quintal como um lugar onde a produção simbólica e concreta do samba — e da vida — acontece, por excelência, pode nos levar por interessantes caminhos.

Não é de hoje que a palavra quintal aparece vinculada à cultura sambista. Seja em nomes de rodas de samba como Quintal da Magia ou No Quintal do Cacique; nomes de casas de samba como Quintal da Lapa ou Quintal do Samba; passando por letras de samba dos mais variados temas, como os versos românticos escritos por Wilson Moreira e Jorge Aragão, gravados por Zeca Pagodinho (1986): “Quintal do céu, porta aberta ao recebê-la/ Estrela, divina luz/ Da janela ao vê-la a fé conduz/ A um poema que hoje mesmo eu fiz.” Há quem coloque no nome da composição, como fizeram Toninho Nascimento e Everaldo Cruz, na música *Samba no Quintal*, conhecida na voz de Beth Carvalho (1979), dizendo: “Este samba no quintal/ É uma declaração de amor/ Pra quem canta, toca, dança/ E curte a música popular brasileira.” Em *A Batucada dos Nossos Tantãs*, Adilson Gavião, Robson Guimarães e Sereno (1993) escreveram: “Fazendo da nossa alegria seu habitat natural/ O samba floresce no fundo do nosso quintal”, um dos sucessos do maior grupo de samba do país, que não por acaso, tem o nome Grupo Fundo de Quintal.

O uso da palavra quintal vinculada ao universo sambista encontra-se constantemente presente, revelando uma multiplicidade de usos e formas de relação. Para além dos termos lexicais, o quintal é um espaço físico que pode ser medido, quantificado, ornado de acordo com interesses coletivos ou particulares. Mas também pode representar uma parte simbólica do que não é tangível ao olho humano, reunindo condicionantes e características por onde se dá o convívio social no cotidiano. Nesse caso, a vivência sambista poderia ser correlacionada a este espaço? Os exemplos utilizados acima talvez apontem para caminhos possíveis no encontro entre culturas afrodiaspóricas e seu substrato espacial, revelando formas autênticas de expressão, vistas a partir do samba.

Por que abordar, então, a relação dos quintais com o samba como instrumento de resistência negra? Acreditamos, assim como em Guimarães (2015), que todo tema de pesquisa social, histórico e/ou geográfico possui uma dimensão racial. Dessa forma, o processo de formação socioespacial brasileiro não se encontra externo a esses atravessamentos, recaindo sobre nossa cultura elementos centrais originários do continente africano. É através das práticas sociais da população negra que essa herança se mantém viva até os dias atuais, que impressas ao espaço por meio da ação desses grupos, se configuram como

uma organização espacial, uma territorialidade ou, ainda, uma “lugaridade” (SOUZA, 2013). Pensando que o próprio direito de viver e exercer uma espacialidade negra diante de uma realidade moderna/colonial são desafios constantes, a possibilidade da construção de um espaço cultural negro é visto também como prática de resistência.

Nem sempre o samba esteve disperso por tantos espaços como na atualidade. Ele já foi marginalizado e criminalizado, sendo o corpo negro, o protagonista do samba, aquele também visto como primeiro alvo na tentativa de descrédibilização e invisibilização por parte do segmento dominante da sociedade. Portanto, para r-existir — resistir para continuar existindo, nas palavras do geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves — os sambistas buscavam reelaborar sua espacialidade na cidade além de se fazer valer da costura de acordos que, em certa medida, exigiram a mediação com esse segmento como estratégia de sobrevivência. Historicamente, essa “lugaridade” do samba manifesta-se muito através de seus quintais, onde abrigam um conjunto de práticas e saberes determinantes na manutenção e salvaguarda dessa cultura. Não obstante, complementar e contraditoriamente, suscitam contradições a partir desses contextos de interação entre os variados segmentos da sociedade. Nosso objetivo central, portanto, nos situa diante da análise dos quintais do samba na cidade do Rio de Janeiro concebidos através das práticas espaciais de resistência de populações afrodiaspóricas.

Tais práticas foram forjadas a partir de uma espacialidade específica, compondo formas plurais de reinvenção da vida no pós-abolição, proporcionadas por constantes movimentos de des-reterritorialização (HAESBAERT, 2014).

Sendo assim, o mote teórico se desmembra em diferentes níveis analíticos. As escalas mais abrangentes perpassam as discussões entre a geografia urbana da cidade do Rio de Janeiro e seus processos de formação socioespacial. Reiteramos nosso acordo em abordar o samba urbano, mas também entendemos que ele extrapola os próprios limites da urbe devido a sua complexidade e decorrente cosmopolitismo presente na geografia desta cidade. Daremos destaque à produção do espaço capitalista da cidade a partir das ideias de modernidade e modernização que imprimem, por excelência, a transformação desse espaço em mercadoria. Consequentemente, seu desenvolvimento é marcado pela exclusão, provocando hierarquização.

Do mesmo modo, em escala mais restrita, abordaremos a relação da Geografia com a música, ressaltando uma espacialidade própria do samba vista a partir de uma perspectiva aberta e múltipla com o conceito de lugar. Veremos

adiante o embate de espacialidades, contrapondo, mas não excluindo, a lógica mercadificante da cidade com a lógica elaborada a partir das redes de solidariedade do lugar.

Os dois níveis analíticos pretendem buscar constante diálogo com suas expressões de espacialidade, ou seja, quem atribui, constrói e produz — assim como o é produzido — essas grafagens. Portanto, evidenciar as práticas espaciais a partir dos sujeitos corporificados do samba, perpassa por um esforço de enfatizar a dimensão racial e seus amplos atravessamentos no debate entre Geografia e as culturas afrodiaspóricas. A figura do sambista, o “sujeito celebrante” é central para compreendermos os contextos de interação racial proporcionados pelas espacialidades do “objeto celebrado” (FERNANDES, 2001), o samba.

Para conferir visibilidade aos fenômenos pretendidos, recorreremos ao quintal como instrumento de resistência negra do samba. Entendemos que os quintais do samba podem assumir configurações múltiplas que se estendem para além deste espaço, dotados de similaridades entre práticas de resistência onde se interconectam outros lugares, a partir do que o geógrafo Milton Santos (1996) chamou de papel da proximidade, garantindo um intercâmbio efetivo entre pessoas no processo formativo de redes de solidariedade a partir da vivência intensa de suas inter-relações. Nos interessaria, então, o papel da proximidade entre esses lugares, materializado na representatividade da instituição Grêmio Recreativo Cacique de Ramos, símbolo incontestável da cultura sambista há mais de 60 anos, atuando como bloco carnavalesco e sendo patrimônio histórico e cultural do Estado do Rio de Janeiro.<sup>2</sup>

Foi nesse “templo sagrado do samba”, através das reuniões marcadas por seu caráter associativo e espontâneo, que surgiu (o que é para muitos, inclusive para este pesquisador) o maior grupo de samba do Brasil, o Grupo Fundo de Quintal. Mesmo com o passar do tempo, com a mudança dos seus componentes e com a mediação com setores hegemônicos da indústria fonográfica, esses sambistas mantiveram seu propósito com a ancestralidade e a originalidade, marcas expressivas de sua existência, assim como da própria cultura sambista em sua essência.

Samba é uma palavra polissêmica. Nem sempre representou aquela música tocada nas rodas de samba das quartas-feiras do Cacique de Ramos, que fez com que a localidade fosse reconhecida por boa parte do país. Também não foi da

---

<sup>2</sup> De acordo com a lei 10.562/23.



forma que conhecemos hoje que ela foi veiculada através dos meios de comunicação em seu surgimento, no início do século XX. A primeira definição de “samba” na língua portuguesa deu-se em 1888 como uma dança ou um bailado popular vinculado ao segmento negro da população. Na década de 1940, Mário de Andrade amplia seu sentido para além da dança popular e complementa com outras características como dança de salão, praticada por pares, com acompanhamento de canto, compasso 2/4 e ritmo sincopado. Mas, somente em 2001, o dicionário Houaiss e Villar o definia como dança de roda assemelhado ao batuque, difundida em todo o Brasil, acrescentando somente às variantes anteriores, a de gênero de canção popular (LOPES & SIMAS, 2022).

Embora muitos o enxerguem assim, em nossa perspectiva, o samba vai muito além de um gênero musical, moldando formas próprias de ser e estar no mundo, que procuraremos desenvolver ao longo do trabalho. Mas, por ora, cabe-nos fazer algumas ponderações iniciais. A palavra samba, originária do tronco linguístico banto<sup>3</sup>, registrada já em 1838 por José Ramos Tinhorão no jornal humorístico *O Carapuceiro*, de Recife (LOPES & SIMAS, 2022), já possuiu diversas conotações. Até a atualidade, como vimos brevemente, sua semântica foi modificada até o entendimento adotado pelo senso comum — ao nosso ver, partindo de grande influência da indústria fonográfica, preocupada com um viés classificatório — do samba ser visto como um gênero musical. É inegável, atualmente, desprezar tal classificação, mas achamos que nos convém sua problematização. Dentro da esfera musical, ainda assim, temos a ocorrência de múltiplas manifestações de samba: samba de breque, samba de embolada, samba chulado, samba de enredo, samba-canção, samba sincopado, samba-reggae, entre outras denominações, esmiuçadas no *Dicionário da História Social do Samba*, da autoria de Luiz Antônio Simas & Nei Lopes (2022). Cada uma delas possui sua devida historiografia marcada, da mesma maneira, por componentes espaciais, definindo certas especificidades dentro do que se entende por samba.

Justamente pelas condicionantes espaço-temporais adotaremos o samba de partido-alto<sup>4</sup> como expressão musical do samba vinculada à vivência urbana do

---

<sup>3</sup> Ao longo da pesquisa trabalharemos com as grafias “banto” e “bantu”, a depender do autor citado.

<sup>4</sup> A definição do termo é complexa e suscita amplo debate. Mas pensamos que o sambista Nei Lopes (1992) reúne os elementos necessários para sua definição:

“No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada ‘chula’ (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de samba rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corridos (aos quais se acrescenta o

Rio de Janeiro e seus múltiplos quintais. Apontamos brevemente a complexidade envolvida na palavra de origem banto, sendo utilizada genérica e pejorativamente ao longo de décadas pela língua portuguesa. Mas, desde que o entendimento dessa palavra passa para sua roupagem, digamos, “mais moderna” — por volta da década de 1920/30 — o formato partido-alto ganha grande relevância na cidade, sendo apontado como o samba tradicionalmente<sup>5</sup> carioca. Segundo Lopes & Simas (2022): “Na região metropolitana do Rio de Janeiro, a modalidade mais tradicional do samba cantado, até a atualidade, é o partido-alto, forma constante de uma parte coral e outra solada, geralmente de improviso.” (p. 252). Na visão do etnomusicólogo Spirito Santo (2016), o samba de partido-alto seria um filho legítimo da chula raiada — ritmo que seria herdado da Bahia, com proposta similar de solo e improviso. Segundo ele, o samba “que se firmou na virada dos anos 1930, o Samba como atualmente o conhecemos e que chamamos, como os antigos o chamavam, de Samba de fato (...)” (p. 340).<sup>6</sup>

Na medida em que o samba tem sua devida centralidade no cenário cultural afrodiaspórico<sup>7</sup> da cidade do Rio de Janeiro, é que vemos a importância em contextualizar seu surgimento a partir da geografia dos seus sujeitos. Sendo assim, podemos apontar que os processos concernentes à escala urbana têm seu desdobramento intimamente próximo a historiografia do samba. A entrada do século XX representa um ponto de inflexão na configuração espacial da cidade, com profundas transformações em sua forma-conteúdo, recaindo também sobre seus aspectos culturais, que não estão alheios a esses processos.

A herança proporcionada pela condição de colônia é marca expressiva nos processos socioespaciais das cidades brasileiras. Dessa forma, será preciso contextualizar e pormenorizar certos aspectos das transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Entendemos que distintas espaço-temporalidades coabitam na mesma cidade, permeando, a depender do grupo social, entre dominantes e dominados. A partir de um campo de forças em que se revelam relações de poder, se estabelece um embate entre diferentes territorialidades, que na virada do século XIX para o XX (e mais especificamente ao longo do século

---

solo), os refrões de pernada (batucada ou samba duro), bem como os chamados ‘partidos cortados’, em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado (raiado) entre cada verso dela (...)” (LOPES, 1992, p. 51).

<sup>5</sup> A discussão que gira em torno da categoria tradição será desdobrada com maior cuidado adiante, como importante elemento em nossa análise sobre as espacialidades do samba.

<sup>6</sup> A grafia de Samba, com S maiúsculo, é própria da escrita de Spirito Santo (2016).

<sup>7</sup> Tal terminologia abarca o arcabouço simbólico e material de populações trazidas do continente africano e suas heranças. No caso do Brasil, e mais especificamente o samba, por conta de seu complexo amálgama étnico-racial, pensamos ser conveniente, também, a utilização da terminologia “negrodiaspórico”. No entanto, optamos pelo uso de “afrodiaspórico”.

XX) desvendam novas contradições de múltiplas ordens. Destarte, a tentativa de estabelecer uma cidade moderna e europeia sobre os escombros de uma cidade moldada pela maciça ocupação africana, decorrente do tráfico transatlântico que fomentou e garantiu a riqueza de países europeus ao longo de séculos, expõe a permanência de uma lógica de violência e espoliação, da qual foi-se agregando novas condicionantes por meio da reprodução do espaço urbano ocasionando o alargamento dos limites territoriais da cidade.

O processo de periferização da cidade, visto aqui como complexo e multifacetado, foge dos modelos tradicionalmente expostos no pensamento científico do tipo centro-periferia. Quando nos referimos ao alargamento dos limites territoriais da cidade incluindo as periferias, conduzimos nosso caminho ao surgimento de novos espaços estigmatizados como a favela (CAMPOS, 2005) e o subúrbio — que no caso da cidade do Rio de Janeiro, após as transformações urbanas do início do século XX, é categorizado de forma bem particular, como veremos em Fernandes (2011). Sendo assim, quando fizermos referência à periferia, referimo-nos a periferia socialmente espacializada, com seu desenvolvimento intimamente ligado à exclusão social<sup>8</sup> e à hierarquização urbana.

Na cidade moderna, pensada e projetada para ser uma espécie mal acabada de “Paris dos trópicos”, qual grupo social estaria mais propenso ao abandono e a exclusão? Não nos resta dúvidas que tal projeto visava, especialmente, desafricanizar a cidade sob o viés do embelezamento e da higienização urbana. Em suma, com o adensamento populacional no pós proclamação da República provocado pelo êxodo rural e a abolição legal do trabalho escravizado, deflagrou-se um problema de ordem habitacional na cidade. A população negra, desamparada, não viu alternativas senão ocupar as encostas dos morros ou procurar espaços ainda pouco desejados pelo potencial especulativo do capital, o subúrbio.

Existe, portanto, na dimensão real e concreta, corpos específicos postos à precarização vistos sob a lógica capitalista e mercadificante da cidade. Corpos que historicamente sofreram, e sofrem, com a violência e a brutalidade sistemática, onde o fator socioeconômico possui seu devido pesar justamente pela condição racial. Ainda assim, esses *sujeitos*, reinventando seus modos de vida e resistindo a tal lógica, reelaboraram seus referenciais espaciais construindo formas próprias de enfrentamento, seja nos quilombos rurais, nas casas de zungu nas cidades, nos terreiros de umbanda e candomblé, nas praças negras, nas

---

<sup>8</sup> Quando tratarmos do termo “exclusão” levaremos em consideração também o termo “inclusão precária” na leitura de Haesbaert (2014), referindo-se ao sociólogo José de Souza Martins.

escolas e rodas de samba. Enfim, na pluralidade de espaços afro-brasileiros. Segundo Elias de Lima (2019), justificando nossa preferência pelo termo grifado: “A concretude do sujeito deriva, portanto, de sua corporeidade, o meio no curso do qual ele se abre para a espacialidade” (p. 14).

A relação entre corpo e espaço, da qual emergem os sujeitos em sua negritude, foi inteiramente responsável pela criação de redes de solidariedade, forjando lugares de abrigo, como contraposição à lógica racista e elitista permeada no espaço de forma geral. A afirmação de referências espaciais negras na cidade possibilitou a chance desses corpos sobreviverem e permanecerem em meio a perversidade real do cotidiano.

Sendo assim, foi por e a partir dessa espacialidade própria que foi possível reestabelecer, sob outros termos, elementos de coesão cultural como ressignificação dos modos de vida após a infinidade de atravessamentos perpassados não somente pela desterritorialização mas também pela reterritorialização. Afinal, para cada deslocamento forçado determinava-se a obrigação de se reconectar com o porvir, em um contexto de extrema instabilidade.

A religião cumpriu papel central na recuperação desses referenciais espaciais através das comunidades litúrgicas concebendo o terreiro como lugar onde se permitiu o assentamento desse arcabouço cultural. As práticas espaciais impressas através do caráter organizativo contido nas casas de culto moldaram estilos na medida em que as relações funcionais de coexistência valorizavam aspectos como a comunicação, a diferença e a pluralidade. Através de sua originalidade, diante das espacialidades promovidas por europeus, podemos apreender fortes traços de subjetividade das classes subalternas (SODRÉ, 2002), sendo também o meio por onde expressam e reverberam tais práticas.

Para Muniz Sodré (2002), o terreiro de candomblé:

afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais (p. 20).<sup>9</sup>

De acordo com esse mesmo autor, o espaço sagrado do terreiro é concebido como um território étnico-cultural que acolhe, de modo geral, o entrecruzamento das espaço-temporalidades implicadas na sociabilização do grupo negro.

---

<sup>9</sup> “Forma social” é uma noção trabalhada pelo sociólogo Muniz Sodré (2002), apoiado no pensamento de Ledrut (1984). Sua compreensão de relação espacial compreende a organicidade e a coexistência da diversidade. Desse modo: “(...) forma social entendida como ‘conjuntos feitos de elementos múltiplos (ainda não conceitualizados sob os vocábulos sociológicos de instituição, cultura, estatuto e que aparecem muito concretamente em nossa experiência como um certo estilo de existência)’”(p. 20).

Acrescentando que essas casas também guardam conteúdos patrimoniais valiosos como o *axé* — os princípios cósmicos e a ética dos ancestrais — e o *xirê* — ritmos e ordem das cantigas que se desdobram ludicamente entre os celebrantes.

Aqui, a significação de terreiro pode se aplicar a alguns sentidos que pretendemos atribuir ao quintal. Ou seja, ressaltando que os laços de solidariedade costurados através da religião e de uma determinada proximidade étnica (e espacial) fomentaram uma consciência familiar para um grupo que busca constantemente adquirir algum referencial de cidadania como forma de garantir sua sobrevivência.

Sendo assim, o desenvolvimento e a organização familiar dessas comunidades são concebidos a partir de laços de solidariedade buscando uma certa redefinição de valores africanos, que guardam especificidades das quais diferem do modelo de organização familiar burguês — que, geralmente, apresenta uma clara distinção entre família nuclear e graus de parentesco consanguíneos. São valores organizativos que, também, não rejeitam inteiramente os padrões burgueses, já que a convivência com esses grupos hegemônicos proporcionou a incorporação de hábitos comuns permeados na sociedade de maneira geral. Por isso, alguns desses valores sofreram com o apagamento e foram excluídos. Mas o que nos importa é ressaltar que na intercomunicação desses códigos culturais muitos foram reelaborados e outros tantos preservados (VELLOSO, 1990).

A violência da diáspora, conseqüentemente, proporcionou um gradual processo de fragmentação e retradução dos cultos e divindades que, em solo brasileiro, rompem com a organização de nações previamente estabelecidas no continente africano, alterando referências litúrgicas e cosmogônicas uniculturais frente a uma pluralidade cultural crescente conforme a inserção desses povos no novo continente (MOURA, 1995).

Tais discussões nos obrigam a realizar um desdobramento necessário sobre cultura. Entendemos que é um termo aberto, polissêmico e complexo. O geógrafo Milton Santos (1996) propõe uma leitura política conectando espaço e cultura que buscaremos aproximação em nossa proposta. Segundo este autor, a cultura pode ser compreendida através da forma de comunicação individual ou coletiva com o universo, uma forma de herança, que molda relações profundas entre o homem e seu meio.

Em nosso caso, essa relação homem/meio ocasionou um embate que recai sobre o espaço de maneira muito particular. Ao analisarmos a espacialidade do samba no Rio de Janeiro nos deparamos com o choque de formas distintas na

concepção do espaço que suscitam lógicas complementares e contraditórias. Enquanto a lógica de mercado fomenta e impõe a reprodução espacial a partir da mercadificação do espaço, — e da vida como um todo — a lógica solidária e associativa construída nos lugares do samba fortalecem laços comunitários e sentimentos de pertencimentos únicos que buscaremos evidenciar através do quintal, enquanto prática espacial dos sambistas.

Atualmente, o samba e a cultura sambista se difundiram por grande parte do Brasil e do mundo. Por esse fato podemos apontar que êxito consiste no árduo trabalho desses “sujeitos celebrantes” (FERNANDES, 2001), ao reconstruir uma cultura em diáspora alvo recorrente de interdições e violências. No entanto, a figura do sambista, que deveria colher os próprios frutos da sua produção, não se encontra no mesmo patamar de prestígio social, tampouco são os casos onde estes operam em escalas para além daquelas de onde surgiram e iniciaram sua trajetória. Existem razões legítimas para que ocorra esse descompasso entre samba e sambistas, envolvendo um conjunto de práticas hegemônicas para reforçar tais estruturas. Nossa intenção também passa pela contraposição a projetos e intenções que não valorizem o lugar de protagonismo do sambista, como bem lembra Fernandes (2001):

Se o que está sendo investigado é como os sambistas e suas lideranças atuaram no sentido de conquistar seu espaço festivo na cidade, como isto resultou em sua transformação em símbolo da nacionalidade brasileira, a perspectiva teórica de que as classes populares sejam capazes de vontades e projetos é um parâmetro essencial (p. 7).

Esta pequena apresentação serve como um conjunto de apontamentos que alicerçarão o trabalho aqui realizado, que serão desdobrados com maior cuidado nas seções seguintes. De modo geral, por mais evidente que seja, gostaríamos de pontuar novamente que a questão racial vai formar nosso eixo estruturante para pensarmos o(s) lugar(es) do samba a partir das práticas concebidas no espaço do quintal. Cabendo ressaltar também que tais espacialidades são produzidas de forma complexa não estando livres de contradições das mais variadas ordens.

Sendo assim, previamente gostaríamos de situar nosso leitor destacando alguns importantes aspectos enquanto categoria prática.

## 1.1

### **Aproximação com a empiria: de qual quintal estamos falando?**

Seria injusto iniciar um trabalho de dissertação sobre samba sem indicar quem pisou neste mundo antes da minha própria existência. Minha família tinha como hábito o apreço pela música em nossas confraternizações, da qual absorvi grandes influências. Ainda que não tivesse nenhum músico ou qualquer outro profissional trabalhando na área, o costume do rádio e da vasta coleção de discos acompanhou nossa trajetória, compondo boa parte de uma paisagem sonora dentro de casa, fazendo com que tivéssemos contato com variados tipos de som.

A discografia misturava nomes da música internacional como Nina Simone, Charles Mingus e Miles Davis a artistas brasileiros como Djavan, Hermeto Pascoal e Zeca Pagodinho. Aos finais de semana, em aniversários ou encontros familiares festivos, o samba encontrava no quintal de casa o terreno ideal para lançamentos e clássicos do samba, enquanto a família conversava e os mais antigos contavam histórias dos respectivos cotidianos de trabalho ou algum conto dos tempos de Marechal Hermes, no caso da família paterna, ou Realengo, no lado da família de minha mãe.

Antes dos 10 anos de idade tive a oportunidade de ver alguns desses artistas brasileiros no palco. As apresentações não acompanhavam o relógio biológico, que pedia descanso ao corpo sempre antes do fim, no entanto, não excluía o que tinha ficado impresso na memória, seja pela grande novidade ao visitar “novas” casas shows (eram sempre novas por conta do ineditismo) ou pela afetividade em ouvir ao vivo, sob o som orquestrado das bandas, aquilo que eu ouvia na rádio ou nos discos.

A pessoa responsável por me apresentar ao universo sambista foi o irmão do meu pai. Talvez nem ele saiba disso. Nessa mesma faixa etária eu já havia sido apresentado aos blocos de carnaval de rua na zona Norte do Rio de Janeiro, local de morada do meu tio desde muitos anos. Os blocos não eram tão comuns aos shows: se atualmente eles levam milhões de pessoas às ruas da cidade, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, eles se configuravam em menor quantidade e levavam um número substancialmente menor de foliões nos seus cordões, — o que parecia que dava no mesmo. Para uma criança, aquela aglomeração que cercava um grande evento carnavalesco já era o suficiente para impressioná-la, tirando o fato que a duração condizia duas ou três vezes o tempo dos espetáculos que se faziam dentro das casas culturais, com as quais já possuía leve intimidade. “Acho que quero ir embora”, repetia minha cabeça, enquanto os adultos pareciam mergulhados numa alegria sem fim, como se aquela festa nunca fosse acabar.

Voltando ao quintal de casa, foi lá onde ouvi, pela primeira vez, a voz marcante de Clementina de Jesus. O som me fazia estranhar a rouquidão no jeito



de cantar e o ruído da gravação antiga — que seria, provavelmente dos anos de 1970. Quem era capaz de ouvir aquilo em pleno século XXI? Pergunta que fazia minha cabeça, embaralhada com o *pop rock* e o *funk* carioca que despontavam nas rádios, reproduzindo o que a cultura massificada da época apresentava, e que ecoava no cotidiano escolar e nas ruas.

O que ocorreu quando ouvi Clementina e o que havia me despertado dialoga com algumas contradições subjacentes à própria história do samba. Ouvir uma das mães musicais da negritude com um ouvido forjado na cultura de massa dos anos 90 causaria estranheza, por maior que fosse a influência da música brasileira apresentada pelos familiares. Traços incontestáveis da tradição e da modernidade coabitavam ali, naquele instante, mesmo que de forma particular e em escala reduzida. Na ocasião, o protesto surgiu, sendo o suficiente para que a música fosse interrompida. Anos mais tarde, o entendimento da relevância que aquela voz representa para o samba e para a música brasileira havia ficado mais nítido no meu pensamento.

Com a trajetória de pesquisador, no ano de 2018, após a conclusão da licenciatura em Geografia na Universidade Federal Fluminense (UFF), veio a oportunidade do reencontro com o quintal da infância, mas visto através de outra perspectiva. Cursando uma disciplina na cadeira de bacharelado do mesmo curso, tive contato com a pesquisa da professora Rita Montezuma, que desenvolve um trabalho junto ao Quilombo Cafundá-Astrogilda, situado no Parque Nacional da Pedra Branca, zona oeste do Rio de Janeiro. A partir da ecologia política e da biogeografia, a pesquisa consistia, em um primeiro momento, no levantamento de dados a partir das espécies contidas nos quintais do território quilombola. Território que, por si só, se configura com uma carga de resistência única, reunindo a potência dos saberes ancestrais quilombolas com uma forma singular de manifestação no espaço.

Muitos anos se passaram desde que ouvi, pela primeira vez, as canções de Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho e Martinho da Vila no quintal de casa. Tempo o suficiente para que eu fosse apresentado a outros tantos sambas e as rodas em que esses eram tocados. Foi a partir dessa herança que reuni alguns elementos para compor a avaliação da disciplina, cuja temática girava, de forma geral, em torno dos quintais. Nesse processo, me veio o nome do maior grupo de samba da música, o Grupo Fundo de Quintal. Ainda que extrapolasse o campo da biogeografia, a professora compreendeu (e estimulou) que a disciplina poderia se abrir a outras abordagens, permitindo que os quintais fossem pensados a partir de perspectivas ampliadas.



Como nos lembra Guimarães (2015), uma pesquisa como essa não começa na academia. O início dessa trajetória talvez venha do grande estímulo que a herança cultural familiar, semeada anos antes, tenha deixado como legado, despertando para horizontes acadêmicos que até então se mostravam bem pouco nítidos.

A partir das inquietações proporcionadas pelo debate da disciplina, surgiu a proposta de unir a noção de quintal à sua dimensão festiva/cultural dentro de um diálogo próprio à Geografia. Após levantamento bibliográfico, ficou constatado que o tema vinha sendo pouco aproveitado por geógrafos. Aliás, o estudo de culturas e conhecimentos de grupos sociorraciais subalternizados aparecem recorrentemente em número reduzido nas análises espaciais. Recentemente esse panorama vem sendo alterado muito por conta da mobilização política, sobretudo após a mudança da paisagem nas universidades brasileiras que adotaram o sistema de cotas como forma de mitigação e reparação histórica para este grupo.

Por mais que as culturas não-ocidentais operassem conforme códigos próprios, como a tradição da oralidade (muito presente nas culturas africanas), o caráter inferiorizante e hierárquico colonial resultou em um menosprezo desse conhecimento. A influência europeia na construção do pensamento moderno deslegitimou matrizes de conhecimento, recaindo sobre a ciência, com o reforço de epistemologias produzidas a partir do colonizador. A Geografia brasileira, não alheia a esse processo, foi moldada com fortes influências da escola francesa e, assim como em outras áreas, buscou-se valorizar a neutralidade e a objetividade. Com a comprovação de determinados dados poderia haver a garantia do estudo se encaixar em termos científicos, como parâmetro de legitimação (GUIMARÃES, 2020). No entanto, muitos fenômenos sociais ficavam à parte desse tipo de comprovação, por possuir um caráter “menos tecnicista” e mais crítico. É o caso desse estudo que propõe pensar a relação do samba e seus quintais na dimensão cultural, compreendendo sua importância na construção social negra na cidade do Rio de Janeiro.

A motivação para esta pesquisa surgiu muito da falta de preocupação de geógrafos com as questões ligadas à Geografia e ao samba como se houvesse “pouca espacialidade” a ser desvelada em seu conteúdo processual; e por conseguinte, temas que abordam a geograficidade nas relações raciais — panorama que vem sendo alterado gradativamente, como já mencionado. Outro ponto relevante passa pelo interesse do pesquisador nas questões ligadas à Geografia e o samba, como produção socioespacial negra por excelência.

Ainda sobre o primeiro contato com nossa pesquisa, o ponto de partida para que a investigação pudesse adquirir maior densidade, além do interesse pela cultura sambista, veio da arquitetura. Justamente um campo de pensamento técnico na tentativa de pensar esse espaço em termos mais absolutos.

Antes de chegarmos ao quintal, brevemente, vimos algumas referências do que seria a conceituação de casa neste campo de estudo. Vimos que esse espaço é frequentemente vinculado a uma lógica privatista, como “o espaço da intimidade familiar” como sublinham as arquitetas Tourinho & Silva (2016, p. 634). A noção de casa enquanto lar, atrelada à lógica da família nuclear, já indica um ponto de partida marcado por certo viés. Perspectiva reforçada também por Rolnik (2009, p. 49) *apud* Tourinho & Silva (2016, p. 634) quando aponta que: “o domínio da vida privada no núcleo familiar e sua vida social exclusiva se dão no interior do lar.” Faria, Oliveira & Seixas (2013) se referem a casa como primeiro recurso civilizacional, representando a primeira célula da cidade, ponto central na transição de uma vida social nômade para uma vida sedentária. Mas também lembram da dificuldade que se tem para buscar uma definição exata para esse termo. Acreditamos que a impregnação de valores burgueses, inscritos sob um determinado modelo de sociedade incide diretamente na construção da ideia de casa que para nós pode assumir ainda as concepções de habitação, vivenda, moradia ou residência.

As definições de quintal, portanto, encontram-se subsumidas à lógica burguesa de casa, pelo menos nos termos pensados a partir de uma arquitetura um tanto hegemônica, feita e concebida por/para grupos sociais dominantes. Nesse sentido, para Tourinho & Silva (2016) quintal é definido como: “um espaço aberto, protegido por muros ou cercas localizado no interior dos lotes, normalmente ao fundo, onde se desempenham funções complementares àquelas desenvolvidas no espaço edificado da casa (...)” (p. 635). Ou, ainda, uma pequena fração do espaço da casa, “uma pequena quinta (...) localizada atrás e/ou do lado das moradias, ocupada com jardins ou hortas” (p. 635).

Porém, uma leitura mais ampla e diversa, estende seus sentidos para além das perspectivas da lógica privada. Analisando mais especificamente os quintais urbanos amazônicos, é possível ressignificá-los sob outra ótica: “Na região, os quintais são muito mais do que um espaço funcional e utilitário. Eles têm múltiplos significados para a vida privada e coletiva.” (idem, p. 635).

Pois, foi nesse sentido que pensamos inicialmente em trabalhar os quintais das populações afrodiáspóricas na cidade do Rio de Janeiro: um espaço múltiplo, concebido na contramão da lógica burguesa e das concepções europeias de casa

e construção familiar. As redes de relação costuradas por e através dele constituem, essencialmente, um senso comunitário, visto também a partir da vivência do pesquisador em rodas e lugares do samba. Por maiores que sejam as contradições e atravessamentos pertencentes a essas diversas realidades, de forma semelhante, a comunhão e o sentido coletivo de festa também se manifestavam no antigo quintal da infância, moldando a forma de entendimento de mundo deste pesquisador.

## **1.2**

### **Delineando o objeto de estudo**

Na abertura das primeiras seções desta introdução nos aproximamos brevemente do debate entre o samba e suas práticas como forma de nos inserir na temática relacionada à geograficidade dos sambistas em seu vínculo com o espaço, como instrumento de resistência e reinvenção da vida e das culturas afrodiaspóricas na cidade do Rio de Janeiro.

Para alinharmos nossas proposições ao objeto da pesquisa precisamos lembrar que o samba e a música, de forma geral, formaram eixos temáticos de pesquisas em Geografia já há algum tempo e nosso esforço não pretende se fazer valer de ineditismo ou se propõe a algum tipo de inventividade conceitual. Sendo assim, antes de percorrermos nosso caminho teórico-conceitual gostaríamos de lembrar que os estudos entre Geografia e música estão contemplados através de teses e dissertações especialmente na corrente da Geografia Cultural, contemplando o debate entre espaço e cultura.

Não é de hoje que os trabalhos sobre música vem sendo aproveitados pelas ciências humanas e sociais. Antropólogos, sociólogos, historiadores e estudiosos da cultura já se dedicam a este tema há um tempo considerável. O espaço passa a ser vinculado aos estudos musicais a partir da interface entre a Geografia, a Etnologia e a Arqueologia desde o final do século XIX, tendo seus primeiros registros trabalhados pelos alemães Friedrich Ratzel e Leo Frobenius. A preocupação desses pesquisadores levou à investigação da distribuição espacial da cultura no continente africano. Frobenius, levando a discussão adiante, estabelece uma regionalização dessa localidade a partir da distribuição espacial de instrumentos, relacionando a similaridade de tambores a ciclos de difusão de etnias, compondo um arcabouço teórico e empírico, muito baseado nas proposições elaboradas por Ratzel neste campo de estudo, sendo apontado como

o primeiro a trabalhar sistematicamente a relação entre espaço e música, influenciando uma geração de etnomusicólogos (PANITZ, 2021).

A reconhecida escola de antropólogos e geógrafos culturais norte-americanos têm comprovada influência dos estudos alemães de preceitos difusionistas e movimentos migratórios, muito por conta do papel desempenhado por Carl Sauer e Alfred Kroeber, que se debruçaram sobre o conceito de área cultural e seus recortes espaciais. Seus discípulos, por sua vez, adotaram tais preceitos difusionistas unindo-os ao estudo geográfico da música. No entanto, a partir da década de 1990, o mundo anglófono apresenta uma significativa renovação em seu pensamento com a mudança de perspectiva muito atribuída à conferência *The Place of Music*, reposicionando os estudos de Geografia e música para um campo mais crítico. Devido a este movimento as categorias de espaço e lugar foram pensadas para além de um mero recorte espacial, permitindo uma abordagem que contemple as dimensões políticas, estéticas, econômicas e culturais de forma mais ampla e aberta. James Duncan e Denis Cosgrove, refutando as ideias sauerianas, foram grandes expoentes dessa abordagem (PANITZ, 2021).

Castro (2009), em artigo sintetizando os estudos geográficos da música a partir dos anos 1970, revela que as preocupações nessa área estiveram atreladas à noção de cultura em três principais eixos: 1) a abrangência do conceito; 2) a importância atribuída à cultura na explicação do comportamento humano; e 3) os processos de mudança cultural. Dentre esse conjunto de ideias duas grandes correntes sustentam o pensamento de seus autores: a Geografia cultural tradicional e a *New Cultural Geography*. A primeira concebe a cultura como um conjunto de ações humanas de forma mais abrangente, enquanto a segunda, em visão mais restrita e criteriosa, a considera como parte cognitiva da vida, atribuindo significados à realização humana nas mais diversas esferas da vida, por meio de representações simbólicas como constituição de um mapa de significados.

Em *Geografia e música: A dupla face de uma relação*, Daniel de Castro (2009) afirma que as contribuições mais relevantes envolvendo a relação entre espaço e música são do norte-americano George Carney e da geógrafa de Singapura Lily Kong. Destacamos a preocupação desses autores em evidenciar a multiplicidade envolvida nas discussões sobre cultura, contudo, talvez nossa análise se aproxime mais da perspectiva de Kong, por conceber o espaço como elemento múltiplo, aberto e inacabado. Por mais que Carney também contribua com o movimento de renovação nesse campo, muito a partir da perspectiva do conceito de espaço vivido e paisagem simbólica, ainda possui forte influência da geografia

quantitativa e difusionista saueriana. Embora reconheçamos o importante papel de Carl Sauer e seus discípulos no desenvolvimento da Geografia cultural, nos parece mais apropriado incorporar, mesmo que de forma tangencial, as discussões que contemplam as dimensões políticas e econômicas, contidas em pesquisas mais recentes da nova Geografia cultural como forma de iluminar o potencial de resistência contido nas práticas sambistas.

Voltando as atenções para este campo de estudo no Brasil, o trabalho do geógrafo João Baptista Ferreira de Mello (1991) possui grande destaque por seu pioneirismo. A análise da diversidade e da espacialidade musical no Rio de Janeiro a partir dos compositores da música popular brasileira é seu principal foco. Com base na experiência vivida desses compositores, o objetivo central do trabalho de dissertação citado passa pela interpretação de sentimentos e entendimentos de mundo da população carioca na cidade no período de 1928 a 1991. Segundo o autor, a cidade possui íntima relação com ritmos como o maxixe, o choro, o samba, a marcha e a bossa nova, pavimentando um amálgama entre as interações espaciais e a pluralidade da vivência humana.

Apropriando-se das bases epistemológicas da Geografia Humanística, o autor critica a Geografia Quantitativa, que muitos pensadores da escola de Geografia brasileira se propuseram a questionar, sobretudo com seu movimento de renovação pós década de 1970. Sustentado pelos conceitos-chave de espaço e lugar, sua pesquisa consistiu em rebater a “postura reducionista” do positivismo que permeava de maneira preponderante na geografia até o início da segunda metade do século XX. Sendo assim:

A geografia humanista, numa atitude diferente, centraliza no homem, enquanto ser pensante, uma importância vital, visando compreender e interpretar seus sentimentos pelo e entendimentos do espaço e, até mesmo como simbologia e o significado dos lugares podem afetar a organização espacial (MELLO, 1991, p. 4-5).

Dessa forma, o conceito de lugar em sua obra adquire uma determinada variância, posicionando os compositores da música popular brasileira e suas respectivas obras como fio condutor no centro do debate. São feitas reflexões aproximando esse conceito a noções como topofilia — sentimento de familiaridade, conexão e pertencimento a um determinado lugar, muito presentes nos trabalhos do geógrafo Yi-Fu Tuan — e as vivências do lazer, da moradia e relações de solidariedade presentes no vínculo entre espaço e música.

O desenvolvimento da pesquisa geográfica voltada para música e, mais especificamente na área de interesse pretendida por essa pesquisa, para o samba, ao nosso ver, tem em Nelson da Nóbrega Fernandes (2001) uma das mais significativas contribuições na temática. Assim como os autores supracitados, a

Geografia cultural serve de apoio em sua obra *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Como o próprio título indica, o trabalho tem como foco o samba e suas agremiações, mas amplia o olhar ao abordar suas manifestações mais abrangentes, contemplando suas origens, processos de institucionalização e expressões em cortejos e festas populares — caminhos pelos quais se deu sua difusão na primeira metade do século XX.

O autor demarca seu posicionamento político abandonando a perspectiva romantizada de cultura popular, que mantém os protagonistas de seu “objeto celebrado” no anonimato. Concordamos com sua postura, da qual pretendemos percorrer caminhos semelhantes, ao explicitar o sambista como figura central da sua produção e total responsável pela exitosa trajetória de sua cultura. Dessa forma, diferenciando-se de uma leitura elitista:

(...) vamos pensá-los enquanto protagonistas, como sujeitos celebrantes de suas próprias identidades e lugares, em sua cidade e seu tempo, e como lograram se apropriar e personificar um objeto celebrado como a identidade nacional brasileira (FERNANDES, 2001, p. 7).

Além do conceito de lugar, iremos nos apropriar da terminologia “sujeitos” — como brevemente indicado no início desse estudo — para melhor atender aos anseios e caminhos daqueles que, por meio da luta, puderam construir a chance de pertencimento social como forma de desfrutar alguma cidadania em um cotidiano que foge à lógica inclusiva dessas populações. Sendo assim, os “sujeitos celebrantes”, os sambistas, irão assumir lugar de protagonismo e destaque sempre que nos referirmos ao universo do samba. O objetivo de Fernandes (2001) passa por ressignificar esse lugar que o sambista ocupa nas leituras e perspectivas hegemônicas, de mero reprodutor cultural; para ser pensado a partir de suas próprias vontades e projetos.

É preciso lembrar que outros autores também oferecem importantes trabalhos contemplando Geografia e samba. Como exemplo temos a dissertação de Gabriel Alves Ferreira da Silva (2024) abordando o samba de partido-alto e sua relação com a formação social e urbana da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho é embasado na obra do sambista Nei Lopes (1992), que carrega consigo um vasto repertório acerca dos processos formativos do samba, sobretudo para este tipo de samba muito difundido na cidade do Rio de Janeiro, do qual pretendemos conectar aos nossos propósitos. Alessandro Dozena (2009) também se soma aos autores dedicados ao estudo do samba, compreendendo as redes territoriais do samba na cidade de São Paulo, inserindo a temática da cultura sob uma perspectiva crítica do ponto de vista político e econômico. Vitor João Ramos Alves (2021), muito apoiado nos apontamentos de Dozena (2008; 2009; 2011), reflete

acerca do papel das redes territoriais de sociabilidade para compreensão dos fenômenos espaciais da cultura sambista no Distrito Federal.

O papel desempenhado por esses e outros autores na construção do pensamento envolvendo Geografia e música auxiliam na definição do nosso **objetivo central**, que consiste em analisar a relação do quintal com a cultura sambista pensada a partir das práticas espaciais de populações afrodiaspóricas. Tendo em vista nossa preocupação central, o **objeto** de pesquisa são os processos de apropriação espacial na relação entre samba e quintal, através da vivência dos seus sujeitos expressas por e a partir do lugar, visto como conceito geográfico e como categoria prática no mundo real concreto. Tais processos podem ser exemplificados em quintais da cultura sambista como forma de visualização dos fenômenos, onde se permeiam lógicas complementares e contraditórias a partir de uma dialética que paira entre a resistência — vista pela vivência do segmento social negro — e a apropriação privada — com o vetor do mercado atuando na reprodução de desigualdades socioraciais.

Pensando o Rio de Janeiro como uma cidade onde seu espaço se encontra cada vez mais mercadificado, fruto da reprodução das relações de produção, em um sentido lefebvriano, onde o fator econômico se interconecta a contextos de interação racial de maneira particular e complexa, explicitamos nossa **questão norteadora**, que nos desafia ao longo do trabalho: é possível estabelecer na relação entre samba e quintal o funcionamento de um locus da resistência e de proposições capazes de influir em relações sociais mais igualitárias?

Embora à primeira vista possa parecer uma tautologia, nossa pesquisa também busca refletir que nem todos os espaços do samba se constituíram ou sobreviveram sob a perspectiva da resistência e da difusão da cultura afrodiaspórica, uma vez que muitos desses lugares desapareceram ou sequer se formaram com esse propósito. Muitas dúvidas e tensionamentos nos levam a essa questão, pois os atravessamentos fazem parte de mediações com processos de branqueamento e mercadificação muito presentes nas espaço-temporalidades como um todo, e que no Rio de Janeiro ganham contornos específicos.

Isto é, são movimentos de difícil delimitação/definições, uma vez que as relações nesse campo estão intrinsecamente conectadas. De fato, alguns lugares de resistência negra do samba desapareceram, como é o exemplo da Praça XI. No entanto, por outro lado, seu legado, remanescente da vivência e das práticas daqueles sujeitos, ainda se faz presente em outros espaços, mesmo que reconfigurados sob outra roupagem, como é o caso das adjacentes Pedra do Sal (zona portuária do Rio de Janeiro) e Avenida Marquês de Sapucaí — transformada

em passarela do samba no Carnaval, onde abriga farto arcabouço da ancestralidade e resistência cultural negra. Por maiores que sejam as contradições, esses espaços ainda r-existem seja nas letras dos sambas, na essência da característica rítmica da música e no protagonismo dos sujeitos pertencentes, majoritariamente, a suas comunidades de origem.

A produção espacial calcada nas práticas de homens e mulheres presentes nesses lugares do samba serão pensadas a partir da perspectiva étnico-racial, conforme sinalizamos. Por isso, iremos acionar o campo de estudo das Geografias Negras como forma de aproximação às grafagens espaciais concernentes a esses sujeitos e por compreendermos que somente o campo da Geografia musical, por si só, não nos basta. Dessa forma buscamos:

(...) repensar a Geografia por meio da construção de métodos e metodologias para que as histórias, culturas e conhecimentos de grupos sociorraciais colonizados e escravizados possam ser inseridos em perspectivas de análises espaciais afirmativas (GUIMARÃES, 2020, p. 295).

Incorporar tal campo de estudo em nossa análise implica no reconhecimento de métodos e trajetórias epistemológicas mais apropriadas, que dialoguem com maior fidelidade às trajetórias de corpos afrodiaspóricos. Durante boa parte da história do pensamento geográfico e científico os estudos raciais, quando abordados, mais reforçavam perspectivas e posicionamentos racistas do que o inverso, colocando o lugar do negro visto de forma pejorativa e secundária. Sendo assim, ir na contramão desse posicionamento é um dever do pesquisador de forma geral, em especial em trabalhos que tratam da temática. Realizar um movimento de desconstrução tampouco se mostra eficaz, mas ir além, pensando na construção de um campo de relações raciais de modo afirmativo como meio de pensar e conceber o espaço com ferramentas que sirvam de modo positivo a este grupo (GUIMARÃES, 2020).

É imprescindível, portanto, reconhecer a luta dos movimentos negros que fazem com que discussões como essa sejam travadas a partir do protagonismo dos seus próprios sujeitos, ressignificando e se apropriando de pautas raciais como forma de autonomia. É o caso do reposicionamento dos conceitos de raça e etnia — empregados de forma negativa e racista pela branquitude — assumindo papel preponderante na afirmação concreta das lutas antirracistas (GUIMARÃES, 2015).

Justamente por isso, concordamos com a concepção adotada por Guimarães (2015, 2020) na incorporação de uma matriz de pensamento que dê conta das complexidades e polivalências nos estudos das relações étnico-raciais. Quando essa autora propõe concebermos as realidades negro-brasileiras “desde dentro”,



significa abandonar o movimento de desconstrução e afirmar um lugar do negro a partir de um olhar das próprias vivências e entendimento de mundo. A autora, ao retomar a expressão cunhada por Guerreiro Ramos, revela a influência decisiva do pensamento do sociólogo em sua argumentação, ao afirmar que:

(...) a diáspora africana construiu lugares-resistências como consequência das ações-resistências ou práticas negras de sobrevivência e autodefesa frente às opressões, violências coloniais, escravidão. Assim, territorialidades negras foram geradas a partir do lugar do negro estipulado por si mesmo e do negro como lugar a partir de sua memória e corporeidade também designados “desde dentro” (GUIMARÃES, 2015, p. 31).

Então, se existe a possibilidade legítima de considerar as práticas negras como uma reafirmação do lugar do negro na sociedade, subvertendo a lógica racista como forma de desenvolver visões próprias de mundo, há a possibilidade também de se estabelecer uma dimensão racial do espaço (GUIMARÃES, 2015) praticado com as mesmas intensões, por maiores que sejam seus atravessamentos. Por esse ponto de vista, as Geografias Negras oferecem caminhos interessantes para pensarmos o samba e seus espaços, que não excluem os panoramas dominantes e hegemônicos, mas nos auxiliam em como combatê-los de “dentro pra fora.”

Sabemos que não é uma tarefa simples, pois os saberes e a existência no tempo e no espaço da comunidade afro-brasileira talvez não tenham sido registrados em maior conformidade com a referida verossimilhança. Como defende Guimarães (2020):

(...) muitos grupos sociorraciais (indígenas da América e africanos) não mantiveram suas histórias contabilizadas em dados para estudos, por conta da oralidade de suas culturas e do condicionamento subserviente imposto pela escravização (p. 295).

Em outras palavras, muitas dessas trajetórias ganharam legitimidade sendo contadas a partir do olhar da branquitude, refletindo parâmetros pouco (ou nada) condizentes com a veracidade dos fatos; ou foram histórias escamoteadas e se perderam ao longo do tempo.

Por isso, outro ponto nos parece importante de ser ressaltado no campo das Geografias Negras, o resgate ao conceito de “escrevivências” cunhado por Conceição Evaristo (2006). Não que seja uma condicionante obrigatória trabalhar sob a perspectiva dessa autora, no entanto, de forma geral, considerar a construção de narrativas que dão credibilidade ao ser a partir de suas relações e experiências é fundamental na reversão de certos estereótipos criados por uma hierarquização racial. A consideração de uma dimensão subjetiva da experiência negra, expressa por meio de enunciações fraternas e de compreensão das

trajetórias desses sujeitos (TAVARES, 2021) também contribui no fortalecimento de redes de enfrentamento antirracistas.

Dessa forma, tentar desarticular a lógica racista e hegemônica a partir do samba é reconhecer que o êxito da cultura sambista se deve a esses sujeitos e suas trajetórias, contrariando interpretações e leituras que atribuem ao samba um caráter universalista e impessoal. O locus dessa produção espacial do samba, estabelecendo sua dimensão racial a partir da corporificação dos seus sujeitos, encontra-se no sambista, o deflagrador e o protagonista desse elemento geográfico. Partindo de uma leitura própria que privilegie seu protagonismo e suas espacialidades, evidenciando as vontades, esforços e até mesmo suas contradições, apontamos para uma pesquisa mais condizente com nosso compromisso. O exercício perpassa projetar o lugar do sambista e o sambista como lugar.

Caso contrário, o samba pode ser visto através de um prisma, no mínimo, controverso, reduzido a um simples produto da mestiçagem brasileira, resultado da fabulação de uma elite intelectual branca que teve papel preponderante na construção de um quadro representativo de brasilidade — em que a cultura do samba foi apropriada de acordo com seus próprios interesses. Uma visão fantasiosa de um país mestiço, construído ideologicamente pelo mito da democracia racial, influenciando o imaginário social, o senso comum e a ciência, inculcando visões de mundo do que se vê e o que não se vê, ou o que se nega a ver (SANTOS, 2012).

É o caso de trabalhos como *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna (1995), que muito apoiado no pensamento de Gilberto Freyre, procura entender a ascensão e êxito do samba, sob a metáfora (baseada em determinados acontecimentos) do encontro de sambistas, detentores de uma cultura popular, com intelectuais, detentores do saber, da razão e da compreensão do que é “ser brasileiro.” A ideia de “mestiçagem” contida no encontro amistoso entre negros e brancos sob perspectivas totalmente objetificadoras expõe graves inconsistências analíticas, reforçando também um racismo científico que caracterizou os estudos sociais ao longo de décadas. Desdobramos tais problematizações nos capítulos adiante.

Agora, vejamos este trecho da reportagem de *O Globo* (07/02/2018)<sup>10</sup>, sobre a organização dos desfiles de escolas de samba de 1933, escrita pelo jornalista

---

<sup>10</sup>Reportagem completa em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-1933-globo-organiza-desfile-das-escolas-de-samba-com-40-mil-pessoas-22376823> acesso em 29/07/2025.

Fabio Ponso que diz: “As primeiras agremiações, surgidas no final dos anos 1920 e formadas essencialmente por negros e mestiços de comunidades pobres, eram tidas como manifestações ‘primitivas’ e vistas com preconceito pela sociedade carioca.” Isto é, quem classifica essas manifestações? Eram vistas com preconceito por qual segmento da sociedade carioca? Fica evidente uma falsa totalização da sociedade carioca, além de suscitar a dúvida se os detentores e protagonistas da celebração festiva, os sambistas, adjetivavam suas manifestações de tal maneira.

Retirar o protagonismo da população negra na produção do samba passa, também, pela anulação de suas espacialidades, pois entendemos que essas relações “constituem-se no espaço e com o espaço” (SANTOS, 2012, p. 38). Portanto, é preciso considerar a complexidade dessas relações, não apenas abandonando-as ou secundarizando-as. Nesse sentido, o caso do Rio de Janeiro é emblemático. Uma cidade majoritariamente negra, resultado de deslocamentos transatlânticos em decorrência de processos de colonialismo e escravização, ao longo de séculos. A tentativa dissimulada de desprezar tais espacialidades é, também, componente essencial da reverberação do racismo que permeia os mais variados âmbitos da vida.

Acreditamos na emergência de outros tipos de tensionamento racial na medida em que o segmento dominante da sociedade busca artifícios para desafricanizar a cidade negra do Rio de Janeiro no pós-abolição. A legitimação ideológica do mito da democracia racial foi possível a partir de movimentos migratórios visando o paulatino branqueamento da população, no entanto, vimos através da historiografia que não foi o bastante. Os componentes espaciais então precisam ser vistos com maior cuidado, conforme apontado anteriormente. Os movimentos de des-reterritorialização (HAESBAERT, 2014) da população negra são parte constituinte desse projeto.

Nesse sentido, a produção socioespacial urbana, inserida no modo de produção capitalista, fragmenta o espaço proporcionando uma morfologia estratificada resultando em padrões segregatórios. No final do século XIX e início do XX, podemos notar um ponto de inflexão na geografia da cidade, materializado em concepções do planejamento territorial que provocaram transformações em sua forma-conteúdo determinantes até os dias atuais. Isso porque a produção desse espaço é social, resultado das dinâmicas da própria sociedade; no entanto, sua apropriação ocorre, contraditoriamente, segundo interesses privados (CARLOS, 2024).

A abertura da cidade sob a égide dos ideais de modernidade e modernização, justamente na época descrita, implicou na estruturação urbana com base em interesses hegemônicos, aprofundando uma série de questões dentre as quais, destaca-se aquelas concernentes à habitação. A expulsão dos menos favorecidos das áreas mais valorizadas como forma de ampliar o valor agregado do solo urbano e aumentar o alcance do potencial especulativo é uma das marcas características do espaço urbano do Rio de Janeiro até os dias atuais. Na ocasião, as reformas do então prefeito Pereira Passos adotaram um senso de modernidade importado da Europa, removendo as moradias populares das freguesias centrais sob o pretexto do embelezamento e da higienização urbana, substituindo-as por comércios e prédios monumentais (FERNANDES da SILVA, 2019).

O aprofundamento da estratificação social decorrente das transformações urbanas sendo traduzido em termos espaciais, culminou no alargamento dos limites territoriais da urbe, conforme indicamos anteriormente. Um duplo movimento ocorre como consequência dessas ações: o aumento demográfico provocado majoritariamente por um êxodo rural e a expulsão do segmento social menos favorecido das áreas centrais da cidade. Ambos movimentos fomentam e aceleram o processo de periferização da cidade, na produção de novos espaços estigmatizados (CAMPOS, 2005).

Não é por acaso que reforçamos sobre a configuração do padrão segregacionista da cidade. É por meio deste que os sujeitos são obrigados a forjarem novas territorialidades. Segundo o geógrafo Rogério Haesbaert (2014), por mais efêmero e frágil seja a constituição de um território, sempre há a necessidade de sua existência. As diásporas negras, desde os tempos coloniais (Mapa 1) até as mais recentes, nos mostram geometrias de poder em disparidade, recaindo sobre o espaço profundas diferenças que influenciam diretamente a dimensão do vivido no cotidiano desses grupos sociais. Esse campo de forças, imanente às mais amplas esferas relacionais da vida (econômica, política e cultural), no entanto, encontra-se em disputa pois:

Se o poder, como afirma Foucault, implica sempre resistência, que nunca é exterior a ele, os grupos subalternos ou “dominados” na verdade estão sempre também (re) construindo suas territorialidades, ainda que relativamente ocultas, dentro desse movimento desigual de dominação e resistência (HAESBAERT, 2014, p. 44).



Mapa 1 - Diáspora africana pelo mundo século XVII a 1873

Fonte: Agência O Globo, baseado na obra do pesquisador Joseph E. Harris

Em nosso caso, faremos o exercício de pensar na apropriação espacial do sambista como produção do “objeto celebrado”, o samba, (FERNANDES, 2001) não só como possibilidade de abertura a frentes de resistência. Mas também, indo além, como propõe o historiador Luiz Antônio Simas (2023) quando afirma que a palavra resistência pressupõe a idealização de grupos e classes sociais marginalizadas pautados unicamente pelo segmento dominante, como se não tivessem projetos e vontades próprias. O autor pensa e concebe o samba, as culturas afrodiaspóricas e seus respectivos sujeitos através do movimento de ação que molda formas próprias de reinvenção da vida. Nas palavras do autor, o samba “é um sistema de organização do mundo (...) ou seja, é um sistema de construção de sentido de vida.”<sup>11</sup> Buscamos, dessa forma, um diálogo aproximado com as perspectivas “desde dentro” propostas pelas Geografias Negras, buscando ressignificar mais uma vez, o lugar do negro e do samba no mundo real concreto e nas ciências sociais.

Conforme demarcamos, a pluralidade e a multidimensionalidade contida nessa concepção deverá atravessar todo nosso percurso. O conceito de espaço, durante muito tempo no pensamento científico ocidental, foi abordado de forma “fechada”, como se fizesse parte de um substrato físico material, fixo e imóvel. No entanto, o esforço feito no sentido de conceber o espaço enquanto conteúdo

<sup>11</sup>Trecho retirado de entrevista:

[https://www.youtube.com/watch?v=4uVq3lQnhVo&t=1179s&ab\\_channel=LivrariaLeonardodaVinci](https://www.youtube.com/watch?v=4uVq3lQnhVo&t=1179s&ab_channel=LivrariaLeonardodaVinci)  
acesso em 30/07/2023.

processual/relacional e não estático ampliou os horizontes teóricos e práticos, sobretudo para a ciência geográfica, muito responsável por tais reflexões.

Nessa concepção, o espaço englobaria uma dupla dimensão: material e imaterial. Por isso, Haesbaert (2014) nos lembra que todo espaço geográfico é ação, movimento e representação simbólica, pois compreende o universo dos objetos, dos sujeitos e suas ações e a dimensão dos elementos fixos e móveis — em uma linguagem própria a Milton Santos. Em um mesmo sentido, a geógrafa Doreen Massey (2004) caracteriza o espaço geográfico como produto de “inter-relações”, onde a multiplicidade garante a possibilidade em que distintas trajetórias coexistam.

Assim, para nós, neste trabalho o espaço é considerado um espaço relacional, conforme Harvey (2013), no qual as ações humanas interagem e condicionam esse espaço, produto de relações entre o interno e o externo do qual abrigam as bases para a abertura de uma resistência negra, escapando do movimento de homogeneização imposta pela sociedade branca e hegemônica em sua força política de transformação do espaço consoante sua própria visão de mundo.

O território, por sua vez, será compreendido como um feixe de interação de forças antagônicas (externo *versus* interno, de formas não excludentes entre si) sendo, portanto, um espaço de relações múltiplas, onde o substrato espacial, aquele que pode ser medido e quantificado, também seja trabalhado em sua perspectiva relativa e relacional, tensionados por uma dialética do espaço, assim como propõe o geógrafo David Harvey (2013), sustentado por um pensamento crítico próprio dessa corrente de pensamento geográfico. Para Carlos (2015), o espaço também deve ser compreendido através do movimento, que envolve seus processos, e se realiza como condição, meio e produto da reprodução da sociedade, permitindo “desvendar os níveis da realidade e as escalas imbricadas, capazes de fornecer uma compreensão das tensões que explodem em conflitos no plano da vida cotidiana” (p. 14).

Convém destacar que essa concepção visa abranger uma multiplicidade escalar, não definida *a priori*, mas que se movimenta constantemente entre a escala do urbano e a escala do corpo — onde as relações raciais e o movimento da ação humana se manifestam de forma mais sensível — passando pelo espaço vivido que aspiramos iluminar, lugar da realização do samba, o quintal. Rejeitamos, portanto, as definições simplistas que agem na intenção de fechar esse lugar em si mesmo, como se estivesse restrito à extroversão. Em outras palavras, é o que Doreen Massey (2000) chama de noção “reacionária” de lugar,

construído com base em uma história internalizada, introvertida e baseada apenas na sondagem de um passado que não se comunica com o mundo mais amplo. Com isso, apoiamo-nos nessas bases, entendendo que:

As relações econômicas, políticas e socioculturais, cada qual cheia de poder e com estruturas internas de dominação e subordinação, estendem-se pelo planeta em todos os diferentes níveis, da família à área local e até a internacional (MASSEY, 2000, p. 184).

Isso nos leva a crer que adotar uma concepção não-estática de lugar e, por conseguinte de espaço, consiste em concebê-los conforme uma sobreposição de camadas em constante interação, como “produto de relações-entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas que precisam ser efetivadas” (MASSEY, 2004, p. 8). Articulando as múltiplas escalas contidas na espacialidade dos processos a serem analisados, veremos um embate entre práticas de dominação e resistência, definindo obrigatoriamente experiências sociais complexas por não operarem de maneira absoluta em suas espaço-temporalidades.

Da mesma forma, espaço, território e lugar serão pensados de forma complementar com a finalidade de evidenciar tais práticas. No contexto de uma cidade onde a mercadificação do seu espaço encontra-se em pleno processo de reprodução, a construção e a celebração de uma cultura sambista fundamenta-se subsumida em determinadas normas condicionantes, de certo modo, regidas por esse funcionamento. Ao mesmo tempo, na tentativa de ir na contramão dessa lógica, seus sujeitos operam no sentido de fortalecer laços comunitários de solidariedade reafirmando o compromisso com relações mais orgânicas e horizontais.

Sendo assim, a existência de um conjunto de forças em disputa prova que a produção espacial é realizada a partir de práticas estruturadas a partir de intencionalidades, que se desdobram em formas materialmente construídas mas também atuantes na construção de subjetividades. A mercadificação do espaço e da vida como um todo, molda a construção de um mundo em que:

(...) a imagem e as representações ganham uma dimensão cada vez maior, em que verdadeiramente não é o consumidor ou a mercadoria consumida que importa, mas a representação do consumidor e do próprio ato de consumir (FERREIRA, 2021, p. 91).

Como forma de sobrevivência a essa realidade, tornam-se legítimas as táticas insurgentes ou de mediação e negociação (SOUZA, 2020) praticadas por sambistas como forma de apropriação espacial, reafirmando seu compromisso com suas próprias concepções de vida. O imbricamento entre processos de mercadificação e branqueamento no samba o atravessam de maneira

preponderante, delineando configurações espaciais e um universo subjetivo onde se permeiam uma miríade de contradições.

Não é de hoje a ocorrência de formas de uso e troca proporcionadas pelas mediações entre sambistas e o mercado da música. Aliás, não é de hoje, também, que as culturas afrodiaspóricas têm enfrentado a investida dos vetores de apropriação por uma parcela da população que possui pouca ou nenhuma identificação com as referidas tradições. Do *rap* ao *funk*, passando por todas as vertentes do samba (samba de terreiro, partido-alto, samba de quadra, etc.), a apreensão da estética como forma de reprodução imagética dos modos de vida da população negra tem sido cada vez mais recorrente.

A reclamação de uma tradição sambista não surgiu de forma aleatória. Antes de uma participação mais intensa do vínculo entre samba e mercado, muito a partir da ascensão do movimento dos pagodes de mesa, — proeminente a partir da década de 1980, que chega aos anos 1990 sob a roupagem do pagode romântico — o tema da tradição sambista não era recorrente em seu universo, como nos mostram Castro & Trotta (2001). A modificação dos rumos na relação entre samba e mercado materializou-se em uma maior diversificação em sua sonoridade, caracterizando-se pelo forte apelo midiático e o alavancamento nas formas de valor de troca, traduzidas em cifras pouco vistas até então para este segmento.

A paradoxal relação do samba com o mercado (TROTTA, 2011) será desdobrada incorporando, entre outros elementos, os referenciais de uma tradição sambista, expressa por suas contradições, continuidades e descontinuidades que se manifestam de forma bem particular. A temática, enunciada por muitos compositores e intérpretes do samba, pode ser sintetizada conforme a música *Argumento* de Paulinho da Viola, homônima ao disco de 1975:

Tá legal  
 Tá legal  
 Eu aceito o argumento  
 Mas não me altere o samba tanto assim  
 Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
 De um cavaco, de um pandeiro  
 Ou de um tamborim  
 Tá legal  
 Tá legal  
 Eu aceito o argumento  
 Mas não me altere o samba tanto assim  
 Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
 De um cavaco, de um pandeiro  
 Ou de um tamborim  
 Sem preconceito  
 Ou mania de passado  
 Sem querer ficar do lado  
 De quem não quer navegar  
 Faça como um velho marinheiro



Que durante o nevoeiro  
 Leva o barco devagar  
 Faça como um velho marinheiro  
 Que durante o nevoeiro  
 Leva o barco devagar

(Paulinho da Viola, 1975)

A relação do samba com a ancestralidade e os laços de manutenção e conservação de certas condutas e práticas fazem com que esta categoria tenha grande importância em nossas proposições.

O historiador britânico Eric Hobsbawm (1997) propõe a reflexão do termo tradição a partir da dimensão inventiva em um sentido amplo, mas nunca indefinido; o que nos obriga o esforço por um maior refinamento analítico para iluminar os processos aqui pretendidos. O termo possui amplitude de sentidos pois, segundo ele:

Inclui tanto as 'tradições' realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de se localizar num período limitado e determinado de tempo — às vezes coisa de poucos anos apenas — e se estabeleceram com enorme rapidez (p. 9).

Cabe ressaltar, assim como defende este mesmo pensador, que o objetivo principal ao analisar as tradições não é estudar suas chances de sobrevivência, — por mais valoroso seja pensar nesses horizontes, sobretudo em uma cultura constantemente ameaçada como a abordada por este trabalho — mas buscar o empenho na reflexão de como surgiram, em que (quais) motivo(s) estão apoiadas e como se estabeleceram.

O vínculo com a ancestralidade e a forma social das comunidades afrodiaspóricas no Rio de Janeiro têm, na dimensão espacial, sua relação com o lugar do quintal, conforme salientamos. O lugar das práticas, que vistas de uma forma extrovertida e multidimensional, constitui papel chave nas relações desses grupos com seu território na cidade. Estamos preocupados em demonstrar o samba como elemento geográfico, instrumento de ação dos sujeitos (sambistas) que atuam no lugar como resistência, e a partir do lugar, como ação transformadora da sociedade; rompendo as diversas formas de invisibilização e forjando formas próprias de ser e estar no mundo.

Neste momento parece-nos necessário explicitar o método analítico dos procedimentos de investigação que utilizamos em nosso trabalho. Optamos por distribuir por todo o texto os diferentes momentos da relação teoria/empíria, base estruturante da nossa reflexão, que será revisitada em movimentos contínuos como forma de aproximação da complexidade com a qual nos propusemos a

trabalhar. Procuramos com isso, marcar a nossa opção por uma teoria social crítica apoiada numa dialética na qual quintais, samba e sambistas (sujeitos corporificados) sejam observados em suas relações triadicamente constitutivas, em um diálogo a partir da corrente denominada Geografia Crítica, utilizada por alguns autores que constituem a base da nossa análise.

As questões a serem abordadas e evidenciadas por essa pesquisa nos levam a remarcáveis contradições entre os processos de mercadificação, e resistências dos sambistas negros nos lugares do samba, atravessados por contextos de interação racial, traduzidos sob o fenômeno do racismo. Além de apresentarmos uma linha tênue entre mercado e resistência, voltaremos nossos olhares a esses lugares do samba como lugares de proposição, proposta e extroversão em direção a uma sociedade menos desigual. Pensamos que tanto para a interação teoria/empíria, como para dar conta de tais contradições entre mercado e o lugar da resistência, o método dialético, mesmo não completamente desenvolvido neste trabalho, serve de diretriz para nossa reflexão.

Serve-nos como base de sustentação metodológica o livro *Lógica formal e lógica dialética* (LEFEBVRE, 1975) especialmente quando propõe que a compreensão dos elementos a serem analisados não devem passar por uma transformação, ou ainda, uma deformação. É preciso, sim, tratá-los conforme sua devida complexidade e, ao juntá-los, realizarmos uma proposição que ultrapasse as contradições aqui evidenciadas. A análise, portanto, deverá partir do concreto, captando corretamente a relação dos momentos entre si conectados com uma referida totalidade. No caso de seccionarmos determinada totalidade é para que contemple as proposições da construção do objeto de pesquisa.

Como temos por foco o sambista enquanto sujeito social, ator de sua própria trajetória, aproximamo-nos também da fenomenologia a qual fica evidente nos pontos do trabalho quando esse sujeito aparece em destaque. A percepção de determinados lugares e fenômenos relacionados a eles possui sua relevância, na medida em que a contextualiza com a dimensão espacial. O conceito de espaço vivido empregado por Lefebvre revela traços da influência da fenomenologia em seu pensamento, incorporada também por nosso trabalho. Mas é preciso lembrar que a dimensão do vivido deve ser compreendida junto às dimensões do concebido e do percebido. Justamente por isso, atribuímos grande importância às práticas sociais desses sujeitos como produção fundamental no mundo real concreto (SCHMID, 2012).

Portanto, nosso trabalho não apresenta uma base metodológica “pura”, almejada por muitos. A junção do pensamento dialético com a fenomenologia, que

apenas tangenciamos, ilumina nossa preocupação com o desenrolar da exposição ao longo dos capítulos.

Para uma maior fidelidade aos nossos propósitos, acionaremos autores do campo de pensamento denominado Geografias Negras como forma de melhor compor nossos objetivos, visto que as questões referentes às relações raciais possuem certas incongruências enquanto fenômeno social e enquanto categoria analítica. O forte caráter eurocêntrico permeado no pensamento científico contribuiu para a manutenção de certos estigmas, e na Geografia não foi diferente.

Além dos autores que contribuem nas questões étnico-raciais nos baseamos, buscando constante diálogo, em obras de autores que favoreçam a melhor compreensão de manifestações espaço-temporais na trajetória do samba.

O método de investigação num viés mais operacional apoia-se em leituras diversas elencadas hierarquicamente dos autores mais abrangentes até os mais particulares como tentamos demonstrar anteriormente. Apoiamo-nos também, como base operacional do trabalho em nossas vivências pessoais nos lugares do samba que frequentamos e em conversas com diversos sambistas que sustentaram nossa reflexão e acrescentaram novos desafios que não serão acolhidos ainda nesta pesquisa.

Para atingir nossos objetivos, especificamente, partiremos de uma análise multi/transescalar contemplando os processos de transformação urbana da cidade do Rio de Janeiro, evidenciando que as diferenciações espaciais aprofundaram seu caráter excludente (ou, contribuíram para uma maior precarização). Para tal, iremos nos basear no capítulo seguinte na interpretação da produção capitalista do espaço urbano da cidade na perspectiva do geógrafo Maurício Abreu (2006), descortinando também parte da formação social brasileira. O profundo contraste dos projetos de modernidade levados a cabo pelos setores dominantes da sociedade revela um choque de distintas espaço-temporalidades que delineiam, também, um embate de territorialidades.

Em nossa leitura, compreender as transformações socioespaciais dessa cidade sem levar em consideração a lógica espacial negra é distorcer os fatos e o desenho geográfico característico até os dias atuais. Portanto, para compreendermos os desdobramentos de uma territorialidade negra na cidade, iremos recorrer aos estudos de Fernandes (2011) sobre a abertura de espaços estigmatizados na cidade (CAMPOS, 2005) como o subúrbio carioca e as periferias socioespacialmente estabelecidas em seu espaço.

A partir dos pressupostos de uma racionalidade regida pela modernidade e modernização em sua perspectiva hegemônica, auxiliadas pela leitura de Lechner

(1990) e a noção de mercadificação do espaço, apoiada em Ferreira (2011; 2021), buscaremos compreender como o surgimento e a legitimação do samba reagem a tais processos demarcando grafagens sociais negras pela cidade, historicamente caracterizada por seu cosmopolitismo, centrado nas noções de centralidade e capitalidade, trabalhados por Rodrigues (2002) e Azevedo (2002).

As leituras de Moura (1995), Spirito Santo (2016), Fernandes (2001), Neto (2017) e Lopes (1992) serão frequentemente acionadas, estabelecendo a conexão entre a cidade fragmentada e hierarquizada e as culturas afrodiaspóricas como movimentos de resistência e reinvenção de vida a partir do samba e as práticas sambistas.

Reafirmando a força do lugar, em uma linguagem própria ao geógrafo Milton Santos, iremos acionar os conceitos previamente abordados nesta introdução, espaço, território e lugar. Portanto, nos apoiaremos nas concepções trabalhadas pelos (as) geógrafos (as) Haesbaert (2014), Massey (2000; 2004), Harvey (2013), Santos (1996) e Carlos (2015; 2024) como forma de iluminar os processos de apropriação espacial do samba a partir da figura do sambista, o “sujeito celebrante” (FERNANDES, 2001).

No terceiro capítulo iremos nos debruçar sobre o tensionamento entre valor de uso e valor de troca a partir da exposição das práticas espaciais dos segmentos dominantes e de suas resistências. A partir de Trotta (2011) veremos a relação paradoxal do samba com o mercado, marcada por mediações e contradições em formas distintas de experiência musical que circulam entre as práticas mais lúdicas e espontâneas, vistas muito a partir das rodas de samba, e aquelas com o vínculo mais próximo do mercado e da indústria fonográfica a partir da ideia do sambista assumindo um papel de artista e profissional da música.

Com isso, confrontamos as ideias de modernidade e tradição a partir da obra *Pelo Telefone* (Donga e Mauro de Almeida, 1917), percebida por muitos — bem como contestada por outros — como o primeiro samba registrado em mídia física. O repentino sucesso da música, que para muitos nem se enquadra no gênero samba, foi alcançado por meio de estratégias e mediações com diferentes setores da sociedade rompendo escalas para além daquelas de onde foi produzido. A designação proposital englobando a música no gênero samba contém interessantes elementos, servindo de exemplificação na relação do sambista com seus espaços e práticas. A partir desse caso refletimos, então, o que é samba e como seria a essência desse samba praticado na cidade do Rio de Janeiro.

Pensando nos contornos entre o mercado e as relações raciais, buscaremos diálogo com a obra da antropóloga Ana Maria Rodrigues (1984), *Samba negro*,

*espoliação branca*. Novamente iremos recorrer a um estudo de escolas de samba como forma de evidenciar determinados fenômenos, já que pensaremos tais instituições como extensões dos quintais, ou ainda, como eles próprios. Com a gradativa mudança no caráter essencialmente lúdico/espontâneo contido nesse universo, tentaremos estabelecer um elo entre os processos de mercadificação no samba e o movimento em direção ao branqueamento a partir do exercício de formas de espoliação dos segmentos dominantes da sociedade.

Com a significativa segmentação atribuída ao samba enquanto gênero, muito promovida por classificações pretendidas pela indústria fonográfica, surge uma preocupação acerca dos rumos dessa cultura. Um grupo de sambistas, reconhecendo as transformações no padrão rítmico, sonoro e estético, procuram reestabelecer referenciais com base na ancestralidade e vivência dos sambistas mais antigos. Dessa maneira, com a ascensão do pagode romântico nos anos 1990 e seu acesso operando em amplas escalas, criou-se uma demanda em busca da “raiz” do samba. Portanto, temos um desdobramento espacial desse fenômeno, onde buscaremos trabalhar tangenciando o pensamento de Henri Lefebvre, acionando sua tríade espaço vivido, concebido e percebido.

A partir da vivência cotidiana do sambista, voltaremos a pensar na importância do quintal como potente elemento geográfico frente às múltiplas representações produzidas por e através do espaço concebido, visto como espaço mercadificado. Enfatizamos que não estamos alheios à mercadificação do espaço e da vida, mas pensamos que partindo de uma leitura metafórica do quintal — visto como aberto, multidimensional e produto de relações entre o interno e o externo — conseguimos evidenciar o samba como uma das mais expressivas produções negro-brasileiras que em toda sua virtuosidade ainda atua de forma preponderante na luta antirracista.

Finalmente, como exemplificação à nossa dimensão empírica, acreditamos que o caso do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos seja emblemático para a construção de nosso objeto de pesquisa. A apropriação do lugar visto sob a perspectiva do fortalecimento das redes de solidariedade, onde o samba e o sambistas possuem seu devido protagonismo se mostra de forma singular nesse reduto suburbano do samba, sem, no entanto, ser percebido com seus atravessamentos, garantindo a comunicabilidade deste quintal com o mundo mais amplo.

A partir da referida agremiação, originada de um bloco carnavalesco, o grupo passou a ocupar as ruas de forma inventiva e alegre, promovendo a apropriação do espaço público por meio do Carnaval. Desse movimento, surgiu o maior grupo

de samba da história: o Grupo Fundo de Quintal. Analisaremos brevemente sua trajetória a partir dos escritos do jornalista Marcos Salles (2022), trechos de músicas e entrevistas com sujeitos ligados a um dos maiores movimentos de música popular já vistos no país, evidenciando os desdobramentos da vivência sambista através da apropriação desse quintal.

A seguir, apresentamos os capítulos desenvolvidos a partir de nossos apontamentos iniciais.

## 2

### **Rio de Janeiro e a desigualdade urbana: o papel do samba e seus quintais**

Para compreendermos o processo que inaugurou o samba e fez com que assumisse tal configuração na atualidade será necessário recuarmos na escala espaço-temporal. A evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro é um ponto chave para iniciarmos a discussão. Sendo assim, o surgimento do samba no Rio de Janeiro acompanha, de certa forma, os traços desenhados pela configuração espacial da cidade, como veremos neste capítulo. Ao longo do tempo, de forma gradual, foram-se mesclando uma série de condicionantes que partiram da junção de ritmos e danças com influências ibéricas, latinas e, sobretudo, africanas, que somadas ao processo de urbanização adquiriram singularidades até sua difusão por boa parte do mundo. Este samba que nos referimos, é um produto cultural fruto de um amálgama multi(trans)escalar, gestado essencialmente no espaço urbano; e como as maiores evidências indicam, a cidade do Rio de Janeiro foi onde ele se solidificou<sup>12</sup>.

Entendemos que a virada do século XIX para o século XX representa grande relevância para o nosso estudo. Por isso, iremos privilegiar as transformações urbanas nesse período a fim de enriquecermos nossas reflexões e tornar nosso objeto de estudo mais evidente. Esse período é marcado por intensas transformações urbanas e, por conseguinte, socioespaciais, que serão fundamentais para a compreensão do que definimos por samba urbano carioca. A expansão física da cidade acarretou uma miríade de desdobramentos que têm no espaço profundas implicações; provocando ao longo do século XX, profundas transformações no modo de vida urbano brasileiro.

A veiculação da imagem do progresso (RODRIGUES, 2002) recai sobre o espaço a partir de uma racionalidade predominantemente econômica proveniente do pensamento das elites e governantes, que irão conceber e pensar a organização espacial da cidade. O passado e sua herança colonial teriam de ser abandonados para a inauguração de um Rio de Janeiro com ares mais modernos. No entanto, o processo de modernização implicou na manutenção e reelaboração

---

<sup>12</sup> Não rejeitamos as proposições que atribuem o surgimento do samba a outras localidades de presença maciçamente negra, como é o caso da cidade de Salvador. No entanto, partimos de uma leitura mais próxima do etnomusicólogo Spirito Santo (2016): "Existiam algumas condições objetivas para o Samba surgir na Bahia. Pode até ter existido em Salvador algo que se assemelhasse ao que iríamos a chamar de Samba no future. Só na Corte do Rio de Janeiro, entretanto os elementos para a gênese do samba tal como o conhecemos encontraram ambiente e conjuntura ideais para se solidificar e finalmente se configurar ali por volta de 1920." (p. 85)

de formas de subalternização da população negra e socialmente periférica<sup>13</sup>, como veremos no decorrer da pesquisa.

Não obstante, as populações afrodiaspóricas buscaram reconstruir e reinventar novas formas de vida no pós-abolição, — não que não o fizessem desde a expansão colonial europeia e a invenção de raça/racismo como dispositivo de dominação, mas para fins teórico metodológicos desta pesquisa sublinharemos este período, dando maior importância em seus desdobramentos — uma vez que o atravessamento da condição de escravizados lhes obrigou forjar formas próprias de reconexão com seu território e suas práticas.

## 2.1

### **Rio de Janeiro: pressupostos para uma cidade espacialmente complexa e socialmente hierarquizada. Modernidade para quem?**

A segunda metade do século XIX constituiu o pano de fundo para os acontecimentos que se desenrolariam nas décadas seguintes. A tentativa de deixar o passado colonial para a abertura de uma cidade modernamente capitalista não se deu de um dia para o outro. No entanto, o tempo relativamente curto em que esse processo foi levado a cabo moldou uma metrópole complexa e multifacetada. A premissa de um Brasil republicano, livre do trabalho escravizado e aberto às mudanças inauguradas pela modernidade, refundou uma cidade que pretende modificar-se tanto em sua forma urbana, quanto em seu conteúdo.

Tais processos não se deram pela ordem do acaso; nesse período, a então capital do país já desempenhava o papel de grande centro cultural da nação. O destaque era evidenciado pelo porte da imprensa e seu parque editorial, que atribuía importância nacional a qualquer novo acontecimento na cidade<sup>14</sup>. A produção literária seguia os mesmos caminhos, nacionalizando os temas da cidade, contribuindo para uma certa construção hegemônica sobre um conjunto de valores que se pretendia alcançar à escala nacional. Conforme assinala Rodrigues (2002), a construção material e, sobretudo, simbólica de um país

---

<sup>13</sup> Aqui considerado como periferia sócio espacializada, distante das concepções teóricas mais clássicas; não comendo, portanto, uma periferia estritamente de distanciamento. Pretendemos fugir, também, de dualismos simplistas contidos na relação centro-periferia, entendidos aqui como complementares, integrados e em constante interação (mesmo que ainda dotada de grandes contradições). De acordo com Abreu (2006): "Entende-se por 'periferização' mais do que a localização distante do centro metropolitano. O conceito inclui também a não acessibilidade ao consumo de bens e serviços que, embora produzidos socialmente pelo Estado, localizam-se apenas nas áreas mais privilegiadas da metrópole, beneficiando, portanto, principalmente aqueles que aí residem" (p. 10).

<sup>14</sup> Como exemplo podemos citar o nome dos periódicos surgidos na época: Jornal do Brasil e O Paiz. Enquanto em São Paulo temos a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo. A preocupação e a intenção de veicular temas nacionais se expressa também através da nomenclatura.



moderno passava diretamente pelos valores disseminados no Rio de Janeiro, a ponto de considerar a cidade como “microcosmos” da nação.

A imagem de “cidade-referência” (RODRIGUES, 2002) anuncia a abertura nacional vinculada aos paradigmas de uma referida modernidade. Embora esse processo tenha se intensificado nos primeiros anos do século XX, já no século anterior é possível identificar elementos que apontam para seus desdobramentos futuros. Azevedo (2002) busca, a partir da observação da historicidade, evidenciar o que segundo ele tornou-se uma das maiores referências simbólicas em âmbito nacional: a capitalidade do Rio de Janeiro como um dos elementos mais ricos de sua tradição<sup>15</sup>. Um importante acontecimento destacado pelo autor ocorreu no ano de 1808, marcado pelo desembarque da Corte portuguesa em terras brasileiras, — e seus mais de dez mil membros — fazendo com que os laços da cidade com a cultura europeia ficassem ainda mais próximos, ultrapassando a mera condição de colônia de exploração, para tornar-se morada de um segmento da nobreza europeia. Uma nova característica surge com esse marco, se juntando a noção de capitalidade, a centralidade.

Destarte, cabe adentrarmos brevemente nas duas categorias mencionadas.

Capitalidade, segundo Azevedo (2002), é:

(...) um fenômeno tipicamente urbano que se caracteriza pela constituição de uma esfera simbólica originada de uma maior abertura à novas ideias por parte de uma determinada cidade, o que confere à esta um maior cosmopolitismo relativo às suas congêneres e uma maior capacidade de operar sínteses a partir das diversas ideias que recepciona (p. 45).

Ou seja, por mais que a referência esteja vinculada à esfera subjetiva, esse conjunto de símbolos identifica a cidade como espaço de destaque de acontecimentos políticos e culturais, tornando-a uma referência para outras cidades e regiões. E será com a vinda da Família Real que o Rio de Janeiro adquire seu potencial centralizador, que, de acordo com Azevedo (2002), se consolida com a cidade como referência em escala nacional. A definição de centralidade segundo o mesmo é: “(...) a propriedade de uma cidade de ser o centro pelo qual devem passar os principais acontecimentos políticos e culturais de um país. Esta qualidade dispensa, ainda que não exclua, a condição de capital.” (p. 52)

---

<sup>15</sup> André Nunes de Azevedo (2002) entende que a tradição, ao contrário de Hobsbawm (1997), não pode ser inventada. A ideia empregada pelo autor dialoga com o pensamento do filósofo alemão Hans Georg Gadamer (1997), significando o “fundamento da validade dos costumes de um povo” (AZEVEDO, 2002, p. 59). Por mais que as concepções em torno do debate de tradição percorram caminhos teóricos distintos, optamos por não problematizá-los pois este estudo não pretende abarcar tal discussão.

Por mais que ambas definições por vezes se confundam, existe uma relação de complementaridade imbricada nas noções de capitalidade e centralidade. A primeira tem íntima relação com a importância advinda do porto. A natureza portuária da urbe e sua capacidade de conectar-se com o mundo, mesmo que de forma incipiente, possibilitou um dinamismo na vida social carioca, o que fez com que aumentasse gradativamente a circularidade de novas ideias e concepções. O comércio marítimo interprovincial e internacional fazia com que a cidade se desenvolvesse economicamente, tornando-a um centro de referência para comerciantes do Atlântico Sul. Esse traço “universalista” abriu portas para um Rio de Janeiro cosmopolita em que a dinâmica da vida urbana carioca era pautada por sua natureza portuária (AZEVEDO, 2002).

O que prova a importância do porto e sua imagem para a cidade foi a implantação do Cais do Valongo (1811) (Figura 1) pela Intendência Geral de Polícia da Corte do Rio de Janeiro. Antes desse ano as mercadorias e a “circulação de bens simbólicos” (AZEVEDO, 2002) chegavam na cidade através do porto situado na Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março). Entretanto, o poder intervencionista da Corte atuou na intenção de realocar o desembarque de africanos, que chegavam em numerosa quantidade, sobretudo após sua criação. Dos quatro milhões de africanos trazidos ao Brasil forçadamente durante os mais de três séculos de regime escravista, estima-se que o Cais recebeu em torno de um milhão de africanos em condição de escravizados em cerca de 40 anos. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) também nos lembra que este foi o maior porto receptor de escravizados do mundo. Dessa forma, não é demais lembrar, que para além da condição de escravizado e ter a obrigação do trabalho compulsório e não pago, aquele sujeito era tratado como mera mercadoria. Mas não qualquer mercadoria, pois essa adentrava em terras cariocas via Praça XV. Ou seja, existia uma grande preocupação com a porta de entrada da cidade, bem como sua vigilância, visto aos olhos de quem vinha de fora. Essa preocupação passava pela veiculação do que Fernandes da Silva (2019) chama de imagem da cidade cordial, “mobilizada enquanto alegoria para maquiar as políticas de remoção e invisibilização de grupos pobres e racializados, sob o suposto véu da harmonia social.” (p. 27)



Figura 1 - Cais do Valongo na atualidade

Fonte: <https://lugaresdememoria.com.br/cais-do-valongo-rio-de-janeiro/>

Nessa mesma época que a morfologia litorânea foi sendo profundamente modificada. As enseadas da Prainha, Valongo, Alferes e Gamboa foram sendo ocupadas por novas instalações e, para isso, foram feitas obras de aterro. Segundo o geógrafo Alvaro Ferreira (2011): “(...) inclusive, são transferidos para o Valongo os armazéns de escravos, que agora chegavam em um local mais distante da elite” (p. 76). A expansão da função portuária e comercial da cidade seguia em torno da Baía de Guanabara, enquanto no centro em direção à zona sul seguia um vetor expansivo mais voltado aos setores dominantes da sociedade.

Se fazemos essa longa digressão sobre a capitalidade, a centralidade e a função portuária da cidade do Rio de Janeiro, é por percebermos que aí se construíam as bases para a cidade "dual" entre uma elite que se constituía enquanto se espacializava em áreas específicas da cidade e um numeroso grupo de escravizados que eram forçados ou construíam sua própria geografia urbana. Afinal, quem desfrutava da capitalidade e da centralidade da cidade? Quem se constituía em trabalhadores escravizados e mal remunerados (na condição de escravizados de ganho) alojados naquilo que já denominamos áreas socialmente periféricas?

Cabe ainda mencionar, retomando nosso pensamento, que o Rio de Janeiro assume a condição de centralidade e capitalidade<sup>16</sup> não somente por ter se tornado capital. Sua centralidade, nessa lógica, englobava e superava essa condição, sendo este um elemento decisivo na promoção da capitalidade, tornando características marcantes da cidade. Complementando e reforçando nossas proposições: “Fundamentalmente, o Rio de Janeiro adquire esta centralidade pelas opções feitas pelo poder público na cidade e por sua cultura urbana, preexistente à condição de capital” (AZEVEDO, 2002, p. 53).<sup>17</sup>

Posto isso, entendemos que um conjunto de fatores define a cidade do Rio de Janeiro como localidade de destaque, “epicentro de um sistema de articulação e distribuição nacional, concentrador da renda e de serviços.” Resumidamente, o crescente dinamismo dessa região pode ser atribuído a quatro fatores ao longo da história: 1) o fluxo mercantil proporcionado pela estrutura portuária; 2) a transferência da capital, em 1763; 3) a vinda da Família Real e 4) a exploração de café e açúcar financiados pelo acúmulo do capital mercantil (OSORIO DA SILVA & VERSIANI, 2016, p. 70).

Esses fatores implicaram diretamente na formação social do país, sobretudo do ponto de vista demográfico, como atrativo populacional. Dados do Censo de 1872 apontam que a cidade já possuía 274.972 habitantes, enquanto São Paulo (atualmente a cidade mais populosa do Brasil) contava com 31.385, apenas (OSORIO DA SILVA & VERSIANI, 2016, p. 70). Dessa forma, o Rio de Janeiro funcionava como uma espécie de caixa de ressonância, representando anseios em níveis nacionais, a ponto de considerarmos a associação da construção histórica do Brasil, à construção histórica da cidade (RODRIGUES, 2002).

Entendemos, assim como Abreu (2006), que a determinação histórica e espacial de uma sociedade é revelada através de sua formação, inscrita em um modo de produção. A análise do modo de produção capitalista, apesar de atravessar quase todas as esferas da vida humana, não nos convém por hora. No entanto, a partir da formação social do Rio de Janeiro e seu consequente caráter

---

<sup>16</sup> Por mais que as noções de centralidade e capitalidade sejam de suma importância para melhor compreensão dos processos concernentes à cidade do Rio de Janeiro, não nos aprofundaremos por hora. Além de Azevedo (2002), autores como Osorio Da Silva & Versiani (2016), Lessa (2000) e Motta (2001) trabalham a fundo essa questão.

<sup>17</sup> João Rua (2011) em posfácio da obra *A Cidade no Século XXI: segregação e banalização do espaço*, nos lembra os distintos estatutos jurídico-político-administrativos, que se somam a cultura urbana e aos aspectos levantados anteriormente: Capital da Colônia desde 1763; capital do Reino entre 1808 e 1822; capital do Império entre 1822 e 1889; capital da República entre 1889 e 1960; cidade-estado (capital de si mesma) no período de vigência do estado da Guanabara (1960-1975) e capital do estado do Rio de Janeiro (desde 1975).

de capitalidade e centralidade podemos refletir acerca do proclamado cosmopolitismo que pairava na cidade. Em qualquer um de seus desdobramentos, seja em sua estrutura econômica, jurídico-política (institucional) e/ou ideológica, existem atravessamentos que nos levam à explicações sobre a sociedade brasileira e carioca. Em qualquer um dos espectros encontramos grande dificuldade em analisar a totalidade social, pois a dimensão prática não é composta por um bloco social monolítico de características estritamente semelhantes (ABREU, 2006). Mas a partir da diferenciação evidenciada em cada uma das partes desse tripé temos uma influência direta no processo constitutivo diferencial de formação:

A evolução não sincronizada das estruturas que compõem a formação social tem papel importante no seu desenvolvimento. É exatamente essa a responsável por alterações importantes na organização social, por transformações na divisão social do trabalho (ABREU, 2006, p. 12).

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, esse processo de diferenciação foi muito ocasionado pela divisão social proveniente do sistema escravista. Além da obrigação do trabalho compulsório, a condição de mercadoria atribuída ao povo negro retirava-o, obrigatoriamente, da condição básica do tratamento enquanto ser humano. No viés institucional, o Estado brasileiro faz questão de ratificar um padrão de poder seja pelo caráter autoritário na distribuição de terras cultiváveis, seja pela via do planejamento e concepção de seu território. Em outros termos, se por um lado, o espaço rural fora negado às populações afrodiaspóricas a partir do dispositivo da Lei de Terras (1850), por outro, o adensamento urbano favorecido pelo reaparelhamento estatal (proporcionado pelo advento da República) e pela ideologia progressista, propiciou a permanência da estratificação social.

Ainda nos atendo ao sistema político-administrativo do Império, Moura (1995) constata sua relativa fragilidade ao parecer não acompanhar as mudanças exigidas pelo sistema econômico global, capitaneado por uma burguesia europeia, que via com muito bons olhos a formação de uma classe proletária como forma de adequação às exigências capitalistas da época. Precedente ainda à fundação da República, enfatizamos, os campos foram cercados, mantendo o monopólio das terras agricultáveis sob a propriedade de uma minoria. E quando concedidas, foram destinadas à população europeia importada que chegava ao Brasil refugiada devido à instabilidade proporcionada por conflitos bélicos, principalmente, anos mais tarde. Dessa maneira, a extinção legal da obrigação do trabalho escravo, em 1888, não garantiu a aproximação desses estratos sociais, mas de forma inversa, ao longo do tempo ampliou essas diferenças.

Roberto Moura (1995) também aponta que o pronto reconhecimento da República brasileira — proclamada em 1889 por setores da elite e uma parte das forças armadas que mantinha oposição ao governo monárquico — pelas potências globais (e posteriormente pelos bancos ingleses), interessadas no processo de proletarização da população e a criação de uma divisão territorial (e social) do trabalho, completam a fundação do início da modernidade em escala nacional. Tal manobra é responsável por profundas alterações sociais e, inerentemente, espaciais. A cidade do Rio de Janeiro, portanto, reflete os novos paradigmas servindo de vitrine<sup>18</sup> para o Brasil e para o exterior.

Nesse sentido, nos interessa refletir sobre o arcabouço simbólico que traz a ideia de modernidade, bem como sua materialização no espaço. Com isso, evitamos a armadilha de confundir modernidade com modernização, que não são sinônimos, embora complementares. Dedicaremos, então, algumas linhas para melhor compreensão de tais conceitos.

A racionalidade normativa (LECHNER, 1990) que dá origem à modernização refere-se a um marco histórico imbricado a um conjunto de valores, que se desdobram na cultura, política, economia e os demais segmentos da sociedade. A modernidade a que nos referimos surge em solo europeu a partir do Renascimento, trazendo consigo, a partir do Iluminismo, ideais de progresso, liberdade e racionalidade, traduzindo-se em um modo de ser/estar no mundo que nega, constantemente, o “velho”, onde o anseio pela mudança pressuporia o surgimento permanente do “novo”.

A modernização, por sua vez, envolve um processo prático. É o desenvolvimento de uma racionalidade instrumental (LECHNER, 1990), ou seja, diz respeito aos mecanismos e práticas concretas que permitem a transição de uma sociedade tradicional para uma sociedade moderna. No entanto, essas são definições generalistas, que adquirem complexidade e um incontável número de contradições ao nos dedicarmos à dimensão e à realidade espacial da questão.

Ao distinguirmos modernidade de modernização, procuramos lembrar que na cidade do Rio de Janeiro, e no Brasil como um todo, predominaram (e predominam) os sentidos instrumentais e técnicos da modernização enquanto princípios civilizatórios ligados aos direitos humanos que se constituíam em bases fundantes da modernidade européia, no entanto, ficando em segundo plano em nosso país.

---

<sup>18</sup> A expressão “cidade-vitrine” foi criada por Fernanda Sánchez e utilizada em diversas obras da autora. Neste trabalho utilizamos apenas a expressão, sem referi-la diretamente.

Sendo assim, a transição do tradicional ao moderno não pode ser lida a partir de um processo linear e etapista; muito pelo contrário, se pensarmos sob a perspectiva do espaço geográfico, dotado de distintas temporalidades, sendo o locus onde coexistem e coabitam, também, diversas espacialidades, — ou territorialidades e “lugaridades” — não há um cenário legítimo para contextualizações e análises tão básicas.

A leitura de espaço na modernidade frente à multiplicidade de elementos existentes e seu alto grau de complexidade, por muitas vezes, foi traduzida enquanto produto de processos lineares. Não é raro observarmos tais abordagens, seja no pensamento científico ou no planejamento territorial de grandes centros urbanos em que a noção de avanço, progresso e desenvolvimento (modernização instrumental e técnica) são manifestadas em nome de uma referida transformação positiva. Nessa acepção, concordamos com o geógrafo Marcelo Lopes de Souza (1996) quando menciona que a palavra desenvolvimento é carregada de juízos de valor, pressupondo a qualificação de qualquer que seja sua natureza. Mas também, corroborando com a passagem anterior, é uma palavra que pressupõe mudança e transformação: “transformação *positiva*, desejada ou desejável” (p. 5). Contudo, talvez seja uma tarefa ininteligível refletirmos a respeito da carga axiológica desta palavra se ela não for inscrita em um determinado contexto. Importante ressaltar que o desenvolvimento se torna uma questão relevante, ou uma “tarefa consciente” enraizada sob o solo cultural produzido pela modernidade (SOUZA, 1996).

Tal concepção de modernidade, por sua vez, encontra-se subsumida à lógica histórico-geográfica forjada na ideia de Ocidente, um modelo universalista e eurocêntrico calcado na ciência, na técnica e na economia como forma de sustentação de uma ideologia progressista. Em suma:

Assim se universaliza a ambição do desenvolvimento. O desenvolvimento é a aspiração ao modelo de consumo ocidental, ao poder da magia dos Brancos, ao status relacionado a esse modo de vida. O meio privilegiado de realizar esta aspiração é, evidentemente, a técnica. Aspirar ao desenvolvimento quer dizer comungar com a fé na ciência e reverenciar a técnica, mas também reivindicar por conta própria a ocidentalização, visando ser mais ocidentalizado para se ocidentalizar mais ainda (LATOUCHE, 1994, p. 29).

A construção do mito do progresso, no bojo da ocidentalização do mundo, nos parece corresponder ainda melhor aos anseios de um país que prometia abandonar o atraso colonial. Reforçando o mesmo pensamento:

A modernidade-mundo — a nossa — não é mais uma discussão de menor valor, mas um apelo ao consenso e à regulamentação; não é mais uma audácia de vanguarda, que trabalha pela defesa cultural, mas um unir-se ao modelo comum de desenvolvimento social, de produção econômica e de vida cotidiana; não é mais uma



escolha pessoal, mas uma norma social balizante e redutora, um discurso de legitimação da ordem sócio-econômica dominante (CHESNEAUX, 1996, p. 91-92).

Um modelo comum nas teorias de desenvolvimento, que buscamos, de alguma maneira, um afastamento, pode ser encontrado no pensamento de economistas como Walt Whitman Rostow, em seu livro *The Stages of Economic Growth: a Non-Communist Manifesto* (*As etapas do crescimento econômico: um manifesto não comunista*), de 1960. Com uma proposta diametralmente avessa ao pensamento marxista, ele propõe cinco fases para o desenvolvimento nacional calcados no crescimento econômico, pela via da industrialização, (com incremento de novas técnicas e matrizes energéticas) e no consumo como meio para o desenvolvimento — saindo de uma “sociedade tradicional” para “a era do consumo em massa” — e, portanto, um padrão de modernização (DA CONCEIÇÃO, DE OLIVEIRA & DE SOUZA, 2016).

Certamente, Rostow desconsiderou nas suas cinco etapas de desenvolvimento, condicionantes que determinaram o “sucesso” dos países centrais na dinâmica capitalista, como o regime de escravização, racialização e a condição de colônia que países latino americanos e africanos sofreram ao longo de séculos. Por isso:

Este sentido de modernidade, no entanto, parece bastante estreito, pois se coloca deliberadamente postado de modo a evidenciar apenas um lado da questão. Assume assim um compromisso direto e imediato com um certo tipo de renovação (“progresso”, evolução), a partir de um ponto de vista estabelecido a priori, procurando ocultar todos os demais (GOMES & HAESBAERT, 1988, p. 3).

Esse “lado da questão” é a essência de um modelo de desenvolvimento burguês reprodutor de incontáveis contradições, em que se subtrai a diversidade em nome de um único projeto de futuro; ou um único senso de modernização. No entanto, pensamos ser mais condizente com a realidade e com nossos propósitos pensarmos em uma modernidade múltipla onde o “tradicional” e o “moderno” transitem sempre em tensão; ou ainda, trabalharmos com a possibilidade de diversas formas de modernidade, onde as espacialidades também não se caracterizam por uma geometria linear.

O que ocorre no mundo capitalista são projetos hegemônicos de modernização, que buscam alcançar um certo padrão de modernidade que dificilmente será alcançado em sua plenitude (embora quase sempre almejado). A força dos incomensuráveis outros projetos que coexistem (que coordenadamente, ou não) são responsáveis por uma produção espacial que suscitam múltiplas frentes de resistência a esse processo. Eles envolvem as lutas



do cotidiano a partir da ação de sujeitos individuais e coletivos (ação essa, coordenada, ou não).

Dessa maneira, pensando ainda com Paulo César da Costa Gomes e Rogério Haesbaert (1988), esses projetos compreendem uma “com-vivência”, que consiste na:

“(...) vivência conjunta de múltiplas intensidades entre conflitos e transformações, resistências e ambiguidades, desordem e organização, compondo uma atmosfera com a qual podemos nos confrontar em diversas escalas e contextos espaciais” (p. 4)

Nesse sentido, binômios do tipo velho/novo, tradicional/moderno, mudança/permanência, caos/ordem constituem parte dos dilemas atravessados por essa modernidade hegemônica, tornando como um problema a ser combatido, apenas uma das partes do binômio a partir da pressuposição do combate ao ideal “mais atrasado”.

A virada do século XIX ao XX foi inaugurada por esse ideário: fundação da República, a Lei Áurea, industrialização, proletarianização das classes menos favorecidas, reordenamento e modernização urbana da capital são reconhecidos como marcos fundantes desse período. Na maior cidade portuária sudestina, dotada de centralidade e capitalidade, o aumento demográfico fortalece um maior cosmopolitismo, influenciando diretamente no amálgama cultural do batuque<sup>19</sup> surgido em terras cariocas.

O projeto hegemônico modernista levado a cabo pelas elites foi incumbido de pensar e projetar os valores éticos, estéticos e morais da nação a partir da lógica do homem branco europeu. Por outro lado, mas subsumida a essa mesma lógica, os negros na cidade africanizada do Rio de Janeiro pós-abolição, também buscaram meios de estabelecer seus próprios códigos, formas e símbolos para reinventar as formas de se viver no espaço urbano.

Aliás, não podemos apontar uma própria centralidade do samba urbano carioca, que tem seus primeiros registros no início do século XX? Sua rápida difusão em escala nacional também o fortalece como principal símbolo da nação aos olhares estrangeiros, enquanto atributo unitário da “essência brasileira”. Em outras palavras, o mesmo projeto de nação moderna pensado pelas elites foi

---

<sup>19</sup> Spirito Santo (2016) constroi um interessante pensamento acerca da origem etimológica da expressão batuque. Entre algumas especulações e muitas confusões, segundo ele, a palavra pode ter vindo mesmo do vocabulário português, a partir de algumas outras expressões provenientes, majoritariamente, do kimbundo. Nos interessa pensar que: “As evidências tornam-se candentes quando se observa, na descrição da coreografia do tal batuque angolano do século XIX, a descrição muito semelhante a uma dança tipicamente urbana, bastante comum nos áureos tempos da Praça Onze, no Rio, ali pelos anos 1930, denominada, providencialmente... batucada.” (p. 111)

aquele que incorporou um traço marcante da modernidade negra que produzia arte e cultura enquanto traçava novas formas de sobrevivência no pós-abolição.

Nessa ótica, o samba também não seria um traço da modernidade negra aflorando enquanto forte elemento cultural e tecnológico afrodiaspórico? Tal questão, que talvez não tenha um consenso no pensamento das ciências sociais, suscita o amplo debate envolvendo o choque dessas espacialidades (multi-étnicas), responsáveis por (re)produzir uma série de particularidades encontradas na então capital federal.

## **2.2**

### **O desenvolvimento da racionalidade instrumental: um breve panorama da reforma Pereira Passos**

O despertar da modernidade carioca influenciou diretamente nos mais variados espectros da vida urbana, do mais visível — na escala do cotidiano — ao mais intangível, moldando padrões culturais e visões de mundo. Por isso, criou-se a necessidade de reformular o espaço, incutindo uma nova racionalidade para que fosse condizente com os paradigmas postos para a contemporaneidade. Afinal, não se justificava uma cidade com a relevância nacional que o Rio de Janeiro tenha alcançado à época, com uma forma urbana vista conforme a decadência do colonial português. As ruas estreitas, compostas por uma gama de sobrados, cortiços (Figura 2) e casas de cômodo, faziam da paisagem da parte central da capital o símbolo do atraso a ser combatido pelos “novos ares” da vanguarda na abertura do século.



Figura 2 - Exemplo de cortiço  
Fonte: Augusto Malta

Dessa forma, o início do século XX marca a entrada definitiva do país na era moderna. A tentativa de deixar o atraso proporcionado pela condição de colônia e a superação do regime escravista inserem um novo contexto na formação social, recaindo sobre o espaço outros parâmetros como forma de adequação ao sistema capitalista já legitimado em boa parte do mundo ocidental. Desse modo, o espaço urbano apresentava entraves quanto a sua forma, que expunham a pouca compatibilidade com a ideologia progressista já em vigor.

Será que a normatividade ideológica encontrava-se em consonância com as reais necessidades da população na cidade do Rio de Janeiro? Passado mais de um século, é notório o fracasso<sup>20</sup> desse projeto, que foi pensado e concebido de “cima para baixo” de forma pouco democrática. A intenção, ao menos no discurso, seria livrar a cidade da insalubridade proporcionada pela precária infraestrutura de saneamento que não supria a demanda provocada pelo inchaço populacional que vinha se adensando vertiginosamente, ocasionando problemas sanitários e epidemias recorrentes em uma morfologia urbana recortada, originalmente, por morros, brejos e áreas alagadas. A propósito, o que se tornava cada vez mais

---

<sup>20</sup> Fracasso no sentido da inclusão, participação e no poder democrático ao vivenciar e experimentar o espaço urbano como uso coletivo, garantindo condições dignas de vida e de justiça social, bem como Henri Lefebvre (1991) propõe em *O direito à cidade*.

urgente, era a necessidade de ajuste da forma urbana às reais necessidades de criação, concentração e acumulação do capital. Segundo Campos (2005):

A questão da higiene foi fundamental para justificar a construção capitalista no espaço do Rio de Janeiro, colocando-se, em nome do bem comum (quase de todos), a necessidade de afastar da área central grande parte dos cortiços que abrigavam os negros egressos da escravidão e, em menor proporção, outros segmentos sociais (p. 71)

Um grande facilitador foi Francisco Pereira Passos que, em 1902, assumiu a prefeitura da cidade, com a intenção de coordenar uma das maiores reformas urbanas já vistas na cidade. Engenheiro, pertencente a uma família de cafeicultores do Vale do Paraíba, é imbuído no cargo através do presidente Rodrigues Alves, de quem exigiu carta branca para realizar as modificações necessárias para implementação das reformas. Se especializou na função na França, onde coordenou a implementação de estradas de ferro. Após ocupar dois cargos técnicos em obras públicas, coordenou e elaborou, junto a outros engenheiros o Relatório da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, que em 1875, já prescrevia propostas para reestruturação urbana com alargamento de ruas e desmonte de morros visando o “descongestionamento” do espaço urbano.

Logo no início de seu mandato, fez questão de se colocar acima das questões políticas com a premissa de governar a cidade sob o viés estritamente técnico e científico. Para isso, exigiu também a dissolução da Câmara dos Vereadores para que pudesse ter poderes absolutos para levar a cabo tamanhas transformações, comprovando que a conjuntura política nacional seguia a administração municipal de forma articulada (ROCHA, 1995).

A escolha por uma figura alheia à política não é feita por acaso. O movimento de intervenção estatal buscava referência em um padrão similar ao modernismo europeu, sobretudo nos modelos franceses (com destaque para a cidade de Paris) e italianos, referenciais de um padrão “civilizatório” exemplar justificados através da possível assertividade em ter a frente do projeto uma figura dotada de saberes técnico-científicos, que buscava o afastamento do modelo caracterizado pela unidade de formas do colonial português. Ao mesmo tempo que concentrava seus esforços na intenção de resolver a questão da concentração demográfica, que constituía-se da numerosa população de negros, que aos olhos de seus governantes e moradores — com referido prestígio — tanto incomodavam (GUIMARÃES, 2015). As medidas compreendiam desmanches, higienizações e novas construções, no sentido de desafricanizar a cidade que havia recebido

milhões de pessoas negras que se encontravam jogadas à própria sorte no pós-abolição.

Dessa forma, tal racionalidade cumpre a função de imprimir um caráter ideológico sendo colocada a serviço da dominação, capaz de promover um embate entre distintos projetos de racionalidade. Na mesma medida em que provoca um embate, também, entre sujeitos, colocando a técnica em destaque enquanto expressão de uma determinada relação social (FERREIRA, 2011).

Sendo assim, o movimento que inaugura a chamada *Belle Époque* carioca é pautado por um senso de desenvolvimento próprio dos setores mais elitizados da sociedade, inspirados em um modelo importado, como chamamos atenção anteriormente; um padrão de ordenamento muito inspirado no modelo de Eugène Haussmann, prefeito, coordenador de uma profunda reforma urbana na Paris do século XIX. Não à toa, o historiador Jaime Benchimol tratou Pereira Passos como uma espécie de Haussman tropical.

Como forma de balizar os anseios pretendidos pela “nova” ordem concernente às concepções modernistas, o prefeito designado para levar a cabo as transformações adequadas à etapa vigente do modo de produção promove uma profunda reestruturação urbana da cidade do Rio de Janeiro, com a ajuda de setores privados internacionais e com investimentos federais capitaneados pelo presidente Rodrigues Alves, já que somente com a municipalidade o reordenamento urbano não seria possível. Então:

Resolve o governo federal dividir o trabalho em dois setores: as principais obras ficariam a cargo da administração federal: a construção do cais do porto, a conclusão do canal do Mangue, o arrasamento do morro do Senado, a abertura da avenida Central. A cargo do município ficariam a abertura da avenida Beira-Mar, a abertura de uma avenida ligando o Passeio Público ao largo do Estácio, e o alargamento de uma série de ruas no coração da cidade, entre elas a Marechal Floriano, Prainha, Camerino e Treze de Maio (ROCHA, 1995, p. 58).

Como vimos anteriormente, a urbanidade do Rio de Janeiro tem na natureza portuária uma de suas principais características. Por isso, o então presidente elegeu os serviços de ampliação do cais do porto como um dos mais relevantes, já que desde o século XIX configurava-se como o mais importante do país tanto pelo volume das exportações, — decorrente, principalmente, da atividade cafeeira — quanto pela importação de produtos industrializados. A intervenção da União, portanto, além de participar da esfera administrativa, contempla a esfera econômica, com a costura de acordos prevendo elevados investimentos de bancos internacionais, como demonstra Oswaldo Porto Rocha (1995) em sua obra *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro 1870 - 1920*. Ferreira (2011) também explicita a relevância dada à ampliação do cais do porto:

“(...) as zonas portuárias acabam por apresentar grande importância; seja pela sua posição no fluxo internacional ou pela possibilidade de tornarem-se foco de grandes obras de renovações urbanas e, assim, configuram-se como possíveis localidades para vultuosos investimentos.” (p. 74-75)

Boa parte das pesquisas que se debruçam sobre a temática das zonas portuárias de forma mais crítica, acabam por apontar uma certa tendência em muitas localidades similares no mundo capitalista concernentes ao modelo de planejamento dominante. Sabemos que no início do século XX as noções de empreendedorismo e mercadificação não se caracterizavam tão sofisticadas como na atualidade, no entanto, o próprio direcionamento às necessidades de reprodução do capital já prescreviam a elaboração de discursos afinados que fossem traduzidos em palavras de ordem do tipo: revitalização, renovação, reabilitação ou requalificação do espaço, para que tornassem sinônimos da modernidade e do desenvolvimento (FERREIRA, 2011). Afinal, existia também uma competição, mais ou menos explícita, com outras grandes cidades portuárias do continente, como Buenos Aires, que despontava com sua “exuberância europeizada”. As elites e governantes nacionais, portanto, não almejavam ficar em segundo plano. Nei Lopes (1992), a partir do pensamento dessa mesma elite coloca: “a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la” (p. 5).

Tão imponentes quanto os investimentos na zona portuária, foram os que deram origem a Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) (Figura 3). O critério impositivo e autoritário do poder público seguiu a premissa das demais intervenções. Para viabilizá-lo foi preciso modificar a lei de 1855 sobre desapropriações, que se mostrava muito favorável ao proprietário a ser despejado, recebendo indenização em um valor significativamente maior àquele referente à moradia. Afinal de contas, para a construção dessa avenida foram derrubadas 1681 habitações (algo em torno de 20 mil pessoas foram obrigadas a deixar suas moradias em busca de outro local), que, em 1905, foi inaugurada. Além dela, obras de alargamento de ruas e retificação de corpos hídricos foram realizadas, como é o caso das ruas Salvador de Sá e Mem de Sá, ligando o Estácio com a Lapa, onde só foi possível devido às obras de demolição do Morro do Senado e através da desapropriação de quarteirões inteiros de residências populares nas freguesias de Santo Antônio e Espírito Santo; acrescido ao caso dos rios Carioca, Berquó, Maracanã e Trapicheiro (ABREU, 2006; ROCHA, 1995).



Figura 3 - Construção da Avenida Central (1904)  
 Fonte: Augusto Malta (Jornal O Globo)

A cidade, que durante muito tempo realizou-se socioespacialmente no polígono compreendido entre os morros do Castelo (local de fundação da cidade), Santo Antônio, São Bento e da Conceição, depois do primeiro quartel do século XX teve sua configuração urbana profundamente alterada, processo continuado através dos governantes que sucederam o mandato do engenheiro Pereira Passos — a exemplo dos sucessores Carlos Sampaio (na década de 1920) e Henrique Dodsworth (final da década de 1930 e início da década de 1940). Dessa maneira, aos mais pobres, restaram poucas alternativas senão ocupar as encostas dos morros ou deslocarem-se para os bairros suburbanos que se adensavam acompanhados pela geografia ampliada com a infra estrutura ferroviária da linha do trem.

Especulação imobiliária e melhoria dos meios de comunicação: estes são os dois principais aspectos da reforma urbana. A administração Pereira Passos representa o triunfo dos interesses de setores ligados ao comércio (importação principalmente), aos meios de transporte, e sobretudo aos setores ligados à construção civil (ROCHA, 1995, p. 67). Fato que talvez explique algumas questões em relação ao jogo de poderes político econômicos que dominam esses setores da economia na atualidade.

Importante ressaltar também, que a Reforma Pereira Passos representou uma total reformulação na relação entre o Estado e o espaço urbano. Antes, o Estado — que em boa parte desse período era representado pela Corte —

limitava-se em regular e controlar as iniciativas que partiam da esfera privada, principal força motriz de crescimento da cidade. Essa primeira grande intervenção do Estado sobre o espaço modificou profundamente essa relação, alterando o padrão de evolução urbana ao longo do século XX. Se, em uma escala de tempo mais curta, provocou a transformação acelerada da urbe quanto a sua forma, em termos de morfologia urbana, modificando, dessa maneira, seu conteúdo a partir da resignificação dos usos com uma vertiginosa cisão social de cunho segregacionista; numa maior escala temporal tais contradições se aprofundaram e a estratificação social ficou ainda mais nítida. A participação do Estado se diversifica a partir da localidade, com maior destinação de recursos para as elites e classes médias, enquanto as favelas e bairros mais pobres recebem parte do orçamento via políticas de segurança pública (ABREU, 2006).

Por outro lado, se as elites e governantes souberam articular suas práticas espaciais na cidade a fim de conceber uma cidade europeizada, com ares mais modernos, a população negra soube, de certa forma, resistir e mediar com alguma astúcia as consequências dessas políticas — tal qual a figura do malandro em um jogo de capoeira. As redes de sociabilidade costuradas desde os tempos pré-abolição foram reforçadas se expressando em uma espacialidade própria, feita e refeita a partir dos processos de des-reterritorialização do povo afrodiaspórico. O setor dominante da sociedade, através das suas práticas, insiste em negar a existência de povos que foram retirados de seu território em um processo de violência extrema. Ao buscar sua reterritorialização, recosturando os laços afetivos e culturais e resignificando tantos outros, recosturou também uma espacialidade que se expressa enquanto lugar e território. Buscaremos entender o surgimento do samba enquanto uma prática de resistência, que (re) faz seu desenho espacial a partir de sujeitos buscando direitos básicos como a sobrevivência e aquisição de uma referida cidadania. Mas, ao mesmo tempo, é responsável pela criação de uns dos maiores legados culturais já deixados pela dita modernidade. Nesse sentido:

A resistência não necessariamente precisa se expressar de forma direta, com ações diretas, explícitas, mas também pode se expressar de formas indiretas, de formas ocultas, dentro da vida cotidiana de cada lugar (SOUZA, 2020, p. 148).

A música, a religião e a festa formam um pilar essencial para compreender o samba, que atravessa e é constantemente atravessado por essas três dimensões, enraizadas nas práticas cotidianas do povo afrodiaspórico. Vale destacar que, nesse contexto de ampliação da cidade, o movimento sambista começava a ganhar seus contornos a partir das batucadas que emergiram da área central da



cidade (estendendo-se da zona portuária a atual Cidade Nova) mas também a partir da ocupação e do adensamento de áreas menos urbanizadas, os subúrbios, que sofreram maior impacto justamente com as reformas do início do século, figurando como importantes localidades para o surgimento do samba. Estudos em Geografia como os de Fernandes (2011) e as pesquisas pioneiras de Soares e Bernardes, na segunda metade do século XX<sup>21</sup>, bem como os de Nei Lopes (1992; 2001) e Spirito Santo (2016) ressaltando a cultura sambista e afrodiaspórica, evidenciam as particularidades do processo de formação do espaço suburbano carioca como veremos adiante.

## 2.3

### Um vetor de expansão da cidade: o subúrbio carioca

A reconfiguração urbana resultante da tentativa de europeizar e modernizar a cidade do Rio de Janeiro, promovida por uma elite branca hegemônica, gerou uma série de desdobramentos, como procuramos demonstrar ao longo deste capítulo. As reformas de Pereira Passos inauguraram uma nova capital federal, onde se propôs um maior alinhamento às demandas capitalistas vigentes para o então momento. Interessante notar que mesmo com a prioridade das intervenções sendo na parte central da cidade, as circunvizinhanças mais distantes sofreram alterações como consequência desse reordenamento — por isso alertamos para a complexificação e aprofundamento das contradições espaciais que marcaram esse processo, sobretudo no que se refere à hierarquização e estratificação espacial baseadas em critérios de raça e classe.

Gostaríamos de reiterar que tais transformações não aconteceram em uma escala temporal única. Contudo, o marco do mandato de Pereira Passos se mostra significativo a partir da relevância atribuída pela maior parte da bibliografia destinada ao tema, que aponta para uma mudança de paradigma em seu conteúdo processual concernente à morfologia urbana.

Dessa forma, recorreremos novamente ao geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes, autor de uma obra fundamental na Geografia abordando o conceito de subúrbio e suas particularidades inscritas na dinâmica dessa cidade. A relação da cultura sambista com as diásporas afro-brasileiras e o subúrbio carioca se mostra fundamental para enriquecer nossa discussão. Por isso, reconhecemos que ao privilegiar apenas as áreas centrais do Rio de Janeiro, corremos o risco de

---

<sup>21</sup> BERNARDES, L.; SOARES, M. *Rio de Janeiro: Cidade e Região*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Dep. Geral de Documentação e Informação cultural, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1987.

simplificar nossa análise. No entanto, mesmo com a imbricação complexa dos processos envolvendo centro e subúrbio, não é nosso objetivo abarcar a totalidade espacial do samba na cidade.

Parece óbvio, mas é importante ressaltarmos, também, que não foi com Pereira Passos que surgiu o debate acerca da categoria subúrbio. O que se detecta, a partir desse período, é a mudança do significado espacial e social dessa categoria, somado a ideia de rapto ideológico, questão central no trabalho de Fernandes (2011). O desenvolvimento de um processo de abertura do subúrbio ao proletariado e as classes menos favorecidas surge como uma preocupação legítima em nossa análise, já que o movimento diaspórico afro-brasileiro na cidade não se deu exclusivamente na área central.

A busca pela definição e particularização do significado de subúrbio no contexto do Rio de Janeiro foi inaugurada por Maria Therezinha de Segada Soares nos anos 1960. Esta geógrafa teve participação central no debate, posicionando-o no cerne de suas preocupações nos estudos da urbanidade carioca, sendo ponto de partida na obra *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945*, de Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), na qual baseamos nossas proposições.

A importância desse trabalho consiste nos usos e aplicações do conceito de subúrbio inserido na particularidade que assume o contexto da cidade do Rio de Janeiro, apresentando-se como um “conceito obstáculo”, dificultando, e por muitas vezes, impedindo a revelação de sua real geografia (FERNANDES, 2011). O esforço da pesquisa consiste na virtuosidade em unir o aporte teórico contido na obra de Maria Theresinha de Segada Soares, com o processo histórico de formação dos subúrbios cariocas, somada à ideia de rapto ideológico, enquanto mudança brusca e drástica do significado de categorias e conceitos, atendendo necessidades políticas e ideológicas. A noção de rapto ideológico apresentada por Henri Lefebvre nos situa a respeito da representação ideológica e sua relação direta com o espaço, que objetivou a investigação dos processos e motivações que recaem sobre a mudança do significado da categoria subúrbio nesse âmbito.

Antes de entrarmos especificamente na relação do subúrbio com o samba urbano, precisaremos recorrer ao significado da palavra para compreensão de seu desdobramento espacial. Originalmente do latim *suburbium*, a palavra designa as cercanias da cidade, espaços definidos por sua posição em relação a porção central da cidade, onde se destina a produção agrícola, os espaços de repouso e refúgio das tensões e insalubridades urbanas (FERNANDES, 2011). De forma mais abrangente, tais localidades seriam reservadas aos sujeitos que

dispusessem de condições de locomoção, podendo desfrutar do privilégio de fuga do espaço ruidoso e conturbado da urbe, onde sua associação o aproxima das elites e classes mais abastadas. Dessa maneira:

O sentido essencial, original e geral da categoria subúrbio reside no fato de representar um espaço geográfico situado à margem, nas bordas, na periferia, localizado extramuros da cidade. Um espaço produzido junto à cidade e tão antigo quanto ela, mas que, por sua localização geográfica, tipo e forma de uso, não se confunde nem com a paisagem nem com o espaço considerado urbano. Outra característica presente na categoria subúrbio é ser um espaço subordinado à cidade, em termos jurídicos, políticos, econômicos e culturais, embora isto nem sempre possa ser traduzido por desprestígio social (...) (FERNANDES, 2011, p. 34).

Poderíamos apontar muitos exemplos de hierarquização urbana baseadas nesses princípios, assim como Fernandes o fez através dos casos da Roma antiga, das cidades helênicas ou dos subúrbios modernos norte-americanos. Tais modelos de configuração espacial reforçam o sentido geográfico invariante, — aqui, nos apropriando do vocabulário empregado pelo autor — com a aproximação do significado original da categoria subúrbio com a sua realidade concreta. Sendo assim, sua delimitação se mostra mais nítida e condizente com um baixo grau de complexidade em sua existência, tarefa que, até o fim do Império (1889), era possível de ser feita, já que o Município da Corte era dividido, basicamente, entre freguesias urbanas e rurais. As freguesias rurais mais próximas da cidade eram consideradas como subúrbio, como é o exemplo do bairro de Botafogo. Por este motivo insistimos, que a virada do século XIX ao XX, com a proclamação da República, as reformas urbanas no século XX e a inserção em um referido padrão de modernidade, demarcam novas formas de estratificação social, complexificando a noção de subúrbio no contexto carioca.

A partir do processo de expansão da cidade, três aspectos fundamentais marcam o subúrbio carioca: 1) a perda de sentido locacional e espacial, deturpando o significado original da palavra; 2) a identidade marcada pelos bairros ferroviários; 3) estratificação social com a presença da população mais pobre. O primeiro aspecto diz respeito à tese central de Fernandes (2011), quando se refere ao raptó ideológico desta categoria. Um ponto interessante é que ao recorrer seu aporte teórico a Lefebvre, suscitam similaridades quanto ao padrão de ordenamento do espaço, já que o prefeito Pereira Passos inspirou-se no modelo de urbanização francês. A apropriação da cidade de Paris pela sua burguesia teria se dado em dois atos: a construção de uma nova área central sobre os escombros da antiga cidade e o controle da “nova” cidade por essa burguesia a partir do que o filósofo chamou de ideologia do habitat, no qual resumimos conforme Fernandes (2011): “promoção da casa própria do subúrbio como meio de resolver o problema

de habitação proletária” (p. 11). Contudo, mesmo com os conceitos em constante diálogo com a formação socioespacial do Rio de Janeiro, não é possível fazer tal transposição de forma literal. O problema habitacional da cidade vai muito além da expulsão dos mais pobres para as áreas suburbanas; equiparar Brasil/Rio de Janeiro (e toda sua experiência colonial) e França/Paris seria, no mínimo, desonesto de nossa parte.

O problema de habitação decorrente do aumento demográfico urbano poderia ser solucionado por meio de uma gama de políticas públicas, de distintas formas — não é nosso propósito percorrer esses caminhos. No entanto, o que se desenhou nos parece uma questão de natureza mais complexa, a deturpação do significado de subúrbio: a construção de uma significação baseada na relação espaço/ideologia que reflete a mudança de uma realidade social. Ou seja, a invenção de uma imaginação geográfica e social que tornou “aceitável e natural” a associação automática entre subúrbio e classes subalternizadas. Por mais que os prefixos das duas palavras empregadas seja o mesmo, o sentido original de uma palavra (que designa um localizador geográfico) foi corrompido a partir da construção de um sistema de signos, “quando o subúrbio deixa de ser um lugar para ‘a vida feliz e cômoda dos afortunados da Corte’ (NORONHA SANTOS, 1934) e passa a representar ‘o refúgio dos infelizes’”<sup>22</sup> (FERNANDES, 2011, p. 58).

A caracterização utilizada por Lima Barreto, ao que nos parece, traduz com certa fidelidade o pensamento introjetado no padrão de modernidade das elites e dos governantes do país no projeto de *Belle Époque* tropical. Rocha (1995) afirma que o projeto político-administrativo do presidente Rodrigues Alves tinha dois pontos chaves: a reestruturação da capital, a partir do remodelamento da área central e a política de imigração, responsável por trazer um significativo contingente da classe (já) proletarizada de europeus. Em outras palavras, o que se demonstra é o padrão racista perpetuando desde os tempos coloniais, agora em outra roupagem, já que:

A intensa imigração de operários europeus que ocorre no período não vinha atender às necessidades internas de mão-de-obra, já que esta era abundante, se justificando não só pelas vantagens técnicas que os estrangeiros já proletarizados ofereceriam às nossas primeiras indústrias, mas principalmente pelas ideologias raciais que suportavam os grandes investimentos do Estado, idealizando o imigrante como agente culturalmente civilizador e racialmente regenerador de um Brasil idealizado por suas “modernas” classes superiores. Assim, as extensas massas de trabalhadores nacionais que chegam às cidades — centros antiescravagistas do

---

<sup>22</sup> O trecho entre aspas é referente a um termo descrito na passagem do romance *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. Como reiteramos, os processos não se deram de forma repentina, mas a reforma Pereira Passos representou um marco na construção ideológica da categoria subúrbio no contexto carioca, segundo os estudos dos geógrafos que apoiam esta pesquisa, além de relatos da literatura através do autor mencionado, evidenciando seu caráter depreciativo.

período anterior, logo, símbolos e promessas de liberdade — passam a transitar sem condições de penetrar em seu mercado de trabalho regular e sustentar suas regras, sejam eles negros ou nordestinos expulsos pela seca, funcionando como um exército proletário de reserva entregue aos serviços mais brutos e sem garantias, exercendo efeitos depressivos sobre as condições de remuneração (MOURA, 1995, p. 19).

Antes que cometamos o equívoco de simplificar o padrão de ordenamento da cidade e a rica polissemia envolvida no conceito carioca de subúrbio que pressupõe em “ricos” no centro e “pobres” no subúrbio, é pertinente que façamos certas ponderações. Fernandes (2011) realiza uma revisão histórica do conceito no bojo da estrutura urbana do Rio de Janeiro como procedimento metodológico. Ao analisar o subúrbio do século XIX a partir do tensionamento das matrizes de pensamento do economista Homer Hoyt e do sociólogo Ernest Burgess, o geógrafo brasileiro abnega certos posicionamentos dualistas, reconhecendo assim simultaneidades e integração dos processos urbanos. Não pretendemos explorar a fundo a temática, mas o autor traz um ponto que nos parece relevante. Não é uma tarefa árdua cairmos na premissa de que os trens estão para o subúrbio assim como os bondes estão para a zona sul, como se as modalidades de transportes fossem vedadas a uma ou outra localidade de forma exclusiva. De fato, “modelos dualísticos de estrutura urbana só admitem um único tipo de periferia ou subúrbio” (FERNANDES, 2011, p. 94). Antes da reestruturação de Pereira Passos (e suas respectivas consequências) tínhamos um modelo mais “bem definido” entre centro/periferia ou espaço urbano/suburbano, entretanto, como defendemos nas linhas acima, o haussmanismo tropical foi responsável por aprofundar as contradições da/na cidade, complexificando este espaço.

Na segunda metade do século XIX o Rio de Janeiro experimentava os primeiros ares da modernidade e já se configurava como um pólo atrativo com a instalação de comércios e serviços, necessitando portanto, de infraestrutura adequada. De 1872 a 1890 a população da cidade salta de 274.972 para significativos 522.651 habitantes. Aos que podiam se deslocar e morar mais distante da área central da cidade, o subúrbio serviu de morada, moldando uma incipiente classe média onde a interligação de bondes e linhas de trens tiveram papéis preponderantes nesse processo, como é o caso dos bairros de Engenho de Dentro, Méier e Cascadura que eram atendidos pelas companhias de bondes e pelos trens da Estrada de Ferro D. Pedro II (FERNANDES, 2011). Mauricio Abreu (2006) nos lembra que o Rio de Janeiro sempre apresentou problemas de locomoção e mobilidade urbana, fazendo com que as tecnologias de transporte assumissem um importante advento para o incremento da infraestrutura urbana. Porém, como demonstra Fernandes (2011), que dedica um capítulo inteiro ao

subúrbio pré remodelações urbanas, a integração modal de bondes e trens atendia de modo satisfatório essa área, afinal de contas não seria do interesse do aparelho público instalar tal estrutura para dar conta do “refúgio de infelizes”.

Já no final do século XIX o Rio de Janeiro se caracteriza pela multiplicação de fábricas — que, segundo Henri Lefebvre (1991), caracteriza a sociedade moderna representando a realidade social e funcionando como “o motor das transformações sociais” (p.11). Portanto, próximos às instalações fabris foi-se acordado a construção de vilas operárias, que, como sabemos, não substituiu os cortiços que abrigavam a maioria da população pobre da cidade que se concentrava na sua porção central. Outro aspecto, que não nos custa retornar, é o esgotamento do sistema escravista, que combinado ao consequente declínio do ciclo do café alavanca o fluxo migratório para a capital. A partir de então, o problema habitacional da cidade se aprofunda e o decorrente clima de insalubridade torna-se uma questão a ser enfrentada a partir das bases ideológicas de ocupação da nova cidade (ABREU, 2006). Sendo assim:

Se o subúrbio veio a ser ocupado pelo proletariado, isto se deu pelo imperativo do crescimento acelerado da cidade, da torrente migratória, dos especuladores que ali promoveram loteamentos vastos e baratos pela ausência de infraestrutura (FERNANDES, 2011, p. 151).

O trinômio trem/subúrbio/pobreza, que caracteriza o rapto ideológico do conceito carioca de subúrbio, começa a ser materializado de fato após as reformas de Pereira Passos e o seu “Bota Abaixo”, quando justamente emerge a cidade moderna, capitalista e liberal com o padrão segregacional seguindo os princípios do haussmanismo do embelezamento urbano (FERNANDES, 2011).

Sendo assim, as novas contradições postas acerca do espaço impactam de forma significativa no subúrbio, que possuía um traço característico em sua formação muito próximo das espacialidades rurais — dentre elas pela composição de chácaras e fazendas, diferenciando-se da aglomeração da parte central da cidade com serviços, comércio e indústria. Esse “novo” eixo de expansão da cidade, antes de originar os bairros do subúrbio carioca eram muitas vezes denominados de freguesias rurais, e foram muito responsáveis pelo alargamento territorial da cidade a partir de movimentos diaspóricos negros.

Sua ocupação, reforçamos, se deu pela ação coordenada entre Estado e setores dominantes da sociedade que, de maneira compulsória, foi responsável pelo deslocamento dos menos favorecidos que se viram na obrigação de ocupar áreas mais distantes da parte central da cidade, configurando um movimento “interno” de deslocamento. Dessa maneira, “o que era considerado depósito de entulho

humano (...) é agora valorizado em função do interesse que grupos hegemônicos têm pela área" (CAMPOS, 2005, p. 66).

A noção de diáspora negra é trabalhada por Campos (2005) ao nos apresentar uma verdadeira migração forçada dessas populações que foram retiradas das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro e dispersas para distintas direções (eixos ferroviários, morros, etc...), o que nos faz recordar que se trata de uma mobilidade de corpos racializados sempre levados pela lógica da acumulação capitalista para locais interessantes para que ela ocorra. Essa mobilidade de corpos negros coloca-nos frente a formulação de Moreaux (2014) quando afirma que “o espaço rege o corpo” (p. 26), suscitando a relação entre corpo e produção do espaço.

Transpondo para o universo cultural do corpo coletivo negro, ainda que o samba gestado no Rio de Janeiro possua um caráter de manifestação musical intrínseco ao urbano, autores como Spirito Santo (2016) e Nei Lopes (1992; 2001) trazem em suas obras importantes contribuições da variedade de ruralidades negras contidas no processo de diáspora<sup>23</sup>, que ao se encontrarem na cidade hierarquizada e altamente excludente, serão fundamentais na construção do que se entende hoje por samba (com proeminente destaque ao samba de partido-alto).

A importância de localidades como Irajá, Inhaúma, Madureira, Vaz Lobo e Penha é destacada na obra *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango chula e outras cantorias* de Nei Lopes (1992), por apresentarem relevância na dinâmica de abastecimento urbano da cidade, em que se destaca também sua vasta bagagem cultural, traduzidas nas práticas dos sujeitos que as compunham em crescente número ao longo da primeira metade do século XX. Destaca-se o forte traço da cultura bantu, muito influenciado pela

---

<sup>23</sup> Focalizando as diásporas “de fora para dentro”, — tão significantes quanto o processo de expulsão “de dentro para fora” abordado anteriormente — Nei Lopes (1992) sintetiza esse processo, em uma escala temporal mais abrangente, mas que nos convém:

Com os sucessivos deslocamentos do eixo econômico brasileiro, primeiro do Nordeste açucareiro para a Região das Minas no século XVIII, depois, daí para a lavoura cafeeira fluminense no século XIX, o território brasileiro foi palco de deslocamentos de enormes contingentes de negros.

Com o declínio do café do Vale do Paraíba, a partir de 1860, com o fim da guerra do Paraguai em 1870, com a grande seca que despovoou o sertão nordestino, de 1877 a 1879, com a campanha de Canudos, no final de 1897, novos deslocamentos ocorreram, desta vez tendo como ponto terminal a cidade do Rio de Janeiro.

Todas essas migrações tiveram como consequência um caldeamento de valores, com expressivos reflexos no campo cultural. Assim é que muitas manifestações artísticas cariocas guardam, até hoje, sobrevivências e recriações das tradições nordestinas, paulistas, mineiras e fluminenses — principalmente as vale-paraibanas.

É o caso do samba e, mais especificamente, de sua forma conhecida como partido-alto (p. XIII).

ocupação negra da região do Vale do Paraíba do Sul. Spirito Santo (2012) complementa nossa pensamento:

Portanto, num fluxo que se inicia com o povoamento da região no século XIX, e se acentua logo após 1905/06 com o êxodo populacional para os morros e periferias (zona rural), provocado pela reforma urbana de Pereira Passos, negros praticantes de jongo, de ascendência predominantemente bantu, oriundos dos cafezais do Vale do Paraíba, do sul de Minas Gerais, etc., decidiram se fixar na região de Madureira (p. 183).

Portanto, há fortes indícios de que a cultura jongueira fez parte da vida social dessas comunidades que, no processo diaspórico, vieram integrar as áreas socialmente periféricas da cidade em amplo movimento de alargamento de seu território. Além desse fato, o jongo poderia ser uma grande ferramenta para insurgências e revoltas, pois contém — ou continha, talvez tenha se perdido — certos mistérios e feitiços ainda pouco explorados nos registros e pesquisas científicas.

Ainda nos apoiando em Santos (2012), tudo indica que o samba definitivo começa a tomar forma e se apossa rapidamente do espaço urbano, quando o jongo e outros batuques, instalados nas roças e freguesias rurais começam a se espalhar. Dessa forma, precisamos lembrar novamente do cais do porto, pois foi uma via por onde essas redes de comunicabilidade negra atuavam maciçamente. A ampliação do cais do porto possibilitou um alargamento na oferta de trabalhos formais e informais para a população negra, tornando a localidade um pólo cultural reconhecido por seu cosmopolitismo, onde outras culturas em movimento de diáspora se entrecruzavam.

A história do intercâmbio cultural entre os bantu (kimbundo, ovimbundo, bakongo) e os 'Sudaneses' (povos mais ao norte da África) no contexto do Samba carioca (talvez o episódio mais significativo de toda a história do gênero), pode muito bem ser geograficamente localizada na área do cais do porto (SPIRITO SANTO, 2016, p. 139).

Outro interessante elo que contribui com nossas proposições é a existência do afamado Sindicato dos Arrumadores, conhecido também como a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café. Composto historicamente por trabalhadores da estiva agregados ou ligados por algum grau de parentesco com a ocupação angolo-conguesa do Morro da Serrinha, teve à sua frente diretores notadamente reconhecidos na história do samba e na liderança sindical como é o caso de Eloy Anthero Dias (Mano Elói), o mestre de harmonia da G.R.E.S Império Serrano Antônio Fuleiro (Mestre Fuleiro) e o partideiro Aniceto de Menezes e Silva Júnior (Aniceto do Império); todos com forte ligação histórica à escola de samba consagrada no bairro de Madureira (SPIRITO SANTO, 2016).



Nesse sentido, as chamadas escolas de samba rurais surgem nas áreas que margeavam a Estrada de Ferro, tendo seu núcleo nos limites dos bairros de Vaz Lobo e Madureira. As mais reconhecidas, Portela e Império Serrano (fundadas com outros nomes, a partir das respectivas histórias no processo formativo), foram integradas principalmente por desalojados das reformas do início do século e por uma nova leva de migrantes provenientes das fazendas decadentes de café do Vale do Paraíba e outras zonas rurais marcadas pelas sucessivas crises de produção agrícola. Conforme a malha urbana ia se alargando, o fluxo migratório seguia em curva ascendente. A formação dessas escolas possui em sua gênese a influência direta de africanos de matriz bantu e seus descendentes que carregavam consigo os fundamentos do jongo, do calango, da congada e do candombe, elementos que se diferenciavam, de certa maneira<sup>24</sup>, dos sons mais populares da cosmopolita cidade portuária e seu centro onde se ouviam maxixes, modinhas e polcas (SPIRITO SANTO, 2016). Interessante notar que:

Geograficamente isoladas e tão bem fundamentadas numa herança cultural africana de certo modo ainda recente, as chamadas escolas de Samba rurais, mesmo mantendo canais de intercâmbio com as matrizes, suas óbvias inspiradoras, foram então fermentando a criação de um estilo musical alternativo, de predominância acentuadamente bantu, num interessante processo de retroalimentação no qual elementos seminais da gestação do Samba, evidentes nos séculos XVIII e XIX, voltaram a assumir a mesma relevância (SPIRITO SANTO, 2016, p. 191).

Estamos assim, diante da formação de um complexo espacial e territorial bastante interessante centrado na ideia de lugares do samba e de sambas dos/nos lugares, o que nos parece sintetizar a relação entre samba, lugar e subúrbio, como elementos-chave para a compreensão de uma geografia negra no Rio de Janeiro. Em que ressalta-se ainda, a intercomunicação desses sujeitos a partir da ampla possibilidade de extroversão de tais lugares.

As chamadas escolas de samba matrizes são aquelas cuja formação remonta o eixo de exclusão mais próximo à parte central da cidade, marcando uma relação de proximidade e pertencimento mais intensa com a histórica região da Pequena África. Os casos da Deixa Falar (atual Estácio de Sá), Estação Primeira de Mangueira, Azul e Branco do Salgueiro, Deixa Malhar e Fique Firme (do Morro da Favela, atual Morro da Providência, conhecida como o primeiro loteamento que originou a formação de favela) são emblemáticos e centrais para o entendimento

---

<sup>24</sup> A diferença talvez ficasse por conta das demais influências que se tinha na parte mais urbanizada da cidade com a mistura de ritmos vindos da migração de outras localidades do ocidente, muito influenciados pela inicial, mas marcante presença da indústria cultural que começa a se instalar de maneira mais significativa no país.

do samba, assim como as chamadas escolas de samba rurais, dentre as quais podemos citar as pioneiras Portela e Império Serrano.

Mesmo separadas pela distância de uma cidade pouco integrada e, cada vez mais segregada, a ligação tradicionalmente existente com a cultura bantu — de localidades conhecidas atualmente como Angola, Congo e Moçambique — nos fornecem pistas sobre o que o líder quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) nos traz com a ideia de confluência no bojo das diásporas africanas. O recorrente diálogo e o (re)encontro de culturas, à princípio esfaceladas pela brutalidade do sequestro e do trabalho compulsório em território alheio, nos transporta para o palco de um dos maiores adventos da modernidade negra, o samba. Trata-se de uma modernidade espacializada nos diversos lugares produzidos por escolas, rodas de samba, e reuniões festivas e religiosas que configuram e sustentam essas práticas.

Em nossas proposições, elas se mantêm enquanto frente de resistência por se colocarem em oposição às espacialidades promovidas através das políticas de modernização da “Paris dos trópicos” empreendida por Pereira Passos, Rodrigues Alves e uma elite branca, que insistiram em excluir e deixar a população negra e pobre à margem em uma tentativa deliberada de desafricanização da cidade.

## 2.4

### **Quintal: o espaço do samba**

Nas seções anteriores, buscamos analisar os processos de urbanização ocorridos no Rio de Janeiro, com o objetivo de delinear a configuração socioespacial da cidade. Procuramos compreender as condicionantes fundamentais que intensificaram a hierarquização desse espaço, marcado pela expansão dos subúrbios como destino das camadas populares e pelo surgimento de um fenômeno recorrente em muitas cidades da periferia global: a favelização (ou a constituição de periferias socioespaciais internas). A reestruturação urbana da cidade reforçou contradições espaciais resultantes de estratos sociais herdados do período colonial, marcado pelo trabalho escravizado e seus desdobramentos. Após a inserção no projeto de modernidade para melhor adequação às exigências do sistema capitalista que prometeu, ao menos discursivamente, solucionar essas contradições, vimos que elas, de modo inverso, se aprofundaram. Ao passar do tempo, questões da mesma ordem foram se complexificando a partir de um sistema de produção que cumpre, por excelência, seu papel em reproduzir tais relações de desigualdade.

Por outro lado, de modo complementar mas ainda assim contraditório, na mesma cidade, cosmopolita e capital, persistem outras grafagens espaciais, que não aquelas que obedeciam a racionalidade técnica dos planejadores urbanos do início do século XX. Uma boa parte da população, negra e pobre, precisou costurar estratégias para sobrevivência no pós-abolição, abrindo caminhos e refazendo laços de solidariedade e sociabilidade. Dessa forma, o surgimento do samba, enquanto instrumento lúdico-espontâneo pertencente ao arcabouço cultural negro-brasileiro, representou a possibilidade de disputa do espaço da cidade de outras maneiras, constituindo-se assim diversas manifestações daquilo que Guimarães (2020) propôs chamar de geo-grafias negras.

Em um primeiro momento tentamos demonstrar, a partir do nível analítico da geografia urbana da cidade suas transformações inseridas no bojo de uma modernidade calcada em certos aspectos ideológicos como forma de exclusão de uma parte significativa dos moradores da cidade. Esses mesmos sujeitos, no entanto, reafirmaram um protagonismo próprio responsável por uma espacialidade negra na cidade, da qual pretendemos nos debruçar.

Os conceitos de espaço, território e lugar em Geografia talvez nos permitam desvelar certos caminhos, que apoiados nas grafagens espaciais negras adquirem especificidades que muito nos interessam. Sendo assim, buscaremos aproximação do espaço do quintal aliado ao universo do samba, interligando as práticas espaciais de resistência desses sujeitos aos conceitos descritos.

Nossa intenção passa pela tentativa de conectar os processos ocorridos na geografia urbana do Rio de Janeiro (como pano de fundo) para discussão dos sentidos de território e lugar na espacialidade costurada por sujeitos negros. Entendemos que ao sistematizar esses níveis analíticos a partir da sociabilidade proporcionada pela cultura sambista, desvelamos importante papel desempenhado por uma porção do espaço muito significativa para essa população: o quintal. A relação do samba com o substrato espacial vai além da delimitação física, nos obrigando a ampliar sua abrangência. A música, obviamente, é o pilar de sua sustentação mas não nos basta; gostaríamos de reiterar o potencial de resistência contido na apropriação espacial dos sujeitos do samba em suas práticas materiais e simbólicas.

Dessa forma, não nos custa retomar, como vínhamos enfatizando, que a estratificação social em um país marcado pela escravidão condiz em um desequilíbrio de forças marcado especificamente pelo caráter racial. A invenção de raça/racismo no mundo moderno moldou sistemas classificatórios ao redor de todo mundo, com algumas particularidades em sua expressão, de acordo com o

processo histórico-geográfico da sociedade. Segundo o geógrafo Renato Emerson dos Santos (2012):

O racismo aparece, então, como sistema multidimensional de classificação social, que (no caso brasileiro) tem em traços corpóreos (cor da pele, cabelo, entre outros traços fenotípicos) o principal traço diacrítico classificatório, mas que pode associar outras variáveis para compor um sistema de dominação, controle e exploração social. Isto resulta da complexidade dos sistemas classificatórios, e da forma como eles são operados dentro de regras sociais (p. 48).

Sendo um sistema de dominação, pressupõe uma dimensão relacional de poder (na perspectiva de Michel Foucault), entre dominantes e dominados — enfatizando, como na citação anterior, sua devida complexidade não dualista.

Justamente esse embate na disparidade de poderes suscita a discussão em torno do conceito de território, não daquele território próprio dos limites político-administrativos de um Estado-nação, — apesar de uma das abordagens conter essa concepção — mas envolvendo igualmente uma dimensão relacional do poder. Mas nos referimos ao território construído através das práticas de resistência ou dominação dos sujeitos que irão conceber suas próprias territorialidades (HAESBAERT, 2014). No caso do samba e dos sambistas, reconhecemos a importância das práticas desempenhadas pelos “sujeitos celebrantes” (FERNANDES, 2001) na formulação de formas próprias de sobrevivência e sociabilidade no pós-abolição mas que perduram até os dias atuais nos espaços socialmente periféricos — principalmente nas favelas — onde ainda se vê forte herança do sistema escravagista.

Em uma primeira aproximação, podemos pensar na diáspora africana como um processo de des-reterritorialização — desterritorialização e reterritorialização como movimentos contínuos e permanentes — já que:

(...) o movimento de desterritorialização (...) equivale a todo processo de saída ou destruição de um território — para a entrada em ou a (re) construção de outro, já que ninguém sobrevive sem algum tipo de controle do espaço, por mais instável e precário que pareça (HAESBAERT, 2014, p. 184).

São duas ações interligadas através da relação sociedade/espaço, aplicados a fenômenos de efetiva instabilidade ou fragilização territorial, com a impossibilidade de exercer um controle em seu território de origem, seja no sentido político ou no simbólico-cultural. Ou seja, podemos pensar nesse movimento de des-reterritorialização reforçando seu desdobramento social, em classes, como sugere Haesbaert (2014); mas, para nós, sobretudo, em termos étnico-raciais.

O processo de reterritorialização, entretanto, se mostrou tão brutal quanto, pois se manifesta a partir da desumanização de corpos e realização de trabalho escravizado, baseados em um critério de classificação racial, como já apontamos

anteriormente. Em outras palavras: “(...) a escravidão institucional era baseada puramente no comércio e na coisificação de pessoas que nasciam livres e eram transformadas em escravizados” (GUIMARÃES, 2015, p. 49). Por isso, essas “novas” tramas territoriais precisaram ser reconstruídas como forma prática de resistência: os maiores exemplos talvez passem pelos quilombos rurais e pelas casas de zungu muito presentes na paisagem do espaço urbano carioca. Desde que o homem branco europeu impôs um padrão de poder ao escravizar nações pelo continente africano existe um movimento contra hegemônico que se manifesta de múltiplas formas nas dimensões real e simbólica.

Os territórios de abrigo e proteção da população negra, consolidados no período escravista, passavam pela reinvenção e manutenção de práticas espaciais que operavam como mecanismos de rearticulação dos vínculos de sociabilidade rompidos pela lógica desagregadora da diáspora forçada sendo resultantes tanto de dinâmicas espontâneas quanto de iniciativas estrategicamente elaboradas. De certa forma, também representava uma reconexão com as respectivas culturas, sendo elas retraduzidas muito a partir do papel desempenhado pela religião. Dessa maneira:

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as próprias formas de sociabilidade e padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura (SODRÉ, 1998, p. 14).

As redes de sociabilidade negra estavam ligadas a configuração espacial, ou territorial por assim dizer, construída ao longo de gerações, mas interdita a partir de uma relação de subordinação social. Vimos que no início do século XX o Rio de Janeiro funcionava como um pólo atrativo de experiências culturais distintas; uma cidade cosmopolita em profunda transformação quanto à sua forma-conteúdo. No entanto, a relação do Estado com a sociedade caracterizou-se por uma cisão profunda, uma vez que o aparato estatal buscava impor padrões de conduta e valores culturais universalizantes de matriz europeia, frente a uma composição social diversa, mas essencialmente negra, capaz de criar seus próprios canais de integração à margem da vida política tradicional. O projeto de modernização levado a cabo pelas elites políticas e econômicas do país tinha como uma de suas características a homogeneização espacial, colocando em xeque outras territorialidades culturais (VELLOSO, 1990).

Mesmo com a recém fundação da República, o poder instituído não foi capaz de lidar com tal diversidade social, em um período pós abolição, de grandes transformações socioespaciais. A comunidade afrodiaspórica, ao conceber suas formas próprias de espacialidade, atuou estrategicamente forjando práticas de

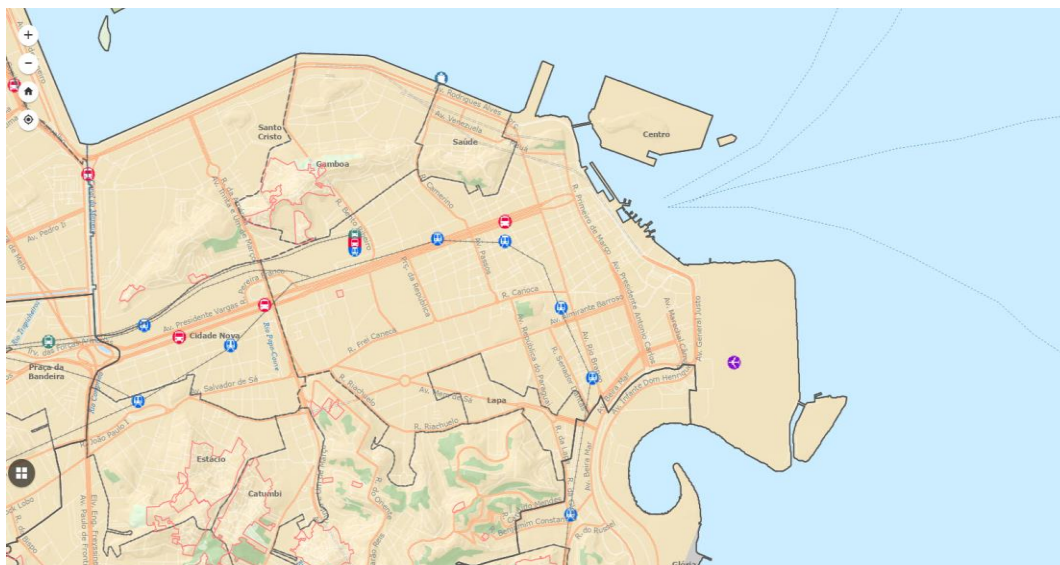
resistência e sobrevivência na cidade, em que a proximidade com a religião formava um denominador em comum a muitas dessas culturas em diáspora no Brasil — com destaque para a forte presença africana multiétnica nos estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A formação socioespacial negra no Brasil possui vínculos vitais com suas comunidades litúrgicas, constituindo grandes referenciais na reconstrução de seus territórios, como demonstra Muniz Sodré (2002):

As comunidades litúrgicas conhecidas no Brasil como terreiros de culto constituem exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor, daquele que pretende controlar o espaço da cidade. Tanto para os indígenas como para os negros vinculados às antigas cosmogonias africanas, a questão do espaço é crucial na sociedade brasileira (ao lado dela, em grau de importância, só se coloca a questão da força, do poder de transformação e realização, que perpetua a dinâmica da vida) (p. 19).

A construção de uma territorialidade, da mais frágil e efêmera até a mais consolidada, constitui sentimentos de pertencimento forjados por processos de apropriação (em uma linguagem lefebvriana) simbólica adquirindo um papel fundamental para a comunidade negra. Mas de onde, também, não se exclui um sentido mais funcional a partir da violência imposta e do controle físico do qual encontram-se historicamente submetidos. Sendo assim, na concepção adotada por essa pesquisa, assim como em Haesbaert (2014), territorialidade assume uma dupla conotação: “como abstração, em um sentido mais epistemológico condição genérica (teórica) para a existência do território (dependendo, assim, do conceito de território proposto)” e a “territorialidade em um sentido mais efetivo, seja ele mais material ou imaterial” (p. 64). Como materialidade, através do controle do espaço e dos corpos; como imaterialidade através do controle simbólico, fornecido por uma determinada identidade territorial, mas também enquanto espaço vivido, englobando as duas categorias anteriores.

Dentro desse contexto, ressaltamos a importância do termo “*pedaço*” proposto pela historiadora Mônica Pimenta Velloso (1990), designando a atuação das “tias baianas” e a importância das práticas espaciais de uma comunidade afro baiana, que se instala na região central (Mapa 2) da cidade do Rio de Janeiro. A autora atribui a construção dessas redes de sociabilidade e comunicação negra, em grande parte, a figuras de destaque, reconhecidas por sua liderança e por seu alto grau de articulação política, social e/ou religiosa. Fruto da migração proveniente da antiga capital (Salvador), viram na zona portuária do Rio de Janeiro um pólo atrativo de trabalho — via, sobretudo, ampliação do cais do porto e seus desdobramentos — onde foi possível costurar potentes redes de convivência e

comunicabilidade (refeitas, sobretudo, através da religião). Desse modo: “(...) os negros baianos radicados no Rio introduziram novos hábitos, costumes e valores que influenciaram a cultura carioca. Esses valores contrastam visivelmente com os introduzidos pela modernidade” (VELLOSO, 1990, p. 209). Modernidade, neste caso, hegemônica e europeizada.



Mapa 2 - Região central da cidade do Rio de Janeiro  
Fonte: Instituto Pereira Passos

A apropriação desses espaços delineia uma determinada territorialização; mas que não se traduz estritamente em termos de propriedade fundiária, — apesar de em alguns momentos essa delimitação assumir grande importância representando o espaço enquanto abrigo e proteção efetiva (como enunciamos acima), mas também por estar subsumido à uma lógica espacial hegemônica urbana burguesa — englobando, principalmente, uma rede de relações como parte constituinte da própria identidade desses sujeitos afrodiaspóricos.

O entrecruzamento das proposições da historiadora com o pensamento do geógrafo Rogério Haesbaert nos permite apontar que a imaterialidade e o domínio do vivido proporcionam ao grupo marginalizado realizar uma clara distinção entre “nós” e “eles”, fortalecendo os laços das novas tramas territoriais como forma de resistência à ordem hegemônica. “Dessa forma, demarcar e defender o *pedaço* era uma estratégia de sobrevivência, que aparecia nas mais variadas práticas do cotidiano” (VELLOSO, 1990, p. 208).

Por mais que a historiadora se restrinja às territorialidades da população afrobaiana na parte central da cidade do Rio de Janeiro, podemos apontar que tais práticas foram concebidas a partir de um sentimento identitário muito moldado

através das casas de culto, se assemelhando a processos de reterritorialização negra por toda a cidade, prática comum atribuída a herança nagô. Os terreiros de candomblé, nas palavras de Muniz Sodré (2002), foram responsáveis por moldar a forma social negro brasileira a partir de valores preservados do continente africano e outros incorporados e/ou reelaborados a partir dos movimentos de des-reterritorialização. Além da diversidade existencial e cultural, é um lugar de origem onde se expressa a força e potência social para uma parcela da população que tem sua condição de cidadania incessantemente negada.

O conjunto de práticas estabelecidas através do terreiro não foi algo dado ou pré concebido; os valores preservados do continente africano precisaram ser reelaborados e/ou reconstruídos a partir da perda material e simbólica do seu território de origem. Sabemos que esse movimento não ocorreu rapidamente, mas a bagagem cultural de cada povo que foi trazido ao continente sul americano<sup>25</sup> imprimiu sua marca moldando as características do que hoje se reconhece genericamente por “religiões de matriz africana”. Esse complexo conjunto de saberes moldou formas de ser e estar no mundo, originando formas próprias de reinvenção dos modos de vida.

Antes do Rio de Janeiro figurar-se imagetivamente como cidade-referência (RODRIGUES, 2002), dotada de um cosmopolitismo pouco visto em capitais latino americanas, Salvador era a cidade que recebia o maior contingente de africanos. Roberto Moura (1995) na sua obra *Tia Ciata e a Pequena África no Rio* ilustra com detalhes a formação de uma comunidade afrobaiana, calcada no entrecruzamento cultural multiétnico proporcionado pelo sistema escravista:

Dos negros que chegam, parte considerável é negociada para o trabalho das minas, mas os muitos que ficam na cidade começam a transformar a população escrava, embora sempre se mantenha a forte presença banto, através dos seus descendentes nascidos no cativeiro, antes mesmo da chegada de novos africanos do tráfico com Angola, que nunca vem a se interromper, apenas perdendo a expressão anterior. Os iorubas ou nagôs ganham prestígio do meio negro, assim como os islamizados vindos do outro lado, com a chegada recente e maciça dos prisioneiros da guerra, vindo entre eles negros cultos, conscientes do valor de suas culturas expressas por elaboradas filosofias e práticas religiosas (p. 23).

E como defendemos anteriormente, exemplificando a dificuldade nos processos de reterritorialização: “Aqui se torna necessário, uma vez que a cultura trazida é desprendida das formas sociais africanas, que sejam recriados os meios de convívio e organização da religião e fora da órbita de controle dos escravagistas, onde é proibida” (MOURA, 1995, p. 23).

---

<sup>25</sup> Papel desempenhado, inclusive e contraditoriamente, por europeus, onde se ressalta o entrecruzamento cultural que dá origem às irmandades negras e a prática do sincretismo, por exemplo.



A retradução dos códigos de conduta e organização social afrobrasileira e a própria questão da sua sobrevivência estavam intrinsecamente conectados às formas de repersonalização e “aceitação relativa das novas regras do jogo” impostas pelo caráter autoritário do regime escravista e o choque cultural com o homem branco dominador. São homens e mulheres vindos de localidades distintas a partir de tratados costurados pela atividade econômica colonial, que faziam da escravização uma das mais rentáveis possíveis nesse período. Sujeitos que foram ajuntados, vindos de diversas procedências, que viram uma situação comum entre si e conseguiram redefinir suas tradições em uma sociedade ocidental forjada através do cristianismo (MOURA, 1995). São etnias que possuíam territorialidades próprias, já consolidadas, provenientes das localidades hoje conhecidas como Angola, Gana, Togo, Benin e Congo, entre outros países<sup>26</sup>.

O tempo de contato inter étnico com a sociedade branca forçou uma adaptação com as novas funções e costumes proporcionados pelo choque cultural. De forma resumida, cada linhagem étnica africana foi responsável por deixar sua marca impressa na cultura negro brasileira, que, ao longo do tempo, sob o amálgama das práticas desses povos, configuraram sua importância na formação social desse povo em território brasileiro. Entre aproximações e divergências e os incontáveis amálgamas entre as diversas etnias africanas desembarcadas em solo brasileiro, destacamos a união da religiosidade iorubana (nagô) com as práticas festivas do povo banto (MOURA, 1995).

A influência cultural africana é central para o entendimento do que é o samba urbano que surge na primeira metade do século XX e praticado até então — ainda que gradualmente transformado e diversificado. Contudo, parte do seu devir histórico foi composto por uma sucessão de fatos que muitas vezes privilegiam certos sujeitos, atribuindo protagonismo único a um grupo “reduzido”, que, obviamente, têm sua importância mas não foram os únicos contribuintes da exitosa caminhada da cultura sambista até aqui. Não é rara tal situação com os processos geo históricos que envolvam a cultura negra, com o samba não seria diferente. Parte da bibliografia que aborda o surgimento do samba na cidade contém certas narrativas (perigosas, por assim dizer) que acabam carregando consigo uma certa linearidade na relação temporal, de forma etapista, que privilegia certos sujeitos deixando tantos outros de fora. A definição certamente

---

<sup>26</sup> José Beniste (2019) relata na obra *A História do Candomblés do Rio de Janeiro*, os quatro ciclos comerciais relativo ao comércio de pessoas escravizadas que aportaram em terras brasileiras: 1) ciclo da Guiné na segunda metade do século XVI; 2) ciclo de Congo e Angola século XVII; 3) ciclo da Costa da Mina em meados do século XVIII e 4) ciclo da Baía de Benin, entre 1770 e 1850, incluindo o período do tráfico clandestino. (p. 25)

passa por uma criteriosa avaliação do(a) pesquisador(a), mas o descuido em retratar essa rica e complexa contribuição do samba a cultura brasileira por vezes enfrenta caminhos que reforçam narrativas vistas a partir do olhar do homem branco — afinal de contas, existe também um desdobramento do racismo que recai sobre esses percursos.

Reconhecemos que abarcar todo o entrecruzamento das diversas culturas africanas não é uma tarefa simples, que inclusive foge dos domínios dessa pesquisa. Entretanto, parte da bibliografia destinada ao estudo do samba confere centralidade única a determinados sujeitos. Não que não tenham importância, pelo contrário. A questão passa por suprimir várias outras narrativas de valor inestimável, ocasionando em uma deturpação factual. Por isso, ressaltamos o trabalho de pesquisa do etnomusicólogo Spirito Santo (2016), que perpassa por uma leitura do samba — e sua forte influência africana — em que se rejeita o discurso uníssono, que segundo ele, provém de uma elite intelectual branca pouco preocupada em esmiuçar os interstícios das culturas banto, nagô, muçulmana, etc., ocupando-se mais na formulação de mitos fundadores com raso embasamento nos processos geo históricos.

Boa parte da consagrada bibliografia que narra o surgimento do samba se prende a alguns fatos que, repetimos, têm sua devida legitimidade e importância. No entanto, existem outras narrativas tão importantes quanto, que foram desprezadas por uma parte considerável de pesquisadores, jornalistas e interessados no assunto. Não é de estranhar, já que a palavra “samba” surge no efervescente contexto de uma indústria cultural (branca) que começava a assumir um papel de destaque no cenário nacional,<sup>27</sup> dissociando-se muitas vezes do sambista — que permaneceu e ainda permanece em condições de vida precárias e em segundo plano<sup>28</sup>, “escondido”. Os porta-vozes do que ocorria na cena cultural carioca, da mesma forma, ressoavam o que acontecia de acordo com suas próprias experiências de mundo — cabe aqui fazer a menção ao jornalista Francisco Guimarães (o Vagalume), um dos poucos jornalistas, no início do século, a cobrirem o diário da cultura negra visitando locais e ouvindo os próprios sujeitos celebrantes do samba.

---

<sup>27</sup> Discussão que passa por nossos objetivos, dos quais trataremos com maior cuidado adiante.

<sup>28</sup> Aloísio Machado e Beto Sem Braço escreveram: “Super escolas de samba S.A/ Super-alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia!” no samba *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* defendido pela GRES Império Serrano no desfile das escolas de samba em 1982. O trecho da letra do samba denuncia o recorrente apagamento da comunidade sambista através da comercialização e espetacularização dessas manifestações populares.

Dessa forma, a relevância da figura de Tia Ciata, e os grandes expoentes da ocupação afro baiana no Rio de Janeiro que saíram das reuniões festivas proporcionadas pela mesma, talvez façam parte de uma “história única” contada no surgimento do samba urbano carioca. Ao nosso ver, concordando com as proposições de Spirito Santo (2016), a trajetória dos baianos e seus descendentes que construíram esse importante legado têm na história da música popular brasileira valor inestimável, contudo, não é possível desprezar outras trajetórias (de outros movimentos diaspóricos) na construção do samba, onde outros quintais — para além daqueles da afamada Pequena África, estendendo-se para os subúrbios e morros — têm, também, sua contribuição de peso nesse processo de construção geohistórico do samba.

Por esse motivo, concordamos com o geógrafo Renato Emerson dos Santos quando propõe que a diáspora africana perpassa por traços nas urbanidades e nas ruralidades negras<sup>29</sup>, a partir dos processos de des-reterritorialização, o que nos obriga a incluir, da mesma forma, os territórios negros formados pelo êxodo rural que vão dar o contorno e colorir boa parte da paisagem do subúrbio carioca, por exemplo, abordado na seção anterior desse estudo. Ou ainda, descentralizar o locus contido na ocupação da conhecida Praça Onze, nos levando, assim como o filósofo Wallace Lopes Silva (2016), a pensar em um conjunto de praças negras que: “(...) escondem sociabilidades ainda não desvendadas em sua totalidade devido à carência de fontes e à dificuldade de acesso aos depoimentos dos sujeitos que atuaram no período” (p. 164).

Definir as fronteiras culturais travadas por cada linhagem étnica pode ser uma tarefa pouco eficaz para as intenções desta pesquisa. No entanto, tentamos fugir daquilo que Spirito Santo (2016) chama de “mito da supremacia cultural nagô”, que atribui, entre outros créditos, exclusividade — ou, o que parece, um protagonismo exacerbado — da criação do samba à ocupação da comunidade baiana (de predominância nagô) e toda efervescência cultural da casa das “tias baianas” da região central da cidade. A fama de Tia Ciata talvez não tenha se dado pela ordem do acaso. Além da excelência musical entregue nas reuniões festivas, o potencial de articulação política e grande líder religiosa fizeram dela uma figura de grande relevância no cenário social da cidade. Não à toa, sua casa era frequentada por setores de todas as classes e lugares da cidade, como defendem Neto (2017), Moura (1995), Vianna (1995) e outros autores. Mas a proximidade com a intelectualidade carioca, responsável por legitimar o que é

---

<sup>29</sup> Palestra realizada no Seminário Internacional Território Inventivo Pequena África (22/11/2024).

brasileiro e moderno em sua “essência”, talvez tenha tornado o quintal de Tia Ciata o mais consagrado da cidade, a tal ponto de ser considerado o “berço do samba”.

Adotar tal perspectiva talvez anule, ou desqualifique, o papel exercido por outros tantos precursores do samba — isso porque não estamos nem entrando no espinhoso debate de que o que se praticava na casa de Tia Ciata era mesmo o samba como conhecemos hoje — e outros tantos quintais (e terreiros) onde se praticava e celebrava esse tipo de batucada. Se a comunidade baiana tem seu destaque na zona portuária carioca e suas proximidades, bairros suburbanos como Oswaldo Cruz e Madureira também possuem relevância central na história do samba. A essência banto carregada através dos jongueiros vindos das zonas rurais do país, sobretudo a partir do processo migratório decorrente do declínio da atividade cafeeira, nos aponta que a área do Vale do Paraíba do Sul carrega uma herança sócio cultural muito presente nos elementos que o samba incorporou para sua existência. Ainda de acordo com Spirito Santo (2016), tal fluxo migratório foi responsável por fomentar um arcabouço cultural que culminou na criação das primeiras escolas de samba do subúrbio, como Império Serrano e Portela, e por fortalecer e participar ativamente na criação do samba de partido-alto. Outro ponto importante para nossa análise passa por ressaltar a circularidade e a intercomunicação dos sujeitos nos territórios negros na cidade, via, sobretudo, cosmopolitismo propiciado pelas atividades do cais do porto. Sendo assim: “O tal ‘berço do Samba’ poderia, portanto, estar àquela altura em qualquer lugar. Não havia uma estrela guia apontando para a Cidade Nova, como muitos especialistas em Samba até hoje insistem em afirmar.” (SPIRITO SANTO, 2016, p. 332).

As influências que levaram à fundação do samba, tal como o conhecemos hoje, refletem o amálgama multicultural em sua essência. Ritmos como o choro, marcha, jongo e lundu se fundiram em uma simbiose impulsionada pela religião e pelas festas populares, especialmente o Carnaval, moldando sua trajetória bem-sucedida. As africanidades rurais e urbanas se fundiram na cidade moderna, fundamentando essa cultura na interface do sagrado e do profano.

Em entrevista concedida ao programa *Eu Sou o Show* (1985), do canal TVE, a sambista, cantora e compositora Dona Ivone Lara relata a sua experiência ancestral e espiritual ao chegar em Angola, um dos territórios atribuídos ao tronco linguístico banto, do qual possui íntima relação com a cultura sambista praticada no Rio de Janeiro. A passagem a seguir talvez nos forneça interessantes pistas acerca dessa questão:

(...) quando eu desci do avião, tive a impressão de que eu estava em casa, de que eu conhecia aquele lugar. E tive uma emoção muito grande quando fui a uma ilha

com nome de Mussulo. João Nogueira chorou muito. (...) eu senti um arrepio dos pés a cabeça, que eu só tinha vontade de chorar (DONA IVONE LARA, 1985).

João Nogueira, por sua vez, canta os seguintes versos:

É preciso navegar  
Pra poder se esclarecer  
Do lado de lá do mar  
É preciso ver pra crer

Gente que lutou pra se libertar  
Ver no amanhã novo Sol chegar  
Ter que trabalhar, reconstruir  
Bom futuro há de vir

Eu vi Luanda, Benguela, Lobito e outras mais  
Na Catumbela, o samba jorrou, me deu sinais  
Que naquela terra cantaram, sambaram meus avós  
Ilha de Mussulo, teve gente que chorou

Samba vem lá de Angola  
Não vem da Bahia, não  
Samba vem lá de Angola  
Não vem lá do rio, não

(João Nogueira, Geraldo Vespar, 1980)

Mesmo com tons contraditórios e seus encontros e desencontros, esses locais de gestação do samba confluíram em práticas espaciais similares, que recaem sobre os quintais dessas populações, nos convidando a acionar, mais uma vez, o conceito de lugar em Geografia, compreendido por nós como espaço vivido (HAESBAERT, 2014), isto é, onde se dão as relações sociais dos sambistas em seu viver cotidiano e são costurados laços simbólicos e afetivos, como os exemplos citados anteriormente.

Nessa perspectiva, assim como nos outros conceitos, optamos por estabelecer elos relacionais e abertos, obedecendo a multidimensionalidade contida nesses espaços. Reforçamos que insistir na concepção estática e fechada dos conceitos pode nos levar a alguns deslizes analíticos de ordem simplista, anulando também a diversidade e o potencial político em seu conteúdo.

Dito isso, pensar em um sentido progressista de lugar requer o esforço de trabalharmos as escalas espaciais e temporais à mesma medida, não hierarquizando nenhuma das categorias. Levando em consideração nossas reflexões, tentamos propor uma relação do território com a comunidade afrodiaspórica, responsável por reconstruir seus laços de vivência em uma nova cidade. A partir desse encontro inter étnico foi remodelada uma cultura em que o samba, e as batucadas de forma geral, constituem um importante pilar para que a existência desses povos fosse garantida. No entanto, cabe fazermos algumas ponderações.

O multi-artista Heitor dos Prazeres denominou de “Pequena África” a região que se estende dos bairros da zona portuária até a Praça XI (Figura 4) (intitulada sua capital), na região central da cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 1995). O nome surgiu devido à grande concentração de pessoas cujas culturas estavam em confluência e partilhavam de práticas comuns. Durante muito tempo foi considerada um dos principais redutos da cultura negra carioca pelos motivos apresentados anteriormente.



Figura 4 - Antiga Praça XI, começo do século XX  
Fonte: Augusto Malta

Nessa perspectiva, podemos facilmente cair na armadilha de pensar a Pequena África apenas por suas internalidades, como se esse lugar partilhasse de identidades singulares e essenciais. Em outras palavras, nos apropriando do léxico de Doreen Massey (2004), seria como se o sentido de lugar, visto a partir da sua identidade, fosse construído a partir de uma história introvertida, voltada para dentro, baseada na sondagem do passado apenas — talvez, em uma perspectiva única e linear de passado.

Sabemos que existem abordagens que caminham nessa direção. Mas será que conseguimos explicar aquela localidade somente através dos processos e

fenômenos desdobrados em seu interior? Pensando em uma concepção progressista, aberta e relacional, respondemos negativamente. Por isso, reforçamos os processos atravessados pela dinâmica urbana da cidade. A partir deles, vimos que o projeto hegemônico de modernidade concebido através do planejamento territorial segregacionista da urbe pouco contemplava a comunidade afrodiaspórica; mas, ao mesmo tempo, essa foi a nova lógica imposta responsável por recortar todo o espaço da cidade e, claro, atinge (e muito) essa parcela da população, mas não somente. A abertura do subúrbio carioca para as classes menos favorecidas também foi espaço para entusiastas celebrarem e construírem a história do samba em seus terreiros e quintais. Então, notamos uma certa problemática escalar ao definir sentidos complexos de lugar — não excluindo também território e espaço.

O próprio sentido de quintal assume uma perspectiva transescalar. A ressignificação da propriedade privada para uso coletivo de uma família, construída a partir de laços religiosos, já nos dá indícios da tamanha complexidade. O padrão arquitetônico de construção civil foi fruto da herança europeia, seja antes ou depois da Reforma Passos; a ocupação desse espaço, no entanto, define seu uso a partir das práticas implicadas no espaço. Tais práticas, por sua vez, foram concebidas ou redefinidas a partir de saberes majoritariamente africanos, mas que já encontravam-se em permanente simbiose, decorrente do choque cultural e multi étnico ocorrido desde séculos anteriores. Da mesma maneira, esses quintais situam-se em uma cidade, um país, um continente, etc. ou seja, possuem alguma ligação com processos de outras ordens; ou, outras escalas.

Da mesma forma, a rígida delimitação de Pequena África leva-nos a pensar que a comunidade negra só constituiu sua morada naquela localidade. Como se as mesmas práticas e costumes estivessem reclusas àquela localidade, definindo um sentido identitário próprio concebido *à priori*. O próprio movimento migratório da população negra em direção ao sudeste do país, de certa forma, é difuso. No período da Corte Real a cidade do Rio de Janeiro se realizava em um perímetro limitado, depois de sua primeira grande transformação, no início do século XX, esse quadro se altera, modificando, também, as percepções dos sentidos de lugar que influenciaram na história e no surgimento do samba. Recorremos ao geógrafo Milton Santos (1996) com sua contribuição acerca da discussão: “Tal sociabilidade (...) será tanto mais intensa quanto maior a proximidade entre as pessoas envolvidas” (p. 254). Sobre tudo em uma cidade com mobilidade reduzida, como apontamos com Abreu (2006). Mas reduzir toda cultura a um mero recorte

delimitado geograficamente nos leva à reprodução de um sentido estático de lugar; e essa não é nossa intenção. Por isso, complementamos novamente com Santos (1996):

(...) a proximidade que interessa ao geógrafo (...) não se limita a uma mera definição das distâncias; ela tem que ver com a contiguidade física entre pessoas numa mesma extensão, num mesmo conjunto de pontos contínuos, vivendo com a intensidade de suas inter-relações (p. 255).

Nesse sentido, reduzir a identificação insistente do lugar com uma determinada unidade social talvez nos leve a uma interpretação bem simplista. A prova passa pela grande vocação de outros sujeitos de relevância no cenário sambista provenientes de outras localidades na mesma geração<sup>30</sup>. A projeção alcançada por músicos na aclamada casa de Tia Ciata, de fato, é incontestável; assim como a herança cultural deixada pela Pequena África onde aconteciam cerimônias religiosas e festas tão importantes. Mas, reduzir o samba e a ocupação negra, que compartilhava a intenção comum de ser reconhecida enquanto cidadã, a um recorte espacial único é conceber um sentido de lugar além de estático, não relacional. De forma mais ampla:

As relações econômicas, políticas e socioculturais, cada qual cheia de poder e com estruturas internas de dominação e subordinação, estendem-se pelo planeta em todos os diferentes níveis, da família à área local e até a internacional (MASSEY, 2000, p. 184).

Portanto, podemos pensar em um sentido de lugar da comunidade afrodiaspórica sem limites e/ou fronteiras com rígidas divisões demarcatórias; por conseguinte, transpor o mesmo pensamento ao universo sambista, propriedade cultural/intelectual atribuída aos seus “sujeitos celebrantes” (FERNANDES, 2001). Propomos, assim como Massey (2000):

(...) imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais, mas onde uma grande proporção dessas relações, experiências e entendimentos sociais se constroem numa escala muito maior do que costumávamos definir para este momento como lugar em si, seja uma rua, uma região ou um continente (p. 184).

O mesmo serve para o movimento inverso, da escala mais ampla à menos ampla, como um entrecruzamento multiescalar. Não significa, à vista disso, reduzir quaisquer processos à escala global como se a reprodução ampliada do sistema capitalista respondesse todas nossas questões. Mas, adequar a explicação em seu contexto geográfico mais amplo (MASSEY, 2000), o que não se mostra uma tarefa trivial.

---

<sup>30</sup> Segundo Neto (2017): “Dona Esther, dona Martinha e dona Neném, entre tantas outras matriarcas do lugar, estavam para o subúrbio de Oswaldo Cruz como Tia Fé estava para a Mangueira — e, referência maior, Tia Ciata para a Cidade Nova” (p. 201-202).



Cabe então, à luz de tais reflexões, ressaltarmos algumas questões. A primeira diz respeito ao caráter não estático dos lugares; entendemos que eles são concebidos através de processos, tanto na dimensão teórica, quanto prática. Ou seja, se estamos nos referindo a interações sociais que se agrupam ao longo do espaço, essas interações não podem ser vistas como algo imóvel. A segunda passa pelo entendimento de que não há formas de se estabelecer uma fronteira rígida, como uma contraposição do interno e externo. A terceira questão a ser sublinhada versa a respeito das identidades. Não há como estabelecer um único elo identitário, transpondo perfeitamente algum determinado sentido de lugar, isso pressupõe que esses lugares possuem seus próprios conflitos internos também. Por último, tão importante quanto, é reconhecer que a singularidade e as especificidades dos lugares são continuamente reproduzidas, em um movimento permanentemente aberto. Mas não é uma especificidade resultante de uma história internalizada, pelo contrário, essa história é feita e refeita a todo tempo, com implicações concernentes a uma natureza espacial. Em suma:

(...) todas essas relações interagem com a história acumulada de um lugar e ganham um elemento a mais na especificidade dessa história, além de interagir com a própria história imaginada como um mundo de camadas superpostas de diferentes conjuntos de ligações tanto locais quanto com o mundo mais amplo (MASSEY, 2000, p. 185).

O dinamismo contido na concepção de lugar dialoga diretamente com nossas proposições. Afinal, o lugar do samba, nascido nos quintais da população negra — onde festa, religião e batuque se entrelaçavam — a habilidade em saber mediar e negociar teve como finalidade, em certo grau, a busca por uma referida legitimação. Essa mediação, em maior ou menor grau, reflete a relação conflituosa expressa a partir da relação social entre raça/racismo. Ainda assim, o protagonismo negro na trajetória exitosa do samba deve ter reconhecido destaque; os “sujeitos celebrantes” manifestaram seus próprios sentidos de festa como produto social que expressa valores, crenças e interesses, permitindo, por exemplo, a existência de reflexões como essa.

Esse lugar, que, *a priori*, pode ser visto como um mero recorte absoluto do espaço, se mostra fixo e estático. Segundo Muniz Sodré (1998) a palavra terreiro, de forma isolada, significa quintal ou terra batida, mas a partir das práticas impressas através da ação dos sujeitos incorporados na forma comunitária e organizativa, configuram seu uso específico. O geógrafo David Harvey (2013) aponta que “As ações empreendidas no espaço absoluto só fazem sentido em termos relacionais” (p. 24). Ou seja, buscando delinear os sujeitos e as práticas subjacentes a eles enquanto relações socioespacializadas, nota-se um espaço complexo, multifacetado e aberto, onde essas relações são feitas e refeitas a partir

de uma vivência contra hegemônica; uma concepção espacial que vai na contramão das vivências e práticas das elites brancas europeizadas.

Cabe, então, analisarmos os quintais da população afrodiáspórica inserido no debate em torno do conceito de espaço. Até a segunda metade do século XX, a categoria espaço possuía pouca relevância nos estudos sociais, sendo concebida muito por sua perspectiva absoluta, em um sentido mais materialista. A interpretação do espaço como substrato da realidade ou como objeto físico-material independente ou externo a suas relações embasa um pensamento perpetuado durante muito tempo nas ciências. A concepção de espaço como um mero conjunto de objetos fortalecem as narrativas que privilegiam uma visão dicotômica na relação espaço/tempo. Enquanto esta primeira categoria era vista como algo fixo e imóvel; a segunda, compreendia movimento e transformação, sendo uma dimensão crucial da diferença e da possibilidade de abertura para o futuro (MASSEY, 2000, 2004; HAESBAERT, 2014).

De fato, a dimensão temporal assume grande importância para a análise dos processos que se desdobram no espaço. Caso contrário, não faríamos o esforço de recuarmos historicamente para compreensão da transformação urbana da cidade do Rio de Janeiro como forma de sublinharmos o surgimento da cultura sambista. No entanto, se excluirmos o espaço do processo de criatividade, concebendo-o somente como dimensão da representação e da fixidez, como quer o filósofo francês Henri Bergson, aniquilamos os conteúdos relacional e processual contidos na complexidade do espaço. Concordamos quando Massey (2000) (em posição complementar e crítica ao pensamento de Bergson) afirma que o tempo é o veículo da mudança. Afinal, é através do tempo que conseguimos analisar as mudanças, sobretudo no debate que envolve o urbano. Mas concordamos também com a sua crítica: “ser o veículo não é o mesmo que ser a causa. A não ser que defendamos uma posição totalmente essencialista, o tempo não pode, de qualquer maneira, existir por si mesmo, sem apoio” (MASSEY, 2000, p. 13). Ou seja, se as mudanças ocorrem através de uma escala temporal, obrigatoriamente, possuem um desdobramento no espaço. Contudo, o espaço não se mostra como uma matéria inerte, ele pressupõe uma determinada interação, onde sujeitos — e suas ações — e objetos, tanto fixos como móveis<sup>31</sup> possuem íntima relação, o que nos leva a pensar em uma multidimensionalidade que contenha o material e o imaterial. Ora, se a relação espaço/tempo deve ser compreendida a partir da interatividade, há de existir multiplicidade; se há

---

<sup>31</sup> Léxico próprio do geógrafo Milton Santos.

multiplicidade, existe, necessariamente uma espacialidade a ser desvelada (HAESBAERT, 2014; MASSEY, 2000).

Dessa forma, pensar a respeito da linha cronológica de evolução da cidade do Rio de Janeiro sem levar em consideração sua multidimensionalidade espacial, é abandonar a ideia de diversidade; de multiplicidade, e assim, romper com a possibilidade de abertura política. Se partimos do pressuposto, por exemplo, de que todos são iguais perante a condição de seres humanos (enquanto “raça” humana), com as mesmas identidades<sup>32</sup>, mesmos anseios, mesmas classes e raças e mesmos projetos de futuro, anulamos automaticamente a diferenciação espacial proporcionada justamente pelas múltiplas práticas espaciais desses sujeitos. Ou seja, existe uma formação social, — imbricada a partir da sistematização de um modo de produção vigente — que se mostra múltipla e diversa, e que necessariamente encontra-se em constante interação através da convivência em sociedade. Mas essa interação depende da existência prévia de uma certa multiplicidade, que por sua vez se desdobra no espaço (e em espacialidades próprias, de acordo com a experiência individual e coletiva de cada um desses sujeitos no mundo). De tal maneira, diversas trajetórias podem coexistir, fazendo e refazendo suas relações no espaço (e da mesma forma, no tempo), de modo que este nunca se encontre fechado e finalizado, como um “produto de relações-entre”, em um constante processo de devir (MASSEY, 2000).

O perigo de privilegiar a dimensão temporal em detrimento do espaço passa por anular as múltiplas espacialidades contidas na realidade e na subjetividade social. Justamente por esse motivo buscamos evidenciar o embate de racionalidades contido nos processos de modernidade e modernização que impactaram o espaço urbano do Rio de Janeiro. Em outras palavras, resgatando brevemente as reflexões tratadas na seção anterior, no jogo assimétrico de forças as espacialidades negras foram suprimidas em detrimento de um senso “simplista” de desenvolvimento pensado muito pelo viés da homogeneização, importando um modelo europeu, que não contempla sua população, majoritariamente negra. Diante de tal questão, pensamos conforme Massey (2000):

Quando utilizamos termos como “avançado”, “atrasado”, “em desenvolvimento”, “moderno”, referindo-nos a diferentes regiões do planeta, o que acontece é que diferenças espaciais estão sendo imaginadas como sendo temporais. Diferenças geográficas estão sendo reconcebidas em termos de sequência histórica (p. 15).

---

<sup>32</sup> A intenção dessa pesquisa foge da proposta do debate em torno de identidades. No entanto, nos apropriamos da discussão travada pela geógrafa Doreen Massey que vincula identidade à filosofia política do espaço, onde surge a possibilidade da mediação política. Nossa intenção é trabalhar o conceito de espaço a partir das relações, sem excluir sua dimensão fixa na materialidade, mas indo além dela.

A afirmação de uma espacialidade negra desenhada na cidade passa pelo reconhecimento político da diferença, como bem colocam Ferreira & Ratts (2016). Entendemos o Rio de Janeiro como uma cidade essencialmente negra por conta dos processos que se deram em sua formação. Dessa forma, a negação desses espaços negros constitui uma das frentes de atuação do racismo, que se reverbera, também, de forma relacional e multidimensional. Dessa forma, buscar um sentido para o conceito de espaço que leve em consideração sua perspectiva relacional, não estática e multidimensional é alinhar nossos objetivos a um sentido mais progressista do termo, que dê conta do seu potencial político seja como categoria analítica (como buscamos nos debruçar), seja na vida cotidiana (MASSEY, 2000).

Nessa perspectiva, iremos adotar a divisão tripartite de espaço de David Harvey, enfatizando a dimensão relativa e relacional de espaço, como delineamos inicialmente com a discussão realizada acima, mas sem excluir seu sentido absoluto. Alinhar nossa concepção de quintal (ou quintais) ao espaço geográfico demonstra nossa preocupação em manter as três acepções em tensão dialética, não hierarquizando nenhuma delas. Porém, acreditamos que as duas primeiras adquirem maior complexidade em relação à última pelos motivos a serem trabalhados. De acordo com o autor:

Se considerarmos o espaço como absoluto ele se torna uma 'coisa em si mesma', com uma existência independente da matéria. Ele possui então uma estrutura que podemos usar para classificar ou distinguir fenômenos. A concepção de espaço relativo propõe que ele seja compreendido como uma relação entre objetos que existe pelo próprio fato dos objetos existirem e se relacionarem. Existe outro sentido em que o espaço pode ser concebido como relativo e eu proponho chamá-lo espaço relacional – espaço considerado, à maneira de Leibniz, como estando contido em objetos, no sentido de que um objeto pode ser considerado como existindo somente na medida em que contém e representa em si mesmo as relações com outros objetos (HARVEY, 1973, p. 13 *apud* HARVEY, 2013, p. 128).

Desde os anos 1970 esse geógrafo procura analisar a natureza do espaço como forma de compreender os processos urbanos no sistema capitalista. Sendo assim, o espaço em termos absolutos serve para pensarmos o quintal enquanto porção estática e imóvel de uma determinada propriedade. Ele pode ser medido e quantificado quanto à sua forma geométrica, cabendo métodos de mapeamento e práticas de engenharia. Aliás, essa é a maneira mais usual de concepção de um quintal: uma porção ou parte integrante de uma casa; no senso comum ou em uma linguagem técnica de construção civil pouco importam os sentidos formados através do uso e da convivência social. Tourinho & Silva (2016), em artigo analisando aspectos da casa brasileira na linguagem da arquitetura, expõe a visão

de alguns autores sobre o termo: parte integrante da casa, uma pequena quinta; uma parcela do terreno localizada atrás e/ou do lado das moradias ocupada com jardim ou horta; espaço residual não edificado podendo compreender a lateral da casa e, eventualmente, a parte da frente; “espaço aberto, protegido por muros ou cercas (...) onde se desempenham funções complementares àquelas desenvolvidas no espaço edificado da casa” (p. 635).

Interessante notar que as definições geralmente estão acompanhadas de uma perspectiva burguesa de lar, como “domínio de vida privada do núcleo familiar e de sua vida social exclusiva” (Rolnik, 2009, p. 49 apud Tourinho & Silva, 2016, p. 634). Ou seja, o quintal visto apenas como espaço absoluto não apresenta nenhum tipo de ligação pertencente a um determinado contexto.

Por isso, destacamos anteriormente que a divisão espacial proposta por Harvey deve ser entendida em tensão dialética. Dessa forma: “O espaço não é nem absoluto, nem relativo, nem relacional em si mesmo, mas ele pode tornar-se um ou outro separadamente ou simultaneamente em função das circunstâncias” (HARVEY, 1973 *apud* HARVEY, 2013, p. 132). Dessa maneira, se pensarmos que em uma determinada porção do espaço, não edificada, designada para atividade cotidiana familiar onde ele é pensado sob o viés do trabalho, da comunhão, do encontro, da religião e do abrigo, através de uma disposição de objetos dos quais pretendemos privilegiar pensando no universo sambista, assumimos uma perspectiva relativa de espaço pois o “quadro espacial depende estritamente daquilo que está sendo relativizado e por quem” (HARVEY, 2013, p. 129).

Se realizarmos o exercício de pensar que nesta mesma porção absoluta do espaço, o quintal, — visto de um ponto de vista genérico — existe a possibilidade múltipla da existência de outros — com características similares decorrentes da própria experiência da vida em sociedade — , quer dizer que a realização da ação humana está se concretizando em um sentido comum. Ao mesmo tempo que os sujeitos se relacionam e constroem sua espacialidade através do tempo em um espaço absoluto qualquer, outros espaços como esse também existem e também podem assumir um caráter relacional. Em outras palavras: “Um evento ou uma coisa situada em um ponto no espaço não pode ser compreendida em referência apenas ao que existe somente naquele ponto. Ele depende de tudo o que acontece ao redor dele (...)” (HARVEY, 2013, p. 130). Nesse caso, por tudo o que procede no mundo interno e, também, externo a ele.

O espaço, em termos absolutos, pouco nos revela quando buscamos compreender o samba e sua geograficidade através do quintal. No entanto, ao contextualizá-lo através da ação humana, sua dimensão relativa e relacional se

evidencia, permitindo-nos delinear nossas intenções de forma mais aparente. Sabemos que existem quintais espalhados por todo mundo. Mas, para além da banalidade afirmativa, de que quintal estamos falando? Justamente, a porção do espaço caracterizada pelos usos e pela prática espacial do povo afrodiaspórico, inserido na dinâmica urbana do Rio de Janeiro.

Como tentamos demonstrar, as práticas espaciais desses sujeitos moldaram formas de ser/estar no mundo como forma de garantir algum grau de cidadania. Segundo Souza (2013):

(...) todas as práticas espaciais, repito, são sociais. Práticas espaciais são práticas sociais em que a espacialidade (a organização espacial, a territorialidade, a “lugaridade”...) é um componente nítido e destacado da *forma de organização, do meio de expressão e/ou dos objetivos a serem alcançados*. Toda prática espacial, assim como, mais amplamente, toda prática social é uma *ação* (ou um conjunto estruturado de ações) inscrita nos marcos de relações sociais (p. 241).

As formas de organização, que passam diretamente pela concepção de lar e família moldada nesses quintais, expressam os objetivos a serem alcançados, muito próximos da possibilidade quase única do anseio de sobreviver. A partir dessas práticas, também, surge o samba. Elas extrapolam os quintais e ganham as ruas através da Festa da Penha, das reuniões e conversas em bares, nas praças negras e nas maiores festas populares através de cordões e ranchos carnavalescos e grêmios recreativos conhecidos como as já citadas escolas de samba.

Dessa forma, apontar uma data ou uma localidade exata para o surgimento do samba transborda as intenções deste estudo. Carlos Cachça, figura emblemática do samba no Morro de Mangueira, diz que conheceu o samba através de Mano Eloy, fundador de escolas de samba e ranchos carnavalescos, morador da Serrinha e grande liderança sindical do cais do porto; outros reivindicam que o berço do samba seria na casa de Tia Ciata por toda a influência da comunidade afrobaiana na região central da cidade; existem relatos de que a batucada que conhecemos hoje foi fundada por Ismael Silva e sua turma do Estácio, nas imediações da Praça Onze e do Morro de São Carlos (SPIRITO SANTO, 2016). A multiplicidade de narrativas talvez seja um dos seus mistérios também. Definir a fundação de uma tradição oral, não escrita e fundamentalmente negra no contexto brasileiro é realmente uma tarefa árdua, mas ao longo do tempo colhemos algumas pistas e uma delas é fornecida por Angenor de Oliveira, o Cartola em que diz: “Naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa” (NETO, 2017, p. 198).

Muito provavelmente todas essas narrativas têm sua devida legitimidade, mas reiteramos, buscar os mitos fundadores e marcos temporais do surgimento da tradição sambista talvez atenda os setores mais interessados em criar um produto calcado em uma temporalidade única. Fortalecer os laços e os sujeitos que fizeram com que o samba tivesse seu referido prestígio, enaltecendo sua potência e o caráter contido na circularidade, da qual buscamos evidenciar a partir do conceito de lugar, sem dúvidas é um trabalho mais extenso e menos comercializável. Porém, ao nosso ver, mais justo e pertinente.

Os sentidos de pertencimento territorial e do lugar se entrecruzam com outros setores da sociedade, em uma constante interação, como chamamos atenção anteriormente. Na atualidade, e já há algum tempo, o samba não é exclusividade dos quintais e casas de famílias de santo celebrando sua cultura como forma de remontar valores e costumes étnicos africanos. A intercomunicação local com o mundo mais amplo, inerente ao processo socioespacial da vida como um todo, proporcionou profundas transformações nos modos de ser/estar no mundo em sociedade.

As práticas fundadas e (re) inventadas ao longo do tempo e do espaço foram se alterando a ponto de reconfigurar o caráter lúdico/espontâneo que acompanhou o samba em seu surgimento, para uma atividade cada vez mais incorporada a um valor de troca, baseado em parâmetros fundados em uma sociedade capitalista. Veremos a seguir determinadas marcas e contradições inerentes a esse processo, não excluindo também suas contraposições e complementaridades.

### **3**

## **Samba(s): entre a resistência e a mercadificação**

Atualmente, no mundo globalizado onde a mediação do capital (re)cria novos nichos de consumo, no universo musical percebe-se a criação de uma variedade quase infinita de ritmos e gêneros em velocidade acelerada. Somado a isso, a inventividade e a virtuosidade de compositores, instrumentistas, produtores e engenheiros de som dispendo (ou não) de adentros proporcionados pelas mais novas tecnologias que o mercado disponibiliza, realizam a arte de fazer música para o comércio e seu próprio sustento, fomentando o mercado e distribuindo cultura através de seu ofício.

A partir dessa realidade, com o surgimento e avanço de uma indústria cultural, o samba, que durante algum tempo foi meio de sobrevivência e celebração de uma cultura ligada à vivência de povos afrodiáspóricos, transformou-se em um gênero musical.<sup>33</sup> A profissionalização de seus artistas possibilitou novos

---

<sup>33</sup> Por mais que esta pesquisa trabalhe na intenção de pensar o samba para além de um gênero, assim ele é considerado em muitos casos.



horizontes que antes não se mostravam tão nítidos, mesmo com a perseguição e as relações subalternizadas proporcionados pela discriminação racial. Ou seja, algo mudou desde que povos bantos, nagôs e seus descendentes diretos se juntaram na cidade para celebração e reconstrução de sua cultura nos tempos de pós-abolição. O samba foi criado, passou por um processo de institucionalização, foi perseguido ao mesmo tempo que se tornava orgulho e símbolo de unidade nacional — em meados do século XX — e foi motivo de muita celebração através de tantos sambistas extraordinários que o país já viu e que ainda se vê (matéria indiscutível, até para os menos entusiastas).

O que se discute, de fato, cabendo longo debate, é a questão que gira em torno da tradição sambista. O tema é recorrente entre pesquisadores acadêmicos, jornalistas, músicos e pessoas do senso comum. O debate sobre tradição, demonstrado inicialmente em nosso primeiro capítulo, expõe os desafios contidos na temática. Quando ele aparece ligado ao samba, talvez ganhe exponencialmente uma complexidade que se encontra longe de um consenso. Tentaremos delinear contornos para fugir de certas contradições; outras, tentaremos nos debruçar como forma de reflexão.

Segundo Hobsbawm (1997), o surgimento de tradições pode ser inventado, construído e formalmente institucionalizado ou simplesmente estabelecido sem um marco temporal específico, sem data, que se consolidou com determinada rapidez. Dessa forma, indicar um marco de inauguração e surgimento datado do samba como fortalecimento da tradição sambista talvez nos leve a análises um tanto rasas. Não à toa, defendemos no capítulo anterior que rejeitamos as narrativas que se responsabilizam por criar mitos fundadores com base em trajetórias únicas, anulando assim o caráter multidimensional e polivalente contido nas práticas espaciais dos sujeitos que participaram da fundação do samba na cidade do Rio de Janeiro. Entendemos, assim como Spirito Santo (2016), que o samba é “uma síntese quase infinda de diversas manifestações culturais afins” (p. 368) e buscamos alinhar tais manifestações a uma espacialidade específica contida nas relações propiciadas através dos quintais afrodiaspóricos.

Para que esse conjunto de manifestações seja lido e se legitime como tradição elas devem, necessariamente, serem revisitadas e memoradas. Por maior que seja a dificuldade em demarcar uma data específica para seu surgimento, ao que tudo indica, a palavra “samba” tem sua popularização na primeira década do século XX em um sentido mais aberto, como música urbana negra (SPIRITO SANTO, 2016). Daí, então, é possível montar um quadro que pavimente a trajetória do samba urbano. No entanto, trajetória não é tradição.

Embora, de certa forma, a primeira componha a segunda. A perpetuação e a memória dessa trajetória precisam estar vívidas para a construção de uma determinada tradição. Então, se essa tradição foi realmente inventada a partir de um constructo, passa pelo entendimento de:

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, numa continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWN, 1997, p. 9).

Nessa mesma linha de raciocínio, tal conjunto de práticas vinculadas a uma continuidade do passado, aponta para um arcabouço de ideias elaboradas por sujeitos interessados na permanência das mesmas, em que se busca diferenciar as práticas desse tipo de tradição com aquelas de outras naturezas. A distinção entre “nós” e “eles”<sup>34</sup> identifica uma simbologia que marca relações e sentimentos atribuídos a um determinado grupo em um determinado lugar, com razões específicas. Ou seja, as ações desses sujeitos possuem, de alguma forma, uma intencionalidade para que o resgate do passado e sua salvaguarda tenham uma continuidade. Em paralelo, os objetos selecionados e hierarquizados desvendam a forma como essa história vai ser mantida, preservada ou (re) elaborada segundo os significados estabelecidos no tempo presente (CASTRO & TROTTA, 2001).

Recorremos novamente ao cantor e compositor Paulinho da Viola em um trecho da música *Bebadosamba*, pertencente ao disco homônimo, lançado em 1996:

Chama que o samba semeia a luz de sua chama  
A paixão vertendo ondas, velhos mantras de Aruanda  
Chama por Cartola, chama por Candeia,  
Chama Paulo da Portela, chama  
Ventura, João da Gente e Claudionor  
Chama por Mano Heitor  
Chama Ismael, Noel e Sinhô  
Chama Pixinguinha, chama  
Donga e João da Baiana  
Chama por Nonô  
Chama por Cyro Monteiro  
Wilson e Geraldo Pereira  
Monsueto, Zé com Fome e Padeirinho  
Chama Nelson Cavaquinho  
Chama Ataulfo  
Chama por Bide e Marçal  
Chama, chama, chama  
Buci, Raul e Arnô Canegal  
Chama por Mestre Marçal  
Silas, Osório e Aniceto  
Chama Mano Décio

---

<sup>34</sup> Ou, “nós” e o “outro” como sugerem Felipe Trotta e João Paulo M. Castro (2001).

Chama por meu compadre Mauro Duarte  
 Jorge Mexeu e Geraldo Babão  
 Chama Alvaide, Manacéia e Chico Santana  
 E outros irmãos de samba

(Paulinho da Viola, 1996)

O mesmo exemplo foi fornecido também por Felipe Trotta e João Paulo M. Castro (2001) em artigo intitulado *A construção da ideia de tradição no samba*, que acreditamos dialogar perfeitamente com nossas intenções. Por si só, Paulinho da Viola representa um grande destaque enquanto figura central de permanência e salvaguarda das primeiras gerações de sambistas, assumindo o papel de porta voz e guardador de um conjunto de práticas que buscam estabelecer vínculos com uma determinada memória do samba. Foi responsável direto pela criação da Velha Guarda da Portela, saudando os que construíram parte da história que ele mesmo ajuda a manter.

O trecho da música exemplifica de forma direta a homenagem que pavimenta o “chão” que este sambista pisa. Em um jogo de sentidos da palavra “chama” ele invoca essas grandes figuras, ao nosso ver, honrando com sua trajetória e fazendo exercício de manter a memória viva através deles. Em outras palavras: “Assim Paulinho, ao chamar por ‘Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Ventura, (...) e outros irmãos de samba’, procura evidenciar seu compromisso, sua afinidade, e mesmo seu sentimento de pertencimento a um grupo” (CASTRO & TROTTA, 2001, p. 63).

O ato de acionar determinadas memórias como forma de reelaboração do passado não é exclusividade de Paulinho da Viola, sendo prática bem comum no meio sambista. Justamente por ser uma cultura que sobreviveu com a iminência do apagamento, o compositor utiliza um jogo de palavras para se opor a esse movimento. Compositores ainda mais jovens também fazem menção àqueles que vieram de gerações anteriores, como observamos na composição a seguir:

|                        |         |            |             |                   |
|------------------------|---------|------------|-------------|-------------------|
| Samba                  | de      | Monarco,   | de          | Ratinho           |
| De Noel,               | de      | Padeirinho | e do        | Silas de Oliveira |
| Samba de               | Katimba | e da Vila, | Dona Ivone, | Jovelina          |
| E também João Nogueira |         |            |             |                   |
| Samba                  | pros    | poetas     | de          | verdade           |
| Pro Paulinho           | da      | Viola      | e pro       | Nelson Cavaquinho |
| Olha que               | o       | Candeia    | foi         | chegando          |
| E o                    | Sem     | Braço      | foi         | versando          |
| Devagar, no miudinho   |         |            |             |                   |

(Diogo Nogueira & Inácio Rios, 2007)

Os versos dos cantores e compositores Diogo Nogueira e Inácio Rios (2007), da música *Samba pros poetas*, também prestam grande homenagem a gerações antepassadas do samba, louvando a caminhada de figuras importantes do movimento. Aliás, a saudação à ancestralidade é uma característica herdada da formação social negra vinculada às práticas dos quintais e terreiros desse povo. Coincidência ou não, esses compositores são filhos de dois grandes sambistas marcados na história da música popular brasileira: João Nogueira e Zé Katimba. Logo, nota-se que a preocupação com a memória de um determinado grupo atravessa gerações de artistas comprometidos com seus semelhantes. A identificação dessas práticas, ligadas a música e a dança se conectam com o lazer, a sociabilidade e a festa, mas também estabelecem parâmetros de valores, normas e códigos de referência, o que nos remete, direta ou indiretamente, a formas próprias de visões de mundo (CASTRO & TROTTA, 2001).

Com o passar do tempo o samba foi se “ramificando” e criando nichos entre si. Dentro do que conhecemos por samba, existem várias vertentes: partido-alto, sincopado, samba da Bahia, samba rural paulista, samba de roda, samba de gafieira, sambalanço, samba-rock, entre alguns outros (LOPES & SIMAS, 2022). Sabemos que existe uma construção por trás de cada vertente e um processo que não se desdobrou por acaso. Mas a quem interessa a fragmentação? Por que reivindicar um tipo específico de manifestação como mais pura que uma outra? O que seria o “samba de raiz”? Abandonar certos tipos de purismo que reafirmam o que é e o que não é samba nos parece necessário para travar discussões como essa. A fundação de uma tradição sambista estaria ligada, segundo Trotta (2011), a um tipo específico de samba e aos seus reivindicadores. Esses sujeitos buscaram realizar uma notável distinção entre o seu grupo e os “outros”.

Mas não somente esses sujeitos entram no processo de mediação identitária<sup>35</sup>. Os entrecruzamentos entre cultura e capitalismo e a relação do samba com a indústria da música impactam diretamente na classificação e consequente fragmentação enquanto gênero musical. Por conseguinte, apresentam atravessamentos na definição de um grupo que visa firmar e perpetuar seus códigos e símbolos. Tais desdobramentos evidenciam contradições e complementaridades na construção de uma determinada tradição sambista. Os atravessamentos de um mundo onde as relações capitalistas

---

<sup>35</sup> Processo que, ao nosso ver, é parte constituinte do arcabouço de uma determinada tradição. Podendo vir tanto de fora para dentro, em forma de apropriação ou de dentro para fora, como estratégia de demarcação clara entre semelhantes de um grupo e membros externos à ele.

permeiam as relações sociais possuem grande relevância tanto para nossa discussão, quanto para o mundo real concreto.

Entendemos que desde de que a música passou a ser eternizada sob o formato de uma gravação, a relação social com esse tipo de arte se modificou. Vejamos se o mercado da música possui impacto relevante na forma como experimentamos nossas relações com as artes musicais a partir do samba e como o sambista se situa a partir dessa relação.

### 3.1

#### **Problematizando o mito fundador do samba: o que seria o "Samba de fato"?**

É interessante notar que a transformação espacial do Rio de Janeiro na virada do século XIX ao XX (e no seu decorrer) representou uma total reformulação na concepção material e simbólica da cidade. A readequação espacial às novas demandas urbanísticas e financeiras do sistema capitalista refletiram em novos paradigmas com a abertura de um senso de modernidade que impacta diretamente na cultura. Todo o cosmopolitismo e as novas tendências sintetizaram-se na nova cidade, de ares europeizados, principal centro de difusão de novas ideias no país.

Nesse mesmo contexto, no final da segunda década do século XX, Donga e Mauro de Almeida lançam o clássico *"Pelo Telefone"*. O fato deste ser intitulado como primeiro samba a ser gravado nos desperta algumas questões. Na passagem de Fernandes (2001), o samba é remetido como: "filho de uma cidade submetida a grande variedade de influências e bagagens culturais de imigrantes recém-chegados, que através dele buscavam algum tipo de enraizamento num meio ambiente inédito e muitas vezes hostil" (p. 43). Variedade tão grande que, ao que nos parece, a atribuição da canção ao gênero "samba" fica bem embaralhada. Cabe então refletirmos acerca desta problemática, já que, para muitos autores, *"Pelo Telefone"* pode ser englobado em outros ritmos, menos samba — muito menos o título de pioneiro no gênero. Como, então, definir o que é samba e o que não é? Uma pergunta interessante de ser feita, mas que talvez seja melhor formulada de outra forma: porque definir uma música como samba?

Pensando na questão, vamos primeiro aos autores, pois assim como Santos (1985), acreditamos que os processos ganham significação quando corporificados. Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Donga (1891 - 1974) foi um renomado músico brasileiro. Com seu violão, ganhou o mundo através do conjunto

Os Oito Batutas, quando em 1921 fizeram sua turnê europeia, ficando moradia temporária em Paris, costume bem pouco usual a um conjunto de músicos negros no início do século. Era filho de mãe baiana, a quem atribui como uma das que introduziram o samba no Rio de Janeiro. O pai era tocador de bombardino, facilitador da aproximação com a música. Foi na casa das tias baianas e nas festas populares, como a da Penha, que aprimorou suas habilidades musicais, mas segundo o próprio não foi o inventor, de fato, do samba. Em entrevista a Muniz Sodré (1998) em *Samba: o dono do corpo*, ele diz que o samba já existia na Bahia mas foi no Rio de Janeiro que se “estilizou”.

Não sabemos o que o músico pensava por estilização do samba. Mas não seria estranha a reivindicação do berço do samba à comunidade afro-baiana da região central do Rio de Janeiro, da qual foi grande frequentador. O jornalista Sérgio Cabral, em trecho destacado na obra de Spirito Santo (2016), afirma que os interesses de Pixinguinha, Donga e sua turma estavam mais voltados para os choros, lundus e maxixes que possuíam notável preponderância na época.

(...) um tal de Marinho que Toca, um cavaquinista, foi quem ensinou a Donga a batida do Samba (provavelmente numa das festas na casa de Ciata), ou seja, naquela altura, do mesmo modo que Pixinguinha (...), Donga tampouco era muito chegado ao ritmo por cuja suposta ‘invenção’ seria incensado logo depois (SPIRITO SANTO, 2016, p. 334).

Percebemos algo que não é novidade por aqui: uma certa inconsistência e ambiguidade nos fatos que dizem respeito a trajetórias similares. Nosso papel enquanto pesquisadores, é tentar desatar alguns desses nós. Mas então esbarramos no depoimento do próprio Donga, onde é impossível contestar sua materialidade em entrevista concedida para o sociólogo Muniz Sodré. No caso, o que nos interessa é investigar o que Donga chamava por samba e por quê.

Esse enredo formado através do protagonismo baiano talvez se sobreponha a partir da suposição contida no mito da supremacia cultural nagô. Como reforça Spirito Santo (2016): “um fenômeno tão importante como o Samba só poderia ter sido gerado num meio cultural ‘elevado’ e ‘superior’, como se supõe teria sido a casa da bem relacionada baiana Tia Ciata” (p. 333). A resistência e novas formas de concepção de vida no pós abolição somavam-se à posição estrategicamente bem definida em relação aos contatos e as relações proporcionadas na casa de Ciata. Não à toa, seu imóvel foi um dos únicos a sobreviverem ao “Bota Abaixo” de Pereira Passos. Outro fato curioso passa pela nomeação de seu marido, João Batista da Silva, — médico<sup>36</sup> e figura influente — a chefia de gabinete da polícia

---

<sup>36</sup> Muniz Sodré (1998) expõe, a partir da passagem referenciada, que João Batista da Silva tinha formação em medicina. Já na obra de Roberto Moura (1995), o autor afirma que o sujeito inicia seus

no governo Wenceslau Brás (SODRÉ, 1998). Talvez não seja possível isolar ambos os fatos como obra do acaso, suscitando o prestígio e as “boas” relações costuradas pela famosa líder religiosa e seu marido que: “garante o espaço que, livre das batidas, se configura como local privilegiado para as reuniões” (MOURA, 1995, p. 143).

Interessante notar como no pós abolição uma parte da comunidade negra constrói locais de abrigo e uma certa segurança para suas práticas ritualísticas e festivas, fugindo bastante do padrão de violentas interdições sofridas historicamente por essa população. É sintomático que membros da elite política e cultural do país tenham sido vistos nessas reuniões.

Talvez por isso, em mais um golpe estratégico, Donga tenha se aliado a Mauro de Almeida. Mesmo vindo de família pobre, sagrou-se figura destacada do jornalismo no meio carnavalesco, onde gozava de certo prestígio tendo trânsito nas colunas dos principais veículos de comunicação do país, os jornais cariocas como *Jornal do Brasil*, *O Paiz* e *O Imparcial*<sup>37</sup>. Em diálogo descrito no *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1917, Mauro de Almeida ao apresentar Donga a outro renomado jornalista do meio, Francisco Guimarães (o Vagalume), coloca o músico em posição de destaque para divulgação do seu mais novo “tango-samba carnavalesco” — assim definido pelo próprio. Ao que indica, o gênero estaria para uma variante do maxixe, uma fusão de elementos rítmicos do lundu, da polca e da habanera em um andamento mais acelerado (NETO, 2017).

Indiscutíveis, talvez, sejam as intenções de Donga ao traçar as estratégias de lançamento nos mínimos detalhes. Ou seja, já existia uma preocupação com a veiculação comercial da música, alavancada através da divulgação midiática de um *hit* de carnaval. Algo parecido com que os artistas do universo *pop* fazem atualmente tentando emplacar um sucesso nessa mesma época do ano com músicas que entram repetidamente nos ouvidos da população em geral através da massificação nas rádios, na televisão e sobretudo, nos aplicativos tocadores de música. Sendo assim, a música passou por audições com a imprensa, teve sua partitura amplamente divulgada em bandas marciais e charangas, — prática pouco comum, no tempo em que esses materiais eram, geralmente, comercializados — passou por bailes como o famoso Democráticos e teve sua

---

estudos na Bahia mas não o completa, “por razões que não ficam conhecidas” (p. 137). Como vínhamos reforçando, é comum na história do samba haver divergências das narrativas.

<sup>37</sup> Destaque para a relevância dos nomes dos jornais da época. Mesmo situados no Rio de Janeiro, a intenção, de alguma forma, passava por ressoar nacionalmente os acontecimentos da cidade.

letra divulgada nos maiores jornais, que veiculavam o sucesso da música por onde quer que ela passasse. Então:

A três semanas do Carnaval, enfim, os grandes jornais cariocas estamparam a tão esperada letra, atribuída a Mauro de Almeida. 'Admirem a beleza!', exclamou *O Paiz*. 'Canta, canta, minha gente, canta que a coisa é mesmo boa de verdade', concordou *O Imparcial* (NETO, 2017, p. 86-87).

Fica evidente, então, o grande apelo pela ampla divulgação da música e , depois, o grande sucesso que se tornou ganhando outras versões e paródias com letras adaptadas. Fato curioso, já que nessa mesma época poucas pessoas se viam na condição de ter sua arte como meio de sustento, sobretudo sob as condições que se estabeleceram para um filho de migrantes baianos de pele não-branca.

A primeira gravadora da América do Sul, Casa Edison, fez duas gravações do grande sucesso carnavalesco de 1917: instrumental com a banda Odeon e outra cantada, na voz de Bahiano, ambas, segundo Lira Neto (2017), tocadas à exaustão. Estava no mundo o “primeiro samba gravado” da história. Cercado de mistérios e polêmicas, — como por exemplo de uma versão que desmoraliza o então chefe de polícia Aurelino Leal — que não era nem o primeiro samba a ser gravado, muito menos esse samba tal como se conhece e é veiculado atualmente e há mais de meio século. Mas a Casa Edison fez questão de estampar o selo do disco da gravação como samba (figura 5), que além do gênero, expõe o nome da banda e a autoria única de “E. Santos” (Ernesto dos Santos, Donga).





Figura 5 - Selo do disco *Pelo Telefone*

Fonte: Odeon

As diferenças harmônicas e melódicas desse “tango-samba” (anunciado por Donga a Vagalume) com o samba, sabemos ao ouvir, são algumas. Mas não nos convém. Cabe debruçarmos sobre as razões de um tango-samba, mais voltado para o maxixe, ser intitulado (e principalmente, legitimado e visto como pioneiro) como samba. Não se sabe se foi Fred Figner, proprietário da Casa Edison, ou o próprio Donga que fez questão em batizar sua canção como samba, mas o mais interessante é evocar o potencial contido no contexto do seu lançamento. Talvez nenhum outro gênero (ou ritmo) tivesse um apelo comercial tão grande quanto o samba, que na época designava uma batucada essencialmente negra e urbana por excelência e que, provavelmente, nenhum dos outros gêneros que circulavam na cultura popular carioca e brasileira tivesse um alcance e um potencial tão grande.

Em primeiro lugar, cabe destacar que a ideia de “música popular” encontrava-se ainda em gestação em terras brasileiras. Aqui cabe lembrar o importante papel das bandas marciais, como por exemplo a Banda Musical do Corpo de Bombeiros, que sob o comando de Anacleto de Medeiros, maestro filho de escravizados,

populariza um estilo de orquestração mesclando elementos melódicos e percussivos de gêneros musicais europeus como a valsa, a polca e o *schottische* (xote) a ritmos afro-brasileiros como os já falados maxixe, lundu e o tango brasileiro. A herança musical, bem como a formação de músicos vindos de classes pouco abastadas, fortalece o que mais tarde viriam a ser as baterias de escolas de samba (SPIRITO SANTO, 2016).

Em segundo lugar, nos parece bastante apropriado pensar no uso da palavra samba e seu apelo comercial e midiático para designar uma música (e uma dança) popular feita por afro-brasileiros. Afinal, assim como “*Pelo Telefone*”, ao longo da história, diversas outras músicas foram classificadas como tal<sup>38</sup>, fugindo das concepções desse samba como hoje conhecemos. Spirito Santo (2016) novamente nos fornece elementos para a reflexão:

O que se pode deduzir desta característica do Samba a que chamei “ecumênica”, talvez seja por que “Samba” foi uma palavra surgida ali por volta da primeira década do século 20 com uma força midiática tão poderosa, que acabou adquirindo o sentido genérico de “música - e dança - de pretos” no Brasil. Música de pretos urbanos por excelência, diga-se, no âmbito efervescente das ruas de nossas maiores cidades onde a população escrava e ex escrava proliferava como praga e bonança. Não teria sido por outra razão que o nosso esperto e articuladíssimo Donga, como dissemos, batizou o seu maxixe de “Samba” (p. 368)

Segundo Neto (2017), reforçando o pensamento de outros autores, Donga não inventou um novo gênero e nem foi o primeiro a gravá-lo. O que podemos apreender é que: “Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval” (p. 90). O mercado fonográfico, no início de sua caminhada no Brasil, mostrava o seu peso se apropriando de uma composição coletiva a partir da figura e o posicionamento programado de um artista negro na segunda década do século XX.

A autoria da música é outro ponto cercado de lacunas e que mostra também a perspicácia em seu registro individual. A bibliografia aponta para uma composição coletiva, fruto das reuniões festivas proporcionadas na casa de Tia Ciata, fato que gerou um embaraço entre outros compositores reclamando para si o feito de compor a música de estrondoso sucesso no carnaval de 1917. Tal prática, que era até comum na ocasião, não constituía crime de plágio ou possuía qualquer natureza de deslize ético e moral (NETO, 2017). Talvez por isso a música

---

<sup>38</sup> De 1902 (ano que deu início a prensagem de discos de cera no Brasil) a 1915 pelo menos vinte músicas foram classificadas como samba por parte das gravadoras. Exemplos como “Descascando o pessoal”, “Urubu malandro”, “A viola está magoada”, “Moleque vagabundo”, “Janga”, “Samba do urubu” e “Samba do pessoal descarado” são algumas citadas por Lira Neto (2017).

não apresente coerência entre as estrofes e tenha ganhado outras versões como a paródia abordando o caso com o chefe de polícia.

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar

Ai! Ai! Ai!  
É deixar mágoas pra trás,  
Ó rapaz  
Ai! Ai! Ai!  
Fica triste se és capaz  
E verás

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha  
Sinhô, sinhô  
Se embaraçou  
Sinhô, sinhô  
É que a avezinha  
Sinhô, sinhô  
Nunca sambou  
Sinhô, sinhô  
Porque este samba  
Sinhô, sinhô  
De arrepiar  
Sinhô, sinhô  
Põe perna bamba  
Sinhô, sinhô  
Mas faz gozar  
Sinhô, sinhô

O Peru me disse  
Se o Morcego visse  
Não fazer tolice  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse e não disse

Ai! Ai! Ai!  
Ah! Está o canto ideal  
Triunfal  
Viva o nosso carnaval  
Sem rival

Se quem tira o amor dos outros  
Por Deus fosse castigado  
O mundo estava vazio  
E o inferno só habitado

Queres ou não

Sinhô, sinhô  
 Vir pro cordão  
 Sinhô, sinhô  
 É ser folião  
 Sinhô, sinhô  
 De coração  
 Sinhô, sinhô  
 Porque este samba, sinhô, sinhô  
 De arrepiar, sinhô, sinhô  
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô  
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto  
 Mostre-se disposto  
 Não procure encosto  
 Tenha o riso posto  
 Faça alegre o rosto  
 Nada de desgosto

Ai, ai, ai  
 Dança o samba  
 Com calor, meu amor  
 Ai, ai, ai  
 Pois quem dança  
 Não tem dor nem calor<sup>39</sup>

Outra versão, conhecida nas vozes da cantora e vedete Júlia Martins e do palhaço e multiartista Eduardo das Neves, retrata, como uma crônica, um episódio das páginas policiais da imprensa da época. A versão, desmoralizando o chefe de polícia, era cantada da seguinte forma:

O chefe da polícia  
 Pelo telefone mandou me avisar  
 Que lá na carioca  
 Tem uma roleta para se jogar

Ai, ai, ai  
 O chefe gosta da roleta  
 Ó maninha  
 Ai, ai ai  
 Ninguém mais fica forreta  
 Ó maninha

Chefe Aurelino  
 Sinhô, sinhô  
 É bom menino  
 Sinhô, sinhô  
 Faz o convite  
 Sinhô, sinhô  
 Pra se jogar  
 Sinhô, sinhô  
 De todo jeito  
 Sinhô, sinhô  
 O bacará

---

<sup>39</sup> “*Pelo telefone*”. O Paiz, Rio de Janeiro, p.4, 27 jan. 1917 *apud* NETO (2017, p. 87-88).

Sinhô, sinhô...<sup>40</sup>

A apresentação da versão mais cômica da música suscitou o debate sobre sua autoria, já que desqualificava uma autoridade policial e, talvez por isso, tenha ampliado ainda mais sua divulgação. O jornalista Mauro de Almeida, em sua defesa, reforçou que foi somente o disseminador da composição, e que algumas estrofes já haviam caído no gosto popular antes da sua gravação. Donga, querendo se livrar da polêmica, afirma ter recebido a letra pelas mãos de Didi da Gracinda, um frequentador da casa de Tia Ciata. Já o Jornal do Brasil, publica uma nota dizendo que os verdadeiros autores seriam Tia Ciata, Germano Lopes, Hilário Jovino Ferreira e João da Mata, com o arranjo original feito por Sinhô. Após cair nas graças do público se legitimando como o grande sucesso daquele ano, outros sujeitos reivindicaram para si a autoria de uma das partes da canção. Interessante notar que a cervejaria Brahma também apropriou-se do enredo no anúncio para comercialização da Fidalga, um de seus rótulos mais populares. Envoltos de polêmicas, o debate acerca da autoria e os alcances atingidos por essa canção são inesgotáveis e pouco conclusivos. O que nos interessa de fato é que a partir daí, a chegada da reprodutibilidade técnica se apresenta como uma mudança sem precedentes para esse tipo de música, que até então, estava sendo gestado sob características ligadas à ludicidade e à espontaneidade (NETO, 2017).

Então, quais seriam as razões para que o “samba” de Donga, Pixinguinha e a turma ligada à importante comunidade baiana de Tia Ciata não seguisse como sonoridade de referência para o gênero como se anuncia na atualidade? Mesmo levando a fama por inaugurar o gênero, — no encontro deste com o mercado fonográfico — o padrão rítmico estabelecido nos primeiros anos do século XX não se consolidou enquanto samba de fato nos anos seguintes.

Segundo Felipe Trotta (2011), na música popular, as classificações de gêneros musicais são baseadas em uma série de características, entre as quais constam os padrões do estilo da voz, a combinação dos elementos, a temática das letras e a relação melodia-letra-harmonia. Entre outros fatores, o autor elenca a sonoridade e o ritmo como os aspectos mais notáveis na identificação para classificar um determinado gênero musical.

Nessa concepção, sonoridade estaria vinculada ao resultado de combinações instrumentais e vocais que, em uma determinada prática musical recorrente, operam enquanto um elemento identificador. Por mais que essa fronteira seja

---

<sup>40</sup> Ao que tudo indica, esta é uma paródia de “*Pelo Telefone*”, de autor desconhecido (NETO, 2017, p. 91-92).

cada vez mais tênue, ainda é possível estabelecer certos padrões definidores de um gênero<sup>41</sup>. A instrumentação característica na formação contida na composição dos instrumentos cavaco, pandeiro, violão e tamborim constrói um ambiente sonoro do qual é possível identificar o que se está tocando.

Da mesma forma, o ritmo quase inconfundível do samba é possível de ser identificado através da segmentação do tempo e a ideia de acentuação (TROTТА, 2011). Sobre este último aspecto é preciso ressaltar a síncope, que é o elemento que garante o que se chama popularmente de *balanço*. A alteração rítmica que proporciona o prolongamento do som no tempo fraco para o tempo forte, ao que tudo indica, é uma herança das batucadas africanas<sup>42</sup> contidas nas práticas dos quintais e terreiros afrodiáspóricos, como reforça Sodré (1998).

Dito isso, suscita o embate dos códigos musicais e a vivência cultural impregnada no mundo do samba a partir da comunidade afro-baiana de Donga, Pixinguinha e a turma de Tia Ciata com aqueles que ficaram conhecidos como as escolas de samba matrizes, responsáveis pela implementação do caráter polirrítmico contido na instrumentação percussiva de suas baterias. Não é nossa intenção dicotomizar e colocar a comunidade sambista em conflito, no entanto, há de se notar uma grande diferença sonora e rítmica entre os sambas praticados nos primeiros desfiles de escolas de samba após 1930 com o emblemático *hit* amaxixado “*Pelo Telefone*”.

Ismael Silva, sambista de renome do bairro do Estácio, se autointitula o inventor do termo “escola de samba”. Através dele — e de parceiros como Bide, Brancura, Nilton Bastos, Baiaco e Mano Edgar — a característica batida do Estácio foi se espalhando pelas primeiras escolas de samba e redutos sambistas cariocas, próximos ao centro e nos subúrbios da cidade, como Oswaldo Cruz e Madureira. Esses sujeitos alegavam que a batida amaxixada de grande sucesso do carnaval de outrora não se adequava aos desfiles de suas agremiações, dificultando o fluxo de seus foliões, como afirma o jornalista e historiador da música José Ramos Tinhorão, lembrado por Spirito Santo (2016).

Dessa forma, esse samba, de forte predominância banto angolana, começava a se diferir, de certa forma, dos maxixes, polcas e lundus muito praticados pelos

---

<sup>41</sup> “Falamos em ‘baixo, guitarra e bateria’ e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um coco, uma embolada ou um baião. Analogamente, ninguém espera que um quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo) vá tocar um reggae, um frevo ou um blues” (TROTТА, 2011, p. 63).

<sup>42</sup> Segundo Sodré (1998), a síncope brasileira tem natureza rítmico-melódica. O samba a teria incorporado justamente através das casas de culto. No entanto, esse recurso não é de exclusividade da música brasileira ou africana, fazendo-se presente em músicas europeias, com outras características mais frequentes através do padrão melódico.

baianos de predominância étnica nagô. Por mais controverso que seja, entendemos que há algumas diferenças nos elementos musicais que resultaram em sonoridades e ritmos diversos dentro do amálgama cultural sofrido nos processos de reterritorialização da população negra no Brasil e, especificamente, em seus centros urbanos.

Interessante ressaltar que esses sentidos de lugar, perceptivos através de uma forma simbólica espacial muito definida por uma territorialidade banto, se sobrepõem definindo o que é e o que deixa de ser o samba urbano carioca, sobretudo após 1930. O conceito de lugar, assim como vínhamos abordando, não-estático e aberto nos ajuda a desvendar certos entraves de ordem étnica e cultural que permeiam as espaço-temporalidades do samba. As formas simbólicas espaciais se expressam enquanto códigos musicais influenciando o espaço e sendo por ele influenciado, como coloca o geógrafo Roberto Lobato Corrêa (2015).

O conceito de lugar neste estudo nos é útil de maneira semelhante a esta discussão, já que a circularidade dos sujeitos implicou na difusão de um mesmo ritmo e mesma sonoridade em diferentes localidades da cidade, para além da já abordada Pequena África. Ou seja, as práticas contidas nesses quintais se difundiram a partir das vivências desses sambistas, guardando as devidas especificidades de cada lugar. Pioneiro nos estudos entre geografia e música, João Baptista de Mello afirma que: “O sentido e a riqueza do lugar está na experiência vivida, sendo as definições dos lugares modeladas pela cultura” (MELLO, 1991, p. 88).

Não à toa, a influência exercida pelas escolas de samba em suas respectivas localidades é notória, revelando uma geografia singular marcada por suas especificidades, como mostra o trabalho de Marco Antônio Martins Júnior (2012) sobre a G.R.E.S Portela:

O universo simbólico do lugar, aqui materializado na quadra da Portela, faz com que possamos observar a comunidade muito além das relações de vizinhança, mas sim através de símbolos que congregam e fazem compartilhar emoções e comportamentos e como coloca Relph (1980) o lugar vai ser a base da própria existência humana, através de uma experiência profunda e imediata. (p. 16)

Evidente que não podemos desprezar toda a história ao redor de “*Pelo Telefone*” e a contribuição sem precedentes da comunidade afro baiana instalada no Rio de Janeiro. Afinal, como bem frisamos, entendemos o samba como um amálgama multicultural complexo. No entanto, existem razões para que aquele samba polirrítmico, atribuído por muitos pesquisadores à famosa Turma do Estácio, tenha levado seu referido sucesso estabelecendo o que ficaria marcado

como samba urbano carioca. Segundo Trotta (2011): “É fato que o paradigma do Estácio é o ritmo característico do samba. Qualquer experiência musical em torno do gênero pode confirmar isso com facilidade” (p. 72).<sup>43</sup>

Ainda assim, mais uma vez estamos diante de um mito fundador do samba do qual pode possuir certas controvérsias. Segundo Spirito Santo (2017) é difícil concebermos um marco específico para a criação do samba, fato que concordamos em nosso trabalho. Justamente por isso, elencamos o conceito de lugar como forma de iluminar as práticas espaciais originárias desse samba. A confluência cultural, sobretudo de predominância banto<sup>44</sup>, atuou moldando a gênese do samba que se conhece na atualidade a partir de interesses e práticas comuns que se originaram nos quintais e ganharam o espaço público a partir das festas populares, praças negras, bares, festividades e manifestações religiosas. Portanto, partilharam de um ambiente simbólico em comum, seja na efervescência da Pequena África, na Festa da Penha, na casa de Tia Ester (conhecida por abrigar festas e cerimônias religiosas que culminaram na criação da G.R.E.S Portela) ou em outros quintais onde se praticavam hábitos comuns.

O diálogo entre encontros e desencontros (samba de partido-alto, jongo, batucadas, samba de roda, maxixe, lundu...) rítmicos e sonoros travados nessa seção possui como pano de fundo o conceito de lugar, com suas simbologias e signos. A materialização do conceito se dá justamente através das práticas contidas nesses quintais, que vistos de forma aberta e não-estática, moldam o que se entende por samba urbano carioca, sobressaindo certas características marcadas em sua história, bem como nestas grafagens espaciais, levando em consideração as singularidades (ou as lugaridades) próprias da vivência de cada comunidade sambista. Após a consolidação do samba, tais vivências se expressam nos espaços das escolas de samba (em dias festivos ou não) e nas rodas de samba. “Nesse sentido, escolas e rodas funcionavam em simbiose, movidas pelo conagraçamento festivo entre pares e compartilhamento de músicas, ideias, valores, códigos e visões de mundo.” (TROTТА, 2011, p. 82)

Dessa forma, diálogos como os contidos no filme *Partido Alto* de Leon Hirszman (1982), em que o sambista Antônio Candeia Filho afirma: “Partido alto, eu já disse, é a expressão mais autêntica do samba” ficaram impressos moldando

---

<sup>43</sup> Batizado de “Paradigma do Estácio” por Carlos Sandroni, devido às suas características sonoras e rítmicas inconfundíveis (TROTТА, 2011).

<sup>44</sup> O samba-enredo defendido pela G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira no ano de 2025, baseado no trabalho “*À Flor da Terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*” do historiador Júlio César Medeiros da Silva Pereira corrobora com a narrativa da predominância cultural banto na cidade do Rio de Janeiro.



o imaginário que permeia a tradição sambista. O padrão polirrítmico, marcado através do surdo e o acompanhamento de instrumentos percussivos, somado à construção poética muito marcada pelo caráter de improviso e coros da tradição popular fincaram o samba de partido-alto enquanto marca sonora da cidade do Rio de Janeiro, tratado em muitas leituras como “samba de fato.”

Sabemos que existem variações e o debate acerca do tema é extenso. Por mais que pareça repetitivo, achamos pertinente retornar a abordagem sobre o samba de partido-alto mais adiante devido a sua complexidade e relação com outros sambistas e outros quintais. No momento tentamos explicitar o caráter notavelmente midiático que surge a palavra *samba*, em um sentido social mais amplo e como ele molda a noção de música popular brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo acerca da mediação com o mercado da música e do entretenimento.

A espontaneidade e a ludicidade contidas nos sentidos de lugar, muito presentes no início da trajetória do samba, entram nos debates acerca da sua relação com o processo de mercadificação. Em seguida, buscaremos abordar tal discussão enredada sob os contornos da dimensão racial.

### 3.2

#### **Mercadificação e branqueamento**

O interesse e a participação de segmentos da sociedade branca dentro do mundo do samba não é algo novo em sua história. Desde a institucionalização do samba seus sujeitos procuraram traçar estratégias de sobrevivência que buscavam, de certa forma, dialogar com esses setores dominantes. Entretanto, esse processo não pode ser dissociado do caráter racista na composição de estratos sociais.

Enquanto o samba permanecia como produção cultural quase que exclusivamente negra e marginalizada nas primeiras décadas do século XX, ao longo desse mesmo século, foi possível constatar nítidas mudanças sobretudo de cunho sócio racial.

É de se questionar, assim como boa parte da bibliografia destinada ao tema o faz, os motivos pelos quais o samba saiu da marginalidade e ganhou os meios de comunicação, as telas e os eventos, de forma multimidiática. Não que seja o suficiente a ponto da comunidade sambista sentir-se plenamente realizada em sua totalidade, mas não é difícil reconhecermos os êxitos obtidos pelos “sujeitos

celebrantes”, que hoje possuem formas de prover o sustento próprio e de suas famílias de forma direta ou indireta.

Autores já mencionados neste trabalho como Fernandes (2001) defendem o argumento de que o samba resistiu, lutou e obteve sucesso e alcance nacional devido ao próprio esforço da comunidade sambista e seu protagonismo nesse movimento, importante aspecto defendido também por nós, ressaltando a participação e a centralidade da cultura negra. No entanto, a influência de trabalhos influenciados pela mito da democracia racial<sup>45</sup>, sobretudo nos campos da sociologia e da antropologia promoveram certas imprecisões analíticas que resultaram em interpretações pouco condizentes com a realidade de um país escravocrata e, portanto, estratificado sócio racialmente.

O trabalho intitulado *O Mistério do Samba* (1995), da autoria do antropólogo brasileiro Hermano Vianna, procura compreender justamente os motivos pelos quais o samba migra de produto cultural marginalizado ao status de símbolo nacional, sintetizando aquilo que seria a essência cultural genuinamente brasileira. A partir da representatividade contida no encontro entre músicos populares (intitulado por ele de sambistas) e uma elite intelectual, Vianna, a partir das ideias de Gilberto Freyre, procura demonstrar de que forma as relações entre elite e “populares” moldaram a criação de uma nova identidade nacional a partir das teorias de mestiçagem, bem como se desdobrou a “descoberta” do Brasil pelos modernistas, responsável pela invenção de uma tradição nacional-popular brasileira (VIANNA, 1991).

A vida boêmia e agitada do Rio de Janeiro teria “seduzido” Freyre, que antes mesmo de conhecer a então capital federal já havia frequentado e estudado em países europeus, incorporando em seu pensamento os ideais de uma racionalidade modernista que se impregnava cada vez mais na cidade (VIANNA, 1991). Seu trabalho mais difundido, *Casa-grande e senzala* (1933), reforçando e enaltecendo o caráter mestiço da população brasileira, contribuiu para uma leitura deturpada transformada em discurso hegemônico legitimado de forma geral, sob o ponto de vista racial. Dessa forma, entendemos que: “As construções epistemológicas de raça e do racismo auxiliam o entendimento sobre um dado elemento socioespacial e na definição de dimensões raciais do espaço de análises nos mais diferentes lugares e tempos históricos” (GUIMARÃES, 2015, p. 39).

---

<sup>45</sup> Ideia que reafirma a concepção de mestiçagem, respaldando as políticas de branqueamento. Muito presente nos estudos dos “intérpretes do Brasil”, uma elite intelectual que se legitimou enquanto produtores de um discurso oficial sobre a formação social brasileira (GUIMARÃES, 2015).

Pensar na invenção de uma tradição nacional-popular que coloca o samba enquanto produto cultural que sintetiza as “coisas brasileiras” a partir do encontro de músicos negros e uma elite intelectual branca pode suscitar um caráter universalista do qual rejeitamos em nossa pesquisa. Em outras palavras, se o samba foi concebido por brasileiros e se o caráter mestiço é a expressão máxima da brasilidade, nessa concepção o samba é pertencente a uma totalidade, um bloco monolítico homogêneo fruto de uma mistura interétnica e racial, como algo já superado.

Por mais que Vianna (1995) pondere e aponte para o risco de Freyre em “inventar uma homogeneidade” (harmônica), nas considerações finais o autor desdobra seu pensamento da seguinte forma:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas — e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização (VIANNA, 1995, p. 151).

Tal posicionamento, apoiado na bibliografia utilizada de estudos brasileiros, possui graves problemas de ordem étnico-racial. Por mais legitimada seja sua construção, como vimos em Guimarães (2015), a ciência brasileira e seus expoentes muito se apoiaram em estudos das áreas médicas e jurídicas que reforçaram um racismo científico com influência das ideologias dominantes dos séculos XVIII e XIX que, posteriormente, serão herdadas pelas ciências humanas. A partir do fortalecimento de movimentos de resistência negros, o racismo enquanto conceito pôde ser desdobrado e entendido enquanto tal, abrindo a possibilidade da construção crítica e formação política com uma leitura racializada que dê conta desta problemática, pois o racismo enquanto fenômeno é uma realidade posta antes mesmo ao conceito de raça (GUIMARÃES, 2015).

Eleger e enfatizar o samba como produto da miscigenação brasileira é negar o potencial político de resistência contido nos processos de des-reterritorialização das populações afrodiaspóricas que lutaram e lutam até os dias atuais para a celebração de sua cultura e de formas próprias de ser e estar no mundo. Ao mesmo tempo, significa deslegitimar essas espacialidades que foram construídas a partir de laços de solidariedade e comunhão em contextos que fomentam a desqualificação a partir da subalternização desses sujeitos.

A deslegitimação espacial implica, também, na anulação dos sentidos de lugar forjados a partir das práticas espaciais de resistência — enquanto produção social/coletiva do/no espaço — a múltiplos processos de desterritorialização.

Desconsiderar a importância dos quintais e terreiros negros — vistos a partir do conceito de lugar — na construção da cultura sambista anula a experiência e a percepção desses sujeitos como forma de aquisição de conhecimento sobre o mundo, tanto na esfera simbólica quanto no mundo real concreto (BATISTA, 2023).

Restringir o samba a um mero recorte territorial (o “morro”, como na passagem supracitada) certamente nos leva a imprecisões analíticas, o que tentamos ir de encontro ao iluminar o potencial múltiplo do espaço e, por conseguinte, do lugar. Mesmo reconhecendo a importância de tais localidades como redutos de potência cultural majoritariamente negra, é evidente que o samba não se restringe somente a eles, assim como a ocupação negra na cidade não se resume à Pequena África, conforme abordamos anteriormente. Decorrente disso, apontando para uma contiguidade espacial multi/transescalar, alinhar as práticas espaciais dos quintais negros afrodiaspóricos às suas manifestações e reverberações é central para nos afastarmos de concepções generalistas e homogeneizadoras que retiram o protagonismo dessas populações do debate central acerca do samba.

No bojo do debate acerca da invenção de uma “tradição nacional-popular”, como coloca Vianna (1995) apoiado em um pensamento moderno hegemônico, é incoerente desprezar a relação do samba com seus sujeitos e lugares. Evidenciar tal processo a partir da falácia construída pela ideia de que o Brasil é um país democrático do ponto de vista racial enaltece as políticas de branqueamento. De forma não dissociada, passa também pela tentativa de desafricanizar o devir de processos socioespaciais fundantes, característica marcante de cidades como o Rio de Janeiro. A tradição construída em torno do samba se alinha ao nosso pensamento partir da:

(...) prática de populações marginalizadas da sociedade, formadas majoritariamente por negros e mulatos; e a construção de uma relação íntima e reverente ao passado do gênero, ao seu repertório, compositores, lugares e símbolos que demarcam sua origem e identificam seus referenciais. A roda de samba é um evento informal que funciona como fator de coesão de um determinado grupo social em torno das referências do repertório e se tornou um símbolo fundamental para a consolidação da noção de tradição e para a própria definição do gênero (TROTTA, 2011, p. 279).

Desse modo, a projeção de uma referida tradição sambista é difícil de ser concebida sem mencionar duas importantes agências: a roda de samba (mencionada na passagem anterior) e as escolas de samba. Mesmo com suas contradições, elas ainda representam um potencial de resistência que guarda saberes e se mostram potentes elementos na construção e permanência do

samba como produção essencialmente negra a partir de suas características fundantes — mesmo que se estenda e alcance segmentos da sociedade branca.

A roda de samba, como prática espacial e de sociabilidade, pode ser lida como expressão máxima do significado do sambar pois carrega valores de comunhão que traduzem os sentidos do lugar remontando tanto uma configuração espacial de terreiro — a própria configuração do formato de roda — quanto a participação do corpo no ato de dançar a música, participar das canções com o canto ou com as batidas na palma da mão, quase como um convite automático à ação. Cabe salientar que a roda surge antes mesmo da organização social em agremiações como blocos, ranchos e as escolas de samba.

O jornalista e escritor Francisco Guimarães (Vagalume), pioneiro no retrato cotidiano da atividade cultural negra no Rio de Janeiro, exalta as rodas como o coração e espaço vital do samba. Em seu livro *Na roda do samba* (1933) ele aborda esses espaços como expressão máxima do samba, onde ele é vivido de forma coletiva e espontânea, em que músicos, compositores e a comunidade se reúnem para compartilhar experiências, improvisar versos e manter viva sua tradição oral e musical. Nesse mesmo sentido, Martins Júnior (2012), a partir do pensamento de Roberto Moura e Enrique Leff, atribui grande importância às rodas de samba pois a partir do fenômeno da transmissão oral, — característica marcante em muitas sociedades não-brancas — é formado um movimento com a predominância do espontâneo, onde os sambistas se reúnem construindo e definindo uma territorialidade cultural (lugares do samba), onde seus sujeitos se apropriam do espaço, habitando-o com práticas, significações, sentidos e gostos. No início do século XX as relações com uma referida organicidade se estabelecia de forma mais nítida quando não havia a participação maciça do mercado sob a cultura.

Ainda assim, Vagalume testemunhando o surgimento de uma música popular brasileira se mostrou grande crítico do mercado fonográfico e da indústria do entretenimento, demarcando seu posicionamento frente a incorporação do samba pelas novas tecnologias da época, como a vitrola e o rádio. Em sua visão, essas inovações afastavam os sujeitos da prática coletiva e enfraqueciam os laços sociais que a roda proporcionava. De maneira semelhante, também denunciou as tentativas de profissionalizar, "gramaticalizar" e comercializar o samba, pois isso desvirtuaria o espírito das rodas, onde imperava a liberdade criativa e a informalidade.

Segundo Vagalume, a roda de samba legitimaria um verdadeiro sambista, que ao frequentá-la, partilhava da criação conjunta e da coletividade contidas na

espontaneidade e na ludicidade envolvidas na construção daquele espaço. De acordo com o autor: “Há por ahi muita gente que conhece o samba porque foi creada dentro da roda (GUIMARÃES, 1933, p. 58).<sup>46</sup> A convicção de que o mercado fonográfico poderia contaminar o mundo do samba fez com que surgisse a classificação diferenciando *sambistas* — sujeitos frequentadores das rodas de samba “mais autênticas”, onde se praticava o verdadeiro samba, em seu estado mais puro (e aqui mais uma vez, com destaque para o partido-alto) — de *sambestros*, pessoas alheias do mundo do samba, “(...) plagiários, de copistas, de imitadores e de autores de trabalhos dos outros..” (GUIMARÃES, 1933, p. 50).

Definição semelhante é fornecida por Martins Júnior (2012), confrontando *sambistas* e *sambeiros*. A definição é retirada de José Sávio Leopoldi, quando afirma que o sambeiro seria aquele que não se identifica com o contexto do mundo do samba. Ou, em outras palavras:

Ainda sobre a definição dada ao termo sambeiro, podemos perceber que ele passou por modificações. Essa definição não está relacionada somente àqueles que não sabem executar os passos do samba ou tocar algum instrumento de percussão, mas a todos os indivíduos que passaram a frequentar as escolas de samba, principalmente a partir da década de 1960, quando a classe média passou a fazer parte dos festejos e eventos, fazendo das quadras das escolas como mais um ambiente de lazer na cidade (MARTINS JÚNIOR, 2012, p. 36).

Fica nítido, dessa forma, que a configuração social do mundo do samba foi se transformando com a maior presença de sambeiros (ou sambestros) em suas manifestações culturais. Seja na roda ou nas quadras de escolas de samba, a mudança da paisagem se mostra um importante dado para análise do processo de branqueamento do samba, deflagrando desigualdades raciais contidas na realidade da vida cotidiana.

Sobre o processo de branqueamento no samba, mais especificamente nas escolas de samba, a antropóloga Ana Maria Rodrigues (1984) desenvolveu seu estudo *Samba negro, espoliação branca* que consiste na problematização da espoliação, branqueamento e usurpação do elemento cultural samba pelo segmento branco dominante da sociedade. A natureza e a intensidade da integração entre negros e brancos a partir do samba foi trabalhada a partir da categoria espoliação, no entanto, a autora parte de um pressuposto do qual descredita de um paralelismo entre o níveis de raça e de classe, como afirmam alguns estudiosos ligados ao materialismo histórico-dialético (RODRIGUES, 1984).

Sendo assim, Rodrigues (1984) busca iluminar em sua pesquisa que:

---

<sup>46</sup> A grafia não foi modificada, obedecendo o texto original.

existe um processo organizado de mecanismos sutis, onde são fixadas relações de dominação do grupo branco sobre o grupo negro minoritário, com exploração econômica e estrutura de poder que nega aos dominados formas de organização capazes de levarem à conscientização real de sua atuação na formação, desenvolvimento e usufruto das vantagens econômicas dos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro (p. 14).

Ou seja, a ligação dos processos de branqueamento na sociedade, e por conseguinte no samba, não pode ser visto de forma dissociada à inserção do samba a uma indústria cultural. Conforme a chegada, maior participação e interesse do segmento social dominante no mundo do samba — os sambeiros/sambestros no léxico dos autores utilizados anteriormente — maior também é sua participação nos circuitos econômicos e mercantis envolvendo a cultura em um produto inacabado. Seriam então, dois processos simultâneos e contraditórios: a sobrevivência como celeiro de padrões culturais negros, onde cabe o movimento da ação traduzidos em práticas de resistência, mas que também representam padrões alterados e transformados a partir da lógica do mercado e do espetáculo. Aos negros então “caberia a parte técnica, sambar propriamente dito; aos brancos, a direção, o controle” (RODRIGUES, 1984, p. 11).

Em uma perspectiva menos radical frente ao pensamento de Rodrigues e até mesmo do jornalista Vagalume, Martins Júnior (2012) afirma que esses *outsiders* não são mais estigmatizados dentro do mundo do samba, tornando-se parte importante do sucesso das agremiações, auxiliando na projeção das instituições carnavalescas pelo Brasil e pelo mundo, ampliando escalarmente sua participação e importância. De fato, não é possível desprezar tal condição. Todavia, constata-se o que Rodrigues (1984) chamou de ideologia da compensação, o que enfatizamos anteriormente: enquanto aos negros caberia a parte técnica, o sambar propriamente dito — acionando a escala do corpo e seu movimento — aos brancos caberiam a direção e o controle nos cargos e instâncias de poder. De certa forma, Martins Júnior (2012) não despreza totalmente tal perspectiva, afirmando que as escolas de samba são pautadas por dois tipos de organização: formal, ligada a aspectos administrativos; e carnavalesca, vinculada à própria apresentação do desfile das escolas de samba.

Sendo assim, se mostra cada vez mais nítida a lógica espaço-temporal trabalhada na concepção de Santos (2012), da qual chamamos atenção em nossa introdução, sobre contextos de interação racial mais ou menos aceitos a partir da definição de “áreas moles” e “áreas duras” nas relações raciais enquanto configuração marcante no espaço. Dessa forma:

As distinções entre as áreas moles e duras envolvem a valorização ou não do pertencimento racial, a definição de sistemas de posições (mais ou menos

hierarquizadas) quando a raça regula as relações e os comportamentos dos envolvidos em cada contexto (o que também contempla vocabulários utilizados, entre outros aspectos) (SANTOS, 2012, p. 44).

O componente racial, indissociável ao nosso modo de ver, é que vem de modo menos explícito nas proposições de Martins Júnior (2012). Mesmo reconhecendo as contradições contidas na inserção da figura do *sambeiro*, afastando-se, de certa maneira, da concepção adotada por Vianna (1995) — em que reforça o mito da democracia racial a partir da exaltação da mestiçagem na formação social brasileira — consideramos “(...) a chegada de elementos do grupo branco dominante às escolas de samba como mais uma tentativa de anulação do grupo negro, enquanto detentor de formas espontâneas de associação” (RODRIGUES, 1984 p. 6).

A tentativa de anulação do grupo negro, complementamos, passa também pela anulação dos sentidos de lugar contidos nas formas espontâneas de associação. Em outras palavras, é anular as práticas espaciais de resistência por uma ordem dominante branca, fenômeno que, segundo a autora supracitada, tem início na segunda metade do século XX, mais especificamente a partir da década de 60 com transformações significativas nas escolas de samba e a mudança nos valores culturais em seus desfiles. Tais transformações podem ser sintetizadas a partir da inserção e crescente importância da figura do carnavalesco como peça fundamental para o êxito nas disputas dos desfiles carnavalescos.

Antes do surgimento dessa figura os desfiles eram pensados e concebidos por uma comissão de carnaval eleita com a finalidade específica da resolução de todos os problemas provenientes da ordem do desfile. O carnavalesco Fernando Pamplona, oriundo da faculdade de Belas Artes e jurado dos desfiles na década de 1950 teve uma particular e curiosa fixação por um desfile da GRES Acadêmicos do Salgueiro, lhe atribuindo nota máxima. Em um futuro próximo, foi ele que levou a cabo o enredo do tema “Zumbi dos Palmares”, a convite da diretoria da escola. Sua equipe era formada por seus alunos e intelectuais Escola de Belas Artes, especialistas em cenografia, folclore e artes plásticas, conhecimentos técnicos que as comissões de carnaval formadas por sambistas participantes do cotidiano das escolas de samba não se viam tão familiarizados (RODRIGUES, 1984).

A partir desse movimento, a GRES Acadêmicos do Salgueiro inaugurou uma reformulação nas agremiações com a mudança do perfil dos sujeitos participativos nos processos de tomada de decisão. O êxito fica expresso em consecutivos campeonatos, o que fica conhecido como “Revolução Salgueirense”, marcada por enredos com temáticas afro, pensados e concebidos por uma minoria branca. O



referido sucesso foi premiado com os primeiros lugares na disputa de desfiles, já que a Comissão Julgadora era composta pelo mesmo grupo racial da elite cultural que se inseriu no carnaval das escolas de samba. “Afim, os juizes identificaram-se, pela primeira vez, com seus próprios valores culturais, sua realidade social, seu conceito particular de ‘bom gosto’” (RODRIGUES, 1984,p. 47).

Tendo em vista o processo de cooptação da manifestação cultural predominante nos quintais do segmento negro, — para nós, voltamos a reiterar, as escolas de samba têm em sua funcionalidade práticas similares e compatíveis aos quintais negros — as transformações explicitadas anteriormente evidenciam o caráter do pacto narcísico da branquitude, conceito que, por hora, não iremos nos ater mas tem sua explanação amplamente desenvolvida na obra da socióloga Sueli Carneiro. Atualmente é possível constatar a maciça presença do segmento branco no mundo do samba e, sobretudo, nos cargos de tomada de decisão nas escolas de samba com figuras que reúnem todo aparato técnico e econômico, atribuindo o desfile ao *status* de “Maior espetáculo da Terra”.

Dessa forma, as estratégias de cooptação dos saberes tradicionais/cotidianos implicam no controle desses conhecimentos como mediação para o avanço do capital (BATISTA, 2023) e da mercadificação no mundo do samba — seja nas escolas de samba, onde esse processo fica mais evidente, ou na incorporação dos sentidos de lugar, muito presentes nas rodas de samba, pela indústria fonográfica e do entretenimento. Mercadificação que também se estende e é incorporada às relações raciais<sup>47</sup>. Como consequência, aponta-se para a produção de espaços concebidos, em uma linguagem lefebvriana, em detrimento dos sentidos de lugar (“lugaridades”) expressos nas práticas de resistência de sambistas, ou seja, as raízes e tradições que farão sentido para essa comunidade.

### 3.3

#### **Onde se encontra a “raiz” do samba: conflitos e contradições entre o espaço vivido e o concebido**

Um fato que talvez seja consensual diz respeito à ausência do elemento tradição na inauguração do samba enquanto gênero musical. Não à toa, o ritmo praticado por sambistas que fora gestado nos primeiros anos do século XX e

---

<sup>47</sup> Como exemplos podemos citar o caso de racismo religioso cometido pelo carnavalesco Paulo Barros, criticando enredos com temas ligados às religiões de matriz africana e o episódio de racismo protagonizado pela modelo Ana Paula Minerato, destaque da GRES Gaviões da Fiel. Os dois casos aconteceram no ano de 2025 e foram amplamente divulgados pela mídia sem que tenha ocorrido consequências na dimensão jurídica.

ganha rápida difusão, sobretudo após as primeiras disputas de escolas de samba, é tratado por estudiosos como elemento da modernidade urbana carioca.

Pensar o samba como instrumento de uma modernidade negra logo após a abolição do trabalho escravizado pode nos fornecer interessantes caminhos para pensarmos acerca deste tema. Por isso, de certa forma, o samba não é gestado com a preocupação que o permeia já ao longo de décadas, a questão da tradição.

Está posta uma contradição, dentre várias delas, logo como ponto de partida: o samba é visto como moderno, se comparado àquele amaxixado (muito atribuído, genericamente, a comunidade baiana da Pequena África) de andamento mais “arrastado”; ao mesmo tempo que é apoiado em preceitos religiosos dos quais ancestralidade e o culto a orixás têm importância central. Mesmo que por muitas vezes sincretizado, sob a simbiose de um processo de reterritorialização e amálgama com diversas outras culturas (africanas ou não) o samba nasce essencialmente negro e moderno. Como bem lembra Fernandes (2001): “o samba moderno nasceu do atendimento consciente a uma necessidade de um tipo de música que permitisse aos blocos e cordões dançarem o samba, sendo, portanto, muito mais uma questão de inovação do que de tradição” (p. 47).

Então, a quem cabe reivindicar a tradição sambista? E por quais razões? Segundo Felipe Trotta (2011), o sucesso dos grupos de pagode romântico na década de 1990 fez surgir uma nova classificação de mercado no interior da categoria samba: o “samba de raiz”. Para além dos termos traduzidos pelo mercado da música, não é de hoje que os sambistas reclamam para si os significados efetivos de uma referida tradição. Ainda sob o ponto de vista do mesmo autor:

Não é possível precisar quando o substantivo passou a ser incorporado ao sistema classificatório, mas é fácil notar que ele vai ganhando força, no decorrer da década, veiculado pelas notícias em jornais e revistas, publicidade de shows, rodas e informalmente no cotidiano das práticas musicais urbanas brasileiras” (TROTТА, 2011, p. 209).

A internacionalização da música brasileira ganha contornos que a aproximam ainda mais do mercado fonográfico e das grandes gravadoras multinacionais, fruto do processo de globalização. O sucesso dos pagodes de mesa nos anos 1980, dos quais o Grupo Fundo de Quintal tem importância central, ampliou os horizontes na relação do samba com a indústria musical e do entretenimento. Os meios de comunicação, sobretudo o rádio, foram muito importantes em difundir a música desse, que é reconhecido como maior grupo de samba do país. O Grupo Fundo de Quintal, emergente das rodas de samba promovidas no Grêmio Recreativo Cacique de Ramos e por seu bloco carnavalesco que inaugurou um

movimento cultural caracterizado por significativas inovações sonoras e códigos socioespaciais singulares, contidos da dinâmica de quintais abordados nesta pesquisa, sendo prontamente apropriados, com notável perspicácia, por parte de produtores e gravadoras.

Tal fenômeno fomenta um movimento que ascende com maior força na década de 1990. Grupos como Raça Negra, Só Pra Contrariar, Só Preto Sem Preconceito, Grupo Raça, Soweto e Exaltasamba despontaram no cenário nacional. O alcance de outras escalas para além das usuais proporcionadas pelo formato “mais informal” da roda de samba, bem como a definição de uma estética e de uma sonoridade muito moldada pelo mercado são características próprias desses grupos, que surgiram sob a classificação de “pagode”. Sobre tais distinções Trotta afirma:

Uma vez que a sonoridade é um elemento que estabelece uma associação com o samba e com os seus elementos distintivos – incluindo aí sua ênfase na prática amadora e comunitária –, é a partir deste elemento que o pagode romântico vai estabelecer uma distinção mais evidente com relação ao imaginário do gênero (TROTТА, 2011, p. 188).

O imaginário, moldado historicamente, passa pela construção lúdico-espontânea e comunitária forjada nos morros e periferias urbanas, sintetizados pelo conceito de lugar e território abordados nesta pesquisa a partir da forma social moldada através do espaço do quintal/terreiro.

Dessa forma, a utilização do termo “samba” não se encontrava mais suficiente para associar tal tipo de música ao conjunto de elementos que o definem — ritmo e sonoridade. A relação do samba com a indústria fonográfica foi marcada por traços paradoxais, com mudanças mais efetivas a partir da década de 1960, materializado no consequente reconhecimento do sambista enquanto profissão e presença mais constante do segmento branco no mundo do samba.

Na obra *Escolas de samba: Árvore que esqueceu a raiz* dos autores Antônio Candeia Filho & Isnard Araújo (1978), há uma crítica contundente ao processo de descaracterização cultural das escolas de samba, especialmente a partir de sua crescente comercialização e espetacularização. Os autores defendem que as escolas de samba ao se afastar de suas raízes populares, negras e comunitárias, priorizariam interesses midiáticos, turísticos e econômicos em detrimento da tradição, da cultura afro-brasileira e do papel social que essas escolas frequentemente desempenharam nas comunidades. No entanto, ao mesmo tempo em que realiza o profundo trabalho crítico à estandardização, — conceito relacionado à teoria crítica da indústria cultural, resultando na perda da diversidade, da espontaneidade e da autenticidade que caracterizavam essas

manifestações enquanto expressões genuínas próprias das comunidades — Candeia se utiliza do mercado para o lançamento dos seus discos, produzidos, majoritariamente por grandes gravadoras.

Concomitantemente, é responsável pela criação da GRANES Quilombo (Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo), constituindo uma resposta prática e simbólica às críticas desenvolvidas no livro. A proposta foi repensar um modelo de escola de samba baseado na valorização da cultura afro-brasileira, na autonomia cultural e na função social da escola como espaço de resistência e educação. Dessa forma, a escola representa a materialização do projeto político e cultural defendido no livro, buscando resgatar a essência do samba como expressão autêntica da vivência e da luta do povo negro.

A relação contraditória e complementar entre samba e mercado suscitou a procura de um referencial de tradição. A categoria “samba de raiz” procura, dessa forma, estabelecer um vínculo com o passado como forma de interligar e legitimar uma tradição sambista, partilhando de um universo cultural próprio contido nos sentidos de lugar forjados no “fundo de quintal”. Uma clara distinção entre *nós* e *outros* é realizada como estratégia de pertencimento do qual são partilhados códigos e elementos musicais em comum ao mesmo grupo, visando remontar suas bases calcadas na pureza da ludicidade e o culto à ancestralidade (TROTТА, 2011).

Sobre a mesma discussão, Trotta (2011) e Castro & Trotta (2001) discorrem acerca da valoração na música popular brasileira, especialmente no que diz respeito ao samba e ao pagode romântico, emergente nos anos 1990. O atravessamento diz respeito a eixos simbólicos, opondo categorias como tradição e modernidade, verdade e mentira, autenticidade e comercialização. Esses pares dicotômicos, por sua vez, funcionam como critérios de legitimação cultural. Se, por um lado, a comunidade sambista reivindica um passado e uma construção de elementos musicais voltados às práticas espaciais negras de resistência, tal como os exemplos utilizados em Candeia, Paulinho da Viola e Diogo Nogueira & Inácio Rios; por outro lado, o pagode romântico, subdivisão do gênero samba moldado por uma indústria fonográfica, foi alvo de deslegitimação, frequentemente mobilizados por uma classe média intelectualizada que, a partir de sua posição social e de sua influência nos meios de comunicação — como jornais, revistas e especialistas —, assume o papel de guardião do “bom gosto” e da “qualidade” musical.

Nesse processo, expressões musicais consideradas populares, comerciais ou associadas a camadas sociais subalternas, como o pagode romântico, são

muitas vezes desqualificadas com violência simbólica, por não corresponderem às expectativas estéticas e ideológicas desse grupo legitimador. A crítica à “falsidade” ou à “superficialidade” desses gêneros reflete, assim, uma tentativa de controle simbólico sobre os significados da autenticidade na música, revelando disputas de raça, classe e poder no campo cultural, configurando parte do processo espoliativo trabalhado na seção anterior, sob outra roupagem.

A configuração dos grupos de pagode romântico pertencente majoritariamente ao segmento negro da população, bem como a nomenclatura dos grupos (brevemente exemplificada anteriormente) expressa, ainda assim, um potencial de resistência contido na essência do samba. O diferencial fica por conta da apropriação maciça do capital que elevou a participação desses grupos através de uma demanda criada pelo mercado.

Essa proposição nos leva, com base em Massey (2000), em um sentido de lugar extrovertido onde há uma interlocução infinda entre escalas, onde o local e o global se articulam em um contexto geográfico mais amplo. De uma maneira ou de outra, o potencial de resistência contido na prática do samba se reverbera enquanto instrumento político na luta anti racista, com maior ou menor interação com o mercado ou com a duplicidade expressa nos sentidos de modernidade e tradição. Em um sentido semelhante, Milton Santos (1996) afirma que:

o lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. O lugar encontra-se, portanto, em uma dimensão que oscila entre o mundo exterior e o nosso mundo interior, entre as ações condicionadas e as ações condicionantes, entre as ordens que seguimos e aquelas que impomos (p. 258).

Dessa forma, as ordens impostas por parâmetros raciais e de mercado atuam de forma perversa segmentando o mundo do samba, seja na cooptação por parte da indústria fonográfica moldando uma sonoridade mais voltada à cultura *pop*, ou reivindicando uma referida tradição a partir de parâmetros de “pureza” musical. A geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos também possui vasta contribuição no diálogo entre localidades e globalidades e suas intersecções:

(...) a globalização materializa-se concretamente no lugar, aqui se lê/percebe/entende o mundo moderno em suas múltiplas dimensões, numa perspectiva mais ampla, o que significa dizer que no lugar se vive, se realiza o cotidiano e é aí que ganha expressão o mundial. A relação local-global se redefine, sem todavia, anular-se as particularidades (CARLOS, 2007, apud, BATISTA, 2023, p. 148).

Gostaríamos, então, de chamar atenção para a escala espaço-temporal do cotidiano. Apesar de grande parte das manifestações culturais que envolvam o

samba na atualidade serem pontuais, vistos sob a lógica do evento<sup>48</sup>, seus sujeitos participam do mundo real concreto enquanto produção socioespacial onde se dá a vida. Por um lado, se as subjetividades conferem o desenvolvimento de um sentimento de pertencimento ao lugar, com experiências particulares e, por muitas vezes afetivas como forma de apreensão do conhecimento sobre o mundo; por outro, não se pode perder a realidade construída coletiva e socialmente, onde os processos multi/transescalares operam, conferindo a multiplicidade e o devir socioespacial do lugar (BATISTA, 2023).

Sendo assim, o espaço visto como fruto da produção social não pode ser lido a partir de uma condição dada *a priori*, reforçando o posicionamento adotado nesta pesquisa a partir de uma leitura aberta e relacional do mesmo. É nele (e através dele) que suscita a tensão dialética entre o vivido, o concebido e o percebido, a partir do cotidiano; suscitando, também: “(...) todas as potencialidades inscritas no cotidiano: mesmo que este possa ser considerado como um lugar central de alienação, ele contém também condições de resistência” (MOREAUX, 2014, p. 23).

A partir de tais proposições, recorremos a Henri Lefebvre, em sua obra *A Produção do Espaço* (1974), quando propõe uma abordagem dialética e multidimensional do espaço, concebendo-o não como um dado estático ou neutro, mas como um produto social. Para tal, com o auxílio das contribuições do autor e alguns de seus intérpretes, recorremos à tríade analítica composta por dimensões desse espaço, como proposto em nossa pesquisa: espaço percebido, espaço concebido e espaço vivido. Esses três momentos ou dimensões são inter-relacionados, mas possuem características e funções distintas no processo de produção e apropriação do espaço.

1. Espaço percebido (práticas espaciais): O espaço percebido corresponde às práticas espaciais cotidianas. Refere-se à materialidade do espaço tal como é experimentado no dia a dia — as rotinas, os deslocamentos, os usos funcionais e operacionais dos lugares. É o domínio da experiência sensível, no qual os indivíduos interagem fisicamente com o ambiente. Esse espaço está relacionado à dimensão prática e concreta da vida social.

2. Espaço concebido (representações do espaço): O espaço concebido é aquele produzido pelas representações formais, como as teorias, os mapas, os planos urbanísticos, os projetos arquitetônicos e as normas legais. Trata-se de uma dimensão abstrata, vinculada ao saber técnico e científico,

---

<sup>48</sup> Como por exemplo rodas de samba em espaços públicos ou privados, shows, cortejos e desfiles de agremiações.

sendo dominada por planejadores, engenheiros, urbanistas e instituições do poder. Este espaço é uma construção simbólica e racionalizada que busca ordenar, controlar e organizar o território segundo determinadas finalidades e interesses.

### 3. Espaço vivido (espaço das representações)

O espaço vivido é o espaço da subjetividade, da imaginação e dos significados atribuídos pelas pessoas. Ele emerge das experiências simbólicas, afetivas e culturais que os sujeitos desenvolvem em relação aos lugares. Lefebvre associa esse espaço à arte, à memória, à identidade e às representações sociais. É, portanto, um espaço carregado de sentidos, resistências e apropriações que nem sempre se coadunam com as lógicas instrumentais do espaço concebido (LEFEBVRE, 2013).

Não é demais reforçar que as tríades lefebvrianas não devem ser compreendidas como categorias isoladas ou estanques, mas sim como momentos interdependentes de uma totalidade dialética. O espaço é produzido na tensão e na intersecção dessas três dimensões, revelando os conflitos entre o vivido, o planejado e o praticado. Em outras palavras, compreender o espaço é compreender as relações sociais que o produzem e o reproduzem, situando a espacialidade no centro das análises críticas da sociedade contemporânea<sup>49</sup>.

Cabe-nos agora reportar tais dimensões espaciais conectando o sentido global do lugar (MASSEY, 2000) e o mundo do samba. Entendemos que a dimensão do concebido, visto através do mercado e da indústria fonográfica, atua na intenção de normatizar o espaço, promovendo a desigualdade socioespacial, buscando certo tipo de controle social (ALVES, 2019).

A anulação das espacialidades negras a partir da homogeneização e da incorporação da cultura *pop* ao samba, torna-se um atrativo cada vez mais comercializável, envolto de significações e símbolos traduzidos na estética e em uma sonoridade “mais palatável” objetivando a massificação do gênero. Nesse caso, temos como expressão máxima o pagode romântico que surgiu nos anos 1990. Não por acaso, é nessa mesma temporalidade que as gravadoras passam por profundas transformações. Segundo Trotta (2011): “As mudanças se referem a aspectos tecnológicos, empresariais, econômicos e estéticos, todos vinculados à conjuntura político-econômica nacional e à progressiva integração internacional

---

<sup>49</sup> Embora saibamos que não existe uma correspondência direta entre as categorias lefebvrianas — espaço percebido, concebido e vivido — e as proposições de práticas espaciais, representações do espaço e espaço das representações, pretendidas pelo geógrafo David Harvey (2013), adotamos tal correlação apenas como recurso indicativo e de melhor contextualização conceitual.

— a globalização” (p. 200). Ou seja, corresponde ao espaço dominante, produzido a partir do discurso oficial sustentado por uma racionalidade técnica (engenheiros, planejadores, empresários, etc.) onde a mediação econômica frequentemente possui maior relevância.

Nesse contexto, e indo além dele, o espaço concebido manifesta-se por meio da ação coordenada e intencional de segmentos dominantes da sociedade. Em um primeiro momento essas ações atribuíram sentido a estratégias de institucionalização do samba para que este fosse compatível com uma referida identidade nacional e representasse o país como símbolo de uma nação. Em uma escala de tempo relativamente curta, o samba sai da informalidade e ganha o status de representante da cultura nacional a partir da construção imagética da cidade do Rio de Janeiro como caixa de ressonância de costumes e modo de vida que se pretendia para o país.

No entanto, sabemos, que o sambista, de forma geral, não gozava de tal prestígio. Ao longo da história a ociosidade do sambista visto no espaço público era tema judicial prescrito como prática criminosa, bem como outras práticas culturais afrodiaspóricas, a exemplo da capoeira. Mesmo após incessantes movimentos de mediação com setores dominantes da sociedade até a atualidade, temos poucos registros de sambistas ocupando posição de destaque.

Nesse contexto, reiteramos, o espaço concebido se manifesta por meio das estratégias de institucionalização, higienização e padronização do samba, que visavam torná-lo compatível com os projetos de identidade nacional (em meados do século XX) e com as exigências do mercado. No cenário atual de globalização, tais exigências aprofundaram a relação paradoxal dos sujeitos do mundo do samba com a indústria, como abordado anteriormente. Dessa forma, tais setores hegemônicos possuem um papel de difundir o samba nas suas mais variadas sonoridades mas também ao reconfigurá-lo espacialmente, transforma uma prática cultural vivida em um produto simbólico regulado e cada vez mais padronizado.

Contudo, visualizar a ascensão do pagode romântico somente pelo viés do “concebido” pode nos levar a imprecisões analíticas. Ainda que mercadificado e comercializado a partir dos interesses do segmento dominante nas prateleiras da indústria fonográfica, ainda é possível notar a presença maciça do segmento negro enquanto sujeito protagonista das ações culturais que guardam elementos de práticas de resistência. O nome dos grupos — descritos anteriormente — guarda parte da memória ancestral carregada na vivência comunitária dos quintais afrodiaspóricos. Ou seja, ainda é possível notar que um conjunto de práticas



forjadas no espaço a partir da opressão de classe e raça se faz presente e potente enquanto código de referência coletivo, por mais deturpada e distante (aparentemente) dos referenciais de tradição reivindicados por outros membros. Segundo Trotta (2011) os grupos de pagode romântico apresentaram inovações em relação a mediação paradoxal com o mercado:

Raça Negra, o Negritude e o Só Pra Contrariar, entre outros, a estabelecerem um outro tipo de contato com o mercado musical, abrindo possibilidades de fusões de estilos que, por sua vez, permitiram descolar o samba do ambiente amador, doméstico e informal que o caracterizava até então e que estabelecia uma relação paradoxal com as instâncias profissionalizadas do mercado (p. 199).

Dessa forma, concomitantemente, a apreensão deste conjunto de práticas se configura em uma cooptação dos saberes espaciais para a produção de novos espaços concebidos como plano estratégico para o controle destes conhecimentos e uso das informações (BATISTA, 2023). Essa faceta se revela a partir da comunicação com o mundo mais amplo, contido no jogo multi/transescalar evidenciado a partir do conceito de lugar.

Por outro lado, em resposta a descaracterização das escolas de escolas de samba e a consequente perda de espaço proporcionada pela inserção de novas sonoridades a partir do advento do sub gênero “pagode”, a tradição sambista foi sendo reivindicada como elemento de resistência. No entanto, a cooptação de saberes espaciais na dimensão do concebido reelabora o horizonte político de resistência a ponto de um grupo não se enxergar no outro. Segundo Trotta & Castro (2001):

O aspecto principal desta diferenciação reside no fato de os sambistas não reconhecerem na música desses grupos os mesmos ideais de vida e de sentimentos que estiveram na origem do samba, e aos quais dizem compartilhar, afirmando sua herança. Desta forma, vão se definindo os elementos que identificam algo como *autêntico* em oposição a algo *não autêntico* (p. 68).

Por essa via, compreende-se que o espaço concebido, enquanto projeto hegemônico, operou sobre o samba como uma forma de controle simbólico e espacial reposicionando a música popular dentro dos marcos da lógica capitalista. A legitimidade do que é ou não é samba também passa por essa dimensão, que é responsável por suscitar embates pouco proveitosos nesse campo, fragmentando os eixos de resistência. Nesse sentido, tradição e modernidade tornaram-se eixos de valoração na música, cancelados pela influência de uma classe média/alta branca com alto poder legitimatório. O sambista Nei Lopes é categórico: “Um bom samba é feito, principalmente, de conhecimento do universo do samba. Tem gente que pensa que está fazendo samba e não está. Isto porque

não conhece o segredo, os fundamentos” (LOPES, 2000, *apud* TROTTA, 2011, p. 224).

Levando em consideração que o mercado e a tradição sambista são abstrações que só ganham sentido a partir da ação humana, podemos apontar que a tensão dialética entre o vivido, o percebido e o concebido se materializa a partir do sujeito. Nesse caso, o “sujeito celebrante”, o sambista, o detentor dos “segredos e dos fundamentos” é quem vive as contradições no mundo real concreto.

Se nos apropriamos desta reflexão do filósofo francês é porque aceitamos que da maneira como ele realiza a relação das representações do espaço (espaço concebido) e os espaços de representação (espaço vivido) ligados às práticas espaciais de setores da sociedade hegemônicos e hegemonizados, é porque na materialidade dessas relações o corpo e o espaço estão em constante interação. A nós essa relação nos interessa, particularmente, por acreditarmos que o nosso trabalho é atravessado pela relação corpo/quintal (sambista/quintal); — sujeito protagonista dessas ações — corpo/roda de samba; corpo/escolas de samba; corpo/cidade; onde o sambista interage diretamente com todas essas escalas. Da mesma forma, Moreaux (2014) nos lembra que tais práticas podem “ser contempladas como oxigenação do tecido social e permitem vislumbrar ressignificação dos lugares através da ação e das relações entre corpos, em diferentes escalas: corpo individual, corpo coletivo, corpo urbano” (p. 123-124).

### 3.4

#### **O triunfo: samba é no fundo de quintal**

A relação entre samba e espaço ganha relevância a partir da complexidade e da multiplicidade envolvida nas dimensões simbólicas e concretas da vida como um todo. O sambista, sujeito central na produção dessa geografia musical, é a figura que põe em ação a coletividade expressa nas práticas que conferem um determinado espaço do samba. Na atualidade, e desde algum tempo, esse conjunto de práticas têm sido empregado por segmentos amplos da sociedade, no entanto reforçamos, que o embrião desse movimento se constitui nos processos de (re)territorialização das comunidades afrodiaspóricas, sobretudo no espaço urbano.

Tais práticas evidenciam o lugar do quintal como espaço chave da produção sambista, calcados na forma social negro-brasileira. Como vínhamos frisando, os quintais afrodiaspóricos não são apenas espaços absolutos; são fruto de processos de resistência, decorrente da produção espacial urbana marcada por

homogeneização, hierarquizações e fragmentações como bem coloca a tríade trabalhada por Henri Lefebvre e outros pesquisadores das questões urbanas.

Nesse debate, a importância do desenvolvimento da noção de produção do espaço incorpora elementos da materialidade e da imaterialidade. Mais do que organização espacial, a produção compreende as formas materialmente construídas mas também diz respeito à construção das subjetividades, do imaginário, das formas de comportamento e o sistema normativo, que no capitalismo atua de acordo com certa intencionalidade. Tal configuração suscita contradições de múltiplas ordens, que se expandem a todas as dimensões da vida (FERREIRA, 2021). Em outras palavras:

As relações sociais ganham concretude realizando-se no espaço. Todavia, sob o capitalismo o espaço se produz como mercadoria. Na condição de mercadoria o acesso à vida na cidade se determina no mercado. Isto porque, o espaço tornado mercadoria, entra no circuito da troca através da compra e venda de parcelas da cidade (...) (CARLOS, 2024, no prelo).

Com o samba não seria diferente. O mundo da mercadoria incorpora seus traços mais objetivos, assim como a subjetividade e o imaginário contido no mesmo.

Refletindo sobre o samba ser um elemento do espaço, por apresentar suas próprias grafagens sociais, tendo largo alcance nos modos de vida da cidade, — sobretudo no Rio de Janeiro — é possível afirmar que ele se encontra subsumido à lógica excludente da qual permeia a produção espacial urbana. No jogo escalar, as manifestações de samba de todos os tipos — desde as rodas ligadas às práticas mais orgânicas e espontâneas até os circuitos onde permeiam maior participação da lógica do espetáculo e da participação da indústria fonográfica — encontram-se mais ou menos ligadas ao que o geógrafo Álvaro Ferreira (2021) chama de “mundo da mercadoria”. Mais ligadas por que “passamos a experimentar e vivenciar, como definimos há tempos, a mercadificação da vida” (FERREIRA, 2021, p. 90); e menos ligadas através da possibilidade de não aceitação à essa realidade.

Por isso, reconhecemos a existência de um conjunto de estratégias, mais ou menos articuladas, que vão de encontro à lógica excludente da produção socioespacial capitalista, por mais que estejam inseridos nessa conjuntura. Evidenciar o papel dos quintais no devir socioespacial do samba é uma forma de pensar nas práticas de resistência frente à perspectiva homogeneizante do sistema capitalista, valorizando formas próprias de vida forjadas a partir de um senso comunitário, coletivo e diverso. Na dimensão teórica, a partir da Geografia, elencamos o conceito de lugar para iluminar este fenômeno. No entanto, como

bem colocamos, a multiplicidade contida na noção aberta de lugar abre possibilidade de continuidades e descontinuidades, traduzidas em forma de inúmeras contradições. Como nos lembra Alves (2021) a partir do pensamento de Dozena (2008): “a cultura do samba não se encontra fora das dinâmicas trazidas pela modernidade e pelas ‘dinâmicas de mercado’, mas está se recompondo e se reapropriando cotidianamente do moderno, inspirando-se nele e o desafiando” (p. 187).

Assim, recorreremos novamente à expressão cunhada por Santos (2012) — “contextos de interação” — ao abordar as relações raciais a partir de uma aludida configuração espacial. Nesse caso, tais contextos se manifestam pela maior ou menor intensidade das relações mercadológicas que atuam nos espaços de/do samba; os quais, ao nosso ver, também são atravessados por uma dimensão racial, na medida em que o processo de branqueamento desses espaços tende a coincidir com dinâmicas socioeconômicas. Essa sobreposição revela o par dialético e contraditório entre o valor de uso e valor de troca, igualmente permeado por questões de raça/racismo.

A condição de produção do espaço urbano no sistema capitalista é essencialmente desigual e hierarquizada, promovida pelas necessidades de acumulação. Dessa forma, os modos de uso dos lugares — onde se desenrola a vida e as interações sociais — são marcados pela perversidade da apropriação privada, onde frequentemente se sobrepõe o valor de troca como condição da produção do espaço-mercadoria. A dominação da vida cotidiana pela contradição entre essas duas formas de valor revela a lógica do capitalismo, em que a mercadoria e suas representações deslocam e deslegitimam a força contida na espontaneidade dos lugares (CARLOS, 2024).

A tensão dialética envolvida nas relações entre uso e troca, acrescidos da dimensão racial, reforçamos, permeiam o mundo do samba de forma constante. No entanto, esses contextos se modificam a partir da maior ou menor interação com forças hegemônicas. Dentro dessa discussão, Dozena (2010) traz para o centro do debate entre Geografia e samba — que, ao nosso ver também possuem natureza complementar, contraditória e dialética — duas lógicas que os permeiam: 1) Do ponto de vista do samba enquanto gênero e produto musical, promovendo relações mais intensas com o mercado e a indústria cultural aponta-se para uma “lógica da cidade”; 2) Já as atividades marcadas por práticas em espaços do cultivo e desfrute dos laços de pertencimento e sociabilidade comunitária, com

seus sujeitos identificados com suas formas de territorialização, permeiam a “lógica do lugar”.

Alves (2021), em trabalho sobre as redes territoriais de sociabilidade do samba no Distrito Federal, categoriza as relações dessas manifestações culturais em alta, média ou baixa participação do mercado e da indústria cultural. Segundo o autor, nas maiores interações entre essas dimensões prevalece a “lógica da cidade”, responsáveis em promover o samba como produto de consumo, com cotas de participação (entrada, consumação e *couvert* artístico), fomentando os estilos musicais impostos pela indústria como por exemplo o “axé” e o “pagode”. Nesse caso, o samba perderia a relação de fidelidade com seus territórios de origem. As interações classificadas como medianas apresentam uma dupla relação: com a “lógica da cidade” e com a “lógica do lugar”, com cotas de participação, mas também fomentando instituições reconhecidas com trajetórias de longa duração e sentimento de pertencimento ao mundo do samba. Os estilos musicais seriam aqueles impostos pela indústria, mas também cultivariam laços com a tradição reclamada por sambistas mais antigos. As menores interações do samba com o mercado indicam prevalecer a “lógica do lugar”, onde há o apreço e a busca da preservação de uma referida tradição, onde não há cotas de participação e as manifestações acontecem nos espaços públicos com a promoção de atividades socioeducativas para as comunidades e onde se cultivam laços de pertencimento e as redes de sociabilidade são fortalecidas.

Sabemos, no entanto, que os referenciais de tradição são subjetivos, como abordamos anteriormente. Além disso, existe uma complexidade que a teoria e as categorizações dificilmente abarcam por se tratarem de fenômenos que acontecem no mundo real concreto. Ainda assim, a distinção realizada por Alves (2021) possui relevância e grande aproximação com nossa pesquisa, na medida em que confere maior visibilidade às manifestações ligadas à participação do mercado ao mesmo tempo em que explicita o potencial de resistência proveniente das redes territoriais comunitárias.

Acrescentamos, pensando com Rodrigues (1984), a dimensão racial envolvida nas lógicas espoliativas no mundo do samba. A “lógica da cidade” também passa pela deslegitimação do “lugar do negro”. Aliás, como indicamos em nossa introdução, a palavra “lugar” vinculada ao negro é tema de discussão de muitos pesquisadores preocupados com as questões étnico-raciais no Brasil e no mundo, assim como Guimarães (2015):

O lugar do negro apresentado por Gonzalez (1982), Santos, J. (1995) seria dentro da perspectiva de afirmação do negro, de deslocamento do lugar discriminado para o valorizado. É uma discussão interessante para a Geografia de assumir esse conceito

de lugar como um conceito básico em seus estudos antirracistas, no âmbito da Geografia Crítica, para pensar o espaço produzido ao longo do tempo, as construções sociais carregadas de simbolismos, representações e ideias (p. 245)

No caso, a “lógica da cidade” atuaria no reforço da discriminação do segmento negro sob a forma perversa de apropriação dos seus sentidos de lugar, tornando o samba mera mercadoria a ser comercializada, ao mesmo tempo que o afasta do protagonismo das relações nesses espaços. Sendo assim:

Fundamentalmente o que a população dominante tenta provar, numa clara tática de dominação, é a existência de dois mundos distintos, duas realidades diferentes. Com isso, ela tenta cooptar a manifestação cultural do segmento negro com o objetivo de incorporá-la à cultura dominante (RODRIGUES, 1984, p. 41).

Por mais que essa tática de dominação seja, por muitas vezes, pouco explicitada, muito favorecida pelas formas de racismo manifestadas no caso brasileiro, — forjado pelo mito da democracia racial e a ideia de mestiçagem — concordamos com a ideia empregada pela autora da existência de mundos distintos. Além disso, ela ainda nos lembra que na prática as diferenças se aprofundam, além de: “demonstrar na sua atuação que a concessão de dançar juntos nada mais é que uma forma de ajustamento da dominação com finalidades visíveis (...) num mercado de consumo, dentro da indústria cultural” (RODRIGUES, 1984, p. 41). Entendemos que esse fenômeno abarca o mundo do samba como um todo, extrapolando os limites do universo das escolas de samba, do qual Ana Maria Rodrigues (1984) se propõe a questionar. A lógica excludente da cidade, então, se expressa a partir de determinados contextos de interação em que valor de troca e relações de desigualdade racial operam de maneira combinada.

Por outro lado, mas não excluindo a perspectiva anterior, os espaços permeados pela “lógica do lugar” contemplam o plano do vivido, revelando resistências frente ao processo de mercadificação da vida. A tensão dialética, no entanto, envolve a contradição entre a submissão ao valor de troca mas também no que concerne a sua negação. Nesse sentido, o plano do uso contesta as coações impostas à vida cotidiana, responsáveis pela produção de um espaço abstrato (CARLOS, 2024); e é daí que se faz coerente o devir socioespacial contido nas práticas forjadas nos quintais do samba.

Poderíamos citar uma gama de exemplos para exprimir tal realidade, entre quintais, rodas e grupos de samba, mas acreditamos que a expressão máxima do triunfo da cultura sambista esteja materializada no Grupo Fundo de Quintal. O próprio nome já traduz o simbolismo e a importância da força do lugar na vivência lúdica e comunitária introjetada no mundo do samba. O maior grupo de samba do

país construiu, e ainda constrói, um legado sem precedentes na história da música popular brasileira, marcando gerações e (re)definindo os rumos do samba a partir da sua sonoridade e trajetória única.

Reconhecemos a importância da Pequena África e sua intitulada capital (Praça XI) como reduto de sambistas responsáveis por moldar o que seria conhecido como samba urbano carioca a partir do início do século XX. Bide, Ismael Silva, Brancura, Edgar, entre tantos outros revolucionaram a música brasileira moldando uma sonoridade única, concebida na reunião espontânea de artistas que pouco se preocupavam em tornar o samba seu sustento e profissão, por conta da hierarquização social decorrente do período escravocrata. Cerca de 50 anos depois, na Zona Norte do Rio de Janeiro, pode-se constatar o surgimento de mais uma geração relevante de sambistas, participante do movimento de ascensão do pagode de mesa dos anos 1980.

A trajetória do Grupo Fundo de Quintal coincide, não por acaso, com as práticas espaciais afrodiaspóricas defendidas nesta pesquisa como instrumento de resistência à ordem excludente da racionalidade do espaço urbano. De agora em diante, então, iremos ressaltar os aspectos em consonância com nossas preocupações envolvendo o quintal como lugar de resistência sambista.

O jornalista Marcos Salles (2022), autor da biografia do grupo, afirma que sua história começa antes mesmo do nascimento de seus fundadores. Quando Conceição de Souza Nascimento — mãe de Ubirany Félix do Nascimento e Ubirajara Félix do Nascimento (Bira Presidente), membros da família de fundadores — estreita seus laços com a ialorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré (Mãe Menininha do Gantois), descendente de africanos e líder religiosa do terreiro *Ilê Iyá Omi Àse Iyámase* (Terreiro do Gantois), em decorrência de uma doença, aproxima também a família da religiosidade afro-brasileira. Conforme abordamos, os terreiros possuem importância central na forma social negra, moldada a partir dessas próprias instituições (SODRÉ, 2002). Tais práticas religiosas, apoiadas nos saberes litúrgicos de terreiro acompanharam a trajetória do grupo como um todo, ainda que houvesse o entrecruzamento com outras crenças e religiões.

O solo do Cacique de Ramos (Figura 6) é visto por sambistas e admiradores como chão sagrado, de onde saíram incontáveis composições imortalizadas em shows e rodas de samba, além de ser local formador de grandes sambistas. Não é uma casualidade qualquer a presença das famosas tamarineiras, onde se guarda a potência do sagrado, muito simbolizado pela relação sociedade/natureza de comunidades não-brancas. Os preceitos nas famosas árvores foram realizados

através dos saberes de Mãe Menininha, como relata Bira Presidente: “(...) pediu a minha mãe que colocasse um preceito nesta árvore (...) Todo aquele que pisasse ali com fé, tudo iria fluir em sua vida” (SALLES, 2022, p. 23). Não é raro observarmos nas idas ao Cacique de Ramos aqueles que tomam sua benção, reverenciando as tamarineiras. Ubirany complementa: “O Cacique é abençoado e protegido pelo axé que minha mãe deixou e pelos deuses que acompanham e dão aval a tudo aquilo que a gente faz” (SALLES, 2022, p. 23).



Figura 6 - Cacique de Ramos (2024)  
Fonte: Acervo próprio

Antes da fixação e dos preceitos implementados em sua atual sede na Rua Uranos, 1326, o bloco já se organizava enquanto instituição carnavalesca desde a década de 1960, desfilando nos dois primeiros anos de sua existência (1961 e 1962) em seu bairro de origem para, posteriormente, ocupar as ruas do centro da cidade. Mas foi em 1970 que a sede definitivamente se fixou no endereço citado.



Mesmo que o samba, o carnaval e as batucadas fossem um costume familiar em comum entre membros fundadores, não foi essa a atividade que levou às primeiras reuniões do grupo. A prática esportiva do futebol foi utilizada, inicialmente, como forma de sociabilidade entre uma classe trabalhadora que, nos momentos de lazer, se reuniam na sede do bloco. Desta maneira, outro importante aspecto há de se notar: a ludicidade e a espontaneidade como elementos de coesão social. Após o futebol vinha a informalidade da batucada em uma roda de samba sem muitas pretensões. Sendo assim:

O movimento que mudou a história do samba em plena era das *discotheques* começou sem a menor pretensão de se tornar um movimento ou um projeto ou sequer uma revolução. Nada do que aconteceu foi combinado ou planejado em reuniões com departamento de marketing e investimento de grandes empresas. Nem o samba, que veio depois do futebol (SALLES, 2022, p. 47).

O encontro de batuqueiros e amantes do futebol rapidamente reuniu um número cada vez maior de integrantes. As quartas-feiras daquele bairro do subúrbio carioca começavam, então, a juntar músicos “amadores” e jogadores profissionais que eram atraídos pelo clima informal, a boa batucada e a comunhão facilitada pela comida e bebida. O palco era o cimento da quadra; o cenário era feito por mesas e cadeiras espalhadas e outras bem no centro, logo abaixo das famosas árvores; as luzes vinham dos postes da rua ou de algum local não formalizado, como poderia vir em estado natural da lua. É assim que narra Marcos Salles (2022), assim como os que frequentavam os primeiros pagodes de mesa na sede do Cacique antes mesmo de existir a primeira formação do Grupo Fundo de Quintal.

Rapidamente aquela reunião informal de amigos foi crescendo, se tornando um grande reduto de sambistas, — como mostra a Figura 7, um pagode por volta do começo dos anos 80, sem data precisa, onde Sombrinha toca cavaquinho e Neoci Dias, tantã — onde se podia ouvir, descompromissadamente, o nascimento de composições e de sambistas que iriam despontar poucos anos mais tarde no cenário da indústria cultural. Os versos estruturados em coro e solo, com frases improvisadas, podendo incluir ainda, refrão e/ou repertório de canções tradicionais (LOPES, 1992), marca característica do samba de partido-alto, somavam a sonoridade percussiva e polirrítmica das rodas de samba do Cacique de Ramos. Além de formar o Grupo Fundo de Quintal, ainda foi parte constituinte da formação

de artistas como Zeca Pagodinho, Beto Sem Braço, Serginho Meriti e Beth Carvalho.

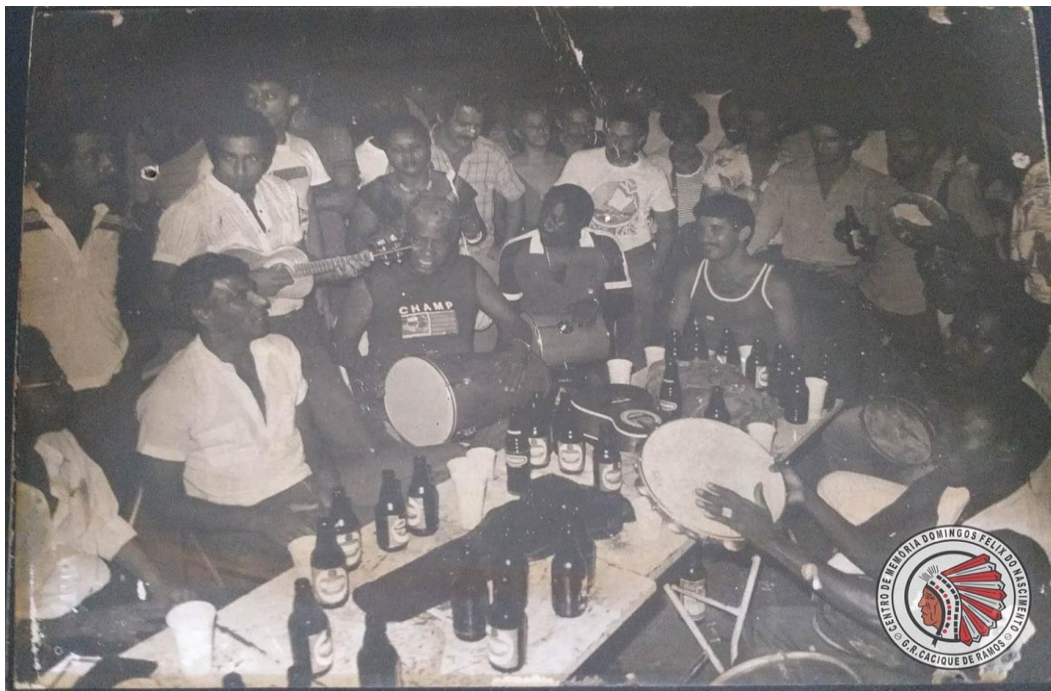


Figura 7 - Pagode do Cacique de Ramos  
Fonte: Centro de memória do Cacique de Ramos

O caso de Beth Carvalho muda o rumo deste quintal do samba. Conhecida como Madrinha, ela foi responsável direta na formação do Grupo Fundo de Quintal, apresentando o mundo profissional a músicos acostumados com a informalidade das rodas de samba. Ao nosso ver, tal encontro representa o entrecruzamento do segmento dominante branco da sociedade com o universo sambista essencialmente negro, do qual defendemos nos capítulos anteriores. No entanto, subvertendo a lógica hegemônica, este embate evidenciou o potencial de resistência contido nas práticas dos protagonistas do samba. No caso, os sambistas, detentores de práticas associativas e comunitárias cumprindo com excelência o papel difusor de uma cultura negra enquanto resistência influenciadora, externalizando e ampliando seus limites.

Naquele reduto de sambistas era possível ouvir uma “nova” batucada, ainda não incorporada pela indústria fonográfica. A instrumentação composta por repique de mão, tantã e banjo representou uma verdadeira revolução na polirritmia impressa ao samba. Beth Carvalho, que já era uma artista profissional e renomada, se impressionou ao encontrar com a sonoridade única das rodas do Cacique. Em entrevista<sup>50</sup> ao músico e apresentador Charles Gavin ela afirma: “Os

<sup>50</sup> CARVALHO, Beth. O Som do Vinil. Canal Brasil. 03/10/2018.

instrumentos eram mais tocados com baqueta, eles vieram e começaram a tocar com a mão. Então eu acho que o suingue é maior.” Zeca Pagodinho, parceiro de rodas de samba e trajetória profissional é categórico: “(...) a gente conhecia várias batucadas, vários terreiros. Mas o Cacique tem uma coisa diferente.”<sup>51</sup>

No disco *De Pé no Chão* (1978) Beth Carvalho convida os músicos do Cacique a somar com outros músicos mais antigos dos quais já trabalhava. Inicialmente enfrentou a resistência do seu produtor, Rildo Hora, que afirmou: — segundo a mesma entrevista de Beth Carvalho — “uma coisa é no quintal, outra coisa é no estúdio.” A dúvida consistia em encaixar a polirritmia contida na instrumentação musical aos aparatos de gravação da época, somada à incerteza da qualidade técnica dos mesmos. Outro importante fato a ser lembrado diz respeito a autoria das músicas do repertório do disco, incorporando os, ainda, novos compositores Jorge Aragão, Dida e Neoci a outros mais antigos como Cartola, Paulo da Portela e Monarco. O resultado, como se sabe, é de um trabalho reconhecido por todo país, projetando os músicos do Cacique de Ramos de uma forma ainda não vista até então. A incorporação do repique de mão, tantã e banjo (com braço de cavaquinho) nas rodas de samba e formação de grupos é amplamente utilizada até os dias atuais por conta dos seus precursores: Ubirany, Sereno e Almir Guineto, respectivamente.

A trajetória de Beth Carvalho e sua relação com o Cacique de Ramos nos remete a outro elemento central na relação comunitária e espontânea do samba, o “apadrinhamento”<sup>52</sup>. Trotta (2011) afirma que: “A ideia de apadrinhamento remete à atmosfera amadora e comunitária do samba, na qual as relações de vizinhança, amizade e parentesco são sublinhadas com escolhas de padrinhos, madrinhas e ‘compadres’” (p. 100). Sendo assim, essa relação atua como mediadora entre a prática informal e a profissional ou ainda, estreitando as práticas de quintal com o mercado.

A ideia de apadrinhamento, por sua vez, representa uma outra transposição de relações sociais comunitárias para o ambiente profissional do mercado, sendo uma estratégia criativa de familiarizar o meio mercadológico com relações de afinidade que fazem referência ao ambiente amador das rodas (TROTTA, 2011, p. 102).

Dessa forma o disco *De Pé no Chão* aproximou os músicos do Cacique de Ramos de uma prática profissional, estreitando seus laços com o mercado

---

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qKErh77B6dA>

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Embora tomemos como exemplo o Cacique de Ramos, este tipo de prática entre os quintais do samba e o mercado é registrado em diversas outras situações. Como por exemplo Clara Nunes com a GRES Portela; Marisa Monte e Paulinho da Viola com a GRES Portela (compositores e velha guarda); além da própria Beth Carvalho com Zeca Pagodinho.

fonográfico. Por outro lado, Beth Carvalho, artista já consagrada pelos gêneros MPB e Bossa Nova, afirma que após o lançamento e ampla divulgação do disco também se tornou uma artista mais popular, “mais subúrbio”, em suas próprias palavras.

Após dois anos de lançamento do referido disco e com os pagodes das quartas-feiras do Cacique de Ramos cada vez mais conhecidos, foi a vez de seus músicos entrarem definitivamente no estúdio, com contrato assinado com a gravadora RGE. Em 1980 sai o LP *Samba é no Fundo de Quintal Vol. 1* (figura 8). Mesmo após o grande sucesso em dois trabalhos, acompanhando Beth Carvalho e seus integrantes assinando composições em trabalhos de artistas já consolidados no mercado como Elza Soares e Emílio Santiago, foi preciso o auxílio, novamente, da Madrinha para concretizar o primeiro contrato do Grupo Fundo de Quintal com uma gravadora.

Gostaríamos de destacar a capa do LP com a primeira formação do grupo — Bira Presidente, Ubirany, Sereno, Neoci Dias, Jorge Aragão, Almir Guineto e o recém chegado Sombrinha — vestido como mandava a tradição dos grupos de samba da época, calça e sapatos brancos e, no caso, a camisa com as cores do Cacique de Ramos (vermelha, preta e branca). Chama atenção a configuração dos integrantes tocando perfilados lado a lado, com a mesa composta com copos e garrafas de cerveja embaixo de uma das tamarineiras na sede do bloco

(SALLES, 2022). A imagem passa uma clara intenção em demonstrar o clima festivo e informal como senso de pertencimento à realidade comunitária do lugar.



Figura 8 - Capa Grupo Fundo de Quintal; LP *Samba é no Fundo de Quintal Vol. 1*.  
Fonte: Deezer

A escolha dos primeiros integrantes, de acordo com depoimentos dos próprios músicos a Salles (2022), também aconteceu de forma orgânica e espontânea, afinal de contas, aquele era um movimento coletivo, do qual participavam muitos outros músicos de qualidade inquestionável. Como aponta Ubirany: “Foi tudo muito espontâneo, o time foi se reunindo e muita gente poderia ter feito parte. Os instrumentos se casaram, definiram e tudo fluiu naturalmente” (SALLES, 2022, p. 82). Consolidava-se assim, o lugar do samba com os atributos de pertencimento ao lugar, e o entrecruzamento de trajetórias entre seus participantes, que, ainda assim, vinham de outras localidades da cidade, a até de fora dela (como é o caso de Sombrinha, nascido em São Paulo), para enfim partilhar de momentos e vivências comuns.

Mesmo com número definido de bons músicos, é evidente que a trajetória musical sólida do grupo não se faz apenas com seus integrantes. Além da participação central de Beth Carvalho, outros componentes têm sua importância destacada, influenciando mais ou menos na mediação com o mercado e a indústria cultural e do entretenimento. Essa contraditória relação é marcada por continuidades e descontinuidades, na medida em que o grupo passa de uma

organização associativa e espontânea para um coletivo representante do samba enquanto gênero musical, com a função de carregar sua bagagem cultural forjada no quintal (lugar do sambista), mas também com a função de comercializar discos, shows e participações em programas de comunicação, nas rádios e redes televisivas (sambista como lugar). Constata-se assim, hora uma maior interação com a “lógica do lugar”, hora maior interação com a “lógica da cidade”, se sobrepondo em muitos momentos a configuração contida na primeira como elemento de resistência.

Os anos de 1980 foram marcados pela ascensão e massificação do gênero *rock* no Brasil. Dessa forma, os meios de propagação musical ficavam muitas vezes restritos ao produto “mais comercializável” da época. Interessante notar que o samba fora utilizado como meio de se buscar uma identidade nacional através de uma produção cultural essencialmente negra mas os detentores de seus saberes, seus sujeitos, sambistas, não eram (e, muito provavelmente, ainda não sejam) valorizados enquanto protagonistas daquela representação — do que seria *o brasileiro*. Dessa forma, ocupar os programas de rádio e televisão, uma das poucas formas de divulgação do trabalho do sambista, se mostrava uma tarefa cada vez mais difícil.

No entanto, as redes de solidariedade fortalecidas através da multi/transescalaridade da “força do lugar”, em um sentido próprio tal como Milton Santos (1996) coloca, foram determinantes para que o grupo pudesse expandir escalarmente sua área de atuação. A possibilidade de ampliar o alcance pela propagação do seu trabalho, certamente não foi concedida, mas sim conquistada pela excelência técnica da qualidade musical, a originalidade e a habilidade em transpor a informalidade das rodas de samba para outros espaços muitas vezes avessos à essa lógica.

Em entrevista concedida à rede Globo<sup>53</sup> Beth Carvalho afirma que, por volta dos anos 1970/80, os novos compositores haviam perdido seu espaço nas escolas de samba para apresentarem suas novas músicas. O Cacique de Ramos, então, foi esse lugar que abrigou e difundiu diversos desses compositores, com a possibilidade de divulgação de sua arte. A originalidade do Grupo Fundo de Quintal, vista após seu rápido crescimento, nas rádios e programas de televisão,

---

<sup>53</sup> CARVALHO, Beth. Esquenta!. Rede Globo. 23/01/2011. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1417480/?s=0s>

foi forjada em um ambiente construtor de uma cena musical inscrito na história da música popular brasileira.

A introdução nos meios de comunicação possui íntima relação com programas de rádio e seus apresentadores. Estes foram responsáveis pela difusão dos novos artistas que o solo sagrado do Cacique de Ramos revelava: Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra, o próprio Grupo Fundo de Quintal, entre outros. As redes comunitárias forjadas através da “lógica do lugar” também englobaram radialistas, que traçaram estratégias para seguir na contramão da massificação cultural patrocinada pelo mercado através das gravadoras, que por sua vez, detinham o controle do que iria ser veiculado nas rádios. Salles (2022) aponta que: “A tarefa era árdua, pois as grandes rádios FM (98, 105 e Cidade) não aceitavam colocar o samba na programação, sempre frequentada pelo rock nacional e as músicas internacionais. Preconceito? Racismo?” (p. 111).

Por esse motivo, a trajetória do samba e do Grupo Fundo de Quintal foi influenciada pelas rádios AM<sup>54</sup>. Após a divulgação nas rádios de menor expressão, foi que o samba passou a assumir alguma relevância nas rádios da frequência FM. O destaque é dado para a rádio Tropical FM e o radialista Armando Campos, que construiu um programa dedicado ao gênero, indo em direção oposta àquela pretendida pelas gravadoras. O mercado musical em geral é coordenado por regras e normas estabelecidas por essas grandes empresas, exercendo forte influência no que vai ser tocado. É preciso lembrar do amplo domínio das gravadoras, com a clara finalidade em veicular as chamadas “músicas de trabalho” dos seus artistas contratados, sobrando pouco ou nenhum espaço para artistas de menor expressão, sobretudo se tratando de uma música feita essencialmente por pessoas negras.

Sendo assim, Armando Campos, em programa destinado a tocar sambas-enredo, ganha certa legitimidade ao tocar o gênero nas manhãs em todos os dias da semana, na Tropical FM. Rapidamente o horário do programa se estende, bem como o número de ouvintes — com a maior parte da audiência, segundo ele, proveniente das favelas e camadas mais populares. Mas quando foi incorporada à programação o repertório contendo outros tipos de samba, sendo veiculados muitos trabalhos de artistas do Cacique de Ramos, a audiência se eleva, concorrendo com as maiores rádios da época. O diferencial, além da qualidade, foi a autonomia conquistada pelo radialista, onde existia a possibilidade de

---

<sup>54</sup> Com destaque para Adelzon Alves, na Rádio Globo; Reginaldo Terto, na Rádio Ipanema e Arlênio Lívio & Rubens Confetti, na Nacional (SALLES, 2022, p. 107)

executar o programa de acordo com suas próprias escolhas, levando a ampla divulgação dos artistas que despontavam na cena musical do subúrbio carioca (SALLES, 2022).

Ainda assim, por alguns anos, o Grupo Fundo de Quintal ainda seria visto como a banda de apoio de Beth Carvalho. Foi preciso aquele formato de samba garantir sua ascensão, junto ao sucesso de outros artistas para que tivessem uma propagação cada vez maior na mídia. O jornalista Mauro Ferreira aponta que foi somente em 1985 que a mídia volta seus olhos com mais afinco para a cena do samba carioca. Na ocasião, além do lançamento dos LP's *Luz Divina* (1985) e *Mapa da Mina* (1986), — primeiro disco de platina do grupo, com mais de 250 mil cópias vendidas — outros sambistas lançam relevantes trabalhos<sup>55</sup>, ocupando maior espaço midiático. Na última metade desta década, então, o samba alcança a maior rede televisiva do Brasil, assumindo grande relevância no cenário nacional. O papel desempenhado pelas rádios fez o samba ampliar suas escalas para além daquelas usuais, abrindo portas para outros mercados, como o de São Paulo (SALLES, 2022). Se, atualmente, o Cacique de Ramos e o Grupo Fundo de Quintal ampliaram suas escalas de atuação, isso se deve a sujeição de parte do mercado — representada por agentes com prestígio ou posições de poder vinculados à cultura sambista, obrigados a cederem espaço a um grupo de sambistas reconhecidos por sua excelência musical — o que, de modo contraditório, acaba por fortalecer as redes comunitárias construídas em torno dos sentidos de lugar e de quintal.

Desde o primeiro lançamento, em 1980, foram mais de trinta trabalhos, entre discos de estúdio, exhibições ao vivo e coletâneas. Gostaríamos de destacar o disco *Só Felicidade* (2014) vencedor de Grammy latino, revelando sua trajetória incontestável dentro do samba e da música popular brasileira. Seu êxito, ao nosso ver, passa por incorporar de forma única as práticas espaciais feitas e refeitas no quintal a um mercado caracterizado pela competição e desequilíbrio de forças, próprio do sistema capitalista. Por mais que as duas lógicas sejam, *a priori*, contraditórias, em muitos momentos elas se entrecruzam, fomentando a relação paradoxal do samba (TROTТА, 2011) com a indústria fonográfica e os aparelhos midiáticos de divulgação.

A consagração do samba e de um conjunto de sambistas enquanto sujeitos históricos e protagonistas de um movimento de resistência revela-se,

---

<sup>55</sup> Destacamos aqui o LP *Raça Brasileira* (Som Livre, 1985), produzido por Milton Manhães, revelando nomes como Zeca Pagodinho, Pedrinho da Flor, Elaine Machado, Jovelina Pérola Negra e Mauro Diniz.



paradoxalmente, na tentativa do mercado de cooptar e esvaziar os elementos constitutivos dessa cultura, sendo, contudo, constrangido a operar, em muitos momentos, segundo a lógica e as práticas instituídas por seus “sujeitos celebrantes” (FERNANDES, 2001). Mesmo após seus mais de 40 anos de carreira, com muitas mudanças entre seus componentes, o Fundo de Quintal mantém seu propósito conectado às práticas do Cacique de Ramos como um quintal de base comunitária, sustentando a “lógica do lugar” como essência nesse processo de mediação.

Poderíamos afirmar, de tal forma, que a sobreposição dos movimentos de resistência, inclusive após a entrada e consequente aumento da mediação com a indústria fonográfica, se faz presente desde os anos iniciais deste movimento. A tentativa de incorporação dos sentidos de quintal, caracterizado pela ludicidade e espontaneidade, é utilizada como forma de projetar ou representar aqueles espaços para um ambiente que muitas vezes se mostra avesso a essa realidade. Mesmo se tratando de um processo que revela rupturas e transformações por meio da apropriação privada de uma produção social coletiva (CARLOS, 2024), a força do samba e seus sujeitos se mostra, mais uma vez, significativa e vitoriosa.

A atmosfera das rodas de samba impressa à sonoridade do grupo fica evidente em alguns exemplos. Talvez o mais significativo seja no primeiro LP. Na música “*Bar da Esquina*”, Jorge Aragão, acidentalmente, deixa cair um cinzeiro ecoando na gravação original. Em muitos casos o ruído seria suprimido na pós-produção, ou na época, seria gravado novamente. No entanto, Milton Manhães (principal produtor do disco) fez questão que tivesse o ruído como forma de deixar a gravação mais espontânea e orgânica possível, na tentativa de reproduzir com fidelidade máxima as rodas das quartas-feiras do Cacique. Em depoimento a Marcos Salles (2022) ele afirma: “Lá da técnica eu gritei: ‘Segue, segue, é o clima’. A gravação continuou. Aí perguntaram: ‘E o cinzeiro?’ Eu disse: ‘Faz parte, é como se fosse ao vivo’” (p. 85).

Um outro exemplo na mediação com o mercado versa sobre a incorporação “mais erudita” (baseada em arranjo de cordas) na batucada polirrítmica percussiva, marca característica do grupo. Após a saída de Milton Manhães, Rildo Hora assume a frente de produção e adiciona novos elementos à sonoridade do Fundo de Quintal. Mesmo contestado pela diretoria da gravadora, ele insiste, com posicionamento firme:

Quando se adiciona cordas num disco de samba, você está dando a nobreza para o sambista. Está dando a oportunidade do sambista se apresentar pra plateias mais sofisticadas. Mas o segredo está em saber como colocar. O arranjo não pode

aparecer mais que a batucada. Quem manda no disco de samba, o rei do disco de samba, o dono da boca é o pessoal da percussão (SALLES, 2022, p. 147-148).

De certa forma, os produtores que acompanharam os projetos do Fundo de Quintal tinham ciência de que a essência do grupo, forjada no quintal do Cacique de Ramos, não poderia ser deixada em segundo plano. Assim, sua originalidade e as características fundamentais daqueles que estabeleceram vínculos e experiências coletivas em torno de um forte senso de lugar se tornaram marcas registradas. Esse legado se sustenta em uma sobreposição multi/transescalar, presente no próprio conceito de lugar, destacando a capacidade do grupo de negociar e mediar frente aos processos de mercadificação da música, do samba e da vida. Embora houvesse motivos plausíveis para serem incorporados integralmente à lógica de mercado, ainda assim, são referências incontornáveis para a música negra, assumindo com consciência a responsabilidade de carregar referenciais de tradição sob a perversidade normativa da indústria cultural.

Através da trajetória do Grupo Fundo de Quintal buscamos iluminar o potencial de resistência contido nas práticas espaciais dos sujeitos sambistas. Através da vivência no/do quintal, esse arcabouço cultural afrodiaspórico se mostra vivo e presente, ainda que permeado de incontáveis contradições. As perspectivas reducionistas que buscam evidenciar somente o papel das transformações dos setores hegemônicos na relação com a cultura negra, fogem do real papel de resistência e reinvenção contido no samba e, sobretudo, nos sambistas.

Pensamos com isso, demonstrar a possibilidade de evidenciar o quintal como lugar do samba e do sambista numa perspectiva de dentro, como lugar de resistência. Afinal, o protagonismo fica por conta daqueles que decidiram os motivos pelos quais estavam em celebração. Além disso, é preciso lembrar um movimento contrário, mas complementar, de dentro para fora. Um movimento de extroversão, alcançando escalas para além do próprio quintal e, com isso, demonstrando a possibilidade do samba/sambistas sujeitos individuais/coletivos que enquanto criam suas músicas, criam também seus espaços/lugares que se recriam como elementos fundamentais para produção permanente de novas geografias negras.

|        |        |             |      |          |
|--------|--------|-------------|------|----------|
| Sim    |        |             |      |          |
| É      | o      | Cacique     | de   | Ramos    |
| Planta | onde   | todos       | os   | ramos    |
| Cantam |        | passarinhos | das  | manhãs   |
| Lá     |        |             |      |          |
| Do     | samba, | é           | alta | bandeira |

E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs  
Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs

Seus compositores, aqueles que deixam na gente aquela emoção  
Seus ritmistas vão fundo, tocando bem fundo qualquer coração  
É uma festa brilhante, um lindo brilhante mais fácil de achar

É perto de tudo, ali no subúrbio, um doce refúgio pra quem quer cantar  
É Cacique

Sim  
É o Cacique de Ramos  
Planta onde todos os ramos  
Cantam passarinhos das manhãs  
Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs  
Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs

É o Cacique pra uns, a cachaça pra outros, a religião  
Se estou longe, o tempo não passa, e a saudade abraça o meu coração  
Quando ele vai para as ruas, a vida flutua num sonho real  
É o povo sorrindo, Cacique esculpindo, com mãos de alegria, o seu carnaval

É Cacique

Sim  
É o Cacique de Ramos  
Planta onde todos os ramos  
Cantam passarinhos das manhãs  
Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs  
Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs

Lá  
Do samba, é alta bandeira  
E até as tamarineiras  
São, da poesia, guardiãs

(Luiz Carlos da Vila, *Doce Refúgio*, 1981)

#### 4. Considerações finais

Num samba assim mandingueiro  
É que eu divido bem o tempero  
E é bom dosar o ingrediente:  
Um dente, sal, menos louro  
Eu não entrego o ouro e é olé no gringo  
Brincar com'eu brinco é armar um rolo  
E aí meto o couro pra valorizar o que é brasileiro  
Porque só quem gira a pé no morro  
Sabe o que eu corro por aí  
Pra essa peteca não cair  
Canto qualquer parada  
Mando: não tem errada  
Porque só quem gira a pé no morro  
Sabe o que eu corro por aí  
Pra essa peteca não cair  
Meu samba não vai cascadear  
Eu digo que tá e dou o plá!  
Quer ver esse molho desandar?  
Põe muito louro e blá-blá-blá

(Aldir Blanc e Moacyr Luz, *Mandingueiro*, 1998)

O enredo da música referenciada acima nos remete a construção de um samba baseado em preceitos da vivência sambista, da qual é atravessada por componentes constantemente presentes nesse universo. A interface do sagrado e do profano, muito vivido através da festa, da música e da religião são fortes elementos que compõem sua essência. As mandingas e encantarias são traduzidas a partir de uma receita de samba que, a princípio, é simples de ser reproduzida.

No entanto, apreender seus signos e códigos subjetivos — o “ouro” — fazem parte da construção de um complexo conjunto de saberes forjados a partir de práticas produzidas por grupos sociais específicos. Nesse caso, “brincar com’eu brinco” não se mostra uma tarefa trivial. Saber driblar e jogar com as adversidades e contradições da vida para quem gira a pé nos morros e subúrbios é uma tarefa muito pouco assimilada por quem não partilha das mesmas vivências.

A comunhão proporcionada pelas festividades e pela religião, embalados pela música e pela comida tem no espaço um vigoroso traço de coesão. O mundo do samba intersecciona essas dimensões da vida forjando lugares de sociabilidade e intercomunicação calcados essencialmente, a partir da vivência de terreiro, no que Muniz Sodré (2002) chamou de forma social negro-brasileira. Embora saibamos que tenha se configurado quase que exclusivamente dessa forma em seu surgimento, ficando marginalizado e restrito a redutos socialmente periferizados, vimos que seu processo de apropriação e espoliação através do branqueamento e de vetores do mercado foi intensificado ao longo do tempo. O samba se transformou e atualmente encontra-se em diversas partes do Brasil e do mundo, tomando proporções inimagináveis para aqueles que sofreram ao tentar celebrá-lo fora dos domínios das suas comunidades — como é o caso de João da Baiana, preso, com seu pandeiro apreendido por transitar no espaço público entre idas e vindas de rodas de samba.

Os quintais (terreiros), então, foram local de abrigo, seguro, para essa parcela da população que buscava remontar sua vida através da reinvenção de práticas ancestrais, muitas já reformuladas sob o cosmopolitismo e amálgama cultural das urbanidades do Rio de Janeiro. Tais conjuntos de práticas ainda se mostram vivas, bem como o samba, não há dúvidas quanto a isso. No entanto, entendemos que, de certa forma, existe uma assimetria entre samba e sambistas, da qual suscitam inúmeras contradições. Buscamos evidenciá-las através do espaço, visto por múltiplas escalas, ao longo do trabalho.

Com o andamento e algum estágio de maturação da pesquisa, vimos que o quintal, inscrito ainda nesta seção, se diferencia daquele da fase inicial, quando

ainda era um projeto. Tampouco se assemelha àquele narrado pela experiência do próprio pesquisador em tempos remotos, ainda que componha a esfera do trabalho. O caminho para elaboração de um objeto de pesquisa e o questionamento das perguntas mais adequadas para sua lapidação é tortuoso, mas instigante. A transformação da dimensão empírica do objeto é necessária para abrir-nos ao novo, em um incessante processo de devir, que talvez, não fossem as perspectivas anteriores e a aceitação para o caminhar de um movimento, não se mostrariam nítidas.

Por isso, o apoio conceitual de uma base teórica somado à observação e participação do pesquisador para conferir sentido às leituras é imprescindível. O método dialético, do qual boa parte dos geógrafos aqui utilizados construíram seu pensamento, foi nossa fonte de pesquisa na intenção de atingirmos certas contradições muito presentes no sistema capitalista, baseado na hierarquização e na ampla disparidade de forças entre seus sujeitos (individuais e coletivos). Por conta dessa influência, nossa escrita foi obrigada a seguir uma trajetória em meio a continuidades e descontinuidades, como forma de realização dessas oscilações contidas nas contradições.

Ficou evidente que nosso foco prioritário não foi esmiuçar o sistema capitalista como reprodução das relações de produção, no sentido lefebvriano, o que demandaria um maior esforço analítico. No entanto, entendemos que na relação entre samba e sambista, as contradições concernentes aos papéis da mercadificação, os processos de resistência e os contextos de interação racial possuem sua gênese nas desigualdades criadas e demandadas pela mediação do capital. Sempre que possível, buscamos trabalhar tais dimensões sob o tensionamento dessas diferentes lógicas que atravessam o mundo do samba e seus sujeitos, tornando um desafio permanente e contínuo, já que sua superação ainda é motivo de amplo debate e trabalho.

Assim como Massey (2000; 2004), acreditamos na impossibilidade de simplificarmos os processos aqui trabalhados somente por essa perspectiva. Justamente por isso, definimos a centralidade do conceito de lugar na pesquisa a partir da concepção aberta e não estática, entendendo a interação de múltiplas escalas. Unindo aos conceitos de espaço e território, acreditamos que fazendo o movimento contínuo entre o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro até a escala mais específica do corpo — locus da opressão e da resistência étnico-racial — passando pelos lugares do samba, os quintais, conseguiríamos trabalhar as questões pretendidas pelo trabalho.

Como forma de corporificar esses sujeitos, tangenciando a fenomenologia, trouxemos os horizontes baseados nos espaços vividos dos sambistas como forma de enfatizar a dimensão subjetiva que molda os lugares do samba, na mesma medida que os são moldados. Dessa forma, o lugar do sambista é também o lugar do negro e o negro como lugar (GUIMARÃES, 2015), trabalhados sob o ponto de visto afirmativo das Geografias Negras.

O desencontro de fatos e informações no que diz respeito a trajetórias de corpos negros também foi um ponto de dificuldade na pesquisa. Conforme apontamos, suas espaço-temporalidades, durante muito tempo, foram abordadas com extrema falta de compromisso por estarem associadas a uma pseudolegitimidade dos segmentos dominantes. Resulta-se disso imprecisões e equívocos analíticos graves que escamotearam espacialidades negras, onde o samba tem grande preponderância. Por isso, as Geografias Negras têm papel central no enfrentamento ao racismo epistêmico, que se torna determinante na luta antirracista em boa parte das concepções que regem o mundo real concreto.

Abandonando as perspectivas deterministas e reducionistas que pretendem generalizar o lugar do negro na sociedade, buscamos compreender a interface do samba com seus espaços, apoiados na vivência dos quintais, como instrumento de resistência e reinvenção da vida sob os atravessamentos do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro. Nosso objetivo central, portanto, teve a intenção de analisar a relação desses quintais com a cultura sambista pensados a partir das práticas espaciais de populações afrodiaspóricas.

Acreditamos que a convergência do conjunto de práticas sambistas se dá através e pela força desses lugares devido sua potência e caráter inventivo, corporificados nas formas de ser/estar no mundo de sambistas frente a percalços e conflitos marcados por desigualdades étnico-raciais. Demarcamos assim, nosso objeto de pesquisa baseado nos processos de apropriação espacial na relação entre samba e quintal, através da vivência dos seus sujeitos expressas por e a partir do lugar, visto como conceito geográfico e como categoria prática no mundo real concreto.

Dessa forma, nos questionamos se era possível estabelecer na relação entre samba e quintal o funcionamento de um locus da resistência e de proposições capazes de influir em relações sociais mais igualitárias. Conforme abordamos anteriormente, realizar um movimento multi/transescalar nos pareceu o meio mais eficaz para atender nossas demandas.

Sendo assim, após nossa introdução, abordamos a relação conflituosa expressa no espaço urbano do Rio de Janeiro a partir da hierarquização espacial

provocada pela criação e ampliação de espaços estigmatizados na cidade. A marginalização dos grupos menos favorecidos, majoritariamente negros, e sua consequente expulsão das regiões mais valorizadas da cidade no período pós-abolição culmina com o surgimento do samba moderno. Enquanto um projeto hegemônico de modernidade e modernização atua segregando e promovendo novas contradições espaciais, o samba, visto como uma modernidade negra, — ancestral, mas ainda pouco ou nem um pouco preocupado com o amplo debate acerca da tradição — contempla uma parcela da sociedade que almejava a garantia de direitos básicos e uma referida cidadania.

A partir da disposição contida na produção espacial da cidade, as comunidades afrodiaspóricas foram responsáveis por forjarem lugares próprios na cidade onde os valores de comunhão e solidariedade, de alguma forma, deveriam ser a base constitutiva dessa territorialidade. Não a concebemos de forma harmônica e romantizada, até porque a realidade pouco permitia tais contornos. Mas através dos laços muito costurados pelas casas de culto e o devido reconhecimento de um amálgama cultural em comum, esses valores foram sendo recosturados. Daí a importância das práticas contidas e produzidas no e a partir do quintal.

Seria pouco proveitoso, ao nosso ver, pensarmos no surgimento e trajetória do samba sem que fosse inscrito no substrato espacial da cidade. Procuramos evidenciar dessa maneira, um embate entre distintas e, por vezes, complementares espacialidades que compuseram esse quadro, recaindo sobre os aspectos culturais as marcas desses desacordos — que em meio a confrontos e mediações, contraditória e eventualmente, se davam através de determinadas conformidades.

As especificidades e particularidades do Rio de Janeiro encontram-se presentes no tipo de samba praticado por seus sujeitos, que da mesma forma, trazem consigo uma bagagem cultural de diversas outras localidades, enriquecendo o repertório de possibilidades existentes na sua constituição. Seu caráter cosmopolita fez com que reunisse uma variedade de elementos culturais preponderantes nas formas rítmicas, na construção poética e melódica do samba praticado.

Analizamos brevemente o contexto em que surge a música *Pelo Telefone* (Donga & Mauro de Almeida, 1917). Acreditamos que a construção de signos e significados pensados à época, com o objetivo de ampliar o alcance da composição revela indícios importantes sobre a relação entre a música popular brasileira e a nascente indústria fonográfica. Referimo-nos à música popular



brasileira, de forma genérica, pois reconhecemos o amplo debate em torno da classificação de *Pelo Telefone*. E é justamente sobre tal exemplificação que inicia nosso tensionamento acerca da relação paradoxal (TROTТА, 2011) do samba com o mercado da música. Aliás, a preocupação com o ato de classificar é marca característica da indústria fonográfica, pensando na comercialização de um determinado produto.

A complexidade exigida nas reflexões acerca da espacialidade do samba nos obrigaram a permear por caminhos para além daquele tratado como o samba característico da cidade do Rio de Janeiro, o partido-alto. Reconhecemos sua centralidade bem como total importância na cultura sambista, predominantemente banto dessa cidade. No entanto, como forma de evidenciar a relação entre samba, sambistas e mercado e suas respectivas apropriações espaciais, percorremos caminhos que foram do, já citado, samba amaxiado *Pelo Telefone* às relações raciais permeadas no universo das escolas de samba. Nossa intenção foi encadear a maior participação do segmento branco no universo sambista como forma de revelar as contradições e complementaridades na mediação do samba com o mercado. Os contextos de interação racial e seu desdobramento no espaço (SANTOS, 2012) ajudaram na compreensão das transformações do/no samba e, em alguma medida, suas consequências.

Por isso, consideramos pertinente destacar o tensionamento dialético entre o vivido, o percebido e o concebido, categorias que se entrelaçam na análise da experiência socioespacial e cultural. A partir da mudança na relação entre samba e mercado, com o advento do que foi classificado como “pagode romântico”, certos sambistas e outros sujeitos relacionados ao mundo do samba (grande parte jornalistas, críticos musicais e intelectuais brancos) notaram que a melhor elaboração de um repertório com signos, imagens e símbolos diferenciando seus códigos e comportamentos de outros poderia modificar ou causar algum tipo de interrupção nessas mudanças na cultura sambista. Tais estratégias, por mais variadas que fossem, tinham um fundamento baseado na construção de um discurso que remontasse uma referida autenticidade, calcada na continuidade de um passado histórico, sob o protesto de uma determinada vertente de tradição (CASTRO & TROTТА, 2001).

Uma categoria — “samba de raiz” — então é criada para atender a demanda desses grupos sociais, que ao nosso ver foram influenciados e se fizeram valer de um senso de “purismo” dentro do samba. Muitos outros sambistas, talvez menos preocupados pelos embaraços causados através das contradições demarcadas pela relação de poderes, pensam assim como nós, que as

classificações atendem mais aos interesses do mercado do que qualquer outra instância, retirando o protagonismo do sujeito celebrante do samba.

Entre conquistas e apropriações de diversas naturezas, acreditamos que o samba não apenas resiste. Há mais de um século, o samba existe e se afirma como marca incontornável de um Brasil negro. O processo de formação socioespacial brasileiro, plural e diverso, tem no Rio de Janeiro um microcosmos dos atravessamentos da colonização e da colonialidade, marca de difícil superação em nossa sociedade. No entanto, o samba se mostra elemento deflagrador potente no enfrentamento de tais heranças, seja no processo educativo, como ampla possibilidade a garantia básica do lazer ou um favorável companheiro em momentos mais difíceis. Talvez, mais que isso, o samba seja um modo de conceber a vida compactuando e reforçando laços de solidariedade e comunidade que a força do cotidiano eventualmente nos faz esquecer.

Decorrente disso, finalmente, recorremos como exemplificação de nossa dimensão empírica a importância e a centralidade que o Grupo Fundo de Quintal tem tanto para a cultura sambista, quanto para a música popular brasileira. O maior grupo de samba da história é fruto da produção de sambistas oriundos de um quintal concebido como templo sagrado do samba, o Grêmio Recreativo Cacique de Ramos, onde se guarda um conjunto de saberes próprios desse universo e que, muitas vezes, são intangíveis, sobretudo nos espaços mais céticos como a academia.

Nosso esforço em trazer o importante papel desses e de outros sambistas formados através de processos educativos similares, em quintais, terreiros, escolas e rodas de samba e outras agremiações da cultura negro-brasileira passa por um movimento de caminhar na contramão ao legado racista existente e incorporado aos espaços de poder. A universidade, apesar da gradativa mudança em sua configuração, ainda se mostra como um bom exemplo onde essas estruturas permeiam.

As mandingas contidas nos saberes dos quintais do samba não são de fácil apreensão, assim como não são para todas e todos, ainda que muitos pensem o contrário. Não queremos dizer que a cultura sambista seja restritiva, pelo contrário. Mas é preciso reconhecer quem fez e faz dessa cultura uma forma genuína de vida e o tanto que ela representa.

Para além de tradição, modernidade e relações mediadas através da perversidade do mercado, o samba é ancestral. Através dos homens e mulheres que passaram nesse mundo antes de nós e pavimentaram o caminho que estamos nos aventurando atualmente, é que se faz possível desfrutarmos de

momentos alegres, fazendo sentido nossa trajetória de vida no momento presente.  
 Salve o samba, nosso maior professor.

Mais um pouco vai clarear  
 É, vai clarear!  
 Nos encontraremos outra vez  
 Com certeza nada apagará  
 esse brilho de vocês (vocês, vocês)  
 Carinho dedicado a nós  
 Derramamos pela nossa voz  
 Cantando a alegria de não estarmos sós  
 Boa noite, boa noite  
 Pra quem se encontrou no amor  
 Boa noite, boa noite  
 Pra quem não desencantou  
 Boa noite, boa noite  
 Pra quem veio só sambar  
 Boa noite, boa noite  
 Pra quem diz no pé e na palma da mão  
 Boa noite, boa noite  
 Pra quem só sentiu saudade, afinal  
 Obrigado do fundo do nosso quintal

(Jorge Aragão & Alberto Souza, *Do Fundo Do Nosso Quintal*, 1987).

## 5. Referências

ABREU, M. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

ALVES, G. da A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. **GEOUSP Espaço e Tempo** (Online), São Paulo, Brasil, v. 23, n. 3, p. 551–563, 2019. DOI: <10.11606/issn.2179-0892.geousp.2019.163307. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/163307>> Acesso em: 01 mai. 2025.

ALVES, V. J. R. O samba no Distrito Federal e suas redes territoriais de sociabilidade. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 170-208, jul./dez. 2021.

ARAÚJO, I.; CANDEIA, A. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador; SEEC, 1978.

AZEVEDO, A. Capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In: AZEVEDO, A. **Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade**. Rio de Janeiro Departamento Cultural/ UERJ, 2002.

BATISTA, S. C. Representações, uso e apropriação do espaço. In: CONCEIÇÃO, A. L. et al. **Marx, a Geografia e a Teoria Crítica**. 1 ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2023, v. 1, p. 133-152

BENISTE, J. **A história do Candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

CACIQUE DE RAMOS. **Nossa história**. Disponível em: <<https://caciquederamos.com.br/nossa-historia/>> Acesso em: 01 jul. 2025.

CAMPOS, A. O. **Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARLOS, A. F. A. **A condição espacial**. São Paulo: Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_. **Valor-anti-valor-uso e a reprodução contraditória do espaço urbano**. Texto inédito apresentado no SIMEGER – Simpósio de Geografia, 2024. Não publicado.

CARVALHO, B. **O Som do Vinil**. YouTube Canal Brasil, 02 out 2018 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qKErh77B6dA>> Acesso em: 08 jul 2025.

\_\_\_\_\_. **Esquenta!**. Rede Globo, 23 jan. 2011. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1417480/?s=0s>> Acesso em: 09 jul. 2025.

CARVALHO, M. Vadiagem e Criminalização: A Formação da Marginalidade Social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902. **XII Encontro regional de História**. ANPUH, 2006. Disponível em:

<<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marina%20Vieira%20de%20Carvalho.pdf>> Acesso em: 17/07/23

CASTRO, D. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura**, UERJ, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7–18, jul./dez. 2009.

CHESNEAUX, J. **Modernidade-mundo**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes. p. 17 - 103. 1996.

CONCEIÇÃO, A. F; OLIVEIRA, C. G; SOUZA, D. B. Rostow e os estágios para o desenvolvimento. In: NIEDERLE, Paulo e RADOMSKY, Guilherme (Orgs.). **Introdução às teorias do desenvolvimento**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

CORRÊA, R. L. CULTURA, POLÍTICA, ECONOMIA E ESPAÇO. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 35, p. 27–40, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/18903>> Acesso em: 3 abr. 2025.

COSTA GOMES, P. C.; HAESBAERT, R. **O Espaço na Modernidade**. Terra Livre, [S. l.], n. 5, 2015. DOI: 10.62516/terra\_livre.1988.69. Disponível em: <<https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/69>> Acesso em: 3 dez. 2024.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

OSORIO DA SILVA, M.; VERSIANI, H. Maria. História de capitalidade do Rio de Janeiro. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 66–78, 2017. DOI: 10.12957/cdf.2016.30683. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/cdf/article/view/30683>> Acesso em: 14 ago. 2025.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NOGUEIRA, D; RIOS, I. **Samba pro poetas**. Intérprete: Diogo Nogueira. Rio de Janeiro: EMI, 2007. 1 CD.

DA VIOLA, P. **Argumento**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

\_\_\_\_\_. **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG, 1996.

DOZENA, A. **As territorialidades do samba na cidade de São Paulo**. 2009. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-17022011-092548/>> Acesso em: 23 fev. 2025.

FARIA, L; OLIVEIRA, A; Seixas P. A Casa e as suas casas. **Revista Temáticas - Revista de pós-graduação em Ciências Sociais** 40. 2013

FERNANDES, N. N. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**. 1. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. v. 1.

FERREIRA, A. **A Cidade no Século XXI: segregação e banalização do espaço**. Rio de Janeiro: Consequência, 2011. FRANÇA, Vera Lúcia Alves.

\_\_\_\_\_. **A cidade que queremos: produção do espaço e democracia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Consciência, 2021.

FERREIRA, D. C; RATTS, A. P. Geografia da diferença: diferenciações socioespaciais e raciais. **Revista GeoAmazônia**, Belém, v. 4, n. 7, p. 97–105, jan.–jun. 2016. DOI: 10.17551/2358-1778/geoamazonia.v4n7p97-105.

GUIMARÃES, F. (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Ed. Serra da Barriga, 2023.

GUIMARÃES, G. **Rio negro de Janeiro**: olhares geográficos de suas heranças negras e o racismo no processo-projeto patrimonial. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Geografia, UFBA. 2015.

\_\_\_\_\_. Geo-grafias negras & geografias negras. **Revista ABPN**, v. 12, 2020.

GUIMARÃES, G et al. EDITORIAL: Geografias em perspectivas negras. **Revista Continentes (UFRRJ)**, ano 11, n. 21, 2022.

HAESBAERT, R. **Viver no limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

\_\_\_\_\_. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2021.

\_\_\_\_\_. Território. **GEOgraphia**, v. 25, n. 55, 18 dez. 2023.

HARVEY, D. O espaço como palavra-chave. **GEOgraphia**, Niterói, v. 14, n. 28, p. 8–39, 2013. DOI: 10.22409/GEOgraphia2012.v14i28.a13641. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13641>> Acesso em: 17 ago. 2023.

HIRSZMAN, L. **Partido Alto**. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções Cinematográficas, 1982. Filme (52 min)

HOBSBAWM, E. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

HOLZER, W. Lugar. **GEOgraphia**, v. 21, n. 47, p. 130 - 134, 22 fev. 2020.

IPHAN. **Sítio arqueológico Cais do Valongo**: proposta de inscrição na lista do Patrimônio Mundial. 2016.

LARA, D. I. **Eu Sou o Show** (1985), YouTube, 27 set. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=V-j\\_p2VxNW4&list=RDV-j\\_p2VxNW4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=V-j_p2VxNW4&list=RDV-j_p2VxNW4&start_radio=1)> Acesso em: 10 jun. 2025.

LATOUCHE, S. **A Ocidentalização do mundo**: ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização planetária. Vozes. Petrópolis, p. 15 - 33, p. 82 - 107. 1994.

LECHNER, N. **A Modernidade e a Modernização São Compatíveis? O Desafio da Democracia Latino-Americana**, in: Revista Lua Nova, nº 21, São Paulo, 1990.

LEFEBVRE, H. **Lógica formal/lógica dialética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **O direito à cidade**. São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LIMA, E. L. de. O sujeito na encruzilhada do conhecimento geográfico. In: **Revista Paisagens & Geografia**. v. 4 n. Esp. 2019. Disponível em <<https://paisagensegeografias.revistas.ufcg.edu.br/index.php/A1p7D/articloe/view/42/45>> acesso em: 03 set 2024.



LIVRARIA LEONARDO DA VINCI. **Subsolo #21 – Luiz Antonio Simas: Ruas, gingas e dores do Brasil** [vídeo], YouTube 24 abril 2025. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=4uVq3lQnhVo&t=1179s&ab\\_channel=LivrariaLeonardodaVinci](https://www.youtube.com/watch?v=4uVq3lQnhVo&t=1179s&ab_channel=LivrariaLeonardodaVinci)> Acesso em: 13 jun. 2025.

LOPES, N. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**, Rio de Janeiro: Pallas, 1992

\_\_\_\_\_. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora e Livraria, 2001.

LOPES, N. SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MASSEY, D. O sentido global de lugar. In: ARANTES A. **O espaço da diferença**. Papirus, Campinas, 2000.

\_\_\_\_\_. **Filosofia e política da espacialidade**: algumas considerações. GEOgraphia – v. 6, n.12, p.7-23, 2004.

MARTINS JUNIOR, M. A. **Foi um rio que passou em minha vida: Portela representações e sustentabilidades em Madureira**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MELLO, J. B. F. **O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira – 1928/1991** – uma introdução à geografia humanística. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

MOREAUX, M. P. **Expressões e impressões do corpo no urbano**: estudo das práticas de arte de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da PUC-Rio, 2013.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NETO, L. **Uma história do samba**: volume 1 (As origens). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

NIGRI, B. S. **O Samba no Terreiro**: música, corpo e linguagem como prática cultural - apontamentos para o campo do lazer. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. 2014

NOGUEIRA, J; VESPAR, G. **Lá de Angola**. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: Universal Music International, 1980.

OLIVEIRA, D. Geografias da questão racial na luta política no Brasil: alguns desafios metodológicos. In: **VI Simpósio Internacional Metropolização do Espaço, Gestão Territorial e Relações Urbano-Rurais**, Rio de Janeiro, 2022.

PANITZ, L. M. Geografia da música: Um balanço de trinta anos de pesquisas no Brasil. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 50, p. 13–27, jun./dez. 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/65164/4127>> Acesso em: 03 jan. 2025.

PEREIRA JUNIOR, L. C. **O mar que me navega**: sintonias filosóficas em Paulinho da Viola. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.48.2011.tde-21072011-131554. Acesso em: 2023-12-07.

PIMENTA, C.; SILVA, G. Reflexão sobre as torcidas organizadas no samba e a espetacularização do carnaval carioca Sociedade e Cultura. **Revista de**

**Pesquisa e Debates em Ciências Sociais**, vol. 22, núm. 1, 2019, Janeiro-Junho, pp. 318-337.

PONSO, F. Em 1933, O Globo organiza desfile das escolas de samba com 40 mil pessoas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 fev. 2018. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-1933-globo-organiza-desfile-das-escolas-de-samba-com-40-mil-pessoas-22376823>> Acesso em: 29 jul. 2025.

RATTS A. Os lugares da gente negra: temas geográficos no pensamento de Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. In: SANTOS, R. E. (Org.). **Questões urbanas e racismo**. Petrópolis: DP et Alii; Brasília: ABPN, 2012.

ROCHA, O. **A era das demolições**: cidade do Rio de Janeiro: 1870 – 1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986.

RODRIGUES, A. Em Algum Lugar do Passado. Cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. In: AZEVEDO, A. (org.) **Rio de Janeiro**: Capital e Capitalidade Rio de Janeiro Departamento Cultural/ UERJ, 2002.

SANTOS, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora HUCITEC, 2006.

SANTOS, R. E. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano In: SANTOS, R. E. (Org.). **Questões urbanas e racismo**. Petrópolis: DP et Alii; Brasília: ABPN, 2012.

\_\_\_\_\_. **Território Inventivo Pequena África**. Palestra apresentada no Seminário Internacional Território Inventivo Pequena África, Rio de Janeiro, 22 nov. 2024.

SCHMID, C. **A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em**

**direção a uma dialética tridimensional.** Tradução de Marta Inez Medeiros Marques e Marcelo Barreto. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, n. 32, p. 89-109, 2012.

SILVA, G. A. F. da. **O samba de partido-alto, a formação social e a evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro:** um estudo a partir da contribuição de Nei Lopes. 2024. Dissertação (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

SILVA, W. L. Geosambalidades: corpo-samba como cartografias na cidade. In: SOLIS, D. E; MORAES, M. (org.). **Políticas do lugar.** Porto Alegre: UFRGS, p. 161-185, 2016.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Salvador: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. **Samba o dono do corpo.** Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SOUZA, M. L. Práticas espaciais. In: **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2013.

\_\_\_\_\_. A teorização sobre o desenvolvimento em uma época de fadiga teórica, ou sobre a necessidade de uma “teoria aberta” do desenvolvimento sócio-espacial. In: **Território.** Rio de Janeiro, Laget/UFRJ. Relume/Dumará. n. 1, vol. 1, p. 5-22. dez 1996.

SOUZA, V. T. **Transformações Espaciais e Práticas Espaciais de Resistência no Entorno do Arco Metropolitano do Rio de Janeiro:** A Luta das Comunidades Vila de Cava, Marajoara e Sol da Manhã pela Permanência na Terra. 2020. Tese (Doutorado em Geografia) - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2020.

SPIRITO SANTO, A. **Do Samba ao Funk do Jorjão**: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

TAVARES, A. Mano Eloy: Sambista pioneiro com S maiúsculo. In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade**. Dossiê Biografias e Trajetórias do Samba (Org. Vinícius Natal). N. 21, 2021.

TIBLE, J. Território subversivos atravessando tempos-espacos-mundos (comunas): autogoverno indígena In: **VI Simpósio Internacional Metropolização do Espaço, Gestão Territorial e Relações Urbano-Rurais**, Rio de Janeiro, 2022.

TOURINHO, H. L. Z; SILVA, M. G. C. A. da. Quintais urbanos: funções e papéis na casa brasileira e amazônica. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 11, n. 3, p. 633-651, set.-dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222016000300006>.

Trotta, F. **O samba e suas fronteiras**: “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: UFRJ. 2011.

Trotta, F.; Castro, J. P. A Construção da ideia de tradição no samba. **Cadernos Do Colóquio (UNIRIO)**, vol. 3, n.1, p. 62-74, 2001.

VELLOSO, M. As tias baianas tomam conta do pedaço. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.

Vianna, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.