

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

EMILY CARDOSO DIAS

**"LÁ TEM SAMBA ATÉ DE MANHÃ": A Prática do Samba em Madureira Hoje e o
Entrelaçamento entre Memória e Identidade**



Niterói
2023

EMILY CARDOSO DIAS

"LÁ TEM SAMBA ATÉ DE MANHÃ":

**A Prática do Samba em Madureira hoje e o Entrelaçamento entre Memória e
Identidade**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientadora: Prof.^a Dr. Marina Bay Frydberg

Niterói

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D541" Dias, Emily Cardoso
"LÁ TEM SAMBA ATÉ DE MANHÃ" : A Prática do Samba em
Madureira Hoje e o Entrelaçamento entre Memória e Identidade
/ Emily Cardoso Dias. - 2023.
113 f.

Orientador: Marina Bay Frydberg.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Samba. 2. Madureira. 3. Roda de Samba. 4. Memória. 5.
Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay, orientador.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Nº165


Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e cinco dias do mês de setembro de dois mil e vinte e três às 14:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professora Marina Bay Frydberg, apresentada pelo(a) aluno(a) *Emily Cardoso Dias*, sob o título: "**LÁ TEM SAMBA ATÉ DE MANHÃ**": *A Prática do Samba em Madureira Hoje e o Entrelaçamento entre Memória e Identidade*. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:


- Aprovação.
- Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

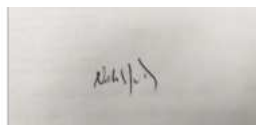
Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **MARINA BAY FRYDBERG**
Data: 29/09/2023 17:34:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof^ª. Dr^ª. Marina Bay Frydberg (Orientadora - Presidente da Banca)
(UFF e PPCULT)

Documento assinado digitalmente
 **ANA PAULA PEREIRA DA GAMA ALVES RIBEIRO**
Data: 06/10/2023 21:15:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Alves Ribeiro
(UERJ e PPCULT/UFF)



Prof. Dr. Nilton Silva dos Santos
(PPGA/UFF)

Documento assinado digitalmente
 **CAROLINA GONCALVES ALVES**
Data: 29/09/2023 18:18:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Carolina Gonçalves Alves
(CPDOC/FGV)

Obs.1 : esta ata constitui exclusivamente um comprovante de defesa de dissertação, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, não substituindo, como documento oficial, a declaração de conclusão de Mestrado dada pela Secretaria do PPCULT somente após o cumprimento de todos os demais requisitos e entrega, em até 60 dias após a defesa, de uma cópia impressa e uma em PDF dentro das especificidades formais indicadas pela Secretaria.

Obs. 2: justifica-se a participação remota de três membros na banca referente ao artigo 2.º da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES: “Art.2.º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação”.

Dedico esta dissertação aos sambistas de
Madureira de hoje, os que já se foram e
os que estão por vir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos sambistas de Madureira que me ajudaram a entender este plural universo do samba no bairro. Sem acompanhar as rodas de samba e os ensinamentos perpassados, esse trabalho não seria possível. Agradeço por, gentilmente, compartilhar comigo seus saberes e por cederem seus tempos para as entrevistas, mensagens e conversas informais durante a pesquisa de campo. Agradeço aos sambistas João da Serrinha, Leandro Silva, Nem do Samba e Bolinha. Agradeço aos frequentadores das rodas de samba ‘Tô no Trabalho, Amor’, Quintal de Madureira, Pagode do Nem e Samba na Serrinha.

Agradeço a Universidade Federal Fluminense, onde realizei toda a minha formação, e em especial ao Programa de Pós-Graduação de Cultura e Territorialidades. Meus sinceros agradecimentos aos professores do curso de Produção Cultural e do PPCULT por me ajudarem a me tornar uma produtora cultural. Agradeço à colega Ana Clara Vega por dividir as belezas e dificuldades da vida acadêmica durante a graduação, iniciação científica e mestrado.

Agradeço aos professores Ana Paula Alves Ribeiro e Nilton Silva dos Santos pela leitura atenta e contribuições durante a qualificação. Meus agradecimentos aos professores Ana Paula Alves Ribeiro, Carolina Gonçalves Alves e Nilton Silva dos Santos por aceitarem o convite de integrarem a banca.

Agradeço a professora Marina Bay Frydberg por todo carinho, paciência, incentivo e ajuda durante esses cinco anos. Graças a ela, construí minha trajetória nos estudos sobre Cultura e me encantei pela pesquisa acadêmica. De “pequeninha” curiosa para fazer pesquisa sobre carnaval de rua para uma futura mestra, foi ao lado dela que aprendi a ser pesquisadora e a me encantar pela festa que é o samba.

Agradeço aos meus pais pelo amor, cuidado, apoio e por sempre me mostrarem a importância e prazer dos estudos. Ainda na infância acompanhei meu pai concluindo o mestrado e doutorado e tenho orgulho que agora ele também possa acompanhar o meu caminho. É por conta da existência e apoio de vocês que pude estar alcançando esta fase.

Por fim, agradeço a Alexia, pelo amor, pelo companheirismo, pelas idas aos sambas, pelas tentativas de também realizar pesquisas de campo, e pela compreensão da minha ausência para que eu me dedicasse a esse trabalho. A parceria dela fez com que o processo de escrita de dissertação, que não é fácil, se tornasse agradável.

RESUMO

A dissertação se dedica a investigar a prática contemporânea do samba, através da atuação de rodas de samba no bairro de Madureira, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Resulta de uma pesquisa etnográfica, constituída por idas às rodas de samba e entrevistas com os realizadores sobre entendimentos em relação ao ritmo, organização da roda e a importância sobre o a o fazer sambista no bairro de Madureira. Busquei compreender os elementos que compõem as rodas de samba no bairro, tendo em vista os caracteres identitários, memorialísticos e territoriais presentes na narrativa e atuação das mesmas. Através dos discursos e dos estudos sobre memória, identidade e projeto, explorei os conflitos em relação à forma de atuação das rodas de samba no bairro. Procurei observar como articulam as memórias com os modos de fazer samba. Compreendi que há uma pluralidade de formas do fazer sambista no bairro, o que torna cada roda de samba uma potência e única, por articular diferentes elementos da memória, entendimentos sobre o presente e projetos para o futuro.

Palavras-chave: Samba, Madureira, Roda de Samba, Memória, Identidade.

ABSTRACT

The dissertation is dedicated to investigating the contemporary practice of samba through the activities of samba jamming sessions in the neighborhood of Madureira, located in the Northern Zone of Rio de Janeiro, Brazil. It is the result of an ethnographic research approach, which involved attending samba jamming sessions and conducting interviews with the organizers to gain insights into their perspectives on the rhythm, the organization of the jamming sessions, and the significance of being a samba practitioner in Madureira. The primary objective was to comprehend the elements that constitute the samba jamming sessions in this neighborhood, with a focus on the identity, memory, and territorial aspects present in their narratives and activities. By examining discourses and drawing from studies on memory, identity, and projects, I delved into the conflicts related to the way samba circles operate in the neighborhood. I sought to observe how memories are intertwined with the ways samba is practiced. Through this research, it became evident that there is a plurality of approaches to samba in the neighborhood, making each samba jamming session a unique and powerful entity that combines various elements of memory, contemporary understandings, and future aspirations.

Key-Words: Samba, Madureira, Samba Jamming Sessions, Memory and Identity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Tia Eulália na escadaria no Morro da Serrinha, precursora do jongo e fundadora do Império Serrano.	33
FIGURA 02 - Tia Doca tocando em uma roda de samba.....	34
FIGURA 03 - David do Pandeiro.....	36
FIGURA 04 - Tia Surica.....	37
FIGURA 05 - Mídias da Prefeitura com Tia Surica.....	38
FIGURA 06 - Eduardo Paes e Tia Surica.....	38
FIGURA 07 - Festa do título em 1982 em frente a quadra da escola Império Serrano.....	42
FIGURA 08 - Festa do Título da Portela em 2017.....	43
FIGURA 09 - Tem Tudo em Madureira.....	44
FIGURA 10 - Mapa da Praça do Patriarca.....	45
FIGURA 11 - Localização das rodas de samba pesquisadas.....	46
FIGURA 12 - Tia Maria do Jongo.....	49
FIGURA 13 - Mapa da região em 2023.....	50
FIGURA 14 - Samba na Serrinha no Bar do Zezinho.....	52
FIGURA 15 - Flyers das edições de março e abril.....	54
FIGURA 16 - Flyers das edições maio e junho.....	54
FIGURA 17 - Flyer da edição de julho.....	55
FIGURA 18 - Samba na Serrinha quando realizado na Casa de Jongo.....	56
FIGURA 19 - Samba na Serrinha no Império Serrano.....	57
FIGURA 20 - Samba na Serrinha no Império Serrano.....	57
FIGURA 21 - Divulgação visual da Roda de samba Quintal de Madureira.....	60
FIGURA 22 - Estação Madureira durante o Tô no Trabalho, Amor.....	62
FIGURA 23 - Comemoração de um ano do Tô no Trabalho, Amor.....	62
FIGURA 24 - Mídia de Divulgação Nem do Samba.....	64
FIGURA 25 - Pinturas na parede do Centro Cultural Tia Doca.....	65
FIGURA 26 - Pinturas na parede do Centro Cultural Tia Doca.....	66
FIGURA 27 - Árvore no Centro Cultural Tia Doca.....	67
FIGURA 28 - Roda de Samba Crioulice no Madureira de Portas Abertas, em outubro de 2022.....	70
FIGURA 29 - Eduardo Paes em foco com Arlindo Cruz e Marquinhos de Oswaldo Cruz no fundo.....	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCTD - Centro Cultural Tia Doca

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - O TEMPO SINCOPADO DO SAMBA EM MADUREIRA.....	19
1.1 A capital do subúrbio da Central: O trajeto do samba para Madureira.....	19
1.2 A roda de samba como performance e ritual.....	27
1.3 Imaginário sobre o sambista da região.....	35
CAPÍTULO II- PARA EXALTAR A ARTE QUE ENCANTOU MADUREIRA: OS CAMINHOS DO SAMBA NO BAIRRO.....	41
2.1 Trajetória das rodas de samba em Madureira.....	42
2.2 Novas rotas na prática das rodas no bairro.....	56
2.2.1. Samba na Serrinha.....	57
2.2.2. Quintal de Madureira.....	69
2.2.3. Tô no Trabalho, Amor.....	71
2.2.4. Pagode do Nem.....	74
2.2.5. Projeto Crioulice e Colo de Mãe.....	80
CAPÍTULO III - LÁ EM MADUREIRA SÓ NÃO SAMBA QUEM NÃO QUER: O RITMO COMO MEMÓRIA, IDENTIDADE E PROJETO.....	83
3.1 O Samba em Madureira como memória.....	84
3.2 A identidade que permeia o samba em Madureira.....	88
3.3 Samba em Madureira como um projeto.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

INTRODUÇÃO

Uma boa via para conhecer sobre a história do Brasil e de sua população, é pelo samba. Muito mais que um gênero musical, o samba é um importante elemento para a cultura brasileira, pois a construção do ritmo perpassa intrinsecamente a história do povo brasileiro. No entanto, pensar no samba e suas relações não é algo simples. As dinâmicas da prática cultural possuem diversas disputas e simbologias em torno de seu ato. Hoje, existem diferentes modos de se fazer uma roda de samba. O Rio de Janeiro é uma cidade onde um dos seus principais atrativos turísticos é uma roda de samba e a possibilidade de simbolizar a manifestação cultural, entre batuques e discursos, é um lugar privilegiado e de disputa.

Considerado como “um dos maiores símbolos de brasilidade” (BENEVIDES, 2004, *online*), o samba nem sempre obteve essa legitimidade na sociedade. A prática cultural surge de grupos sociais tidos como subalternos na sociedade. Grupos esses que tinham suas manifestações culturais perseguidas na cidade. O próprio João da Baiana, um pioneiro no samba, teve problemas com as forças policiais quando eles tomaram o pandeiro que ele carregava, no início do século XX (BBC, 2020, *online*). Entender como uma prática cultural reprimida se torna um símbolo nacional, demanda estudos sobre os fenômenos sociais que foram acometidos pelas rodas de samba, incluindo um aprofundamento em sua historicidade e análise dos sujeitos praticantes. Essa transformação social que aconteceu sob a prática do samba também demanda um estudo sobre o cenário em que se passa, isto é, uma análise sobre os territórios onde eram praticadas as rodas de samba. Este exame sobre o território é fundamental pois é através dele que será compreendido a identidade construída sobre a manifestação cultural e a memória social coletiva (HALBWACHS, 1990) que hoje se tem sobre o samba.

Para complexificar os entendimentos sobre rodas de samba, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, é essencial a análise da relação sobre territorialidades e os fluxos migratórios. As rodas de samba que eram tão predominantes na região da Pequena África - na região que compreende sub-bairros da zona Portuária da cidade, onde grande parte da população era formada por escravizados alforriados - no século XIX tiveram um deslocamento para a região do subúrbio do Rio de Janeiro, devido a reestruturação urbana da gestão de Pereira Passos. A reforma urbana, conhecida como “Bota-Abaixo”, visava transformar a cidade em uma capital com arquitetura parisiense. Para isso, era preciso esconder do cenário tudo que remetesse à pobreza que havia na cidade e, por consequência

dessa política, foram expulsos da área central da cidade: a população de classe baixa e a população preta (RICCO, 2021) .

Em decorrência dessa reforma urbana, as pessoas se deslocam para a região do subúrbio e, lá, o samba se instala e se torna uma das manifestações culturais mais atuantes no território. A representatividade coletiva possível nas rodas de samba é fruto de uma interdependência entre a prática cultural e o território nas dimensões simbólicas que são apresentadas. Como exemplo dessa relação, podemos citar o bairro de Madureira. Bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, Madureira é um polo comercial e um polo multicultural. Isso se deve porque o bairro abriga duas importantes agremiações carnavalescas¹, um grande parque municipal², o baile charme, a Feira das Yabás³ e a Casa de Jongô⁴. Por ter essa associação com o charme, samba e ao jongo, o bairro é muito associado como berço de práticas culturais afrobrasileiras. Dessa maneira, pode-se dizer que cada bairro possui suas particularidades no que tange a relação dos frequentadores com o espaço. Especificamente no subúrbio carioca, Vogel (1981) relata que essa morfologia social existente apresenta a coletivização e apropriação dos espaços públicos para fins de encontros e lazer, além de lugar de transporte. Dessa maneira, as ruas do subúrbio podem ser vistas como extensão de suas casas, definindo o espaço público como importante local de sociabilidade, inclusive de práticas culturais afrobrasileiras, como em Madureira.

Cabe dizer que essa ligação entre a prática e o território não é espontânea, mas sim construída pelos sujeitos praticantes e fortalecida pela memória coletiva. Conforme relata Milton Santos, o que denomina um espaço é "um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações" (SANTOS, 2008, p.12) ali presentes. Portanto, o bairro conhecido como Madureira é um espaço habitado e vivo, sujeito a mudanças e ressignificações constantes. Por exemplo, Madureira hoje é conhecido por ser a "terra do samba, do charme e do jongo" (ROLÉCARIOCA, 2019), porém se houvesse um apagamento de uma dessas práticas citadas no local, o bairro poderia ser associado com outras práticas culturais e, assim, ressignificada para as pessoas da cidade. A associação do bairro com a cultura afrobrasileira é, portanto, vivida pelos sujeitos, em discurso, memória e ato, onde está

¹ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela e Império Serrano.

² O Parque Madureira Mestre Monarco.

³ A Feira das Yabás reúne barracas de Tias de Madureira e conta com uma roda de samba em sua programação, realizada por Marquinhos de Oswaldo Cruz - sambista e idealizador do evento. Com comidas afro-brasileiras no valor médio de quinze reais, a Feira ocorre todo segundo domingo do mês na Praça da Portela, em Madureira.

⁴ A Casa de Jongô é um Centro de Cultura para salvaguardar a prática do jongo, dança africana que influenciou na formação do samba. A Casa é localizada aos pés do Morro da Serrinha, em Madureira.

sempre em disputa para garantir sua manutenção.

Um dos momentos em que essa associação do território é acionada com a cultura afrobrasileira é através das rodas de samba. Muitas das composições entoadas nas rodas relatam o cotidiano do morador do subúrbio e seu estilo de vida, com as dificuldades, alegrias e afeto pela região. Além disso, cabe identificar a importância simbólica e política das rodas de samba serem realizadas nos espaços culturais do bairro, inclusive nas ruas. Segundo Angelo Serpa (2013), “o espaço público é essencialmente político, um espaço de encontro de diferentes, e os territórios são, muitas vezes, espaços de iguais em conflito, juntos, mas separados por limites e barreiras simbólicas” (SERPA, 2013, p. 64). Portanto, ao compreender o uso do espaço público pelas rodas de samba em Madureira é possível identificar as memórias, os conflitos e discursos simbólicos presentes ali através da prática cultural.

Indo mais adiante no tema sobre espaço público, é possível também identificar como as ruas são espaços importantes de resistência à uma lógica mercantilista e de privatização, cada vez mais presente nos espaços urbanos na atualidade. As ruas devem ser reivindicadas por seus habitantes através do direito à cidade que, segundo Harvey,

(...) não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe, mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito (HARVEY, 2013, p. 58).

As ruas, portanto, são disputadas e reivindicadas para que seus usos sejam possíveis para todos e, inclusive, para os atores no campo artístico-cultural. Por isso, ao ocupar os espaços públicos com roda de samba há uma reivindicação do direito à cidade e também ao direito à cultura. Nesse espaço sempre conflituoso, Rôssi Alves afirma como os espaços possíveis de revitalização são importantes espaços de resistência à cidade mercantil:

Ruas, praças, prédios abandonados, espaços possíveis de revitalização (e aqui é preciso advertir para os distintos significados atribuídos a este termo com o tempo) tornaram-se importantes espaços de resistência. Ao passo que o projeto de reforma urbana, embalado pelos poderes público e empresarial, consistiu em esvaziar, desabitado, para dar vez a locais que contemplassem uma estética de cidade maravilhosa e obediente às necessidades do capital, o campo da arte "no amor" disputou outros projetos urbanísticos e mantém-se nesse embate (ALVES, 2020, p. 85).

Dessa forma, é possível compreender que as rodas de samba de rua promovem não apenas uma valorização do ritmo durante sua execução, mas também propiciam uma afeição do público com o espaço físico da roda de samba, isto é, com o território que lhe é praticado.

Por isso, o objetivo deste trabalho foi aprofundar a compreensão das dinâmicas das rodas de samba em Madureira hoje, a fim de entender as complexas interações envolvendo memória, identidade e território que permeiam essa manifestação cultural. Para isso, foi analisado o vínculo existente entre as rodas de samba, o bairro e os sujeitos que permeiam essas esferas, analisando o campo social que converge a todos esses pontos.

Tendo por base os estudos de memória coletiva e identidade presentes no campo do samba carioca, foram resgatados diversos elementos ao decorrer do trabalho que relacionam as rodas de samba como característica de uma territorialidade do bairro. Para tal compreensão, o trabalho buscou entender, sobretudo, como as rodas de samba atuam enquanto articuladoras do imaginário social sobre o bairro de Madureira? Como as rodas de samba constroem e afetam o território? E como elas operam na construção das identidades do bairro? Para isso, foi analisada a importância da prática de rodas de samba realizadas pelo bairro, a partir da hipótese de que essas rodas fortalecem e preservam o binômio memória-identitária no território, oferecendo representatividade ao povo frequentador do bairro.

Meu interesse pelo tema surge ainda na graduação em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. No terceiro período, comecei a integrar a pesquisa de iniciação científica ““Eu quero botar meu bloco na rua”: Cultura, Economia e Política no carnaval de blocos de rua no Rio de Janeiro”. Nesse momento, me aproximei da bibliografia sobre samba, carnaval e cidade, onde os estudos sobre ritmo e território me encantaram. Minha pesquisa de conclusão de curso foi sobre o “Trem do Samba: Um estudo sobre identidade e subúrbio carioca” (2021), onde desloquei o estudo sobre o ritmo para o território de Oswaldo Cruz. Durante essa pesquisa de graduação, me aprofundei na compreensão de como o evento do Trem do Samba valoriza a identidade sambista, disputa uma narrativa sobre o que é o samba suburbano, e também reivindica os direitos à cultura e à cidade no subúrbio carioca. Meu interesse no enfoque em relação a região da Grande Madureira está fortemente relacionada a minha vida pessoal. Nasci e cresci no subúrbio carioca, onde Madureira foi um ponto focal da minha vida profissional, acadêmica e pessoal. Em diversos momentos presenciei a mobilização que a prática sambista impulsiona no bairro e como ela se enquadra como uma festividade de valorização da região e cultura local. Logo, entregar esse trabalho foi promover o reconhecimento desta prática cultural como construtora do ideário de subúrbio carioca, tema que me é muito caro.

Desde a minha infância, o espaço do samba foi um lugar de acolhimento, afeto e

alegria. Explorar esse espaço de maneira complexa, verificando como as rodas de samba são acionadas, discursivamente, na cultura contemporânea e os possíveis usos narrativos articulados por seus sujeitos participantes foi realizar um elo entre a minha vida acadêmica e pessoal. Portanto, ter abordado esse tema no ambiente acadêmico foi trazer a minha história e de tantas outras famílias da Zona Norte carioca como agentes do saber.

No que tange aos objetivos da pesquisa, foi procurado a identificação e análise da prática sambista através das rodas de samba realizadas nas ruas de Madureira, assim como o reconhecimento de como a memória está presente nas relações entre o campo simbólico-territorial e cultural através da prática do samba. Além de tudo, também foi compreendido como o samba, originado no território do subúrbio carioca, está articulado na ocupação dos equipamentos culturais em Madureira, na cidade do Rio de Janeiro.

Para atingir os objetivos acima listados, foi trabalhado a identificação e análise da importância social, territorial e simbólica das rodas de samba na região, compreendendo as múltiplas representações adotadas das práticas dos sujeitos sambistas através do tempo, bem como sua organização e modo de vivenciá-lo. Por fim, também foram analisadas as interações na prática cultural, através do contato com os sujeitos praticantes de rodas de samba, a fim de entender a articulação identitária possibilitada por tais rodas naquele tempo-espaço.

Como metodologia de pesquisa, houve uma separação em fases que utilizaram diferentes métodos e técnicas a fim de auxiliar na compreensão dos significados e representações do samba no campo cultural em Madureira. Através de revisão bibliográfica sobre o tema - que foi uma etapa contínua da pesquisa - em mídias virtuais e do cruzamento dessas informações, foi buscado a articulação entre diferentes teóricos - como Muniz Sodré, Gilberto Velho e Michael Pollak - para a maior complexidade sobre objeto estudado e a construção de um panorama, simultaneamente, amplo e complexo sobre a ação social e cultural das rodas de samba de Madureira.

Para além da pesquisa bibliográfica e midiática, também foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os sujeitos organizadores de diferentes rodas de samba que atuam na região, a fim do entendimento organizacional e discursivo presente na prática cultural ao decorrer dos anos. Foram conduzidas entrevistas com quatro participantes distintos: João da Serrinha, um dos músicos e produtor da roda 'Samba na Serrinha'; Leandro Silva, um dos músicos da roda 'Quintal de Madureira'; Bolinha, produtor e integrante do projeto 'Tô No Trabalho, Amor'; e Nem do Samba, organizador do Pagode do Nem e do Espaço Cultural Tia Doca. A escolha de João da Serrinha para a entrevista visou compreender uma roda de samba

tradicional, que teve início nas ruas da Serrinha e posteriormente migrou para espaços fechados. Leandro foi selecionado dada a popularidade da roda 'Quintal de Madureira' na região durante o período de pesquisa. Seguindo esse mesmo raciocínio, Bolinha foi abordado devido ao projeto recente 'Tô no Trabalho, Amor', que tem ganhado destaque no bairro desde 2022. Por sua vez, Nem do Samba foi entrevistado por ser o responsável pelas tradicionais rodas de samba no Centro Cultural Tia Doca, que já se tornaram marco para o bairro. Dessa maneira, após as transcrições das entrevistas, foi possível uma análise dos discursos dos agentes, compreendendo os seus entendimentos sobre o impacto do que é o samba na região, assim como seus fazeres e as disputas que os cercam.

Enquanto isso, a terceira fase da pesquisa envolveu uma abordagem etnográfica que incluiu a observação participante nas rodas de samba citadas acima. A observação participante foi realizada durante a realização dos eventos, para que fosse apreendido a dinâmica e as ações dos sujeitos participantes no território e seus significados simbólicos.

Por fim, a quarta etapa foi a realização de um mapeamento dos locais mais referenciados em notícias, livros e revistas, onde foi explorado a importância simbólica desses espaços para o samba e para o bairro de Madureira, como por exemplo o Parque de Madureira ou então a Praça do Patriarca, onde abrigou diversos eventos sambistas e permanece sendo um importante espaço público de sociabilidade da região. Através deste mapeamento foi compreendido o capital simbólico (BOURDIEU, 1994) de cada localidade para o bairro. Portanto, através destas ferramentas, foi possível a complexificação sobre o entendimento do bairro carioca e sua intrínseca relação com o samba.

O presente trabalho foi dividido em três capítulos, onde são apresentados diferentes interfaces sobre a prática sambista e sua pluralidade de formas de acionamento pela comunidade. No primeiro capítulo, intitulado 'O Tempo Sincopado do Samba em Madureira', é realizada uma construção da trajetória histórico-social sobre o bairro de Madureira e a construção do ritmo sambista enquanto um elemento da cultura carioca. É explorado como Madureira se tornou um centro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro e como a população que ali se instaurou, levou juntamente o samba. Após isso, é aprofundado sobre como a prática da roda de samba funciona e os elementos simbólicos que fazem parte do ritual do samba. Por último, é identificado os elementos que giram em torno do imaginário sobre o ser sambista da região.

Por outro lado, no capítulo 'Para Exaltar a Arte que Encantou Madureira: Os Caminhos do Samba no Bairro' são enfatizados os locais de convívio nos quais o samba

desempenhou um papel proeminente no bairro, sendo abordados em dois subcapítulos distintos. No primeiro subcapítulo, é destacado os espaços de sociabilidade onde o samba se fez presente no bairro, como os quintais das casas e as escolas de samba. Já no segundo subcapítulo, a atenção é voltada para as trajetórias alternativas trilhadas pelos sambistas, analisando, através das entrevistas e pesquisas de campo, suas concepções acerca dessa manifestação cultural e as estratégias empregadas para consolidar suas identidades tanto no contexto do samba quanto no espaço do bairro.

O terceiro capítulo, intitulado ‘Lá em Madureira só não samba quem não quer: O ritmo como Memória, Identidade e Projeto’ se debruça na análise dos elementos inerentes da manifestação cultural. Tal como a memória e seus acionamentos, seja na prática, seja discursivamente, como é demonstrado no primeiro subcapítulo. Ou, ainda, as complexas identidades que se manifestam nesse contexto e que frequentemente estão em disputa, como é expressado no segundo subcapítulo. Por último, também é investigado como o samba assume formas de projetos, revelando como a prática sambista do bairro é articulada em termos de planejamento e aspirações futuras. Por meio dessas perspectivas abordadas, o último capítulo busca compreender tanto a dimensão social quanto política das disputas em torno do samba no bairro.

Este trabalho parte do entendimento das rodas de samba como locais de potência, resistência, além de lazer. É um espaço privilegiado de discurso sobre uma cidade cheia de lutas e disputas políticas e sociais. Dessa maneira, o presente trabalho busca expor a importância social e cultural do samba para a sociedade carioca, através da pluralidade do fazer sambista.

CAPÍTULO I - O TEMPO SINCOPADO DO SAMBA EM MADUREIRA

O samba é um importante elemento para a música e cultura brasileira, tendo uma historicidade que perpassa por diásporas, disputas e resistências sociais. As marcas de conflitos na história dos sambas são perceptíveis na análise das múltiplas representações do ritmo. Hoje o gênero musical do samba é um elemento muito representativo para diversos grupos sociais brasileiros, sobretudo para a população do subúrbio do Rio de Janeiro. A fim de entender como se dá a relação de uma população com determinado gênero musical, será procurado expor no presente capítulo a história da população do subúrbio carioca, especificamente de Madureira, e como a construção do bairro perpassa a historicidade do samba carioca, como é conhecido hoje.

Para tanto, o capítulo em questão se debruça em realizar uma cronologia social do samba, a fim de entender o campo social (BOURDIEU, 1996) carioca e o capital simbólico (BOURDIEU, 1983) que o engloba. Após isso, será analisado como a própria execução da roda de samba já possui características importantes para sua própria execução e entendimento. Diante do entendimento histórico sobre o trajeto do samba para e com Madureira, e também do entendimento sobre a roda de samba como performance, será entendido como o ritmo é trabalhado e praticado por organizadores no bairro. Aqui será proposto uma complexificação sobre a prática cultural que hoje é símbolo da brasilidade e também sobre o imaginário popular em Madureira sobre ele.

Dessa forma, se faz necessário uma contextualização histórica sobre o bairro de Madureira e sobre o samba. A partir disso, analisar como a prática do samba nas ruas de Madureira abrangem a compreensão da dialética das práticas culturais territoriais e suas diversas disputas e representações. Afinal, como podemos entender que Madureira é o “Meu Lugar” sobre o samba carioca?

1.1 A capital do subúrbio da Central: O trajeto do samba para Madureira

A origem do samba remonta às misturas de batuques musicais de diferentes regiões de países do continente africano. Isso porque a cultura desses sons característicos migrou junto aos negros, que foram capturados para serem escravizados no país. Desde o princípio, então, esse tema teve uma forte relação histórica com a região do Rio de Janeiro: o porto da localidade aportou cerca de dois milhões de negros a partir do início do século XVIII (FRANÇA, 2015). O fluxo se deu, principalmente, pela necessidade de mão-de-obra

escravizada para explorar as minas recém-descobertas no interior da região sudeste. A lógica escravagista se manteve na região durante todo o século XIX, devido ao desenvolvimento da produção cafeeira no Sudeste, especificamente na região do Vale Paraíba. Devido a essa grande produção agrícola, o Rio de Janeiro atuava como local de passagem para que os escravizados chegassem às produções cafeeiras.

A partir de 1763, a cidade do Rio de Janeiro se torna a nova capital do país e passa a figurar na rota dos destinos de migração da população negra. O deslocamento urbano para a localidade se deu de duas diferentes origens: do interior do sudeste, em virtude da decadência da economia cafeeira, e da Bahia, em que baianos buscavam melhores condições de vida (MOURA, 1995). Cabe destacar que a chegada sistemática de baianos para o Rio de Janeiro foi engrossada após a Abolição da escravatura, criando uma espécie de micro-diáspora na capital do país (MOURA, 1995).

A dispersão de indivíduos presente na situação de diáspora, segundo Stuart Hall (2003), torna múltiplas as identidades. No caso carioca, grande parte da população negra e de classes baixas, na metade do século XIX, concentrou-se na parte conhecida como a Pequena África⁵, no Centro do Rio de Janeiro (BARBER, MACKAY, 2016), lugar em que passaram a reaglutinar suas práticas culturais, valorizando traços das regiões de onde migraram. Tudo isso possibilitou trocas culturais e simbólicas das pessoas que ali viviam.

No início do século XX, durante a gestão municipal de Pereira Passos, houve mais um importante fluxo migratório no Rio de Janeiro. Foram realizadas várias reformas urbanas na cidade, como a modernização do Porto. Muitas pessoas se deslocaram da região portuária, devido às obras, e foram para moradias coletivas na região hoje chamada de Cidade Nova, bairro próximo ao centro do Rio de Janeiro. No local havia muitos músicos de lundu, um dos ritmos que originou o samba carioca. Os bares e gafieiras da região se tornaram pontos privilegiados de "encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna" (MOURA, 1995, pg. 109). Dessa forma, o bairro atuou como importante local para encontro e trocas de músicos e atuou também como importante local para a construção do samba do Rio de Janeiro.

Cabe destacar que a Praça Onze, por sua vez localizada próxima ao bairro da Cidade Nova, foi um importante e plural local de encontro de numerosas identidades culturais. A

⁵ A região da Pequena África compreende os bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, na zona portuária do Rio de Janeiro, e outros bairros ocupados por escravizados alforriados. A expressão foi criada após Heitor dos Prazeres definir a região como África em miniatura. Cabe relatar também que o termo não é consenso para todos os estudiosos do tema. Há diversas discussões para que seja relatado "Pequenas Áfricas", no plural, de forma que compreenda a existência de vários núcleos de comunidades negras na cidade.

característica de diversidade cultural do bairro se deu por ser ponto de “encontro de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis” (MOURA, 1995, p. 80). Diante disso, o agrupamento de indivíduos de diferentes origens com diferentes práticas, pluralizam os territórios e seus usos.

No entanto, no decorrer daqueles anos, os elementos culturais oriundos da cultura africana - como a capoeira, candomblé e o samba - foram repreendidos por serem elementos característicos de vadiagem. A opressão sobre a cultura negra foi tamanha durante o período que a vadiagem foi definida como crime pelo Código Penal de 1890⁶. Desse modo, é imperativo dizer que, mesmo após a abolição da escravatura em 1888, o Brasil conservou um pensamento racista, discriminatório e mesmo punitivista em relação a essa população na sociedade.

Esse contexto terminou por fazer com que, para preservar os costumes, seus praticantes procurassem "esconderijos", como casas de Tias baianas, para realizar cerimônias religiosas, tocar e dançar samba (MACHADO, 2014). Enquanto isso, a cultura dominante e suas atividades eram legitimadas pelo Estado, levando a cultura subalterna e suas atividades de resistência à atuação na marginalidade. Observando a repressão das práticas culturais advindas da história negra fica nítido a desigualdade social que operou e ainda opera no espectro cultural. É possível perceber a identidade cultural imposta e legitimada, diferenciando e negligenciando o que lhe difere (PACHECO, 2004), como ocorre, por exemplo, com as práticas culturais supracitadas.

Também, em razão das reformas urbanas realizadas na gestão de Pereira Passos, muitos moradores da Pequena África se deslocaram para os subúrbios da cidade, até então, dominado com chácaras agrícolas pela aristocracia (MOURA, 1995). Sobre a Região Norte da cidade na época, Luiz Antônio Simas relata:

A crise do trabalho escravo desarticulou a economia agrária e marcou o declínio econômico de toda a região. A partir daí, as grandes propriedades do Campo de Irajá foram loteadas e ocupadas, sobretudo, por ex-escravizados e homens pobres oriundos da extensa região do Vale do Paraíba.

[...].

Uma das propriedades mais famosas da região de Irajá era a Fazenda do Campinho, pertencente ao capitão Francisco Ignácio do Canto e arrendada em meados do século XIX pelo boiadeiro Lourenço Madureira. Do loteamento dessa fazenda surgiram os bairros de Campinho e Madureira.

⁶ É expressado no Capítulo XIII do decreto Nº 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-1-pe.html>. Acesso em: 24 de mar. de 2022.

Ambos assistiram a um aumento exponencial no número de moradores nas primeiras décadas do século XX (SIMAS, 2021, p. 51).

Conforme citado por Simas, Madureira foi um dos bairros que surgiu na Zona Norte, cresceu rapidamente e logo se destacou como um eixo comercial importante na região. Por outro lado, a região de Madureira já convergia para ser um importante eixo comercial muito antes do que fora citado por Simas. Simone de Oliveira (2017) traz em sua dissertação que

De acordo com Martins (2009) as populações indígenas seminômades já convergiam para aquela região para escambo de artigos excedentes entre diferentes tribos. Segundo o autor, já no século XVI, a região então conhecida como Campinho (que hoje denomina apenas o território do bairro vizinho à Madureira), era um pólo de redistribuição da produção de cana de açúcar, tijolos e telhas, grãos, legumes e verduras da Baixada de Irajá; pecuária, legumes e frutas produzidos na Baixada de Santa Cruz; e da cana de açúcar e manufaturados da Baixada de Jacarepaguá. Interiorizando a produção excedente de Irajá; e servindo como meio de ligação para o escoamento dos produtos de Santa Cruz, cuja outra opção de acesso ao Centro seria por mar, dependendo de grandes embarcações que geravam mais custos; e Jacarepaguá, ainda isolada pelos morros da Tijuca.

Chegando à região do campinho, a produção seguia para o Centro por terra, em trajeto próximo ao que conhecemos atualmente como avenida Suburbana, ou era escoada em pequenas embarcações pela praia de Maria Angu⁷.

[...].

Na virada do século XIX para o XX alguns marcos fortalecem a vocação comercial da região com a inauguração ferroviária da Estação Madureira (1890), estação Dona Clara (1897), Usina Hidrelétrica de Fonte (1908), Mercado de Madureira (1914) (OLIVEIRA, 2017, p. 32-33).

Dessa forma, pode-se perceber como o bairro se sobressai como um importante local diante sua vocação comercial. Devido ao fluxo intenso de comerciantes e moradores na região, os espaços públicos do bairro de Madureira logo foram considerados pontos de trocas, misturas e diálogo entre diferentes formas culturais.

Outro fator que também favoreceu o deslocamento para a Zona Norte carioca foi o desenvolvimento do transporte público municipal, especificamente as linhas ferroviárias. De acordo com o pesquisador do samba Roberto Moura (1995), “as novas linhas [de transporte] e o realismo do “bota abaixo” a cidade se expande para o norte como local para a moradia de sua população mais humilde que cresce em grande número com as novas levas de migrantes” (p. 81).

Embora o transporte ferroviário tenha surgido com o objetivo principal de transporte de carga, logo sua participação foi fundamental para o atendimento à população do subúrbio da cidade. As estações ferroviárias eram locais de encontro da população e a concentração das residências ia se dissipando conforme o distanciamento da estação. Um fator importante para

⁷ Hoje aterrada para construção da avenida Brasil, ficava próxima à Praia de Ramos.

este desenho urbano era a carência de outros transportes públicos, como bondes e ônibus.

Conforme relatado por Simas (2021) anteriormente, as classes mais pobres da população migraram para a região Norte da cidade pelos motivos destacados acima. Com esse fluxo intenso para a zona norte da cidade, os núcleos urbanos se configuram em torno das estações de trem formando um tecido urbano durante o século XX. Esses fluxos urbanos, realizados pelas classes mais baixas e advindas da migração baiana, fortaleceram encontros entre os ritmos de lundu, choros e maxixes e, depois, o samba - que representava o Rio de Janeiro marginalizado. Assim, as trocas sociais realizadas nas ruas da zona norte propiciaram o diálogo entre as práticas culturais, inclusive a do samba - que viria a experimentar futuramente sua solidificação como ritmo carioca.

Até meados do século XX o Estado pouco tinha atuado em benefício das regiões suburbanas. Segundo Annelise Fraga e Miriam Santos (2015) relatam

[...] os anos 1940/1950 caracterizaram-se pela posição de destaque da burguesia industrial, também pela penetração maciça do capital estrangeiro, marcando o início da febre desenvolvimentista no país. No plano urbano, foi um momento em que a população cresceu de forma espetacular, e o processo de estratificação geográfica se desenvolveu de forma mais ou menos mascarada, em função da proliferação de favelas por toda a cidade (FRAGA, SANTOS, 2015, p. 15).

A composição espacial do subúrbio não foi alterada nesse momento e foi uma conjuntura próspera para os setores comerciais e industriais dessas regiões, inclusive para Madureira. Foi nos anos de 1950 que houve a inauguração do Grande Mercado de Madureira - conhecido popularmente como Mercadão - e que até hoje é um importante local para o comércio e cultura da região. Já na década de 60 foi construído o Viaduto Negrão de Lima - popularmente conhecido como Viaduto de Madureira - ligando as três partes do bairro que são separadas pelas linhas férreas. Também é no Viaduto Negrão de Lima que ocorrem importantes manifestações culturais do bairro, como o Baile Charme. Enquanto isso, foi nos anos 70 que houve a chegada de grandes varejistas no bairro, como as lojas A Esplanada e Ponto Frio (SILVA, 1974, p. 66). Próximo disso, nos anos 80 houve a inauguração do polo comercial Polo Um que contava com, aproximadamente, “186 lojas de variados setores, tais como: financeiras, agências de viagens, farmácias de manipulação, informática, telefonia, joalheria, aluguel de roupas, loteria, laboratório, entre outros” (SANTOS, 2013, p. 73), demonstrando essa estruturação econômica do bairro.

Cabe também destacar o projeto Rio-Cidade, elaborado durante a gestão municipal de Cesar Maia (1993 a 1996 e 2001 a 2008). O projeto

[...] integrou uma intervenção urbana implementada na cidade do Rio de Janeiro, no período de 1995 a 2000, inspirada no empreendedorismo urbano

dos anos 1990, com forte influência das políticas aplicadas às cidades dos Estados Unidos e da Europa [...]. Sob o subtítulo “o urbanismo de volta às ruas”, o Rio Cidade constituiu um dos projetos incluídos no Plano Estratégico da cidade do Rio de Janeiro.[...] A marca distintiva do Rio Cidade em relação aos outros planos de intervenção urbana idealizados para a cidade do Rio de Janeiro é, no nosso entender, a de ter uma escala de abrangência que alcançou diferentes pontos da cidade, sem se constituir propriamente num plano de reforma urbana como um todo. Sua ação foi pontual, realizando-se em áreas/eixos comerciais dos bairros que sofreram a intervenção. [...]. Embora o projeto tenha como *slogan* “o resgate da cidadania e a devolução dos espaços públicos a quem de direito”, este teve como pano de fundo uma concepção de racionalidade empresarial da administração dos negócios públicos, visando à participação do setor privado na gestão de serviços e equipamentos públicos, com base em estratégias econômicas de investimentos e políticas de controle e exclusão social [...]. Assim, se por um lado, a intervenção urbanística possibilita um planejamento urbano tido como de “novo tipo”, com uma racionalidade e administração de empresa, por outro, o que observamos é um aumento do controle social sobre o espaço, os seus usos e serviços e a população que dele se utiliza, caracterizando, ao nosso ver, em muitos aspectos, formas de restrição à cidadania para determinados sujeitos e atores sociais (OLIVEIRA, 2008, online).

Diante disso, o projeto Rio-Cidade teve como um dos bairros escolhidos, o bairro de Madureira. A reforma urbanística no bairro se deu majoritariamente na região comercial do bairro, onde houve uma tentativa de esvaziamento dos camelôs nas ruas a fim de uma “desobstrução” do espaço público. Sendo assim, percebe-se como a gestão de Maia tentou realizar uma limpeza na paisagem da cidade, não atuando com políticas efetivas para melhores condições de trabalho para as pessoas da região. Segundo Oliveira (2008),

[...] as barracas se constituíam numa espécie de prolongamento do antigo mercado que funcionava nesta rua, onde hoje se concentra o principal comércio varejista do bairro, no local que atualmente abriga a quadra da Escola de Samba do Império Serrano. (OLIVEIRA, 2008, online).

Interessante observar que a rua relatada é a atual Avenida Edgar Romero, chegando na Estrada da Portela. Atualmente, essas ruas se caracterizam por abrigar uma variedade de lojas varejistas, além de possuir centros comerciais com extensões representadas por barracas de camelôs ocupando as calçadas dessas vias.

As mudanças mais recentes perpassadas pelo bairro se deram na gestão municipal de Eduardo Paes. No início de seu mandato, em 2009, foi anunciado que a cidade seria sede dos Jogos Olímpicos em 2016. Nesse período a cidade passou por mais uma série de mudanças urbanísticas em alinhamento com uma visão mercantilista de cidade. As intervenções ocorridas em Madureira com maior destaque foram o BRT (ônibus de trânsito rápido) TransCarioca e o Parque Madureira Mestre Monarco. O BRT foi importante por ligar a Barra da Tijuca ao Aeroporto Internacional passando por diversos bairros da zona norte e oeste. Já

o Parque Madureira é o terceiro maior parque da cidade⁸ e foi um dos principais polos de atividades para o evento esportivo de 2016. Importante também destacar que o Parque leva o nome do Mestre Monarco - sambista renomado e importante que integrou a escola de samba do bairro Portela - indo em consonância com o entendimento de que a história do bairro perpassa em diversos momentos a história do samba. Segundo João Felipe Brito (2017, online), Madureira foi escolhido como bairro a passar por tais mudanças espaciais pelos seguintes motivos:

(1) Sócio-espacial: ligado à formação da centralidade do bairro e à sua localização na cidade, que transfere moradias, empregos e equipamentos para a Barra da Tijuca, da qual Madureira torna-se centralidade de apoio. (2) A existência no lugar de elementos culturais (musicalidades, festas, religiosidades, etc) mercantilizáveis no turismo e na “economia criativa”, em expansão com os megaeventos. Estes viabilizariam ainda negócios imobiliários, de transportes e construção civil, predominantes nesta época global de “ajuste espacial urbano” – reprodução do capital a partir da urbanização. (3) As gramáticas político-eleitorais do Rio, imersas numa governança “estratégica e vocacionada” que pensa a cidade de forma fracionada, sem universalização de muitos projetos. Madureira deveria representar todo o “subúrbio carioca”, um Rio “popular” e “autêntico”, garantindo junto a segmentos periféricos a legitimidade indispensável para intervenções e apoio político-eleitoral para manutenção do poder estatal (BRITO, 2017, online).

A fim de complementação, João Felipe Brito também relata que

Paralelamente à chegada e avanço dessas grandes obras que anunciavam novos tempos para Madureira e sua região de influência, a Prefeitura do Rio formulou e, com sua grande e fiel base de apoio no legislativo municipal, aprovou e encaminhou um conjunto de leis e decretos que preparavam Madureira para uma inserção privilegiada nas novas dinâmicas econômico-espaciais da cidade, formuladas por Planos Estratégicos e impulsionadas por recursos e propagandas ligados aos megaeventos que a cidade atraiu e organizaria, em especial os Jogos Olímpicos. Dentro dessa nova legislação sobre o bairro, destacam-se: a Lei no 5309, de 31 de outubro de 2011, “Considera e denomina ‘Bairro Temático do Samba’ os Bairros de Madureira e Oswaldo Cruz, e declara como Área de Especial Interesse Turístico — AEIT e dá outras providências”; Decreto no 35862, de 04 de julho de 2012, “Declara Patrimônio Cultural Carioca, de natureza imaterial, o Mercado de Madureira”; Lei no 5679, de 02 de janeiro de 2014, “Inclui o Parque Madureira no Guia Oficial e no Roteiro Turístico e Cultural do Município do Rio de Janeiro”; e o projeto de lei no 86/2014, que avançava com aprovações nas comissões internas da Câmara Municipal, e que “Institui o PEU de Madureira — Plano de Estruturação Urbana dos bairros de Madureira, Bento Ribeiro, Campinho, Oswaldo Cruz, Rocha Miranda, Turiaçu e Vaz Lobo, integrantes da XV R.A., e dá outras providências” (BRITO, 2020, p. 114).

Dessa maneira, a gestão de Paes começa uma sequência de políticas públicas no bairro, principalmente as políticas culturais. Como por exemplo, os processos municipais de

⁸ Importante relatar também que a Prefeitura do Rio removeu mais de oitocentas casas de famílias para a construção do Parque Madureira. Os antigos moradores foram realocados para condomínios populares em Senador Camará e Realengo, zona oeste da cidade (BRITO, 2020).

patrimonialização de bens de natureza imaterial realizadas em seus mandatos: o Mercadoão (VIGORITO, 2016, p. 15) - em 2012- e a Feira das Yabás - em 2022 - (COUTINHO, PERUCCI, 2022). Antes de seus mandatos, tinha apenas o Baile Charme como patrimônio cultural imaterial, tombado em 2003.

Diante de toda a trajetória e transformações ocorridas no bairro até hoje, é possível analisar os fenômenos sociais advindos da aglomeração de identidades pela micro-diáspora. O território de Madureira se transformou em um entre-lugar (BHABHA, 1998). Isso se deu uma vez que o local era considerado um terreno a ser ocupado para a elaboração de estratégias e para a construção de novos signos identitários através do fluxo migratório e a micro-diáspora baiana. A pluralidade de culturas produziu no espaço a possibilidade de ressignificações no que tange às múltiplas práticas e bens culturais dos indivíduos que ali encontravam-se.

Os diferentes fluxos migratórios e atravessamentos realizados pelas populações negras consolidam a concepção de uma identidade coletiva. Para isso, podemos entender a identidade coletiva através da cultura do Atlântico Negro (GILROY, 2001), isto é, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras nacionais e/ou étnicas. Isso se dá, principalmente, pelos sujeitos negros que, por conta de deslocamentos, necessitam de novos arranjos sociais. Por exemplo, muitos moradores da região da Grande Madureira possuem descendência de diferentes diásporas, conforme relatado no início deste trabalho. As dinâmicas de tais sujeitos foram reinventadas devido aos deslocamentos realizados. Assim como traz Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2003), as diásporas são tidas como terreno fértil para a multiplicidade identitária. Para Bhabha (1998), a cidade é transformada em espaço de disseminação de saberes de povos dispersos, com mitos e experiências, já que essa mesma cidade "oferece o espaço no qual identificações emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados" (BHABHA, 1998, p.237). Nesse sentido, ao abranger indivíduos provenientes de diversas diásporas, Madureira emerge como um ambiente rico para trocas de conhecimentos e maneiras de vida advindas de distintos povos.

Dessa forma, é possível afirmar que a territorialidade perpassa a história social das mais diferentes práticas culturais, inclusive a história do samba no subúrbio carioca. O samba no Rio de Janeiro foi se incorporando durante a longa história dos deslocamentos e realocamentos urbanos. Podemos, diante disso, entender que o samba passa por um processo de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Esses dois processos ocorrem concomitantes, já que a desterritorialização é o abandono do território, enquanto a reterritorialização é o processo de construção do território (DELEUZE e

GUATTARI, 1997, p. 224). Para exemplificar, as reuniões que aconteciam na Pequena África, nas casas das tias baianas e na Praça Onze, são desterritorializadas e reterritorializadas, em processo muito semelhante ao teorizado pelos autores, para o subúrbio da cidade. Junto com os deslocamentos sociais, nesse ínterim, o ritmo também se reacomoda, caracterizando e dando nuances ao samba mais uma vez. Portanto, as pessoas que antes moravam na região da Pequena África levaram seus costumes, valores e cultura para essa nova ocupação da cidade.

O samba na Zona Norte da cidade possibilitou o encontro de compositores que descreviam suas vivências em composições. Há ainda hoje uma forte presença de sambistas na cena carioca que vieram desse território. Diversos sambistas famosos, como Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, renomadas escolas de samba, como Império Serrano e Portela, e também importantes rodas de samba, como o Cacique de Ramos, são originárias do subúrbio carioca. Sobre os artistas renomados advindos de Madureira, podemos citar Paulo da Portela, Monarco, Tia Surica, entre outros. Dessa forma, em virtude da sua história social e sua representatividade na atualidade, o samba pode ser visto como um elemento característico da zona norte carioca (COELHO, 2014), além de representar um marco na identidade da população negra brasileira (AZEVEDO, 2018).

O samba pode ser executado de diferentes formas em Madureira. Nas rodas de samba realizadas nas ruas e bares do bairro, com uma atmosfera imersiva e dinâmica, em um processo ritualístico. Ou nas agremiações carnavalescas como o Império Serrano e a Portela, compondo um ecossistema cultural complexo à parte, integrante da identidade coletiva de seus frequentadores e moradores. E até mesmo nos palcos de shows, como o grande palco no Parque de Madureira, onde o samba se metamorfoseia em uma performance única e elaborada. De qualquer forma em que seja realizado, o samba possui um processo ritualístico em seu fazer. Nesse contexto, será buscado compreender a ritualização das rodas de samba, analisando os elementos socioculturais que estão ali inseridos e que são alvos de disputa.

1.2 A roda de samba como performance e ritual

A prática cultural do samba é intrinsecamente relacionada ao processo ritual (TURNER, 1974) e a invenção das tradições (HOBBSAWM, 1984). Proponho nos debruçarmos nos dois conceitos, a fim de entender a estrutura da roda de samba e sua importância social.

As práticas socioculturais são postas como tradições após todo um trabalho narrativo que relata a importância das mesmas para a sociedade. O próprio samba, hoje símbolo da cultura nacional, nem sempre foi posto dessa maneira. O samba, que antes era uma prática cultural reprimida, tornou-se uma representação de memória nacional (POLLAK, 1992). Essa transformação sobre a prática cultural fez parte de um projeto político durante o governo Vargas, na década de 30. Na época em questão, o rádio estava em ascensão e começou a acenar para uma articulação com a música popular através do samba carioca (FROTA, 2003). O samba rapidamente foi difundido e popularizado através do processo de gravação das músicas. Getúlio Vargas, com diversos instrumentos ideológicos utilizados em sua gestão, procurou elementos para fortalecer um imaginário de cultura nacionalista, como o próprio samba. Tal prática utilizada durante o governo Vargas institucionalizou uma série de tradições inventadas. Segundo Hobsbawm (1984), tradição inventada é um conceito do qual

[...] entende-se [como] 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, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 1984, p. 9).

Dessa forma, é possível visualizar que a manutenção da tradição é realizada através de suas especificidades, como criar uma data fixa para sua comemoração (como ocorreu com a criação do Dia do Samba, comemorado dia 02 de dezembro) e eventos que celebrem sua existência. Por outro lado, cabe destacar que mesmo sem a invenção da data supracitada, a prática cultural permaneceria sendo importante para os participantes, por conta de toda a sua formação como ritmo brasileiro. Devido a memória atual que é exposta sobre o samba para a sociedade brasileira, é notório a importância do mesmo para a construção de identidade cultural, por fazer a população, de certa maneira, compreender não só sobre o que é a prática cultural, mas entender o funcionamento simbólico da realização de rodas de samba. Portanto, o ritmo afrobrasileiro carrega na memória coletiva social (HALBWACHS, 1990), diferentes processos: repressão, legitimação na década de 30 e fortalecimento como identidade nacional desde então.

As tradições, uma vez inventadas, são revisitadas constantemente através de sua execução, através do seu processo ritualístico. Isto é, as rodas de samba, quando realizadas, articulam um conjunto de elementos simbólicos que a estruturam como performance codificada e que a identificam como uma tradição da prática cultural em questão. Como algumas das características ritualísticas das rodas de samba consistem: músicos sentados em roda, público ao redor interagindo diretamente com as pessoas participantes, e pela repetição

da prática - como por exemplo, a roda de samba Samba na Serrinha, que é realizada todo último domingo do mês às 14h, no Império Serrano, em Madureira.

Outro exemplo pode ser visto ao passar seis horas da tarde de uma quarta-feira em Madureira. Horário de bastante movimento na região: horário escolar finalizando e alguns comércios encerrando o expediente. A rua Domingos Lopes que liga Madureira ao Campinho é uma importante rua para quem se direciona à zona oeste da cidade. Seria até o momento, um dia comum para o cotidiano do bairro. No entanto, há uma pequena diferença: às quartas a rua Domingos Lopes não é mais a rua que liga ao bairro do Campinho, e sim a que direciona à roda de samba do projeto Tô no Trabalho Amor. No horário de seis horas da tarde a roda de samba já inicia seus batuques, introduzindo assim um novo tempo para Madureira.

Os exemplos explicitados demonstram o processo ritual (TURNER, 1974) presente na execução das rodas de samba. Para tanto, é entendido ritual no presente trabalho como

categoria que abrange não só a manifestações de caráter religioso (Gluckman e Turner), mas também as que não possuindo conotação religiosa são suscetíveis de expressar aspectos cruciais da estrutura em que ocorrem. A crença é a de que os vários rituais de uma determinada sociedade fornecem variadas leituras da ordem social, recobrando determinados aspectos de sua estrutura (CAVALCANTI, 1979, p. 378).

Dessa maneira, é possível afirmar que as rodas de samba envolvem aspectos estruturais e organizacionais em sua realização. Embora possua um processo ritual e uma estrutura-padrão, cada roda de samba é única em seu ato, não sendo possível repeti-la identicamente. Segundo Marina Frydberg,

(...) o evento da roda de samba enquanto momento de performatividade que está em constante criação e recriação durante a sua realização, uma vez que o público varia e a interação entre público e músico está sendo a cada momento estabelecida. Estou realizando uma leitura do evento da roda de samba como uma performance maior que tem nela imbricadas outras performances de pequenos grupos, e mesmo de indivíduos, que não podem ser pensadas isoladamente dado que só podemos compreender uma performance a partir do seu contexto. Uma performance só pode ser compreendida e, dessa forma, significada a partir do seu enquadramento contextual (BAUMAN, 1986; LANE, 2004). A performance da roda de samba está sendo pensada aqui a partir de três níveis de performances que estão ocorrendo simultaneamente. Essas performances são: dos músicos, do público e da interação entre músicos e público (FRYDBERG, 2011, p. 250).

Dessa maneira, as rodas de samba reforçam sua importância e potência de existir durante sua própria execução; assim como o espaço da roda de samba permanece sendo um espaço aberto para reinvenções e para o diálogo entre seus participantes, sejam eles músicos ou público.

Portanto, as rodas de samba tem um motivo para sua execução: sua própria existência. É através de sua realização que ela reafirma sua própria permanência. Dentro de sua realização, o tempo que a rege é distinto. Os mecanismos de controle social são afastados para um novo regimento único presente no momento da roda de samba. Segundo a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (1975), “é essa “evasão” que criaria um universo simbólico idealizado, representado em termos de “ liberdade”, “ igualdade” (CAVALCANTI. 1975, p. 381). Dessa maneira, o ambiente da roda de samba configura um tempo extraordinário e que representa um tempo-espaço de liberdade e igualdade entre os sujeitos presentes.

Para exemplificar as reinvenções e esse outro tempo-espaço presente nas rodas de samba, podemos citar a música “Tá Escrito”, do grupo Revelação. A música popular nas rodas de samba carioca, obteve uma alteração em seus versos durante o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022). Onde se canta, originalmente, “Erga essa cabeça, mete o pé e vai na fé / Manda essa tristeza embora/ Basta acreditar que um novo dia vai raiar/ Sua hora vai chegar”⁹; os intérpretes passaram a proferir “Erga essa cabeça, mete o pé e vai na fé / Manda o Bolsonaro embora...”. Durante o ano eleitoral de 2022, foi crescente o número de rodas de samba no Rio de Janeiro que já cantam a música com os versos alterados como forma de protesto. Inclusive, durante a execução da roda de samba Projeto Crioullice, no evento Madureira de Portas Abertas¹⁰, a música foi cantada com letra modificada. Além disso, em diversos momentos os intérpretes proferiram palavras de resistência cultural e de críticas políticas durante os intervalos das músicas, enfatizando o samba ali executado como uma manifestação cultural das pessoas negras, como também coros a favor do candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva e gritos de “Fora, Bolsonaro”. Sendo assim, é possível afirmar que as rodas de samba possuem um caráter político em sua existência onde, na roda, vê a possibilidade de construção da cidadania, possibilidade real de desenvolvimento e desvelamento de sua sensibilidade (MOURA, 2014, p. 1571).

Através das reinvenções e diálogos presentes, a roda de samba é um espaço complexo e com diversas nuances sobre a relação de vida pessoal *versus* pública. Para compreender como a roda de samba se executa as diferentes funções sociais expostas anteriormente em um espaço social ambíguo, cabe nos debruçarmos sobre os elementos presentes nas rodas de samba.

⁹ Composição de Alexandre Assis, Carlos Rodrigues e Gilson Bernini.

¹⁰ Evento multicultural realizado em 15 de outubro de 2022, que integrou diversos artistas e coletivos culturais do bairro de Madureira, cujas ações foram realizadas em espaços culturais, espaços urbanos públicos e / ou espaços alternativos no bairro.

Mesmo que cada roda de samba seja única em seu momento de execução, as rodas de samba possuem uma configuração organizada de sua atuação. Primeiramente, pensemos na estrutura de uma roda de samba. Uma roda de samba pode ser composta por diferentes instrumentos, como cavaquinho, violão, pandeiro, surdo, tamborim, tantã, cuíca, repique de mão, reco-reco e timba. O cavaquinho e o violão são instrumentos para dedilhar, enquanto o pandeiro é responsável em ditar a percussão, juntamente com o tamborim. O tantã contribui com a percussão e sua função é fazer a marcação do ritmo, assim como a timba e o surdo que são parecidos com o tantã e trazem um som mais grave. O repique de mão entra no contratempo do tantã, enquanto o reco-reco e a cuíca trazem o agudo para o ritmo. Cabe destacar que esses são os instrumentos mais utilizados, mas é possível utilizar outros itens como frigideira e até mesmo um prato para uma roda de samba. Além disso, a depender do tamanho da roda de samba, é possível ver mais ou menos instrumentos a fazer parte.

Uma roda de samba dura, em média, 3 a 4 horas, incluindo os intervalos entre os sets¹¹. Devido a sua longa extensão, é comum ver que na mesa, no centro da roda, contém alimentos e bebidas, de forma que os intérpretes possam ter mais conforto para tocar por horas. Ao redor dos músicos, há os apreciadores do samba, que acompanham a roda através do canto, da dança e das palmas acompanhando o ritmo. A presença do público é fundamental para o funcionamento da roda de samba, principalmente quando são entoadas músicas do Partido Alto, subgênero do samba sempre presente nas rodas cariocas. Esse subgênero consiste na repetição do refrão e os demais versos são frutos do improviso. Além disso, o coro dos participantes e as palmas são bastante características durante o Partido Alto.

Por ser uma estrutura muito colaborativa, os participantes das rodas de samba são sujeitos praticantes na sua realização e vice-versa. Diversos sambas possuem declarações de amor ao sambista e à prática do samba, como as composições “Não deixe o samba morrer”¹² e “O Samba da minha terra”¹³. E, nesse ambiente coletivo, o samba é exaltado e presente. Segundo Roberto Moura (2014),

O grande barato do ambiente do samba é exatamente seu caráter plural, que inclui a possibilidade de cada participante desempenhar diversos papéis dentro da roda. Numa mesma batucada, pode-se ser, em momentos alternados, compositor, cantor, parte do coro, passista ou ritmista - numa convivência extremamente fraterna e democrática. Ali, estão em questão, simultaneamente o samba e a vida, arte e o cotidiano. Todo mundo é palco - todo mundo é plateia. (MOURA, 2014, p. 1041).

¹¹ Sequência de músicas a serem tocadas continuamente pelas rodas de samba.

¹² Composição de Aloísio Silva e Edson Conceição, conhecido pela interpretação da cantora Alcione.

¹³ Composição e interpretação por Dorival Caymmi.

Portanto, é evidente a importância das rodas de samba como um espaço de socialização, lazer e cultura. Espaço esse tão importante principalmente para a população com menos recursos financeiros que possui dificuldades em acessar determinados equipamentos culturais, seja por conta da distância, do alto valor de ingressos ou até mesmo por falta de informações sobre o que ali é apresentado. No entanto, também vale analisar no que tange a democratização das rodas de samba, as dificuldades enfrentadas pelas rodas de samba realizadas por e para mulheres, já que o espaço dos instrumentos e do canto sempre fora visto como um espaço masculino, onde as funções consideradas “femininas” durante a realização da prática cultural são relacionadas à culinária e à dança¹⁴.

Em diferentes sambas é possível identificar falas ofensivas para mulheres, reafirmando o espaço das mesmas como o espaço de casa e como propriedade de figuras masculinas, como podemos analisar nas músicas

Mulher não manda em homem, do Grupo Vou pro Sereno (*Com tanta roupa suja em casa você vive atrás de mim. Mulher foi feita para o tanque/Homem para o botequim...*); Mulher Indigesta, de Noel Rosa (*...Mas que mulher indigesta! Merece um tijolo na testa.*); Se essa mulher fosse minha, Os Magnatas do Samba (*...Se essa mulher fosse minha/Eu tirava do samba já, já/Dava uma surra nela/Que ela gritava: Chega/Chega/Oh meu amor/Eu vou-me embora da roda de samba eu vou...*) (SISTON, 2021, p. 44).

Dessa maneira, cabe problematizar em que sentido as rodas de samba podem ser vistas como um espaço democrático e horizontal para seus participantes. Diferentemente do que ocorreu nas rodas de samba que alteraram a letra para criticar o ex-presidente Jair Bolsonaro, há compositores de samba e musicistas que muitas vezes disseminam discursos já legitimados na sociedade, não aproveitando o espaço da roda de samba para trazer questões sociais necessárias não só para a própria prática, mas para a sociedade no geral. Pautas raciais, de gênero, políticas e de classe podem ser trazidas para o ambiente da prática cultural. Pautas essas que são importantes para a nossa sociedade e que não devem ser vistas como secundárias durante a realização do samba.

No entanto, assim como há composições ofensivas às mulheres no samba, no espaço da roda pouco se ouve sobre discursos referentes à gênero ou sexualidade. Assim como discursos de classe variam muito de acordo com a localidade em que ela é apresentada, se é um bairro com maior concentração de renda ou não. E, ainda, discursos raciais variam de acordo com o público presente e os sambas entoados, mesmo que haja vários sambas com

¹⁴ Para esse assunto, indico a dissertação da Julia Ricciardi, intitulada “Moça Prosa e Samba que Elas Querem: Disseram que eu não era bamba? Identidades, resistências e reinterpretações do samba na trajetória de conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro

composições relativas à luta racial. Dessa maneira, é possível refletir como o espaço da roda de samba pode ser um espaço de exercício democrático e de atuação de diferentes classes e grupos sociais. Mesmo que seja um lugar muitas vezes ocupado por homens e que haja a reprodução de discursos que lhes são convenientes, o espaço da roda de samba pode trazer diferentes pautas sociais de diversas maneiras, seja em discurso, performance e nas letras do samba.

O uso do espaço da roda de samba como espaço de diálogo e ideias, expõe o vetor de agenciador do pertencimento social presente no processo ritual. Ou seja, a possibilidade da prática cultural ser usada como cenário de interação entre os sujeitos presentes de forma que eles se vejam representados e pertencentes ao samba como um todo. Os atos individuais de cada pessoa na roda de samba fazem parte da construção coletiva da prática cultural, não apenas a música em si. Sobre o pertencimento nas rodas de samba, Felipe Trotta (2001) discorre que

[...] a partir do canto grupal instaura-se um processo de interação (comunicação) não verbal entre os que dele participam. Dessa forma, no canto coletivo das rodas de samba, os cantores compartilham determinadas ideias e sentimentos presentes nas canções, o que provoca uma sensação de pertencimento a um grupo. Este grupo pode ser encarado como uma reunião de pessoas que se comunicam principalmente através da música executada nesses encontros (TROTТА, 2001, p. 195).

Além desse vetor, a prática cultural sambística possui outras diferentes funções: gênero musical, ponto de encontro, alavanca da dança e tantas outras coisas (MOURA, 2014, p. 596). Pensemos, portanto, como as rodas de samba apresentaram, segundo DaMatta

Um “espaço social” intermediário, repleto de ambiguidade, no qual os sambistas retomavam a intimidade da vida nas suas interioridades: na comida em comum, no apoio emocional, no pleno relaxamento de quem se encontra entre parentes e amigos, esses “tios” e “tias” que nos sustentam porque ficam exatamente entre o universo de sangue (e obediência e honra) da casa e do mundo marcado pelo mercado e pelas “durezas da vida” que são parte da esfera da rua. (DAMATTA, 2014 apud MOURA, 2014, p. 64).

Diante disso, o espaço da roda de samba proporciona um espaço de diálogo e pertencimento. Uma composição frequentemente entoada nas rodas de samba destaca de maneira eloquente esse processo de interação social na vivência cultural e o ritual que abre caminho para um ambiente de liberdade e igualdade: trata-se da música intitulada

“Identidade”¹⁵. Composta e cantada por Jorge Aragão, Identidade é uma música que aborda o racismo, mesmo que velado, e traz também na canção a valorização da negritude.

Elevador é quase um templo/ Exemplo pra minar teu sono/ Sai desse compromisso/ Não vai no de serviço/ Se o social tem dono, não vai/ Quem cede a vez não quer vitória/ Somos herança da memória/ Temos a cor da noite/ Filhos de todo açoite/ Fato real de nossa história/ Se preto de alma branca pra você/ É o exemplo da dignidade/ Não nos ajuda, só nos faz sofrer/ Nem resgata nossa identidade (ARAGÃO, 1992).

A composição ainda resgata a memória de toda a violência sofrida no período escravista e que possui sintomas até os dias atuais, como o exemplo do elevador exposto. Essa composição é, além de um protesto à uma sociedade desigual, um vetor de valorização da identidade preta. Por todo esse simbolismo, essa música - e tantas outras - possuem o poder de ritualizar a identidade do ser sambista e toda a sua história social. O exemplo trazido resgata a memória racial, mas também seria possível falar sobre as demais mazelas humanas, como as dificuldades da classe proletária ou as dores de amor.

Muniz Sodré evidencia o espaço de resistência que há nas rodas de samba no discurso:

Sendo no Brasil tática de resistência cultural, seu movimento não pode entretanto ser entendido como uma simples prática de contrariedade do poder, como o avesso da cultura dominante. Pensar desta maneira seria, na realidade, deduzir o samba da cultura dominante - assim como um sindicato operário é deduzido da produção capitalista.

O samba é coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra. [...]. Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante - perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem - o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros (SODRÉ, 1998, p. 56).

No entanto, as rodas de samba não são realizadas unilateralmente, conforme já foi possível analisado ao decorrer do presente subcapítulo. Faz parte do processo ritual todos os sujeitos presentes e nisso é possível incluir os trabalhadores do bar e também o público. As formas de comunicação entre o público e os músicos são através do coro, palmas e dança. De acordo com Mauss,

[...] todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos dos indivíduos e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. Os gritos são como frases e palavras. É preciso emití-los, mas é preciso só porque todo o grupo os entende. É mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifestar-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. (MAUSS, 1979, p. 153).

¹⁵ Seria possível optar por diferentes composições que compartilham uma temática similar para ilustrar essa questão. Entretanto, a escolha recaiu sobre esta canção em particular devido à sua notoriedade nas rodas de samba e ao fato de ter sido criada e interpretada por um sambista oriundo do subúrbio carioca.

Dessa forma, a relação entre grupo e público é feita no instante de realização da roda e constantemente. Há, além disso, a interação do público entre eles através da dança e diálogo. Todos esses processos individuais são imprescindíveis para a complexificação da manifestação da roda de samba.

O samba como prática cultural com uma tradição consolidada na cidade e acessível por diferentes sujeitos, faz com que ali seja um campo de disputa, pois é um espaço privilegiado de fala e escuta. Além disso, é um espaço de constante mudança, porque faz parte das tradições e rituais que eles sejam constantemente atualizados para o cenário que o compõem. Por isso, será discutido no próximo subcapítulo as reinvenções realizadas nas rodas de samba em Madureira e os discursos que aparecem mais disputados no campo do samba.

1.3 Imaginário sobre o sambista da região

Após a exploração do que é uma roda de samba e da trajetória do ritmo até Madureira, o foco da análise agora se volta para a identidade do sambista que emerge no contexto desse bairro. A figura do sambista, que já possui diversas conotações e traços, adquire um duplo imaginário quando considerado o fazer samba em relação a Madureira. Nesta etapa, a investigação se aprofunda por meio das composições de sambistas da região e também daquelas que abordam Madureira como tema. A partir dessas composições musicais, será fornecido uma perspectiva complexa sobre a identidade do sambista do bairro, revelando não apenas os traços artísticos, mas também as influências sociais e culturais que caracterizam a manifestação cultural. De acordo com Muniz Sodré, as

características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso transitivo. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo - em seu plano de relações sociais (SODRÉ, 1998, p. 46).

Dessa maneira, o presente subcapítulo buscará resgatar composições de samba, entendendo através dos elementos culturais, como o sujeito e o território estão sendo expostos e relacionados nas composições.

A primeira composição a ser analisada é “Sou de Madureira”, lançada em 1947 por Quatro Ases e Um Coringa, composta pelo alagoano PeterPan¹⁶¹⁷. A composição

Madureira agora é/ A capital do subúrbio da Central/ Cabrocha faceira
Madureira tem/ E o samba agora tem que ir lá também/ Em Madureira/ Tem
açúcar, leite e pão/ Tem banha e tem manteiga/ Sem fila e sem confusão/
Quem nasce em Madureira/ Morre lá/ Eu sou de Madureira/ O que é que há?/
Eu sou de lá/ Eu sou de lá (PETERPAN, 1947).

Nessa primeira música, é possível ver a característica do sambista em relatar seu cotidiano, informando que bairro tem tudo o que é importante, inclusive o samba. Além disso, é exposto um afeto em relação à localidade, principalmente quando relata que quem nasce ali, morre ali.

A segunda composição é “Alô Madureira”, escrita e interpretada por João Nogueira¹⁸. Lançada em seu primeiro LP em 1972 (DICIONÁRIO, s.d.), a composição é

Alô Madureira/ Vou cantar para enfeitar/ Coisas simples no meu verso/ Pois
só o simples é belo/ E o belo simples será/ Madureira/ Uma bola de gude e
uma atiradeira/ Madureira/ A faca empinada e o pião na feira/ Madureira/ É
um garoto levado pulando a fogueira/ Madureira/ E o sorriso da moça que é
namoradeira/ Madureira/ Uma água de coco, uma rede, uma esteira/
Madureira/ Por detrás da janela uma lua, uma estrela/ Madureira/ Um
golinho de cana como abrideira/ Madureira/ Um tutu de feijão e uma couve à
mineira/ Madureira/ Uma água rolando lá da cachoeira/ Madureira/ A vela
que se acende na segunda-feira/ Madureira/ É uma reza rezada pela
rezadeira/ Madureira/ O pedido da mão de uma moça solteira/ Madureira/
Um chinelo de couro comprado na feira/ A mulata que samba mexendo as
cadeiras/ Alô Madureira... (NOGUEIRA, 1972).

Na composição acima, João Nogueira traz mais características sobre a região para o samba. Com um caráter simples, o compositor evidencia pessoas em situações tranquilas do cotidiano, como o momento de uma refeição, uma reza feita por rezadeira, brincadeira com pião de feira. O sambista apresentado aqui é um observador de sua região, expondo as coisas do dia a dia como motivos para admirar.

¹⁶ Essa não foi a primeira música feita pelo compositor sobre Madureira. A primeira composição chamada “Madureira” foi gravada por Emilinha Borba em 1946, mas até o momento da escrita da pesquisa não foi achado registro sonoro ou a composição escrita.

¹⁷ José Fernandes de Paula, mais conhecido como PeterPan, nasceu em Alagoas e se mudou para o Rio de Janeiro ainda criança, no ano de 1922. Trabalhou fazendo cenários e placas de peças teatrais. Por conta da convivência com o teatro, teve interesse em estudar música e logo começou a compor sambas. Por um breve período PeterPan também cantou em rádios, mas logo abandonou devido a problemas na garganta que afetaram sua voz.

¹⁸ João Nogueira foi filho do músico e advogado João Batista Nogueira e também irmão da compositora Gisa Nogueira. Aprendeu a compor e a tocar violão com sua irmã. Aos quinze anos, João Nogueira já iniciava sua carreira como compositor em um bloco carnavalesco no Méier, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. O seu sucesso no mundo da música começou no final dos anos 60 e foi assim até o fim de sua vida. João Nogueira é pai de Diogo Nogueira, que seguiu o caminho do pai no mundo do samba.

Em 1980, Jorge Ben Jor¹⁹ também lança uma música que traz características sobre o bairro. A música composta em parceria com Augusto de Agosto²⁰ se chama “A cegonha me deixou em Madureira”:

A cegonha me deixou em Madureira/ De presente para minha mãe Silvia Lenheira/ Madureira, ô, ô Madureira, ô, ô / Me deixou numa santa casa barulhenta/ Que tremia toda quando o trem passava/ Olha o trem/ Disseram que eu cheguei com dois quilos e meio/ Com dois quilos e meio/ O que é que é isso?/ Um bebê ou um palito/ Disseram também que eu cheguei sorrindo/ E cantando/ Em vez de chegar chorando/ Acharam estranho/ A cegonha me deixou em Madureira/ De presente para minha mãe Silvia Lenheira/ Madureira, ô, ô/ Madureira, ô, ô/ Madureira, terra de bamba e de tradição/ De casas coloridas e meninas bonitas/ Do jogo do bicho, do comércio e do mistério/ Terra de samba da Portela e do Império/ Mas de madureira me levaram/ Para o Rio Comprido - Tijuca/ Do Rio Comprido - Tijuca/ Me levaram/ Para Copacabana - Zona Sul/ E de lá eu caí no mundo/ E de lá eu caí no mundo/ Abençoado por Deus/ Cantando "mas que nada"/ Já não me chamam de vagabundo (JOR, AGOSTO, 1980).

A música em questão faz referência à sua própria trajetória de vida e lugares por onde morou. Conforme o próprio nome da música diz, Jorge Ben Jor nasceu em Madureira mas foi criado no Rio Comprido. Mesmo com esse afastamento de vivência com a região, o cantor trouxe na composição características do bairro como terra de bamba e tradição; jogo do bicho, comércio e mistério; terra de duas grandes escolas de samba; além da referência ao trem que passa no bairro; para demonstrar esse vínculo de nascença que possui com a região e sua história.

Em 1984 foi lançada a música “São José de Madureira” na voz de Beth Carvalho. Após isso, essa música já foi regravada por Zeca Pagodinho²¹ e Dudu Nobre e hoje é uma música presente em diversos repertórios de rodas de samba pela cidade. Composta por Zeca Pagodinho²² e por Laudenor Casemiro²³, demonstra o lado religioso e afetivo presente na vida do sambista:

¹⁹ Jorge Duílio Lima Meneses, conhecido como Jorge Ben Jor, é um multi instrumentista, cantor e compositor. Seu estilo musical não é exclusivamente o samba, possuindo canções que também transitam entre a bossa nova, jazz, maracatu e rock. Jorge Ben Jor possui oitenta e quatro anos e permanece ativo no mundo da música brasileira.

²⁰ Não foram encontradas informações sobre esse compositor, apenas catorze músicas de sua autoria.

²¹ A figura do Zeca Pagodinho para o samba e para a região da Zona Norte da cidade. Para um maior aprofundamento sobre ele, indico a dissertação de Carlos Monteiro, intitulado “Culturas suburbanas: o religioso na obra de Zeca Pagodinho”.

²² Jessé Gomes da Silva Filho, popularmente conhecido como Zeca Pagodinho, é um cantor e compositor brasileiro. Nascido em Irajá, Zeca Pagodinho começou sua vida no samba ao tocar em rodas no próprio bairro e em Del Castilho, na Zona Norte da cidade. Zeca possui uma trajetória musical que já tem trinta anos e é um dos grandes nomes do samba carioca na atualidade.

²³ Laudenor Casemiro, também conhecido como Beto sem Braço, foi um cantor e compositor de samba. Nasceu em Ramos, Zona Norte da cidade, e trabalhou como feirante. Compôs a ala de compositores das escolas de samba Unidos de Vila Isabel e Império Serrano - onde foi diretor de bateria por diversos anos e ficou até o fim de sua vida. Beto sem Braço compôs diversos sambas consagrados como, Bumbum Pataticumbum Prugurundum, Marcando Bobeira e Camarão que Dorme a Onda Leva.

São José/ Tu protejas a Serrinha/ Que felicidade minha/ Eu poder te contemplar/ Tua capela é tão bela/ Enfeita o morro/ Mas quem te pede socorro/ Não é só quem vive lá/ Quem te agradece/ Por ser tão bem assistido E ter sempre conseguido/ Tantas glórias a teus pés/ E quem sobe o morro/ Carregando lata d'água/ Solta o riso, esquece a mágoa/ Faz do samba brincadeira/ (E de onde é?)/ É de Madureira, São José/ É de Madureira/ [...] Mas São José/ Lá do alto da pedreira/ Você olha Madureira/ São José olha Madureira/ Olha Madureira, São José/ Olha Madureira/ Protege o Império e a Portela/ Que vão pra avenida/ E levantam a poeira/ [...] Esse santo camarada/ Dá sempre uma olhada na Mangueira/ (Porque)/ É de Madureira/ Dá uma olhada pros pobres/ Compadre, que não tá de brincadeira/ (Porque)/ É de Madureira, São José/ É de Madureira/ [...] (PAGODINHO, CASEMIRO, 1984).

É possível identificar na letra acima o caráter religioso relacionado ao samba, o pedido ao santo padroeiro que proteja suas vidas e que permita os momentos felizes diante das dificuldades que o cercam. A composição enfatiza em todos os momentos que o padroeiro olhe para o território de Madureira, para as escolas de samba, para a população do bairro e também para o sambista que o homenageia e faz a prece.

Por último, cabe a análise da música *Meu Lugar*, composta e interpretada por Arlindo Cruz²⁴. A letra relata diversas práticas culturais representativas do bairro, como podemos ver nas seguintes estrofes:

O meu lugar/ É caminho de Ogum e Iansã/ Lá tem samba até de manhã/ Uma ginga em cada andar/ O meu lugar/ É cercado de luta e suor/ Esperança num mundo melhor/ E cerveja pra comemorar/ O meu lugar/ Tem seus mitos e Seres de Luz/ É bem perto de Osvaldo Cruz/ Cascadura, Vaz Lobo e Irajá/ O meu lugar/ É sorriso, é paz e prazer/ O seu nome é doce dizer/ Madureira, iá laiá/ (...) Ai, meu lugar/ A saudade me faz lembrar/ Os amores que eu tive por lá/ É difícil esquecer/ Doce lugar/ Que é eterno no meu coração/ E aos poetas traz inspiração/ Pra cantar e escrever/ Ai, meu lugar/ Quem não viu Tia Eulália dançar?/ Vó Maria o terreiro benzer?/ E ainda tem jongo à luz do luar/ Ai, meu lugar/ Tem mil coisas pra gente dizer/ O difícil é saber terminar/ Madureira, iá laiá/ (...) Em cada esquina, um pagode, um bar/ Em Madureira/ Império e Portela também são de lá/ Em Madureira/ E no Mercadão você pode comprar/ Por uma pechincha, você vai levar/ Um dengo, um sonho pra quem quer sonhar/ Em Madureira/ E quem se habilita, até pode chegar/ Tem jogo de ronda, caipira e bilhar/ Buraco, sueca pro tempo passar/ Em Madureira/ E uma fezinha até posso fazer/ No grupo dezena, centena e milhar/ Pelos 7 lados eu vou te cercar/ Em Madureira (CRUZ, 2007).

É perceptível como a canção possui diversos elementos simbólicos que expõem as práticas coletivas de sociabilidade, como jogos em praças, práticas religiosas, prática de

²⁴ Arlindo Domingos da Cruz Filho, mais conhecido como Arlindo Cruz, é um cantor e compositor de samba. Nascido em Piedade, Zona Norte do Rio de Janeiro, Arlindo ganhou seu primeiro cavaquinho aos sete anos de idade. Aos doze anos já frequentava a escola de música Flor do Méier, onde aprendeu sobre teoria musical e violão clássico. Ainda adolescente, já trabalhava profissionalmente como músico em rodas de samba. Participou por doze anos do grupo Fundo de Quintal e, após esse período, seguiu carreira solo e sendo compositor da escola Império Serrano em Madureira. Sambista consagrado, Arlindo ganhou o prêmio de melhor músico de samba em 2015. Atualmente Arlindo está aposentado das rodas de samba devido a um grave acidente cardiovascular que o acometeu em 2017.

jongo, bares e pagodes, identificando e significando, assim, o bairro de Madureira. Arlindo afirma que transformou em verso tudo o que sente por Madureira, bairro onde deu seus primeiros acordes em cavaquinhos (PERES, 2016). Em entrevista, o cantor relata que

“Ainda moleque, foi lá que comecei a tocar. Em 1989 ganhei meu primeiro concurso no Império Serrano. Ali nasci como artista” (...). Embora já tenha morado em Piedade, Abolição, Praça Seca, Cascadura e Recreio, onde vive hoje, curiosamente Arlindo nunca fixou residência no bairro que homenageou. (PERES, 2016, online).

Relatos de afeto com Madureira, como o de Arlindo Cruz, são comuns por sambistas do bairro e da região ao entorno. Em decorrência disso, a música se tornou uma canção muito difundida em rodas de samba pela cidade, tornando-se um dos símbolos do samba do subúrbio carioca. A prática musical funciona também como uma forma de identificar e relatar o espaço de maneira afetiva e singular, como pôde ser percebido pelas canções expostas no presente subcapítulo.

Além das características trazidas aqui como religiosidade, coletividade, dificuldade e alívio das coisas cotidianas, há outros elementos que cercam o *ethos* do sambista, como malandragem e vadiagem. A figura da pessoa malandra - muitas vezes associada a um homem - anda em sintonia com o entendimento de uma pessoa esperta, em contraste com a figura de uma pessoa trabalhadora (FILOMENO, 2021), e foi muito difundida entre os anos de 1920 e 1930. Dessa maneira, o malandro trilhava a estrada da vida por caminhos menos formais no sentido do trabalho, mas tinha muitos elementos da burguesia seja na forma de se vestir, como na forma de andar e agir. A canção *Lenço no Pescoço* de Wilson Batista exemplifica o que seria a figura do malandro:

Meu chapéu de lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalho no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio/ Sei que eles falam/ Deste meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê/ Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro era criança/ Tirava samba-canção/ Comigo não/ Eu quero ver quem tem razão (BATISTA, 1932).

Além das características descritas acima, a antropóloga Marina Frydberg também evidencia elementos como bom humor e ironia no que seria o ser malandro:

Outra característica importante no malandro é a sua ironia, bom humor e jocosidade em relação à vida. É através dessas características que o malandro faz muitas de suas críticas à sociedade e também à sua própria vida. Essa crítica é muitas vezes expressa através da música, especificamente do samba (OLIVEN, 2004). Têm duas características que permanecem no código de qualquer malandro: a paixão pela música e a elegância. Um malandro não seria um malandro sem um violão, um pandeiro, uma caixinha de fósforo ou um bom ouvido para música. Para ser malandro é preciso amar a música, especificamente o samba (FRYDBERG, 2011, p. 255).

A ideia de malandragem e vadiagem no samba são expostos em diversas composições e também podem ser vistas como uma crítica a o momento nacional daquele momento. Pois

A origem do malandro está, na realidade, ligada à abolição da escravatura. Alguns historiadores afirmam que a malandragem seria uma expressão de desobediência da população recém-liberta e seu desejo de não continuar submetendo a própria força de trabalho ao aviltamento. Outros despolitizam o fenômeno, garantindo que o contingente negro só conseguiu inserção como mão de obra flutuante especialmente porque havia uma opção do Estado pelo branqueamento, a ser alcançado por meio do incentivo à vinda de imigrantes para o país (MACHADO, 2016).

Cabe também destacar que a figura da malandragem é sempre associada à uma figura masculina. As mulheres tiveram que então recriar sua identidade sambista e, para isso, vinculam a figura da “baiana afro-brasileira, com saias e roupas brancas” (FRYDBERG, 2011, p. 256).

O surgimento da malandragem em consonância ao samba retrata o momento de repressão explicitado no subcapítulo anterior, onde as práticas advindas da cultura negra eram criminalizadas. Na gestão de Vargas, o samba é legitimado como elemento da cultura nacional e Tiago Gomes (2007, p. 195) relata a importância do samba associado a malandragem naquele momento:

O samba malandro surge em um momento em que se buscava nas classes populares os parâmetros para uma nova maneira de se pensar a nacionalidade. (...), o samba e a malandragem em conjunto se mostraram mais adequados ao momento histórico, acabando por serem aglutinados em um repertório de imagens que simbolizava ingenuidade, juventude e pureza nacional. Neste caso, a associação entre ambos se tornou poderosa a ponto de transformá-los em duas instituições mitificadas como alicerces da nação, preservadas com orgulho como parte central da identidade nacional.

Dessa maneira, constata-se que o imaginário sobre o ser sambista perpassa questões como relação afetiva com sua região, religião, comunidade e também a malandragem. Por mais que essa última muitas vezes seja resgatada como parte fundamental do sambista, isso nem sempre se faz verdade. O mais certo, portanto, é entender que essa figura mítica do sambista malandro pode ou não se fazer verdade. Além disso, hoje o ser sambista faz parte de uma cadeia de trabalho e movimentação da economia carioca, inclusive em Madureira. Para um maior entendimento sobre o que é ser sambista em Madureira e quais são os caminhos possíveis e trilhados, o próximo capítulo se debruça sobre alguns sambistas pertencentes a rodas de samba da região e aprofunda em seus entendimentos sobre a prática cultural.

CAPÍTULO II- PARA EXALTAR A ARTE QUE ENCANTOU MADUREIRA: OS CAMINHOS DO SAMBA NO BAIRRO

O território de Madureira foi passando por diversas alterações com o passar dos anos que envolvem sua dimensão espacial e social. Para entender os fenômenos sociais ocorridos no espaço, cabe uma análise sobre o que seria território. O conceito de território se trata do espaço físico onde é imbricado “múltiplas relações de poder, do poder mais material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural” (HAESBAERT, 2004, p. 79). Marcelo Souza também enfatiza a importância do território para a concepção de identidade:

O território surge, na tradicional Geografia Política, como o espaço concreto em si, que é apropriado, ocupado por um grupo social. A ocupação do território é vista como algo gerador de raízes e identidade: um grupo não pode ser mais compreendido sem seu território, no sentido de que a identidade sociocultural das pessoas estaria inarredavelmente ligada aos atributos do espaço concreto. (SOUZA, 1995, p. 84).

Sendo assim, os territórios são cenários importantes para a construção de identidades e construção e reconstrução de elementos culturais da sociedade. Nos casos de diásporas e migrações, Haesbaert (2007) explicita o conceito de multiterritorialidade que “ em sentido estrito, [é] construída por grupos que se territorializam na conexão flexível de territórios-rede multifuncionais, multi-gestionários e multi-identitários” (HAESBAERT, 2007, p. 32). Tais territórios entendidos como plurais “são uma multiplicidade de espaços diversos, culturais, sociais e políticos, com conteúdos jurisdicionais em tensão, que produzem formas particulares de identidade territorial” (ZAMBRANO, 2001, p. 18). É possível, portanto, associar o território de Madureira como multiterritorial, visto as migrações - expostas no primeiro capítulo - ocorridas para a construção e entendimento do território como bairro.

A prática cultural do samba encontra-se profundamente entrelaçada nesse movimento de migrações. Originário da fusão de diversos ritmos provenientes de distintos territórios, o samba tece sua trama ao longo do tempo, encontrando morada e raízes no bairro de Madureira. Essa região se tornou um verdadeiro epicentro para as rodas de samba, onde essa expressão artística se faz presente e progride.

No entanto, é pertinente questionar: por quais trajetos as rodas de samba percorrem o bairro? Quais razões, sejam políticas ou afetuosas, explicam a sua presença específica nesse território? Neste capítulo, o foco de análise recai sobre a cartografia dos espaços ocupados

pelos sambistas na região, bem como os percursos que são trilhados, refeitos e celebrados pela prática do samba no contexto de Madureira.

A configuração geográfica e histórica de Madureira revela-se como um mosaico cultural onde a tradição do samba encontra solo fértil para seu desenvolvimento. As ruas e praças, permeadas de memórias e marcadas pela rica diversidade cultural, tornam-se palcos para os encontros musicais do samba. É nesse cenário que a cultura popular se manifesta, moldando os caminhos percorridos pelas rodas de samba que encantam a comunidade local. Dessa forma, adentrar nesse universo de encontros musicais é compreender a sintonia entre o samba e o território de Madureira. Com olhos atentos à paisagem urbana, será mapeado os espaços ocupados pelos sambistas e como esses locais são imbuídos de significados simbólicos que ecoam as batidas dos tambores. Para isso, serão analisados os trajetos percorridos, explorando a dinâmica social, histórica e cultural que impulsiona e é impulsionada por essa manifestação artística.

O presente capítulo convida, assim, a um mergulho na tessitura das rodas de samba em Madureira, onde a música e a dança se entrelaçam com a história, a identidade e a vida cotidiana desse bairro carioca. Ao compreender as conexões intrínsecas entre a cultura do samba e o território de Madureira, é possível vislumbrar novas perspectivas sobre a importância dessas rodas como expressões de celebração cultural na diversificada tapeçaria do Rio de Janeiro.

2.1 Trajetória das rodas de samba em Madureira

No processo de territorialização das rodas de samba, alguns lugares foram marcantes para a construção do que se entende como samba em Madureira. Nesse sentido, cabe identificar o capital simbólico imposto nestes espaços, isto é, “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 2004, p. 166). Dessa maneira, os espaços consagrados para o samba em Madureira possuem tanto capital simbólico que hoje são reconhecidos como elementos-chave para a história da prática cultural no bairro e, portanto, para a construção da memória coletiva oficial (HALBWACHS, 1990) sobre o samba. Ao decorrer deste subcapítulo, será resgatado alguns desses espaços consagrados das rodas de samba do bairro a fim de compreender os possíveis fluxos - geográficos e imaginários - realizados e ocorridos com elas.

Um dos espaços importantes para a história das rodas de samba foram os próprios quintais das casas do bairro. A casa expõe disposições e elementos necessários ao contato da sociedade. Segundo Muniz Sodré,

A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana (SODRÉ, 1998, p. 16).

E, complementando, a educadora Cristina Silva (2013) relata que “na falta de entretenimento público especificamente em Madureira e Oswaldo Cruz, os moradores passam a promover encontros festivos nos grandes quintais onde que residiam e assim minimizavam a ausência de políticas públicas, importantes para a dignidade humana.” (SILVA, 2013, p. 41). Para maior compreensão sobre a importância das casas e seus quintais, é trazido como exemplo as casas da Tia Eulália, Tia Doca, Davi do Pandeiro e Tia Surica para exemplificação e demonstração da importância desses espaços para a construção do samba.

Eulália do Nascimento, popularmente conhecida como Tia Eulália, foi uma sambista, jogueira, e uma das fundadoras do Império Serrano. Teve seu contato com o samba através de seus pais que realizavam gafieiras, serenatas e rodas de samba em sua casa. Desde de um ano de idade, Tia Eulália morou na Serrinha, favela no bairro de Madureira que faz fronteira com Vaz Lobo, outro bairro da Zona Norte carioca. Conheceu o jongo através de seu marido e sua casa foi espaço de encontro de famosos jogueiros da cidade. Mesmo ligada ao jongo - assim como sua irmã, Tia Maria²⁵ - sua grande paixão era o samba. Foi assim que juntamente com Sebastião Molequinho, Elói Antero Dias, Mano Décio da Viola, Silas de Oliveira, Aniceto Menezes, Antônio dos Santos (Mestre Fuleiro) fundou o Império Serrano, nome inspirado no Morro da Serrinha, em sua casa na Rua Balaiada, n. 133. Tia Eulália faleceu em 2005 devido a uma insuficiência respiratória, mas permanece viva na memória e vida da escola de samba.

Figura 01: Tia Eulália na escadaria no Morro da Serrinha, precursora do jongo e fundadora do Império Serrano.

²⁵ Tia Maria também é uma figura de extrema importância para o Morro da Serrinha, Madureira e sobretudo para a prática do jongo. Para maior aprofundamento sobre ela, recomendo a dissertação de Aline Oliveira intitulado “Tia Maria do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jogueiras do grupo do Jongo da Serrinha”.



Fonte: WikiFavelas²⁶.

Se com a Tia Eulália a ligação com o Império Serrano era intrínseca, com a Tia Doca a relação era com a Portela. Jilçária Cruz Costa, conhecida como Tia Doca da Portela ou Tia Doca, nasceu no Morro da Serrinha em Madureira e sua mãe foi a primeira porta-bandeira da escola Prazer da Serrinha. Foi apresentada na Portela aos 25 anos e ficou lá por toda a vida, inclusive como integrante da velha guarda da escola de samba. Segundo Anna Azevedo,

Era no quintal de Tia Doca, em Oswaldo Cruz, que a fina flor do samba de Madureira esquentava os tamborins e viu brotar sucessores. Despejados do quintal de Dona Neném pela própria, após reclamar ao marido, o compositor Manacéia, que não agüentava mais cozinhar para tanta boca, toda semana, a Velha Guarda passou a se reunir no quintal de terra batida de Doca e do marido Altair. Durante cinco anos, até 1980, a turma da Velha Guarda ensaiou debaixo da mangueira do casal. Lá nasciam os mais belos sambas, versos temperados pelas iguarias que a dona da casa trazia fumegando do fogão à lenha (AZEVEDO, s.d., online).

Figura 02: Tia Doca tocando em uma roda de samba

²⁶ Autoria da foto: Desconhecida. Disponível em:

<https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Arquivo:Tia_Eulalia_na_escadaria_do_Morro_da_Serrinha_em_Madureira_precursora_do_jongo_e_fundadora_do_Imp%C3%A9rio_Serrano_1992.png>. Acesso em 27 de out. de 2022.



Fonte: Michael Ende²⁷

Certo tempo depois, seu marido Altair a abandonou, a deixando sozinha com os nove filhos. Nesse momento tão tortuoso, a Velha Guarda partiu para outro quintal. Com as dificuldades a tona, Doca transforma o que era hobbie em profissão: seu querido quintal seria espaço para o Pagode da Tia Doca.

A receita era infalível: uma árvore frondosa, chão de terra, cerveja gelada, comida boa e músicos idem. Beth Carvalho, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Dudu Nobre, Arlindo Cruz e os músicos portelenses batiam ponto no terreirão. Tia Doca molhava o chão para não levantar poeira. E o coro comia, conta Zeca Pagodinho, uma das crias deste quintal.

[...]

O Pagode de Tia Doca mudou de Oswaldo Cruz para um terreno maior, próximo à estação de trem de Madureira, e agora se chama Centro Cultural Tia Doca. Todo domingo, Doca acorda cedo para preparar o caldo de ervilha com azeite e bacon que é servido à noitinha, enquanto o samba, comandado pelo filho Nem, segue a regra das rodas de terreiro. Durante muito tempo, microfone não tinha. Mas o público aumentou e o grupo teve que ceder à novidade (Azevedo, s.d., online).

O pagode da Tia Doca foi um lugar marcante para diversos sambistas, como Clara Nunes e João Nogueira. Em entrevista para um documentário, Arlindinho relata que a roda de samba dali o inspirou para compor músicas e Dudu Nobre diz que observar pessoas de classes diferentes no pagode da Tia Doca o inspirou a compor a música “Levada desse Tantã” (SAMBA DO NEM, 2022). O músico Bolinha²⁸, integrante da roda de samba Tô no Trabalho Amor, relata: “Eu frequentei muito a [roda da] Tia Doca. O samba não tinha microfone, era tudo acústico. A galera da mesa cantando e as pastoras em volta, que era a Tia Doca e as

²⁷ Disponível em: <<https://kurumata.com.br/2021/01/10/aristocracia-carioca-tia-doca-da-portela/>>

²⁸ Ainda neste capítulo será abordado mais sobre o sambista e sua trajetória.

amigas dela da Portela. Antes de entrar você já ouvia. Me arrepiava! E aí eu já dizia: ‘po, aqui é foda’!’ (BOLINHA, 2023).

Tia Doca veio a falecer em 2009 devido a um problema cardiovascular, mas seu pagode permanece vivo através dos comandos de seu filho Nem²⁹ e com o fiel feijão amigo³⁰ para alimentar os sambistas.

O próximo exemplo é David do Pandeiro, baluarte e pandeirista da Portela. Em entrevista (SILVA, 2013), David informa que

sua avó veio para o Brasil em um dos navios negreiros que comercializavam escravos e que seu pai nasceu em terras brasileiras. Os ancestrais de Davi, de acordo com ele, foram escravos em uma fazenda em Ubá, no Estado de Minas Gerais. Após a Abolição da Escravidão, saíram da fazenda e vieram para o Rio de Janeiro. Ao chegarem aqui, fixaram residência em Madureira e seu entorno. Nas primeiras décadas do século XX, seu tio Juvenal se destacava por promover no seu quintal, em Madureira, jogos de dama, rodas de samba e chorinho. Esses encontros contavam com a presença de compositores como Donga, Pixinguinha e Paulo da Portela. Era comum a família, vizinhos e amigos promoverem um bloco do sujo no período do carnaval. O samba era versado pelos sambistas presentes e ritmado pelos músicos com flautas, clarinete e outros instrumentos (SILVA, 2013, p. 48).

Conforme observado pelo relato acima, a trajetória do instrumentista David expõe os deslocamentos que marcou a história do bairro e a relação do ritmo com o território, além de evidenciar a importância dos quintais como local de sociabilidade. A trajetória profissional do instrumentista pode ser considerada de sucesso: ministrava aulas de pandeiro, tocava em blocos, gravava discos e chegou também a viajar para tocar em eventos de música brasileira. De acordo com o músico, “o negro, embora tenha vivido e ainda passe por muitas discriminações, tem o samba como trampolim para chegar a alguns espaços dentro da sociedade” (SILVA, 2013, p. 49). David do Pandeiro faleceu no final de 2019 devido a uma parada cardíaca.

Figura 03: David do Pandeiro

²⁹ Nem é um dos seis filhos da Tia Doca e que se apaixonou pelo samba desde a infância, vendo diversos sambistas frequentando as rodas que aconteciam em seu quintal de casa. Nem hoje possui 54 anos e canta vários dos sambas de pessoas que frequentavam antigamente.

³⁰ Feijão amigo é um petisco típico do Rio de Janeiro. Consiste em pequenas porções de caldinho de feijão, podendo ter linguiça calabresa, bacon, cebola e alho.



Fonte: Wallace Mendonça³¹.

Iranette Ferreira Barcellos é conhecida como Tia Surica. Filha de integrantes da Portela, Surica fez seu primeiro desfile carnavalesco aos quatro anos e foi a primeira mulher a cantar um samba-enredo, feito realizado na sua escola de samba: a Portela. Por conta de sua proximidade com o carnaval, Surica relata em entrevista (SILVA, 2013) que foi discriminada em sua juventude: “O samba é reconhecido hoje como cultura e os sambistas têm valor. Antigamente eram discriminados. Hoje me aplaudem, mas já fui discriminada!” (BARCELLOS apud SILVA, 2013). Tia Surica afirma que era frequentadora das rodas de samba nos quintas de Dona Esther e Manaceia. Os festejos em seu quintal começaram a partir de seu aniversário de 50 anos e convidou muitos sujeitos relacionados ao mundo do samba (BECKER, 2010). A partir disso, ocorreram algumas matérias sobre samba para a televisão local e audições para CDs em seu quintal. Esses eventos motivaram a ocorrência dos eventos em seu próprio quintal, regado a samba, boa comida e bebidas. Segundo a sambista,

[ela comenta] que muitos artistas e políticos passaram por lá e que inclusive um dos aniversários de Marisa Monte foi festejado em seu quintal. O prato foi galinha com macarrão, acompanhado de muita cerveja. Nesse dia, estiveram presentes Alcione (a Marrom), Miúcha, Carlinhos Brown e Beth Carvalho, que sempre está presente nos festejos do quintal de Surica. Além desses participantes ilustres, ela apresentou uma lista de pessoas que já participaram das rodas de samba em seu quintal: os artistas Cristina Buarque de Holanda, Marquinho Satã, Martinho da Vila, Adriana Bombom, Dudu Nobre, Zeca Pagodinho, Nequinho da Beija Flor, Beth Mendes e Adriana Lessa; os carnavalescos Silvio Cunha, Alexandre Louzada, Caê Rodrigues, Milton Cunha e Amarildo; e os políticos Eliomar Coelho (vereador), o ex-ministro da Cultura Francisco Weffort e o atual prefeito, Eduardo Paes. Seja em seu aniversário e de amigos ou em festejos sem motivo aparente, ela

³¹ Disponível em:

https://www.facebook.com/PortelaNoAr/photos/ seu-david-do-pandeiro-e-evandro-viol%C3%A3o-salve-a-velha-guarda-show-da-portela-foto-/1197411587073745/?paipv=0&eav=Afb6CJFyzlDrTQoGxJQf0VV5TtFVQ9wRKOMq8NHEpBTXLvOpTNK-WpFjN-A8N5-L-1s&_rd

gosta é de receber amigos em seu cafofo e cantar os sambas memoráveis. (SILVA, 2013, p. 53).

Figura 04: Tia Surica



Fonte: Estefan Radovicz³²

Em 2015, Tia Surica se torna a primeira mulher a receber o título de Cidadã do Samba (PAVÃO, 2022). Atualmente a sambista é sensação nas redes sociais e viralizou em seu aniversário de 80 anos - em 2020 - ao tecer críticas ao até então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, informando que ele não poderia ganhar as eleições que viriam ocorrer naquele ano. No caráter político, Tia Surica é próxima do atual prefeito Eduardo Paes. Sua figura é veiculada em diferentes momentos durante a gestão de Paes, como abaixo:

Figura 05: Mídias da Prefeitura com Tia Surica

³² Disponível em:

<https://www.meiahora.com.br/geral/2022/05/6412277-tia-surica-fala-sobre-cargo-de-presidente-de-honra-da-portela-quero-o-melhor-para-minha-escola.html>



Fonte: OGlobo³³

Figura 06: Eduardo Paes e Tia Surica



Fonte: Twitter - Eduardo Paes³⁴

Acima podemos identificar tanto a imagem da sambista nas redes sociais da prefeitura em assuntos mais rotineiros, como as estações do ano, assim como em assuntos mais urgentes socialmente como a vacinação contra a COVID-19. A sambista continua relacionada ao samba como integrante da Velha Guarda da Portela, no entanto, é possível identificar uma nova trajetória trilhada, principalmente relacionada ao capital simbólico que a mesma possui como representante do ritmo em Madureira.

Tendo em vista os exemplos listados, é possível observar a importância dos quintais para a construção de uma memória afetiva do samba e os moradores do bairro. A roda ocupa um ambiente acolhedor - nesse caso, os quintais de casas - e promove uma troca de saberes e experiências. Em grande parte esses quintais administrados por mulheres, fazem com que elas sejam conhecidas, respeitadas e lembradas no cenário do samba carioca. A prática culinária

³³ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/rio/garota-propaganda-do-inverno-carioca-tia-surica-anuncia-fim-da-estacao-inicio-da-primavera-25208417>

³⁴ Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/tia-surica-portela-vacina-eduardo-paes/>

em quantidade e o comando de tradicionais rodas de fundo de quintal resgata uma tradição e impõe respeito para com a historicidade do samba. A pesquisadora Camille Siston afirma que

Se a música e a dança pertencem a uma arte, a culinária pertence à vida cotidiana, e juntas, elas se tornam a representação de uma cultura tradicional do samba, que distingue e categoriza o espaço da mulher. Foi através desta performance que essas três tias citadas [em sua pesquisa], Doca, Eunice e Surica, conseguiram não só conduzir a economia da família, se estabelecendo como produtoras, como se consagraram como cozinheiras de mão cheia. Estabelecendo uma conexão direta com a casa da Tia Ciata, entre outras tias baianas que fizeram do quintal de suas casas um espaço de acolhimento e entretenimento. [...]. Seja por aptidão ou necessidade, a cozinha pertencia à mulher. Tendo macumba, dança ou batuque, a mulher era a responsável pela “orgia gastronômica” nas festas. Essa relação foi se cristalizando ano após ano e mesmo com o talento e aptidão para tocar instrumentos, na maioria das vezes, a mulher não teria o reconhecimento e “inserção” dentro da roda (SISTON, 2021, p. 44).

Infelizmente muitas das mulheres exemplificadas que realizaram esse trabalho do samba e gastronomia já se foram, mas estão marcadas na história do ritmo em Madureira.

Além dos quintais das casas, é possível afirmar que o carnaval auxiliou Madureira a se tornar um reduto para o samba. “Desde 1910, o bairro já respirava carnaval, com o surgimento de blocos de rua” (SEBRAE, 2017), como os blocos da Lua, Cabelo de Mama³⁵ e Borboleta Amorosa (BLET, 2016). A primeira escola de samba do bairro surgiu como uma continuidade do bloco carnavalesco Bloco Cabelo de Mama e ambos tinham como liderança Alfredo Costa e sua família (PESSOA, 2015). Contudo, a administração de Alfredo Costa enfrentou uma série de críticas devido ao fato de suas decisões serem tomadas de maneira unilateral. Um dos conflitos mais significativos ocorreu em 1946, quando todos os preparativos para o desfile carnavalesco já estavam prontos para a apresentação do samba “Conferência de São Francisco”, de Silas de Oliveira³⁶ e Mano Décio da Viola³⁷. No entanto, no próprio dia do desfile, Alfredo Costa optou por substituir abruptamente o samba pela composição “No Alto da Colina”, um antigo samba de terreiro, o que provocou um intenso descontentamento coletivo entre os sambistas da escola. Devido a essa mudança, o Prazer da Serrinha, que estava entre as favoritas para vencer a competição daquele ano, acabou em

³⁵ Em alguns registros sobre o tema é encontrado o nome do bloco como Cabelo de Mana.

³⁶ Silas de Oliveira Assumpção, conhecido como apenas Silas de Oliveira, nasceu no bairro Vaz Lobo, na Zona Norte da cidade. Filho do pastor protestante José Mário de Assumpção, Silas conheceu na sua juventude Elaine dos Santos e Décio da Viola. Com eles, Silas foi apresentado às rodas de samba que aconteciam no Morro da Serrinha. Seu pai desaprovava a aproximação do filho com o samba, mas mesmo assim, Silas frequentava às escondidas. Logo Silas ingressaria na escola Prazer da Serrinha e se tornaria diretor de bateria.

³⁷ Décio Antônio Carlos, ganhou o apelido de Décio da Viola de seu amigo Mango. Décio nasceu na Bahia e chegou ao Rio de Janeiro com apenas um ano de idade. Morou com sua família até os doze anos no Morro de Santo Antônio no centro da cidade. Depois, morou sozinho no morro da Mangueira onde começou a frequentar rodas de samba. Aos vinte e cinco anos se mudou para a Serrinha, onde começou a frequentar a escola de samba Prazer da Serrinha.

décimo primeiro lugar entre as 19 escolas concorrentes. Após esse episódio, alguns integrantes da escola como Sebastião de Oliveira - Molequinho -, sua irmã, a sambista Tia Eulália, Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola, Aniceto Menezes, Mestre Fuleiro e Elói Antero Dias decidem criar o Império Serrano, na busca de criar uma agremiação mais democrática. Após esse rompimento, a escola Prazer da Serrinha gradualmente perdeu influência na região e seu único destaque após esse evento foi conquistar, em sua última apresentação, o título de campeã no desfile não oficial das escolas de samba em 1950 (SAMBA, s.d.).

Retornando ao Império Serrano, sua criação foi estabelecida na casa da Tia Eulália na Rua Balaiada, n. 133, em 1947. O nome da escola foi sugestão de Molequinho e foi unanimemente aceito. As cores verde e branco foram sugestões de Antenor Rodrigues de Oliveira, na ideia de representar a esperança e paz.

Menino de 47 de ti ninguém esquece Serrinha, Congonha, Tamarineira nasceu o Império Serrano o reizinho de Madureira Só se fálava da Portela da Estação Primeira de Mangueira seu padrinho São Jorge, Santo Guerreiro que lhe deu prestígio e glória pra sambar o ano inteiro (CAMPOLINO, MOLEQUINHO, 1947).

Além disso, a escola tem uma relação com religiosidade. De acordo com Luz Blet,

A relação com a fé, principalmente com a religiosidade de matriz africana e seus sincretismos faz parte das tradições do mundo do samba. No Império Serrano esta relação se dá através do santo padroeiro da escola, São Jorge, sincretizado com Ogum, no candomblé e umbanda do Rio de Janeiro, e sua devoção está presente tanto na música, como no cotidiano da comunidade (BLET, 2016, p. 39).

Cabe também destacar que o Império Serrano possui uma agremiação-mirim, denominada Império do Futuro. Criada na década de 70 por Arandir dos Santos, a escola tem como um dos objetivos ocupar a rotina das crianças e adolescentes e afastá-los da violência que se faz presente na região (SANTOS, 2004). As atividades no Império do Futuro são diversas: aulas de canto, dança e percussão, oficinas para fazer samba-enredo, reciclagem de materiais carnavalescos - seja figurino ou alegoria, entre outros.

Até os dias atuais, o Império Serrano mantém sua posição como uma escola de renome tanto dentro do bairro quanto no cenário do carnaval carioca como um todo. Com nove títulos conquistados no carnaval do Rio de Janeiro, a escola ostenta sambas-enredo que são considerados antológicos (FILHO, MUSSA E SIMAS, 2010), como Aquarela Brasileira

(1964)³⁸, Cinco Bailes da História do Rio (1965)³⁹, Bumbum Paticubum Prugurundum (1982)⁴⁰, entre outros.

Nesse contexto, também é relevante abordar a escola de samba Portela. Originária do bairro vizinho de Madureira, Oswaldo Cruz. Na época, havia um bloco famoso na região de Madureira e Oswaldo Cruz, chamado “Quem Fala de Nós Come Môsca” fundado por Dona Esther e o marido Euzébio Rosa, em 1921. A fim de concorrer com o bloco em questão, Antonio Caetano, Antonio Rufino dos Reis e Paulo Benjamin de Oliveira fundaram o bloco “Baianinhas de Oswaldo Cruz”. No entanto, por desentendimentos internos, os três decidem criar outro bloco chamado Conjunto Oswaldo Cruz, em 1923. A escola de samba nasceu a partir desse último, o Conjunto de Oswaldo Cruz. Antonio Caetano, Antonio Rufino foram os responsáveis por formar o núcleo inicial da primeira diretoria da portelense, juntamente com Paulo da Portela, Alcides Dias Lopes⁴¹, Heitor dos Prazeres, Manuel Bam Bam Bam, Natalino José do Nascimento⁴², Candinho e Cláudio Manuel. A agremiação passou por duas mudanças de nome antes de adotar a designação "Portela" em meados da década de 30: inicialmente, era conhecida como "Quem Nos Faz É O Capricho" e, posteriormente, como "Vai Como Pode". O símbolo da Portela é uma águia, pois, de acordo com Natal, “o sambista de Madureira deveria pisar na avenida como uma águia, sambando com a destreza da ave-símbolo” (NATAL apud PORTELAWEB, 1974, online). Já as cores da escola são azul e branco, instituído por Antônio Caetano, em referência às cores do manto de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da escola. Sua quadra fica na rua Clara Nunes, n. 81, na rua que faz o limite entre os bairros de Madureira e Oswaldo Cruz. A agremiação centenária participou de todos os desfiles, ainda na época em que a festa não era oficial (MATTOSE, 2022), e é a escola que coleciona mais títulos na cidade do Rio de Janeiro, com um total de vinte e dois

³⁸Composição de Silas de Oliveira. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/747715/>>.

³⁹Composição de Bacalhau, Dona Ivone Lara e Silas de Oliveira. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/473141/>>.

⁴⁰Composição de Aluísio Machado e Beto sem Braço. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/46375/>>.

⁴¹ Alcides foi um compositor de samba também conhecido com Malandro Histórico, por ter levado durante a juventude uma típica vida na malandragem: vagava sem destino e sem ocupação fixa pelas ruas do Rio. Seu primeiro emprego veio após seu casamento com Guiomar, com quem teve quatro filhos. Alcides não chegou a gravar álbuns individuais e suas composições tiveram sucesso postumamente na voz de Zeca Pagodinho, como Meu Tamborim e Dona do Meu Coração.

⁴² Natalino era popularmente conhecido como Natal. Nascido no interior de São Paulo, se mudou para o Rio de Janeiro quando ainda era criança junto com sua família. Bicheiro da região, sua relação com a escola se deu pois a agremiação foi fundada em seu quintal, na esquina da rua Joaquim Teixeira com a Estrada do Portela. Enquanto atuante de uma contravenção popular no Rio de Janeiro, Natal patrocinava a escola de samba.

títulos (MARINI, 2023). A escola possui sambas marcantes em sua história como Contos de Areia (1984)⁴³ e Gosto que me Enrosco (1995)⁴⁴.

Dessa maneira, o fato das escolas de samba terem se tornado um refúgio do samba se deve pelo agigantamento tido pelas escolas na década de 70 e o estilo samba-enredo vai se tornando cada vez mais famoso (MÁXIMO, 2016, online). Madureira sente essa transformação e as quadras do Império Serrano e Portela viram um reduto de sociabilidade do bairro.

Figura 07: Festa do título em 1982 em frente a quadra da escola Império Serrano



Fonte: Jornal do Brasil⁴⁵

Figura 08: Festa do Título da Portela em 2017

⁴³Composição de Dedé da Portela e Norival Reis. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/portela-rj/478771/>

⁴⁴Composição de Gelson, Colombo e Noca da Portela. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/portela-rj/481643/>

⁴⁵ Disponível em:

<https://lehmt.org/lmt104-escola-de-samba-imperio-serrano-rio-de-janeiro-rj-alessandra-tavares%EF%BF%BC%EF%BF%BC/>

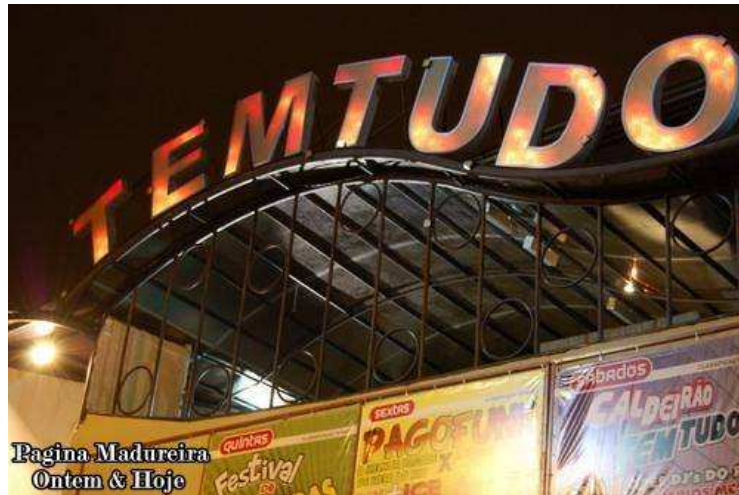


Fonte: Fernando Frazão⁴⁶

Outro espaço relatado foi o Tem Tudo Show. Em pesquisas não foi encontrado muito material sobre esse espaço, mas foi um espaço bastante citado em conversas com frequentadores do bairro. O Tem Tudo é um espaço para lojas inaugurado em 1965. Lá tinha diversas opções de lazer, como cinema, lanchonetes, salão, mercado e também um espaço de eventos chamado Tem Tudo Show. Segundo relatos, o Tem Tudo era movimentadíssimo durante todo o dia e o Tem Tudo Show movimentado durante às noites, com uma agenda de shows em todos os dias dos finais de semana e bilheteria paga. O auge da casa de shows foi no início dos anos 90 o que coincidia com a ascensão que o pagode vinha tendo na sociedade (MÁXIMO, 2016, online). Cabe dizer que o Tem Tudo Show tinha o pagamento para a entrada, restringindo a entrada de todos. Hoje o espaço físico do Tem Tudo ainda existe, mas abriga apenas uma igreja e poucas lojas, sendo assim um ponto menos movimentado do bairro.

Figura 09: Tem Tudo em Madureira

⁴⁶ Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/madureira-foi-ruas-festejar-vitoria-da-portela#>



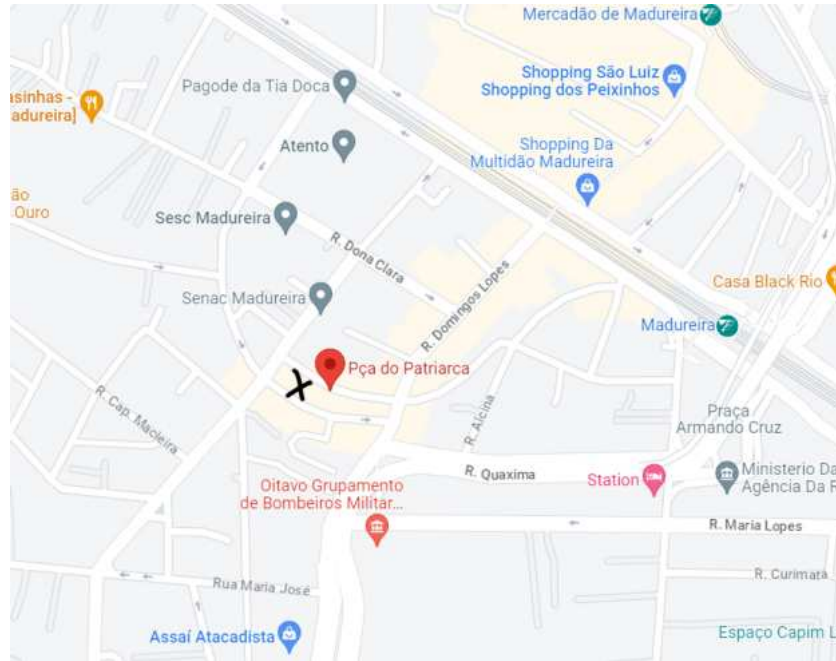
Fonte: Madureira: Ontem & Hoje no Facebook⁴⁷

Além dos espaços relatados acima, algumas pessoas também informaram que eram feitas rodas de samba na Praça do Patriarca, mas não foram encontrados registros sobre isso. A Praça do Patriarca, onde um dia abrigou a estação de trem Dona Clara, uma linha circular utilizada antes dos trens elétricos para que os trens retornassem para a Central do Brasil (BARRETO, online), permanece sendo um ponto de encontro para pessoas de diversas idades. Hoje a Praça do Patriarca abriga quadra poliesportiva, academia da terceira idade, campo de futebol, espaço para campeonatos de bocha, brinquedos infantis e espaço para apresentações artísticas. A praça também possui bares ao redor e local de diversos *food trucks* que movimentam sua vida noturna. Dessa maneira, é interessante pensar na apropriação do território das praças públicas. Segundo Sodré (1998),

[...] as praças constituem interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças. Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições característico do “espaço” europeu), graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo (SODRÉ, 1998, p. 17).

Figura 10: Mapa da Praça do Patriarca

⁴⁷ Disponível em:
<https://www.facebook.com/MadureiraOntemeHoje/photos/quem-ai-curtiu-muito-o-tem-tudo-show-em-madureira/942772939170029/>



Fonte: Google Maps, 2023.

Dessa maneira, é interessante entender não só a importância da Praça Patriarca para como esse espaço de sociabilidade, mas sim todo o bairro de Madureira como uma grande praça carioca.

Conforme foi observado ao decorrer do subcapítulo, o samba em Madureira possuiu diferentes pontos de encontro, sendo cada um importante para a construção da prática cultural no bairro. As transformações ocorridas no bairro - como as migrações - e no ritmo - como o protagonismo do pagode - são sentidas e apresentadas na fruição da prática cultural. Além disso, foi possível exemplificar os trajetos que os próprios sambistas tiveram com o passar do tempo tanto para o samba em Madureira quanto para o que é o samba para a cidade do Rio de Janeiro.

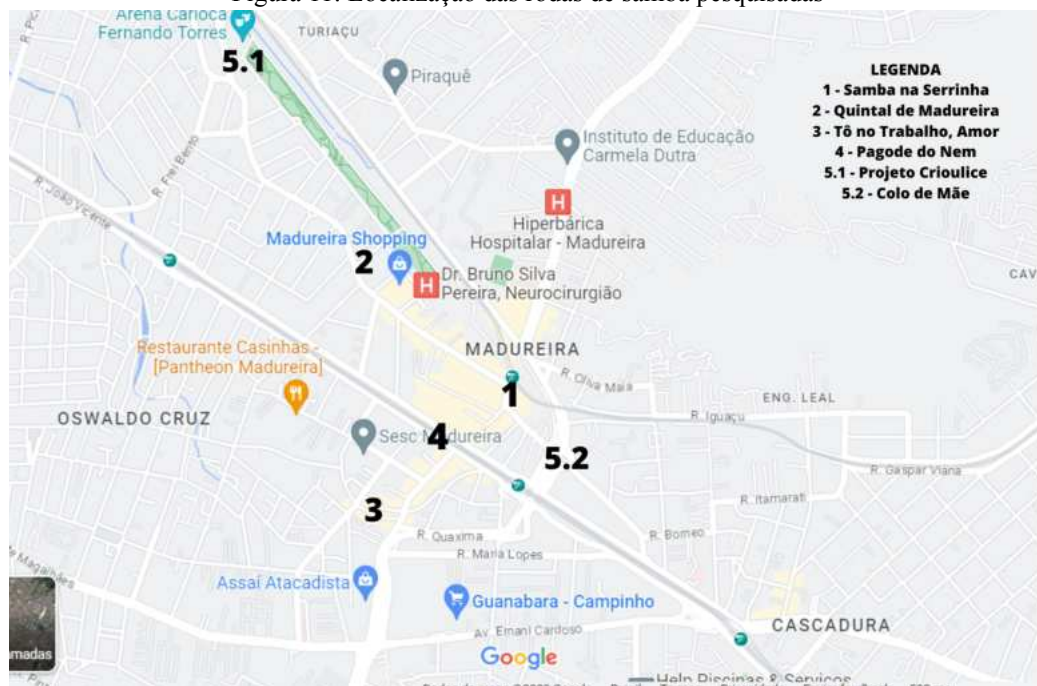
2.2 Novas rotas na prática das rodas no bairro

A fim de compreendermos melhor sobre como a prática do samba descrita no subcapítulo anterior é executada atualmente em Madureira, proponho nos debruçarmos nas vivências de quatro sambistas da região que, com diferentes trajetos de vida, encontraram em Madureira o lugar para seus sambas.

Foram entrevistados sambistas proeminentes: João da Serrinha, Leandro, Nem do Samba e Bolinha. Cada um deles faz parte de grupos de samba distintos, respectivamente, Samba na Serrinha, Quintal de Madureira, Samba do Nem e Tô no Trabalho, Amor. A seleção

dessas rodas específicas foi orientada pelas variadas trajetórias que cada uma delas traz consigo. Por exemplo, o Samba na Serrinha encontra sua essência profundamente vinculada à comunidade da Serrinha e, igualmente, à escola de samba Império Serrano. Em contraste, o Samba do Nem é intrinsecamente ligado à história de Tia Doca, mãe de Nem do Samba. Por outro lado, o Quintal de Madureira e o Tô no Trabalho, Amor, são relativamente novas empreitadas no cenário do samba em Madureira, ambas buscam se firmar e conquistar sua legitimidade. Além disso, também foi possível fazer pesquisa de campo no evento Madureira de Portas Abertas que ocorreu em diversos pontos do bairro, onde as rodas de samba Coloca de Mãe e Projeto Crioulíce participaram. Abaixo é possível verificar a localização das rodas analisadas:

Figura 11: Localização das rodas de samba pesquisadas



Fonte: Google Maps, 2023.

2.2.1. Samba na Serrinha

Um dos entrevistados para a pesquisa foi João da Serrinha, fundador, produtor e intérprete na roda Samba na Serrinha. João é um homem preto, possui trinta e nove anos e é graduando em Ciências Biológicas. Antes de nos aprofundarmos na entrevista realizada com o sambista, vale dizer que a favela da Serrinha possui uma íntima relação com as práticas do samba e do jongo. Do samba pois ali surgiu as escolas de samba “Prazer da Serrinha (extinta) e Império Serrano, sendo que esta última, apesar de não ser mais sediada na comunidade,

ainda mantém com ela profundos vínculos.” (NUNES, s.d., online). Do jongo, pois ali reuniu diversos precursores da dança de roda, como tia Eulália, citada anteriormente.

Por isso, como relata o Mestre Flavinho (s.d., online)

Tudo isso transformou a Serrinha em um polo cultural. Andar pela Serrinha hoje é como uma aula de história. Passeando por suas ruas e becos, vemos presentes os artistas serranos que ali viveram. Entrando pela Rua Compositor Silas de Oliveira (o poeta por detrás de Aquarela Brasileira), chegamos à Casa do Jongo, que por sua vez está ao lado da Creche Vó Maria Joana, grande matriarca do Jongo. Um pouco acima, passamos pela Rua Mestre Darcy do Jongo e à frente, à esquerda, está a famosa Rua da Balaiada—que agora se chama Rua Tia Eulália. Assim como a Tia Ciata, Tia Eulália organizava os famosos pagodes com sambistas e jongueiros. E foi em sua casa que nasceu o Império Serrano. Não nos esqueçamos também do saudoso Mano Décio da Viola, que nomeia a rua paralela à Compositor Silas de Oliveira—os dois se uniram a Manoel de Ferreira para compor o hino Heróis da Liberdade para o carnaval de 1969 do Império Serrano (FLAVINHO, s.d., online).

Tendo em vista esse cenário da Serrinha, um dos territórios de Madureira, é possível identificar que seus moradores e sujeitos presentes possuem com a prática do samba um sentimento de pertencimento e afeto perpassado por diversas gerações. O sambista João da Serrinha relata na entrevista para a pesquisa que sua relação com o samba veio através dos seus avós e de seus pais e, ainda criança, já participava ativamente através das palmas e danças na roda e não tinha consciência disso no momento (SERRINHA, 2022). Segundo ele, a roda de samba sempre tinha espaço para realizar uma atividade: dançar, cantar ou tocar algum instrumento.

A imagem sobre a infância dele relatada já em convívio com o ritmo apresenta uma característica muito interessante sobre as rodas: um lugar propício para todas as idades, sendo assim, um lugar de aprendizagem da música e do modo de vida sambista (FRYDBERG, 2011). Evidentemente serão experiências diferentes conforme a idade que os sujeitos tenham, mas é comum ver crianças acompanhando seus parentes nas rodas de samba. As rodas de samba podem ser realizadas em diferentes horários, sendo comum algumas começarem logo de tarde e outras apenas de noite, conforme o interesse de seu público-alvo.

A carreira como intérprete de samba começou aos 14 anos, em um grupo de pagode, mas não foi alavancado devido a divergências internas na administração do grupo. Por conta da necessidade de trazer dinheiro para casa, ele entra no mercado formal de trabalho. João da Serrinha trabalhou como técnico de próteses dentárias, depois foi soldador em um estaleiro e também como instalador de TV a cabo. No entanto, sentia uma vontade pessoal de retornar ao universo do samba para continuar a tocar nas rodas de samba. Por conta disso, depois de

alguns anos, ele saiu do antigo trabalho, em 2010. A ideia de criar o Samba na Serrinha surge após uma conversa com um amigo:

Eu já era da bateria do Império desde sempre e conheci uma galera lá; conheci o Mateus Carvalho, que é um grande amigo, e que abriu meus horizontes com a expertise que ele já tinha e para para a visão que ele tinha da cultura popular. E aí fizemos algumas coisas pequenas juntas. [...]. Eu lembro que a gente fez um aniversário para a dona Ivone Lara e ele queria fazer um samba para ela. O pessoal lá de São Paulo já tinha feito, no ano anterior, se eu não me engano. E aí ele falou “Pô, cara, isso tem que ser aqui pô, ela é daqui, morou na Serrinha, dona Ivone é Imperiana isso tem que ser aqui pô, vamos fazer aqui e tal vamos embora”, aí nós fizemos. Uma roda de samba para ela no dia do aniversário dela na porta do Império Serrano e isso foi em 2012/2013 por aí e aí fizemos essa roda (SERRINHA, 2022).

Depois dessa roda, seu amigo Mateus Carvalho fundou o coletivo Império Serrano Museu Virtual e tinha como objetivo curtir, relembrar, revelar, promover e cuidar das raízes do Império Serrano, através da criação de uma *FanPage* no Facebook. “A interação com os seguidores se dá a partir de postagens de fotos ou vídeos, quase sempre acompanhados por (...) um texto, que pode ser tanto breve legenda, quanto um texto mais longo exaltando a memória ali evocada.” (BLET, 2016, p. 92). O Museu Virtual também tinha como objetivo prestigiar os Imperianos em vida e não após a morte. Para realizar esse trabalho, eles faziam entrevistas com grandes sambistas, como Tia Maria do Jongo, Wilson das Neves e Aluísio Machado.

Após a realização das entrevistas, tiveram a ideia de fazer uma feijoada na casa da Tia Maria do Jongo, como forma de resgatar a memória de quando eram realizados encontros nas casas das Tias baianas, como já citado anteriormente no presente trabalho. Segundo João da Serrinha, o evento foi um sucesso:

A Tia Maria era muito festeira. A casa [dela] vivia cheia de crianças. Ela ficou toda animada com a ideia [de fazer o evento na própria casa]. Aí fizemos a feijoada lá. Foi um sucesso, acho que foi do jeito que ela queria que fosse, foi do jeito que acontecia antigamente, né? Porque antes do jongo da Serrinha ter sede, tudo acontecia na casa da tia Maria. Era tudo lá. Então a casa dela vivia cheia. Então acho que aconteceu bem do dos moldes de antigamente (SERRINHA, 2022).

Figura 12: Tia Maria do Jongo.



Fonte: MultiRio, 2020⁴⁸.

A realização de um encontro com samba e feijoada na casa da Tia Maria é carregado de capital simbólico (BOURDIEU, 1994), pois resgata uma memória coletiva sobre os encontros nas casas das Tias Baianas, e também na culinária, trazendo a feijoada, comida carregada de simbolismo, afeto e parte da cultura afrobrasileira. Uma valorização dos agentes do samba e do jongo e de suas memórias como um todo. A ideia de João da Serrinha e Mateus Carvalho expõe muito bem como que, no samba, há um movimento de resgate e reinvenção da prática *ad eternum* e “a roda gera o samba, que gera nova roda, que gera um novo samba” (MOURA, 2014, p. 752). Sendo assim, o samba é em todo momento revisitado, reafirmado por seus agentes e reinventado.

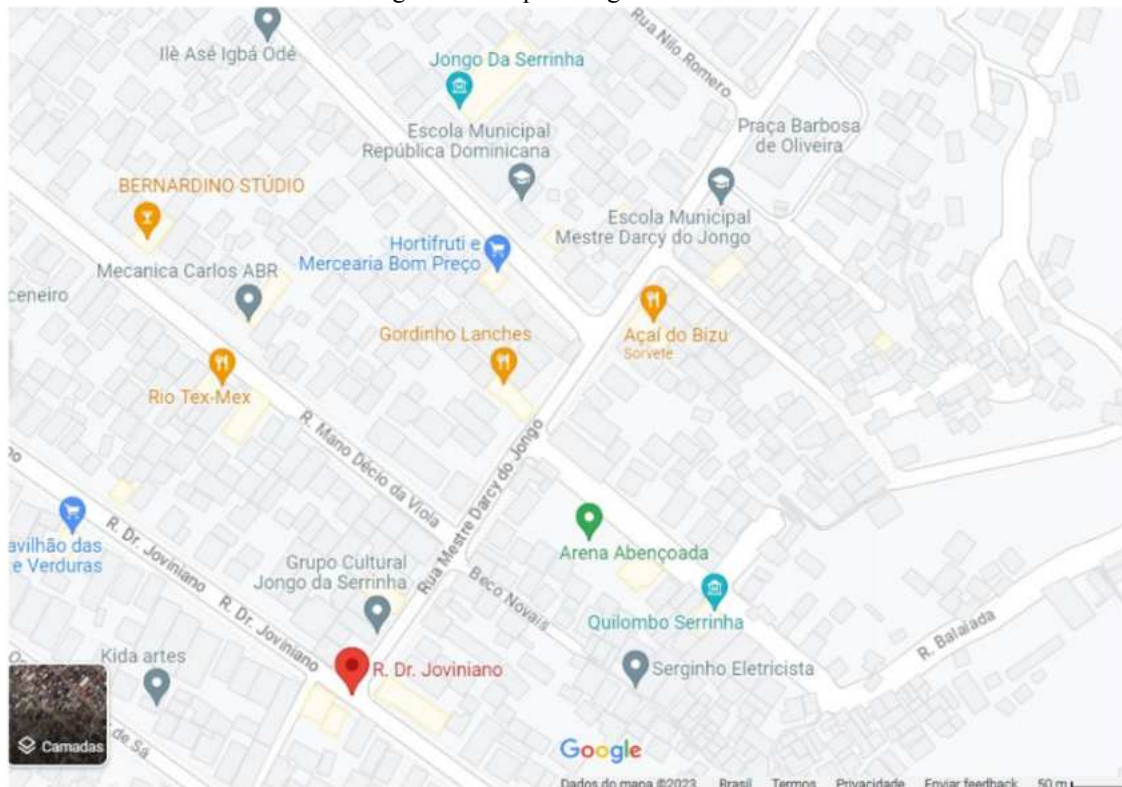
A ideia do sambista, após esse evento, foi levar o samba pra rua. Segundo João, entre 2013 e 2014 “não tava tendo samba na rua lá na Serrinha e era uma coisa que acontecia sempre, né? Não só eu mas a comunidade inteira estava sentindo falta de uma roda de samba ali de ter um samba na rua” (SERRINHA, 2014). Inicialmente, os musicistas da região ficaram receosos de integrar a roda, pois como já não tinha há bastante tempo, pensaram que o público não seria muito receptivo. Em um primeiro momento, apenas o João da Serrinha era o musicista da região. Como tinha muitos músicos de fora dali, não era de bom tom nomear a roda de Samba da Serrinha, mas sim Samba na Serrinha. Dessa forma, torna-se evidente que a escolha do uso do artigo "da" remeteria à ideia de que cada integrante seria originário ou pertencente àquela região específica, enquanto a utilização do artigo "na" se apropria da representação e do imaginário que envolvem a prática do samba naquele território.

Inicialmente o samba foi realizado no Bar do Zezinho e o mesmo contribuía com o

⁴⁸ Autoria da foto: Alcino Giandinoto. Disponível em: <<https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/16326-tia-maria-do-jongo-e-a-conserva%C3%A7%C3%A3o-da-cultura-ancestral>>. Acesso em 30 de out. de 2022.

espaço e com duas caixas de cerveja. Eles estabeleceram que seria feito no último domingo, para não competir com outras rodas de samba da região e a divulgação foi em flyers e no boca-a-boca. Mesmo assim, há, aos domingos, duas rodas muito tradicionais na zona norte do Rio de Janeiro: o Pagode da Tia Doca e o Cacique de Ramos. No entanto, o Samba na Serrinha foi bem recepcionado na região, por pessoas das mais diferentes idades, principalmente pelos mais velhos, pois tinham uma memória afetiva muito forte dos sambas que aconteciam na região anos atrás. Conforme o samba foi tomando proporções maiores, já ocupava todo o entroncamento das ruas Dr. Joviano e Rua Mestre Darcy do Jongo, onde estava localizado o bar, conforme podemos visualizar na imagem abaixo onde se encontra o ponto vermelho:

Figura 13: Mapa da região em 2023.



Fonte: Google Maps, 2022.

Um aspecto interessante da escolha desse local é a sua proximidade com o jongo da Serrinha, o Quilombo Serrinha e também com a Rua Balaiada, onde surgiu o Império Serrano. Além disso, há dois nomes de ruas que têm profunda ligação com a história do samba e do jongo: a Rua Mano Décio da Viola e a Rua Mestre Darcy do Jongo. Outro fator notável em escolher esse lugar é que, de acordo com a entrevista, ali antigamente se chamava o Largo dos

Meninos e era um local onde aconteciam as festas dos moradores, incluindo os sambas. Conforme relata Luz Blet (2016),

Além de ser um local de grande circulação e sociabilidade da comunidade devido aos estabelecimentos comerciais, é também um local onde se realizam diversas atividades culturais e de lazer, tais como as rodas de samba, o baile funk, as festas de rua ou o encontro de moradores nos bares para beber cerveja, jogar biriba, apostar nas máquinas de caça-níquel, ou assistir futebol nos telões improvisados nos dias de jogo. Pela centralidade do local e por concentrar diversas atividades culturais da comunidade, desde sua formação, em 2004 o local foi reconhecido como “Espaço de Resistência Cultural da Serrinha” (BLET, 2016, p. 74).

Em entrevista, Waldemir Lino - advogado e morador da Serrinha - relata como foi a construção, em 2004, para que o Largo dos Meninos se tornasse um Espaço de Resistência Cultural, como forma de resgate das tradições:

Resolvemos fazer um evento, sempre numa segunda-feira no mês, e esse evento tinha que ser num lugar importante, a gente queria resgatar a tradição. Então tem um lugar na comunidade, na esquina de maior movimento do comércio... que nos anos 30, 40, nos anos que a cultura fervia na Serrinha, aquele lugar era chamado de Largo dos Meninos, esse nome, foi dado pelo meu avô, Augusto Cardoso dos Santos, que foi um dos imigrantes que vieram do Morro de Mangueira para a formação da Serrinha. Então lá era um lugar onde eram as reuniões... como é até hoje.. tudo na Serrinha, baile, encontros... era naquela esquina. E aí, através de um amigo meu que era assessor do Secretário Municipal da Cultura, aí pedi ajuda a ele, ele mandava a estrutura da prefeitura e a Serrinha com seu nome e com o prestígio individual de cada um, planejava as ações. No primeiro ano a gente quis inaugurar com a Velha Guarda da Portela e trazíamos um convidado surpresa, como o Pretinho, que tocava com o Dudu Nobre (...) aí nós tínhamos Marquinhos de Oswaldo Cruz, Serginho Procópio, veio o falecido David Lima, Elaine Machado, aí convidei o Marquinhos Satã, amigo.. e o grupo Senzala, que tocava na feijoada do meu tio lá em Jacarepaguá (...) aí fizemos o show inaugural. (LINO, 2015, apud BLET, 2016, p. 75).

Dessa forma, é possível identificar o Largo dos Meninos como um lugar de memória (NORA, 1984), ou seja, um espaço que materializa memórias, nesse caso, coletivas. Esse espaço simbólico e a realização do Samba na Serrinha também foram relatados na entrevista da Elaine, assistente social e moradora da Serrinha:

(...) o Império do Futuro passou a promover pagode na esquina, que na época do meu avô chamava-se Largo dos Meninos, que hoje ali é Espaço de Resistência Cultural, onde começou a se fazer o Samba na Serrinha (...) se faziam pagodes, se fazia área de lazer pras crianças... essa era nossa diversão na adolescência, na pré adolescência... depois, a partir dos 15 anos começou a surgir os bailes, nos clubes...[...] nós íamos curtir os bailes funk, que não era o funk de hoje, é house, que se chamava na época (...)... é onde também que a nossa cultura foi sendo um pouquinho esquecida... porque aí chega o domínio da música americana pra nós.. isso atrapalha um pouquinho também, mas nossas famílias sempre firmando, o Império do Futuro sempre firmando, o jongo sempre firmando, ficando ali nossas origens. (SANTANA, 2015, apud BLET, 2016, p. 77).

Figura 14: Samba na Serrinha no Bar do Zezinho.



Fonte: André Luiz Gonçalves Rodrigues

A roda de samba ia crescendo exponencialmente até que houve um problema com a Polícia Militar em 2015, órgão que tinha uma companhia destacada no Morro da Serrinha na época. Os carros da PM tinham o interesse de passar pela rua, mas por ter tantas pessoas ali, ficavam impossibilitados de passar com os veículos. Por conta disso, começaram a questionar a organização do samba se eles possuíam documentos pertinentes à realização de um evento em espaço público, como alvará do Corpo de Bombeiros e autorização da Prefeitura. Na época, a organização da roda não tinha esses documentos e tiveram muita dificuldade em obtê-los. Por outro lado, eles também argumentavam que a rua era cadastrada como Rua de Lazer, isto é, aos domingos e feriados a rua deveria ser fechada para veículos, liberando a mesma para atividades recreativas ao longo do dia. Depois de muita dificuldade com os órgãos públicos, o Samba na Serrinha desiste de ser realizado nas ruas da favela.

A dificuldade sofrida pela roda de samba expõe a questão histórica de que as práticas culturais afrobrasileiras são marginalizadas constantemente. Mesmo que seja uma prática

considerada símbolo do Brasil e da cidade, quando posta na periferia da cidade e de forma espontânea, seu valor é questionado. Não dá para negar que a roda de samba em seu ato é uma forma de resistência ao racismo cultural e estrutural na sociedade⁴⁹.

Diante disso, os organizadores do samba procuraram um lugar de acolhimento para se instaurarem e conseguiram isso na Casa de Jongo da Serrinha⁵⁰ e, lá, conseguiram colocar em torno de mil pessoas no espaço, conforme relatado na entrevista com João da Serrinha (2022). Quando a pandemia do coronavírus chegou, a roda de samba teve que parar, assim como todas as práticas culturais coletivas e presenciais. Logo depois desse longo hiato, a roda fez um breve retorno em junho de 2022 em uma nova localização, o Maduh Bar, localizado na Rua Carolina Machado, em Madureira. A mudança de local aconteceu devido ao fechamento da Casa do Jongo durante a pandemia e às obras necessárias no espaço, que ainda estão para ser realizadas. Com a necessidade de retomar suas atividades, o Samba na Serrinha retornou ao Maduh Bar. Cabe relatar que esse espaço é privado e vem se tornando um espaço renomado em rodas de samba na região.

As rodas do Samba na Serrinha realizadas em 2023 já estão em um local novo: a quadra do Império Serrano. Permanecendo a tradição, a roda permanece sendo realizada apenas no último domingo de cada mês. Desde março, o samba está sendo feito através do Programa Municipal FOCA⁵¹ e também faz parte das atividades da Zona de Cultura de Madureira⁵². Pelas redes sociais do samba, foi percebido que cada edição desse ano teve um tema chave, como a comemoração dos 76 anos do Império Serrano em março; São Jorge - Santo Guerreiro em abril; Samba canta Beto Sem Braço em maio (em comemoração ao sambista que faria 82 anos); comemoração dos nove anos da roda em junho; e Culto a Ancestralidade em julho.

Figura 15: Flyers das edições de março e abril

⁴⁹ Este argumento será explorado e desenvolvido no capítulo três.

⁵⁰ Centro de Cultura que difunde e preserva o jongo no bairro de Madureira. Com uma atmosfera familiar, “a casa possui salão para danças, estúdio musical, salas para cursos profissionalizantes, auditório, espaço para exposições permanentes, lojas, cine-clube, escola de artes multilinguagem, ambiente para rezas e terreiro para jongo e capoeira” (RIOTUR, s.d., online).

⁵¹ FOCA é o programa de fomento à cultura carioca e consiste no apoio financeiro a projetos culturais realizados na Cidade do Rio de Janeiro. O programa está em sua segunda edição e um de seus objetivos é apoiar os fazedores de cultura que tiveram seus trabalhos parados devido à pandemia de covid-19.

⁵² O programa Zonas de Cultura tem como objetivo formar, ativar, reconhecer e fomentar as vocações culturais dos territórios do município do Rio de Janeiro. O programa teve um investimento inicial de R\$1,5 milhão para o território da Grande Madureira e, futuramente, deve ser estendido para outras regiões como a Pequena África. As ações devem dinamizar as atividades econômicas e gerar renda para os agentes locais, contribuir para a visibilidade do território e ativar a movimentação turística.



Fonte: Instagram do Samba na Serrinha⁵³

Figura 16: Flyers das edições maio e junho



Fonte: Instagram do Samba na Serrinha

⁵³ Disponível em: <https://www.instagram.com/sambanaserrinhaoficial/?hl=en>

Figura 17: Flyer da edição de julho



Fonte: Instagram do Samba na Serrinha

A pesquisa de campo foi realizada na roda de samba de julho. O espaço contava com muitos trabalhadores da cultura, como bilheteria para resgate dos ingressos gratuitos do Sympla, garçons, artesãos e musicistas. Eram nove homens negros sentados em roda sendo alguns mais idosos e outros na casa dos vinte anos. A roda de samba é semi-acústica, ou seja, possuem apenas dois microfones no meio da mesa para captação de voz dos músicos e instrumentos. Além disso, na mesa de centro ficavam os instrumentos soltos para que os músicos pudessem ir trocando durante a realização da prática cultural. As músicas entoadas mesclavam entre samba de raiz e jongo. Entre todas as rodas em que foi feita pesquisa de campo, essa foi a única que não cantou sambas atuais ou os sambas recorrentes de uma roda de samba.

A roda possui o horário de 14 horas às 22 horas, mas as pessoas começaram a chegar em massa no início da noite. Foi percebido também que as pessoas estavam indo muito produzidas e com as cores verde e branco da escola de samba. O público era majoritariamente entre trinta a cinquenta anos e tinha muitas pessoas com crianças. Um dos motivos para isso é o fato da roda de samba alocar brinquedos infláveis gratuitos para que as crianças possam se

divertir durante o festejo. No geral, foi possível perceber que muitas pessoas ali já eram frequentadores assíduos com o repertório na ponta da língua e foi notável a relação familiar que a roda possui com os frequentadores e com o espaço realizado. Nesta roda de samba, pude perceber o cuidado em fazer do samba sua profissão e o pertencimento no binômio sujeito/ritmo em Madureira.

Figura 18: Samba na Serrinha quando realizado na Casa de Jongo.



Fonte: Divulgação no site Sambando.com⁵⁴

Figura 19: Samba na Serrinha no Império Serrano

⁵⁴ Autoria da foto: Cris Vicente. Disponível em: <<https://www.sambando.com/samba-na-serrinha-comemora-oito-anos-com-tradicional-roda-em-madureira>>. Acesso em: 25 de out. de 2022.



Fonte: Emily Dias

Figura 20: Samba na Serrinha no Império Serrano



Fonte: Emily Dias

Analisando a roda em questão, podemos perceber uma privatização das atividades culturais, diante da dificuldade em realizar eventos em espaços públicos, como é evidente em

Madureira. Por outro lado, é perceptível que a realização do Samba na Serrinha foi fundamental para sua criação e legitimação no espaço do samba e para os sujeitos de Madureira. Foi através de sua realização na rua que a população pôde conhecê-lo e se identificar com ele.

2.2.2. Quintal de Madureira

Como exemplo de outra roda de samba realizada atualmente, foi realizada uma entrevista com Leandro Silva, integrante do grupo Quintal de Madureira, grupo que vem ficando famoso no bairro. Leandro, um homem negro de vinte sete anos, trabalha com manutenção de refrigeradores de segunda a sexta no horário comercial, e trabalha como sambista nos finais de semana. Sua primeira memória com o ritmo foi aos sete anos, frequentando rodas de samba com sua família. Depois de muito participar como frequentador e intérprete “avulso” de rodas de samba - isto é, sendo chamado para rodas de samba apenas quando intérpretes não podiam estar presentes -, Leandro cria junto com seus colegas o Quintal de Madureira, em 2017. Eles começaram realizando aniversários de pessoas que conheciam e, depois disso, começaram a surgir convites externos para bares e eventos. Cabe destacar que apenas um integrante da roda de samba é de Madureira, os outros quatro integrantes são de outros bairros da Zona Norte e Oeste.

A ideia do nome da roda de samba surgiu do integrante que é morador de Madureira, sob a justificativa que grande parte dos eventos que estavam sendo chamados eram no bar que leva o mesmo nome, na rua Pirapora n. 104. Além disso, o espaço também era locado para a realização de outras rodas de samba, festas de aniversário e eventos diversos. A estrutura era simples e carecia de uma manutenção dos banheiros e da cozinha. De acordo com relatos de frequentadores, o local era bom e facilmente acessível. No entanto, seu grande destaque residia no samba que ali florescia. De acordo com Leandro, a roda de samba tem muita ligação com o local do bar e das vezes que tentaram fazer em outros espaços, não teve o mesmo acolhimento. De acordo com o relato do entrevistado, esse é o elemento distintivo fundamental da roda: a maneira como ela acolhe os frequentadores e fomenta um senso de pertencimento à comunidade da roda de samba. Isto é, as pessoas se identificam com a manifestação do samba que ali é realizado fazendo com que se sintam não só pertencentes à prática cultural, mas também com a rede de sociabilidade que se forma nesse ambiente. Essas características fazem com que o público seja muito fiel e frequentador assíduo. Por ser

realizado em um espaço privado, a roda de samba se sustenta da bilheteria (cobrando um valor de R\$10,00 por pessoa) e por consumação.

O Quintal de Madureira se apresenta como uma roda bastante diferente do Samba na Serrinha, com uma visão mais comercial da prática cultural. Dessa maneira, a roda se estabelece em Madureira não por uma afinidade na identidade ou nos símbolos que estão presentes ali, mas sim por uma demanda existente e fixa. No ano de 2023, o grupo migrou para Rocha Miranda, realizando suas rodas aos domingos no bar Ginteco. O bar Ginteco está situado na Avenida dos Italianos, número 749, e oferece uma programação de shows regularmente ao longo da semana. Em contraste com o bar da rua Pirapora, o Ginteco adota uma política de não cobrança para adentrar o estabelecimento, além de disponibilizar uma ampla e moderna infraestrutura capaz de acomodar um grande número de clientes. A alteração ocorreu por uma mudança dos donos do espaço do Quintal que viam o projeto musical apenas com caráter comercial. Essa mudança de ponto de vista os afastou do espaço e eles receberam a proposta para o Ginteco. Em conversa com um dos músicos, a perspectiva é que eles voltem para Madureira, mas que seja num novo espaço e com ideais alinhados. Ultimamente eles se referem ao grupo como 'Papo de Quintal' de forma que dê mais abertura para realizarem as rodas em outros bairros, mas suas redes sociais permanecem com o nome originário por questão afetiva, em virtude da ligação emocional com o território onde a trajetória do grupo teve início. Nesse sentido, é interessante analisar também como a prática cultural pode ser dada de diversas formas no território, atraindo públicos distintos.

Analisando a execução da roda de samba quando ainda era realizada em Madureira, foi percebido que o público varia entre os vinte e quarenta anos. Interessante analisar que as pessoas estavam todas bem arrumadas, mas também muito confortáveis em estar naquele espaço, sugerindo que grande parte era familiarizado com a roda em questão. Todos os músicos são homens negros que aparentam estar na faixa dos trinta anos. Os instrumentos tocados por eles eram reco-reco, banjo, tantã, pandeiro e caixa. Todos os músicos sentavam em roda, com microfones e uma estrutura de som para dissipação no espaço aberto do Quintal. Um momento particularmente marcante da roda ocorreu pouco antes da execução da música "Liberdade," de Jorge Aragão, previamente mencionada neste estudo. O músico TH, que atua como vocalista e toca o reco-reco, proclama "liberdade para o povo preto", e os frequentadores do local, predominantemente negros, erguem o braço direito com o punho cerrado - uma saudação símbolo de resistência que, nesse contexto, reflete a luta contra o racismo.

Figura 21: Divulgação visual da Roda de samba Quintal de Madureira.



Fonte: Página do Quintal de Madureira no Facebook⁵⁵.

2.2.3. Tô no Trabalho, Amor

A terceira roda de samba entrevistada foi o projeto ‘Tô no Trabalho, Amor’ que se apresenta toda quarta-feira no espaço Estação Madureira. O espaço Estação Madureira é um espaço coberto que fica na esquina entre as ruas Agostinho Barbalho e Ewbank da Câmara, em frente a Praça do Patriarca, citada anteriormente no subcapítulo 2.1. A entrevista foi realizada com o Bolinha, homem negro de 30 anos e produtor musical, é um dos diretores do grupo e toca violão na roda. Sua relação com o samba se deu por conta de sua família. Sua avó teve uma formação musical em trombone de vara e acordeon e seu pai escutava muito samba no carro na viagem Rio-Minas, o que o despertou para o mundo da música. O músico começou a tocar aos doze anos e possui uma formação acadêmica na área.

O projeto ‘Tô No Trabalho, Amor’ é executado pelo coletivo Nos Pagodes da Vida e é realizado em colaboração com o proprietário do local e o organizador de eventos, Heriberto. O grupo Nos Pagodes da Vida surge como um desdobramento natural do projeto original, impulsionado pelo desejo de levar o repertório a outros bairros e estados. Quanto à estrutura do projeto, Riquinho, um dos músicos responsáveis pelo reco-reco, assume a liderança das atividades de marketing. Bolinha atua como diretor musical, enquanto Heriberto e o proprietário do espaço cuidam das questões administrativas e financeiras. O planejamento das

⁵⁵ Disponível em:

<Acesso em 15 de ago. de 2022.

rodas de samba é um processo colaborativo, envolvendo todos os integrantes do coletivo.

O espaço abre às quatro horas da tarde e fecha às duas da manhã. O evento propriamente dito tem início às dezoito horas e se desenrola em três sets, sendo o primeiro composto por canções de samba de raiz, uma espécie de samba de resgate (BOLINHA, 2023)⁵⁶ que, por vezes, já não é tão presente em outras rodas de samba. Em seus intervalos de trinta minutos a uma hora fica com um DJ tocando músicas no estilo R&B⁵⁷ - e retornam para tocar até o fechamento do espaço. Em pesquisa de campo, foi percebido que a Praça do Patriarca é bem movimentada. Mesmo sendo no meio da semana, havia pessoas utilizando as quadras esportivas, os bares ao redor e os quatro *food trucks* (vans de comida). Segundo o entrevistado, isso foi um dos resultados da roda de samba deles:

Esse projeto deu uma revitalizada na praça em dia de quarta-feira. A Praça do Patriarca era morta. A praça tinha um movimento na sexta e tudo mais, mas na quarta-feira a praça era... A praça era morta na verdade. O projeto deu uma revigorada. A galera começou a comparecer mais. Ajudou o comércio que tem na praça, nas barracas que ficam ali (BOLINHA, 2023).

Em relação ao espaço da roda de samba, o Estação Madureira possui uma grande estrutura com cozinha, bar, garçons, segurança, dois banheiros, venda de artesanatos e drinks. A entrada no espaço é gratuita, mas recentemente foi implementado o sistema de entrada colaborativa. Mesmo com este novo sistema de entrada, em entrevista Bolinha relatou que o sustento do projeto é feito majoritariamente do bar do espaço.

O projeto recebe pessoas de diferentes idades e foi observado crianças e idosos no espaço, mas a faixa etária majoritária é dos trinta a quarenta anos. E, assim como o nome do projeto propõe, muitas pessoas que estavam na roda aparentavam ter saído do trabalho e ido direto para a roda. Sobre os membros da roda, são oito homens negros com idades entre os trinta a cinquenta anos e tocam reco-reco, repique de mão, tantã, tantã de marcação, cavaco, banjo, violão, pandeiro e cuíca. Os membros possuem uma carreira já estabelecida como musicistas de outros grupos ou artistas, como músicos do Ferrugem, Diogo Nogueira e Xande de Pilares. A dinâmica que permeia a roda de samba envolve cada integrante entoando duas canções e, posteriormente, repassando a vez ao colega situado à sua esquerda. Contudo, é possível haver exceções a essa regra, sobretudo quando se decide realizar um *potpourri*⁵⁸ com mais músicas. No geral, o grupo alterna entre sambas modernos e tradicionais mas com

⁵⁶ Segundo o sambista, o samba de resgate seria um trabalho de revisitar sambas de raiz que foram esquecidos com o passar do tempo.

⁵⁷ Rhythm and Blues, significa ritmo e blues em inglês. O termo designa a música negra norte-americana com influências do pop, hip hop, funk e soul.

⁵⁸ De acordo com o dicionário Priberam, potpourri é uma peça musical que corresponde a uma mistura de várias árias, de várias coplas ou refrãos de canções diversas.

grande foco no partido-alto.

Figura 22: Estação Madureira durante o Tô no Trabalho, Amor



Fonte: Página do Instagram do projeto Tô no Trabalho Amor

Figura 23: Comemoração de um ano do Tô no Trabalho, Amor⁵⁹



Fonte: Página do Instagram do projeto Tô no Trabalho Amor

Em entrevista, Bolinha relata a dificuldade de manter uma roda de samba semanal e a

⁵⁹ Como o espaço Estação Madureira possui capacidade limitada, a comemoração foi feita na rua em frente ao espaço, Rua Agostinho Barbalho.

estrutura pensada para agradar todos os públicos. Segundo o mesmo,

É difícil manter um evento semanal. Não é fácil. Depois de um bom tempo a gente conseguiu engrenar ali, toda a semana, pegar o fluxo. Aí as coisas começaram a melhorar. Mas no início começa lutando ali, todo mundo se ajudando, e com o tempo as coisas vão amadurecendo. O que ajudou muito também foi que uma galera ali já trabalhou com muita gente, alguns ali ainda trabalham com artistas. Rapaz do tantan ainda trabalha com o Diogo Nogueira, os percussionistas com Xande de Pilares, eu já trabalhei no Bom Gosto, já toquei no Ferrugem... Como eles [artistas] já foram lá, Xande já foi lá no dia do audiovisual, [Fábio] Beça do Bom Gosto já foi lá. Isso ajuda a crescer o evento. O público gosta de ver gente famosa.

A virada do evento para esse crescimento foi com uns quatro ou cinco meses de evento, quando essa galera começou a aparecer pra dar essa força e a gente fazia os vídeos. Aí tem uma galera que começa a aparecer por causa desses caras. E tem uma galera que também foi muito - o samba tem isso - tem uma galera que gosta de ouvir aquelas coisas que eles não escutam em qualquer lugar, então tem uma galera que chega lá cedo e vai embora cedo. Vai lá no primeiro set que a gente toca aquelas coisas que quase ninguém conhece e fica lá: escuta, escuta, escuta e depois vai embora. Porque depois a gente tem que tocar as conhecidas - e aí já não é mais trabalho de resgate - [...] e aí populariza geral, chama os convidados... (BOLINHA, 2023).

Dessa forma, é observado no discurso acima a importância de trazer nomes de artistas renomados para a legitimação da roda de samba deles. Além disso, é evidenciado também a importância de conhecer o seu público, entendendo o que agrada cada grupo em horários diferentes da mesma roda de samba.

Durante a pesquisa de campo, foi possível conversar com alguns frequentadores e com o fotógrafo e social media do projeto, Luan. Foi consenso entre todos os frequentadores que o que os motiva a ir é a qualidade, evolução e performance da música que o grupo toca. O fotógrafo complementa informando que o samba do grupo é familiar, de resistência e em grande expansão.

De acordo com o sambista, a relação de Madureira com o samba é intrínseca, sendo o bairro a terra do ritmo por conta das escolas de samba, bares e espaços de show e também pelos compositores. O bairro fortalece o aprendizado do músico popular, pois parte do seu conhecimento vem da rua. De acordo com Bolinha, “parte de minha formação de rua foi em Madureira, no samba que tocava na Rua da Portela. O nome do bar era Aconchego das Baianas. Aquele lugar ali foi minha maior escola. O tanto que aprendi lá, tenho que agradecer muito.” (BOLINHA, 2023). Diante do relato apresentado, é compreendido a importância do bairro para a constituição do imaginário sobre o ritmo e do sambista carioca.

2.2.4. Pagode do Nem

A quarta roda de samba entrevistada foi Pagode do Nem. O Nem é filho da Tia Doca,

figura marcante do samba carioca citado no subcapítulo anterior. Por ter convivido com grandes bambas do samba no quintal de casa, como Dona Ivone Lara e Paulinho da Viola, Nem tinha uma proximidade familiar com o samba. Sempre acompanhando sua mãe no samba, Nem tinha o sonho de viver como músico. Quando sua mãe estava ficando cada vez mais cansada por problemas cardiovasculares, Nem foi se tornando o responsável em manter o samba acontecendo. Até hoje seu samba é muito relacionado à trajetória de sua mãe e a importância que ela teve para o mundo do samba na região. Assim, a sua legitimidade no samba é, em parte, resultante de uma transferência de capital simbólico, ligada à importância que a sua mãe desempenhou na construção do samba em Madureira. Um exemplo disso é a divulgação online das rodas de samba que possui em segundo plano as fotos da Tia Doca.

Figura 24: Mídia de Divulgação Nem do Samba



Fonte: Redes Sociais do Nem do Samba⁶⁰

A roda de samba acontece no espaço Centro Cultural da Tia Doca. Um espaço que lembra uma quadra: espaço bem amplo no térreo e com uma arquibancada. O espaço fica na Rua João Vicente, uma das principais vias de passagem de Madureira, paralela a linha do trem e próximo a Praça do Patriarca. O samba do Nem ocorre todo sábado e domingo e tem a entrada paga que varia entre quinze a trinta reais. O valor de seus ingressos varia em caso de compra antecipada ou a depender das rodas de samba convidadas para um determinado evento. Sua programação varia, podendo receber convidados ou eventos em parceria ao

⁶⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuU_5i3v2OU/?img_index=1

Samba do Nem, mas é certo ocorrer pelo menos em um dia do final de semana o projeto Samba no Acústico. O projeto consiste em recriar como era o samba na época de sua mãe, sem uso de equipamentos eletrônicos.

A pesquisa de campo foi realizada no Encontro das Rodas de Samba do Galocantô, Zé Luiz do Império Serrano e Samba do Nem que ocorreu no dia 16 de julho de 2023. Nesse dia a entrada foi paga no valor de R\$20,00. Assim que entra, é percebido as pinturas nas paredes que logo chamam atenção. As pinturas possuem elementos simbólicos da cidade, como Maracanã, favela, Sambódromo e a praia de Copacabana. Em outra parede há figuras marcantes no mundo da música popular brasileira e do samba carioca, como Arlindo Cruz, Elza Soares, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, entre outros.

Figura 25: Pinturas na parede do Centro Cultural Tia Doca



Fonte: Emily Dias

Figura 26: Pinturas na parede do Centro Cultural Tia Doca



Fonte: Emily Dias

No que tange ao espaço físico, também chama atenção uma árvore no centro do espaço e ao lado do palco da roda de samba, remetendo ao quintal da casa da Tia Doca e fazendo um resgate memorialístico. Em entrevista, Nem afirma que a árvore era estrondosa em outros tempos, mas devido a obra de cobrir toda a quadra, foi preciso podá-la e deixar apenas sua estrutura. Além disso, dentro da religião que eles possuem - o candomblé-, a árvore é uma proteção e tem seu próprio significado dentro do que se é cultuado. Por isso, não se pode tirar a árvore dali e deve cuidar para que ali não fique nenhum tipo de lixo. É o espaço sagrado do Centro Cultural.

Figura 27: Árvore no Centro Cultural Tia Doca



Fonte: Emily Dias

O espaço é bem amplo, contando com três bares, duas arquibancadas, seis banheiros e uma ampla cozinha. Em conversa com a Roberta, organizadora do Samba juntamente com o Nem, o espaço abriga até mil e cem pessoas. Antes da pandemia de covid-19 era mais fácil atingir a lotação da casa, mas ultimamente o espaço vem enchendo aos poucos. Além disso, a organizadora também informou que os públicos são diferentes aos sábados e domingos: “Aos sábados frequenta uma galera mais jovem e despojada e aos domingos vem um pessoal bem mais velho e muito bem arrumado” (CARVALHO, 2023). Isso foi observado também na pesquisa de campo realizada. Fui em um domingo e eu era a única mulher que não estava de salto alto.

O dia que fui não estava muito cheio, remetendo à própria fala da Roberta exposta anteriormente. Outro motivo pensado para isso foi que aceitam apenas dinheiro, pix ou cartão de débito no espaço, limitando assim o acesso de algumas pessoas para frequentar o mês inteiro. Durante a entrevista com o sambista Nem, o fator econômico do espaço veio diversas vezes. Segundo sua própria concepção, Nem informa

Hoje na verdade aqui se tornou um comércio. Existe uma bilheteria da qual as pessoas valorizam o trabalho da casa e o bar também que segura a casa e valoriza o samba que é feito na casa. Hoje em dia pra você manter um samba com entrada franca é complicado. Tu tem que vender muito pra se manter. Se tu vender pouco aí você se lasca. Tem uma receita para pagar. Tem músico para pagar, tem funcionário para pagar (DO SAMBA, 2023).

É por conta dessa preocupação com a manutenção do espaço que a casa agora está abrindo para abrigar outras rodas de samba e, assim, locar o espaço. A ideia é que nesse novo

fluxo, o espaço permaneça sendo visto pela comunidade ao redor e valorizado. Segundo ele, a dificuldade em se manter anda em paralelo com o *boom* dos projetos de samba no bairro:

Hoje em dia todo mundo tá fazendo evento em Madureira, já não sou mais absoluto né. Tá vindo gente de fora, de longe para fazer evento em Madureira. É o bairro da moda de eventos né. As pessoas fecham a rua de ponta a ponta, colocam uma lona, uma tina gelando cerveja e vambora. Liga o som e faz samba. (DO SAMBA, 2023).

Desse modo, torna-se evidente a fase de renovação que o sambista experimenta em relação ao espaço e ao seu próprio entendimento sobre o samba. Só no Centro Cultural, o Nem já está há trinta anos e precisa se atualizar para se manter no cotidiano de Madureira. Além disso, é interessante perceber a visão mercadológica do sambista, visando maximizar o alcance de público na casa e da venda de produtos no bar. Essa perspectiva é influenciada pelas dimensões dos custos associados à manutenção de um grande espaço no bairro.

Sobre a própria roda de samba do Nem, foi observado que o principal que se toca é samba de raiz e conta com seis músicos além do Nem. Segundo o Nem (2023), ele visita outras rodas de samba e faz o convite para os musicistas irem tocar com ele. Há, nesse processo, uma certa rotatividade de músicos, pois muitos deles acabam sendo vistos por sambistas famosos - como Dudu Nobre, entre outros - e indo trabalhar com eles. O Centro Cultural da Tia Doca, por conseguinte, desempenha um papel crucial ao proporcionar uma plataforma de visibilidade para esses novos músicos, possibilitando-lhes apresentar e aprimorar suas habilidades, ao mesmo tempo que os insere em um espaço com capital simbólico e legitimidade no âmbito do samba. Em relação ao público-alvo da roda, é do adulto ao idoso, com pessoas que variam de idade entre trinta a setenta anos.

Por fim, mas não menos importante, foi observado durante a entrevista com o Nem do Samba que ele explica sobre o samba e sua administração como se fosse realizada apenas por ele. Contudo, as demandas relacionadas às marcações de reuniões e entrevistas, regimento sobre a equipe de limpeza e mídias sociais, é realizado por sua companheira Roberta, que também participou da pesquisa, informando muitos dados importantes sobre o regimento da roda e espaço. Essa invisibilização sobre o trabalho dela ocasionou uma reflexão sobre um apagamento da figura feminina em posição de poder nas rodas de samba em Madureira, nesse caso especificamente na Roda do Nem do Samba. O aspecto contraditório desse cenário reside no fato de que, em épocas passadas, essa mesma roda de samba era liderada por sua mãe, assim como outras mulheres conduziram outros sambas em quintais de casa. Contudo, no panorama atual, a composição da roda do Nem, tal qual várias outras aqui mencionadas, é dominada exclusivamente por músicos e cantores homens.

2.2.5. Projeto Crioulíce e Colo de Mãe

Apresentando ainda os caminhos distintos que podem ser traçados pelas rodas de samba em Madureira, foi realizado em outubro de 2022 uma pesquisa de campo no Parque de Madureira, durante a primeira edição do evento Madureira de Portas Abertas. O evento reuniu diversas práticas culturais, inclusive com a presença das rodas de samba do Projeto Crioulíce, Agbara Dudu e Colo de Mãe. Enquanto estava a caminho da roda de samba Crioulíce, que aconteceu durante a tarde na Arena Fernando Torres, foi percebido a presença de mais três rodas de samba sendo realizadas nos quiosques do Parque. Essas três rodas de samba citadas estavam tocando sambas mais modernos e pagodes, sem qualquer tipo de discurso político ou algo relativo a isso. Já na roda de samba Crioulíce, foi percebido um discurso de resistência cultural e política, além de possuir um público que parecia já ter conhecimento sobre o evento em específico e não que estava de passagem. Cabe dizer também que a roda em questão estava tocando em roda, sentados em cadeiras com uma mesa ao meio. O público cercava a roda, dançando e cantando. Em maiores pesquisas sobre o Projeto Crioulíce, foi identificado que é uma roda de samba integrada a uma feira para empreendedores pretos, que circula pela cidade, já tendo sido feita diversas edições no bairro de Madureira.

Figura 28: Roda de Samba Crioulíce no Madureira de Portas Abertas, em outubro de 2022.



Fonte: Emily Dias.

A outra roda de samba presenciada no evento foi a Colo de Mãe, roda produzida por mulheres da região. Prevista para começar às 19h, a roda de samba começou em torno de 22h, embaixo Viaduto Negrão de Lima. Mesmo sendo em um espaço público, o local estava cercado por grades de contenção e acredito que quem não sabia do evento ou não tenha verificado a placa do evento no local, tenha ficado receoso de adentrar no evento. Diferentemente do Crioulíce, a roda de samba contava com uma estrutura de palco e espaço para VIPs. Durante o tempo de espera da roda de samba, esteve tocando músicas famosas na atualidade. Quando a roda de samba começou, também foi verificado que a mesma não atraiu o mesmo público que ao Projeto Crioulíce e acredito que tenha sido em grande parte pelo horário. A roda de samba precisou acabar abruptamente, infelizmente, por motivos de saúde de um de seus integrantes. Em maiores pesquisas sobre o Projeto Social Colo de Mãe, foi percebido que ele é realizado sempre embaixo do viaduto, naquele mesmo espaço, e é um braço do Projeto que conta também com moda sustentável para empreendedoras da região.

Nesse contexto, as rodas Crioulíce e Colo de Mãe compartilham a semelhança de buscar a integração com pequenos produtores locais, abrangendo áreas como artesanato, culinária e moda. Isso reflete a intenção de fomentar uma economia circular no bairro,

promovendo o fortalecimento da comunidade e o apoio mútuo entre os diferentes setores culturais e comerciais da região. Enquanto o Projeto Crioulíce realizou a roda de samba integrada a uma feira com empreendedores pretos, a roda Colo de Mãe prioriza valorizar o trabalho realizado por mulheres, seja na produção da roda, seja com as empreendedoras de moda que integram o evento. Outra diferença entre as rodas analisadas é a estrutura durante sua realização. No Projeto Crioulíce os músicos ficam no meio do espaço, sem que nada os separe do público ao redor. Já na roda Colo de Mãe, os músicos ficam em um palco, se distanciando dos frequentadores e com uma estrutura similar a de uma casa de show - com espaço VIP e espaço de plateia comum.

Dessa maneira, é possível identificar diversos caminhos traçados pelas rodas de samba na atualidade, onde seus integrantes compartilham suas alegrias e dificuldades de trabalhar com a música. Cabe destacar que a falta de incentivo para a realização das mesmas faz com que as rodas de samba sejam dependentes do mercado privado e da venda de bebidas alcóolicas. A falta de incentivo e o esvaziamento de sambistas quando fazem sucesso, faz com que cada geração tenha que lutar para ali existir. No imaginário, o samba possui um lugar de muito prestígio para a sociedade brasileira, mas para quem está ali como para seguir uma trajetória profissional, ainda encontra muitas dificuldades.

O samba se manifesta como uma expressão coletiva, entrelaçada com uma necessidade de incentivo para que sua execução seja devidamente valorizada. Perceber o samba como um componente intrínseco da história da cidade e um elemento constitutivo na construção do bairro representa apenas uma camada superficial das muitas ações que ainda são necessárias em relação à comunidade sambista, no sentido de proporcionar apoio estrutural para sua realização.

Apesar de a prática sambista ocorrer semanalmente através de diversas rodas de samba, cabe aos cidadãos do Rio de Janeiro, bem como dos participantes engajados nessa prática cultural, reivindicar políticas culturais para resguardar e salvaguardar a manifestação cultural nos territórios em que ele respira e vive. Dessa forma, é imprescindível reconhecer que a perpetuação do samba não é somente responsabilidade dos profissionais do ritmo e dos frequentadores das rodas de samba, mas também um trabalho dos governantes para a criação de políticas culturais. O samba, como manifestação cultural, é um dos pilares que sustentam a diversidade cultural e a história do Rio de Janeiro e portanto, deve ser garantido que o patrimônio continue a ressoar pelas ruas de Madureira e além.

CAPÍTULO III - LÁ EM MADUREIRA SÓ NÃO SAMBA QUEM NÃO QUER: O RITMO COMO MEMÓRIA, IDENTIDADE E PROJETO

Até o momento, foi traçado a trajetória histórica de Madureira e compreendido sua relevância como berço do samba carioca. As entrevistas com os sambistas e a pesquisa de campo permitiram uma análise sobre como o samba se manifesta no bairro nos dias atuais, bem como as mudanças sociais e espaciais que ocorreram ao longo do tempo. No entanto, é importante reconhecer o papel que os conceitos sobre memória e identidade possuem na construção deste imaginário sobre o samba no bairro.

Madureira é um território que carrega as mais diferentes memórias coletivas sobre a identidade do bairro e as manifestações culturais ali presentes. Para uma análise profunda da relação orgânica entre os conceitos de memória, identidade e projeto, o presente capítulo se concentra na forma como o ritmo do samba está inserido em Madureira, através da perspectiva dos estudos de Gilberto Velho sobre esses conceitos supracitados. (1994). A compreensão sobre como tais conceitos são acionados na prática cultural no território não é homogênea e, portanto, é passível de conflitos e negociações entre os atores envolvidos. Portanto, o presente capítulo busca apresentar os diferentes pontos de vista e mobilizações que os sujeitos realizam em relação a identidade na prática, a sua memória e o seu projeto de futuro.

Nesse sentido, será buscado no presente capítulo, identificar e analisar as negociações que permeiam o cenário das rodas de samba em Madureira, realizando uma costura com os conceitos de memória, identidade e projeto, explorados pelo antropólogo Gilberto Velho (1984). Para aprofundar tais análises, este capítulo se baseará em uma discussão teórica que permitirá uma compreensão mais abrangente e aprofundada dos aspectos simbólicos, sociais e políticos que permeiam as rodas de samba em Madureira. Dessa forma, ao final deste capítulo, será possível refletir sobre os elementos culturais que são resgatados e/ou reinventados no contexto atual do samba. Assim como será investigado como as negociações e disputas presentes na prática cultural têm impacto na forma como o samba é vivenciado, transmitido e interpretado pelas diferentes gerações de sambistas, preservando suas tradições enquanto se adaptam às demandas do presente. Por meio de uma abordagem teórica sólida, o presente capítulo se propõe a lançar luz sobre as dinâmicas complexas e multifacetadas que permeiam a intersecção entre o samba e o território de Madureira.

Durante todo este estudo, emergiu a significativa relevância histórica e social que Madureira detém como um emblemático polo do samba carioca. No entanto, é igualmente observável que a prática das rodas de samba passou por várias transformações ao longo do tempo, incorporando novos resgates de memória ou reinvenções de abordagens, inclusive em Madureira. As rodas de samba, que há tempos são centrais para a expressão do gênero, experimentaram mudanças ao longo das gerações. Essas transformações muitas vezes refletem as evoluções sociais, políticas e culturais da sociedade como um todo, adaptando-se a novas realidades enquanto preservam elementos fundamentais.

3.1 O Samba em Madureira como memória

No cenário do samba, o pulsar das batucadas não apenas repercute na contemporaneidade, mas também ressoa com ecos do passado. No contexto de Madureira, o passado se manifesta de maneira tangível no ritmo do samba enquanto ele ganha vida, seja por meio das composições musicais entoadas ou na própria configuração das rodas de samba. O papel de Madureira como um “berço” do samba requer uma exploração profunda da construção da memória em relação a esse ritmo específico no território. Portanto, compreender como o passado é mantido vivo no presente, através das interações sociais do samba, é de suma importância para captar como o bairro desempenha um papel vital como guardião dessa prática cultural.

Segundo Gilberto Velho (1984), as trajetórias dos indivíduos são traçadas por suas experiências pessoais, onde há felicidades, frustrações, sofrimentos e desejos. São a partir desses marcos que as pessoas constituem, cotidianamente, suas memórias (VELHO, 1984). As construções memorialísticas podem ocorrer em diversos momentos ou ocasiões, inclusive ao presenciar uma manifestação cultural como o samba. Cabe destacar que a memória individual não é um processo natural, sendo significativamente influenciada pelos valores e crenças e experiências da sociedade que ela integra. A princípio, a memória tende a ser entendida como um fenômeno social individual, mas ela deve ser entendida também como um fenômeno coletivo. Segundo Halbwachs (1990), a memória é um processo realizado dentro de uma sociedade e, portanto, compartilhada entre os indivíduos que a pertencem. Dessa maneira, as memórias individuais são pontos de vista sobre a memória coletiva e não estão de todo isoladas, mas sim coexistentes ao grupo social (HALBWACHS, 1990). Com esse entendimento sobre a natureza coletiva da memória, torna-se possível identificar como o

samba em Madureira traça uma retrospectiva que se alinha com o que ele representa atualmente. Pensemos sobre as entrevistas realizadas com o João da Serrinha, Nem do Samba e o Bolinha, apresentadas no capítulo anterior, a fim de exemplificar o acionamento da memória no discurso e prática das rodas no bairro.

João da Serrinha (2022) afirma que a primeira apresentação do Samba na Serrinha foi na casa da Tia Maria do Jongo, com o intuito de lembrar os quintais das Tias Baianas. Nesse sentido, os quintais das Tias exercem uma posição relevante no imaginário social do samba, onde é reimpresso essa “capacidade transfiguradora da imagens e dos discursos sobre o real, tornando as representações mais ‘concretas’ e ‘desejáveis’ do que a própria realidade” (PESAVENTO, 1999, p. 210). Isto é, a construção imaginária em torno dos quintais das tias baianas - transmitida por meio de imagens e narrativas, sobretudo por meio da história oral - desempenha um papel crucial na formação de representações contemporâneas desses espaços. Além disso, a iniciativa de resgatar a prática dos quintais, como realizada pelo Samba na Serrinha, é influenciada pelo fato de que os membros do grupo não experimentaram pessoalmente essa prática nos quintais. Como resultado, as memórias que possuem a respeito desses quintais são herdadas. As memórias herdadas são “acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo” (POLLACK, 1992, p. 203). Diante disso, o reviver dessas memórias desempenha um papel crucial na preservação do samba no bairro, destacando as dificuldades e os esforços dedicados à manutenção dessa prática cultural. Além disso, é uma forma de honrar e reconhecer as contribuições daqueles que atuaram para garantir a continuidade dessa expressão cultural, possibilitando que ela seja apreciada e executada até os dias atuais.

Outro exemplo, ainda relacionado ao Samba na Serrinha, é sua escolha de realizar suas atividades no cruzamento das ruas Mestre Darcy do Jongo e Dr. Joviano. A decisão de promover o samba no bar de esquina capturou a atenção não apenas dos moradores do bairro, mas também dos frequentadores de samba em geral. Esse local específico havia sido palco de festas com samba em tempos passados na Serrinha. Esse detalhe ressalta a habilidade do grupo em resgatar memórias coletivas vinculadas ao bairro e às práticas culturais que já não eram mais realizadas no espaço. Além disso, é importante perceber que a decisão de realizar a roda de samba na rua desempenhou um papel fundamental no crescimento e na legitimação do Samba na Serrinha. Sobre o processo de legitimação do Samba na Serrinha, podemos entender o conceito como processo social no qual as pessoas buscam validar suas produções, com o uso de argumentos para tal, e assim obter reconhecimento e aceitação por parte de

outros membros do grupo social (BECKER, 2010), nesse caso, do samba. Dessa maneira, é possível perceber diversos elementos de representação que são acionados pelo grupo que almeja constantemente essa legitimação no mundo do samba em Madureira: realização do evento na casa da Tia Maria do Jongu; a realização do samba na rua; sua relação com o Império Serrano; e também com seu formato de semi-acústica.

Resgatando a entrevista com Bolinha, do projeto ‘Tô no Trabalho, Amor’, podemos entender como a memória coletiva sobre a relação entre o samba e o bairro se encontra consolidada. Bolinha ressalta que a relação entre o território e a manifestação cultural do samba é profundamente enraizada. Isso se deve não apenas à presença de espaços de samba consolidados na região, como as escolas de samba e os locais de shows, mas também à influência de artistas que tiveram suas trajetórias entrelaçadas com Madureira. Para o músico, a compreensão é direta: as próprias ruas do bairro são lugares ricos do ritmo, proporcionando um ambiente propício para os artistas populares que buscam fortalecer suas habilidades. O relato do músico expõe uma problemática ao compreender que a memória do ritmo está consolidada e sua posição como ‘berço’ de ensinamentos aos sambistas, visto que a memória - individual e coletiva - mesmo que possua traços invariantes, possui como característica seu aspecto flutuante e mutável (POLLAK, 1992). As práticas culturais não são intrínsecas aos espaços que a realizam, mas sim fortalecidas a cada momento que acionada dentro daquele espaço-tempo. Além disso, é perceptível que o discurso de Bolinha aciona um imaginário solidificado em relação ao ritmo presente em Madureira e à figura do sambista. Ou seja, em seu discurso, ele elenca diferentes elementos e ideias sobre a prática do samba na região, cuja construção social e cultural reflete as experiências individuais e coletivas sobre o tema.

Por último, também é possível resgatar a trajetória do Nem do Samba. Nem possui uma narrativa de preservar e continuar o trabalho realizado por sua mãe, Tia Doca, durante todo o seu discurso, mantendo assim a memória dela. De acordo com Pierre Nora (1993),

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 09).

O trabalho realizado por Nem do Samba pode ser considerado um projeto memorialístico, visto que está em constante evolução, mas sempre mantendo um elo vivido de uma representação do passado (NORA, 1993). O Centro Cultural Tia Doca (CCTD), ao abrigar as rodas de samba realizadas por Nem, transforma o espaço em um lugar de memória (NORA, 1993). Isto é, um lugar carregado de capital simbólico (BOURDIEU, 1994), representante de

momentos e valores significativos para a memória do samba em Madureira. Diante disso, o local se estabelece como lugar de memória, por conta da sua relevância para a construção do samba no bairro, seu destaque para os encontros dos sambistas portelenses e também como espaço de troca de saberes entre importantes sambistas da cidade, como Clara Nunes, Candeia, Moacyr Luz, Beth Carvalho, entre outros. O papel do CCTD como um lugar de memória atua não só preservando a memória sobre o samba de suma importância realizado por Tia Doca, mas também moldando essa memória e a transmitindo para as gerações futuras (NORA, 1993) com sua continuação realizada por Nem.

Portanto, mesmo que, em alguns momentos da entrevista realizada para este estudo, Nem tente separar sua trajetória no samba da de sua mãe, é evidente que a legitimidade do samba que ele realiza até hoje é respaldada pelos argumentos de continuidade e tradição daquilo que sua mãe construiu. Essa análise não se limita apenas à entrevista concedida para este trabalho, mas também se estende ao documentário⁶¹ e podcast⁶² nos quais ele também foi entrevistado. A identidade do samba que Nem executa é intrinsecamente permeada por essa memória que continua viva no espaço do Centro Cultural. Essa ligação com a memória do samba realizado por Tia Doca não apenas confere legitimidade à sua prática, mas também molda sua identidade e contribui para a preservação e evolução contínua da manifestação cultural realizada ali.

Diante das análises realizadas ao decorrer do subcapítulo, foi possível identificar como a memória do samba é acionada nos discursos dos sambistas atuantes em Madureira. É importante também observar como esses acionamentos da memória são mutáveis, sofrendo “flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (POLLAK, 1992, p. 204). Dessa forma, os discursos dos sambistas são estruturados de modo a articular seus argumentos com as memórias sobre a prática do samba no bairro. Essas memórias podem estar relacionadas aos quintais das Tias, às práticas nas ruas ou à continuidade do legado familiar no samba, conforme observado anteriormente. Através desses discursos, os sambistas reforçam seus entendimentos sobre a importância do samba em Madureira, ao mesmo tempo que buscam legitimar suas práticas - individuais e coletivas - para a cena do samba no bairro. A conexão entre memória, identidade e projeto se torna visível à medida que os sambistas ancoram suas narrativas nas raízes e nas experiências

⁶¹Episódio para a série-documentário Sementes do Samba realizada pelo Globoplay, em 2022. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/11171628/?s=02m18s>>.

⁶²Entrevista realizada para o PodCast Relíquia, em 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DEN4XSAM1WA&t=513s>>.

compartilhadas do passado, alimentando assim a continuidade da prática cultural do samba.

3.2 A identidade que permeia o samba em Madureira

Após explorar a relação entre a visão retrospectiva proporcionada pela memória e sua articulação nas ações dos indivíduos no cenário do samba, é importante o direcionamento da análise para o modo como essa perspectiva é aplicada no presente. Neste ponto, será examinado como as memórias que enraízam o samba são manifestadas e influenciam as atuais vivências do ritmo em Madureira. Será buscado, portanto, compreender de que maneira os elementos do passado são entrelaçados nas experiências do presente, moldando as interações sociais, a construção de identidades presentes no samba da região.

De acordo com uma pesquisa realizada pelo SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - com seiscentos e trinta moradores de Madureira em 2017, a palavra que mais representa a identidade do bairro é 'samba' (SEBRAE, 2017). Além disso, segundo a mesma pesquisa, 87,5% acreditam que Madureira é o berço do samba (SEBRAE, 2017). Diante disso, torna-se evidente a interligação entre a identidade do samba e a identidade do próprio bairro, em um processo de retroalimentação. Cabe destacar que aqui será entendido identidade como objeto de representações mentais, ou seja, produto de "atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos" (BOURDIEU, 1989, p. 112). Além disso, quando se trata de uma identidade coletiva - como a identidade sambista - é de suma importância "os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo [...] o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência" (POLLAK, 1992, p. 07). Dessa maneira, o conceito de identidade é fluido e está enraizado nas dinâmicas sociais e estruturas de poder vigentes (BOURDIEU, 1989), precisando ser articulado de forma coerente e contínua (POLLAK, 1992).

Em relação a identidade que gira ao redor do samba de Madureira, ela é moldada por uma visão tanto retrospectiva quanto prospectiva da prática, situando-se nas diversas conjunturas de vida dos indivíduos e lhes trazendo significado para sua realização (VELHO, 1984). Dessa maneira, será analisado no presente subcapítulo como as identidades dos sambistas são postas a vista em diferentes contextos, seja no acionamento político, comercial ou de resistências ideológicas. Será examinado como essas identidades se projetam em

diversas esferas, revelando a complexidade das relações entre os sambistas, o ritmo e o cenário social em Madureira.

A identidade sobre o samba em Madureira possui como premissa a memória que existe sobre o ritmo no território. Segundo Pollak (1992),

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

Dessa forma, considerando a construção sociocultural que foi apresentada anteriormente, é possível constatar que a prática do samba em Madureira está entrelaçada com a noção de identidade negra. Importante ressaltar que a compreensão de identidade negra aqui abrange uma construção plural, que é tanto cultural, histórica como social. Portanto, essa relação entre a identidade sambista e a identidade negra estão relacionadas pela prática cultural ter sido criada por pessoas negras e ser fruto da diáspora africana. A concepção do ritmo e seus lugares de desenvolvimento são fundamentalmente lugares de encontros de pessoas negras. Muniz Sodré (1998) reforça esse entendimento quando relata que o ritmo brasileiro é “um aspecto da cultura negra — continuum africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural” (SODRÉ, 1998, p.13) e que “encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, p. 13). Dessa maneira, a relação entre a identidade negra e o samba é inegável. A grande problemática que gira em torno dessa relação diz respeito ao uso da prática por pessoas brancas que, durante sua realização, resulta no esvaziamento dos discursos de resistência que ali permeiam, como discursos em prol da igualdade racial, de acesso à cultura e direito à cidade (ROSA, 2017). Sobre esse caráter de resistência do samba, destaca-se o verbete que consta no Dicionário Social do Samba (LOPES e SIMAS, 2020)

RESISTÊNCIA. Uma das acepções do vocábulo “resistência” é “recusa a submeter-se a vontade de outrem; oposição, reação” (cf. Houaiss e Villar, 2001) Florescida no contexto da opressão escravista e desenvolvendo-se em condições absolutamente adversas, a história do samba pode ser vista como uma sucessão de episódios de resistência. (LOPES e SIMAS, 2020, p. 242)

A necessidade da prática sambista estar intrinsecamente relacionada a uma posição de resistência diz respeito a um racismo que a cerca desde os princípios de seu surgimento. De acordo com Fanon (1980),

O racismo, vimo-lo, não é mais do que um elemento de um conjunto mais vasto: a opressão sistematizada de um povo [...] Assiste-se à destruição dos valores culturais, das modalidades de existência. A primeira necessidade é a

escravização, no sentido mais rigoroso, da população autóctone. Para isso, é preciso destruir os seus sistemas de referência. A expropriação, o despojamento, a rapina, o assassinio objetivo, desdobram-se numa pilhagem dos esquemas culturais ou, pelo menos, condicionam essa pilhagem. O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados. Desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e de sabres (FANON, 1980, p. 80).

O racismo descrito por Fanon (1980) pode ser compreendido como racismo cultural, ou seja, a prática de desvalorizar e estereotipar determinadas práticas culturais devido sua origem e grupos sociais que a realizam (HALL, 2005). Segundo Stuart Hall (2005), “o racismo tem uma história específica que se apresenta de formas específicas, particulares e únicas, e essas especificidades influenciam sua dinâmica e têm efeitos reais, que diferem entre uma sociedade e outra” (HALL, 2005, p. 04) e, além disso,

Em termos da maneira pela qual a experiência negra era representada na cultura, na mídia, carregava, claro, todas as conotações que o racismo tem tido em toda parte: como uma cultura e povos estrangeiros que são menos civilizados que os nativos; como povos que ficam abaixo na ordem da cultura porque, de alguma maneira, são inferiores na ordem natural, definida por raça, cor, e, às vezes, por herança genética (HALL, 2005, p. 05).

Diante disso, o samba, enquanto expressão cultural de identidade negra, tem historicamente sido alvo do racismo cultural, que o relega a uma posição de marginalização e de estereótipos negativos. Essa dinâmica de discriminação, antes vista com a criminalização da prática, persiste até os dias atuais (ASSIS, 2015), seja de forma evidente ou velada - através do racismo estrutural. De acordo com Silvio de Almeida (2019),

[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção (ALMEIDA, 2019, p. 33).

Os racismos descritos acima estão presentes na sociedade brasileira e o cenário do samba não está isento dessas questões. Conforme relatado por Maurício de Castro (2016),

Isso se nota em discursos recorrentes de certos especialistas. É comum dizer, por exemplo, que o samba passou a ser mais aceito após alcançar uma sofisticação, a partir de compositores brancos, letrados e de classe média, como Noel Rosa e Ary Barroso. Outros até falam que a Bossa Nova seria um samba modernizado. Ou seja, é uma forma de ver o samba como algo primitivo, um ritmo menor, e de tentar afastá-lo das suas referências identitárias: a cultura afro-brasileira, a relação com a afrorreligiosidade. Alguns especialistas vão por esse caminho de desqualificar essas matrizes africanas e valorizar a inserção de artistas brancos como uma forma de modernidade (CASTRO, 2016, online).

Os desafios enfrentados pelos sambistas em Madureira para a realização de suas rodas de samba estão intrinsecamente relacionados a esse contexto amplo do racismo cultural e estrutural que permeia a sociedade. A ausência de políticas culturais adequadas reflete uma forma de racismo estrutural e institucional, onde o samba, como uma manifestação cultural afro descendente, é marginalizado e negligenciado, resultando em uma fragilidade para a continuidade de sua realização. O caso do Samba na Serrinha ilustra o impacto do racismo institucional e estrutural sobre a prática cultural do samba. Durante a época em que sua realização era em uma esquina da Serrinha, o grupo enfrentou dificuldades e impedimentos burocráticos que não haviam sido esclarecidos ou facilitados para os organizadores. Essa situação evidencia, portanto, como as manifestações oriundas de identidades negras, mesmo em seus próprios territórios, podem ser alvos de obstáculos que dificultam sua continuidade.

No entanto, este samba que enfrenta racismos para sua execução no bairro também é o mesmo samba mesmo que passou por um processo de legitimação e é exposto como um dos principais elementos culturais de Madureira, como relatado no início do subcapítulo. Isso destaca a dualidade presentes nas identidades, pois elas são fluidas, valorizando certas características em um momento e, simultaneamente, ocultando outros aspectos. Dessa forma, pode-se dizer que quando Madureira é retratado como o "berço do samba", oculta-se o aspecto do racismo que permeia a prática e expõe o destaque que a manifestação tem no território. Revela-se, portanto, às diversas camadas que atravessam a prática cultural que, de forma dual, integram uma identidade sambista complexa e plural.

Retornando ao exemplo do Samba na Serrinha relatado acima, também é ressaltado a complexa relação entre os sambistas e o direito à cidade no bairro de Madureira. Segundo Lefebvre, "o direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada" (LEFEBVRE, 1991, p. 116-117). Dessa maneira, o conceito de direito à cidade envolve não apenas a possibilidade de acesso físico ao espaço urbano, mas também a capacidade de ocupar e fruir sua cultura dentro desse espaço. No entanto, a dificuldade enfrentada pelo Samba na Serrinha para realizar suas atividades na rua evidencia como mesmo o acesso a territórios considerados parte de sua própria comunidade pode ser limitado e restringido por questões burocráticas e estruturais.

Neste sentido, uma das questões principais que perpassa o direito à cidade é o fato dela ter se tornado um "objeto vendável, comercial, direcionada para o turismo e palco para o

estetismo” (FRYDBERG, FERREIRA, DIAS, 2019, p. 357) e se encontra “nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos” (HARVEY, 2014, p. 63). Dessa maneira, ocupar as ruas de Madureira com manifestações culturais como o samba é uma forma de reivindicar esse direito à cidade e, portanto, de evidenciar o caráter político que é trazido pela prática. No entanto, a realização de sambas nas ruas do bairro enfrenta dificuldades crescentes, incluindo burocracias, violência e falta de apoio institucional. Enquanto a violência urbana gera insegurança, a falta de infraestrutura e questões burocráticas desencorajam a ocupação desses espaços públicos. Os fatores listados explicitam a ausência de políticas culturais que dificultam a promoção do samba nas ruas, de forma a não garantir o direito à cidade e à cultura para os sambistas no território. Dessa forma, a identidade política desempenha um papel crucial no mundo do samba em Madureira, já que realiza a função de engajamento dos participantes na promoção e realização da prática cultural. Tal identidade política se faz presente nas experiências e perspectivas dos sujeitos atuantes, levando-os a se envolver ativamente na defesa, preservação e promoção do samba como parte de sua identidade coletiva.

Retornando a questão das dificuldades da realização nas ruas, as rodas de samba em Madureira estão cada vez mais enquadradas na lógica da cidade-mercadoria (VAINER, 2000), onde o espaço se mostra como “flexível, negocial, negociada” (VAINER, 2013, p. 361). Temos, a título de exemplo, as rodas do Quintal de Madureira e do Nem do Samba explicitadas no capítulo anterior. Nas entrevistas, os sambistas de ambas as rodas mencionaram a busca por maior reconhecimento, associado ao aumento na bilheteria e no consumo no bar (DO SAMBA, BOLINHA, 2023). Para isso, Nem do Samba, por exemplo, estabelece parcerias com outras rodas de samba e disponibiliza o Centro Cultural para eventos, buscando gerar mais receita, expandir a base de frequentadores do samba, e permanecer trabalhando apenas com o samba e o espaço cultural. Aqui é percebido mais uma maneira que a identidade sambista pode ter em Madureira: o aspecto comercial. Ou seja, o estabelecimento da roda de samba como um serviço projetado para se diferenciar da concorrência, atrair consumidores e criar uma conexão funcional para com eles.

A relação entre o comércio e o samba já existe desde 1916, quando foi introduzido o ritmo na indústria fonográfica. Esse processo de gravação foi fundamental para que o samba fosse, posteriormente, lido como símbolo de uma cultura nacional, miscigenada e genuinamente brasileira (VIANNA, 1996). Inclusive, é através da comercialização da

manifestação cultural que se é possibilitado que algumas pessoas desejem ou trabalhem única e exclusivamente para com o mundo do samba, seja como músicos ou produtores, entre outros. Além disso, a comercialização do samba realça a adaptabilidade da manifestação cultural, estando a mesma em constante mudança.

No entanto, mesmo com essa comercialização, a busca por legitimidade no mundo do samba ainda é uma realidade para muitos novos sambistas da região. Novos artistas muitas vezes buscam se estabelecer no cenário do samba por meio do aspecto comercial, já que pode ser uma das poucas formas viáveis de sobreviver na prática. Por exemplo, carências de formas de incentivo são expostas quando os sambistas da região, quando fazem sucesso, se deslocam para outras regiões da cidade, como Zona Sul ou Barra da Tijuca, como ocorrido com Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz. Devido a esse esvaziamento, os sambistas da região, de diferentes gerações, precisam sempre ter estratégias para continuar a realizar a manifestação cultural no território. Segundo a pesquisa realizada pelo Sebrae (2017), 62,7% dos entrevistados indicaram considerar o samba como fundamental para a cultura e economia do bairro. Isso indica que a importância desse caráter comercial da identidade sambista é reconhecida pela maioria, tanto para a economia local quanto para a cultura. Este dado sugere que mesmo aqueles que defendem a tradição do samba no bairro e criticam a chegada de novos grupos podem, por outro lado, apoiar uma abordagem mais comercial do samba como meio de garantir sua sobrevivência. Portanto, é crucial reconhecer a diversidade de perspectivas dentro da comunidade sambista e como tais perspectivas podem entrar em conflito com outras abordagens e praticantes da prática do samba.

Diante da análise sobre os elementos que perpassam a identidade sambista, como a questão racial, política e comercial em Madureira, é percebido que “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992, p. 05) e, portanto, está sempre sendo remodelada pelos sujeitos atuantes e por outros grupos sociais. De acordo com Pollak (1992),

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 05).

Ademais, é possível expor o entendimento de Stuart Hall (1997), onde as identidades - e conseqüentemente as diferenças - são instituídas culturalmente, construídas no interior das representações e não externamente. As identidades são, dessa maneira, um processo de

construção de diálogo que permite que nos “posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)” (HALL, 1997, p. 27). Compreende-se, portanto, que as identidades estão constantemente em disputa e são flutuantes, sendo valorizadas ou ocultadas de acordo com o discurso e a narrativa com os quais estão relacionadas e interesses dos sujeitos atuantes. Além disso, as identidades também necessitam ter uma memória coerente com o que é apresentado para inclusive ser pensado numa visão prospectiva, no sentido de projeto (VELHO, 1984) do samba em Madureira.

3.3 Samba em Madureira como um projeto

Até o momento, a análise do presente trabalho focou em como a memória - com sua visão retrospectiva - e a identidade - acionada no momento de execução - se fazem presentes na prática das rodas de samba em Madureira. No entanto, é imperativo compreender como o conceito de projeto é incorporado nessa manifestação cultural. Gilberto Velho (1984) relata que

Alfred Schutz desenvolveu a noção de projeto como ”conduta organizada para atingir finalidades específicas”. “Embora o ator, em princípio, não seja necessariamente um indivíduo, podendo ser um grupo social, um partido, ou outra categoria, creio que toda a noção de projeto está indissolivelmente imbricada a ideia de indivíduo-sujeito. Ou invertendo a colocação — é indivíduo sujeito aquele que faz projetos. A consciência e valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória que dá consistência à biografia, é o que possibilita a formulação e condução de projetos. Portanto, se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o projeto é a antecipação no futuro dessas trajetórias e biografias, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos (VELHO, 1984, p. 101).

Portanto, o conceito de projeto está intrinsecamente ligado às aspirações para o futuro que determinado grupo social possui. Essas intenções projetadas para o futuro são moldadas de forma coerente com a memória e identidade com a prática social, nesse caso, das rodas de samba em Madureira. No entanto, como as rodas de samba são constantemente revisitadas e reinventadas por seus sujeitos atuantes em uma sociedade heterogênea, os projetos são objetos de diferentes entendimentos e, conseqüentemente, de disputas. Segundo Gilberto Velho (1984), “o projeto é dinâmico e é permanentemente reelaborado, reorganizando a memória do ator, dando novos sentidos e significados, provocando com isso repercussões na sua

identidade” (VELHO, 1984, p. 104). Dessa maneira, cabe analisar alguns dos projetos elaborados para o samba em Madureira.

Com o intuito de examinar os projetos, serão analisadas também as disputas e narrativas que permeiam a prática cultural. Para isso, a metodologia utilizada foi pesquisa em fontes jornalísticas, as quais são capazes de fornecer um panorama atualizado das relações entre o bairro de Madureira e o ritmo do samba. O resgate de matérias jornalísticas possibilita uma abordagem mais contextualizada e realista, apresentando diferentes perspectivas e vozes que compõem o cenário das rodas de samba na região.

Ao utilizar essas fontes, será possível identificar os pontos de conflito que emergem ao redor do samba em Madureira, bem como os discursos e argumentações que fundamentam essas disputas. Entre os tópicos de interesse, destacam-se os embates relacionados à utilização dos espaços públicos para a realização das rodas, as reivindicações por reconhecimento cultural e político por parte dos sambistas e as tensões entre a preservação das tradições do samba e a adaptação às demandas contemporâneas.

Ao trazer as vozes e perspectivas presentes nas matérias jornalísticas para o âmbito da pesquisa, é almejado o enriquecimento das discussões teóricas anteriores com casos concretos e exemplos práticos. Essa abordagem multifacetada possibilita a ampliação da compreensão das dinâmicas complexas que regem as rodas de samba em Madureira e proporciona uma visão mais completa dos interesses e atores envolvidos nesse cenário cultural.

Por meio desse método de análise, será possível compreender como as disputas e narrativas impactam e moldam a prática do samba em Madureira. Portanto, a pesquisa visa lançar luz sobre a dinâmica social, política e cultural que permeia essa manifestação artística coletiva, ao mesmo tempo em que reconhece a importância das diferentes perspectivas e vozes que contribuem para a riqueza e diversidade desse patrimônio cultural brasileiro.

Para o primeiro exemplo, retomemos ao Samba do Nem, explorado no capítulo anterior. Sua realização no Centro Cultural Tia Doca evoca os tempos em que os sambas eram promovidos nos quintais. Esse projeto de resgate da memória revela-se intrigante, principalmente quando explorado a complexidade desse conceito de território do quintal. De acordo com Ana Paula Ribeiro, Gabriel Cid e Guilherme Vargues (2019),

O quintal requer pensar no entrecruzamento realizado entre o espaço privado e também público, tanto no religioso quanto no festivo, que deu as bases para a fundação da experiência religiosa dos negros no espaço urbano, ou das associações que viriam a se consagrar no formato das escolas de samba no Rio de Janeiro ao longo do século XX.

Na região de Madureira e suas proximidades, viu-se surgir em seus quintais, como numa encruzilhada de tempo e espaço, a capacidade de fundar

instituições que hoje são símbolos da cultura popular carioca. E dessa forma, novamente, o quintal, ao confundir o lugar do público e do privado, nos levou à encruzilhada. Com outros contornos, a encruzilhada torna-se momentos da vida de decisão, quando caminhos e direções se apresentam, momentos nos quais temos dúvidas, podemos seguir, podemos voltar, mas na movimentação que significa que não conseguimos/podemos ficar parados. Somos instados a prosseguir (RIBEIRO, CID, VARGUES, 2019, p. 08).

Dessa maneira, o espaço dos quintais foi um importante espaço de sociabilidade e de desenvolvimento do samba em Madureira como é conhecido hoje. O resgate dessa memória em forma de projeto por Nem do samba destaca o entendimento que o sambista possui sobre a prática cultural: um lugar de tradição. Isto é, um fenômeno social inventado e construído coletivamente pelos sujeitos atuantes da prática sambista (TREVISAN, 2020). Dessa forma, por sua concepção, é de suma importância a preservação e manutenção dos espaços de samba que já foram legitimados ao longo do tempo na região (DO SAMBA, 2023). Em tom de desagrado, o sambista relata que

Hoje em dia todo mundo tá fazendo evento em Madureira, já não sou mais absoluto né. Tá vindo gente de fora, de longe para fazer evento em Madureira. É o bairro da moda de eventos né. As pessoas fecham a rua de ponta a ponta, colocam uma lona, uma tina gelando cerveja e vambora. Liga o som e faz samba. (DO SAMBA, 2023).

Devido ao aumento de eventos de samba no bairro, Nem do Samba identifica as dificuldades em manter o samba da forma que sempre foi realizado no CCTD. Para se manter relevante para a cena do samba na região, Nem começou a alugar o espaço para outros grupos e eventos, buscando equilibrar uma tradição com viabilidade econômica. Interessante analisar a diferenciação exposta pelo sambista entre os grupos tradicionais de samba do bairro e os grupos que chegam, por moda, no território. Por conta do capital simbólico (BOURDIEU, 1994) do samba em Madureira, muitos sambistas visitam o bairro para aprender técnicas e abordagens das rodas de samba ali realizadas. Além disso, devido ao constante reforço da relação entre a prática dos sambistas e o bairro, Madureira se torna um destino procurado por aqueles que buscam boas rodas de samba, criando um ambiente propício tanto para frequência quanto para o início de novas rodas de samba. Dessa maneira, a região agrega tanto novas rodas de samba, quanto rodas ali já estabelecidas por muitos anos - como o Nem do Samba. Nesse contexto, as rodas de samba buscam se destacar, utilizando diversas e diferentes memórias e identidades da prática cultural, além de elaborar variados projetos para fortalecer sua disseminação do ritmo na região.

Um outro exemplo em relação ao aspecto de projeto está relacionado a escola de samba-mirim Império do Futuro, da agremiação Império Serrano. Como uma agremiação

voltada para crianças e adolescentes, o Império do Futuro realiza diversos ensinamentos sobre a prática sambista e carnavalesca, como por exemplo, as aulas de instrumentos, canto e ornamentações. Além disso, também é buscado dar aconselhamentos sobre as dificuldades na vida e ensinamentos sobre a cultura afro-brasileira (LINO, 2019). Pode-se perceber o Império do Futuro atuando como um lugar de memória (NORA, 1993), pois, mesmo que a quadra seja um lugar material, há ali uma “imaginação [que] o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21).

Por outro lado, a escola-mirim se configura como um projeto que busca transmitir a memória construída e vivida em torno do Império Serrano, da Serrinha e do samba. Além disso, também atua como um projeto ao perpetuar os saberes culturais ligados a essa manifestação, com o objetivo de manter viva a prática do samba e do carnaval por mais gerações em Madureira.

No entanto, o Império do Futuro não é isento de disputas em relação a comercialização da escola. Segundo Valdemir Lino, um dos organizadores da escola,

[...] depois de trinta anos, com várias escolas de samba mirins, eu ainda não vejo nenhuma ação insurrecional de nossa cultura, como dizia Tinhorão. Todos dizem que apoiam, mas isso não acontece concretamente. Quando se aproximam é para tentar descaracterizar o projeto. Querem implementar o samba como produto desde a infância, estimulando a concorrência entre nós. Meu tio não aceitou isso, eu também não vou aceitar. O nosso projeto trata-se de um ideal educacional e não comercial (LINO, 2019, p. 195)..

Os exemplos descritos acima ilustram como o conceito de projeto é acionado pelos sambistas de Madureira. Além disso, essa abordagem também pode ser identificada nos equipamentos culturais do bairro e seu uso político, como é o caso do Parque Madureira Mestre Monarco, que também merece uma análise mais detalhada. Este Parque - já citado anteriormente - é fruto de políticas públicas para a chegada da Copa de Futebol Masculino e Olimpíadas na cidade. O complexo do Parque que leva o nome de sambista, possui espaço para shows perto da sua entrada próximo ao Madureira Shopping. As rodas de samba ocupam esse espaço desde sua inauguração, que contou com a presença do sambista Wilson Moreira e da velha guarda da Portela e Império Serrano (G1, 2012). No mesmo ano de sua inauguração, Eduardo Paes conseguiu se reeleger e comemorou no Parque, juntamente com a bateria da Portela e o sambista Arlindo Cruz. É interessante trazer que Paes diz em discurso: “Foram vocês que me elegeram. Vou fazer muito para vocês. Chega de cidade partida” (PAES apud PORTO, THUM, 2012). Dessa forma o então prefeito imprime sua vontade em requalificar o bairro de Madureira, assim como fez no projeto de reestruturação urbana da região portuária

da cidade.

Figura 29: Eduardo Paes em foco com Arlindo Cruz e Marquinhos de Oswaldo Cruz no fundo



Fonte: Alexandre Durão⁶³

Diante disso, é possível analisar como o político Eduardo Paes, ao utilizar elementos da prática do samba, afirma sua própria identidade carioca e reafirma seu projeto político. Tais elementos culturais podem ser percebidos no movimento de ir para Madureira comemorar sua vitória, o convite para sambistas participarem e até mesmo o chapéu que utiliza, remetendo a identidade malandra já explorada no primeiro capítulo.

Permanecendo na esfera política, cabe o resgate ao ex-prefeito Marcelo Crivella (2017-2020). Crivella teve uma relação conturbada com o mundo do samba, não disponibilizando o subsídio para as escolas de samba (JANONE, RESENDE, 2021), não participando da tradicional lavagem da Sapucaí (SABÓIA, 2020) e não apoiando o Trem do Samba que faz a tradicional viagem da Central do Brasil ao bairro de Oswaldo Cruz, vizinho de Madureira (SEARA, 2019). O então prefeito, bispo da igreja evangélica Universal, evidencia a distância que a religião possui com as práticas culturais afro-brasileiras. Um exemplo disso ocorreu em Madureira, durante a realização de uma feira no estacionamento da

⁶³ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/eleicoes/2012/noticia/2012/10/paes-samba-e-canta-na-festa-da-vitoria-no-parque-de-madureira.html>>

Quadra do Império Serrano no período eleitoral. Uma confusão ocorreu entre eleitores de Crivella e os trabalhadores informais que estavam na quadra da escola:

Sem nenhuma justificativa, as pessoas adeptas de Crivella insistiram para fechar a feira. Alguns feirantes alegaram perseguição, já que o presidente do Império Serrano, Sandro Avellar, divulgou o vídeo em que Crivella ataca o governador de São Paulo, João Dória, xingando o paulista de “veado” e “vagabundo” (CARNAVALESCO, 2020, online).

Dessa maneira, é possível observar como os mundos do samba (BECKER, 2010) não são uniformizados e romanticamente aceito por todos os frequentadores de Madureira. Por vezes, as demais questões perpassam essa relação. Segundo Frederico de Assis,

Se no imaginário social brasileiro a relação entre feijoada, religiões de matriz africana e samba já está consolidada como uma expressão cultural do cotidiano das periferias urbanas, é importante que se ressalte o caráter não monolítico, heterogêneo e dinâmico destes territórios e dos modos de vida que hoje os (re) fazem, uma vez que a diversidade de presenças, agências e negociações realizadas nessas localidades produzem novas percepções, experiências e novos sentidos (ASSIS, 2022, p. 7).

A fim de exemplificar essa questão conturbada entre o samba e o neopentecostalismo, é possível trazer como exemplo o evento “Féijoada” realizado pelo cantor Waguinho e o grupo gospel 100% Fé. O evento que já conta com mais de dez edições realizadas e reúne diversas pessoas da religião para louvar a Deus. Uma das canções entoadas pelo cantor Waguinho possui a seguinte letra:

Eu andava no mundo tentando encontrar um sentido pra vida/E andava no escuro, perdido, em apuros, sem ver a saída/Só tristeza no peito e meu rosto mostrava uma falsa alegria, mas eu não sabia, ah! eu não sabia!/Que na ignorância havia em meus ombros um fardo pesado, estava morto em vida, atado à correntes ligado ao pecado/Só havia uma chance de ter os meus passos guiados na luz, minha esperança estava lá na cruz/Na cruz do calvário, onde Cristo venceu o inimigo/e ressuscitou me deu nova vida abundância enchendo o meu peito de paz e amor/Hoje a minha vida é do Pai e o Espírito santo é quem manda./Jesus Cristo é o motivo do meu samba. (WAGUINHO, 2019)⁶⁴.

É fundamental reconhecer as múltiplas facetas e expressões do samba, as quais variam de acordo com os grupos sociais que o vivenciam e interpretam. O samba, enquanto prática cultural, não é homogêneo, mas sim dinâmico e flexível, refletindo as experiências, crenças e identidades de quem o opera. Dessa forma, ele pode se manifestar de maneiras diversas, incorporando nuances e influências específicas de cada comunidade e contexto social.

Por outro lado, é necessário estar atento aos possíveis perigos relacionados à tentativa do neopentecostalismo de incorporar a prática cultural do samba dentro do âmbito religioso. Caso isso ocorra em larga escala, pode acarretar no apagamento da memória ancestral do

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X6dYoPTNbf0>

ritmo, que historicamente esteve associado às religiões de matriz africana, sendo um importante canal de expressão e resistência cultural para as comunidades negras ao longo da história.

Analisar as diferentes negociações presentes na prática do samba é essencial para compreender como essa manifestação cultural se adapta e se modifica dentro das complexas dinâmicas sociais. As negociações podem abranger desde a forma de execução do samba até a escolha dos temas e letras das músicas, refletindo as demandas e aspirações de cada grupo social envolvido. Essas negociações podem ser moldadas por fatores políticos, econômicos, culturais e religiosos, demonstrando a capacidade do samba de se reinventar e se contextualizar em diferentes cenários.

Nessa pluralidade, o samba se mantém como uma rica expressão da cultura brasileira, carregando consigo diferentes formas de resgates e reinvenções em sua execução. A análise dessas diversas disputas e acionamentos de projetos possibilita uma compreensão mais ampla da complexidade do samba enquanto fenômeno cultural, enfatizando sua importância como patrimônio imaterial e legado cultural inestimável do povo brasileiro. Em Madureira, esses acionamentos não são diferentes. A heterogeneidade na forma de realizar a prática sambista representa que “se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito” (HARVEY, 2013, p. 58). Portanto, as rodas de samba em Madureira não são apenas a execução do ritmo; mas sim espaços de reinvenção, resgate e reimaginação, representando a multiplicidade do samba como parte integrante da manifestação cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi constatado como o samba e a região de Madureira mantêm uma relação antiga e, de forma geral, consolidada. O samba esteve presente desde a constituição do bairro e acompanhou o desenvolvimento comercial do território. Os deslocamentos ocorridos pela sociedade carioca a Madureira perpassa a história sobre a cidade e as encruzilhadas ocorridas pelas práticas culturais de diferentes grupos. Essa heterogeneidade é possível de ser apresentada pelo próprio samba, pois é um ritmo que realiza uma fusão de diversas influências de outras regiões, como os ritmos de choro, maxixe e lundu. Esses entendimentos vão moldando o entendimento sobre o território de Madureira, sobre o que é o samba carioca e quem são os sujeitos que o executam.

Por outro lado, cabe destacar que essas percepções não são invariáveis, elas são acionadas nos momentos de realização das rodas de samba. No segundo capítulo, foram explorados diversos locais frequentados pelas rodas de samba, investigando os diferenciais que atraem os frequentadores de samba a escolherem esses espaços para suas atividades, e também examinando o capital simbólico (BOURDIEU, 1984) que esses espaços carregam. Para uma visão contemporânea sobre a manifestação cultural, foram exploradas as atuações das rodas de samba Samba Na Serrinha, Quintal de Madureira, Pagode do Nem, ‘Tô no Trabalho, Amor’, Projeto Crioulíce e Colo de Mãe na região. Nas rodas citadas, foram examinadas suas estratégias, narrativas e imaginário sobre o que o samba representa dentro do contexto do bairro.

As rodas de samba estudadas revelaram que o samba pode ser manifestado de diversas formas no território, seja através da continuidade de um legado familiar, como é o caso de Nem do Samba, ou pela criação de algo novo, como observado no projeto ‘Tô no Trabalho, Amor’. Tanto em abordagens mais comerciais quanto em abordagens mais conservadoras na execução do samba, todos os grupos examinados compartilham um ponto comum: reconhecem o potencial de Madureira - representado pela memória das práticas ali realizadas - para impulsionar seu crescimento individual e para a preservação contínua da prática do samba.

O samba das rodas de Madureira é atualmente símbolo e representação da cultura carioca. No entanto, esse elemento, agora considerado um ícone da cultura brasileira, nunca gozou de toda essa legitimação. Desde seus princípios, o samba é vítima de perseguição de um racismo cultural devido às suas origens. Discriminação essa que se evidencia quando os

sambistas do bairro permanecem lutando e procurando brechas para realizar a prática com a melhor estrutura possível. Mesmo com sambistas renomados tendo surgido daquela região e existindo espaços consagrados para o samba, como as agremiações carnavalescas e o quintal da Tia Doca, os desafios persistem. Portanto, é de suma importância evidenciar os fazedores de samba no território e a expor suas dificuldades para realizar essa prática tão valorizada discursivamente.

Por outra perspectiva, também foi buscada uma compreensão das memórias que contribuem para a formação do imaginário sobre o samba de Madureira. Essas memórias, fluidas, vivas e maleáveis, emergem por meio de discursos, composições musicais e formas de realizar as rodas de samba, como exemplificado no caso do Samba na Serrinha. As memórias, como fragmentos do passado no presente, encontram sua organização através das identidades que são ativadas durante a própria prática do samba. As identidades presentes nesse contexto são diversas, podendo estar associadas a questões sociais - como as questões raciais - ou a fatores políticos que permeiam a manifestação. Conforme discutido ao longo deste estudo, diferentes gestões municipais da cidade do Rio de Janeiro interagiram com a manifestação do samba de maneiras distintas. Portanto, é crucial abordar criticamente a premissa do samba como um símbolo representativo da cultura carioca, entendendo que as narrativas em torno dessa prática muitas vezes refletem interesses políticos específicos da cidade e que são cercados de disputas.

Se a memória é descontínua e a identidade é, majoritariamente, a organização dos fragmentos de memória; os projetos são a consistência e o processo de significação do passado, dando sentido e estabelecendo a continuidade entre esses diferentes momentos (VELHO, 1984). Nesse sentido, no decorrer do terceiro capítulo, também foi empreendido um esforço para identificar os projetos em andamento que asseguram a continuidade da prática sambista já firmemente enraizada em Madureira ao longo do tempo. Com tal propósito, foram apresentados exemplos, como a preservação do legado de Tia Doca por meio das ações de Nem do Samba, bem como a agremiação carnavalesca mirim Império do Futuro. Paralelamente aos conceitos de memória e identidade, esses projetos também estão impregnados de disputas simbólicas. Nesse contexto, é importante mencionar as alterações promovidas por grupos evangélicos para a prática do samba de acordo com os preceitos de sua fé. Ou também, as apropriações sobre a prática cultural realizada por Eduardo Paes como uma forma de projeto político.

Ao longo deste trabalho, foram exploradas diversas camadas de memórias, identidade

e projetos que são convocados, reconfigurados e palcos de conflito entre os agentes envolvidos. Dessa forma, as rodas de samba em Madureira se manifestam com uma riqueza, devido a pluralidade de maneiras de serem executadas e apreciadas pelos sambistas e apreciadores. Esses espaços das rodas de samba e que também são espaços de lazer, emergem como locais de potência e resistência, por seus atuantes defenderem o direito à cultura através da própria realização da roda. Tal ambiente se destaca como um espaço fundamental para uma população que reside cercada de luta e suor (CRUZ, 2007) e frequentemente não reconhecida como protagonista da cidade. Diante disso, as rodas de samba como um lugar de sociabilidade, resistência e respiro são essenciais na sociedade e, portanto, devem ser reconhecidas como alvo de políticas públicas culturais da cidade. Afinal, é imperativo prover a infraestrutura, o reconhecimento e o apoio necessários para que em Madureira seja possível fazer “samba até de manhã” (CRUZ, 2007).

Com isso, o presente trabalho buscou trazer diferentes formas de realização das rodas de samba em Madureira, assim como a diversidade de memórias que entrelaçam a prática cultural ao território. É importante ressaltar que esta pesquisa se concentrou em quatro rodas onde os organizadores eram todos homens, o que pode limitar a compreensão das diferentes perspectivas, dificuldades e dinâmicas que podem existir nas rodas lideradas por mulheres. Isso faz refletir sobre o potencial de pesquisas relacionadas à gênero sobre a prática cultural em Madureira, sobretudo a memória das matriarcas do samba, onde poderia ser relacionado ainda mais sobre território, ritmo e memória.

Além disso, vale mencionar que a dificuldade em conduzir entrevistas com os organizadores do "Tô No Trabalho, Amor" e com Nem do Samba impactou a coleta de dados e a oportunidade de esclarecer questões de forma mais ágil. Inicialmente, também havia sido considerada a realização de mapeamentos e etnografia sobre o bairro de Madureira, explorando as rodas de samba, indo além das mais conhecidas. No entanto, devido a conflitos de horários com o trabalho, essa abordagem não se tornou viável. Seria, diante disso, possível investigar como memórias e disputas são acionadas em rodas de samba realizadas de maneira mais informal e não profissional no bairro, com a finalidade de enriquecer e complexificar as perspectivas sobre essa manifestação cultural.

Por fim, também seria possível a realização de uma análise abrangente das diferenças entre as rodas de samba em regiões distintas da cidade e até mesmo do país, em termos de discurso, produção e compreensão da manifestação cultural, o que poderia proporcionar percepções valiosas sobre a heterogeneidade da prática sambista. Dessa maneira, é crucial

reconhecer que o estudo da prática sambista está longe de se esgotar, oferecendo diversas oportunidades para abordagens adicionais e desenvolvimentos futuros. Afinal, é de extrema relevância que as narrativas, discursos e disputas que envolvem a prática cultural sambista, considerada parte integrante de uma identidade cultural nacional consolidada, sejam devidamente complexificadas e exploradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio. Racismo Estrutural. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Rôssi- “No amor, na correria, no flow: experiências de ressignificação da resistência na última década”. In: Cultura é território. Cultura é território / organização Juliana Carneiro , Lia Baron. – 1. ed. – Niterói, RJ : Niterói Livros, 2020.

ARAGÃO, Jorge. Identidade. Rio de Janeiro: Som Livre: 1992. 3 minutos e 51 segundos. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/jorge-aragao/77012/>>. Acesso em 14 de julho de 2023.

ASSIS, Frederico Felipe Souza de. Samba, Feijoada e Música gospel: Outras faces do Pentecostalismo nas periferias urbanas. 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2022.

ASSIS, Jeã de. Samba, origem, espoliação e embranquecimento: um estudo da história do samba entre o final do sec. XIX até 1930. Jovens Pensadorxs, 2015.

AZEVEDO, Anna. Tia Doca da Portela. In: Revista Zé Pereira, n. 1, s.d. Disponível em: <https://kurumata.com.br/2021/01/10/aristocracia-carioca-tia-doca-da-portela/>

BASTOS, Waguinho. Motivo do Meu Samba. Rio de Janeiro: 2019. Três minutos e quarenta e três segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6dYoPTNbf0>>. Acesso em 23 de julho de 2023.

BATISTA, Wilson. Lenço no Pescoço. Rio de Janeiro: 78 RPM: 1932. 3 minutos e 11 segundos. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386925/>>. Acesso em 24 de junho de 2023.

BENEVIDES, André. Projeto nacionalista de Getúlio Vargas se beneficiou do samba. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/096.htm>. Acesso em: 19 de ago. de 2020.

BBC. Quando tocar samba dava cadeia no Brasil. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785>>. Acesso em: 30 de out. de 2022.

BHABHA, Homi. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. IN: O poder simbólico. Lisboa: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRITO, João Felipe Pereira. Por que Madureira foi um bairro estratégico para os Jogos Olímpicos?. Nexo, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/academico/2017/10/25/Por-que-Madureira-foi-um-bairro-estrategico-para-os-Jogos-Ol%C3%A9mpicos-de-2016>>. Acesso em: 17 de jun. de 2023.

CAMPOLINO, Nilton, MOLEQUINHO, Sebastião. Menino de 47. Rio de Janeiro: 1947. 3 minutos e 17 segundos. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/velha-guarda-do-imperio-serrano/1223943/>>. Acesso em 15 de julho de 2023.

CARNAVALESCO. Confusão em Madureira. Correligionários de Crivella tentam interromper feirinha perto da quadra do Império Serrano. Carnavalesco, 2020. Disponível: <<https://www.carnavalesco.com.br/confusao-em-madureira-correligionarios-de-crivella-tenta-m-interromper-feirinha-perto-da-quadra-do-imperio-serrano/>>. Acesso em 15 de jul de 2023.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e o Mundo do Samba. In: Anuário Antropológico da UNB, p. 377 - p. 383, 1975.

CARVALHO, Roberta. Entrevista concedida por Roberta Carvalho a Emily Dias no dia 18 de julho de 2023. Rio de Janeiro, 2023.

CASTRO, Maurício Barros de. O samba ainda sofre preconceito, diz pesquisador. Terra, 2016. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/o-samba-ainda-sofre-preconceito-diz-pesquisador,2e4632509789248d3e2a96fba3b039bcpe52wzty.html>>. Acesso 15 de agosto de 2023.

COUTINHO, Beatriz, PERUCCI, Raphael. Feira das Yabás é tombada como Patrimônio Cultural e Imaterial do Rio. ODIA, 2022. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/12/6543371-feira-das-yabas-e-tombada-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-do-rio.html>>. Acesso em: 16 de jun de 2023.

CRUZ, Arlindo. Meu Lugar. Rio de Janeiro: Deckdisc: 2007. 4 minutos e 55 segundos. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/arlindo-cruz/1249031/#album:sambista-perfeito-2007>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2021.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Verbete: João Nogueira. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/joao-nogueira/>>. Acesso em 24 de junho de 2023.

DO SAMBA, Nem. Entrevista concedida por Nem do Samba a Emily Dias no dia 18 de julho de 2023. Rio de Janeiro, 2023.

FILHO, Edgar; MUSSA, Beto; SIMAS, Luiz Antonio. Clássico do Império Serrano. Galeria do Samba, 2010. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/artigos/classicos-do-imperio-serrano/saideira/276/>>. Acesso em 18 de julho de 2023.

FILOMENO, Cinthia. A importância da figura do malandro no samba. Pragmatismo Político, 2021. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2021/07/a-importancia-da-figura-do-malandro-no-samba.html>> . Acesso em: 25 de jun. de 2023.

FANON, Frantz. *Racismo e Cultura. Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980, p. 35-48.

FRAGA, Annelise Caetano; SANTOS, Miram de Oliveira. MADUREIRA, CAPITAL DOS SUBÚRBIOS (1940-1960): CARNAVAL E COMÉRCIO NA PRODUÇÃO DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, p.11-31, jan/jun, 2015.

FRYDBERG, Marina Bay. “EU CANTO SAMBA” OU “ISSO TUDO É FADO”: Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

FRYDBERG, Marina Bay; FERREIRA, Ana Clara Vega Martinez Veras; DIAS, Emily Cardoso. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. *Ponto Urbe* [Online], n. 27, 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/9327>>. Acesso em 25 de agosto de 2023.

G1. Com projeto sustentável, Parque de Madureira é inaugurado neste sábado. G1, 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/06/com-projeto-sustentavel-parque-de-madureira-e-inaugurado-neste-sabado.html>>. Acesso em 15 de jul. de 2023.

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

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. In: *Topoi - Revista de História*, UFRJ, n. 9, 2007.

HAESBAERT, Rogério. O Mito da desterritorialização do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. "Território e multiterritorialidade. Um debate". *GEOgraphia* - Ano IX - No 17 - 2007, pp. 19-45.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, p.15-46, jul./dez.1997

HALL, Stuart. Raça, Cultura e Comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais. Helen Hugues (Trad.), Yara Khoury (Revisão Técnica). *Revista Projeto História*. n. 31, 2005.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALBWACHS, Maurice. Memória Coletiva e Memória Individual. In: *A Memória Coletiva*.

São Paulo: Edições Vértices, 1990.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. 1ª edição. São Paulo. Martins Fontes, p. 63. 2014.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JANONE, Lucas, RESENDE, Isabelle. Rio libera subsídio de R\$ 1,5 milhão para escolas de samba do Grupo Especial. CNN Brasil, 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/rio-libera-subsidio-de-r-15-milhao-para-escolas-de-samba-do-grupo-especial/#:~:text=Em%20janeiro%20as%20agremia%C3%A7%C3%B5es%20receber%C3%A3o,de%20samba%20do%20Grupo%20Especial.>>. Acesso em 15 de jul. de 2023.

JOR, Jorge Ben, AGOSTO, Augusto. A cegonha me deixou em Madureira. Rio de Janeiro: Som Livre: 1980. 3 minutos e 16 segundos. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86099/>>. Acesso em 25 de jun de 2023.

LEFEBVRE, Henri. 2001. O direito à cidade. São Paulo: Centauro Editora.

LINO, Valdemir dos Santos. Império do Futuro: um olhar sobre a juventude do samba. Memórias, territórios, identidades : diálogos entre gerações na região da grande Madureira / organização Ana Paula Alves Ribeiro , Gabriel da Silva Vidal Cid, Guilherme Ferreira Vargues. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Mórula, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antonio. Dicionário da História social do Samba. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MACHADO, Sandra. A origem do “malandro carioca”. Multirio, 2016. Disponível em <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/10417-a-origem-do-%E2%80%9Cmalandro-carioca%E2%80%9D#:~:text=A%20origem%20do%20malandro%20est%C3%A1,for%C3%A7a%20de%20trabalho%20ao%20aviltamento.>>. Acesso em 25 de jun de 2023.

MARINI, Eduardo. Veja a lista de escolas de samba campeãs do Carnaval do Rio. Folha de São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/02/veja-a-lista-de-escolas-de-samba-campeas-do-carnaval-do-rio.shtml>>. Acesso em 20 de julho de 2023.

MATTOSO, Rafael. A Portela celebra seus 99 anos de resistência. Veja Rio, 2022. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/rafael-mattoso/a-portela-celebra-seus-99-anos-de-resistencia>>. Acesso em 21 de julho de 2023.

MAUSS, Marcel. A Expressão Obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Mauss: Antropologia. São Paulo: Ática, 1979.

MÁXIMO, João. 100 anos de samba: Um passeio pelo gênero ao longo das décadas. O

Globo, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/100-anos-de-samba-um-passeio-pelo-genero-ao-longo-das-decadas-20548163>>. Acesso em 12 de jul de 2023.

MONTEIRO, Carlos da Silva. Culturas suburbanas: o religioso na obra de Zeca Pagodinho. PPCULT, 2017.

MOURA, Roberto. No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, digital, 2014.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

NOGUEIRA, João. Alô, Madureira. Rio de Janeiro: Copacabana: 1972. 2 minutos e 1 segundo. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/joao-nogueira/1701238/>>. Acesso em 24 de junho de 2023.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993.

OLIVEIRA, Aline. Tia Maria do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo Jongo da Serrinha. 2015. 160f. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de. PROJETO RIO CIDADE: Intervenção Urbanística, Planejamento Urbano e Restrição à Cidadania na cidade do Rio de Janeiro. In: X Colóquio Internacional de Geocrítica, 2008. Disponível em: <https://www.ub.edu/geocrit/-xcol/338.htm#_edn19>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

OLIVEIRA, Simone. Parque Madureira e os usos do “próprio” nas dinâmicas sociais. PPCULT, 2015.

PAGODINHO, Zeca, CASEMIRO, Laudemiro. São José de Madureira. Rio de Janeiro: RCA Records: 1984. 3 minutos e 2 segundos. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/beth-carvalho/243321/>>. Acesso em: 25 de junho de 2023.

PAVÃO, Filipe. Ícone da Portela há 77 anos, Tia Surica já trocou até noivo pelo Carnaval. UOL, 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/23/tia-surica.htm>>. Acesso em: 02 de jul. de 2023.

PERES, Louise. Uma volta... por Madureira, com Arlindo Cruz. Veja Rio, 2016. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/uma-volta-arlindo-cruz-madureira/>>. Acesso em: 26 de ago. de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

PESSOA, Simão. Uma história que deu samba. Na cadência do samba, 2015. Disponível em: <<http://amordebica.blogspot.com/2015/05/uma-historia-que-deu-samba-15.html>>. Acesso em 04 de ago. de 2023.

PETERPAN. Sou de Madureira. Rio de Janeiro: Odeon: 1947. 2 minutos e 41 segundos. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/quatro-ases-e-um-coringa/1467590/>>. Acesso em 25 de jun de 2023.

PIMENTEL, Márcia. Um pouco da trajetória do charme de Madureira. Multirio, 2013. Disponível em: <<https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/541-um-pouco-da-trajetoria-do-charme-de-madureira>>. Acesso em 17 de junho de 2023.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, v.5, n.10, 1992.

PORTELAWEB. Águia da Portela. Portela, 1974. Disponível em: <<https://portelaweb.org/aguia-da-portela/#:~:text=Natal%2C%20grande%20I%C3%ADder%20da%20Portela,mais%20elementares%20da%20exist%C3%A4ncia%20humana>>. Acesso em 01 de agosto de 2023.

PORTO, Henrique, THUM, Tássia. Paes samba e canta na festa da vitória no Parque de Madureira. G1 Rio, 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/eleicoes/2012/noticia/2012/10/paes-samba-e-canta-na-festa-da-vitoria-no-parque-de-madureira.html>>. Acesso em 15 de jul. de 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES. “Pelos sete lados eu vou te cercar”: os quintais da grande madureira como uma encruzilhada de pesquisa. Memórias, territórios, identidades : diálogos entre gerações na região da grande Madureira / organização Ana Paula Alves Ribeiro , Gabriel da Silva Vidal Cid, Guilherme Ferreira Vargues. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Mórula, 2019.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. Samba são pés que passam fecundando o chão ... Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical. UERJ, 2003.

RICCO, Daniele. Reforma de Pereira Passos e sua relação com o samba. Disponível em: <https://www.viajandopelahistoriadoriodejaneiro.com/post/reforma-de-pereira-passos-e-sua-rela%C3%A7%C3%A3o-com-o-samba>. Acesso em 02 de nov. de 2022.

RIO DE JANEIRO. PROJETO DE LEI Nº 4402/2018. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=3&url=L3NjcHJvMTUxOS5uc2YvMTUxMWRkNjhmOTZiZTNiNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzMvMTcwZmJkNTY1Njg2OWVkOTgzMjU4MzA3MDA2NGQ2NmU/T3BlbkRvY3VtZW50>. Acesso em: 25 de jun de 2023.

ROLÉCARIOCA. Madureira. Rolé Carioca, 2019. Disponível em: <<https://www.rolecarioca.com.br/roteiro/15/madureira.html>>. Acesso em 05 de novembro de 2022.

ROSA, Antonildes. Samba branco, seu racismo e compasso manco. Catarinas, 2017. Disponível em: <<https://catarinas.info/colunas/samba-branco-seu-racismo-e-seu-compasso-manco/>>. Acesso em 21 de agosto de 2023.

SABÓIA, Gabriel. Crivella é o 1º prefeito do Rio a manter distância do Carnaval. UOL, 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2020/02/21/crivella-e-1-prefeito-a-manter-distancia-do-carnaval-do-rio.htm>>. Acesso em 15 de jul de 2023.

SAMBA DO NEM. In: Sementes do Samba. Criação e Direção de Jefferson Rodrigues, Brasil: Globo, 2022. 26 min e 16 seg, son., color. Temporada 1, episódio 04. Série exibida pelo Globoplay. Acesso em 28 de junho de 2023.

SAMBA, Galeria do. Prazer da Serrinha. Galeria do Samba, s.d. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/prazer-da-serrinha/1950/>>. Acesso em 30 de jul. de 2023.

SANTOS, Milton. "Introdução", pp. 9-15. IN: A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Robson de Castro dos. Transformações no espaço comercial de Madureira: valorização do consumo e as formas comerciais. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

SEARA, Berenice. 'BRT do Samba': Crivella descumpre lei municipal ao não apoiar Trem do Samba. EXTRA, 2019. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/brt-do-samba-crivella-descumpre-lei-municipal-ao-nao-apoiar-trem-do-samba-24106986.html>>. Acesso em 15 de jul de 2023.

SEBRAE. Estudos de Potencialidades - Roteiro do Samba. Sebrae, 2017. Disponível em: <<https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Folder%20Roteiro%20de%20samba.pdf>>. Acesso em 01 de ago. de 2023.

SERPA, Angelo. "Segregação, território e espaço público na cidade contemporânea." IN: VASCONCELOS, P., CORREA, R., PINTAUDI, S. (Orgs). A cidade contemporânea: segregação espacial. São Paulo. Editora Contexto, 2013. pp. 169-188. - 14.

SESC. Praça do Patriarca (Madureira) | Praças Públicas do Rio | Dia Mundial do Lazer. Sesc, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-eJi4QCvnk>>. Acesso em 24 de julho de 2023.

SILVA, Antonio Francisco da. O Centro funcional de Madureira. IN: Boletim Geográfico, ano 33, p. 57-87, set/out, 1974.

SILVA, Cristina da Conceição. O que contam os sambistas de Madureira e Oswaldo Cruz sobre as rodas de samba nos quintais da periferia suburbana. In: Periferia - Educação, Cultura e Educação, UERJ, v. 05, pp. 35-55, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio. “África”, pp. 49-43. IN: O corpo encantado das ruas. 8a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SISTON, Camille. Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba: Táticas de Desinvisibilidade e Narrativas. PPCULT, 2021.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: CASTRO, Iná, GOMES, Paulo C. e CORRÊA, Roberto (orgs.). Geografia: conceitos e temas. RJ, Bertrand Brasil, 1995, pp. 77-116.

TREVISAN, Ivan Rodrigo. Para Além da Invenção: Uma Crítica ao Conceito Hobsbawmiano de Tradição. In: GUILHERME, Willian Douglas. História e as práticas de presentificação e representação do passado. Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia et al., A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Conceitos. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1996.

VIGORITO, Joalice de Souza. “Mercadão de Madureira: patrimônio cultural, mercado popular e religioso” (1977-2014). PPGHC, 2016.

VOGEL, Arno, MELLO, Antonio da Silva. Quando a rua vira casa - A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. 4ª edição. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Administração Municipal, 1981.

ZAMBRANO, Carlos Vladimir. Territorios Plurales, cambio sociopolítico y gobernabilidad cultural. Boletim Goiano de Geografia 21 (1), 2001, pp. 09-49.