UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

MAYARA CAMARA BRANDÃO

SAMBA COMO CORPUS CULTURAL NEGRO CARIOCA:
Memórias do universo Sambístico dos quintais do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO
2025

MAYARA CAMARA BRANDÃO

SAMBA COMO CORPUS CULTURAL NEGRO CARIOCA:
Memórias do universo Sambístico dos quintais do Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado apresentado como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem. Orientadora: Prof. Dr.ª Glenda Cristina Valim de Melo - UNIRIO

RIO DE JANEIRO
2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C Camara Brandão, Mayara
SAMBA COMO CORPUS CULTURAL NEGRO CARIOCA: Memórias do universo Sambístico dos quintais do Rio de Janeiro / Mayara Camara Brandão. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
113

Orientador: Prof. Dr.ª Glenda Cristina Valim de Melo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2025.

1. Samba. 2. Memória Negra. 3. Rio de Janeiro. I. Cristina Valim de Melo, Prof. Dr.ª Glenda , orient. II. Título.

O samba é retrato do meu ser

Uma pintura é, um quadro de Debret

Um arrastão de paz

É o meu coração que quando bate faz o reviver da multidão

Porque meu samba é

Meu dengo, meu chamego

É meu sossego é

Meu bem, meu bem querer

É tudo que eu quiser, o samba é meu lugar

É meu viver, samba

(Compositores: Arlindo Cruz / Almir Guineto / Roge / Franco Lattari)

AGRADECIMENTOS

Quero começar por onde o sonho começou. Tudo começou ainda na graduação em História, no Centro Universitário Celso Lisboa. Tive professoras incríveis que me marcaram pela generosidade e genialidade: Lívia Monteiro e Aryanne Faustino, professoras e pesquisadoras que semearam em mim a vontade de ser um pouquinho como elas. E assim foi feito: o sonho de ser pesquisadora foi plantado em meu peito, e hoje começo a colher o fruto dessa semeadura.

Na mesma direção, quero agradecer à minha orientadora, Glenda Valim de Melo, que fez uma pergunta dura e necessária que mudou todo o rumo desta pesquisa: “Mayara, quais portas você quer abrir com a sua dissertação?” Essa indagação me levou a uma reflexão profunda, que só podia desaguar exatamente naquela semente plantada ainda na graduação. Isso porque lembro perfeitamente do dia em que Livia me disse: “Mayara, o que te afeta? Pesquisa está intrinsecamente ligada ao que te afeta. Te afeta enquanto afeto, que fere e/ou cura, e afeta porque te move, te impulsiona a pensar, agir e realizar. Procura o que te afeta, o motor da sua pesquisa e vai.” Não haveria outra semente, outro afeto, outro deságue que pudesse fazer florescer outro interesse que não fosse o samba. Porque o samba é “o meu coração que, quando bate, faz o reviver da multidão”. Nesse sentido, a multidão que revive em mim são todos os que vieram antes de mim. É cada toque que, em forma de música, me tocou, me protegeu, me reviveu e permitiu que eu estivesse hoje aqui. Só eu sei quantas vezes o samba me salvou, só eu sei o quanto o samba é o meu lugar de paz. Mas eu gostaria que muitos outros encontrassem acalanto no samba, como eu encontrei. Agradeço a Glenda por voltar os meus olhos ao que me move. Agradeço ao samba pela paz, pela emancipação, pelo meu reviver em meio à multidão.

Agradeço a Capes pelo apoio fundamental por meio da concessão de bolsa de estudos que garantiu as condições necessárias para a realização desta pesquisa. Ao programa de Pós-Graduação em memória Social expresso minha gratidão pelo espaço, escuta e acolhimento que contribuíram para a minha trajetória acadêmica. Aos colegas de turma, que compartilharam afetos, saberes e desafios ao longo desse percurso.

Também quero agradecer, especialmente por um abraço. No dia da entrevista para o ingresso no programa, voltei direto para o trabalho. Eu estava chorando, triste e frustrada por chegar atrasada na entrevista, o que me deixou nervosa e, com isso, tive certeza de que não

passaria. Nesse momento, Yayá me deu um dos abraços mais gostosos que já recebi na vida. Me acalmou, me consolou, me escutou e fez com que eu acreditasse no processo. Além do carinho, Yayá me disse que eu precisava acreditar no meu potencial, e ouvir isso de uma artista que eu admirava tanto também plantou em mim a semente da autoconfiança.

Encerrando com chave de ouro, trago a maior e mais bela alegoria da minha vida: minha mãe, Neusimara Marcelino Camara. A Mara, Maroca, a minha "Rosemara". Minha mãe é o tipo de mãe que luta pelo sonho dos filhos como se fossem os sonhos dela. Minha mãe não gosta muito de samba, não entende muito de História, tão pouco entende como costuro ambos e faço disso meu ofício, minha profissão. Mas nada disso importa para ela. O que importa mesmo é a certeza de que sua filha está feliz e realizada. Minha mãe não questionou minhas escolhas, não me tensionou a escolher caminhos que pudessem parecer melhor remunerados, nem me fez imaginar que meu gênero, classe ou raça determinavam o meu lugar. O tempo nos fez crescer juntas, e ela me permitiu voar livremente e descobrir, entre muitos rasantes, os caminhos que eu queria trilhar. Durante todo o processo, ela esteve lá, com pequenos grandes atos: me mandando um café quentinho nos dias mais corridos, preparando marmitinha para as minhas viagens até a universidade, comprando livros, caçando livros em sebos, me incentivando, me motivando a voar. Desde que me conheço como gente, ela estava lá, cheia de receio, mas dando autorização de voo e de pouso, sabendo que vou atrás dos meus sonhos e ambições, mas que meu pouso sempre será no lugar em que quero caber para todo o sempre: no colo da minha mãe.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo rememorar e analisar a agência dos sambistas negros nos quintais do subúrbio carioca, compreendendo o samba não apenas como manifestação artística, mas como um *corpus* cultural (Martins, 2023) enraizado na memória e na prática cotidiana de resistência. A partir de uma pesquisa de caráter etnográfico digital (Coletivo Ciborga, 2022) e da análise de pistas indexicais (Wortham, 2001; Melo, 2017), foram revisitadas rodas de samba do Cacique de Ramos e do Terreiro de Crioulo, espaços que, desde o século XX, constituem-se como territórios de saberes afro-brasileiros, sendo lócus e ambiente do saber e da memória (Martins, 2023). Inspirada no Movimento Negro Educador (Gomes, 2017), a pesquisa propõe o conceito de *movimento sambístico educador* para compreender como esses quintais funcionam como territórios pedagógicos, políticos e espirituais, articulando memória, identidade e linguagem na formação de sujeitos e comunidades. Dialogando com Quijano (2005) e Fricker (2007), a investigação evidencia que o samba, ao tensionar a colonialidade do poder e combater a injustiça epistêmica, reafirma a centralidade da cultura negra na história brasileira. Os resultados apontam que a agência dos corpos negros na roda de samba é prática de *supervivência* (Martins, 2021), aquilombamento e reinvenção, capaz de disputar narrativas, reivindicar o espaço público e formar novas gerações. Ao validar o samba como epistemologia, a pesquisa contribui para ampliar o reconhecimento de saberes afro-diaspóricos como formas legítimas de produção de conhecimento e para fortalecer a luta por justiça social e cultural no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Samba, Memória, Cultura Negra, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research aims to recall and analyze the agency of Black samba practitioners in the backyards of Rio de Janeiro's suburbs, understanding samba not only as an artistic expression but as a cultural corpus (Martins, 2023) rooted in memory and everyday practices of resistance. Based on a digital ethnography (Coletivo Ciborga, 2022) and the analysis of indexical cues (Wortham, 2001; Melo, 2017), the study revisits samba gatherings at Cacique de Ramos and Terreiro de Crioulo—spaces that, since the 20th century, have constituted Afro-Brazilian knowledge territories, being loci and environments of knowledge and memory (Martins, 2023). Inspired by the Movimento Negro Educador (Gomes, 2017), the research proposes the concept of an educational sambistic movement to understand how these backyards operate as pedagogical, political, and spiritual territories, articulating memory, identity, and language in the formation of subjects and communities. In dialogue with Quijano (2005) and Fricker (2007), the investigation demonstrates that samba, by challenging the coloniality of power and confronting epistemic injustice, reaffirms the centrality of Black culture in Brazilian history. The results indicate that the agency of Black bodies within the samba circle is a practice of supervivência (Martins, 2021), marooning, and reinvention—capable of contesting narratives, reclaiming public space, and educating new generations. By validating samba as an epistemology, this research contributes to broadening the recognition of Afro-diasporic knowledge as legitimate forms of knowledge production and to strengthening the struggle for social and cultural justice in contemporary Brazil.

Keywords: Samba, memory, Black culture, Rio de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Print de tela 0:21 vídeo 1 61
Figura 2 - Print de tela 0:46 vídeo 2 61
Figura 3 - Print de tela 1:10 vídeo 1 63
Figura 4 - Print de tela 0:37 vídeo 1 65
Figura 5 - Print de tela 1:50 vídeo 2 65
Figura 6 - Print de tela 1:06 vídeo 1 72
Figura 7 - Print de tela 0:29 vídeo 1. Macelo Taroba com a cuíca em mãos 78
Figura 8 - Print de tela 0:34 vídeo 1. Macelo Taroba tocando o repique de anel 79
Figura 9 - Print de tela 2:58 vídeo 1. Arifan Jr pedindo Dó maior 80
Figura 10 - Print de tela 0:05 vídeo 1. Introdução Audiovisual 81
Figura 11 - Print de tela 1:30 vídeo 1. PH mocidade sinaliza para jogar a cadência mais para frente 82
Figura 12 - Post de divulgação do evento de preto velho no quintal do terreiro 83
Figura 13 - Print de tela 4:52 vídeo 1. 84
Figura 14 - Print de tela 0:06 vídeo 1 84
Figura 15 - Print de tela 0:06 vídeo 1 85
Figura 16 - Print de tela 1:12 vídeo 1 86
Figura 17 - Print de tela 1:58 vídeo 1 87
Figura 18 - Print de tela 1:00 vídeo 2 88
Figura 19 - Print de tela 4:23 vídeo 2 89
Figura 20 - Print de tela 0:28 vídeo 1 90
Figura 21 - Print de tela 1:22 vídeo 1 91
Figura 22 - Print de tela 0:20 vídeo 1 92
Figura 23 - Print de tela 1:207 vídeo 2 93
Figura 24 - Print de tela 2:06 vídeo 2 94
Figura 25 - Print de tela 5:10 vídeo 2 95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **10**
2. EBÓ EPISTEMOLÓGICO: ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA **19**
3. CADÊNCIANDO: MEMÓRIA, LINGUAGEM E IDENTIDADE **32**
4. A BOSSA DOS QUINTAIS: A AGÊNCIA DOS SAMBISTAS NO SUBÚRBIO CARIOCA **48**
4.1 RAMOS – 1961: CACIQUE DE RAMOS **50**
4.2 REALENGO – 2012: TERREIRO DE CRIOULO **74**
REFERÊNCIAS **109**

1. INTRODUÇÃO

Dona da casa me dá licença[1]
Me dê seu salão para vadiar
Eu vim aqui foi pra vadiar
(domínio público)

Peço licença aos meus ancestrais que antecedem a minha escrita. Peço licença aos espelhos da alma que lerão linhas da ginga da memória encarnada em versos. Evoco Exu, como mensageiro das palavras, que escorregam do dedo enquanto transbordam pela mente. Evoco a força e a voz do povo de rua, evoco o malandro que sambou no fio da navalha e fez do som do batuque estratégia de supervivência. Evoco a "voz do morro" e peço licença, pois esta pesquisa é o salão que vadiaremos.

Ela versa sobre o samba carioca, herdado da roda do recôncavo baiano. Aqui o samba é um rito passado pelas "tias" baianas e entoado por tantos até hoje. Roberto M. Moura, em sua tese, que se tornou o livro intitulado *"No princípio era roda"*, brilhantemente acentuou que:

> uma coisa é o samba, um gênero musical; outra coisa é a escola de samba, a sua institucionalização; e uma outra ainda é a roda de samba, que é a ambiência que permitiu o desenvolvimento do samba como gênero e, portanto, antecede o gênero e a escola (Moura, 2004, p. 11).

Para Moura, "não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que forma os sambistas" (2006, p. 39), isto, pois, a roda precede o gênero musical, a institucionalização, e é forjada nas tradições dos ritos. Portanto, a roda engloba comida, bebida, gestos, performances, roupas, comunicações e afins. De outro modo, a roda surge da vivência da comunidade/coletivo em suas celebrações. Assim, o samba surge como a voz que comunica os arquivos corporais de quem aprendeu a se reinventar e "sambar no fio da navalha"[2].

Portanto, para Moura, há três faces do samba. O primeiro como gênero musical, o segundo a partir da institucionalização do samba caracterizado pelas escolas de samba e o terceiro materializado na roda de samba. Os versos que compõe essa investigação pressupõem

---

[1] Influenciada pela criação do CD-TESE de Eduardo de Oliveira, decidi montar uma Playlist-dissertativa com as músicas que vão surgindo na narrativa, formulando, ao mesmo tempo, uma trilha sonora para a leitura e fornecendo informações musicais e poéticas que auxiliam no argumento desta dissertação. Disponível em: https://open.spotify.com/playlist/5zTSYH4x3TWlUGtOKDqkAR?si=MNAXyOtPSJG2ZOvnLEx_wA&utm_source=whatsapp. Acesso em: 26 set. 20024.

[2] Expressão popular: o "fio da navalha" é uma metáfora que remete à ideia de que qualquer deslize pode levar a pessoa a se machucar. Sambar no fio da navalha, é, portanto, ainda mais perigoso. Neste caso, elucida que para sair de situações complicadas é preciso ter gingado e sabedoria.

uma quarta possibilidade: O samba enquanto corpus cultural, que flui da memória ancestral, arquivada no corpo dos sambistas negros do Rio de Janeiro. Este pressuposto ocorre na compreensão do panorama histórico do samba, enquanto movimento político-cultural, alicerçado no compartilhamento de tradições afro-brasileiras. Deste modo, as memórias negras, as confluências e/ou convergências políticas e os discursos emancipatórios advindos do samba, tecem o repertório de memórias sociais as quais se almeja rememorar.

De que maneira a agência do samba, enquanto corpus cultural, pode ser compreendida como uma memória ancestral na resistência e afirmação das identidades afro-brasileiras? Busca-se compreender este fenômeno sob a ótica dos "operários do samba", ou seja, todas as pessoas sambistas, que operam nas instituições, nos coletivos e no cotidiano, podendo ser por todas as vias de funcionalidade do samba, como, por exemplo, dança, composição, adereços, harmonia, melodia, logística, gastronomia e afins.

Para além disto, a pesquisa versa sobre as confluências das reivindicações e atos do samba e do movimento negro, sendo este um ator político, bem como o samba enquanto corpus cultural que também produz efeitos e, portanto, compreende-se como ator político que nomeio como movimento sambístico educador. O samba possui uma performatividade que, assim como aponta (Gomes, 2017, p. 24), vai além da valorização da cultura negra. Isto porque o samba carioca tem postura política explícita de combate ao racismo. Exerce função emancipatória à colonialidade, possibilitando uma espécie de aquilombamento e, ao ultrapassar os muros dos quintais, tem postura antirracista, tal como o movimento negro.

Evoco a poética do sambista Candeia, compositor da canção *"Filosofia do samba"*[3]*:* "Pra cantar samba / Veja o tema na lembrança / Cego é quem vê / Só aonde a vista alcança / Mandei meu dicionário às favas / Mudo é quem / Só se comunica com palavras". Nesta perspectiva, a investigação ocorre pelos caminhos da linguagem, para além das palavras, entendendo a performatividade e/ou a agência do samba encarnado em um **corpus cultural**.

De outro modo, a performatividade do samba se estabelece entre todos os envolvidos na sua prática e compartilhamento, englobando as manifestações culturais, sociais e políticas. Leda Maria Martins (2023) diz que "corpus cultural" está ligado às formas como as culturas afro-brasileiras e as manifestações populares preservam e transmitem conhecimento, memória e história. A autora define corpus cultural como o conjunto de práticas performativas, linguagens e gestos que constituem a memória coletiva de comunidades afrodescendentes no Brasil. Esta apuração busca entender os mecanismos pelos quais o samba, enquanto

[3] Filosofia do samba: Composição de Candeia, notório sambista e partideiro de Oswaldo Cruz.

manifestação político-cultural, opera como um veículo de memória coletiva ancestral, colaborando na identidade cultural[4] e instituindo mobilização social, contribuindo, dessa forma, para a formação de discursos emancipatórios dos estigmas da colonialidade ainda vigentes no Brasil.

Neste estudo, o samba é compreendido como um corpus cultural, ou seja, um conjunto de práticas performativas, corporais e rituais, que opera como mecanismo de compartilhamento de conhecimentos*,* "sendo lócus e ambiente do saber e da memória" (Martins, 2023, p. 79)*,* isto é, um coletivo de pessoas, comunidades e instituições, que se organizam no e pelo samba, o que se desdobra em prática social. Entretanto, ao extrapolar as práticas socioculturais, esse coletivo produz efeitos políticos, consequentemente se tornando um ator político. Isto, pois, ao promover denúncias, fomenta debates e reflexões políticas, reivindica direitos — principalmente o espaço público —, desvenda estruturas opressoras, educa e reeduca-se diante do resgate de saberes emancipatórios.

Dois anos depois da promulgação da Lei Áurea, foi estabelecida por legislação a definição do crime de "vadiagem". O Art. 399 do código penal de 1890 decreta: "Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes". Em outras palavras, se uma pessoa caminhasse pela rua e não demonstrasse estar trabalhando, poderia ser levada à delegacia.

O samba, assim como a capoeira, foi reconhecido como um dos símbolos da vadiagem. "A simples posse de um instrumento de percussão poderia ser interpretada como uma indicação de vadiagem". Isto se deve ao fato de que os recém-libertos, que não permaneceram sob a tutela dos seus antigos senhores, ocuparam as cidades relegados à própria sorte, exercendo serviços informais, submetendo-se a subempregos. Dessa forma, não havia meios de comprovar o trabalho e, consequentemente, os negros e a sua cultura, lida como ociosa, tornaram-se alvos das perseguições policiais. Sodré, brilhantemente, observa que:

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações e nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva, e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (Sodré, 1998, p. 12).

[4] O conceito será abordado de forma mais profunda posteriormente neste documento.

A perseguição policial nesse período tinha fundo político, alimentada pelo meio social. Prova disso são as constantes denúncias que eram publicadas em periódicos da época. A exemplo, essa reclamação publicada no Correio do Amanhã[5], em 1901: “Na rua Francisco Ziss, lugar denominado Terra Nova, há um samba onde continuamente se dão distúrbios e arruaças”. Nesse momento, a subversão do samba já agenciava sociabilidade, identidade e resistência cultural. “O samba já não era, portanto, mera expressão cultural de um grupo marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta e afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (Sodré, 1998, p. 16). Com isto, pode-se afirmar que é perceptível a compreensão da tensão do corpo regulado-emancipado (Gomes, 2017). O samba subverteu a lógica da colonialidade e foi um dos meios mais eficientes de organização, sociabilidade e reinvenção do povo negro na primeira metade do século XX.

> O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído (Dossiê das Matrizes do Samba, 2007).

Através das raízes, o samba herdou a força da resistência e, em sua sabedoria, formulou cantos em uma força emancipatória, que alcançou o prestígio popular. Entretanto, o racismo é uma tecnologia extremamente mutável e eficiente. Dessa maneira, ao atingir prestígio nacional, inicia-se a cooptação de recursos, sendo o samba usurpado, deturpado e apropriado pela branquitude. Isto é, para ser “validado” como o símbolo da identidade cultural brasileira, o samba foi embranquecido, distorcido e exportado.

Evoco Jovelina Pérola negra, célebre sambista que deu voz à canção "Elos da Raça", composição de Capri e Silvio Modesto. Esta música é um exemplo de como o samba pode ser um vetor de agências políticas e afirmação identitária. Para analisar a canção, sob a perspectiva da Linguística Crítica[6] (Muniz, 2016), examinaremos como a linguagem em uso constrói significados sociais e relações de poder. "Elos da Raça" é um samba que celebra a resistência e a solidariedade do povo negro brasileiro, denunciando, simultaneamente, as constantes injustiças sociais e raciais. Este contexto interseccional é fundamental para compreender a canção em forma de um discurso emancipatório, que possui objetivo de

[5] Reclamações. Correio da manhã. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1901. f.2.
[6] Oriunda da ideia de linguagem e performatividade calcada em Austin (1990) e Rajagopalan (1998).

intervir na realidade social, instigando a consciência crítica e promovendo a construção de uma afirmação racial "na palma da mão e na sola do pé".

O nome da canção estabelece a metáfora central da mensagem que se deseja comunicar, conferindo ambiguidade à definição da palavra elos, podendo simbolizar a continuidade de opressões históricas ou reforçar a união do povo negro, como uma ligação inquebrável invocando uma força ancestral. Isto fica claro nos versos a seguir: "Agora é formar uma corrente / Com elos muitos resistentes / Daqueles que levam bom tempo para arrebentar / E abrir espaço / Deixar caminhar / com seus passos / Essa nova geração". A letra deste samba, na voz de Jovelina Pérola Negra, invoca a memória coletiva do povo negro, relembrando as opressões históricas e rememorando façanhas, conquistas e heroísmos dos antepassados, que abriram caminho ao ativismo negro.

A memória é uma estratégia discursiva, que possui poder de estabelecer uma identidade comum e reforçar "elos da raça", como é discutido por Hall (2023). Ao mesmo tempo em que celebra os elos da raça, Jovelina tem um tom combativo, proporcionando a reflexão da linha tênue entre o orgulho da identidade negra e o repúdio às discriminações, como pode ser visto nos versos "Pra que tanto preconceito / Está no sangue / Não tem mesmo jeito / O samba merece respeito / Seja aonde for".

Usar esta canção e a imagem de Jovelina Pérola negra neste prelúdio é uma "traquinagem"[7] desta pesquisa, para forjar o entendimento do leitor sobre as inquietações do âmago da autora. Essa investigação parte do desejo de rememorar histórias esquecidas ou silenciadas de um corpus cultural da identidade brasileira, muito presente no cotidiano do carioca. Com outras palavras, viso rememorar a agência dos sambistas nos quintais (terreiros de samba) do subúrbio carioca. Vamos analisar as margens e olhar para o seio da comunidade sambista, rememorando os sambas feitos fora da espetacularização do carnaval.

> [...] No panorama musical brasileiro o samba no Rio de Janeiro se destaca por ser um fenômeno cultural pujante que atravessou o século XX, passando de alvo de discriminação e perseguição nas primeiras décadas a ritmo identificado com a própria nação, a ponto de ser um de seus símbolos (Dossiê matrizes do samba, 2007, p. 9).

Dessa maneira, parafraseando Jovelina, querem de todo modo terminar com a nossa cultura, ou até subestimar, e ainda que incomode muita gente, o samba é alegria, meio de ação do povo negro e vetor de resistência e identidade cultural.

---

[7] Comportamento irrequieto ou brincalhão.

> Os processos de ‘oficialização’ ou ‘nacionalização’ do samba descritos por estudiosos como Hermano Vianna e Cláudia Matos não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. E não só isso: pode-se afirmar que foram seus primeiros cultores, pobres, negros e excluídos, os principais responsáveis por essa conquista, tomando para si a liderança do processo de afirmação gradual do samba, urdido em diversos fatores que vão da excelência de sua expressão criativa ao capricho da indumentária e o emprego de palavras rebuscadas, no que se poderia resumir modernamente por “atitude (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p. 9).

Tendo contextualizado o samba, o objetivo principal desta pesquisa é rememorar a agência dos sambistas nos quintais (terreiros de samba) do subúrbio carioca. Faz-se necessário rememorar a raiz desse movimento pela ótica dos “operários do samba”. Posto isto, por meio de fatos e canções que entrelaçam as matrizes do samba, busca-se uma contranarrativa do mercado fonográfico e da construção do samba como elemento da identidade nacional.

Os estudos sobre samba, em grande maioria, questionam a comercialização e teorizam sobre o embranquecimento do samba. A nossa pesquisa não tem interesse direto sobre esses tópicos, pois deseja voltar os olhos para os quintais e/ou terreiro de samba, território em que os sambistas fazem a sua produção fora das rédeas comerciais. Para isto, debruço sobre a memória social, visando compreender a produção da intelectualidade dos sambistas raiz e a difusão dos seus conhecimentos, ações nas rodas e composições dos sambas de meio de ano.

A pesquisadora Leda Maria Martins em seu livro poéticas o tempo espiralar ao dialogar com Connerton (1989, p. 3) e Nora (1994. p. 284-300) nos orienta a compreender como a memória social opera:

> Connerton utiliza-se de uma série de exemplos por meios dos quais podemos vislumbrar várias atividades socioculturais que tipificam a memória social. [...] No que concerne à memória social, devemos notar que imagens do passado comumente legitimam a ordem social do presente. Assim podemos dizer que nossa experiência do presente depende do nosso conhecimento do passado. Ele acrescenta que hábitos sociais são essencialmente performances legitimadoras. E se o hábito-memória é intrinsecamente performativo, então o hábito-memória deve ser distintivamente socialmente performativo. [...] Nesta perspectiva, como também em Pierre Nora, a memória do conhecimento são se resguarda apenas nos lugares de memórias (lieux de mémoire), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos e etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória (milieux de mémoire), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos, de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (Martins, 2023, p. 40).

Ao entender a memória como um mecanismo criativo, em que o passado ressurge e se reinventa no presente, em busca de um futuro desejado, é possível notar a influência da memória social na formação dos significados associados ao samba. Isto pois o corpus cultural

do samba se constrói pela memória e se desdobra na performatividade, na e pela linguagem, atrelada ao hábito-memória, fecundada nas rodas e quintais (seus ambientes de memória). Ao escolher o que merece ser recordado (ou esquecido) como parte simbólica da identidade cultural brasileira, revela-se o direcionamento para o porvir desejado.

A justificativa desta dissertação é a necessidade de compreensão do samba não apenas como uma manifestação cultural e artística, mas como um corpus cultural repleto de significância sócio-política-cultural. O samba, por sua articulação com as manifestações culturais de origens africanas e seu desenvolvimento sócio-histórico no Rio de Janeiro, desempenha um papel importante na manutenção da memória social e coletiva, na construção das identidades culturais do sambista carioca.

Ao explorar o samba como corpus cultural, foi possível examinar mais de perto como está em jogo o samba e suas funções sociais e políticas, e em que medida esta prática cultural é um mecanismo de supervivência e afirmação racial, em contextos de opressão e desigualdade. Além disso, ao abordá-lo, sob esta perspectiva, destacamos sua relevância nos discursos emancipatórios, o reforço das reivindicações nas suas produções, que caracterizam confluências e divergências políticas, como de mobilização social, de modo a garantir a salvaguarda e a manutenção desta tradição cultural fluída das memórias negras que gingam pelo Rio de Janeiro.

Posto isto, a pesquisadora Glenda Melo nos atenta para a importância dos estudos das relações étnico-raciais e suas interseccionalidades. Tendo em vista a somatização de opressões experienciadas pelo samba e pelos sambistas, evoco as palavras de Glenda como sementes que brotaram no coração de uma sambista/pesquisadora e fez delas combustível para o construto desta pesquisa:

> Quando o assunto são as relações étnico-raciais e interseccionalidades. Há ainda muitas investigações a serem realizadas. Aprofundar e avançar ainda mais nesses estudos com demandas que marcam as vidas de tantas e tantos contribui para entendermos melhor o país em diáspora no qual vivemos e como a linguagem é central para que contemos outras narrativas sobre nós. [...] questionar e contestar a história única sobre raça e suas interseccionalidades. Nesse sentido, ‘trair a linguagem é urgente!’, como indicado na epígrafe. A construção de uma democracia forte passa pela educação linguística-discursiva e pela luta antirracista. Um percurso que semeia esperança, como ato de agir, para transformar o mundo (Melo, 2023).

Portanto, investigar o samba como um corpus cultural é uma maneira de estender o conhecimento sobre a importância dessa manifestação sócio-político-cultural para a população negra carioca - e em certa medida para a sociedade brasileira - ao mesmo tempo

que se fornece uma nova possibilidade para examinar suas práticas e linguagens. Esse cenário é notadamente relevante em um período em que as culturas e histórias afro-brasileiras estão cada vez mais sendo valorizadas, evidenciadas e legitimadas, bem como há uma crescente pública em busca de garantias que populações historicamente oprimidas sejam devidamente reconhecidas e reparadas. Por estas razões, a presente pesquisa é justificada.

Esta dissertação é composta por cinco capítulos. No primeiro, aborda-se a metodologia, que é um conjunto de métodos. Esta pesquisa é qualitativa interpretativa (Moita Lopes, 1994), sendo elaborada por meio de fontes disponíveis na internet, com caráter etnográfico digital (Coletivo Ciborga, 2022).

Para examinar as fontes desta investigação são utilizadas as pistas indexicais (Wortham, 2001; Melo, 2017). O uso de pistas indexicais na pesquisa qualitativa interpretativa é uma abordagem potente, porque permite uma leitura mais íntima e profunda por privilegiar os detalhes. Esse método interpretativo também exige e exibe uma sensibilidade especial da pesquisadora, que precisa estar sempre atenta às nuances do contexto cultural, histórico e social do objeto de estudo, ao mesmo tempo em que faz parte do corpus cultural examinado.

No segundo capítulo, "Cadenciando Memória, Linguagem e Identidade", desenvolvo um debate sobre os conceitos de memória, linguagem e identidade no campo da memória social. Busco compreender como esses conceitos se materializam no cotidiano dos sambistas, articulando-os com minha própria experiência, como pesquisadora e sambista. Reconhecendo que a linguagem não é neutra, reflito sobre como minhas escolhas metodológicas e analíticas são atravessadas pelas tramas entre minha memória e identidade, evidenciando os desdobramentos que emergem na interseção entre samba e pesquisa.

No terceiro capítulo, "A Bossa dos Quintais: A Agência dos Sambistas no Subúrbio Carioca", direciono o olhar para a agência dos sambistas nos quintais do subúrbio, destacando esses espaços como protagonistas na manutenção e reinvenção do samba. Inspirando-me na bossa da bateria das escolas de samba — momento de pausa estratégica que amplifica a emoção e o impacto —, enxergo nos quintais um ritmo próprio, em que o samba não se reduz à mercadoria, mas se mantém como pertencimento, rito e cotidiano. A partir dos recortes do Cacique de Ramos e Terreiro de Crioulo, analiso como esses espaços seguem sendo pontos de encontro, resistência e continuidade de tradições. Minha abordagem, embora consciente dos debates sobre identidade, apropriação e comercialização do samba, busca registrar a força

viva dos quintais, equilibrando o rigor acadêmico com a experiência vivida, na cadência de uma pesquisa que, como no samba, encontra movimento até no silêncio.

No quarto capítulo, "Ramos – 1972: Cacique de Ramos", contextualizo a trajetória do Cacique de Ramos, que surgiu como um bloco carnavalesco e, ao longo da década de 1970, consolidou-se como um dos principais polos culturais do samba carioca. A conquista de sua sede própria, na Rua Uranos, 1326, no ano de 1972, marcou o início de um espaço que ultrapassava os limites do carnaval, tornando-se um ponto de encontro para músicos e sambistas. Foi ali que nasceu o "pagode de fundo de quintal", trazendo inovações que redefiniriam o samba, como a introdução do tantã, do repique de mão e do banjo adaptado para o gênero. Neste capítulo, busco compreender como esse quintal se tornou um celeiro de talentos e um marco na história do samba, consolidando-se como um espaço de criação e reprodução de memória.

No quinto capítulo, "Realengo – 2012: Terreiro de Crioulo", contextualizo a trajetória do Terreiro de Crioulo, um espaço que transcende a música e se firma como um importante núcleo de resistência, valorização da negritude e transmissão de saberes. Situado na Rua do Imperador, nº 1075, o local conhecido como “Quintal de Terreiro”, se consolidou como referência cultural ao incorporar elementos como oralidade, ancestralidade e a preservação da memória do samba. Neste capítulo, analiso como o Terreiro de Crioulo se insere na tradição dos quintais sambistas, promovendo encontros que reafirmam o samba como um território de pertencimento, celebração e luta.

No capítulo final, "Considerações Finais: Entre Sambas e Pesquisas, Caminhos que se Abrem", encerro esta dissertação ao mesmo tempo em que abro novas trilhas, seja para a sambista, seja para a pesquisadora. Aqui, revisito os principais achados da pesquisa, refletindo sobre como os quintais analisados reafirmam o samba como um espaço de resistência, aprendizado e pertencimento. Mais do que um ponto de chegada, este capítulo se apresenta como um convite à continuidade, pois ao final desta jornada, o que realmente se almeja é celebrar os sambistas, o samba e os quintais que iluminam este percurso, educando e reeducando, constantemente, a pesquisadora por trás desta escrita.

2. EBÓ EPISTEMOLÓGICO: ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Com o intuito de explorar o samba carioca enquanto corpus cultural, construído pelos sambistas negros do subúrbio carioca, este estudo adotará uma abordagem metodológica em duas fases. A primeira é constituída em caráter etnográfico digital (Coletivo Ciborga, 2022) e a segunda compreende a análise das pistas indexicais (Wortha, 2001; Melo, 2017). Cada uma dessas etapas é embasada em referenciais teóricos e metodológicos relevantes para a investigação. A etnografia digital será o caminho que nos levará até às fontes e às pistas indexicais do samba, sendo utilizada para investigar de que forma a linguagem, presente no samba, influencia a criação de discursos.

A etnografia digital oferece uma abordagem contemporânea para estudar fenômenos culturais, permitindo uma leitura dos quintais e da agência dos sambistas, devido à existência de uma grande documentação das rodas de samba, disponíveis gratuitamente em plataformas digitais. A etnografia digital possibilita a observação de rodas de samba e performances culturais na plataforma *YouTube*, de forma mais detalhada, sendo possível revisitar cada momento na construção da investigação. O samba é amplamente compartilhado e discutido nos perfis dos quintais analisados, o que permite à etnografia digital acompanhar como ele é performado e reinterpretado, preservando e recriando memórias no tempo espiralar (Martins, 2021), seja no online como no offline.

O samba que acontece nas ruas e quintais, por exemplo, encontra continuidade no ambiente digital, no qual sambistas compartilham vídeos e promovem debates sobre identidades, memórias e cultura negra. Estudar como essas memórias são preservadas e reinterpretadas através do meio digital é enriquecedor por possibilitar o trânsito entre passado e presente entre alguns cliques. É assim que esta pesquisa se desloca do bairro Ramos, na década de 80, até o bairro de Campo Grande, em 2024, em poucos segundos.

Essa metodologia permite investigar como as identidades culturais e políticas são performadas no passado e presente das rodas de samba nos quintais do subúrbio carioca. O samba, como espaço de resistência cultural e política, é reconfigurado e ganha contorno de movimento social ao discutir temas como racismo, ancestralidade e a luta por direitos. A etnografia digital pode revelar como essas discussões se manifestam entre o passado e futuro, a partir de uma análise profunda dos vídeos, em costura com as pistas indexicais.

As pistas indexicais se revelam uma ferramenta importante para compreender como as práticas linguísticas refletem e modelam as estruturas sociais, políticas e as relações de poder.

Tratam-se de sinais sutis, detalhes que indicam significados culturais, sociais ou políticos vinculados a determinados contextos, muitas vezes não expressos de forma explícita. Esses detalhes estão presentes em elementos como linguagem, gestos, práticas cotidianas e produções culturais (como canções, discursos e performances), revelando aspectos mais profundos sobre as relações de poder, identidades e significados sociais.

No samba, essas pistas podem ser encontradas nas letras das composições, nas melodias das canções, performances dos artistas e do público ou até mesmo na leitura do espaço em que as rodas de samba acontecem. Assim, podem demonstrar como a linguagem no samba é um veículo das memórias ancestrais, fortalecendo identidades culturais, enfrentando desafios à hegemonia cultural ou produzindo reflexões profundas sobre a colonialidade. Gestos e rituais, como as rodas de samba, podem carregar significados profundos sobre pertencimento, resistência e solidariedade, mesmo que esses significados não sejam verbalizados diretamente. Portanto, as pistas podem indicar as formas de resistência ou submissão às estruturas de poder, como o racismo ou a exclusão social. Em letras de samba que criticam o colonialismo ou a marginalização da cultura negra, as metáforas e palavras podem "indexar" uma crítica à opressão.

O estudo inclui a análise das letras de samba, levantadas em relação ao emprego de linguagem simbólica, metáforas e narrativas, que abordam questões sócio-político-culturais. Igualmente, serão examinados os discursos apresentados por sambistas, a fim de identificar temas constantes acerca de ancestralidade negra, identidade cultural e política. Neste contexto, é essencial coletar e examinar as letras de sambas que tratam de questões políticas, sociais e da ancestralidade negra, cruzando essas informações com a pesquisa em jornais, revistas, depoimentos e registros históricos, buscando contextualizar as práticas e o processo histórico do samba. Por fim, tem como ação final a investigação de teorias que dissertam sobre memória ancestral, identidade cultural e manifestações político-culturais (Hall, 1997; Gomes, 2017, Martins, 2021, Oliveira, 2005; Rufino, 2018), em acordo com estudos sobre o samba como prática política e suas influências na sociedade (Sodré, 1998 e 2002; Matos, 1982; Hanchard, 1994; Moura, 2001 e 2004).

No desenvolvimento desta pesquisa, a abordagem metodológica adotada se ancora em diferentes referenciais teóricos, que possibilitam uma compreensão mais aprofundada dos processos socioculturais envolvidos no universo das rodas de samba e dos quintais do subúrbio carioca. Para isso, estabelecemos um diálogo com a teoria da colonialidade do poder

de Quijano (2005), as performances do tempo espiralar de Martins (2021), a pedagogia das encruzilhadas de Rufino (2017) e o Movimento Negro Educador de Gomes (2017).

A teoria da colonialidade do poder, proposta por Quijano (2005), auxilia-nos a compreender como a colonialidade opera na sociedade, sustentando hierarquias raciais, culturais e epistêmicas, que influenciam a maneira como o samba e seus protagonistas são historicamente percebidos e marginalizados. Com isso, podemos refletir sobre como os quintais de samba atuam como espaços de resistência e ressignificação das narrativas impostas pela colonialidade.

O conceito de performances do tempo espiralar, desenvolvido por Martins (2021), permite pensar a criação e reinvenção da memória como um veículo de compartilhamento de saberes. Nos quintais de samba, as performances não apenas preservam tradições, como também as reinventam constantemente, garantindo a continuidade e a atualização do conhecimento ancestral em novos contextos.

Já a pedagogia das encruzilhadas, de Rufino (2017), contribui para a compreensão do caráter educativo das rodas de samba, a partir das ideias de ebó epistemológico e da dobra da linguagem. Essas perspectivas nos ajudam a enxerga-lo como um espaço de aprendizado dinâmico, no qual os sambistas transmitem saberes não apenas por meio da música, mas também pelos gestos, expressões e interações com a comunidade.

Por fim, todas essas abordagens convergem para a noção do Movimento Sambístico Educador, inspirado na proposta de Gomes (2017) sobre o Movimento Negro Educador. Os quintais e rodas de samba se configuram como espaços de agência dos sambistas, com valorização da cultura negra, ao mesmo tempo em que se promove um movimento antirracista com o público branco. Além disso, tais espaços proporcionam educação e reeducação contínuas, diante das mutações do tempo-espaço e dos desafios contemporâneos.

Dessa maneira, a metodologia desta pesquisa não apenas se fundamenta em métodos etnográficos e análise digital, mas também se alicerça em uma base teórica que compreende o samba como um fenômeno educador e de resistência cultural.

Esse ebó teórico-metodológico é estratégico para compreender a complexidade e a riqueza do samba enquanto corpus cultural pela ótica dos “operários do samba”, tendo as suas canções e ações como o centro da pesquisa, o que contribui para uma compreensão mais aprofundada da intelectualidade do sambista. Também possibilita uma contranarrativa, partindo do entendimento de uma injustiça epistêmica (Fricker, 2007), validando o samba também como uma epistemologia pluriversal.

A injustiça epistêmica, como discutido por Miranda Fricker, é um meio de verificar como os sambistas foram e ainda são deslegitimados como portadores de conhecimento, tanto no campo da música, quanto na academia. Manifesta-se de duas formas principais: a injustiça testemunhal e a injustiça hermenêutica. O conceito de injustiça testemunhal é um meio de compreender como os sambistas, especialmente aqueles de origem negra e periférica, têm sido vistos como fontes não confiáveis de conhecimento unicamente por preconceitos raciais e de classe.

A injustiça testemunhal é quando o ouvinte concede menos credibilidade a uma pessoa, devido aos preconceitos relacionados a sua identidade social, como a cor da pele, o gênero ou a classe social. No caso dos sambistas, esses preconceitos frequentemente resultam em uma desvalorização de suas contribuições intelectuais e culturais. Na academia, isso é exacerbado por estruturas que privilegiam certos tipos de conhecimento (científico e teórico) em detrimento de outros (popular e experiencial). Como resultado, o saber dos sambistas sobre questões como história, ancestralidade e resistência política é deslegitimado.

Esses artistas não são reconhecidos como agentes de conhecimento, ou seja, como indivíduos capazes de contribuir para o desenvolvimento do pensamento crítico ou para a construção de saberes que desafiem as narrativas dominantes. A injustiça hermenêutica aprofunda esse quadro de marginalização, como uma forma em que grupos marginalizados, como os sambistas, são privados de outros recursos interpretativos que possam colaborar para compreender e expressar as próprias experiências.

No contexto do samba, isso pode ser visto na forma como a música negra e suburbana foi excluída dos espaços institucionais de validação do conhecimento, como universidades e escolas clássicas de música. Além disso, as experiências e as histórias narradas nas letras de samba não são adequadamente interpretadas ou valorizadas nestes ambientes que, ao excluírem o samba, não percebem a sua própria incapacidade em reconhecer a fina flor do samba, visto que carecem das ferramentas culturais e históricas para entendê-las.

A injustiça epistêmica também ocorre quando essas pessoas são silenciadas ou têm suas experiências reinterpretadas por vozes externas, que controlam os recursos narrativos, com um silenciamento que se estrutura por suas vozes serem sistematicamente desconsideradas. Mesmo quando a música é reconhecida, o contexto político e social subjacente muitas vezes é ignorado ou minimizado. O samba dá voz às experiências históricas de exclusão e luta, criando uma narrativa contra-hegemônica que desafia as estruturas de poder que tentam silenciar essas vozes. Cada roda de samba, cada letra que resgata a

ancestralidade ou denuncia as injustiças sociais, pode ser vista como uma ação contra a injustiça epistêmica, reafirmando o direito dos sambistas de serem ouvidos e reconhecidos como sujeitos de saber.

Ao validar o samba como uma epistemologia pluriversal, reconhecemos sua capacidade de articular saberes que resistem ao eurocentrismo epistemológico. As letras narram histórias de resistência, marginalização e luta por direitos, revelando uma profunda compreensão das dinâmicas sociais e políticas. Mais do que isso, as performatividades dos sambistas e as rodas de samba são meios nos quais a comunidade negocia suas identidades, reflete sobre sua história e imagina novos futuros.

Assim, desafia-se a ideia de que o conhecimento deve ser uniformizado ou universalizado, desconsiderando a academia ocidental como único centro de produção epistêmica. Em vez disso, o samba opera como um lócus do saber, como ebó epistemológico, em que vozes e experiências marginalizadas são validadas, não apenas como formas de expressão cultural e sim como formas de saber que são tão válidas quanto qualquer outra.

A ciência tradicional, que valoriza o saber científico em detrimento de formas culturais e orais, é desafiada pelo samba porque ele opera fora dos parâmetros tradicionais de conhecimento. O samba questiona a divisão entre cultura e ciência, entre o conhecimento popular e o conhecimento acadêmico, e entre o saber eurocêntrico e o saber dos povos negros. Ao validar o samba como uma epistemologia, estamos reconhecendo que existem múltiplas formas de conhecer o mundo e o conhecimento não precisa se conformar às normas ocidentais para ser legítimo, muito menos se contentar com o título de "saberes" como forma genérica de catalogação de qualquer conhecimento que fuja à norma da ciência tradicional. Portanto, uma das mais lindas traquinagens do samba é a astúcia e a perspicácia em desafiar as categorias tradicionais da epistemologia ocidental, fundando encruzilhadas para um entendimento mais amplo e inclusivo do que significa conhecer.

> Para credibilizarmos esses caminhos enquanto possibilidades haveremos de ler o corpo, suas sabedorias e enunciações como formas de outras inscrições de mundo. Em outras palavras, devemos nos lançar nas encruzilhadas, nas experiências interseccionais da diáspora, e praticar o rito. Devemos nos inspirar em enugbarijó, aquilo que nos foi apresentado enquanto único caminho possível deve ser engolido para ser devidamente vomitado. É assim que Exu inventa a vida enquanto possibilidade, engole de um jeito para cuspir de outra forma totalmente transformada. Assim, para encantarmos o mundo, seguimos o saber praticado nas performances do candomblé e da umbanda, cospe-se marafo na encruza. Esse rito simboliza a invenção de novas possibilidade (Rufino, 2017, p. 61).

Neste trabalho, utilizamos a concepção de linguagem da “pedagogia das encruzilhadas” (Rufino, 2017), em que o pesquisador Luiz Rufino compreende Exu enquanto caminho, comunicação e linguagem. O cotidiano é pensado inventariando diferentes práticas de saber para alterar a realidade, propondo uma performatividade, uma ação que quebra o desencante e mortificação dos corpos negros na lógica colonial. É na linguagem da traquinagem de Exu, na linguagem do malandro acostumado a sambar no fio da navalha, que demanda o samba como campo da perspicácia, como ebó epistemológico, como ação de compartilhamento de saberes e construção de ética.

> Quando convoco Exu, não estou convocando uma entidade religiosa, naquilo que podemos pretender identificá-lo em sua concretude, em sua atualidade e suas relações sincréticas, traduzíveis. Estou convocando uma co-implicação (Dias, 1995) que se dobra em mim e nele, representando nossas influências/ascendências, como ancestralidade. Naquilo que é possível sentir não apenas por mim, mas naquilo que, em mim, encarna as ambiguidades, o gozo, as dores e as alegrias das histórias do meu povo e as muitas “travessias de oceanos”. Estou convocando muito mais pelo que Ele, em mim, põe em movimento, como aquilo que não se pode definitivamente dizer, absolutamente, controlar ou compreender. Ele é o inapreensível que vai/vem junto ao que se propõe mostrar; é o mal-entendido, as rupturas, o fogo onde deveria haver a calma; o que embosca nas estradas, para fazer incertas, todas as coisas e pessoas. Não o caminho certo, ou adequado, mas o possível, o limite, a dúvida, a encruzilhada (Pereira, 2006).

Quando evoco Exu e digo que a linguagem do samba é campo de perspicácia, digo que é na encruzilhada que se faz o enfrentamento à colonialidade. A linguagem do samba, nesta ótica, é entendida como um campo no qual as regras podem ser subvertidas e reinventadas, com múltiplas textualidades, como as dos povos africanos na diáspora, articulando-se para criar formas de comunicação e de existência. Essa visão se baseia na ideia de "dobrar a linguagem" (Rufino, 2017), que significa a capacidade de manipular as regras de comunicação para transgredi-las, utilizando táticas de dissimulação, malícia e polifonia para confundir o entendimento hegemônico e normativo. O conceito de "dobra" se refere ao uso estratégico da linguagem para se desviar das tentativas de controle e vigilância do poder colonial. A linguagem do samba, portanto, não apenas comunica e sim cria mundos, possibilitando novas formas de ser e desafiando os sistemas de opressão.

A colonização não se limitou à exploração econômica e territorial dos povos colonizados: Promoveu um processo sistemático de apagamento cultural e epistemológico. Esse apagamento foi fundamental para a manutenção da hegemonia europeia, que não somente se apropriou dos recursos materiais, como impôs um modelo de subjetividade,

cultura e conhecimento, que reforçou a hierarquia racial e a colonialidade do poder, conforme analisado por Aníbal Quijano (2005).

O conceito de raça, conforme argumenta Quijano, foi construído como uma ferramenta de dominação. Embora as diferenças fenotípicas existam, a racialização das populações foi uma invenção colonial, utilizada para justificar a superioridade dos colonizadores sobre os colonizados. A partir dessa estrutura hierárquica se instituiu um modelo de poder, que extrapolou a esfera política, social e econômica, alcançando o campo do conhecimento e da produção do saber. Esse processo consolidou o eurocentrismo como a lente pela qual a realidade deveria ser interpretada, deslegitimando as formas de conhecimento dos povos subjugados.

A colonialidade do poder, conceito central na obra de Quijano, evidencia que, mesmo após a descolonização formal dos territórios, as estruturas coloniais persistem nas sociedades contemporâneas. A imposição dos idiomas europeus, a marginalização das práticas culturais e religiosas dos povos nativos e a exclusão de suas epistemologias dos espaços acadêmicos e científicos são exemplos de como a colonização continua operando de maneira velada e extremamente eficiente. Dessa forma, a descolonização política não foi suficiente para desmantelar o controle epistêmico e subjetivo que garante a permanência das desigualdades raciais e sociais.

Entretanto, os povos colonizados não foram meros espectadores desse processo. No Brasil, a cultura negra resistiu por meio de espaços de sociabilidade e recriação cultural, como os quintais do subúrbio carioca, palco de florescimento do samba como expressão de identidade, memória e agência. Quintais como Cacique de Ramos e Terreiro de Crioulo se consolidam como territórios de resistência, criados com o anseio de celebrar a cultura negra, preservar a memória do samba e garantir a continuidade da tradição, apesar do estigma de marginalização que sempre recaiu sobre a produção intelectual negra. Nesses espaços, sambistas não apenas criavam e reproduziam músicas, como também transmitiam saberes ancestrais e ressignificavam suas experiências, desafiando a lógica colonial que tentava silenciá-los.

A crítica à colonialidade do poder nos leva a questionar a estrutura atual das sociedades e dos sistemas educacionais. Para superar essa lógica excludente, é necessário um movimento de resgate e valorização dos saberes tradicionais, promovendo uma epistemologia que reconheça a pluralidade dos conhecimentos e combata a imposição eurocêntrica. Isso significa fortalecer a educação antirracista, incentivar pesquisas que deem voz às

epistemologias não ocidentais e promover políticas públicas que garantam a equidade racial e cultural. Por este motivo, o samba não pode ser encarado apenas como um gênero musical, sendo entendido como epistemologia pluriversal, composto por diversas faces, que evidencia a resistência negra e a luta contra o apagamento colonial.

Portanto, a colonialidade do poder é um legado da colonização que ainda estrutura desigualdades e perpetua a marginalização dos povos não europeus. Para romper com essa lógica, é imprescindível a construção de novas formas de conhecimento e a valorização das culturas historicamente silenciadas. Os quintais do subúrbio carioca, ao rememorarem a agência dos sambistas negros e manterem viva a produção dessa epistemologia, mostram que a história pode ser recontada por aqueles que sempre resistiram e se reinventam enquanto festejam.

> A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/ inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (Quijano, 2005, p. 118).

A perspectiva eurocêntrica do conhecimento, conforme analisada por Quijano (2005), consolidou a raça como critério central para a hierarquização social, relegando aos povos não europeus uma posição de subalternidade e deslegitimando expressões culturais e intelectuais. No Brasil, essa lógica colonial tentou marginalizar o samba, associando-o à criminalidade e ao atraso, mas a resistência negra nos quintais do subúrbio carioca subverteu essa imposição.

Espaços como o Cacique de Ramos e o Terreiro de Crioulo emergiram como territórios de celebração da cultura negra e preservação da memória do samba, criando e recriando, apesar do estigma de cultura marginalizada. Esses quintais não apenas mantiveram vivo o legado dos antigos batuques africanos, funcionando também como centros de produção de conhecimento e fortalecimento identitário, no qual sambistas reafirmaram sua agência e contestaram a lógica colonial que tentava invisibilizá-los. Assim, longe de ser apenas uma

manifestação musical, tornou-se uma ferramenta de enfrentamento à colonialidade do poder, demonstrando que a resistência negra se faz no compasso do pandeiro, na poesia do partido-alto e na construção coletiva de uma história que a hegemonia tentou apagar.

Em um corpus cultural, a linguagem assume um caráter da traquinagem de Exu que escapa ao controle do colonizador. Essa linguagem é vista como uma forma de resistência e uma maneira de preservar saberes ancestrais, enquanto desafia as imposições coloniais de dominação cultural e epistemológica. Portanto, o que aqui se diz é que as pistas indexicais serão o método de análise, porém, o objeto de estudo tem sua existência para além das narrativas coloniais ou pós-coloniais, isto quer dizer, que além do visto e dito, o samba é vivido, e é no viver que o faz ganhar movimento.

Antes de tudo, contextualizo alguns detalhes importantes para prosseguirmos. Essa pesquisa não possui um recorte temporal, pois durante a pesquisa inicial se mostrou mais rico construir esta pesquisa por um recorte temático. A escolha de investigar a agência dos sambistas negros suburbanos do Rio de Janeiro, especialmente nos sambas de meio de ano realizados em quintais, parte do entendimento se trata de uma manifestação cultural, que também é um espaço de memória e resistência. Este recorte não busca desconsiderar os processos de apropriação ou comercialização do samba, tampouco negar a relevância dos estudos que discutem essas questões.

No entanto, o olhar desta pesquisa se ancora na cosmovisão da autora sobre os ambientes "sambísticos" como espaços de memória, conforme apontado por Nora (1994), e como uma herança africana viva, que ultrapassa a dimensão estética e comercial da música. Fundamentado na memória ancestral e atuando como um mecanismo educador e emancipador, é capaz de tensionar a colonialidade do poder (Quijano, 2005). Dessa forma, a hipótese central desta pesquisa é que o samba, ao operar como ferramenta de compartilhamento de saberes, subverte as lógicas coloniais ao propor formas alternativas de resistência cultural e reafirmação da identidade negra.

> Não se trata aqui de afirmar mitos “naturistas”, como aqueles que exaltam eufemisticamente as “raizes” ou vêem nas classes subalternas uma reserva contínua de inocência e pureza. O que aqui se diz é que, no samba tradicional, há fortes aspectos de resistência cultural ao modo de produção dominante na sociedade atual, porque a produção desse samba ainda tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujo processos fixadores partem da cultura negro-brasileira (Sodré, 1998, p. 59).

Essa perspectiva se alinha à afirmação de Sodré (1998), que argumenta que o samba tradicional resiste ao modo de produção dominante porque se mantém vinculado a um universo de sentido alternativo — o que denomino de universo sambístico —, cujos processos formadores estão enraizados na cultura negro-brasileira. O autor enfatiza que essa resistência não se trata de uma idealização ingênua das camadas populares ou de um saudosismo essencialista sobre o passado, mas de um reconhecimento da força da cultura negra na construção de espaços que operam à margem da lógica hegemônica.

Nos quintais suburbanos, essa dinâmica se manifesta na autonomia dos sambistas em suas práticas, no compartilhamento oral da tradição e na transmissão de valores que se articulam com a luta antirracista e com a pedagogia do pertencimento. Assim, ao analisar esses espaços como lócus de agência e resistência, a pesquisa busca compreender como o samba segue operando como um campo de disputa e produção de novas formas de existir e se afirmar na sociedade. Essa reflexão ressoa com a voz de Candeia, que já anunciava em seus versos:

"Eu não sou africano, nem norte-americano
Ao som da viola e do pandeiro
Sou mais o samba brasileiro"
(Candeia)

Assim que ingressei no programa de pós-graduação em Memória Social, meu objetivo inicial era pesquisar sobre Elza Soares enquanto sambista, analisando suas músicas, com o intuito de compreender como seus discursos foram se transformando ao longo das décadas. Minha principal questão era entender como a mulher que cantava "Mulatinha Assanhada" nos anos 1960 chegou ao século XXI denunciando, em seu canto, que "a carne mais barata do mercado era a carne negra".

Ao ler o livro de Nilma Lino Gomes, tive a impressão de ter encontrado um caminho para essa resposta. Ela discorria sobre como o movimento negro educa e se reeduca ao longo da história, e me perguntei: Não seria essa a trilha da transformação discursiva de Elza?

No entanto, quanto mais eu me aprofundava no conceito de Movimento Negro Educador, mais percebia semelhanças com o que eu vivia e presenciava nas rodas de samba. Esse reconhecimento não se limitava à vivência cotidiana nesses espaços, como também ao que eu escutava nos sambas antigos, nos relatos de sambistas e nos documentários sobre o tema. Foi a partir dessa constatação que surgiram as inquietações e os caminhos que semearam meu desejo de rememorar os sambistas dos quintais do subúrbio carioca. Minha

primeira observação indicava que a agência deles educava e reeducava suas comunidades, promovendo aquilo que passei a chamar de **movimento sambístico educador**.

No início da pesquisa, meu objetivo era frequentar as rodas de samba, registrar ao máximo tudo o que pudesse anotar minhas observações e, possivelmente, combinar a etnografia com entrevistas. No entanto, "havia uma pedra no meio do caminho". Em outubro de 2023, ainda no meu primeiro ano de mestrado, fui diagnosticada, em uma consulta de emergência, com endometriose profunda. Assim que saiu o resultado do mapeamento dos focos da doença, o médico foi direto ao me informar que minha bexiga estava comprometida e que, se a cirurgia não fosse realizada o quanto antes, eu poderia, em pouco tempo, me tornar uma paciente renal crônica.

Fui para casa carregando uma série de preocupações — entre elas, as disputas de samba-enredo das quais eu já fazia parte naquele período. Mas, entre tantas inquietações, uma questão se impôs: Como eu lidaria com a minha pesquisa? O fato é que, apenas 38 dias depois do diagnóstico, eu estava entrando no centro cirúrgico. A cirurgia foi bem-sucedida, mas, no ato operatório, os médicos constataram que os focos da endometriose já haviam se espalhado para outros órgãos, o que tornou minha recuperação ainda mais delicada. Com isso, meu plano de percorrer as rodas de samba e construir minha escrita baseada na etnografia de campo se tornou inviável.

Em uma das orientações, diante dos meus medos e dúvidas, Glenda, que já estava trabalhando a obra do Coletivo Ciborga no nosso grupo de pesquisa do PRINT, sugeriu que eu seguisse esse caminho como alternativa para minha nova realidade. Foi assim que eu, sujeita sambista, fui parar atrás da tela, teorizando espaços que vivo, criando métricas acadêmicas para analisar sambistas que admiro — alguns deles, inclusive, meus amigos.

Na banca de qualificação desta pesquisa, o professor José Valter me disse algo no sentido de que *Exu trabalharia no caos da minha pesquisa, que daria movimento para me surpreender*. Pensando nisso, percebo que a cirurgia e o tratamento da endometriose foram a primeira traquinagem de Exu na construção desta dissertação. Não no sentido de algo ruim e sim como um deslocamento necessário, que me obrigou a estranhar o familiar, a sair do lugar de conforto e a pesquisar por vias que antes não estavam no meu campo de possibilidades. Talvez seja dessa maneira que, de fato, exerça meu poder de pesquisadora: aprendendo e experimentando métodos que permitam que a voz da sambista não habite apenas o empirismo e também alcance o tão almejado rigor acadêmico.

Posto isso, abro o salão desta vadiagem para apresentar os caminhos metodológicos desta investigação. Na encruzilhada das escolhas, definiu-se como objetivo rememorar a agência dos sambistas nos quintais — terreiros de samba — do subúrbio carioca. O recorte adotado se concentra na atuação dos sambistas negros suburbanos do Rio de Janeiro, especificamente nos sambas de meio de ano, em circulação nas rodas de samba realizadas nesses quintais.

A partir dessa definição, foram selecionados dois espaços que desempenharam um papel fundamental na construção da cosmovisão da pesquisadora sobre o poder emancipador do samba: Cacique de Ramos e Terreiro de Crioulo. A escolha desses quintais se deu por sua relevância tanto no cenário do samba, quanto na trajetória pessoal da pesquisadora que, enquanto sambista e frequentadora desses espaços, vivenciou diretamente suas práticas, trocas e dinâmicas sociais.

Os critérios para a seleção dos vídeos analisados foram fundamentados nos princípios da etnografia digital, apresentados pelo Coletivo Ciborga (2022). A escolha seguiu três diretrizes principais:

1. Diversidade geográfica, contemplando rodas de samba em diferentes bairros do Rio de Janeiro;
2. Abrangência temporal, considerando vídeos de períodos distintos, para permitir uma leitura comparativa entre passado e presente;
3. Temática das letras cantadas, priorizando músicas que abordam questões como ancestralidade, resistência social e identidade cultural.

Em seguida, foram definidos os elementos de análise dos vídeos, que incluem:

1. Performances musicais e gestuais dos sambistas;
2. Interações entre os participantes (músicos e público);
3. O espaço da roda de samba, cenografia e/ou decoração;
4. Letras e temáticas das músicas;
5. Expressões culturais e identitárias dos sambistas.

A análise desses elementos permite situar os vídeos dentro de uma narrativa mais ampla de produção de conhecimento, evidenciando a agência do samba nos quintais do subúrbio carioca.

Neste momento da investigação, emergem inúmeras questões que orientam e enriquecem o percurso da pesquisa. Quais narrativas de resistência e identidade cultural são construídas nos quintais do samba? De que maneira os sambistas articulam suas memórias e experiências por meio da música? Como o samba atua como agente educador e emancipador dos sambistas negros suburbanos? De que forma essas rodas de samba contribuem para a criação de novos entendimentos sobre o tecido social? Essas e outras indagações traçam a rota desta pesquisa.

A pesquisa de caráter etnográfico foi realizada de forma digital, entre novembro de 2024 e abril de 2025, utilizando um notebook com acesso ao navegador Google Chrome e tendo o Google como principal ferramenta de busca. As investigações concentraram-se principalmente em plataformas como Instagram e YouTube, onde foram realizadas buscas internas por meio de palavras-chave relacionadas às rodas de samba investigadas. Os vídeos utilizados como fonte foram todos postados no YouTube, e a maior parte das imagens analisadas consistem em capturas de tela (prints) desses registros audiovisuais. Ao longo desse período, retornei diversas vezes aos mesmos vídeos, a fim de observar com mais profundidade os textos semióticos presentes e refinar a busca por pistas indexicais relevantes para a análise. A seleção dos excertos analisados seguiu um critério temporal: optei por utilizar o vídeo mais antigo e o mais recente disponível de cada roda (No caso do cacique foi utilizado o vídeo mais recente com o maior número de integrantes na formação inicial), o que permitiu observar continuidades, transformações e marcas identitárias nos modos de performar o samba em diferentes contextos.

Por fim, partindo do princípio de que as palavras proferidas pelos seres são a manifestação viva de Exu, é a energia dessa linguagem que se expressa em todas as vozes que se encontram neste trabalho. Com isso, pode-se afirmar que esta obra indiretamente se desenvolve como uma ciência construída de forma colaborativa. Neste contexto, arte, vida e conhecimento se misturam, definindo os contornos da investigação.

3. CADÊNCIANDO: MEMÓRIA, LINGUAGEM E IDENTIDADE

Nossa identidade e memória está completamente imbricada como vivemos, sonhamos, nos posicionamos e nos expressamos, agimos e existimos, tudo isto pela linguagem. Portanto, quando entrelaçamos memória, identidade e linguagem precisamos entender os movimentos, pois ambos não são fixos. Isto é, a identidade e a memória se movem no tempo, sendo constantemente revisadas, deslocadas e ressignificadas. O tempo, como principal motor das reinvenções da memória, deságua nas formas como nossas identidades se manifestam performativamente, construindo nossos modos e meios de linguagem. Ou seja, memória, identidade e linguagem estão sempre em processo, e é fundamental compreendermos essa fluidez para não encarcerarmos as diversas possibilidades de construção identitária. Sendo assim, enquanto sujeitos sociais, que linguagem nos permite entender memória e identidade como elementos construtivos da performatividade?

O conceito de performatividade abre espaço para a experimentação e o jogo com as múltiplas formas de ser, permitindo a construção e reconstrução constante das identidades. A linguagem, nesse sentido, não se limita a classificações fixas, mas envolve um uso estratégico das identidades, marcado por semelhanças, diferenças, memórias, contextos, tempos e territórios. Essa perspectiva compreende linguagem e identidade como um jogo, em que todas as escolhas que fazemos contribuem para definir quem somos. Essas escolhas são sempre provisórias, estratégicas e, muitas vezes, condicionadas mas nunca neutras.

Podemos utilizar esta pesquisa como exemplo. É essencial compreender o que se vê escrito. Antes mesmo de qualquer formação acadêmica formal, existe a formação da sujeita social: a sambista, a menina que cresceu entre os sambas no subúrbio carioca. Isso significa que este trabalho carrega uma cosmovisão, que valoriza suas raízes territoriais, ao mesmo tempo em que compreende a marginalização de determinados saberes e modos de ser num recorte macro da sociedade, ou em recorte micro do meio acadêmico. Crio aqui um diálogo direto com você, leitor, para podermos entender de onde emergem as palavras que aqui se apresentam. Onde você enxerga uma pesquisadora, existe uma sujeita social, cuja identidade é fortalecida e valorizada pela memória de seu povo e território. Por isso estou aqui, escrevendo e transcrevendo meus afetos, estudos, memórias, hipóteses e opiniões.

Você não está apenas lendo uma pesquisa que coleta dados, mas uma cosmovisão imbricada na experiência de uma pesquisadora-sambista sobre sua negritude, cultura e território. Abraçar toda a tensão da pesquisa é ser honesta com você, leitor, comigo e com

todos os que, de alguma maneira, partilharam suas vidas e seu samba com a base desta pesquisa.

Essa tensão entre vivência e linguagem atravessa todo o percurso desta escrita, pois tratar do samba e da negritude a partir de uma perspectiva etnográfica é também falar das formas como corpos e vozes negras elaboram estratégias para existir e resistir dentro de estruturas historicamente excludentes. A linguagem, nesse contexto, não é neutra: ela é ação, gesto, presença e invenção. Na roda de samba, a palavra é cantada, dançada e improvisada, é performada. É nesse entrelaçamento de vida, cultura e discurso que se constrói o olhar desta pesquisa, onde a experiência pessoal se encontra com o campo teórico para afirmar que escrever sobre samba é, também, reinventar as formas de narrar e de se narrar.

Em Linguagem: Ensinar Novas Paisagens, Novas Linguagens (1994), bell hooks discute o papel do inglês padrão como uma língua opressora, ao mesmo tempo em que aponta a possibilidade de resistência por meio de sua ressignificação pela comunidade negra. Ao citar Adrienne Rich, hooks chama a atenção para a tensão de se apropriar da língua dominante para desafiar as estruturas de poder. Ambas destacam que “a língua do opressor é aquela de que precisa para falar com o outro”, mas que essa mesma língua pode ser subvertida e redefinida em contextos de resistência, especialmente em territórios marcados pela colonização. Esse pensamento se aproxima da lógica do samba e da roda de samba, espaços nos quais o sambista subverte a linguagem dominante, Transformando em outras possibilidades de se contar narrativas, histórias, fazer circular outras perspectivas, incluindo, de afirmação cultural e política.

Em outra perspectiva, Luiz Rufino (2017) apresenta o conceito de "dobras da linguagem", referindo-se à multiplicidade de significados e à capacidade da linguagem de se desdobrar em diferentes interpretações. Em Pedagogia das Encruzilhadas, as dobras da linguagem são uma estratégia de enfrentamento à colonialidade, rompendo com a escassez e a invisibilização de sentidos impostas pela ordem colonial.

Através dessa prática, é possível desafiar um dos principais instrumentos de dominação colonial: o controle sobre a produção e circulação do conhecimento. Assim, as dobras da linguagem emergem como formas de resistência e invenção, permitindo a legitimação de outras formas de comunicação e de narrativas. Associadas à ancestralidade e à pluralidade de significados, elas transgridem os limites coloniais, reafirmando um mundo vibrante e plural, em contraposição ao desencantamento imposto pela colonialidade.

Gloria Anzaldúa, por sua vez, em *Borderlands/La Fronteira* (1987), explora a mestiçagem linguística e cultural na fronteira entre os Estados Unidos e o México. A autora descreve o "terrorismo linguístico" como o processo que marginaliza e oprime as experiências dos chicanos, forçando-os a habitar uma identidade fluida e multifacetada, para resistirem ao apagamento colonial. A língua híbrida emergente – composta por inglês, espanhol, spanglish e outras variações – não apenas reflete essa realidade, como também se torna um desafio às imposições coloniais, que questionam as fronteiras da linguagem e da identidade.

O samba, enquanto expressão cultural e identidade coletiva, também enfrentou processos de marginalização semelhantes ao que Anzaldúa descreve porém em outro contexto. Desde suas origens, nos terreiros e favelas, foi criminalizado, associado à vadiagem e perseguido pelas elites, que o viam como uma ameaça à ordem social e à linguística estabelecida. Suas letras, frequentemente escritas e cantadas fora da norma culta, tornaram-se alvo de preconceito, evidenciando a imposição de uma hierarquia linguística que desqualifica e invisibiliza saberes e estéticas populares. No entanto, assim como a língua híbrida dos chicanos, o samba resistiu e se reinventou, transformando sua oralidade em um ato político de afirmação e enfrentamento das estruturas coloniais. Portanto é na e pela linguagem que o samba ganha materialidade. A "consciência mestiça", descrita por Anzaldúa, encontra ressonância na trajetória do samba, que dialoga tanto com suas matrizes africanas, quanto com elementos da cultura dominante brasileira, ressignificando o discurso normativo e reafirmando a potência de sua identidade cultural.

Dessa forma, possibilita compreender como linguagem, identidade e memória são territórios de disputa e reexistência, diante da marginalização e do apagamento histórico. Nos quintais do subúrbio carioca, como o Cacique de Ramos e o Terreiro de Crioulo, o samba se manteve vivo, resistindo à colonialidade da linguagem e criando novas epistemologias por meio de suas cadências e narrativas. Nestes espaços, a palavra cantada se torna um instrumento de luta, preservação e reinvenção da memória negra, subvertendo as imposições coloniais e reafirmando-o como um poderoso dispositivo de resistência cultural.

Em confluência com o texto *Fazer amor com a língua em que se foi estuprado* (2021), podemos refletir sobre a colonização e a repressão linguística dentro de sua face mais crua: a violência. Sony Labou Tansi evidencia essa brutalidade ao demonstrar que a língua francesa foi imposta aos africanos como um instrumento de dominação cultural e apagamento identitário. A metáfora da “violação da língua” simboliza não somente a imposição de um idioma estrangeiro, como também a desumanização física e simbólica decorrente desse

processo, forçando os colonizados a enxergarem a si próprios pelos olhos do colonizador. Tansi enfatiza a impossibilidade de uma apropriação total da língua imposta e argumenta que grande parte de nossa episteme é construída a partir de fragmentos de saberes originários — o que aqui entendemos como memória ancestral —, ainda que filtrados e reorganizados pela lógica da colonialidade. A imposição colonial desconfigura ritos, refina a escrita e engendra novas formas discursivas, mas, mesmo que deformadas, essas expressões carregam em seu âmago os saberes ancestrais.

Judith Butler, por sua vez, em *Discurso de Ódio: Uma Política do Performativo* (2021), afirma que a linguagem desempenha uma dupla função: descrever e atuar, as ações dos sujeitos e estabelecendo realidades sociais. A autora recorre à teoria dos atos de fala de J. L. Austin (1962), com o intuito de demonstrar que os enunciados performativos possuem uma historicidade que ultrapassa o momento da enunciação, revelando o caráter ritual e repetitivo do discurso de ódio. Butler, também, discute o processo de interpelação como um mecanismo de ação do sujeito pela linguagem, no qual a vulnerabilidade linguística se manifesta pela exposição ao poder feridor das palavras. Esse pensamento dialoga com a visão ofertada por Glenda Melo, que nos convida a compreender a linguagem como ação, ou seja, como um ato performativo que constrói discursos e reflete as dinâmicas sociais ao afirmar que: “Não se pode negar que os discursos que circulam atuam no mundo social de maneiras diversas, mostrando-nos como é mitigadora do potencial da linguagem a visão de que ela está desvinculada das ações" (Melo, 2015).

A afirmação de Melo (2015) destaca a importância de compreender os discursos não apenas como expressões linguísticas, mas como elementos profundamente enraizados nas ações sociais — sobretudo cotidianas. Eles são responsáveis por influenciar e transformar realidades, seja na forma de convencimento, persuasão ou contestação. Portanto, desconsiderar a relação entre linguagem e ação é ignorar o impacto transformador nas relações sociais, culturais e políticas. A linguagem é uma força que pode reforçar ou contestar as desigualdades, as normas sociais e as práticas cotidianas. Assim, a visão integrada da linguagem e das ações sociais amplia a compreensão de como os discursos realmente funcionam no mundo, conferindo-lhes o potencial de transformação e/ou de ferir.

Posto isto, pensar a linguagem atrelada à memória e à identidade evidencia sua potência como prática social e ato performativo, conforme aponta Butler. A linguagem pode tanto perpetuar a opressão quanto ser subvertida, oferecendo possibilidades de resistência.

Para os oprimidos, a linguagem carrega uma ambiguidade: funciona simultaneamente como instrumento de dominação e meio de subversão.

bell hooks exemplifica essa dualidade ao discutir o *inglês vernáculo negro*, uma recriação linguística que desafia as normas eurocêntricas, enquanto Gloria Anzaldúa propõe uma língua híbrida que resiste à marginalização cultural. Já Sony Labou Tansi alerta para os limites da apropriação da língua do colonizador, ressaltando que as marcas da violência linguística persistem. O conceito de performatividade em Butler dialoga com essas ideias, ao demonstrar que a língua não é neutra, mas constitutiva e transformadora de identidades.

Ação, especialmente em contextos de opressão, não apenas nomeiam, como também produzem efeitos concretos na vida das pessoas, seja reforçando a marginalização, como afirmando identidades culturais e étnico-raciais. O poder performativo da linguagem se revela nas formas como indivíduos racializados reapropriam a fala, com o intuito de criar espaços de resistência e ressignificar suas experiências, reafirmando raízes culturais. Não seria a roda de samba uma das expressões mais evidentes dessa dinâmica?

A ressignificação da linguagem colonial pelos oprimidos emerge como uma estratégia de recuperação de histórias apagadas e construção de novas narrativas, por meio da reinterpretação da memória. As teorias discutidas evidenciam que a linguagem carrega consigo marcas de violência e resistência, sendo essencial para a compreensão das dinâmicas de poder em sociedades racialmente desiguais.

Na interdisciplinaridade do campo da memória social, a análise da linguagem como ato performativo abre novas perspectivas, sobretudo para entender como discursos de opressão são perpetuados ou subvertidos. Enquanto a costura entre linguagem e raça fornece escopo teórico para investigar a relação entre o que a boca fala e o corpo diz, reflete-se identidade e memória dos sujeitos. Isto demonstra que as práticas linguísticas são formas de ação social, que contribuem tanto para a manutenção, quanto para a transformação dos paradigmas de poder da colonialidade.

A abordagem crítica da linguagem, tal como apresentada por hooks, Anzaldúa, Goddard e Butler, é essencial para descolonizar o conhecimento e promover práticas antirracistas. Pois a linguagem é central na construção de discursos de opressão, mas também pode ser uma ferramenta de subversão, para construir e colocar em circulação discursos de transformação às opressões sociais. Exatamente como na operacionalidade do samba, um corpus cultural em que se canta, festeja, educa, denúncia e resiste. Ao enfatizar a face performativa da linguagem, reitero a percepção desta como algo fluido e passível de

transformações sócio-históricas e culturais, revelando seu papel na constituição de identidades e memórias.

Os conceitos discutidos, ao serem atrelados aos estudos de memória social, possibilitam compreender que a linguagem preserva as memórias e também as colocam em ação, dando existência e, transformando-as. Essa abordagem amplia a compreensão de como os discursos são utilizados para construir e contestar narrativas dominantes, abrindo caminho para o surgimento de novas linhas epistemológicas e para a legitimação de outras epistemes excluídas, como o samba.

> Ao samba acorreram gente dos vários cantos do país, adotando-lhe como sentimento, mas ampliando-lhe a complexidade. Do gaúcho Lupicínio Rodrigues ao ítalo-paulista Adoniran Barbosa, do baiano Riachão passando por Cartola e Nego Fugão, o mesmo samba cruza o país levando consigo os desejos contraditórios de uma identidade nacional homogênea. Contradição da sua própria condição como cultura negra numa sociedade que não vê o negro como cidadão e sim como exescravo ou um objeto metafísico sub ou supervalorizado, o que dá no mesmo, no sentido de sua não existência como pessoa com história. Condição paradoxal que faz com que o samba "entre" em certos lugares, mesmo que, em alguns, como coisa "popular", portanto exótica, ou quando precisamos mostrar nosso "folclore" a algum estrangeiro. O samba entra em muitos "lugares" como produto cultural simbólico, como produto de mercado desvinculado das suas referências, das gentes e das maneiras de viver dessa gente que lhe dá vida. O samba entra em muitos salões elegantes, mas o negão compositor, muitas vezes, fica do lado de fora ou, quando entra, vira o popular que dá o toque de autenticidade como requisito fundamental a determinados gostos intelectuais (Pereira, 2002, p. 52).

O que Pereira nos evidencia é que o samba ocupa um lugar contraditório na construção da identidade brasileira: ao mesmo tempo em que é celebrado como símbolo nacional, aqueles que o produzem, ou seja, os sambistas, seguem marginalizados. A história do samba no Brasil revela como a cultura negra é apropriada e ressignificada para atender aos interesses de uma elite que se beneficia de sua riqueza estética, mas rejeita os corpos e as trajetórias que a sustentam.

O samba, como ritmo que embala festas e representa o país internacionalmente, não impede que os compositores e intérpretes negros - majoritariamente negros - sejam mantidos à margem, vistos como figuras exóticas ou folclóricas e raramente reconhecidos como intelectuais e agentes culturais. Esse fenômeno reflete a complexidade identitária do Brasil, que busca forjar uma imagem homogênea e mestiça em seu mito de "harmonia racial", enquanto mantém as estruturas racistas que excluem e subalternizam a população negra. O samba, que é um meio de afirmação e pertencimento, muitas vezes se torna um palco de

contradições, em que a aceitação se dá pelo viés da mercantilização, enquanto o reconhecimento pleno da humanidade e da historicidade dos sambistas continua sendo negado.

Para lançar mais luz sobre o conceito de identidade, é importante refletir sobre a ampliação do nosso olhar diante das diversas formas de “ser e existir". Quando expandimos essa compreensão, passamos a valorizar a memória das identidades sociais e cultivamos uma visão mais generosa sobre nós mesmos e sobre os outros. Isso implica reconhecer a multiplicidade e a diversidade dos sujeitos, sem hierarquizar ou estigmatizar seus marcadores sociais. Em vez de julgar a linguagem usada em um almoço de família como “certa” ou “errada”, propomos compreender os processos de sociabilidade e interação para além de padrões fixos. As narrativas orais, performadas por um mais velho ou até mesmo por uma criança, carregam tanto valor quanto um texto acadêmico pois são modos legítimos e potentes de produção de conhecimento.

O samba, nessa perspectiva, torna-se um agente de resistência ao epistemicídio promovido por uma teoria acadêmica que exclui e inferioriza outros modos de saber. Digo isso porque, em uma roda de samba, a memória, em cadência com a linguagem, contribui para as formações identitárias. Desde o cenário até o repertório, uma roda de samba comunica suas escolhas e o sujeito, em volta da roda, bate palmas enquanto cadencia, em si, tudo o que os olhos veem e o corpo sente.

Não há lágrimas que se segurem ao ouvir *“Naquela Mesa”*. Não há suburbano que não bata no peito ao escutar *“Nascido no subúrbio nos melhores dias”*. Não há sambista que não se arrepie com a melodia de *“Preciso Me Encontrar”*. Não há quem não levante o copo ao som de *“Deixa a Vida Me Levar”*. Tampouco há um sambista que não cante com todo seu amor *“Não Deixa o Samba Morrer”*. Todos esses elementos nos proporcionam um sentimento de pertencimento — ou o que a academia vai chamar de “identificação”.

Esse ambiente, que costura tantas memórias individuais e coletivas, tece no fio da linguagem a identidade cultural desses sujeitos sociais que são sambistas. A circularidade do tempo e da roda faz o sambista, assim como o sambista faz a roda em seu tempo.

O samba vai além de um gênero musical porque constitui um posicionamento existencial — um movimento de “tornar-se” sambista — o que podemos nomear como identidade cultural. As identidades culturais não são algo dado ou permanente, mas sim construções em movimento, atravessadas por experiências históricas e sociais, referências culturais e memórias coletivas. O passado segue presente em nossas vidas, porém não como

uma verdade absoluta ou imutável. Ele se manifesta por meio de lembranças, interpretações, narrativas e símbolos, sendo constantemente ressignificado conforme os contextos e as vivências de cada sujeito.

Identidade refere-se à maneira como um indivíduo ou grupo se reconhece e é reconhecido, considerando aspectos como gênero, idade, religião, nacionalidade, entre outros. Já a identidade cultural está diretamente ligada aos valores, práticas, crenças, línguas, símbolos e tradições compartilhadas por um grupo, sendo construída historicamente e atravessada pelas experiências coletivas. Enquanto a identidade pode ser mais ampla e individual, a identidade cultural foca nas referências culturais que moldam o pertencimento a uma determinada comunidade.

Dessa forma, o samba não apenas comunica uma identidade como também a constrói ativamente, tornando-se um espaço de resistência, reinvenção e afirmação cultural. Nesta direção, esta investigação compreende a identidade cultural pela ótica de Stuart Hall:

> Nesta perspectiva, identidade cultural não é, de modo algum, uma essência fixa, que existe inalterada aquém da história e da cultura. Não é um qualquer espírito universal e transcendental que nos habita e no qual a história não deixou nenhum traço fundamental. Não é um de-uma-vez-por-todas. Não é uma origem fixa à qual possa haver um Regresso final e absoluto. É claro que também não é uma mera fantasmagoria. É alguma coisa - e não um mero truque da imaginação. Tem as suas histórias - e as histórias têm os seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a falar conosco, mas já não nos interpela como um "passado" factual, simples, uma vez que a nossa relação com ele, tal como a relação da criança com a mãe, é um sempre-já "depois do corte". A relação é sempre construída por intermédio da memória, da fantasia, da narrativa e do mito. As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, que se concretizam adentro dos discursos da história e da cultura. Não são uma essência, mas um posicionamento (Hall, 2006, p. 25).

Ainda em acordo com o pensamento de Hall, lê-se o corpus cultural samba não apenas como mera reprodução contínua. Como já dito acima, este corpus cultural parte da continuidade, do compartilhamento, fluindo da memória ancestral, que é rememorada, reinterpretada, reinventada, e só então reproduzida pelo sambista no espaço-tempo. Em outras palavras, sobre as culturas negras e seus efeitos, Hall diz:

> O que esses exemplos sugerem é que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno, não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho produtivo. Depende de um conhecimento da tradição enquanto o mesmo em mutação e de um conjunto de genealogias. Mas o que esse desvio atrás de seus passados faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em

> processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (Hall, 2023, p. 42-43).

A cultura, conforme apontado por Stuart Hall, não é um resgate estático do passado, mas um processo dinâmico de produção e transformação. Esse entendimento rompe com a ideia de cultura como algo fixo e imutável, destacando a natureza contínua e a capacidade de reformulação identitária. A tradição, nesse contexto, não é um elemento cristalizado, mas uma matéria-prima em constante mutação, que possibilita a criação de novas subjetividades.

Assim, a identidade cultural não se define pelo passado como um ponto de origem absoluto, mas pela maneira como os indivíduos e as coletividades reelaboram suas referências. Nesse processo, o samba e o sambista ressignificam histórias e constroem novas formas de existência. Compreender a cultura como um processo de "tornar-se sambista" e não apenas de "ser sambista" implica reconhecer a agência dos sujeitos na produção de suas identidades, subvertendo narrativas essencialistas e abrindo espaço para múltiplas formas de pertencimento.

O que me interessa ressaltar é que o corpo negro, ao fazer suas escolhas, ao se colocar em um lugar de valorização da negritude, ao encarnar um sujeito que performa cor, gênero, sexualidade, posição política e outras dimensões de sua existência, está continuamente construindo sua identidade e comunicando essas escolhas.

O conceito de memória também é essencial para nos libertarmos de outro lugar fixo: a concepção do que está escrito como imutável. Pensar a memória em diálogo com a africanidade significa não desprezar a oralidade e compreendê-la como um meio concreto de vínculo entre identidades. Assim, memória, linguagem e identidade se entrelaçam, abrindo espaço para outras formas de produção de conhecimento e existência. Esse movimento é o que conhecemos como círculo, roda, gira, a relação de continuidade e reinvenção da nossa existência. Nunca somos os mesmos pois estamos sempre nesse jogo, em cadência com os elementos do mundo, com a vida e com os ritmos que nos atravessam nas poeticas do tempo espiralar. (Martins, 2021)

A memória não é entendida como uma simples lembrança do passado, mas como algo vivo e pulsante, que influencia as ações e os sentidos no presente. A identidade cultural é profundamente marcada pela memória ancestral, ou seja, pela circularidade, pela roda, pela continuidade e pela permanência. Desse modo, o samba se apresenta como um ato de resistência e afirmação de uma identidade cultural afro-brasileira, intrinsecamente ligada à memória coletiva.

Compreender o samba, enquanto memória ancestral, exige um olhar aberto para outras possibilidades além da lógica ocidental. Não se trata de reafirmar ideias simplistas, como no ditado popular *"filho de peixe, peixinho é"*[8]. Primeiro, porque a ancestralidade vai além da genética; Segundo, porque a subjetividade reinventa sentidos para a memória. Portanto, esta investigação não corrobora afirmações estereotipadas, como a de que *"mulata já nasceu sambando"*[9] — não estamos sugerindo que qualquer batuque de uma criança negra seja, automaticamente, samba. Ainda que, neste último caso, já seja uma performance que evidencia as construções identitárias e remonta à memória coletiva ancestral (Sodré, 1998).

Portanto, a cosmovisão adotada por esta autora parte de uma tentativa de *despensar* a lógica da colonialidade (Quijano, 2005) — ou seja, questionar os meios e os caminhos impostos, subverter as noções de mundo, espaço e tempo, repensando as concepções de vida e morte. *Despensar* é um movimento de ruptura e reinvenção. Nesse mosaico cosmovisivo, o samba é lido como um corpus cultural, ancorado na memória ancestral.

Nessa perspectiva, o que se reflete são os arquivos orais e corporais, o estado emocional, a performance — a ação do corpo negro que, ao se conectar com sua memória ancestral, se identifica, se reinventa, forja um novo espaço-tempo e produz múltiplas possibilidades de agência no presente. Forma-se, assim, um espiral — um círculo contínuo — entre sambistas, corpus cultural e memória ancestral.

Nas rodas de samba e pequenas agremiações do Rio de Janeiro, é possível observar inúmeros exemplos que ilustram o que esta pesquisa busca comunicar. Entre eles, destaca-se a descoberta e o uso estético dos corpos, evidenciado pela variedade de adereços com fortes referências negras, que vão desde pingentes de orixá até brincos em forma de espada de São Jorge.

Outro exemplo marcante é a produção e o consumo da culinária de matriz africana, que abrilhanta e dá sabor a esses espaços de sociabilidade. Pratos como acarajé, frango com quiabo e feijoada são mais do que alimentos; representam uma continuidade cultural e uma reafirmação das tradições negras. Não por acaso, as rodas de samba com feijoada estão entre os eventos mais disputados nos fins de semana do subúrbio carioca. Há, ainda, o hábito de transformar quintais, terraços e até calçadas em espaços de celebração, nos quais famílias organizam suas próprias rodas, mantendo viva a memória coletiva e o pertencimento.

---

[8] Expressão popular, se refere ao entendimento de que se o pai tem conhecimento e habilidade sobre algo seus filhos nascerão com o mesmo conhecimento e habilidade.

[9] Crença do imaginário popular. Entendimento machista e racista que reduz e sexualiza a mulher negra acerca de estereótipos criados sobre a sua cultura e/ou origem.

Além do aspecto festivo, a roda de samba também se destaca como um lugar de construção de redes e de trocas. O que hoje se convencionou chamar de *networking* está presente há muito tempo nessas rodas, com projetos culturais sendo idealizados, colaborações entre músicos organizadas e, cada vez mais, rodas de conversa que se dedicam em discutir questões urgentes para a população negra. Esses espaços vão muito além do entretenimento: são territórios de articulação política, cultural e social. Os quintais aqui analisados são provas disto, visto que desempenham papel de mobilização social, compartilhando e construindo visões culturais e políticas.

Pensar a ancestralidade negra no samba é, portanto, refletir sobre um legado vivo, que vai além das expressões artísticas. É reconhecer o que a boca fala e o corpo diz a linguagem do sambista — do partido alto e do samba de terreiro —, com uma comunicação frequentemente ocorrendo para além das palavras. Há um universo no não dito: na palma da mão que marca o ritmo, na ponta do pé que dança, na ordem da roda que organiza o momento certo de cada participante, nos gestos que sinalizam as notas musicais e levantam o tom do público. As danças e as trocas ancoradas na memória são constantemente reinventadas, reinterpretadas, revividas e rememoradas, compondo a performance do corpus cultural do samba.

Esse ciclo contínuo, no qual o passado dialoga com o presente, reafirma o samba como uma prática de existência. É na circularidade das rodas, nas escolhas estéticas e nas experiências coletivas que a memória ancestral se atualiza e se perpetua, construindo identidades e fortalecendo laços comunitários do povo suburbano do Rio de Janeiro.

> Poder ser na ancestralidade é poder ser na sacralidade de tudo que nos envolve. As culturas negras se espelham nesses saberes que se dispersam e se manifestam por um prisma de formulações e de formas que regem as oralituras, seus meios e modos de veridicção, sua força de permanência e presença (Martins, 2021, p. 67).

O que Martins (2021) ressalta é a profunda conexão entre ancestralidade e sacralidade nas culturas negras, evidenciando como o conhecimento ancestral se manifesta em múltiplas formas e dimensões. Nesse contexto, a ancestralidade não se limita à "memória do passado", sendo um princípio ativo que orienta o presente e oferece sentido à existência. Poder "ser na ancestralidade" significa, portanto, legitimar as vivências cotidianas como espaços de sacralidade e existência plena, nos quais o sagrado não está restrito ao campo religioso, espalhando-se por todos os aspectos da vida. É nessa circularidade, em que o passado e o presente se entrelaçam, que as culturas negras encontram força para resistir e se reinventar,

afirmando-se contra a lógica colonial que tenta deslegitimar sua episteme, seus modos de saber e existir.

Portanto, samba é sagrado e não se trata de propor uma visão religiosa e sim de explorar uma espiritualidade que permeia o cotidiano do povo negro, na qual o sagrado é vivido em cada gesto, ação e relação. O sagrado está presente nas práticas mais corriqueiras: é sagrado comer, banhar-se, estar, ser, viver e, sobretudo, compartilhar com a comunidade (Lopes, 2021).

Pensar o samba por meio da memória coletiva ancestral (Sodré, 1998) implica compreender o movimento contínuo entre passado, presente e futuro, que pode ser interpretado como o tempo-espaço exuístico[10], conforme discutido por Oliveira (2007) e Rufino (2017) e, ainda, de maneira mais poética, como o tempo espiralar descrito por Leda Maria Martins (2021). Esse tempo circular, associado a Exu, representa a dinâmica do eterno retorno, em que revisitar o passado — movimento simbolizado pelo conceito de *Sankofa*[11] — permite ressignificar o presente e projetar novos futuros.

A ancestralidade negra, portanto, não se limita à herança biológica; ela é construída nos costumes, nos modos de ver e estar no mundo, nas relações e na oralidade que atravessam gerações. Como afirma Sodré (1998, p. 59), "o samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressões de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural". Ou seja, o autor propõe uma reflexão sobre o samba como um espaço cultural fundamental para a articulação, preservação e afirmação das identidades negras, pois é um ponto de encontro social em que as trocas culturais e emocionais acontecem.

Nesse contexto, ele se configura como um local cujo qual opiniões, frustrações e fantasias, frutos das vivências e das lutas da população negra, podem ser externalizadas e compartilhadas coletivamente. Essas manifestações de sentimentos e ideias revelam a resistência à marginalização e à tentativa de apagamento cultural, promovidas pelas estruturas de poder da colonialidade. O samba, portanto, não só resiste à expropriação cultural, como também se coloca como um veículo de continuidade de uma narrativa histórica da diáspora africana para o Brasil, permitindo que a "fala negra" se perpetue e se fortaleça diante de toda a

[10] Exuístico: o que é do ordenamento de Exú.

[11] Sankofa é um dos Adinkras mais conhecidos, sendo representado por um pássaro que apresenta os pés firmes no chão e a cabeça virada para trás, segurando um ovo com o bico. O ovo simboliza o passado, demonstrando que o pássaro voa para frente, para o futuro, sem esquecer o passado. Ele surgiu com o provérbio ganês “Se wo were fi na wosankofa a yenkyi” que significa “não é tabu voltar para trás e recuperar o que você esqueceu (perdeu)”. Descrito por Denise Souza Leite.

opressão. Em outras palavras, o samba se transforma em um espaço no qual a identidade e a memória negra são reivindicadas, reforçadas e transmitidas para as futuras gerações, mantendo viva a resistência e a autonomia cultural frente às imposições da colonialidade.

Almejando tensionar e aprofundar ainda mais no campo da memória social, evoco dois autores que refletiram sobre a relação entre memória e identidade: Joël Candau (2011) e Michael Pollak (1999). As teorias e conceituações apresentam convergências significativas, ao destacarem a construção social desses elementos. Candau propõe uma abordagem que distingue três níveis de memória — protomemória, memória de evocação e metamemória — sendo a última a que fundamenta as identidades coletivas. Pollak destaca que a memória e a identidade são valores disputados, frequentemente construídos em meio aos conflitos sociais e políticos, sendo elementos negociáveis e dinâmicos.

Essas perspectivas são fundamentais para compreendermos a identidade do samba carioca que, ao longo da história, foi forjado tanto por memórias fortes, estruturantes da identidade negra e periférica, quanto por disputas e ressignificações sociais. Além disso, ele destaca que a identidade não pode ser plenamente comunicável, uma vez que os estados mentais individuais não são perfeitamente compartilháveis, o que gera diferentes interpretações sobre um mesmo passado. Dessa maneira, para Candau (2011) a identidade não é uma essência imutável, mas um processo dinâmico mediado pela memória. As narrativas sobre o passado são constantemente ressignificadas, buscando atender às necessidades do presente, reforçando ou alterando as identificações coletivas.

O samba, enquanto manifestação cultural afro-brasileira, insere-se no que Candau define como "memória forte", pois estrutura práticas coletivas e resiste à dissolução identitária imposta pelo apagamento histórico das culturas negras. Esse aspecto remete à noção de "quadro social da memória" de Halbwachs (1925), que sugere que a memória coletiva se ancora em referências compartilhadas pelo grupo. No caso do samba, os terreiros, as rodas e os enredos das escolas de samba atuam como lugares de memória (Nora, 1994), que consolidam identidades negras por todo o Brasil.

Entretanto, é possível estender o entendimento de lugar de memória à luz de Beatriz Nascimento, cuja reflexão desloca o eixo material e institucional do conceito para uma dimensão corporal, simbólica e espiritual. Ao propor o corpo negro como território de pertencimento e o quilombo como metáfora viva de resistência, Nascimento (1982; 1989) amplia a ideia de memória coletiva para abarcar o corpo enquanto espaço de inscrição da história e da ancestralidade. Nesse sentido, o samba — em sua ginga, em sua roda, em seus

quintais e em seus sujeitos — torna-se também um lugar de memória, não apenas por rememorar o passado, mas por reencenar continuamente o elo entre corpo, território e comunidade.

A partir dessa perspectiva, a roda de samba pode ser compreendida como um *quilombo em movimento*, um espaço de elaboração identitária onde se entrelaçam memória e corporeidade, espiritualidade e política, passado e presente. A ginga do sambista, gesto que carrega em si a memória do corpo e a resistência da alma, expressa a permanência de uma ancestralidade que, como diria Martins (2023), transforma o corpo em "lócus e ambiente do saber e da memória". Assim, o samba ultrapassa a função de testemunho histórico e se afirma como uma tecnologia de sobrevivência e reexistência, onde o ato de cantar, dançar e tocar reatualiza continuamente a dignidade e a humanidade negadas pela colonialidade.

Dessa forma, a identidade coletiva de uma comunidade se afirma na ação, por meio de práticas culturais que resistem ao apagamento histórico e à marginalização. Em vez de uma estrutura fixa, essa identidade se movimenta, se atualiza e se fortalece através da memória viva, como propõe Candau (2011) ao destacar que a "memória forte" é aquela que permanece ativa no cotidiano do grupo, sendo continuamente compartilhada, ressignificada e reafirmada frente às tentativas de silenciamento.

No caso do samba, essa resistência se manifesta na manutenção de práticas, letras e rituais, mesmo diante da repressão histórica, desde as perseguições policiais aos primeiros sambistas até a tentativa de embranquecimento do gênero, buscando torná-lo um símbolo nacional. Além disso, o samba se ancora em espaços de memória coletiva, como os terreiros, as rodas de samba e os desfiles das escolas de samba, que funcionam como locais de reafirmação identitária e transmissão cultural.

Joël Candau compreende a identidade como um estado psíquico e social, construída por meio das relações entre memórias individuais e coletivas. Para ele, a identidade não é fixa nem essencial, mas se desenvolve ao longo do tempo por meio de processos de ancoragem na origem e em acontecimentos significativos. Dessa forma, a memória desempenha um papel fundamental na formação identitária, pois é por meio dela que um grupo ou indivíduo estabelece uma continuidade temporal e social. Ao afirmar que o habitus está ligado à protomemória (Candau, 2011, p. 22), ele se refere a uma memória social internalizada, que se manifesta nos gestos, nas práticas e na linguagem, sendo exercida de maneira quase automática, sem uma reflexão prévia ou "quase sem tomada de consciência" (p. 23).

Candau (2011) propõe a decomposição da memória em três níveis distintos: protomemória, memória de evocação e metamemória. Cada um desses níveis tem um papel específico na construção da identidade individual e coletiva. A protomemória é a memória incorporada, ou seja, as disposições adquiridas ao longo da socialização, que se manifestam em gestos, práticas e linguagens, sem necessidade de reflexão consciente. No contexto do samba carioca, a protomemória está presente nos movimentos corporais espontâneos do dançarino, no toque intuitivo dos instrumentos e na própria cadência das rodas.

Já a memória de evocação é uma memória consciente e voluntária, ligada à recordação de eventos passados e à organização de narrativas sobre o passado. Ela inclui crenças, sentimentos e sensações que estruturam a cultura de memória de um grupo, algo próximo do que comumente chamamos de lembranças. No samba, a memória de evocação se manifesta na oralidade das letras que contam crônicas do cotidiano, do subúrbio, dos afetos, das opressões e da boemia. A metamemória, por sua vez, diz respeito à memória reflexiva e crítica, ou seja, à maneira como os indivíduos e grupos interpretam e reivindicam lembranças, conferindo-lhes significado social e político. No samba, a metamemória se manifesta na disputa pela valorização como patrimônio cultural imaterial, nas pesquisas acadêmicas sobre suas raízes africanas e na ressignificação dos desfiles das escolas de samba, considerando-os como espaços de afirmação identitária e resistência cultural.

Por outro lado a partir de suas reflexões sobre o Holocausto, Pollak (1999) nos alerta para os conflitos na construção da memória e da identidade, destacando como diferentes grupos tentam disputar e controlar a narrativa do passado. Isso se manifesta na forma como o samba foi apropriado como símbolo da identidade nacional brasileira, ao mesmo tempo em que os sambistas — especialmente os negros e periféricos — foram marginalizados e excluídos dos espaços de poder. O reconhecimento nos grandes salões e nas narrativas oficiais não impediu que sua memória fosse seletivamente construída, visando atender aos interesses elitistas, apagando a dimensão política, afetiva e de resistência da cultura negra.

Pollak (1999) compreende a memória e a identidade como construções sociais dinâmicas e conflituosas, enfatizando que ambas são constantemente disputadas por diferentes grupos. A abordagem pode ser analisada a partir de três principais aspectos.

O primeiro é a memória como fenômeno social e político. A memória não é um simples repositório de fatos passados, mas um campo de disputas e negociações. Ele destaca um caráter seletivo, pois nem tudo é lembrado: O que se mantém vivo depende das forças políticas e culturais em jogo. No caso do samba, essa disputa pela memória e identidade se

manifesta, desde o início do século XX, na marginalização do gênero e na tentativa do Estado brasileiro de embranquecê-lo

O segundo ponto é a identidade como processo de negociação. Pollak (1999) argumenta que a identidade não é fixa, sendo moldada por interações sociais e reconhecimentos externos. A identidade de um grupo ou indivíduo depende do olhar do outro e das dinâmicas de pertencimento e exclusão. No samba carioca, o sambista foi historicamente reduzido ao estereótipo de boêmio e malandro, enquanto as dimensões intelectual, afetiva e política foram ignoradas. No entanto, ao longo do tempo, sambistas se afirmaram como cronistas da sociedade, intelectuais da oralidade e guardiões da memória afro-brasileira.

Por fim, o terceiro aspecto é a memória e identidade em situação de conflito. Pollak (1999) destaca que grupos excluidos, como os judeus no holocausto frequentemente enfrentam dificuldades para preservar e afirmar sua memória e identidade. No caso do samba, há um constante embate entre sua apropriação, como símbolo oficial da cultura brasileira e a realidade de exclusão de muitos sambistas das esferas de decisão cultural. O reconhecimento tardio do samba como patrimônio cultural imaterial e a criação de leis de incentivo às rodas de samba em espaços públicos revelam uma longa disputa por legitimidade e visibilidade dessa expressão cultural. Por décadas, o samba profundamente enraizado nas vivências negras e periféricas, foi alvo de racismo institucional e marginalização social. Suas manifestações foram criminalizadas, seus praticantes perseguidos e suas origens africanas sistematicamente silenciadas em nome de uma suposta “ordem” social. Apenas a partir dos anos 2000, com a valorização da cultura popular em políticas públicas e o fortalecimento de movimentos negros e culturais, o samba começou a ser reconhecido como patrimônio imaterial, embora esse reconhecimento ainda conviva com desigualdades históricas e com o apagamento contínuo das vozes negras que sustentam sua existência e resistência.

A costura dos pensamentos de Pollak (1999) e Candau (2011) é interessante para aprofundar suas concepções, vislumbrando uma compreensão mais detalhada do papel do samba, enquanto elemento identitário e da memória, associada às teorias de memória e identidade desenvolvidas por esses autores.

Dessa forma, a intersecção entre as teorias de Candau e Pollak permite compreender o samba carioca como um campo de disputa memorial, no qual a identidade se afirma tanto pela resistência, quanto pela adaptação às dinâmicas sociais. Trata-se de um território de memória

coletiva que, por meio da performance e da oralidade, mantém viva a identidade de um povo festivo, vigoroso e cheio de força vital, que luta contra o esquecimento e a subalternização.

No compasso da memória, a identidade se faz e se refaz, tal qual o samba que atravessa o tempo, ecoando vozes que recusam o silêncio. A linguagem, tecida no ritmo das ruas e dos terreiros, é ação: é trincheira e ponte, bordando pertencimentos em cada verso entoado. Assim, memória, identidade e linguagem dançam juntas, em disputa e reinvenção, entre o apagamento e a afirmação. No batuque que reverbera, na palavra que resiste, no corpo que vive e persiste. Em todos eles estão os rastros de quem nunca deixou de contar sua própria história.

4. A BOSSA DOS QUINTAIS: A AGÊNCIA DOS SAMBISTAS NO SUBÚRBIO CARIOCA

A bossa é um dos momentos mais emblemáticos da bateria de uma escola de samba. Trata-se de um respiro ritmado, uma variação estratégica dentro da estrutura do samba-enredo, no qual os instrumentos podem alterar suas marcações, reduzir a intensidade ou até mesmo silenciar por um instante, criando um efeito de impacto e surpresa.

Quando bem executada, a bossa arrebata, emociona e dá novo fôlego ao desfile. É uma pausa que não interrompe e sim intensifica. A bateria, em seu jogo de cadência e síncope, não apenas sustenta o ritmo, ela o reinventa. Pode ser na marcação do surdo que se desdobra, na conversa entre os naipes, no silêncio repentino que faz a melodia crescer antes da explosão sonora. No momento em que a bateria se retrai, é o canto que toma o centro da cena, com o samba mostrando a mais pura essência coletiva: voz, corpo e chão vibrando em uníssono.

É nessa bossa que eu me demoro. É nela que encontro os sambistas dos quintais do subúrbio carioca, aqueles que seguram o ritmo mesmo quando a cidade quer impor o silêncio.

O samba analisado nessa pesquisa desfila nas vielas, nas calçadas, nos quintais e terreiros, debaixo do sol de cada dia que abrilhanta o nosso viver, como também da chuva que refresca nossos anseios de prazer. Meu olhar se detém em outro ponto da roda: a agência dos sambistas nos quintais do subúrbio carioca.

Falar de agência é falar de movimento, de criação, de escolha. Nos quintais, a agência do sambista não se submete ao mercado, nem se dobra às regras da grande indústria cultural. O samba que nasce ali não é produto, é pertencimento. É rito, cotidiano, herança e invenção. Os quintais não são meros cenários, mas protagonistas da história e da continuidade do samba. É no chão de terra batida ou na roda fechada sem microfone, que se desenham os caminhos possíveis para quem faz do samba seu ofício, sua fé e sua forma de narrar o mundo.

A partir dos recortes do Cacique de Ramos e Terreiro de Crioulo, investigo como esses espaços seguem sendo pontos de encontro, resistência e reinvenção, desafiando a lógica do esquecimento e reafirmando o samba como prática social viva. São territórios em que o tempo do mercado não dita os passos, com o compasso seguindo outra métrica, marcada pelo pé no chão e pela voz coletiva.

Essa escolha não ignora as discussões amplas sobre o samba, suas disputas e seus atravessamentos sociais, religiosos e raciais. Pelo contrário, reconheço sua importância e a necessidade constante de revisitá-las. O propósito aqui é outro: registrar, rememorar e afirmar

a força dos quintais, não como um passado romantizado e sim como realidades pulsantes, que seguem formando sambistas e mantendo viva a cultura, longe dos holofotes do grande espetáculo.

Na cadência dessa pesquisa, minha escrita se inspira na própria estrutura do samba: como numa bossa de bateria, encontro o silêncio que também é som, a pausa que não é interrupção, mas reinvenção. Assim, equilibro rigor acadêmico e experiência vivida, observação e sentimento, mantendo o compromisso com o que posso, de fato, alcançar nesse percurso de mestrado, que tem passado num compasso acelerado.

Agora, fecho essa bossa e volto pra cabeça desse samba. Que a escrita que segue possa, de alguma forma, contribuir para o ambiente que me forma diariamente: o samba e seus quintais.

A seguir apresento a análise da pesquisa, que busca rememorar a agencia dos sambistas negros nos quintais do suburbio carioca. Primeiro analisando o Cacique de Ramos e após o Terreiro de Crioulo. Tendo em vista a seguinte questão: Como os sambistas negros exercem sua agência cultural nos quintais dos subúrbios cariocas, a partir das rodas de samba?

4.1 RAMOS – 1961: CACIQUE DE RAMOS

O Cacique de Ramos, que pode ser considerado um abre-alas do Rio de Janeiro, é um marco da cultura suburbana da Zona Norte carioca, um quilombo de batuques em que o samba se refaz e se reinventa. Fundado em 1961, no coração de Ramos, nasce de um grupo de jovens foliões que, movidos pelo amor ao carnaval e ao compasso do tambor, decidiram tomar as ruas se vestindo de indígenas. O que parecia ser apenas mais um ajuntamento de alegria, ligeiro, apenas para celebrar o carnaval, logo se mostrou como um movimento que mudaria para sempre a história do samba.

A história do Cacique de Ramos é, antes de tudo, uma história de encontros. Como tantos blocos nascidos no coração do subúrbio carioca, tudo começou como uma brincadeira entre amigos, unidos não apenas pelo samba, mas também por laços de sangue e irmandade. No caso do Cacique, três famílias deram origem ao que viria a se tornar um dos maiores ícones da cultura popular brasileira: a família Félix do Nascimento, dos irmãos Bira, Ubirany e Ubiraci; a família Espírito Santo, de Aimoré, que assumiria a parte administrativa do bloco; e a família Oliveira, de Válter Tesourinha, Sereno, Chiquita e Betinha (Reis, 2003) .

Nomear é também fundar um território, erguer um estandarte, escolher como se inscreve na história. O nome Cacique de Ramos nasceu dessa força: um nome que não só identifica, como também carrega o peso da ancestralidade e da geografia, que desenha em palavras o encontro entre o passado e o porvir. "Cacique" veio como herança do Cacique Boa Boca, bloco liderado por Válter Tesourinha, mas, no caso de amigos de Ramos, o nome transcendeu a referência carnavalesca, comum aos grupos da época. Não foi um apelo à estética indígena tão presente nos desfiles e fantasias. O nome vinha de dentro, pois ressoava no bairro por meio da origem indígena do nome dos seus fundadores.

Pode ser coincidência, ou não, mas o fato é que entre os que deram vida ao bloco estivessem Ubirany, Ubiraci e Aimoré, nomes que ecoam os povos originários desse país. No Cacique de Ramos, a referência indígena não se trata de alegoria: é pertencimento. O nome também é a reafirmação dessa ancestralidade, que a cidade – e a história - tantas vezes tentou apagar, mas que ressurgiu na voz e no corpo dos sambistas. Assim, "Cacique" não foi só um título, simbolizando um elo entre história e identidade, um gesto de insubmissão ao esquecimento.

E se "Cacique" evocava a força de quem resiste, "Ramos" fincava essa identidade no chão suburbano do Rio de Janeiro. Nomear o bloco com o bairro onde nasceu não foi mero

acaso, tratando-se de uma afirmação de territorialidade, um compromisso com a terra que o viu surgir e na qual a tradição se reinventaria a cada batida de tambor. Ramos não era só o endereço, era o quilombo urbano do samba, o espaço no qual se construía uma nova narrativa, em que a cultura popular brotava longe dos holofotes da Zona Sul, com uma potência que faria tremer a cidade.

O Cacique de Ramos, então, não se fez apenas como bloco, superando os limites e se tornando como símbolo. Unia três famílias, misturava alas e cruzava gerações. Herdava um nome e o ressignificava. Ao fazer isso, cravou-se na história, indo além de uma agremiação carnavalesca, tornando-se um marco na cultura brasileira. O nome, que antes era apenas um rótulo, tornou-se um emblema. E sob esse nome, o samba encontraria um de seus maiores redutos, sendo um imortal na cadência dos que ousaram sonhá-lo.

Quando o Cacique pisou pela primeira vez no asfalto a surpresa foi imensa. O que era para ser um cortejo modesto virou um arrastão de gente. No ano seguinte, mais do que o dobro dos primeiros foliões seguiu o bloco, e assim, de passo a passo, o Cacique de Ramos se fez gigante. Nos anos 1970 já não era só carnaval: era referência, ponto de encontro e quintal de criação. A sede, na Rua Uranos, tornou-se um terreiro de inovação musical, no qual o samba encontrou novos caminhos e gestou o pagode como o conhecemos hoje. Foi ali, entre uma batucada e outra, que os acordes do banjo se misturaram à cadência do tantã, que o repique de mão deu outro brilho ao compasso e que se ergueram nomes como Jorge Aragão, Almir Guineto e Arlindo Cruz. Do Cacique saiu o Fundo de Quintal, com um legado que se espalhou por todo Brasil, transformando rodas de samba em espaços de reinvenção do gênero.

Segundo Reis (2003) o tempo, no entanto, nem sempre soprou a favor. Com o crescimento das escolas de samba e a centralização do carnaval na Sapucaí, o Cacique, como tantos blocos, viu o número de foliões minguar. Nos anos 1990, o que antes arrastava multidões, passou a contar com apenas um punhado de resistentes. O samba que é samba nunca se cala e nunca se curva. Nos anos 2000, o bloco se reergueu, reafirmando a presença na cena cultural carioca. As rodas seguiram pulsando, as cores seguiram tremulando e a nova geração aprendeu que ali, naquele terreiro, o samba é mais que música: é pertencimento, é memória, é identidade .

Abro aqui um parágrafo como se fosse um parêntese para contar sobre um dia mágico em minha vida. No carnaval de 2024 tive a felicidade de vencer a disputa de samba de embalo, no bloco Unidos de Benfica. Com a vitória, veio também o convite para ser intérprete do bloco. O destino, porém, me reservava um presente ainda maior. No dia do desfile, o

Unidos de Benfica, que abriria a passagem dos blocos de embalo, cedeu sua posição para outros blocos passarem antes. Com isso, fui agraciada com um momento único: Fechei os blocos do domingo e, ao mesmo tempo, abri a Avenida Chile para a entrada triunfal do Cacique de Ramos. Lembro de chegar à altura do edifício do BNDES, olhar para trás e me espantar com a multidão que já se organizava para a chegada do Cacique. Quando meu desfile terminou e caminhei na direção contrária ao bloco, me vi cercada por diversos caciqueanos e segui cantando em conjunto com a multidão: *"Vou caciquear, só vou parar na quarta feira"*.

Falar do Cacique de Ramos é falar de resistência e inovação. Pilar do samba carioca, é um dos grandes responsáveis pela transformação e permanência do gênero. Celeiro de bambas, é um testemunho da força da cultura popular, um exemplo de como os quintais suburbanos moldaram e continuam a moldar a música brasileira. O Cacique segue sua marcha, levando consigo o peso de sua tradição e o brilho de sua capacidade de se reinventar. No batuque de seus tambores, ressoa a certeza de que o samba, no coração do subúrbio, nunca há de se calar.

Inspirada nas reflexões de Muniz Sodré (1998) sobre o samba, entendendo-o como força moldadora do espaço urbano carioca no início do século XX, mergulho neste capítulo em um território mais recente e não menos decisivo: os pagodes deste quintal que, a partir dos anos 1970, tomaram a sede do Cacique de Ramos um berço de encruzilhadas para os sambistas dos dias de hoje.

Foi no seio do quintal do Cacique de Ramos que surgiu um grupo, dando uma nova face para o bloco, agora como grupo de pagode. No quintal floresceu um novo fruto. O Fundo de Quintal – cujo qual falaremos a frente - gerou o pagode como conhecemos hoje em dia, inserindo-o entre as rodas de samba como uma revolução gestada no batuque e na poesia, no qual o samba reinventou a própria pele sem jamais abandonar suas raízes.

Essa nova forma de samba trouxe inovações musicais, como a introdução do tantã, do repique de mão e do banjo adaptado, além de uma nova forma de composição, mais intimista e próxima das rodas de partido-alto. Ali, a melodia foi experimentada, a poesia refinada e a harmonia expandida. Músicas que ecoam até hoje nasceram ou ganharam forma nesses encontros, marcando um novo capítulo na trajetória do samba.

Isso demonstra como o quintal do Cacique de Ramos foi e ainda é um território de invenção, em que a epistemologia do samba se manifestou na forma mais visceral: o corpo que pensa, sente e cria. A adaptação do banjo para o samba, a introdução do tantã e do repique de mão não foram meros ajustes técnicos, sendo gestos de reinvenção carregados de

significado. Ao traduzir a percussão do surdo para o tantã, ao dar ao repique de mão uma nova textura rítmica e ao transformar o banjo em voz pulsante do pagode, os sambistas do Cacique reafirmaram que conhecimento não é apenas aquilo que se escreve, mas também aquilo que se toca, se dança e se vive. Cada toque desses instrumentos é memória em movimento, gesto que guarda o passado e projeta o futuro, pensamento que se expressa no corpo e ressoa na roda. No samba a cognição não se fecha em livros; vibra no couro do tambor, na pele que arrepia ao som de um partido-alto, na cadência que não se aprende em livros e sim vivendo, sentindo, experienciando e, claro, sambando.

Além da importância cultural e musical, a introdução também aponta para um aspecto fundamental: o Cacique de Ramos como um lugar de memória e resistência negra. Inspirado nos conceitos de Pierre Nora sobre lugares de memória, o estudo evidencia como o Cacique não apenas preserva tradições, como também as reinterpreta e ressignifica, de acordo com os desafios de cada época. A tamarineira da quadra, por exemplo, tornou-se um símbolo quase sagrado para os integrantes do bloco, sendo mencionada em sambas e reverenciada por frequentadores, evidenciando como o espaço físico se entrelaça com o patrimônio imaterial do samba. Essa dimensão espiritual se conecta também às raízes africanas do samba e ao sincretismo religioso presente no bloco, que realiza missas e rituais em homenagem a São Sebastião e Oxóssi.

Se a música pulsa, são os seus protagonistas que lhe dão alma. Ou seja, foi o ventre de uma geração de mestres do samba. Sambistas que são legados vivos de um movimento que transformou o samba e a linguagem dele. O que começou como um bloco carnavalesco se tornou um dos pilares da cultura popular carioca — em diversas faces: roda de samba, grupo de pagode, bloco e centro de memória —, mostrando que a tradição não é imutável e se reinventa no compasso de quem a faz.

Quando iniciei minhas buscas por vídeos e materiais sobre o Cacique de Ramos, a primeira impressão que me atravessou foi a discrepância entre o número de registros disponíveis no YouTube – especialmente os mais antigos, que remetessem ao período de fundação do grupo – e a quantidade de estudos acadêmicos sobre o tema. Há uma farta produção científica sobre o Cacique, com metodologias diversas, entrevistas e análises detalhadas. No entanto, me pergunto: essas pesquisas realmente ressoam dentro da própria comunidade?

O que quero dizer é o seguinte: uma pessoa comum, sem o hábito de navegar em periódicos científicos ou em bancos de teses, buscaria a história do Cacique de Ramos nesses

espaços? Ou ela procuraria essa memória em um lugar mais acessível, como o YouTube? Se olharmos para a plataforma, encontramos muitos registros do Quintal do Cacique, porém, com maior frequência a partir de 2004 em diante, quando a internet se popularizou e o audiovisual se tornou uma forma dominante de consumo cultural.

E aí está uma questão que me inquieta: a história da fundação do Cacique e das reinvenções de seus integrantes está amplamente documentada na academia, mas até que ponto ela circula entre aqueles que verdadeiramente vivem essa história? A criança que cresce ouvindo Fundo de Quintal e se encanta pelo tantã teria acesso a esses estudos? Se mal existem registros visuais das primeiras décadas do bloco, como essa memória pode chegar a quem dela pode se reconhecer?

Além do acesso à internet, essa ausência também é um demarcador de classe. No período de fundação do Cacique, um grupo de amigos da Zona Norte carioca dificilmente teria condições financeiras para adquirir e manter equipamentos audiovisuais. Muito menos para armazenar e preservar esses registros. O resultado é um vazio documental, que nos leva a depender quase exclusivamente da oralidade e da memória dos que ainda estão vivos para contar a história do Quintal.

É essencial que pesquisadores sigam ouvindo os sambistas, dando corpo, voz e alma ao seu objeto de estudo. Mas, por onde essa pesquisa tem circulado? Que linguagem ela tem utilizado? Estamos falando para quem? Precisamos alcançar os verdadeiros interessados e afetados pela preservação e manutenção dessas histórias: os suburbanos, os sambistas, os filhos e netos dos sambistas, aqueles que vivem o samba, mas não desfilam seu corpo na academia tão pouco *"são natural em sua poesia"* visando interesses comerciais.

Para contar esse fragmento da história à luz das pistas indexicais e da etnografia digital, precisamos mergulhar na engenhosidade dos sambistas negros, que, com sua perspicácia e senso de invenção, transformaram os quintais do subúrbio carioca em templos da reinvenção musical.

Não foi por acaso que o samba ganhou a configuração de roda, tal como conhecemos hoje. No Cacique de Ramos, a necessidade e a criatividade andaram lado a lado. O espaço era outro, o contexto era outro e o samba precisou se moldar às condições do seu tempo. Se nas grandes escolas o surdo era a espinha dorsal da percussão, nos quintais suburbanos, em que era preciso manter o ritmo sem incomodar os vizinhos ou chamar a atenção indesejada da polícia, surgiu o tantã, com seu grave mais contido e a batida macia feita com as mãos. O mesmo aconteceu com o repique de mão, que substituiu o repique tradicional, permitindo uma

execução mais leve e versátil. O banjo, um instrumento de origem estrangeira, é adaptado para o samba, encontrando no subúrbio um novo propósito e garantindo ao cavaco um parceiro de timbre marcante, que cortava a roda com sua sonoridade metálica e percussiva.

O que os arquivos audiovisuais digitais nos mostram – e o que a memória oral confirma – é que essa reinvenção da roda de samba não foi um mero acaso e sim uma resposta às realidades sociais e materiais dos sambistas negros suburbanos. Essa herança reverbera até hoje, em modelos de quintais que perpetuam essa tradição, como o Terreiro de Crioulo. O que começou como uma adaptação necessária se consolidou como identidade, tornando-se a assinatura sonora do samba de quintal, aquele que não precisa de grande estrutura, microfones ou palco para acontecer – basta um espaço livre, um tantã bem tocado e vozes que sabem dividir o tempo e o compasso.

É preciso nomear os inventores dessa revolução. Segundo Silva (2013), nos anos 1970, enquanto integravam Os Originais do Samba, Mussum e Almir Guineto buscavam formas de aprimorar a sonoridade do grupo. Foi então que Mussum teve a ideia de substituir o cavaquinho pelo banjo, inspirado nos Oito Batutas, de Pixinguinha, que haviam incorporado o instrumento ao choro nos anos 1920, trazendo-o do jazz norte-americano. Mussum foi além: imaginou um banjo com braço de cavaquinho, o que facilitaria a adaptação ao samba.

Almir abraçou prontamente a ideia, mas nas apresentações amplificadas dos Originais o projeto falhou. Os captadores disponíveis no mercado não conseguiam lidar com o timbre estridente do banjo, resultando em um som sujo e distorcido. Sem alternativa, Almir voltou ao cavaquinho. Quando chegou às rodas do Cacique de Ramos, lembrou-se da invenção de Mussum. Ali, onde tudo acontecia sem amplificação, o banjo se encaixava perfeitamente.

O instrumento resolvia um grande problema do cavaquinho, que exigia uma palhetada excessivamente forte para não ser engolido pela percussão, o que arrebentava as cordas e limitava a expressividade do instrumentista. O banjo adaptado, por sua estrutura, não só resistia melhor ao impacto, como também permitia novas formas de percussão, criando recortes rítmicos inéditos no samba.

Silva (2013) também nos conta a história de outra invenção que nasceu do improviso e da inquietação criativa de Ubirany, transformando o acaso em revolução musical. Tudo começou em uma festa promovida por Betinha, onde, como de costume, o pagode tomou conta do encontro. No sorteio espontâneo dos instrumentos, Ubirany ficou por último e não encontrou nada disponível. Foi então que Ticinha, marido da anfitriã, trouxe de sua bateria um tontom, um tambor de corpo comprido e pele estreita. Sem alternativa, Ubirany colocou o

tontom sobre o colo e começou a percuti-lo com as mãos. O resultado foi surpreendente: o som ressoava diferente, dando um novo balanço à roda.

Dias depois, na rua Araguari, em Ramos, Ubirany decidiu experimentar novamente, dessa vez com um repinique, instrumento originalmente tocado com baquetas. Como fizera antes, colocou-o sobre o colo e tocou com as mãos. O som era mais leve que o do tontom, mas ainda não era exatamente o que procurava.

A solução veio no depósito do Cacique de Ramos. Ubirany pegou um repinique idêntico ao que usara antes, removeu uma das peles e adicionou pequenas traves de madeira internas para secar o som. Por fim, rebaixou o aro para evitar machucar as mãos do percussionista. Para aprimorar a invenção, levou o protótipo a um artesão de Cordovil, que fabricava instrumentos musicais. Com a técnica refinada e detalhes ajustados, nasceu o repique de mão, um tambor inovador que revolucionária as rodas de samba e se tornaria essencial na sonoridade do Fundo de Quintal e do pagode.

Em conversa com Bira, presidente do Cacique de Ramos e integrante do Fundo de Quintal, Silva (2013) registra a narrativa de reinvenção de outro instrumento: A história do tantã no samba não começa no Cacique de Ramos, mas foi lá que ele encontrou seu verdadeiro lugar, sendo um elemento essencial da cadência do pagode. Como observa o percussionista Marcos Esguleba, o instrumento já aparecia em filmes de Carmen Miranda, nos anos dourados do rádio, e era usado sob diferentes nomes, como timba ou tambora. O Trio Iraquitã, na década de 1950, já fazia uso dele, e na bossa nova o tantã apareceu discretamente, tocado com vassourinha, na percussão suave que embalava João Gilberto e companhia.

No entanto, até então, o tantã não passava de um coadjuvante. O protagonismo absoluto da marcação no samba ainda pertencia ao surdo. Foi no Cacique de Ramos que essa lógica mudou, e o que era apenas mais um tambor se transformou em uma das colunas rítmicas fundamentais do gênero. Isso aconteceu graças a uma combinação inovadora e harmoniosa de três fatores. Primeiro, o uso simultâneo de dois tantãs de tamanhos diferentes, um tocado por Sereno, o outro por Neoci, criando um jogo de marcações mais dinâmico. Segundo, a chegada do repique de mão, que ampliou as possibilidades percussivas da roda de samba. Terceiro, e talvez o mais importante, a técnica diferenciada de Neoci, que incorporou o trabalho da mão esquerda sobre o corpo de madeira do instrumento, produzindo recortes rítmicos únicos.

Esse uso da mão esquerda para marcar o contratempo tem raízes profundas. É uma herança de Roberto Dotô, percussionista ligado ao Império Serrano e criador do repique de

anel, um instrumento que levava esse nome porque Dotô usava anéis na mão esquerda, para ressaltar ainda mais os efeitos rítmicos. No tantã do Cacique, esse legado se traduziu na sofisticação do toque, na criação de um balanço peculiar, que passou a definir o som do pagode.

Se antes o surdo dominava o samba, o Cacique de Ramos abriu espaço para que o tantã reinventasse a base rítmica da roda de samba suburbana, estabelecendo uma sonoridade que hoje é reconhecida em qualquer quintal em que o samba se faz presente.

Outro tópico importante para essa investigação é o quintal como um lugar de pertencimento e reinvenção. Em depoimento à Silva (2013), Ubirany falava sobre a perda de espaço do samba de meio de ano, do samba de terreiro e do partido-alto nas escolas de samba. O cenário era árido para os compositores. Com a crescente comercialização do carnaval, as agremiações passaram a se voltar, quase exclusivamente, para a grandiosidade do desfile, deixando em segundo plano um papel que historicamente lhes pertencia: o de preservar e fomentar tradições musicais, como o samba de terreiro, um samba dolente, que narra as dores de amor e os acasos sociais, sendo ainda o festivo e instigante ao narrar pequenos prazeres da vida como o ato de ascender a lenha e cozinhar o feijão, sambas de múltiplas faces feitos para ecoar o ano inteiro e; o partido-alto, em que versos improvisados se entrelaçam em desafios poéticos.

Diante desse apagamento, o Cacique de Ramos se tornou um refúgio, um reduto para os compositores que queriam compartilhar seus versos, encontrar novos e antigos parceiros, além de ouvir um samba que não estivesse sufocado pela lógica da indústria fonográfica. Mauro Diniz, cavaquinista e compositor, reforça essa ideia em depoimento à Silva (2013, p. 13): “Eu fazia um samba, não tinha onde cantar. E no Cacique, você tinha a oportunidade de cantar um samba novo”. No Cacique a roda era viva, girava sem amarras, mantendo acesa a chama do improviso e do compartilhamento, no qual cada novo verso era um convite à continuidade do samba.

Por aqui, seguimos no compasso da pesquisa, fincando os pés na memória dos quintais e fixando o olhar para os detalhes que fazem do samba um patrimônio vivo. Já percorremos caminhos de arquivos, narrativas e ressignificações. Agora é hora de nos deter aos elementos que nos conduzem à essência dessa investigação.

Voltamos os olhos às performances musicais e gestuais dos sambistas, ao corpo que toca, canta e se expressa, transformando o ritmo em linguagem. As interações entre músicos e público nos revelam não apenas o caráter coletivo da roda de samba, como também as formas

as quais o samba se constrói, na relação entre quem toca e quem sente. Observamos o espaço da roda, cenografia e decoração, nos quintais que, muito além de cenário, são parte da composição rítmica e identitária do encontro.

Mergulhamos nas letras e temáticas das músicas, especialmente aquelas que dialogam com questões sociais e raciais, que ecoam as dores e as resistências do povo negro e suburbano, que fazem do samba um documento histórico e emocional. Por fim, buscamos captar as expressões culturais e identitárias dos sambistas, os códigos próprios da roda, as marcas de pertencimento e os gestos que comunicam tanto quanto as palavras.

Para essas análises, Para essas análises, recorremos a dois vídeos antigos disponíveis no YouTube, verdadeiras cápsulas do tempo que nos permitem revisitar as rodas de samba do passado e reconstituir fragmentos dessa história. O primeiro vídeo, intitulado "Mussum, Almir Guineto & Cia no Samba do Cacique de Ramos", foi postado pelo canal *ticoinjapan* em 14 de outubro de 2008, embora, segundo a descrição, as imagens tenham sido registradas no início dos anos 1980. O segundo, intitulado "Fundo de Quintal no Cacique de Ramos | Vídeo Raro", foi postado pelo canal *supervideolegal2* em 18 de dezembro de 2010, mas se refere a uma reportagem exibida na TV Manchete em 1998. A seguir, apresento capturas de tela (prints) e transcrições dos trechos de áudio, guiando nosso olhar na tentativa de rememorar e celebrar a agência dos sambistas negros nos quintais do subúrbio carioca.

Aqui, temos dois registros que, à sua maneira, nos permitem acessar camadas fundamentais dessa pesquisa: a vivência da roda de samba em seu estado mais orgânico e a narrativa direta de quem foi protagonista dessa história. Lembrando que o objetivo é rememorar a agência dos sambistas negros nos quintais do suburbio carioca. Indagando Como os sambistas negros exercem sua agência cultural nos quintais dos subúrbios cariocas, a partir das rodas de samba? Levando em consideração os seguintes elementos: 1.Performances musicais e gestuais dos sambistas; 2. Interações entre os participantes (músicos e público); 3. O espaço da roda de samba, cenografia e/ou decoração; 4. Letras e temáticas das músicas; 5. Expressões culturais e identitárias dos sambistas.

O primeiro vídeo (Figura 1), com 1 minuto e 14 segundos, é um recorte visual precioso. Não há conversas em primeiro plano, com muito a ser dito pelos gestos, com os corpos em movimento, pela composição do espaço. Os integrantes do Cacique de Ramos e do Fundo de Quintal aparecem em seu "habitat", sem a mediação de um palco ou qualquer barreira física que os separa do público. A música não se impõe de cima para baixo; ela se espalha horizontalmente, em um convívio direto que é a própria essência da roda de samba. O

ambiente, marcado por roupas leves e trajes de banho, revela a informalidade que caracterizava esse quintal: um espaço em que músicos e espectadores se confundem, se misturam, se atravessam. O samba ali não se assiste: se vive.

O segundo vídeo (Figura 2) nos leva para outro tipo de registro, desta vez mais narrativo e documental. Com quase 15 minutos de duração, a cena se desenrola sem a presença do público, concentrando-se nos próprios integrantes da roda, que assumem o papel de mediadores da conversa. Aqui, o foco está na palavra: um esforço consciente de preservar a memória do Fundo de Quintal, registrando a partir da boca de seus próprios criadores a história do grupo, inovações e trajetória que os levou ao mercado fonográfico. Diferente do primeiro vídeo, no qual a música e os gestos contam a história por si, este segundo nos oferece a voz como principal veículo de memória e análise, um testemunho direto da revolução musical que se consolidou a partir desse quintal.

Ao cruzar esses dois registros, temos um jogo de complementos essenciais: de um lado, a roda de samba no fluxo natural, na qual as relações se desenrolam na convivência espontânea; de outro, a reflexão sobre esse mesmo processo, articulada pelos próprios protagonistas, a partir das suas declarações no vídeo 2.

Figura 1 - Print de tela 0:21 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025)

Figura 2 - Print de tela 0:46 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

Para analisarmos a performance dos músicos, destaco um pequeno registro dos dois vídeos. Na primeira imagem (Figura 1), vemos os sambistas tocando e cantando, como se estivessem conversando. Alguns estão em pé, outros sentados, mas todos conectados pelo olhar, como se ajustassem, em tempo real, o próximo acorde ou a próxima canção. Há também uma sensação de intimidade, como se, enquanto cantam, estivessem trocando mensagens íntimas, dando recados pessoais uns aos outros ou, até mesmo, afirmando algo sobre si.

A segunda imagem (Figura 2) segue na mesma direção: os músicos, dispostos em uma roda aberta, comunicam-se pelo olhar, estabelecendo um diálogo silencioso. No entanto, os vídeos registram performances distintas. No primeiro, os sambistas estão à vontade, como quem de fato está no quintal de casa, sem formalidades. No segundo, os integrantes aparecem mais alinhados e bem vestidos, pois se tratava de uma entrevista para a TV Manchete.

Apesar das diferenças de contexto, um elemento é crucial em ambas as performances: a felicidade. No vídeo mais formal, ela pode estar contida e, ainda assim, faz-se presente no

rosto de cada um. Isso evidencia que tocar e cantar samba não é apenas um ofício, como também um prazer, um ato de celebração, algo que, independentemente da ocasião, consegue promover alegria para os sambistas. É a atuação do samba como vetor de felicidade.

Melo (2013) nos mostra que a linguagem, enquanto ação, é fundamental, pois é por meio dela que os corpos são constituídos nas práticas sociais. Em ambos os vídeos é possível refletir, por meio das imagens, sobre esse lugar de bem viver e de felicidade do corpo negro, que, como aponta Rufino (2017), é um corpo que rompe com o desencanto e a mortificação impostos pela colonialidade. Ao compreendermos o discurso central dessas imagens, entendendo-as como a afirmação da vida e da felicidade, testemunhamos a quebra de paradigmas e a subversão no existir. Nesse momento, ao expressar sua alegria, o corpo negro na roda de samba assume um papel ativo na sociedade, reinventando-se fora dos lugares historicamente forjados de subserviência, silenciamento e mortificação impostos pela colonialidade.

A partir da pergunta que orienta esta pesquisa — *Como os sambistas negros exercem sua agência cultural nos quintais dos subúrbios cariocas, a partir das rodas de samba?* —, as imagens analisadas oferecem uma resposta potente: a agência se manifesta na linguagem viva dos corpos em movimento, que performam, narram e recriam mundos dentro da roda. As cenas capturam a linguagem em sua dimensão performática, evidenciando que os corpos negros, ao se expressarem no samba, não apenas ocupam o espaço, mas o transformam. Esse ato de viver sendo feliz — como revelam os gestos, os sorrisos, os olhares e os toques — é um movimento de reexistência, uma ação que ressignifica os lugares historicamente impostos a esses corpos. A música, a dança e a coletividade funcionam como discursos que rompem com as amarras coloniais, permitindo que sujeitos negros se inscrevam no mundo de forma ativa, criativa e plena. Assim, a roda de samba é mais do que resistência: ela é supervivência, uma forma de existir e celebrar, na qual o corpo encantado performa a liberdade e afirma a cultura afro-brasileira como território de criação, memória e agência.

Primeiro ponto de análise: **Performances musicais e gestuais dos sambistas;** Em relação às interações entre os participantes dos vídeos, considerando os músicos e o público, no vídeo 1 (Figura 3), o que se vê a todo momento é a interação viva entre o público e os sambistas. Pessoas de diversas idades, raças e gêneros compartilham o mesmo espaço, envolvidas pelo ritmo. O registro, postado no *YouTube*, é um vídeo amador datado do início dos anos 80. Nesse momento, Mussum, amigo dos integrantes do Cacique de Ramos, e Almir Guineto já haviam conquistado prestígio musical internacional, com o grupo Os Originais do

Samba. Mussum também brilhava na televisão com Os Trapalhões, mas, ao observar suas interações com o público, percebe-se que o sucesso não os distanciou do calor, do compartilhamento e da efervescência que a roda de samba proporciona.

Figura 3 - Print de tela 1:10 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Para análise do segundo elemento: **Interações entre os participantes (músicos e público);** destaco a imagem de 1:10 do vídeo 1 (Figura 3). Trata-se de um enquadramento mais amplo do local, revela Jorge Aragão com o violão em mãos, sentado à frente de uma mesa repleta de copos e garrafas de cerveja, com duas crianças ao seu lado. Em segundo plano, um homem branco com as mãos erguidas, batendo palmas para acompanhar o samba. Ubirany, com o repique apoiado na perna e, ao seu lado, de costas para a câmera, Almir Guineto segurando seu banjo. Nos instantes finais do vídeo, ao fundo, vê-se um mar de gente sambando. A interação entre músicos e público é tão íntima que parece familiar, como se todos estivessem sob a tamarineira, formando uma grande família, entregue ao prazer coletivo do samba.

Endossando esse pensamento, podemos observar dos 09:12 aos 9:22 do segundo vídeo a fala do Sereno a seguir*:* "[...] o carinho... que esse público maravilhoso me dá, sem mídia... sem mídia interesseira, calor humano, entendeu? Isso é muito importante!". Essa declaração expressa é exatamente o que se vê no primeiro vídeo: uma relação de afeto e proximidade entre artista e público. Não se trata da lógica midiática do fanatismo, da idolatria distante ou da soberba, que ergue muros entre quem canta e quem escuta. Essa relação, cultivada nos quintais, é intensa e contínua.

O terceiro elemento analisado: **O espaço da roda de samba, cenografia e/ou decoração;** Em uma roda de samba de quintal, se o espaço for enchendo, o cerco vai se fechando ao redor dos músicos e, mesmo espremidos, todos cantam, batem palmas, sambam e interagem. Não há grades, não há seguranças separando artista e público. O que rege a roda é o respeito pelo espaço do outro e o desejo de viver ao máximo o instante de êxtase, que só um coro coletivo de um bom refrão, embalado pelo calor humano, pode proporcionar.

Já em relação ao espaço da roda de samba, cenografia e/ou decoração, a primeira imagem que nos vem à mente é a tamarindeira. Sob sua sombra generosa, no quintal do Cacique, nasceu e floresceu uma das mais importantes revoluções do samba. A tamarindeira se tornou um doce refúgio, sendo uma guardiã de poesias e encontros. No primeiro vídeo (figura 4), em todos os momentos, podemos constatar que as pessoas estão reunidas sob a sombra de uma árvore. Em alguns instantes, quando a imagem se expande, avistamos seus galhos e folhas, emoldurando a cena.

Figura 4 - Print de tela 0:37 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Já no segundo vídeo (figura 5), aos 1:38, Bira declara estar em uma terra bendita, sob a tamarindeira. Pouco depois, aos 1:50, a câmera se volta para o alto, destacando a árvore, que acolhe e se impõe como o principal elemento do cenário do quintal do Cacique de Ramos.

Figura 5 - Print de tela 1:50 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

No livro Carnaval-ritual, Castro (2021) nos conta que os fundadores do bloco traziam consigo a ancestralidade das religiões afrodiaspóricas, especialmente aquelas que, sincretizadas com as tradições indígenas, cultuam os caboclos de pena. Conceição Félix do Nascimento, mãe de Bira Presidente e de Ubirany (ambos músicos fundadores do Cacique), foi mãe de santo consagrada por Mãe Menininha do Gantois. Líder de um terreiro de umbanda em Nova Iguaçu, a ela se atribui o axé que habita a famosa tamarindeira da quadra, tornando-a parte viva da mística do bloco.

Além dessa árvore sagrada, as duas tamarindeiras plantadas no terreno e o muro da quadra guardam patuás dedicados a Oxóssi, o caçador e protetor das matas, sincretizado no Rio de Janeiro, a partir do catolicismo, como São Sebastião. A tamarindeira se tornou um

símbolo de proteção na agremiação, tamanha a força espiritual que carrega. Aos seus pés, repousa uma placa com a inscrição: “Todas as pessoas que aqui passarem, forem boas de coração e tiverem dotes especiais, colherão frutos”. É comum ver visitantes tocando a árvore, reverenciando sua presença ao chegar ou ao partir.

Ambos os vídeos analisados se passam sob essa tamarineira. A árvore, que floresce o quintal e abriga seus poetas, tornou-se uma tradição em outros quintais de samba. Na década de 1980, os quintais suburbanos cariocas geralmente tinham um grande espaço, consagrados com árvores frutíferas, tornando natural a presença dessas guardiãs nas rodas que buscam resguardar as tradições do samba.

Além da tamarindeira, é preciso destacar o chão de terra batida. Esse chão ancestral deu origem ao samba de terreiro, que brotava no meio do ano, antes das escolas de samba possuírem quadras próprias. Antes da quadra, havia o terreiro, o fundo de quintal de alguma tia que cozinhava e recebia amigos para celebrar a vida. Antes do samba linear que atravessa a avenida, havia o samba circular, que girava na roda, embalado pela poeira que se levantava entre o entrelaçar de pés, mãos e canto.

O quarto elemento de análise:**Letras e temáticas das músicas;** Em relação às letras e às temáticas das músicas, o primeiro vídeo se desenrola como um mosaico de momentos, fragmentos de segundos que capturam a essência do samba e sua capacidade de contar histórias. Cada cena carrega um pedaço de melodia e a primeira canção que ressoa é "A Vizinha", mais conhecida pelo verso marcante "Pega ela, Peru", composição de Paulinho Durena e Alfredo Melodia, eternizada na interpretação irreverente de Mussum.

Essa música é uma crônica musical, daquelas que fazem do samba um narrador atento do cotidiano. No enredo, um retrato bem-humorado das relações de vizinhança, nas quais trocas de farpas e implicâncias se transformam em poesia ritmada. Dona Maria e sua vizinha vivem em eterna rixa, em um duelo de palavras afiadas e apelidos pejorativos. A vizinha, temperada pelo efeito do pitú (a popular cachaça brasileira), atravessa a esquina, causando um alvoroço. A música, como tantas do gênero, brinca com o riso, desarmando tensões do cotidiano e transformando pequenas disputas em pura festa.

No segundo corte do primeiro vídeo, a música que embala o momento é "Saco Cheio", um clássico das rodas de samba, composto por Dona Fia e Marcos Antônio. A primeira gravação da canção aconteceu em 1980, na voz marcante de Almir Guineto, dando vida a uma crítica afiada à humanidade, especialmente àqueles que se escoram em narrativas cristãs para

justificar seus atos. O ponto alto da canção se concentra no verso: "Tudo que se faz na terra, se coloca Deus no meio, Deus já deve estar de saco cheio".

A letra sugere que os habitantes da Terra sobrecarregam o divino, cometendo erros e maldades sem motivo, mas só lembrando de Deus nos momentos de dificuldade. A reflexão que a música propõe vai além da religiosidade, trata-se de uma crítica à postura humana diante da vida. Em vez de agir com consciência e ética, muitos preferem transferir suas responsabilidades ao sagrado, como se a intervenção divina fosse resolver pendências, que poderiam ser resolvidas pela própria ação humana.

Essa canção revela mais uma faceta do samba: a de provocar reflexão sobre o cotidiano. Para além da festa e da alegria, o samba também é denúncia, sendo pensamento crítico e espelho social. É essencial destacar que a música não critica Deus, tampouco qualquer religião. O alvo é o ser humano que, muitas vezes, não reconhece seus próprios erros, refugiando-se em um discurso religioso sem, de fato, vivenciar sua fé no dia a dia. Isso é, há momentos em que, mesmo diante da necessidade, à beira do perigo, o indivíduo se recusa em enxergar suas falhas e prefere sobrecarregar o divino, buscando aliviar sua própria culpa por algo que nunca precisaria de uma "intervenção espiritual".

"Saco Cheio" é um convite à autorresponsabilidade, um samba que, entre acordes e versos, nos obriga a pensar sobre o peso das nossas próprias escolhas. A letra nos direciona à reflexão sobre nossa agência no mundo, sobre como lidamos com nossos erros e sobre o peso que jogamos sobre a fé, quando, na verdade, na maioria das vezes, o caminho para a mudança está nas nossas próprias mãos.

A próxima melodia que ecoa no vídeo é o inesquecível samba “Coisinha do Pai”, uma joia composta por Jorge Aragão, Luiz Carlos e Almir Guineto. Esse samba, um dos mais populares do Brasil até hoje, ganhou o mundo na voz de Beth Carvalho em 1979, mas encontrou morada cativa nas rodas do Cacique de Ramos e nos desfiles do bloco que leva seu nome.

No livro “Então Foi Assim?”, o autor nos conta a história dessa canção que nasceu despretensiosamente. Almir Guineto, em meio a uma faxina, começou a cantarolar os versos: “Ô coisinha tão bonitinha do pai, ô coisinha tão bonitinha do pai...”. Naquele tempo, ele dividia apartamento com amigos e, ouvindo a melodia que brotava, Luiz Carlos, exímio compositor, encaixou a segunda parte: “Você vale ouro, todo o meu tesouro, tão formosa da cabeça aos pés”. O destino parecia selado: Beto Sem Braço já arquitetava a terceira estrofe. Mas eis que Jorge Aragão, ao ouvir os versos ganhando forma, pediu para acrescentar um trecho em

homenagem à sua filha recém-nascida: “Vou lhe amando, lhe adorando, digo mais uma vez, agradeço a Deus porque lhe fez”.

A canção, que inicialmente transparecia um encanto sensual a uma musa inspiradora, transformou-se em um hino de ternura paternal, deslizando suavemente da admiração à devoção, até repousar na delicadeza do amor entre pai e filha.

E se “Coisinha do Pai” já havia conquistado corações, também conquistou a galáxia, mais precisamente Marte. Foi ideia da engenheira aeroespacial carioca Jacqueline Lyra levar o samba ao espaço, embebendo a imensidão cósmica com a poesia e o balanço do nosso samba. A música foi utilizada para acordar um robô[12] em missão espacial.

A letra, simples em sua construção, é grandiosa em afeto. A repetição do verso “Ô coisinha tão bonitinha do pai” reforça o laço de ternura que o eu lírico nutre por aquele que canta. Sem se perder em narrativas complexas, o samba celebra a beleza e o valor do ser amado, comparando-o a um tesouro. A expressão “coisinha do pai” ressoa como um afago coloquial, íntimo, uma forma carinhosa de nomear alguém querido, seja um filho, um ente amado ou qualquer ser que desperte esse amor puro e incondicional.

E, por fim, a canção se encerra com um sentimento de gratidão, um reconhecimento à existência dessa presença tão especial, um agradecimento ao divino por tamanha dádiva. Esse samba, que fala de amores, é um indício de algo já citado aqui nessa pesquisa, a esfera afetiva do sambista, sobretudo do sambista negro. Isto porque foi pintado no imaginário social como um malandro, boêmio e beberão, o isentando de uma figura paterna amorosa ou até mesmo da faceta romântica do poeta.

Enquanto isso, “Vou Festejar” surge na sequência no primeiro vídeo. Samba de embalo, feito por Jorge Aragão, Dida e Neoci, nasceu para animar o carnaval do Cacique de Ramos em 1978. Beth Carvalho grava a canção e o sucesso é avassalador. No ano seguinte, em 1979, os desfiles do Cacique, que andavam meio esquecidos, voltaram a ser o grande evento do carnaval de rua carioca. O impacto foi tão forte que, naquele ano, o bloco realizou o maior desfile de sua história. “Era tanta gente que o Cacique levou quase seis horas para passar inteiro pela Presidente Vargas”, relembra Beth Carvalho, em entrevista à Silva (2013). Assim, “Vou Festejar” se tornou mais do que um samba de roda - virou quase um hino da celebração nos blocos do Rio de Janeiro.

A canção é um grito de superação e triunfo sobre as dores do amor e da traição. A letra exala libertação, desenhando o instante em que a pessoa traída rompe as correntes do

[12] Coisinha do Pai toca em Marte. Disponível em: O dia em que Beth Carvalho foi para Marte - Notícias - Estadão Acesso em 25/03/2025.

sofrimento e se recusa a ser refém da tristeza. O verso “Chegou a hora, vais me pagar” não sugere vingança, mas sim a certeza de que o tempo se encarregou de reverter os papéis àquele que, em outrora, causou dor, agora prova do próprio fel.

O trecho “Chora, não vou ligar” ressoa como um mantra de quem se reencontrou e não se permite mais ser manipulado. A festa já não pertence ao outro, agora é do próprio eu. O sofrimento vira dança, a lágrima vira sorriso e a dor dá lugar à euforia do festejo. A lição do samba deste samba é clara, precisamos ter amor-próprio para festejar a vida.

Nos últimos segundos do primeiro vídeo, ecoa no ar um coro entusiasmado: "Dona Fia, cadê Ioiô?". O samba, eternizado pelo Fundo de Quintal, em 1984, nasceu da saudade de César Veneno. Os personagens centrais da canção são figuras ilustres do universo sambístico: Dona Fia e seu marido, Iracy Serra, conhecido como "Seu Ioiô”, uns dos fundadores do Acadêmicos do Salgueiro. Juntos, deram ao mundo dois herdeiros do samba, Almir Guineto e Mestre Louro que, por anos, regeu os tambores da bateria salgueirense.

Mas eis que, como em uma brincadeira de telefone sem fio, o samba se espalhou e sua história tomou rumos diversos. Contada de boca em boca, entre mesas de boteco e rodas de samba, a canção guarda um enigma: quem seria, afinal, o Ioiô da música?

Três versões circulam entre os amantes do samba. A primeira diz que Seu Ioiô, pai da família, era o homenageado. Um sambista de talento inquestionável, cuja ausência constante nos pagodes alimentava a saudade dos amigos. No entanto, há quem afirme que a canção foi composta para Mestre Louro, sempre tão envolvido com seus compromissos no Salgueiro, que raramente comparecia às rodas. Já uma terceira corrente defende que Almir Guineto herdou o apelido do pai e, após alcançar o estrelato, também passou a ser o tão esperado nos quintais.

Nenhum registro formal parece cravar a verdade absoluta dessa história. Mas, no fim das contas, talvez pouco importe. E no final, sendo um de seus filhos ou o seu marido, sempre que Dona Fia chegava, ouvia: "cadê Ioiô?"

O fato é que o samba desenha, de maneira lúdica e envolvente, a busca por uma figura carismática, dessas que fazem falta quando não estão. A letra diz que Ioiô é um mestre do cavaco, do pandeiro, do verso no partido-alto, um daqueles personagens que quando chegam, fazem o samba ganhar ainda mais fôlego. A canção retrata a alma vibrante do sambista e celebra aqueles que dedicam suas vidas à arte de fazer o povo cantar. No fim, o que "Dona Fia, Cadê Ioiô?" nos ensina é que o samba só se completa quando compartilhado com quem sente, toca, canta e o vive com maestria.

O segundo vídeo do Quintal do Cacique de Ramos traz como abertura e transição duas músicas: "Bar da Esquina" e "Vem Sambar, Vem Sambar", além de três faixas como fundo musical: "Doce Refúgio", "Amor dos Deuses" e "Fada é Fada". No entanto, é importante destacar que essas músicas de fundo foram selecionadas pela TV Manchete, responsável pela edição da reportagem e são versões gravadas em estúdio. Neste momento da pesquisa, me interessa a agência dos sambistas - aquilo que surge da dinâmica espontânea dos quintais, sem os ajustes fonográficos dos estúdios. Logo, as escolhas feitas pela emissora, ainda que tragam sambas belíssimos, não são o foco da análise.

Posto isso, a primeira canção do vídeo dois, "Bar da Esquina", composta por Jorge Aragão e Jotabê, gravada pelo Fundo de Quintal em 1980, é uma obra que retrata o contraste entre dois mundos distintos. A letra inicia com a repetição do verso "Não, não tem mais jeito, melhor é dizer adeus", que sugere uma despedida inevitável. Contudo, esse adeus ultrapassa o âmbito da relação amorosa e alcança um nível mais profundo, trata-se de uma despedida de estilos de vida e de valores que não se alinham.

A narrativa da música contrapõe dois universos: O da pessoa descrita na canção, que frequenta bares sofisticados, consome chopp escuro e se insere em um ambiente de ostentação e exclusividade, com o narrador da canção, que opta pela simplicidade do bar da esquina, em que encontra seus amigos e pode viver o samba de maneira autêntica. A escolha do "chopp escuro" e dos "bares sofisticados" simboliza um mundo de aparências e status social, enquanto a "cerveja no bar da esquina" representa a camaradagem, a conexão verdadeira e o pertencimento social.

Dessa forma, a canção aborda o dilema da ascensão social e da identidade. Traz um indivíduo de origem pobre, com acesso a um meio mais elitizado, quando percebe que esse ambiente não satisfaz sua alma sambista. Ele, então, renuncia aos benefícios econômicos em nome do privilégio de ter uma vida simples no subúrbio, com seus amigos e modos de viver. Podemos, portanto, interpretar a canção como uma crítica à superficialidade e uma reafirmação da ideia de que a verdadeira felicidade está nas relações genuínas e no reconhecimento de sua identidade cultural e territorial.

A segunda música apresentada no segundo vídeo é "Vem Sambar, Vem Sambar", composta por Moisés Santiago, Alexandre Silva e André Rocha, gravada pelo Fundo de Quintal em 1996. A letra é um convite para que as pessoas se juntem à roda de samba. O refrão repetitivo e envolvente "vem sambar, vem sambar, vem sambar" reforça a ideia de inclusão e participação, chamando todos a se entregarem ao ritmo e à dança. A canção

busca evidenciar a importância do samba na vida das pessoas, ressaltando que o partido alto não pode faltar e destacando sua relevância como parte essencial da cultura e identidade cultural.

Além disso, a canção valoriza a habilidade e o respeito que os sambistas merecem. Termos como "bamba" e "malandreado" aparecem para descrever aqueles que dominam a arte do samba, evidenciando a destreza e autenticidade necessárias para se destacar nesse universo. A música também ressalta o poder do samba de "tirar a tristeza do peito da gente", sublinhando seu papel emocional quase que terapêutico. Em suma, "Vem Sambar, Vem Sambar" é uma canção de celebração da cultura do samba, da coletividade e da alegria que essa manifestação musical proporciona.

Quinto elemento analisado: **Expressões culturais e identitárias dos sambistas.** Os processos identitários no Cacique de Ramos se desenvolvem dentro de uma dinâmica de transmissão cultural. No quintal, a identidade cultural se constrói a partir da vivência compartilhada, da observação e da interação entre gerações. O samba, nesse contexto, é um elemento estruturante da formação individual e coletiva dos integrantes. O Cacique de Ramos se firma como um espaço de aprendizado, no qual a tradição se renova constantemente e os saberes são transmitidos de forma orgânica, moldando a identidade dos sambistas que por ali passam. Dessa forma, o saber orgânico, que circula no quintal da rua Uranos, revela-se gradualmente e depende muito mais da observação do que do ensino formal. Como exemplo, podemos citar o que Bira Presidente diz sobre sua própria formação:

> Meu pai tinha contato com essa gente toda… Pixinguinha, Honório Guarda, Gastão Viana, João da baiana, Bide e tantos outros. Eles costumavam se reunir na antiga Rua das Missões, que hoje é a Nossa Senhora das Graças, na esquina com a Rua Hamilton, que ainda mantém o mesmo nome. Nessa esquina, havia um bar e, no andar de cima, morava Bide, da turma da Velha Guarda. Esse era o ponto principal de encontro antes de seguirem para os redutos do samba. Às sextas, sábados e domingos, antes dos shows, dos espetáculos ou das noitadas, eles se reuniam ali, preparavam uma comida, um tira-gosto, e a bebida corria solta. Meu pai nos levava para lá. Minha formação no samba, meu livro aberto, minha escola, minha universidade foram essas pessoas (Silva, 2013, p. 17).

De acordo com Silva (2013), esse processo formativo se repete no próprio Cacique, com os jovens que, observando Bira e seus parceiros caciqueanos, iniciam-se no samba. Veja, por exemplo, o que relatam respectivamente Dudu Nobre e Marcos Esguleba, dois sambistas que chegaram ainda crianças às rodas na sede do bloco:

> Neoci [filho de João da baiana, pioneiro das rodas e membro da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal] também era um cara impressionante… Sentava com a gente para ensinar a tocar. 'Ó, vai tocar tantã, tem que ter mão esquerda. Mão esquerda no tantã'
> Eu ia para lá para aprender a tocar o repique de mão que ele fez para mim, porque só o Ubirany [vice-presidente do Cacique] tocava repique. Então, pensei: vou tocar repique também, que vai ser legal (Silva, 2013, p. 17).

Esses relatos dialogam diretamente com a Figura 6:

Figura 6 - Print de tela 1:06 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

No primeiro vídeo, vemos várias crianças no quintal, observando atentamente a roda de samba, algumas segurando instrumentos. No entanto, a imagem em questão registra o instante em que um menino pega o tantã, ao lado do inesquecível Mussum e começa a tocar seu samba. O menino toca e, logo depois, Mussum, ao notar a cena, observa e abre um sorriso. Esse momento nos remete à circularidade dos saberes e aos processos identitários que ocorrem na roda. Esse aprendizado, que tem se "graduado" nos quintais que visitaremos a seguir, é um meio contínuo de compartilhamento, conhecimento e vivacidade.

A verdade é que a simples observação do fazer samba, seja na construção de suas melodias ou no cantarolar de suas letras, permite que a criança inserida nesse ambiente desenvolva, desde cedo, sua identidade cultural atrelada ao samba. Isso significa que, desde os

mais novos até os mais velhos, há um fluxo constante de aprendizado na roda de samba. Todos ensinam e aprendem simultaneamente. Ali, exercita-se o pensamento crítico, expressam-se opiniões, narra-se a vida como um cronista e encontra-se voz através da canção. Nos quintais de samba, fala-se de religião, espiritualidade, comida, amor, raça, gênero e tudo o que atravessa o horizonte de um sambista. Em outras palavras, o sambista aprende com o samba e o samba, por sua vez, aprende com o sambista.

No segundo vídeo, os integrantes comentam sobre a circulação dos instrumentos que ajudaram a consolidar a identidade musical do grupo. Eles falam sobre as trocas musicais que ocorriam naquela época, com grupos de pagode de outros estados, especialmente durante a ascensão do pagode romântico nos anos 1990, com grupos como Negritude Júnior, Soweto e Raça Negra. Entre os minutos 09:59 e 10:59, Sereno afirma: "E esse movimento que tá rolando aí é Fundo de Quintal, gente. Todo mundo aí é Fundo de Quintal. Tem o tantanzinho, tem o repique, tem o banjo e a nossa felicidade é essa".

Desde sua origem, pode-se dizer que o samba se consolidou como um gênero musical que combina melodias, harmonias e batucada, elementos que lhe conferem uma identidade sonora única. As composições do samba estão profundamente ligadas à representação da identidade popular, tanto por meio das letras, que retratam o cotidiano do povo, quanto pelas práticas sociais que o cercam, as rodas de samba e os blocos carnavalescos. Vale lembrar que o cacique é bloco e roda de samba, habitado o quintal, como também a rua. Essas dimensões do samba são indissociáveis. As letras que expressam a vivência popular e as práticas de sociabilidade formam um conjunto coeso, que garantiram ao Cacique sua crescente e alcance social do Rio de Janeiro às terras internacionais.

Além disso, o fato do cacique de Ramos manter as suas portas abertas aos sambas de terreiro e ao partido alto, que já não se achavam nas escolas de samba, fez com que o samba assegurasse novas gerações. O compartilhamento das composições nos quintais proporcionou a sociabilidade do sambista, que encontrou parceiros para compor, como também para escutar seus sambas e opinar. Isso promoveu a circulação e a difusão da produção musical, antes mesmo de sua chegada às mídias. E, mesmo nos momentos difíceis, quando o samba enfrentava desafios para se manter, ele persistiu na oralidade, nas rodas e nos quintais, garantindo sua continuidade e renovação.

Foi buscado elucidar, neste capítulo, minhas percepções do quintal do Cacique de Ramos pela etnografia digital, através dos vídeos mais antigos que encontrei no *YouTube* e arquivei em nuvem digital. Vale ressaltar que, neste capítulo, toda a etnografia foi digital, sem

resquícios de memórias de alguma visita, isso porque, até o dia 09 de março de 2025, eu nunca havia pisado no quintal do Cacique de Ramos. É fato que acompanho as rodas de samba do Cacique pelos seus registros, agora muito mais equipados pelo *YouTube*, no qual é possível encontrar eventos completos, mas que não contemplam meu recorte e objetivo.

Também vale ressaltar que a observação deste capítulo se manteve no passado, para entendermos principalmente a estruturação dos instrumentos criados ou reinventados, que proporcionou a configuração melódica das rodas de samba atuais. Ainda nos avisos finais, não posso perder a oportunidade de dizer que, apesar do Bloco do Cacique insistir durante décadas em seu desfile que só vai parar na quarta-feira, isso é uma falácia onde mora a ironia, porque, na verdade, as quartas-feiras reservam a tradicional roda de samba do Cacique de Ramos, no quintal da rua Uranos. Então, o certo mesmo é ser caciqueano e festejar o ano inteiro.

4.2 REALENGO – 2012: TERREIRO DE CRIOULO

O Terreiro está localizado na Rua do Imperador, n.º 1075, em Realengo. À primeira vista, parece uma residência comum, exceto nos dias de samba, quando há muitos carros à frente, com uma intensa movimentação de pessoas. Do lado de fora, destacam-se os portões pretos, um de garagem e outro social. No entanto, o interior abriga uma das primeiras rodas de samba da Zona Oeste a conquistar a autonomia. Pessoas de diferentes lugares, em busca do samba e da valorização da cultura negra, passaram a voltar seus olhares para esse espaço que, até então, tinha pouca visibilidade no cenário do samba. Isso porque, além de ser na Zona Oeste da cidade, o que caracteriza um extremo na geografia da cidade do Rio de Janeiro, também é inserido em uma área periférica, próximo a algumas favelas.

Segundo Lisboa (2024), o Terreiro de Crioulo foi fundado em setembro de 2012, em Realengo, subúrbio carioca. A ideia surgiu de quatro músicos — Silvio Luiz, Leandro Braz, Rose Braz e PH Mocidade — que definiram como proposta central tocar samba com partido alto, sambas de terreiro, maculelê e jongo, priorizando um público mais velho, que pudesse se divertir sem sair do bairro. A intenção era que o evento começasse e terminasse cedo, entre 16h e 23h, com intervalos que mantivessem o mesmo estilo musical. No entanto, ao longo dos onze anos de existência, a roda conquistou novos públicos, atraindo também pessoas mais jovens e visitantes de outras regiões, como Niterói, Irajá, Madureira e Oswaldo Cruz, que passaram a frequentar o Terreiro de Crioulo em Realengo.

O nome carrega um profundo significado histórico e ancestral. O terreiro remete tanto ao espaço do quintal, quanto ao local sagrado em que se realizam os cultos aos orixás e demais divindades de matriz africana. Nesse sentido, o nome se fortalece na tradição do chão batido e na atmosfera de quintal. Já a palavra crioulo reflete o reconhecimento dos seus pertencentes e a conexão com a África, reforçando os laços com suas raízes, para manter vivas as tradições ancestrais, o que evidencia a essência do Terreiro de Crioulo, a excelência de um chão de pretos.

Atualmente, o Terreiro de Crioulo realiza sua roda mensalmente em seu quintal, na Rua do Imperador. Entretanto, também circula por diversas partes da cidade, especialmente em eventos no Centro e na Zona Norte. Embora resgate a tradição dos quintais do passado, como os de Tia Doca e do Cacique de Ramos (que, inclusive, recebe constantes homenagens com repertórios exclusivos do Cacique e do Fundo de Quintal, além da participação do próprio grupo Fundo de Quintal na roda), a roda de samba do Terreiro de Crioulo está

enquadrada no século XXI. Isto é, pensada na lógica da economia criativa, o Terreiro de Crioulo, apesar das bases tradicionais, estrutura-se como um evento organizado comercialmente. Isso inclui desde a cobrança de ingressos até a realização de feiras de expositores, que vendem seus produtos e serviços, bem como o uso de equipamentos de som amplificados. Essa nova dinâmica apresenta tanto vantagens quanto desafios. No entanto, é uma adaptação à realidade contemporânea.

Vale ressaltar que, embora o Terreiro de Crioulo não esteja inserido no mercado fonográfico ou nas plataformas de *streaming*, como o *Spotify*, foi necessária uma reinvenção do modelo econômico, buscando garantir a sustentabilidade dos profissionais envolvidos. Esse formato possibilita melhorias no evento, como maior conforto para o público, estrutura de banheiros, manutenção e aquisição de instrumentos e equipamentos de som, além de reformas no espaço. Dando sequência à análise desta pesquisa, seguimos com o estudo baseado nos elementos de interesse definidos. A seguir, exploraremos como se configura a roda de samba no quintal do Terreiro de Crioulo, considerando suas criações, reinvenções e adaptações no diálogo entre o samba e o sambista.

O Terreiro é um espaço que se transformou ao longo dos anos, o que pode ser observado na comparação entre dois registros audiovisuais. No primeiro vídeo, em um registro amador de 2016, a roda apresenta uma estrutura mais simples, com um público reduzido, conferindo um tom intimista, reforçado pela iluminação do ambiente. Já o segundo vídeo, uma produção de 2024, gravada com equipamentos profissionais e por uma equipe especializada para publicação no *YouTube*, traz uma qualidade de imagem superior, diferentes ângulos de captação e um quintal estruturado como um evento profissional, com um público significativamente maior e mais diversificado.

Diante do contexto contemporâneo e da lógica de consumo do seu público, o Terreiro de Crioulo desenvolveu uma dinâmica própria, que preserva seus valores, reconhecendo e valorizando os profissionais do samba. Isso significa compreender que o samba é, ao mesmo tempo, festa e trabalho. E o trabalho precisa ser remunerado. Na realidade atual, não é viável viver de samba caso ele seja visto somente como entretenimento, no sentido de encarar seus profissionais como pessoas em lazer, uma vez que existe uma indústria do entretenimento consolidada. Portanto, nosso objetivo é analisar o sambista em seu quintal, exercendo sua relação de afeto com o samba, com o intuito de também observá-lo em sua prática profissional, refletindo sobre os desafios e estratégias que possibilitam a continuidade dessa

tradição. Afinal, como um dos fundadores do Terreiro de crioula bem exemplifica: Aqui não é bagunça!

> Aqui não é bagunça, fazemos samba com seriedade e respeito! Não gosto de cervejada, confusão, nesse intuito, comecei a cobrar ingressos porque sabia que ficaria lotado se fosse gratuito. Então queria conforto, bem-estar e, o mais importante, quem estivesse aqui dentro que goste de samba, e, mais uma vez, lembrar a todos que samba não é lugar de bagunça (PH Mocidade a Lisboa, 2024, p. 39).

Primeiro elemento: **Performances musicais e gestuais dos sambistas;** o vídeo 1 (Figura 7) começa já na chamada da canção que será cantada. O sambista Rogerinho Família entra na melodia incentivando o samba no pé e, logo na primeira nota, aciona a memória do público que, quase unanimemente, entra em coro na música.

A roda é composta por: Luciano Bom Cabelo (cavaquinho), Rogerinho Família (cavaquinho), Arifan Jr. (banjo), Márcio Vanderlei (cavaquinho com afinação de bandolim), Feijão (violão de 7 cordas), Serrinha Raiz (tantan), Marcelo Toroba (percussão geral) e PH Mocidade (pandeiro). Há também um integrante ao lado de Paulo Henrique tocando repique, mas ele não é captado pela câmera. Como frequentadora da roda, sei que, nessa época, quem comandava o repique no Terreiro de Crioulo era Tiago Testa, portanto, possivelmente, era ele quem estava tocando.

Nos primeiros segundos do vídeo, podemos perceber os músicos ajustando os instrumentos e entrando na canção, conforme acertam o tom do samba. Do segundo 00:28 ao 00:37, é possível observar esse movimento de adequação à música. O sambista Marcelo Toroba que, inicialmente estava com a cuíca, analisa a roda e decide trocar o instrumento por um repique de anel, que traria melhor harmonia ao tom tocado.

Figura 7 - Print de tela 0:29 vídeo 1. Macelo Taroba com a cuíca em mãos



Fonte: Youtube (2025).

Figura 8 - Print de tela 0:34 vídeo 1. Macelo Taroba tocando o repique de anel e PH mocidade sorrindo



Fonte: Youtube (2025).

A partir de 00:38, PH Mocidade abre um sorriso. Embora esteja de lado, é visível a mudança em seu semblante. Logo depois, ele se vira e fica evidente a expressão de satisfação e a interação entre os músicos da roda. PH Mocidade se balança para os lados enquanto sorri e, com seu olhar, nos comunica que o tom da roda subiu, tornando o ambiente mais animado.

É como se, nesse momento, PH nos informasse que a roda se ajustou, está em harmonia e que o samba está garantido.

Aos 1:30, Rogerinho Família, que comanda a voz da roda, chama o coro, pede palmas e instrui os músicos a "jogar no chão", ou seja, interromper a parte instrumental. Esse é o momento em que o coro do público se intensifica. Todos param o que estão fazendo para cantar e bater palmas. Aqui, os músicos inserem o público como um "instrumento" na interpretação do samba. Podemos dizer que é o momento de plena harmonia entre os músicos e o público, quando tudo se encontra em sintonia. Durante essa passagem, apenas o tantan faz a marcação, enquanto Marcelo Toroba, que havia trocado a cuíca pelo repique de anel, volta rapidamente para a cuíca. Esse instrumento ajuda o público a manter o coro e as palmas no tempo da canção. Logo depois, ele volta para o repique de anel, retornando à harmonia dos músicos da roda.

Aos 1:49, os instrumentos voltam, agora desacelerados, acompanhando o público que mantém o coro. Aos 2:40, Rogerinho Família anuncia ao microfone: "Bororó pra acabar", sinalizando ao público que a última repetição do verso está por vir. Nos últimos segundos do vídeo, Arifan Jr. pede Dó maior e faz o gesto que simboliza a nota com as mãos. Esse momento é interessante para compreendermos a circularidade da roda de samba. A ordem das canções é orgânica, mas a ordem de puxar a música obedece a circularidade da roda, com cada integrante puxando a canção desejada, sempre indicando antes aos parceiros o tom.

Figura 9 - Print de tela 2:58 vídeo 1. Arifan Jr pedindo Dó maior



Fonte: Youtube (2025).

Diferente de outras apresentações musicais, as rodas de samba normalmente não possuem um *setlist* definido. Mesmo em rodas temáticas, como uma homenagem ao Fundo de Quintal, por exemplo, o que ocorre são ensaios com o repertório dos homenageados. No entanto, no momento da roda, cada integrante escolhe espontaneamente qual música puxar dentro da temática, sem uma ordem fixa e predefinida. Isso acontece de forma natural, na comunicação entre os músicos, mantendo a espontaneidade e a fluidez, elementos que caracterizam uma verdadeira roda de samba.

No segundo vídeo, que traz um *pout-pourri*, há uma execução de várias músicas em uma única faixa, tocadas uma após a outra, às vezes sobrepostas, o que é comum na música popular. A roda de samba é composta por: Arifan Jr. - banjo; Abel Luiz - bandolim; Dirceu Leite - flauta; Marcelo Toroba - percussão geral; Andreia Caffé - vocal; Abdu - surdo; Serrinha Raiz - tantan; Feijão - violão 7 cordas; Luciano Bom Cabelo - cavaquinho; Santa Cruz - cavaquinho. Há também o som de uma conga, mas não foi possível verificar, pelo vídeo, a identidade do percussionista.

O audiovisual começa indicando sua produção, com créditos para a DOB foto e vídeo, e ANDEC sonorização. PH Mocidade é quem comanda a voz da roda, puxando os músicos e o público para a traquinagem que fará. Ele é um sambista conhecido por ser um grande partideiro, animado e carismático, que faz a diferença na roda de samba. Além disso, é um excelente compositor e versador, com o talento de aglutinar a energia da roda.

Habitualmente, o *pout-pourri* acontece no final do último set da roda, sendo um momento de encerramento do evento. Ou seja, é a forma de fechar com “chave de ouro”. O público canta e se entrega nos refrões mais conhecidos, saindo do evento com aquela sensação de “alma lavada”, que só quem ama o samba pode entender. Eu diria que é a renovação da energia vital, como se a roda enchesse novamente nossos pulmões de um ar carregado dessa energia e, com isso, todo o corpo se renovassem com a circulação de um sangue oxigenado pela realização de viver o samba.

Figura 10 - Print de tela 0:05 vídeo 1. Introdução Audiovisual



Fonte: Youtube (2025).

Dos 0:10 aos 0:13 do vídeo, podemos ver Arifan e Abel sorrindo e cantando, sinalizando no olhar essa levantada de energia. É como se eles estivessem dizendo, um ao outro: “Agora o PH vai fazer a roda incendiar”. Aos 0:19, vemos Andreia Caffé e, em seguida, aos 0:21, integrantes das pastoras do samba que, nesse momento, são as vozes do contracanto, fazendo uma espécie de *backing vocal*. De forma mais simples, esse é um momento em que parece que PH Mocidade pergunta algo e, no contracanto, Andreia Caffé e as pastoras respondem e/ou reiteram a pergunta.

Aos 1:26, PH Mocidade sinaliza com os braços, fazendo um gesto de jogar para frente, acelerando o andamento da roda mais uma vez e nos dando o sinal de que a roda vai ficar mais rápida e mais firme. Logo após, aos 1:31, a câmera foca no sambista Santa Cruz, que está olhando para seus parceiros da roda e rindo, um indício de como esse momento traz um ar de diversão, mas também um desafio para os músicos, que precisam pensar rápido para ajustar a harmonia da roda a cada subida. Em seguida, a câmera se volta para PH, que está se divertindo e dançando enquanto puxa a próxima música do *pout-pourri*.

Figura 11 - Print de tela 1:30 vídeo 1. PH mocidade sinaliza para jogar a cadência mais para frente



Fonte: Youtube (2025).

Vale ressaltar que PH Mocidade está vestido com uma roupa que é quase um uniforme. Habitualmente, em quase todas as rodas, ele se veste com modelos de camisas com a escrita 'Preto' na frente, o que diz muito sobre sua performance na roda. Ele é um dos fundadores do terreiro e possivelmente o mais velho integrante do projeto. Essa escolha de roupa, além da repetição constante, comunica sobre suas crenças e sua devoção aos Pretos Velhos. Prova disso é que, todo dia 13 de maio, PH Mocidade organiza um samba de Preto Velho com feijoada gratuita, abrindo o quintal do terreiro ao público, para uma celebração da ancestralidade negra. Além da imagem de preto velho adornar a roda, o que falaremos adiante.

Figura 12 - Post de divulgação do evento de preto velho no quintal do terreiro



Fonte: Instagram / PH Mocidade (2025)

Voltando ao vídeo, aos 2:03, PH Mocidade mais uma vez sinaliza com a mão para seus parceiros, indicando que joguem o samba mais para frente, ou seja, acelerem a batida. Aos 2:28, PH se levanta e dança, performando as batidas do samba. Aos 4:45, ele chama mais uma vez o "que que re que que" para cima e entoa o verso quase como um grito que antecede o ato final. Em seguida, aos 4:49, ele se levanta e joga os braços para frente, orientando músicos e público a elevarem ainda mais o andamento do samba. Aos 5:20, enfim, PH Mocidade diz "pedi pra parar" e, logo depois, os músicos param. O semblante do músico evidencia o cansaço, a realização e o desgaste, visto que, nesse momento, ele está encharcado de suor. O público começa a aplaudir o talento dos músicos e, por fim, PH diz: "Segura que lá vai fumo". Em resposta, Arifan Jr. diz ao microfone: "Segura na galha", quando é possível ouvir a risada de PH Mocidade, antes do encerramento do vídeo.

Figura 13 - Print de tela 4:52 vídeo 1.
PH mocidade sinaliza para jogar o andamento mais para frente



Fonte: Youtube (2025).

Segundo elemento: **Interações entre os participantes (músicos e público);** Bororó, nome popular da canção "Nascente da Paz", é um daqueles sambas em que a roda de músicos e a roda do público se entrelaçam entre danças e cantos. Nos primeiros segundos da música, o público já se conecta com os músicos, assumindo a responsabilidade de viver e agregar esse momento, tornando-se, de certa forma, parte dos instrumentos da roda.

Nesse início, é possível observar diversas expressões do público. Aos 06:00, um homem de blusa branca inicia as palmas, enquanto outro, de blusa azul ao seu lado, segura o copo com a boca para poder acompanhar no ritmo. Do outro lado da tela, duas mulheres — uma vestindo um *cropped* branco e verde, e a outra de blusa branca — cantam e dançam, demonstrando a energia contagiante desse instante.

Figura 14 - Print de tela 0:06 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

As pessoas citadas se balançam de um lado para o outro, buscando a harmonia da roda. Isso acontece porque essa canção promove uma forte interação entre músicos e público. Há uma espécie de contracanto e apoio do público que, ao mesmo tempo, impulsiona a roda com esse movimento ritmado. Esse balançar eventualmente se transforma em gestos mais marcados, como o balanço lateral dos braços ou as palmas, algo que se torna ainda mais evidente ao longo da canção.

Figura 15 - Print de tela 0:06 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Essa interação popular é uma característica marcante das rodas de samba ao som da canção *Bororó*, tornando-se quase uma tradição recente, diretamente ligada a essa música. Essa tradição tem uma forte conexão com o grupo Fundo de Quintal, que foi o primeiro a gravá-la. Assim, uma canção, que traz em sua essência a ideia de "iluminar os nossos quintais", acabou se tornando um verdadeiro hino de celebração dos quintais e terreiros de samba.

Outra interação interessante é perceber como a proposta da roda idealizada por PH Mocidade — de receber um público mais velho para curtir um samba perto de casa — se concretiza. Há diversas pessoas na roda que, possivelmente, já passaram dos 50 anos e estão completamente entregues ao samba, sambando, cantando e se divertindo.

Um momento especialmente marcante ocorre no minuto 1:12, quando uma senhora de cabelos brancos (Figura 16) aparece sambando bem próxima aos músicos. Essa cena não apenas evidencia o caráter agregador da roda, mas também reforça seu aspecto acolhedor, em que pessoas de diferentes idades se reúnem para celebrar a cultura dos sambas nos quintais.

Figura 16 - Print de tela 1:12 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Uma interação interessante de observar ocorre entre 1:56 e 2:07 do vídeo 1, quando uma jovem de blusa verde e branca se aproxima do sambista Arifan Jr., pedindo uma música. O músico, aparentemente, responde algo que justifica a impossibilidade de atender ao pedido naquele momento, ao que a moça sinaliza com os braços que ele poderia cantar depois. Logo em seguida, Arifan fala mais alguma coisa ao ouvido da jovem, que sorri e agradece. Esse ato de pedir uma música para que a roda cante é algo delicado, que exige bom senso e, muitas

vezes, causa controvérsia entre os músicos. Embora o repertório não seja sempre rigidamente definido, há combinados e ensaios prévios entre os integrantes da roda. Além disso, existe uma regra fundamental e unânime: nenhuma música é repetida.

Outros fatores também influenciam a decisão de atender ou não a um pedido. Há a identificação do músico com a canção e sua pertinência dentro da construção do repertório, previamente ensaiado ou combinado. Muitas vezes, há um tema específico e, assim, músicas que fogem desse contexto acabam ficando de fora. Também há questões técnicas, como a dificuldade em alcançar determinado tom ou não conhecer toda a canção. Por fim, há ainda as questões morais. Muitos sambas são barrados por conterem narrativas que os músicos não concordam, como letras que romantizam a violência contra a mulher, expressam misoginia ou reproduzem discursos racistas.

Figura 17 - Print de tela 1:58 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

O fato é que não sabemos exatamente o que foi dito nesse momento do vídeo mas, dentro das dinâmicas da roda de samba nos quintais, é provável que Arifan tenha posicionado

seus argumentos e conduzido a roda de acordo com os combinados prévios com seus parceiros, afinal, a roda tem suas normas e códigos, sendo sempre um movimento coletivo.

Outro movimento coletivo é agência das pastoras do samba. As potentes e afinadas vozes femininas, que unem forças no canto coletivo dos coros do samba, compõem o grupo denominado como "pastoras do samba". Elas acompanham diversas rodas de samba, formando o coro dessa celebração. O grupo, formado por Elianne Alves, Fernanda Gomes, Aináh Margot e Elisangela Nê, é o coro que abrilhanta e interage com o público e com PH Mocidade no vídeo 2.

Uma roda com pastoras estabelece um contraste com as tradicionais vozes masculinas. O *pout-pourri* interpretado no vídeo dois ganha um tom de traquinagem, graças à interação entre PH Mocidade e as pastoras. Aos 4:53 do vídeo dois vemos o momento em que uma delas, Aináh Margot, chega a dar um pulo dançante e cantado, enquanto PH Mocidade sinaliza o andamento da roda; logo em seguida, ela sorri. As pastoras são uma atração que acrescenta valor e tradição à roda, sendo uma forma de rememorar o coro das mulheres nos quintais de outrora.

Figura 18 - Print de tela 1:00 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

Nei Lopes (2017) informa que "o samba veio incorporar, deglutir e reelaborar as manifestações carnavalescas", buscando referências nos ranchos de reis. A partir disso, surge a denominação "pastora", de origem nordestina, ligada ao termo "pastoris".

> Diga-se de passagem que o uso da palavra 'pastoras', registrado no contexto das escolas pelo menos até a década de 1940, é outro sintoma da persistência

> do velho modelo de samba em duas partes, separadas também por atribuições de gênero (a primeira, feminina, a segunda, masculina)" (Matrizes africanas do samba, 2022).

As pastoras do samba, aquelas que possuem na voz a possibilidade de "salvar" ou "deixar perder-se" um samba, exercem, portanto, a função primordial de garantir que a tradição presente na letra e melodia de um samba seja preservada, tanto interna, quanto externamente pelo grupo. Ou seja, as pastoras são o grande coro do samba, podendo potencializar a transmissão da letra e melodia, ou ainda, manifestar a falta de conexão com a obra e a canção se perder no desencante do canto.

Embora a tradição das pastoras esteja fortemente ligada ao samba-enredo, sobretudo com as mulheres da velha guarda das escolas de samba, o grupo "Pastoras do Samba" traz à cena o sabor do passado com o tempero do presente. Em sua apresentação, elas nos inserem em uma tradição, ao mesmo tempo em que a reinventam e recriam continuamente.

Figura 19 - Print de tela 4:23 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

O homem de camisa preta e vermelha, na Figura 19, tocando a garrafa verde, em um gesto ritmado com o anel contra o vidro, também nos remete aos tempos de outrora, quando os sambistas faziam música com o que tinham à mão. No subúrbio, onde reside a morada do samba, quase todo objeto pode se transformar em som e gerar uma bela batucada. Tocava-se e ainda se toca tampa de garrafa, frigideira, talheres, balde, caixa de fósforo, mesa, cadeira, vasilha, ponta de faca no gargalo da garrafa… e por aí vai. Na perspicácia de quem entende de samba, o som nasce de qualquer coisa que a mão alcançar. Esse gesto revela a potência cognitiva do sambista, que não precisa de partituras para produzir sua arte e sua cultura.

Nesse mesmo sentido, vemos a interação do público, que conduz as palmas e celebra em harmonia com a roda. Em diversos momentos do vídeo é possível observar o público batendo palmas em conjunto e cantando os refrões. É como uma grande conversa em que todos falam ao mesmo tempo, mas se entendem perfeitamente por que estão em sintonia. A conexão, promovida pela roda de samba no quintal, cria a sensação de que todos ali são amigos íntimos, compartilhando uma imensa alegria.

Acredito que o vídeo dois nos convida a viajar por essa sensação, permitindo, a cada segundo, compreender um pouco mais sobre a potência do samba — esse agente invisível com um corpus fortalecido pela experiência do ser, do viver e do pertencer. Para o mundo, o samba pode até ser imaterial, mas no Terreiro de Crioulo o sambista vê o samba acontecer e sente o toque dele em si. A imensidão do samba pode não ter forma ou materialidade, mas tem dimensão e intensidade.

Terceiro elemento: **O espaço da roda de samba, cenografia e/ou decoração;** Ao falar sobre o espaço em que ocorre o Terreiro de Crioulo, poderíamos dedicar uma pesquisa exclusivamente a esse tema, considerando que se trata de uma das rodas mais bonitas e decoradas que já presenciei no Rio de Janeiro. Desde o início houve uma evidente preocupação com a estética negra. Com o passar dos anos, esse cuidado se aprofundou ainda mais e, constantemente, ao chegar ao quintal, nos deparamos com uma nova proposta decorativa. Sempre há referências negras e frases impactantes, mantendo, contudo, o ar familiar do quintal e a cara do subúrbio carioca.

Ao nos atentarmos às fontes principais desta pesquisa, podemos extrair um breve recorte desse discurso que habita a estética visual do ambiente. No primeiro vídeo, há diversos banners com personalidades negras da história do Brasil e do samba espalhados por todo o espaço: sobre a construção de alvenaria ao fundo, nas paredes, e até mesmo pendurados na estrutura da tenda. Infelizmente, a iluminação e a qualidade da gravação dificultam a identificação precisa de todos os rostos que aparecem. Mais uma vez, recorro às minhas memórias pessoais para fornecer essa informação, ainda que não possa afirmar com certeza os nomes das personalidades homenageadas nos banners.

Apesar disso, essa informação é relevante, pois a exposição dos rostos de tantas personalidades negras — sobretudo de sambistas — aciona não somente a voz do povo negro, mas também sua visibilidade, especialmente diante do racismo que nos invisibiliza cotidianamente. Ao chegar à roda de samba e cantar uma canção de Roberto Ribeiro, por exemplo, também podemos ver seu rosto e ler seu nome. Todos esses elementos, juntos,

comunicam para além da canção: comunicam que somos, que produzimos, que festejamos, que criamos e rememoramos os nossos. Trata-se de respeito e continuidade para os que vieram antes, em conjunto com a firmeza e a identificação para os que vivem o hoje.

Figura 20 - Print de tela 0:28 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Dialogando com essa afirmação, encontramos a frase escrita em uma das paredes: “Pobre do povo que não respeita a sua história”. Essa frase está centralizada entre duas ilustrações de bonecas negras com cabelos *black power*, sendo que uma delas tem um pente garfo preso ao cabelo.

Tudo isso nos convida, mais uma vez, a refletir sobre nossa identificação e a importância de conhecer, além de valorizar a história e a cultura do povo negro. Essa dimensão se reflete diretamente na atmosfera da roda, em que é possível ver lindas mulheres negras ostentando seus cabelos *black*, em plena consonância com a beleza e a afirmação do ambiente.

Figura 21 - Print de tela 1:22 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

Dando continuidade à etnografia digital do primeiro vídeo, ressalto a singela e potente decoração da mesa, que está coberta por uma toalha estampada com letras grandes com o nome do projeto: Terreiro de Crioulo. Acima da mesa, há um objeto que parece ser um centro de mesa, preenchido com palha. É muito comum que, ao centro das mesas das rodas de samba, estejam presentes elementos religiosos. Considerando que a palha é um elemento com forte representação de Omolu/Obaluaiê, é possível imaginar que haja alguma ligação com esse orixá. Em cada ponta da mesa, há também um suporte para velas, aparentemente feitos de bambu.

As luzes do ambiente não estão voltadas para a roda de samba; são externas e servem apenas para uma iluminação direcionada para fora do espaço da roda. Essa escolha de luz, mais baixa e amarelada, além de proporcionar um tom mais acolhedor, remete à simplicidade dos quintais das casas, ou seja, às memórias familiares. Para mim, ela desperta até mesmo a nostalgia dos sambas que começavam pela manhã e adentravam o entardecer. Assim como minhas memórias emergem por meio desse pequeno dispositivo de luz, acredito que muitos outros sambistas, negros e suburbanos, que viveram suas histórias nos quintais de família, entre sambas e pagodes, também reconhecem nesse tom acolhedor o tom de casa, de quintal e de pertencimento.

Figura 22 - Print de tela 0:20 vídeo 1



Fonte: Youtube (2025).

O segundo vídeo evidencia como a dimensão estética acompanhou a ascensão do Terreiro de Crioulo, revelando um processo contínuo de ressignificação do espaço. Essa transformação se manifesta, inicialmente, pela ampliação do ambiente físico, que preserva as frases de impacto escritas nas paredes, incorporando novos elementos, que somam camadas ao que já existia. Uma mudança marcante está na iluminação. Com o aumento significativo do público e a intenção de registrar o audiovisual para plataformas digitais, a luz passa a ocupar todo o ambiente, agora com intensidade e tonalidade branca, criando um cenário mais homogêneo e tecnicamente adequado para captação de imagens.

É possível observar, ao longo do vídeo, a presença de adornos nos microfones, todos trazem uma folha de espada-de-São-Jorge, além de fitas coloridas, flores e tecidos diversos. Esses ornamentos, ao mesmo tempo em que individualizam cada integrante da roda, instauram um sentido de coletividade, por compartilharem a mesma base simbólica, a folha da espada de São Jorge, associada à proteção espiritual e à figura de Ogum. Trata-se de um gesto que ativa simultaneamente memórias individuais e coletivas, evocando espiritualidade e ancestralidade.

Figura 23 - Print de tela 1:207 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

Ainda no esforço intencional de ativar dispositivos de memória coletiva, uma grande faixa escrita “Nossa Pequena África” estabelece uma analogia direta com o território da Pequena África, na zona central do Rio de Janeiro. Este local, marcado por uma história profundamente ligada às populações negras — desde a chegada dos navios negreiros, passando pela organização cultural em torno da casa de Tia Ciata, até os dias atuais com o Quilombo Urbano da Pedra do Sal — é acionado aqui como um verdadeiro “lugar de memória” (Nora, 1984).

Essa evocação costura o sentido de pertencimento, articulando-o ao que Martins (2021) conceitua como tempo espiralar, em que passado, presente e futuro se entrelaçam. Assim, o terreiro não apenas vive uma tradição, mas a revive e a reinventa, acrescentando novas camadas, mesmo quando outras se perdem. Tudo isso converge na criação de um novo tempo, de uma nova memória, de um novo modo de ser e pertencer. A faixa “Nossa Pequena África”, disposta em destaque no muro do quintal, reforça visualmente essa ancoragem simbólica e afetiva com o território ancestral, tornando-se um marcador identitário visível e de fácil reconhecimento.

Sua presença, diante de um público majoritariamente negro e em comunhão festiva, revela mais do que uma referência geográfica, é uma afirmação política de pertencimento e resistência. Ao redor, o espaço é preenchido por corpos em movimentos, na circularidade dos versos e do ritmo experienciado, adornado por placas decorativas — como a que está ornamentada com réplicas de notas de dinheiro circulando placas de direcionamento aos ambientes do espaço —, indicando que a roda de samba, mais do que entretenimento, apresenta-se também como território de produção simbólica e econômica.

Figura 24 - Print de tela 2:06 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

Nas paredes, também é possível notar placas de madeira com nomes inscritos. Devido à velocidade das imagens, nem todos os nomes podem ser identificados com nitidez. No entanto, a segunda placa do quadro azul traz com clareza o nome de Candeia, mestre sambista que sempre defendeu uma estética negro-brasileira no samba. No quadro alaranjado, é visível o nome de Rufino, compositor nascido na Bahia, cuja obra enriquece a discografia do samba carioca. Nelson Rufino, embora baiano de nascimento, parece ter sido "gerado" também pelo samba do Rio: carrega as heranças das terras baianas, mas também exala o "ar malandreado", que habita o sorriso de todo sambista carioca.

Saber o nome dos compositores do samba é um gesto de reparação simbólica e de preservação da memória coletiva, sobretudo diante da recorrente invisibilidade desses sujeitos, no que se considera a história oficial da música brasileira. Os nomes gravados nas placas de madeira não são meras homenagens decorativas, mas inscrições de existência e genialidade desses sujeitos.

Ao dar visibilidade a esses artistas, o Terreiro de Crioulo contribui para romper com a lógica hegemônica, que privilegia intérpretes ou figuras centrais, em detrimento dos criadores, muitas vezes negros, pobres e oriundos das periferias. Esses compositores são os verdadeiros cronistas do cotidiano, tradutores da vida do povo em poesia, melodia e ritmo. Reconhecer seus nomes é, portanto, reconhecer suas contribuições estéticas à música brasileira, bem como suas contribuições políticas, culturais e sociais para o samba e para a sociedade brasileira.

Figura 25 - Print de tela 5:10 vídeo 2



Fonte: Youtube (2025).

Somando todos esses elementos, o quintal do Terreiro de Crioulo narra uma história de negritude, de valorização e afirmação das raízes negras do samba e da cultura que brota do chão batido. É um espaço criado para acolher os mais velhos e celebrar, em Realengo, a continuidade e a potência da cultura negra suburbana carioca. Nesse cenário, o Terreiro de Crioulo se reafirma como um lugar de reinvenção das memórias negras, no qual o chão batido se torna espaço de celebração e disputa narrativa, inscrevendo novos significados à história do samba e à influência na identidade cultural da população negra suburbana da Zona Oeste carioca.

Quarto elemento: **Letras e temáticas das músicas;** A letra da música "Nascente da Paz", de Sombrinha e Adilson Victor, conhecida como "Bororó", conjuga elementos poéticos, simbólicos e performáticos, que permitem compreender como o samba opera como forma de registro, transmissão e atualização de saberes, afetos e pertencimentos coletivos. Desde o início, com o refrão "Bororó, bororó…", a composição já convoca o corpo e a voz a uma cadência lúdica e ritual.

A repetição sonora reforça o caráter sensorial e ancestral da linguagem musical afro-brasileira, em que o sentido emerge não somente do conteúdo verbal, mas da performance rítmica e da energia partilhada no ato de cantar e dançar. A música, nesse contexto, atua como mediação com o sagrado, funcionando como um modo de ordenar o mundo. A canção carrega exatamente essa força sensorial que, mais do que comunicar uma mensagem lógica, mobiliza afetos, convoca o corpo e instaura uma energia que é coletiva,

encantada e vital, na qual a linguagem não está dissociada da experiência, sendo parte constitutiva da própria vida vivida.

No trecho “O meu sonho verdadeiro / É gostoso de sonhar / Todo mundo no terreiro / Indo até o sol raiar”, o sujeito constrói uma imagem de utopia coletiva, ancorada no espaço simbólico do terreiro. Esse “sonho” remete há um tempo e a um lugar de comunhão: o quintal como território de alegria, arte e reinvenção. O samba, nesse contexto, é apresentado como uma prática viva de socialização e pertencimento, capaz de transgredir o tempo cronológico (“até o sol raiar”) e instituir um tempo outro, no qual memória, presente e desejo se entrelaçam. A letra da música revela uma encruzilhada, ao fundir o sonho individual com a coletividade do terreiro, cruzando o sensível com o político, o poético com o espiritual. O samba se apresenta, então, como uma prática que ensina pela experiência, pela partilha e pelo encantamento.

A presença da poesia e da musicalidade se explicita nos versos: “Sob a luz da poesia / É tão doce de cantar / E ao som dos tantãs e dos balangandãs / Eu não quero parar”, marcando o samba como uma linguagem encantada que se realiza no sensível. A menção aos instrumentos — tantãs e balangandãs — inscreve o corpo sonoro da tradição afro-brasileira e reforça a ideia de que a linguagem do samba se constitui pela conjunção de som, gesto e presença coletiva.

Os significados culturais não são fixos, sendo produzidos e compartilhados por meio da linguagem, operando em sistemas de representação. Em “Bororó”, a linguagem musical atua como um desses sistemas, criando e sustentando uma representação identitária, que se distancia das imagens estereotipadas e hegemônicas, impostas às populações negras e periféricas. O samba, enquanto prática cultural, disputa esses sentidos: torna-se instrumento de reescrita da própria história e ferramenta de reivindicação política.

Outro verso marcante é: “Samba é filosofia / Fidalguia do salão / Tem a força e a magia / Que acende o coração”. Ao declarar que “samba é filosofia”, a letra rompe com a visão do samba como mero entretenimento, posicionando-o como forma de pensamento — uma filosofia que nasce da rua, do quintal e do corpo coletivo. Ou seja, posiciona-se o samba como um saber complexo, que vai muito além da diversão, do entretenimento.

Aqui, a música reafirma a própria potência epistemológica, compreendendo o samba como filosofia popular, ética vivida, narrativa coletiva de uma experiência negra e suburbana. Esse verso também evidencia a tensão entre espaços — o "salão" da elite e o "quintal" popular

— que o samba atravessa, resistindo às tentativas históricas de higienização, embranquecimento e esvaziamento simbólico.

O trecho final, “é a minha bandeira, paixão verdadeira / Que me satisfaz / Essa luz tão divina ilumina os nossos quintais”, acentua a dimensão política da linguagem do samba. A “bandeira” funciona como símbolo de luta, identidade e pertencimento. A referência à “luz divina” reforça a sacralidade do ato de sambar, cantar e estar junto. A “iluminação dos quintais” pode ser compreendida como uma metáfora da valorização dos espaços subalternizados e da afirmação de uma estética e ética negra, sambista e suburbana. A luz que ilumina o quintal é, simultaneamente, a do orixá, a da ancestralidade e a da criação poética que reencanta o cotidiano. O samba, nesse sentido, atua como contranarrativa à marginalização das culturas negras e como dispositivo de reinscrição das memórias negras no presente.

Nascente da Paz é uma enunciação comunitária de pertencimento, uma celebração da oralidade e uma convocação à continuidade da memória cultural negra. Sua linguagem, tanto na melodia quanto no conteúdo, resgata e atualiza sentidos ancestrais, operando como um texto de memória, um manifesto de resistência cultural, que reafirma a centralidade da linguagem na produção de mundos — neste caso, do universo sambístico do Rio de Janeiro.

No vídeo dois, a canção já se inicia com o refrão-base, que será repetido diversas vezes ao longo do audiovisual. Isso acontece porque esse refrão funciona como ponto de partida e retoma para cada verso que a roda de samba for entoando. O *pout-pourri* é comandado por PH Mocidade, que vai puxando versos de diversas canções. Neste vídeo, em especial, PH transforma várias músicas e cantigas de expressões negras em um grande balaio cultural, costurado no tom do samba.

O refrão-base utilizado é da autoria de João da Baiana. A letra da música é profundamente rica em referências às diferentes nações africanas, que influenciaram a formação cultural do Brasil, como Angola, Nagô e Ijexá. A repetição de frases e a cadência rítmica criam uma atmosfera quase hipnótica, que evoca os cânticos e as danças realizadas nos terreiros de Candomblé.

O termo “ganga” é utilizado para designar líderes espirituais, sacerdotes, mestres, curandeiros ou velhos sábios. Já a expressão “chora na macumba” pode ser interpretada como uma metáfora para o toque dos atabaques, que “choram” ao ecoar seus sons e também para o próprio lamento espiritual, representando o transe, a entrega e a comunicação com os ancestrais e as divindades. Trata-se, portanto, de uma conexão com o sagrado, em que, no

ecoar dos tambores, entregamos nosso lamento ou celebramos nossas conquistas de forma tão profunda, que as lágrimas se tornam inevitáveis.

Na sequência, PH Mocidade puxa o verso: “Mandei minha nega pra feira, ela não fez a feira, ela foi vadiar”. A música “Nega da Feira” é uma composição de Binho Sá, entoada aos 0:39 segundos, do vídeo dois. À primeira escuta, a canção apresenta uma narrativa simples e cômica: uma mulher que, incumbida de ir à feira, decide não cumprir essa obrigação doméstica para se juntar à roda de samba, optando pelo lazer, pela música e pela coletividade.

Essa aparente simplicidade, no entanto, revela camadas simbólicas mais profundas, relacionadas às dinâmicas sociais das comunidades negras e, especialmente, à leitura sobre gênero e à subversão dos papéis socialmente construídos. No contexto da música, a escolha da personagem feminina por *“vadiar”*, em vez de cumprir a tarefa doméstica de ir à feira, adquire um significado que ultrapassa a dimensão do humor ou da irreverência.

O verbo “vadiar”, historicamente associado às práticas de lazer das populações negras — como o samba, a capoeira e os cultos de matriz africana —, foi, durante séculos, criminalizado no Brasil. A “vadiagem”, enquanto categoria jurídica no período pós-abolição, foi utilizada como instrumento de perseguição e controle de corpos negros que não se adequassem à lógica do trabalho compulsório e subordinado imposto pela colonialidade, como citado anteriormente.

Nesse sentido, a música brinca com essa tensão histórica. Contudo, há um deslocamento interessante no imaginário: quem ocupa o lugar do “vadio” não é o homem negro, como frequentemente aparece em outras narrativas do samba e da cultura popular, mas sim uma mulher. Este movimento não é banal, nem neutro. O deslocamento do papel da “vadiagem” para uma mulher rompe, ainda que, simbolicamente, com as expectativas de gênero historicamente impostas.

A mulher negra, na sociedade colonial e em seus prolongamentos contemporâneos, foi — e ainda é — frequentemente associada ao espaço do trabalho, seja no ambiente doméstico, como empregada, lavadeira ou cozinheira, seja em seus próprios lares, como cuidadora dos filhos e da casa. Isso representa, na esfera simbólica, um gesto de desobediência às normas de gênero e, simultaneamente, de afirmação da própria agência. Portanto, quando a personagem feminina escolhe “vadiar”, ela não apenas subverte a lógica do trabalho doméstico feminino como o lugar da mulher negra, como também reivindica para si o direito ao prazer, ao convívio, de existir e agir para além dos estigmas de gênero e raça.

Na sequência, aos 1:46 do vídeo dois, PH Mocidade puxa a próxima canção, “Samba de Roda da Bahia”, uma música de domínio público. Essa canção articula dois movimentos simbólicos: de um lado, recupera narrativas orais das comunidades populares; de outro, preserva estruturas musicais e poéticas ancestrais, revelando as continuidades diaspóricas que atravessam tempo e espaço. Seus versos soam, muitas vezes, como ditados populares, descrevendo pequenas crônicas do cotidiano ou se assemelhando a conselhos transmitidos oralmente.

No vídeo, PH Mocidade organiza os versos escolhidos desse samba em duas partes. Na primeira, ele canta: “O moinho da Bahia queimou, queimou, deixa queimar”. Esse trecho sugere uma certa despreocupação com as notícias ou acontecimentos externos, como se o que realmente importasse fosse a celebração, a vida coletiva e a alegria proporcionada pelo samba. A frase, portanto, funciona como parte de uma canção que reafirma a potência da cultura da Bahia e do samba, mesmo diante de adversidades, mantendo viva a centralidade da festa, da música e da resistência cultural.

O verso *“Quem não tem cabelo não carrega trança / Quem não tem amor na Bahia não manda lembrança”* apresenta uma formulação típica dos provérbios populares, carregada de camadas simbólicas que se abrem às múltiplas interpretações. Em uma primeira leitura, ele pode ser compreendido como uma metáfora sobre pertencimento, raiz e identidade. A trança, neste contexto, não é apenas um adorno estético, mas um símbolo carregado de história, memória e ancestralidade.

Portanto, “ter cabelo” significa possuir as raízes necessárias para sustentar a continuidade de um legado, de uma tradição e de uma coletividade. A ausência desse “cabelo” simboliza a desconexão com esses elementos, fundamentais para a cultura, implicando que, quem não se inscreve nesse pertencimento, não tem como carregar os símbolos, a beleza e os saberes que deles derivam. Da mesma forma, “quem não tem amor na Bahia não manda lembrança” reforça essa ideia de que só é possível construir memória, afeto e troca simbólica quando há uma relação legítima, construída com vínculo, história e presença.

Por outro lado, uma segunda leitura aponta para um campo de interpretação, relacionado à capacidade, à competência simbólica e à legitimidade para sustentar determinados processos, práticas e signos. Assim como nos provérbios “quem não tem dedo não usa anel”, o verso sugere que certos lugares, adornos e expressões exigem preparo, estrutura e merecimento. Carregar uma trança, que é fruto de tempo, técnica, cuidado e saber

ancestral, não é algo disponível a quem não possui as condições materiais ou simbólicas para isso.

Nesse sentido, a frase opera como uma crítica ou uma marcação de fronteira: quem não está disposto a assumir os processos, os compromissos e as responsabilidades que aquela estética ou aquele pertencimento demandam, não tem como ostentar seus signos. Assim, o provérbio articula, simultaneamente, uma delimitação do acesso simbólico e uma afirmação sobre o valor e a complexidade dos processos, que sustentam as expressões culturais e afetivas.

Aos 2:39 do vídeo dois, PH canta “Que Mulher”, mais conhecida como "Nega danada" composta por Chatim e Ary Guarda. Esses versos apresentam uma narrativa centrada na figura de uma mulher que, por onde passa, carrega a fama de ser “problemática”, geradora de conflitos e de situações que rompem com a ordem social estabelecida. À primeira vista, a letra pode ser interpretada em uma chave humorística, bastante comum na tradição do samba e em diversas manifestações populares que, frequentemente, utilizam arquétipos, personagens caricatos e situações cotidianas para construir narrativas.

No entanto, uma análise mais atenta permite compreender que esses versos estão profundamente atravessados por construções sociais de gênero e raça. A mulher referida, chamada de “nega”, carrega, além da marca de gênero, o marcador racial. Isso porque, historicamente, mulheres negras foram (e ainda são) frequentemente associadas aos estereótipos de agressividade, insubordinação e desvio das normas sociais.

Ao afirmar que “todo lugar que ela mora mandam ela embora com razão”, a letra reproduz uma lógica de expulsão, de não pertencimento, que ecoa práticas históricas de marginalização das mulheres negras em diversos espaços — seja no campo social, no mercado de trabalho ou nas relações afetivas. Essa mulher é lida como um corpo que não se encaixa, que transgride. Quando o verso segue com “a danada da nega arranja confusão”, surge uma dupla camada interpretativa: de um lado, o reforço de um estereótipo negativo; de outro, uma possível leitura de resistência. Afinal, o que é “arranjar confusão” se não tensionar e desafiar espaços nos quais sua presença, sua voz e sua existência são constantemente questionadas?

Por fim, o lamento do eu-lírico masculino em “que mulher! ó, que mulher! só me traz preocupação” reforça a tensão afetiva construída socialmente, na qual a mulher negra é, ao mesmo tempo, objeto de desejo, de afeto, mas também de temor e rejeição. Esse jogo de aproximação e rejeição não é isolado; ele reflete padrões estruturais que marcam

historicamente as relações de gênero e raça no Brasil. Portanto, as pistas indexicais desses versos revelam que, por trás de uma aparente simplicidade ou comicidade, estão imbricados processos complexos de construção e concepção de raça e gênero. Trata-se de uma disputa simbólica sobre os lugares sociais possíveis — ou negados — às mulheres negras na cultura e na sociedade brasileira.

Logo em seguida, aos 3:30 PH Mocidade, puxa a canção "Eu não tenho onde morar", de Dorival Caymmi. Essa canção constrói uma narrativa que revela, de maneira direta e poética, as experiências de marginalização social e econômica, particularmente atravessadas por questões de classe, raça e pertencimento no espaço urbano. O verso central, “eu não tenho onde morar, é por isso que eu moro na areia”, repetido em tom de lamento e resistência, funciona como uma denúncia explícita da desigualdade social, da falta de acesso à moradia digna e das políticas excludentes que, historicamente, empurram os sujeitos periféricos para territórios precários, como beiras de praia, encostas, favelas e terrenos não formalizados.

Já se encaminhando para o encerramento, aos 4:00 PH puxa a canção "Pega na Galha" de Martinho da Vila e Tião Motorista. A cantiga de capoeira “Pega na galha do boi, moleque”, de domínio público, integra o repertório tradicional das rodas de capoeira. No ambiente da capoeira, essa cantiga carrega uma cadência própria, associada ao jogo, à ginga e à musicalidade que orienta os corpos no movimento. Sua letra, simples e marcada pela repetição, carrega em si uma oralidade que atravessa gerações e, como é comum na cultura popular, permite múltiplas interpretações simbólicas.

Em 1983, essa cantiga foi adaptada pelos sambistas Martinho da Vila e Tião Motorista, que a incorporaram em formato de *pout-pourri* no álbum "Novas Palavras", lançado por Martinho da Vila. A versão adaptada modifica parte da letra original, transformando-a em: “Segura na galha do boi, segura na galha do boi ô mulher, porque você é sua vaca de fé*”* e inclui o verso “Se não você fica sem galha ô mulher”. Nesta reformulação, a música passa a operar um interessante deslocamento simbólico. Se na cantiga de capoeira o apelo era direcionado ao "moleque", de forma mais ampla, associada ao jogo, à malandragem e ao próprio manejo dos corpos na roda, na versão de Martinho e Tião a metáfora é transportada para o campo das relações conjugais e afetivas, adotando um tom claramente humorístico.

O uso da expressão “segura na galha do boi” ativa, no imaginário popular brasileiro, a metáfora do chifre, símbolo amplamente associado às dinâmicas de ciúme, adultério e desconfiança nos relacionamentos. A figura do boi, aqui, representa o homem enfurecido, enciumado, possivelmente traído, enquanto a mulher é convocada a “segurar na galha”, isto é,

a ter jogo de cintura, esperteza e habilidade para acalmar, contornar ou ludibriar o marido, evitando o descontrole da situação.

O humor se intensifica quando surge o verso “porque você é uma vaca de fé”, que adiciona um duplo sentido bastante sofisticado: de um lado, ironiza a mulher que se apresenta como uma pessoa de fé, de bons costumes, talvez uma beata ou alguém de reputação intocada. Por outro lado, sugere que essa mesma mulher domina, com maestria, os códigos da malandragem afetiva, sabendo muito bem manejar palavras e comportamentos para conduzir as situações de conflito conjugal a seu favor.

Ao transformar uma cantiga de capoeira em um samba de roda, com forte conotação humorística sobre relações afetivas, Martinho da Vila e Tião Motorista demonstram como os elementos da tradição oral afro-brasileira se mantêm vivos, pulsantes e em constante processo de produção e reprodução. Essa adaptação não apenas preserva a musicalidade e o enraizamento cultural da canção, como também atualiza sentidos, transportando os códigos do jogo corporal da capoeira para o jogo social das relações de gênero. Assim, o que se revela são camadas profundas de leitura sobre os modos como as relações afetivas, o desejo, o ciúme e o controle são simbolicamente elaborados nas culturas populares brasileiras, especialmente nas comunidades negras.

Diante do exposto, o samba, enquanto manifestação cultural afro-diaspórica, constitui-se como um território simbólico de resistência, memória e construção de identidades. Por este motivo, começo apontando de imediato para a construção musical dos vídeos. A exemplo disto, a música base do vídeo dois “Quê Quê Rê Quê”, de João da Baiana, é uma celebração vibrante e profunda das raízes africanas e da espiritualidade presente nas tradições afro-brasileiras. João da Baiana, um dos pioneiros do samba, utiliza essa canção para exaltar figuras e elementos centrais das religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. A repetição de expressões como “chora na macumba”, assim como a menção a orixás como Ogum e Xangô, reforça a conexão espiritual e a devoção que permeiam a cultura afro-brasileira.

Com sua música, João da Baiana não apenas entretém, mas também educa, transmitindo saberes e preservando a memória cultural de seu povo. “Quê Quê Rê Quê” é um exemplo claro de como a música pode ser um veículo potente de resistência cultural e afirmação identitária. Além de sua dimensão estética, a obra carrega a beleza poética dos cantos de terreiro, marcada pelas cadências, repetições, sons vocálicos ritmados e um lirismo profundamente vinculado ao sagrado. Em sua essência, ela carrega a memória da África, da

diáspora, das lutas e da força espiritual do povo negro no Brasil. Ou seja, o Terreiro de Crioulo, que é um terreiro de samba, ao evocar essa canção, também evoca a própria origem do samba como manifestação cultural enraizada na diáspora africana. Nesse gesto, reafirma o samba enquanto continuidade de saberes, práticas e resistências herdadas dos povos africanos. Estabelece-se, assim, uma conexão profunda, histórica e ancestral entre o terreiro de samba e o terreiro religioso, pois ambos são espaços de cultivo da memória, da espiritualidade, da coletividade e da preservação das identidades negras.

Quinto elemento: **Expressões culturais e identitárias dos sambistas;** Agora, partindo de uma análise ampla das culturais e identitárias, observadas nos vídeos da roda de samba do Terreiro de Crioulo, é possível estabelecer um diálogo direto com a concepção de identidade cultural, proposta por Stuart Hall (2006, p. 25). Para o autor, identidade cultural não é uma essência fixa, nem uma origem imutável à qual os sujeitos possam retornar de forma plena e definitiva. Ao contrário, trata-se de um processo dinâmico, atravessado pela história, pela memória, pela fantasia e pelas narrativas que os sujeitos constroem continuamente, seja no campo simbólico quanto no campo material da cultura.

Esse entendimento dialoga diretamente com o que se observa na prática dos sambistas e frequentadores das rodas de samba. O modo como os sujeitos se expressam através dos corpos — seja pelo uso de turbantes, roupas de tecidos africanos, acessórios que remetem ao continente africano, ou pela variedade estética capilar afro — demonstra que a construção identitária não se ancora em um passado congelado e sim em um constante processo de (re)atualização da ancestralidade, que se dá na intersecção entre memória, desejo, experiência coletiva e agência política.

Como Hall nos aponta, “o passado continua a falar conosco”, mas não como um dado bruto, linear ou puro. Ele se faz presente na roda de samba não como uma reprodução exata de uma origem, mas como um posicionamento simbólico, uma escolha consciente de afirmar essa ancestralidade em diálogo com o presente. Quando os sujeitos se adornam, escolhem seus tecidos, seus penteados, seus acessórios e levam seus corpos para a roda, eles constroem e atualizam essa identidade cultural. Esse processo não busca uma origem mítica e fixa, mas se estrutura por meio da memória social, dos saberes comunitários e das práticas culturais que se reinventam a cada encontro, a cada canto, a cada batuque e a cada ginga do corpo.

A própria roda de samba se configura como um espaço em que essa identidade não é apenas expressa, mas também permanentemente negociada, construída e tensionada. Ali, os sujeitos não apenas reafirmam quem são, mas também produzem novos sentidos para o que é

ser sambista, ser negro e ser parte de uma coletividade que se reconhece na beleza de uma herança que nunca é pura, mas sempre é viva, híbrida, em movimento. Como defende Hall (2006, p. 25), "as identidades culturais são pontos instáveis de identificação ou sutura", e é justamente na roda, nesse espaço de sociabilidade, estética e resistência, que essa sutura se materializa, revelando tanto os traços do passado, quanto as invenções do presente.

Portanto, é possível compreender que a afirmação estética observada no Terreiro de Crioulo não são meros atos de reprodução de um passado idealizado e sim práticas contemporâneas de construção de pertencimento e de resistência. O corpo adornado na roda de samba não é a reprodução de uma essência, sendo a encenação, a performance e a afirmação de um posicionamento político e cultural que se ancora na memória e se projeta no presente, como também no futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar até aqui é, sem dúvida, um movimento que se assemelha ao próprio compasso do samba, nunca linear, nunca estático, sempre em roda e sempre em fluxo. Esta pesquisa, que começou a partir de inquietações profundamente afetivas e políticas, revelou, ao longo de seu percurso, que os quintais de samba são muito mais do que espaços de lazer, cultura ou resistência isolada. São, na verdade, territórios de memória, de produção de conhecimento, de construção identitária e de formação social. Nos quintais, pulsa uma pedagogia própria, uma epistemologia forjada nas dobras da linguagem, na malandragem, no axé e na coletividade.

Ao longo do caminho, ficou evidente que o samba nos quintais observados, Cacique de Ramos e Terreiro de Crioulo, funciona como uma poderosa tecnologia social e cultural. Ali, não apenas se canta, mas se narra a vida, educando e compartilhando saberes, reafirmando a potência da cultura negra. Os saberes transmitidos nesses espaços rompem com as lógicas coloniais que, historicamente, marginalizaram tanto os sujeitos negros, quanto suas formas de conhecimento. Cada tambor que ecoa, cada verso improvisado, cada corpo adornado com tecidos, tranças, turbantes e brincos em formato do continente africano, reafirma que a memória da diáspora africana não é estática, é viva, reinventada e performada constantemente.

Os achados desta pesquisa demonstram que, mais do que espaços de resistência, os quintais de samba são também espaços de pertencimento e de (re)existência. São lugares em que a pedagogia do samba educa e reeduca, ensinando sobre ancestralidade, solidariedade, enfrentamento ao racismo e à colonialidade. Neste percurso, ficou ainda mais nítido que o samba não é apenas uma manifestação cultural, mas uma epistemologia pluriversal que tensiona a tentativa de epistemicídio, imposto pela colonialidade.

Ao longo desta travessia, foi possível rememorar a agência dos sambistas negros nos quintais do subúrbio carioca, reconhecendo esses espaços como territórios de reexistência, aprendizagem e ancestralidade em movimento. Os quintais do Cacique de Ramos e do Terreiro de Crioulo, revisitados a partir de uma etnografia digital, revelaram-se muito mais que cenários: são territórios de criação de mundo, onde o samba se faz linguagem, prática política e pedagogia negra. Nessas rodas, corpos negros performam não apenas a resistência, mas a supervivência, esse modo pleno de estar no mundo que transforma o cotidiano em rito, a dor em força coletiva, o canto em saber partilhado.

Como desdobramento para o futuro, abrem-se caminhos férteis que convidam à escuta atenta e à reflexão profunda. É urgente aproximar o olhar das experiências das sambistas mulheres nos quintais, considerando como a filosofia do mulherismo africano pode dialogar com suas práticas, suas lideranças e as formas de organização das rodas de samba. Essa perspectiva permite não apenas compreender as relações internas à roda, mas também perceber como elas impactam o público que nela se insere, transformando vivências e fortalecendo vínculos comunitários. Outros territórios sambísticos também merecem atenção, especialmente a ocupação das ruas e calçadas, onde o samba reconfigura o ambiente e reivindica o espaço público. Esse movimento, no vai e vem entre rua e quintal, constitui um jogo histórico de sobrevivência, acolhimento e reinvenção, presente desde o século passado e constantemente reatualizado frente às medidas públicas que tentam regular e, muitas vezes, restringir o uso coletivo das ruas. É também impossível ignorar a presença da infância nesses quintais: é comum ver crianças circulando, observando e interagindo com músicos e público, participando de um aprendizado que vai muito além da música. Crescer nesse ambiente é ser nutrido por raízes sólidas, por uma cultura que se afirma e se celebra, preparando-as para enfrentar o mundo com autoestima, consciência e poder.

Ao tratar o samba como corpus cultural e epistemologia negra, a pesquisa enfrentou a injustiça epistêmica que, historicamente, deslegitimou os saberes produzidos por sambistas negros e periféricos. Reivindicar o samba como prática intelectual é um gesto de denúncia e de afirmação, de reinserção de vozes silenciadas no coração da produção de conhecimento. Nesse contexto, nasce o conceito de movimento sambístico educador, em diálogo direto com o Movimento Negro Educador, compreendendo o samba como campo formativo, território de ensinagens e de reencantamento, onde cada gesto é aula, cada verso é arquivo, e cada roda é uma convocação à liberdade.

A pesquisa contribui, assim, para os estudos interdisciplinares das relações étnico-raciais e para o fortalecimento das lutas por justiça epistêmica, ao propor uma escuta comprometida com os saberes ancestrais afro-diaspóricos. Valoriza os quintais como ambientes onde a memória negra pulsa viva, reconfigurando a ideia de arquivo e descolonizando as formas de narrar e registrar a história. A adoção da etnografia digital, por sua vez, se fez não apenas necessidade, mas potência. Diante da impossibilidade de realizar o trabalho de campo presencial, em razão do diagnóstico de endometriose profunda e do delicado processo de cirurgia e recuperação, foi preciso reencantar o método, encontrando nos

registros audiovisuais o sopro da roda e o calor da memória. A dor virou travessia. A tela virou campo. E o corpo da pesquisadora se reconfigurou entre escrita e batuque.

Outro desafio foi sustentar a tensão entre o envolvimento afetivo com o campo e as exigências do rigor acadêmico, já que esta escrita nasce de uma pesquisadora-sambista, que também canta, dança e vive o território que investiga. Mas foi justamente nesse lugar de encruzilhada que a pesquisa ganhou corpo e voz: reconhecendo que o saber é também sensível, situado e vivido.

Abro um parêntese, uma observação adicional: além de tudo isso, seria possível dedicar um capítulo inteiro para falar da camada afetiva em que o samba opera, da profundidade de seu significado nas relações familiares e comunitárias do subúrbio carioca. Pensar o samba e vincul

á-lo ao amor e à vivacidade da coletividade suburbana é um campo de infinitas possibilidades. Muito além dos imaginários de boemia e malandragem, o samba narra histórias de amor, saudades entre pais e filhos, sonhos de mães e filhas, desejos de paixão e ambições de carinho. No entanto, quando falamos das camadas afetivas associadas aos negros, o debate se torna profundo e exige um tempo de reflexão maior do que aquele que disponho agora. Fica, portanto, para uma próxima fase da minha trajetória acadêmica, como uma promessa de continuidade.

Por isso, este trabalho não se encerra aqui. Como toda boa roda de samba, quando uma música termina, outra já começa. Este é apenas um ponto de pausa, um respiro, uma bossa no meio do caminho. O que se abre a partir daqui são novas possibilidades de pesquisa, de resistência, de fortalecimento da memória e da cultura negra. O convite que fica é para que sigamos celebrando os sambistas, os quintais e, sobretudo, o samba, esse corpus cultural que, mais do que música, é vida, é educação, é resistência e é amor.

Mais do que fechar um ciclo, esta dissertação abre caminho. Porque celebrar os sambistas dos quintais é, também, devolver-lhes o direito de serem lembrados como mestres de linguagem, de história, de luta e de amor. Aqui me alinho à Candeia, quando ele disse que o sambista não precisa ser membro da academia, pois sendo natural em sua poesia, o povo lhe faz imortal. Mas e a academia? A quem e de que forma ela quer fazer o samba e o sambista imortal?

Se, ao longo dessa caminhada, ficou claro que o samba me educa, também ficou evidente que ele me reeduca constantemente, tensionando não apenas as estruturas da sociedade, mas também as estruturas do próprio fazer acadêmico. Que este trabalho seja,

portanto, uma homenagem viva aos quintais que me formaram, me forma e continuará formando outros tantos sambistas, na certeza de que, entre sambas e pesquisas, muitos são os caminhos que ainda se abrem.

REFERÊNCIAS

CONNERTTON, Paul. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p.3

FRICKER, Miranda. Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing New York: Oxford University Press, 2007.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. **Kindezi**: The Kongo Art of

Babysitting. c 1988. Baltimore: Inprint Editions, 2000.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

HALL, stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais / Stuart Hall; organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La guardia Resend. 3. ed - Belo Horizonte,Editora UFMG. 2003.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva.* Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

HANCHARD, Michael George. Orpheus and Power: the Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988. Princeton: Princeton University Press, 1994.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra** 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar:* poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MELO, Glenda. As ordens de indexicalidade de gênero, de raça e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014. RBLA, Belo Horizonte, v. 17, n.3, p. 405-426, 2017

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MOITA LOPES, L. P. Pesquisa interpretativa em linguística aplicada: a linguagem como condição e solução. Delta, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

MOURA, Roberto. No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco. PEIRANO, Mariza. 2006.

MUNIZ, Kassandra. Ainda sobre a possibilidade de uma linguística crítica: performatividade, política e identificação racial no Brasil. Revista Delta, 32, 3, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. Estudos Afro-Asiáticos, Rio de janeiro, v. 6-7, p. 259-265, 1982. NASCIMENTO, Beatriz. Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição. Filhos da África, 2018

NORA, Pierre. “between memory and history: Les lieux de mémoire”. In: Fabre, Geneviève; O’Meally, Robert (org). History and memory in African-American Culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 284-300)

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira- UFC. 2005. 353f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.

OBENGA, Theophile. **Les bantu**: langues, peuples, civilisations. Paris; Dakar: Presénce Africaine, 1985.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital

PEREIRA, José Valter. O QUE ESPANTA MISÉRIA É FESTA! Narrativas e memórias nas redes educativas do samba. Tese de Doutorado em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ. 2006

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina”. LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

REIS, Leonardo Abreu; DE BARRENECHEA, Miguel Angel. Memória Familiar no Cacique de Ramos. **Mestrado em Memória**, 2003.

RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki FuKiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

SODRE, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Salvador: Imago, 2002.

WERNECK, J. (2010). Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista Da Associação Brasileira De*

Pesquisadores/asNegros/As (ABPN), *1*(1), 07–17. Recuperado de https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303

WORTHAM, S. Narratives in action: a strategy for research and analysis. New York: Teacher College Press, 2001.

Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, promulgado pelo decreto n. 847 de 11 de outubro de 1890. Arquivo Nacional. Disponível em: D847 (planalto.gov.br) acesso: 24/09/2024