

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**

**YURI VIEIRA DO VALE**

**“AGONIZA, MAS NÃO MORRE”:**

Geografia cotidiana das rodas de samba urbano – estudo de caso Samba do Zezinho Juiz de  
Fora-MG.

JUIZ DE FORA

2026

**YURI VIEIRA DO VALE**

**“AGONIZA, MAS NÃO MORRE”:**

Geografia cotidiana das rodas de samba urbano – estudo de caso Samba do Zezinho Juiz de Fora-MG.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Dinâmicas Socioespaciais

**Orientador (a):** Prof. Dr. Wagner Barbosa Batella

JUIZ DE FORA

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vale, Yuri Vieira do.  
"AGONIZA, MAS NÃO MORRE" : Geografia cotidiana das rodas de samba urbano – estudo de caso Samba do Zezinho Juiz de Fora-MG. / Yuri Vieira do Vale. -- 2026.  
108 f.

Orientador: Wagner Barbosa Batella  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2026.

1. Roda de Samba Urbano. 2. Cotidiano. 3. Centralidade do Lazer. 4. Cultura Popular. I. Batella, Wagner Barbosa, orient. II. Título.

**Yuri Vieira Do Vale**

**“AGONIZA, MAS NÃO MORRE”:**

Geografia cotidiana das rodas de samba urbano – estudo de caso Samba do Zezinho Juiz de Fora-MG.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Dinâmicas Socioespaciais

Aprovada em:

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Wagner Barbosa Batella (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Helena Rizzatti Fonseca  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Julia Santos Cossermelli de Andrade  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradecer as rodas de samba urbano que ao longo desta trajetória me acolheram por diversos espaços, ensinando a ter paciência, respeito as ruas, aos próximos, ao tempo, aos comuns. Ao mesmo tempo que desejo que elas permaneçam vivas por toda eternidade ensinando pessoas que atravessem seus caminhos.

À família Freitas Vale, especialmente na figura de minha mãe Cris do Vale, pessoa que caminha ao meu lado rigorosamente todos esses anos, construindo uma profunda e linda relação de ensinamento, responsável por fomentar em minha educação valores da fraternidade e solidariedade entre todos os seres humanos, obrigado por seguir acreditando, por todas as lições, acolhidas, noites sem sono, tempo e recursos investidos na constituição do meu carácter. Às minhas tias Thiary de Paula Vale, madrinha de vida e de alma, pelos constantes acolhimentos e valores espirituais; a Kheitt da Silva Vale, pelo exemplo e motivação constante aos estudos; e a Thianny da Silva Vale, pelo convívio cotidiano.

À família Souza e Silva Vieira, especialmente na figura de meu pai Juanito Alexandre Vieira, do qual sou extremamente grato pela garantia da estrutura de vida material, pelas constantes motivações ao esforço pessoal, pelas contribuições diretas e indiretas na batalha pelo autoconhecimento, e pela certeza inequívoca da necessidade da luta pela transformação da sociedade. Às minhas tias, Rosana Lilian Vieira, fiel conselheira, fonte de presença e carinho inesgotável todos esses anos; e a Rosilene Vieira, pelos ensinamentos ao longo da vida.

Às avós, Beatriz de Souza e Silva Vieira e Maria Freitas Vale. A primeira pelas histórias do livro velho, por todos os deliciosos bacalhaus, por me ensinar o poder das palavras e a pegar ônibus, pela ternura e firmeza, pela verdade mesmo que em dor, e pela atualidade de seus ensinamentos. A segunda que, com profundo pesar, não tive o prazer de conhecer em vida, mas guardo o zelo e admiração pelas histórias e ensinamentos eternizados através de meu avô, minha madrinha e minha mãe.

Aos avôs, Aloísio Vieira e Damião do Vale. O primeiro pelo amor compartilhado ao Clube de Regatas Vasco da Gama, por todas as vezes que me ergueu até suas costas para que pudesse ver o céu, ao presente de trocas, aos mútuos acolhimentos ao longo da vida, pelo exemplo de esforço e fé. Ao segundo, o melhor companheiro de cachaça do mundo, meu fiel escudeiro, exemplo primeiro, pelas viagens na lama, por todas as histórias narradas de um passado tão vivo, estímulos de constantes imaginações do Brasil na segunda metade do século XX, do êxodo rural e da industrialização, hoje agradeço as lágrimas e sorrisos compartilhados.

A minha companheira, Ana Clara Gaio, meu sempre novo amor, querida Tata, pintada, aninha e tantas outras versões dessa linda mulher que compartilha a vida comigo. Obrigado por todo cuidado e carinho (e massagem e exercícios de respiração kkk) nessa trajetória, que

possamos sempre nos apoiar e reinventar as cores dessa caminhada, com respeito, dialogo e conforto do nosso profundo amor de paz.

A educação pública federal gratuita e de qualidade, que fez parte de toda minha formação desde o ensino fundamental no Colégio de Aplicação João XXIII até a Pós-Graduação na Universidade Federal de Juiz de Fora, construindo uma educação emancipadora e cientificamente referenciada, para este e tantos outros, diversos, sujeitos brasileiros. Ao meu orientador Wagner Barbosa Batella, pelo empenho na direção e construção da pesquisa, em nome do qual agradeço também a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFJF.

Aos colaboradores da pesquisa. Agradeço a todos os questionados e entrevistados que participaram, as amigas Fernanda Barcellos Mathiasi e Luiza Alves Xavier, pelos incentivos e ajudas no processo de seleção; aos amigos Adson Martins e Gláucio Anacleto – Mestre Cuité, pelos ensinamentos musicais e sobre a história do samba; aos professores e pesquisadores Ébano Resende de Souza e Ronaldo Pereira de Jesus, ambos historiadores que contribuíram com indicações de referências bibliográficas para a pesquisa; e aos geógrafos Rogério Rodrigues de Barros e Francisco Carlos Moreira Gomes, que ajudaram com a formatação e execução de representações cartográficas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, fundação vinculada ao Ministério da Educação – MEC, pelo financiamento desta pesquisa.

Aos voduns, guias e encantos da Comunidade Espiritualista Alvorada; aos companheiros e companheiras de luta; aos amigos e amigas de vida; a todos os tambores, especialmente a estes, desejo que continuemos ocupando os espaços, e que permanecemos vivos nas ruas!

## EPÍGRAFE

“A juventude tem um tarol,  
Que anuncia a morte do rei sol,  
Agora é noite, é noite enfim,  
Nas mãos do povo a lua cheia é tamborim.”

— *Flavinho da Juventude*

*G.R.E.S. Juventude Imperial*

## **RESUMO**

A presente dissertação tem como objetivo identificar como as rodas de samba urbano – manifestação elementar do universo do samba – participam da produção do espaço urbano. Para isso a pesquisa busca aliar revisão bibliográfica sobre as tensões entre cultura popular e cultura de massas no processo recente de popularização das rodas de samba no Brasil, e estudo de caso desenvolvido a partir de participação observante no Samba do Zezinho, roda de samba urbano situado no bairro Altos dos Passos, município de Juiz de Fora – MG. “Agoniza, mas não morre” é uma pesquisa qualitativa, que utiliza de entrevistas e questionários como método de coleta de dados, mobiliza conceitos geográficos como território, espaço urbano, centralidade e ritmo para interpretar a ação das rodas de samba urbano no cotidiano. Ao fim a pesquisa apresenta os impactos nos usos e no ambiente construído causados pelo Samba do Zezinho na Rua Moraes e Castro, evidenciando as rodas de samba urbano e seus sujeitos como agentes produtores das cidades, de circuitos culturais próprios e fluxos constantes de pessoas e mercadorias, além de apresentar questões gerais acerca da produção de centros de lazer por manifestações culturais e suas características.

**Palavras-chave:** roda de samba urbano; cotidiano; centralidade do lazer; cultura popular.



## **ABSTRACT**

This dissertation aims to identify how urban samba circles—an essential manifestation within the universe of samba—contribute to the production of urban space. To this end, the research combines a bibliographic review addressing the tensions between popular culture and mass culture in the recent process of popularization of samba circles in Brazil, with a case study developed through participant observation at Samba do Zezinho, an urban samba circle located in the Altos dos Passos neighborhood, in the municipality of Juiz de Fora, Minas Gerais. “Agoniza, mas não morre” is a qualitative study that employs interviews and questionnaires as data collection methods. It mobilizes geographical concepts such as territory, urban space, centrality, and rhythm to interpret the role of urban samba circles in everyday life. Ultimately, the research presents the impacts on spatial use and the built environment caused by Samba do Zezinho on Morais e Castro Street, highlighting urban samba circles and their participants as agents in the production of cities and of distinct circuits characterized by continuous flows of people and goods. It also discusses broader issues concerning the production of leisure centers through cultural manifestations and their defining characteristics.

**Keywords:** urban samba circles; everyday life; leisure centrality; popular culture

## **LISTA DE FIGURAS**

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Altos dos Passos e Redutos de Lazer                                                        | 46 |
| Figura 2 - Roda do Samba do Zezinho                                                                   | 52 |
| Figura 3 - Público Samba do Zezinho                                                                   | 53 |
| Figura 4 - Mamão com Samba do Zezinho                                                                 | 59 |
| Figura 5 - Ocorrência de Público por Renda Familiar                                                   | 63 |
| Figura 6 - Fluxo de localidades de origem apontadas pelos questionados em direção ao Samba do Zezinho | 66 |
| Figura 7 - JJ no Samba na Praça João Pessoa                                                           | 70 |
| Figura 8 - Bloco do Zezinho                                                                           | 74 |
| Figura 9 - Comparativo Bar do Zezinho 2022 – 2026                                                     | 87 |
| Figura 10 - Reduto Moraes e Castro                                                                    | 88 |

## **LISTA DE ABREVIACÕES**

AVC – Acidente Vascular Cerebral

CBG – Congresso Brasileiro de Geógrafos

CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais

CEP – Comitê de Ética na Pesquisa

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho

EUA – Estados Unidos da América

FUNALFA – Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage

G.R.E.S. – Grêmio Recreativo Escola de Samba

IC - Indústria cultural

MG – Minas Gerais

PJF – Prefeitura de Juiz de Fora

RJ – Rio de Janeiro

UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora

UFPA – Universidade Federal do Pará

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UNESP – Universidade Estadual Paulista

USP - Universidade de São Paulo

UTM – Universal Transversa de Mercator

TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

## **SUMÁRIO**

|                                                            |            |
|------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                          | <b>10</b>  |
| <b>1 TEMPOS IDOS</b>                                       | <b>13</b>  |
| 1.1 CULTURA E CIRCULARIDADE                                | 13         |
| 1.2 SAMBA: Origem e resistência urbana                     | 18         |
| 1.3 CULTURA POPULAR X CULTURA DE MASSAS                    | 25         |
| 1.4 ATUALIDADE E POPULARIZAÇÃO                             | 33         |
| 1.5 ATUALIDADES, CONFLITOS E TERRITÓRIOS                   | 36         |
| <b>2 NO GOGÓ, NO SAPATINHO</b>                             | <b>41</b>  |
| 2.1 METODOLOGIA                                            | 42         |
| 2.2 ALTOS DOS PASSOS, MORAIS E CASTRO E O BAR DO ZEZINHO   | 45         |
| 2.3 O SAMBA DO ZEZINHO                                     | 49         |
| 2.4 JJ NO SAMBA E O BLOCO DO ZEZINHO                       | 68         |
| 2.5 TENSÕES E COESÕES                                      | 74         |
| <b>3 ABRIGO DE VAGABUNDO</b>                               | <b>78</b>  |
| 3.1 AS RODAS DE SAMBA URBANO E O COTIDIANO                 | 79         |
| 3.2 CENTRALIDADE                                           | 80         |
| 3.3 RITMOS                                                 | 91         |
| 3.4 ENTRELUGAR: Tempo-espaço vivido x Tempo espaço vendido | 95         |
| <b>CONCLUSÕES</b>                                          | <b>99</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                          | <b>100</b> |



## INTRODUÇÃO

O Brasil, como tantos outros países ao redor do mundo, foi destino de diversos sujeitos oriundos da diáspora africana. Esse processo, marcado pela escravização de seres humanos, forçou a migração de milhões de pessoas para as Américas. Aqui, nessa terra que pisamos, esses sujeitos – por sinal, muito diferentes entre si – enraizaram com muito sangue derramado seus costumes, suas culinárias, suas palavras, suas religiosidades, suas culturas.

O impacto dessa migração forçada é notório em diversos setores da sociedade brasileira, dentre eles a cultura dita, nacional. A brasilidade, digo, o modo de ser brasileiro, concebido aqui e/ou fora do território nacional, é permeado de manifestações, signos e comportamentos que foram sintetizados no Brasil, mas que tem em sua origem o modo de vida dos diferentes povos africanos.

Recentemente, várias manifestações afro-brasileiras são amplamente difundidas entre segmentos sociais diferentes de sua origem. Tais culturas deixaram de ser elemento presente apenas entre migrantes, pobres e pretos, e ganharam expressões significativas em setores da classe média e alta brasileira. Tal fato ilustra um cenário fértil para discussão das categorizações da cultura, e mais que isso, dos constantes embates entre a cultura popular e a cultura de massas (Cevasco, 2001; Horkheimer; Adorno, 2002; Neves, 2017; Santos, 2017).

É a partir da compressão da popularização das culturas afro-brasileiras que essa pesquisa se estrutura. Trata-se de estudo qualitativo, que elege o samba como cultura a ser estudada. O objetivo é compreender como o samba produz o espaço urbano atualmente. Para realizar tal tarefa a pesquisa realizou alguns recortes, o primeiro deles acontece dentro do próprio objeto de pesquisa. Entendendo o samba como um enorme universo composto por diferentes manifestações, decidiu-se escolher as rodas de samba urbano como foco deste estudo. Essa escolha foi motivada pela compreensão de que as rodas de samba urbano são exemplos de como samba está presente no cotidiano dos brasileiros. Trata-se de manifestações elementares deste vasto universo musical, presente desde a origem desta cultura até os dias atuais nas cidades brasileiras. Pois bem, é a partir das rodas de samba urbano que essa pesquisa lançará seu olhar, mobilizando conceitos da geografia urbana como ritmo e centralidade para compreender o impacto dessa manifestação cultural nos usos do solo e no ambiente construído.

Como estratégia metodológica para realizar a pesquisa, escolheu-se associar revisão bibliográfica e trabalho de campo, resultando em um estudo de caso. Acredita-se que a partir da análise de um objeto concreto, a pesquisa conseguirá compreender os impactos das rodas

de samba urbano em um espaço determinado, além de levantar questões gerais sobre o a relação entre manifestações culturais e produção do espaço urbano. A roda de samba urbano escolhida é o Samba do Zezinho, manifestação localizada na Rua Moraes e Castro, bairro Altos dos Passos, em Juiz de Fora – MG.

Juiz de Fora é uma cidade média brasileira, com aproximadamente 540 mil habitantes segundo o censo de 2022 feito pelo IBGE. É o quarto maior município do estado de Minas Gerais em termos demográficos, e o primeiro em sua região geográfica imediata. A cidade assume o papel de referência regional da Zona da Mata mineira, intermediando relações de várias outras cidades, seja por trabalho, estudo ou lazer, é comum observar a influência da mesma sobre os municípios do entorno. Influência essa que, em alguns momentos, extrapola o limite do estado de Minas, alcançando também cidades próximas do estado do Rio de Janeiro.

Sua localização, próxima a divisa entre Minas e Rio, diz muito sobre a própria cidade. É comum encontrar hábitos da população que evocam uma certa aproximação cultural com o estado carioca. Motivo, inclusive, de brincadeiras entre mineiros de outras regiões, que nomeiam os juiz-foranos de “cariocas do brejo”. Pois bem, sua localização também diz muito sobre sua origem. No ano de 2026, Juiz de Fora completa 176 anos, e ao longo desses anos, o fato do município ser localizado entre a região central de Minas Gerais – onde se localiza Belo Horizonte – e o Rio de Janeiro, atravessa a formação, planejamento e ordenamento de seu território.

O bairro do Altos dos Passos, apesar de sediar o primeiro núcleo urbano de sua região (Oliveira, 1966, p.20, apud Machado, 2023, p.106), não é onde se localiza seu centro principal. O bairro localizado na zona sul da cidade é conhecido por uma ocupação mista, conta com moradias e comércio. Junto com outros bairros próximos, como o São Mateus, é um dos principais destinos da boêmia da cidade, contando com diferentes tipos de bares e restaurantes, além de comércio varejista local, um pequeno shopping e lanchonetes. E nesse bairro, especificamente na Rua Moraes e Castro, que o Samba do Zezinho se enraizou como um dos principais destinos de lazer no pós pandemia do Covid-19. A presente roda de samba que está prestes a completar 5 anos de manifestação interrupta acontece quinzenalmente, as quintas-feiras, aberta aos músicos locais e ao público.

A dissertação será dividida em três capítulos, o primeiro intitulado “Tempos Idos”, o segundo “No gogó, no sapatinho”, e o terceiro “Abrigo de Vagabundo”. Ao longo do primeiro capítulo a dissertação discutirá o conceito de cultura e sua vinculação com os modos de vida (Bosi, 1992), a circularidade (Ginzburg, 2006) entre elementos culturais distintos, a origem

das rodas de samba e as tensões entre a cultura popular e a cultura de massas que envolvem a popularização das rodas de samba urbano no contexto recente.

No segundo capítulo a dissertação apresentará o estudo de caso feito no Samba do Zezinho. O estudo foi desenvolvido usando participação observante (Borges, 2009), metodologia que prevê a completa inserção e participação do pesquisador na manifestação estudada. É importante apontar que o pesquisador participou ativamente como músico de diversas edições desta roda de samba urbano, desde sua origem, conhecendo e se relacionando com os sujeitos envolvidos em sua manifestação. Para desenvolver o estudo de caso, além da observação em campo, utilizou-se de questionários e entrevistas semiestruturadas que terão seu conteúdo exposto ao longo da dissertação. Todos os participantes envolvidos são maiores de dezoito anos, assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que versava sobre a forma e conteúdo de sua participação, e os que foram citados no corpo da dissertação tiveram suas identidades omitidas ou alteradas, conforme rege o princípio da não-maleficência. Os processos foram aprovados pelo Comitê de Ética na Pesquisa da UFJF (CEP), parecer número 7.529.141.

No terceiro capítulo a pesquisa se debruça sobre o impacto do Samba do Zezinho sobre o cotidiano do reduto da Rua Morais e Castro, compreendendo os usos que ali se manifestam e o ambiente construído. Nesse capítulo será evidenciado a produção do espaço urbano, partindo do estudo de caso para levantar questões gerais sobre a popularização das rodas de samba urbano no Brasil e sobre a interseção entre a geografia urbana e a cultura. Assim, conceitos como centralidade (Sposito, 1991) e ritmo (Lefebvre, 2021), serão usados para explorar contradições entre o tempo vivido e o tempo vendido, retomando o debate inaugurado no primeiro capítulo sobre as tensões entre cultura popular e cultura de massas.

Sendo assim, “Agoniza, mas não morre”, título que faz alusão ao samba composto por Nelson Sargento em 1979, irá se debruçar sobre as encruzilhadas das rodas de samba urbano, pensando os limites e as contradições envolvidas na manifestação elementar de um universo marcado pela diversidade.



## 1 TEMPOS IDOS<sup>1</sup>

### 1.1 CULTURA E CIRCULARIDADE

Cultura é uma palavra extremamente presente no cotidiano das pessoas ao redor do mundo, usada em diversos contextos, por diferentes classes sociais com conotações distintas. É uma palavra plural, que se encaixa em frases de cunho popular e erudita, serve para descrever coisas do senso comum ou até mesmo no âmbito da ciência. Escolher debater cultura, para esta pesquisa, é um desafio consciente de navegar sobre um amplo campo, pouco consensual, de temas, conceitos e definições. Mais que isso, escolher este vasto campo para um debate geográfico – científico, para ir além – é afirmar que a cultura é ordinária.

É muito comum nos dias atuais, entre os diversos segmentos sociais – academia, Estado – pensar cultura como algo extraordinário, ou seja, algo que é complementar, que está em segundo plano. No Estado, isso reflete claramente nos constantes cortes de orçamento público destinado ao setor, na desarticulação de agências públicas de fomento, mas também em como a sociedade enxerga a cultura, como algo apartado de questões de saúde, educação e assistência, por exemplo.

Cultura também é, em muitos momentos, entendido como sinônimo de arte. Quando se debate o tema geralmente está ligado a pensar em esculturas, poesias, danças ou músicas. Não que estas manifestações estejam apartadas das culturas, pelo contrário, são elementos constituintes. Todavia, uma cultura é atravessada por outros elementos além das manifestações artísticas, como técnicas, modos de vida, experiências, linguagens, memória e tantos outros, constituindo assim um grande campo social determinante para reprodução da vida humana.

Buscar os significados da palavra cultura é um interessante exercício para investigar o quão amplo pode ser o debate em torno deste campo. O dicionário Michaelis define cultura: “1 Ação, efeito, arte ou maneira de cultivar a terra ou certas plantas. 2 Terreno ou produto cultivado. 3 Aplicação do espírito a uma coisa; estudo. 4 Desenvolvimento intelectual. Adiantamento, civilização.” (Michaelis, 2002, p. 202). É possível observar, que antes do sentido amplamente difundido de cultura como sinônimo de arte, a palavra é definida como uma ação humana sobre o solo, orientada ao cultivo. Ou seja, a palavra está ligada a um conjunto de práticas elementares para a vida humana, a relação homem-natureza. Esta relação

---

<sup>1</sup> Título do samba composto por Cartola e Carlos Cachça, lançado no álbum “Verde que te quero rosa”, em 1977. A letra faz alusão ao surgimento do samba e sua popularização ao redor do mundo.

que nos dias atuais, após amplo debate – ainda em curso – no contexto de amadurecimento da ciência geográfica, também é dotada como objeto de estudo da geografia. Por isso, falar de cultura é falar sobre a ação humana em relação ao espaço.

Alfredo Bosi, emérito professor da Universidade de São Paulo (USP), faz o debate da origem da palavra cultura em seu livro “Dialética da Colonização”, apontando dois caminhos importantes para se pensar cultura:

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, *eu moro*, *eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho*, *eu cultivo o campo* (Bosi, 1992, p. 11, *grifo do autor*).

O primeiro caminho apontado para a origem da palavra cultura vem do verbo “colo”. É esclarecedor ao apontar que a cultura deriva da ação do homem no espaço em direção ao cultivo, ou seja, a sua sobrevivência/reprodução. E o homem produz esta ação – o cultivo – a partir do trabalho, este que é mediado pela técnica disponível em determinado tempo histórico. É possível pensar o trabalho humano no cultivo de alimentos com uma enxada ou com uma roçadeira, ambas servem para preparar a terra, mas com técnicas diferentes os homens dispõem de mais ou menos emprego de trabalho. É possível ainda, pensar nos grandes tratores automatizados, operados via internet, que atualmente também realizam o preparo da terra para cultivo. Então, a partir do exposto por Bosi, interpreta-se a cultura como o produto de ações humanas no espaço orientada a sua reprodução e mediada pela técnica.

Outro caminho apontado por Bosi diz respeito a *cultus*, escreve o autor: “substantivo, queria dizer não só o trato da terra como também o *culto dos mortos*” (Bosi, 1992, p. 13. *grifo do autor*). O particípio passado de *colo*, chama atenção para a dimensão simbólica estabelecida pelo homem em sua relação com a terra, ao revelar como os homens lidam com o fim da vida, fator elementar das múltiplas religiões. Aqui, o simbólico e o material – *colo*, cultivo – se somam para constituir o sentido da palavra cultura.

Os dois caminhos se encontram, um pouco mais a frente em seu texto, quando Bosi propõe uma definição para cultura, orientada no passado, mas que segundo ele conserva seu significado geral até os dias atuais: “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (Bosi, 1992, p. 16). Quando o autor diz de conjuntos de práticas, técnicas, símbolos, valores de determinado grupo fica claro um modo de vida, um

conjunto de ações desenvolvidas por um grupo social para viver. Este conjunto de ações é ensinado às gerações futuras, de modo a garantir a reprodução do grupo em questão. Em síntese, a grande contribuição do diálogo com o autor é ter elementos para interpretar a cultura como o conjunto de práticas resultantes de um modo de vida.

O modo de vida se altera de acordo com o espaço que o grupo/classe está inserido. O modo de vida dos senhores feudais na sociedade feudal não é o mesmo dos capitalistas na sociedade capitalista, assim como o modo de vida dos camponeses não é o mesmo que dos trabalhadores. Todavia, nas sociedades existem estruturas de classe e a disputa pelo poder, o que define um explorador e um explorado. É a partir desta ideia que a cultura é dividida em diferentes partes, a partir do grupo social ao qual o modo de vida resultou em determinada cultura. Nesse sentido, é comum observar categorizações como cultura popular (Thompson, 1998), cultura dominante (Bourdieu, 1983), cultura de fronteira (Bosi, 1992), e, mais recente a partir do crescente desenvolvimento da técnica, dos meios de difusão de informação e comunicação – tudo isso sobre a lógica do desenvolvimento do capitalismo –, cultura de massas (Horkheimer; Adorno, 1985).

A questão da categorização da cultura é complexa. É claro que diferentes modos de vida resultam em diferentes culturas. Todavia, o risco dessa afirmação é negar que em todas essas categorizações existem elementos formadores que são compartilhados entre as categorias, e que culturas originadas por determinados grupos sociais podem ser apropriadas ou assimiladas – mesmo que de forma mínima, deturpada ou orientada ao capital – por outros grupos sociais. Afinal, a cultura é constituída através dos conhecimentos herdados no passado em contato com o cotidiano, do viver dos homens, e mesmo com todas as diferentes formas de se relacionar com o espaço, existem necessidades em comum entre todos. Aprofundando ainda mais, pensando nos dias atuais, no mundo globalizado, homens e mulheres de diferentes classes possuem práticas em comum.

Aqui vale usar a exemplificação como estratégia para esclarecer o raciocínio. Seguem dois exemplos dialogando com os apontamentos do parágrafo anterior: Primeiro, todos os humanos têm necessidade de se alimentar para reproduzir a vida, sendo assim, o modo como os grupos sociais preparam seus alimentos são uma das maiores fontes criadoras de uma cultura em diferentes sociedades. Segundo o que é repassado pela cultura oral, no Brasil colônia, os escravos, a mando dos senhores da casa grande, matavam porcos e separavam as partes consideradas pelos senhores como nobres – lombo, pernil, costela. O que sobrava – cabeça, rabo, patas – era consumido pelos escravizados. Com a “sobra” do porco se

desenvolveu a Feijoada, prato de origem popular, que nos dias atuais é servido como “comida brasileira”, e constantemente presente em caros restaurantes ou confraternizações de famílias abastadas. Com isso, esse prato se constitui em um elemento da cultura “nacional”, deixando de ser algo restrito às camadas populares, mesmo esse grupo social originando esse elemento cultural.

Outro exemplo, do caminho reverso, de uma prática de origem erudita que se transforma em popular, é o futebol no Brasil. É um amplo debate falar sobre qual a real origem do futebol no mundo, mas sua chegada no Brasil é um pouco mais consensual, apesar de não ser absoluta. A mais difundida história é a que atribui a um jovem paulista, filho de ingleses, chamado de Charles Miller, a fundação do futebol no Brasil. Joel Rufino afirma que “o que Charles Miller nos trouxe, em 1894, foi um esporte universitário e burguês, elegante e obediente a um código. Esporte de *gentlemen*, exatamente como são o tênis e o golfe hoje.” (Dos Santos, 1981, p.12). No fim do século XIX e início do século XX o futebol era praticado majoritariamente por camadas abastadas da sociedade, atualmente, mesmo que controlado por associações supranacionais e grandes empresas, o futebol no Brasil atinge toda a sociedade, e é contundente entre as camadas populares, tanto sua prática esportiva quando a torcida por times brasileiros e internacionais permeia o cotidiano de pobres e negros em todo Brasil. Além disso, permeia o imaginário coletivo de diversas crianças que sonham em ser jogadores de futebol, em uma esperança de aliar a diversão e a ascensão de classe, que alguns poucos conseguem.

Pode-se falar de escalas ainda menores. Vamos tomar as culturas regionais brasileiras como exemplo. É comum identificar o baiano por sua culinária típica, acarajé, moqueca, coentro e dendê. Seguindo o exemplo, quantos baianos migraram em direção ao sudeste em busca de trabalho e formaram núcleos familiares no estado de São Paulo, cujo almoço de domingo troca o virado a paulista pela moqueca de peixe? Este hábito alimentar é transmitido para os descendentes familiares, que mesmo nascidos em São Paulo, portanto paulistas, reproduzem uma cultura originada na Bahia.

Pois bem, resguardando as peculiaridades de cada tempo, Carlo Ginzburg elabora um livro a partir de registros do julgamento pela inquisição de um camponês italiano chamado Menocchio, que viveu no século XVI. Esse estudo, inicialmente sobre um indivíduo, gerou uma “hipótese geral sobre cultura popular” (Ginzburg, 2006, p.10) que auxilia a compreensão acerca da discussão complexa sobre categorização da cultura de acordo com as origens sociais. O autor escreve:

Pode-se ligar essa hipótese a aquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo pra cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa [...]) (Ginzburg, 2006, p.10).

O estudo não irá se debruçar sobre a intensidade dos fluxos de influência entre as classes proposto por Ginzburg, nem entrar no meandro de qual fluxo acontece com maior frequência, se da classe popular em direção a erudita ou ao contrário. Interessa a este estudo afirmar o elemento de **circularidade**, possível entre culturas originadas por diferentes modos de vida.

Edward P. Thompson, historiador e marxista inglês, se dedicou a estudar em uma de suas grandes obras, a cultura popular no século XVIII – XIX. O livro chamado “Costumes em Comum” discorre sobre os costumes da classe popular em oposição aos costumes eruditos. Logo nas primeiras páginas da obra, a ideia de circularidade entre a cultura popular e as ditas “influências externas” aparecem, quando o autor afirma a cultura como “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma permuta entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos” (Thompson, 1998, p. 17). Assumindo a circularidade como algo presente na constituição das diferentes culturas, e mais que isso, as dinâmicas conflitivas entre os diferentes interesses de um grupo social.

É importante observar que essa visão de cultura popular, apoiada na circularidade, se difere da visão sobre cultura popular ancorada no pensamento desenvolvido por Pierre Bourdieu. Visto que, de acordo com o pensamento do sociólogo, a cultura desenvolvida pelas camadas populares da sociedade é resultado de uma imitação, ou versão copiada de forma mais simples, da dita cultura dominante (Bourdieu, 1983). Essa visão é claramente pautada na transferência, imitação e apropriação de práticas e códigos culturais como fator formador da cultura popular, deslegitimando o seu potencial criativo, na prática, negando a cultura popular como cultura, formulada de acordo com modos de vida tipicamente populares, autônomo aos grupos sociais dominantes.

Por isso esse estudo se agarra na circularidade como fator importante na formação de culturas. Entendendo que, independentemente do estrato social do modo de vida que originou aquela cultura, ela está sujeita a agrupar elementos oriundos de modos de vida de extrato social diferente, por meio da circularidade.

## 1.2 SAMBA: Origem e resistência urbana

Os apontamentos sobre a circularidade entre diferentes culturas ajudam a esclarecer que uma cultura dita popular, ou erudita, não é algo homogêneo, puro, isento de qualquer influência diferente de sua origem principal. A formação das culturas acontece em um processo dialético, em constantes ajustes e modificações, a partir das experiências cotidianas de um grupo. O processo de circularidade entre culturas não acontece somente entre culturas de origens diferentes, mas também entre culturas da mesma origem. Um grande exemplo é a mescla entre os diferentes cultos a voduns, inquices e orixás realizados por diferentes etnias, em diferentes localidades no continente africano, que por conta do sistema escravista, teve seus seguidores e sacerdotes traficados ao Brasil, o que possibilitou uma influência mútua entre etnias nos candomblés. Como aponta Muniz Sodré em “O Terreiro e a Cidade”:

A primeira concretização histórica dessa matriz é o candomblé da Casa Branca ou do Engenho Velho, o Axé Ilé Iya Nassô Oká (em princípio localizado na Barroquinha, depois no Engenho Velho – em Salvador, Bahia), fundado por africanos livres, dentre os quais Iya (Mãe) Nassô, filha de uma escrava baiana retornada à África. Nele operou-se uma síntese original: a reunião de cultos a orixás que, na África, se realizavam em separado, seja em templos, seja em cidades; a condensação do próprio espaço geográfico africano nos dispositivos morfossimbólicos da ‘roça’ (oká), outra palavra para ‘terreiro’ e que conota as comunidades litúrgicas como situadas no mato, fora do contexto urbano (Sodré, 2002, p. 53).

Além da circularidade entre as culturas em suas formações e reformulações, é interessante olhar para a espacialização destas culturas, mais especificamente no espaço urbano. Entende-se o espaço urbano como produtor de contradições e sobreposições, sendo assim, é importante ressaltar que diferentes manifestações culturais acontecem dentro da mesma cidade, do mesmo bairro, talvez na mesma rua. Assim como as culturas não são homogêneas em si, elas também não se espacializam de forma homogênea. A cidade é capaz de produzir localidades em que se manifeste um candomblé e uma igreja católica, um botequim e um restaurante elitizado, um partido-alto e uma apresentação de sertanejo universitário. Tudo isso, frequentado e consumido por pessoas de distintas origens sociais, sem negar, todavia, a origem e reprodução de cada cultura e as relações de poder nelas imbricadas. Milton Santos (2006) diz que as cidades “tendem a abrigar, ao mesmo tempo, uma cultura de massa e uma cultura popular, que colaboram e se atritam, interferem e se excluem, somam-se e se subtraem num jogo dialético sem fim” (Santos, 2014, p. 327).

É pelo advento da circularidade, e pela espacialização das manifestações culturais no contexto urbano, que se apresenta o principal objeto de estudo desta pesquisa, as **rodas de samba urbano**. A partir dessas manifestações extremamente populares em todo território brasileiro, que a pesquisa se debruça para falar dos territórios e dos seus usos produzidos a partir da cultura. Não é possível falar de cultura popular brasileira recente sem falar das rodas de samba urbano. Sua manifestação está intimamente ligada ao processo de formação espacial da cidade do Rio de Janeiro, especificamente de uma porção chamada de Pequena África, localizada no centro da antiga capital nacional. As rodas de samba urbano, assim como apontado acima por Sodré sobre os terreiros, promovem a condensação de diversos espaços geográficos africanos no Brasil, evidente com os fluxos migratórios negros em direção ao centro do Rio e, em seguida, seu escoamento novamente para todo o território nacional, em um movimento permeado de circularidade entre culturas, etnias, classes e muita resistência. Desse modo, a Pequena África justifica seu nome, como um espaço urbano *continuum*<sup>2</sup> da África no Brasil.

É importante esclarecer que as ditas rodas de samba urbano, objeto de estudo desta pesquisa, são uma, entre as tantas formas de manifestação do samba – ritmo musical, cultura popular brasileira. Existem diferentes outras formas que o samba se manifesta na sociedade: os desfiles e blocos de carnaval, as gravações da indústria fonográfica, os grandes eventos musicais e tantos outros. Identifica-se as rodas de samba como a manifestação elementar de sua origem, o fenômeno que inicia a construção deste conjunto cultural que condensa diversas manifestações, chamado samba.

O samba urbano, formado nos fundos de quintais das tias baianas<sup>3</sup>, condensa os batuques africanos, as roças, os terreiros, os rincões, mas também a harmonia musical europeia. Como define Sodré:

[...] música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, em especial depois da Abolição, quando negros passaram a buscar novos

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Muniz Sodré (1998, p.10) para falar da continuidade de uma cultura em espaço geográfico diferente de sua origem. Na interpretação da pesquisa, uma relação similar ao processo de reterritorialização.

<sup>3</sup> “Expressão historicamente usada para mencionar as senhoras que vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África” (Lopes; Simas, 2023, p. 290)

modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (Sodré, 1998, p.13).

O quadro urbano hostil citado acima, em especial para entender o recorte de origem do samba urbano, é o Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX, período conhecido como República Velha. Trata-se de um espaço ordenado segundo estratégias territoriais que visavam perpetuar a colonização dos corpos e espaços. Financiado pela economia cafeeira, o ordenamento territorial da época visa garantir o controle social, e é baseado nos valores ocidentais modernos de individualismo e racionalidade, de uma visão de espaço geometrizada e dominante, que justifica a homogeneização das formas da antiga colônia em relação à antiga metrópole.

Um dos exemplos das estratégias territoriais que visam perpetuar a dominação europeia dos “espaços livres”<sup>4</sup> são as ações urbanísticas e arquitetônicas que visam “europeizar” as cidades brasileiras, o que Muniz Sodré (2002, p 35-39) chama de engana-olhos (*trompe-l’oil*), ao fazer alusão à estratégia dos pintores renascentistas de criarem uma imagem que se pareça muito com o real, mas não é, ao ponto de enganar o observador. Um belo paralelo para interpretar as ações urbanísticas higienistas, inspiradas em tradições europeias (Pereira Passos/Agache<sup>5</sup>), que visam modernizar a cidade aproximando a imagem brasileira à imagem europeia, mas, na verdade, servem para impor a segregação espacial à população pobre e negra.

Nesse momento, da dita República Velha, as culturas negras eram criminalizadas, atacadas com violência policial e reprimidas no meio urbano. Como Francisco Guimarães (1978, p.28) relata que “[...] antigamente [o samba] era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada *roda de samba* o tratava com carinho e amor”. Este é o contexto social que as rodas de samba urbano nascem, em meio a uma recém-proclamada república, sobre o estreito controle social e estético da cultura dominante ocidental, que sequer reconhece a cultura popular como cultura.

Esse contexto começa a se alterar a partir dos anos 1930, com Getúlio Vargas e o Estado Novo, com as culturas negras sofrendo os impactos da apropriação cultural exercida pelo Estado para a constituição da identidade nacional, fator importante para entender a

---

<sup>4</sup> Antigas colônias, Américas. O terreiro e a cidade (Sodré, 2002)

<sup>5</sup> Planos de ordenamento territorial do Rio de Janeiro, ambos ocorrendo na primeira metade do século XX.



popularização do samba entre setores da classe média e abastada brasileira, tema que será abordado mais à frente.

Nesse momento, para fim de conceitualização, o texto discorrerá um pouco sobre a origem do samba, a chegada dessa cultura ao contexto urbano já explicitado acima, e seu papel histórico de resistência à segregação espacial, para, mais a frente, aprofundar sobre as tensões entorno das manifestações das rodas de samba urbano em contextos urbanos recentes.

A palavra *samba*, deriva de *semba* que quer dizer umbigo em dialeto angolano (Sodré, 1998, p.12), e remete a prática da umbigada recorrente no samba de roda<sup>6</sup>, manifestação ligada ao contexto rural. Naquela manifestação, o samba se dava a partir de uma roda de pessoas que tinha no centro do círculo duas pessoas dançando uma com a outra. Enquanto o batuque era puxado pelos tocadores e o coro puxado pelo cantador, as pessoas participavam da roda com o coro, as palmas e a dança. A umbigada (*semba*) ou “encontrão”, contato de dois umbigos entre um participante que estava dançando no centro da roda e outro que estava participando da roda, é o movimento com que os participantes trocam de lugar, um vai dançar e o outro passa a formar a roda.

No samba de roda, assim como nos xirês de candomblé, e em uma série de manifestações culturais latino-americanas influenciadas pela diáspora africana, a **forma circular** é um elemento marcante da espacialização destas culturas. O etnomusicólogo Luis Ferreira Makl traz alguns exemplos das “rodas”, pela América Latina:

O comportamento cíclico e disposições espaciais em círculo dos participantes encontram-se [...] nas rodas de samba afro-brasileiro no Rio, nas rodas de sapateio de sussa e de outras danças quilombolas da região centro-oeste, nos encerramentos dos tambores de candombe afro-uruguaio, nas rodas de dança dos tambores redondos afro-venezuelano em Barlovento, e na zamba-landó dos afro-peruanos. Nos EUA e alguns países do Caribe, encontra-se historicamente o chamado “*ring shout*” (Makl, 2011).

O formato circular reflete o modo como as culturas de matriz africana concebem a relação entre o corpo e o espaço, cunhada em valores e modos de vida referenciados em sua própria cultura, e muitas vezes, opostos aos valores hegemônicos impostos pela cultura europeia, como a linearidade geométrica e a razão cartesiana. Essa concepção de corporeidade, amplamente difundida pelos negros no Brasil em meio a diáspora africana,

---

<sup>6</sup> Também conhecido como “samba chula”, “samba corrido”, “samba amarrado”, “samba santo-amarense”. Tradicional da Bahia. Mais informações em “Dicionário da História Social do Samba” (Lopes; Simas, 2023, p. 263-264).

marca a integração dos corpos a música. Tem no corpo um elemento do sagrado. Por isso, não existe separação entre o corpo (lugar do pecado) e a cabeça (lugar da razão), como nas culturas europeias.

No Brasil, como exemplificado com samba de roda, esse saber fazer sincopado permeia a formação de diversas culturas afro-brasileiras no contexto rural, fruto das socializações entre africanos de diferentes culturas que se encontraram nas fazendas brasileiras por conta do sistema escravista.

Tais culturas, ancoradas no formato circular, entram em contato com o contexto urbano à medida que migração de negros rumo ao Rio de Janeiro se intensifica. São atribuídos ao declínio da economia cafeeira no Vale do Paraíba e na Zona da Mata mineira, além do fim da guerra de Canudos, fatores que contribuíram para acelerar esse fluxo migratório (Cabral, 1996; Rocha, 1995). Deixando claro que “não foi, portanto, da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do samba [...], mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil.” (Sodré, 1998, p. 35).

Esse processo de adaptação, fazia com que “os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana” e com isso, “as músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social” (Sodré, 1998, p. 13). Ou seja, o cotidiano mediou essa reelaboração, a partir da relação dialética dos negros e suas culturas com o espaço geográfico da então capital federal pós abolição – organizado segundo interesses da cultura dominante.

Este espaço geográfico do Rio de Janeiro, aqui entendido como emaranhado de sistemas de objetos e ações (Santos, 2014), se inseria em um contexto histórico do pós abolição extremamente hostil ao negro. Além de todos os preconceitos, as mudanças no sistema econômico aceleraram a segregação espacial e a marginalizações de negros, pobres e migrantes.

Excluída a viabilidade de um modo de vida rural autossuficiente, o negro se converteu numa mão de obra em eterna disponibilidade, flutuando, sem definição, entre o campo e a cidade. A rigor, algo parecido também aconteceu, a partir da década de 1930, com amplos setores da sociedade brasileira, na medida em que o processo de industrialização (renovador de tecnologias e acelerador de urbanização) desorganizou as estruturas agrárias tradicionais, sem criar possibilidade de empregos industriais para todos. A marginalização de largas faixas da população urbana e rural é hoje

consequência lógica desse modelo industrializador que precisa da discriminação e da exclusão sociais, para gerar o seu próprio excedente econômico (Sodré, 1998, p.13).

E é a orientação pela sobrevivência que faz os negros encontrarem locais estrategicamente seguros para a reprodução de suas culturas, espaços que abriguem os batuques e o culto aos orixás, locais especialmente voltados à sociabilidade negra, camuflado da violência policial bem no centro do Rio de Janeiro. Daí a importância das casas das tias baianas, pois eram locais seguros, frequentado por pessoas de diferentes etnias (inclusive brancas), onde o samba era reelaborado a partir da circularidade de influências diversas.

As tias foram figuras centrais para o surgimento, manutenção e desenvolvimento do samba urbano, além de abrir suas casas para os encontros de danças, elas também eram detentoras dos saberes tradicionais. Eram quituteiras, ialorixás, curandeiras, contadoras de histórias, mulheres que tinham em si um imenso arcabouço de informações essenciais para o surgimento e consolidação do samba enquanto cultura. Aliás, a figura da mulher preta no Brasil atravessa a constituição da linguagem, hábitos e costumes, como aponta o livro “Lélia Gonzalez – Por um feminismo afro-latino-americano”:

Foi em função de sua atuação como mucama que a mulher negra deu origem à figura da mãe preta, ou seja, aquela que efetivamente, ao menos em termos de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja), cuidou e educou os filhos de seus senhores, contando-lhes histórias sobre quinbongo, a mula sem cabeça e outras figuras do imaginário popular (Gonzalez, 2020, p. 46).

É possível estabelecer um paralelo entre a figura da “mãe preta” apresentada por Lélia Gonzalez com as tias, como figura de referência na constituição da cultura popular brasileira. São variados os exemplos de tias que abrigavam em seus quintais rodas de samba, falamos de “Tia Ciata; Tia Sadata; Tia Amélia do Aragão, mãe do violonista e compositor Donga; Tia Perciliana de Santo Amaro, mãe do músico João da Baiana; Tia Fé” (Lopes; Simas, 2023, p. 290), e possivelmente tantas outras que não tiveram seus legados registrados para a memória. Dentre tantos exemplos de resistência, destaca-se a casa da Tia Ciata como local que marca a estratégia de resistência necessária para o surgimento do samba urbano.

As reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência na Praça Onze da *mulata* Hilária Batista de Almeida –

a Tia Ciata (ou Aceata) [...] A casa de Tia Ciata, babalaô mirim respeitada, simboliza toda estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou sambairaiado; no terreiro, batucada. [...] A casa continha elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’<sup>7</sup> culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver ‘biombos’: era o alvará policial puro e simples) (Sodré, 1998, p.14-15).

Pensar na casa da Tia Ciata, aproximando a lente como faz Sodré ao descrever a organização interna dos cômodos e seus diferentes usos culturais, evoca a Geografia e o conceito de lugar. Conceito amplamente utilizado pelas correntes fenomenológicas da Geografia como espaço vivido, mas para essa pesquisa usado de acordo com a perspectiva crítica, onde o conceito será compreendido pela relação local - global (Santos, 2005). Reduzir as escalas e usar o conceito de lugar, como espaço das reproduções cotidianas, faz com que possamos perceber com mais detalhes o contexto de origem das rodas de samba urbano. É intrigante o fato de que Tia Ciata realizava festas inter-raciais, com pessoas de diferentes vivências, e usa dessa diversidade para legitimar a manifestação da cultura africana. Como a diversidade é apropriada pelos negros, naquele contexto. Na verdade, os negros incorporam vários elementos musicais europeus da valsa e da polca para seus batuques, propiciando alterações na manifestação do samba. Assim como, mobilizam uma festa popular branca, o carnaval, para exercer a “tática da penetração coletiva no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra” (Sodré, 1998, p.36), acessando a cidade frequentemente negada.

---

<sup>7</sup> Biombos são estruturas como dobradiças, geralmente de madeira, usadas como divisórias ou para ocultar um cômodo. Na citação, o autor usa da palavra como recurso para falar das estratégias de camuflagem da cultura negra.

Aqui, chama-se atenção para o fato de como um arranjo local, em uma casa no centro do Rio, foi um importante elemento estratégico de resistência voltada ao acesso à cidade, capaz de manter viva, e em elaboração, uma cultura que permeia a sociabilização dos brasileiros até os dias atuais. É extremamente importante entender que o samba, a partir de suas diferentes manifestações, contribui em consonância com a esfera política, para o acesso ao espaço urbano aos negros. Nasce como um vetor contrário à divisão racial do espaço (Gonzalez, 2020), é um elemento que dá acesso aos negros a cidades organizada e gerida pelos brancos. E esse fato é determinante para que existam rodas de samba em todo Brasil, hoje.

### **1.3 CULTURA POPULAR X CULTURA DE MASSAS**

É fato que o tema da categorização das culturas como produto da indústria cultural ou cultura popular é uma grande área de debate da ciência. Um fenômeno ou manifestação cultural pode ser enxergado de diferentes maneiras segundo campos teóricos distintos. Com o universo do samba não é diferente.

Há quem entenda que as alterações em forma e conteúdo no universo do samba resultam da apropriação completa do samba, que nasce popular, pela Indústria Cultural, o que caracterizaria o samba urbano em uma cultura de massas, uma mercadoria, organizada, e mais que isso, determinada pelas estratégias do capital, e a serviço da alienação dos homens e da proliferação da lógica capitalista, onde o valor de troca é preponderante ao valor de uso. Segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer (2011, p.191), “a tradução que a tudo estereotipa – inclusive o que não foi pensado - no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro”.

Nessa hipótese, o samba, originado da cultura negra e mobilizado como ferramenta de produção de espaços seguros aos negros e pobres nas cidades, como explicado no subcapítulo anterior, teria sido domesticado pela indústria fonográfica, sendo determinado a partir de uma lógica homogeneizadora. Dédallo Neves e Valquíria John debatem o tema em um capítulo do livro “Theodor W. Adorno: A atualidade da crítica” (2017), especificamente ao discorrer sobre as alterações musicais dos sambas cantados nas rodas de samba da casa das tias baianas em função do início dos registros e gravações, naquele momento encabeçados pela gravadora Casa Edison. Os autores chamam atenção para como os sambas tiveram de ser encurtados, em linguagem fácil de decorar, transformados em “hits”, em função das especificidades da indústria fonográfica.

É verdade, vários sambistas da época, como Donga e Sinhô, aderiram esse movimento, o samba gravado de fato é reflexo da ação da indústria fonográfica no universo do samba. É verdade também que a gravação de sambas, mas também a comercialização de suas composições, não foram as únicas alterações geradas no universo do samba. Mais à frente o texto apontará outros elementos. Todavia, tais ações da indústria fonográfica, e seus reflexos no samba, são suficientes para atestar o samba como algo determinado pela indústria cultural?

Por outro lado, há quem vai entender o fenômeno da popularização do samba pelo território nacional como o êxito da resistência da cultura popular, como um fenômeno desencadeado pela orientação à sobrevivência de determinado modo de vida, neste caso dos negros e pobres brasileiros inseridos no contexto urbano hostil da capital nacional no fim do século XIX e início do século XX. O debate não tem a ver apenas com o papel dos grupos sociais envolvidos ou a inclinação política de análise, mas sim com a dinâmica conflitiva entre a capacidade da superestrutura capitalista (Marx, 2008) em determinar as manifestações culturais e, de outro lado, a capacidade dos grupos sociais dominados em resistir produzindo culturas indeterminadas pela razão hegemônica, ou seja, heterogêneas, organizadas em função dos interesses do próprio grupo social que a produziu em seu cotidiano.

Ambas posições se desenvolvem em um momento de reformulação da teoria marxista em relação aos impactos da cultura no mundo. Evidente diante os acontecimentos mundiais inaugurais da primeira metade do século XX, como o contexto político do pós-guerra e a alteração da forma de produção fordista para a acumulação flexível (Harvey, 1993). Trata-se de acepções que atribuem, também, a cultura, ações determinantes na forma de organização do capital. Uma dessas vertentes, o “Materialismo Cultural”, que possui largo debate sobre o tema entre seus adeptos, em especial Raymond Williams, discorre sobre esses impactos:

Nos anos 60 ficou claro que estávamos diante de uma nova forma do estado corporativo e a ênfase na cultura, que frequentemente era considerada como a nossa posição, sempre foi uma ênfase, pelo menos no meu caso pessoal, no processo de incorporação social e cultural através do qual é mais do que simplesmente a propriedade ou o poder que mantêm as estruturas da sociedade capitalista. Na verdade, a tentativa de se definir esta situação nos possibilitou rever partes importantes da tradição marxista, notadamente o trabalho de Gramsci com sua ênfase na hegemonia. Pudemos então afirmar que a dominação essencial de uma determinada classe na sociedade mantém-se não somente, ainda que certamente se for necessário, através de poder, e

não apenas ainda que sempre, através da propriedade. Ela se mantém também, inevitavelmente, pela cultura do vivido: aquela saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver, sendo continuamente renovada em todas as etapas da vida, desde a infância, sob pressões definidas e no interior de significados definidos, de tal forma que o que as pessoas vêm a pensar e a sentir é, em larga medida, uma reprodução de uma ordem social profundamente arraigada a que as pessoas podem até pensar que de algum modo se opõem, e a que, *muitas vezes se opõem de fato* (Cevasco, 2001, p.127, apud Williams, 1975, p.74. *Grifo nosso*).

Esse período histórico coincide com que Milton Santos chama de globalização, ressaltando principalmente as mudanças qualitativas no meio técnico, ocasionando também mudanças no espaço geográfico, o advento do “meio técnico-científico-informacional”, onde as distâncias são encurtadas, o controle social permeia a tecnologia disseminada entre a população, tudo isso realizado em um sistema de escala global.

Nesse contexto, no livro “Por uma outra globalização” (2017), o autor expressa uma análise em relação aos conflitos entre a cultura popular e a cultura de massas. Partindo da premissa que a globalização tem efeitos em todos os campos da vida social, sejam eles econômicos, culturais, relações intrapessoais e até mesmo nas subjetividades. Esses efeitos não são homogêneos entre as pessoas e grupos sociais. Segundo o autor, a razão hegemônica do capital “encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares”, sendo “uma consequência de tal evolução é a nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas”. Milton Santos vai além, ao dizer que os obstáculos encontrados pelo grande capital na diversidade das pessoas e dos lugares pode produzir “condições necessárias à reemergência das próprias massas” (Santos, 2017, p.143). Na mesma obra, o autor aprofunda essa discussão ao falar da esquizofrenia dos lugares e da produção das contrarracionalidades (em relação à razão hegemônica), sendo estas contrarracionalidades capazes de proporcionar ao homem a ampliação de consciência (Santos, 2017, p.115).

É possível ainda, estabelecer um paralelo do raciocínio exposto por Milton Santos com o que Maria Elisa Cevasco atribui ao projeto de Williams. Discorre a autora:

Certamente uma das lições do projeto de Williams é que ele constitui uma resposta produtiva a uma das grandes crises do pensamento de esquerda no século XX: escrever sobre a transformação socialista do mundo após as revelações dos horrores do stalinismo, sobre o potencial revolucionário de

uma classe em processo de cooptação pelo consumismo facilitado por um momento de expansão do capital, ou sobre a necessidade da construção de uma cultura comum na era da mercantilização exacerbada da cultura de massas, não é certamente escrever em um momento favorável, mas sim marcar um espaço onde, na sua particularidade e em seus limites, a crítica de cultura possa contribuir para a transformação geral da sociedade.” (Cevasco, 2001, p. 39-40).

O ponto comum, entre o pensamento desenvolvido pelos autores é que o cotidiano é capaz de produzir culturas indeterminadas pela superestrutura do capital, sendo estas capazes de contrariar a ordem dominante, e mais que isso, servir para a ampliação da consciência de classe de determinados grupos sociais. Aqui trata de ressaltar a ação material dos grupos, que orientados pela sobrevivência, constituem culturas capazes de se territorializar em diversos contextos, capilarizar adeptos e constituir “contrarracionalidades” em amplos setores da população. Para essa pesquisa, as rodas de samba são um exemplo disso, sendo uma cultura popular que se (re)territorializa (Haesbaert, 2004) no contexto urbano a partir de estratégias criadas por negros e pobres para acessar a cidade com seus corpos e práticas, para constituir porções espaciais seguras à reprodução de seu modo de vida.

Em seu ensaio sobre cultura de massas e cultura popular, Santos (2017) apresenta uma conjuntura minuciosa do conflito baseado nos conceitos de verticalidades e horizontalidades. Nesta análise de conjuntura, o autor apresenta possíveis produtos baseados na correlação de forças de cada território. Para essa pesquisa, ambos os produtos apresentados são possíveis em relação ao samba urbano.

Primeiro o geógrafo discorre sobre o sucesso parcial da cultura de massas. O capital – aqui representado pelas produtoras, gravadoras e outros agentes da indústria cultural – organiza investidas verticais que insistem em impor a homogeneização das manifestações culturais, orientado em primeiro lugar ao lucro. Todavia, essas investidas, em alguns momentos, encontram resistências locais, sendo elas incapazes de superar completamente as características diversas da cultura popular. O produto disso, segundo o autor, são “formas mistas sincréticas, entre as quais, oferecida como espetáculo, uma cultura popular domesticada associando um fundo genuíno a formas exóticas que incluem novas técnicas.” (Santos, 2017, p.144). Um bom exemplo disso são as manifestações do que é conhecido atualmente pelo senso comum como pagode<sup>8</sup>. Tratam-se de manifestações mistas, que

---

<sup>8</sup> Aqui todo cuidado é pouco. Fala-se do pagode em sua concepção moderna, pós anos 1990, a partir da apropriação da indústria fonográfica e sua aproximação com as formas mundo pop (formato de



preservam alguns componentes genuínos das rodas de samba como os instrumentos, e em alguns raros momentos também preservando a forma de roda – comumente chamada nesse contexto de “palco 360º” – mas que são realizadas primeiramente como espetáculo, associada ao lucro, e as novas técnicas de som, imagem e luz presentes na indústria fonográfica. Além do componente de aproximação do universo pop, clara influência do mundo globalizado, a partir das roupas dos artistas, identidade visual e alterações musicais.

Cabe aqui destacar também os grandes selos constituídos por esse setor, denominados no mercado de *labels* ou *brands*. Como é o caso dos eventos “*Tardezinha*” e “*Numanice*”, exemplos extremos de influência de novas técnicas na domesticação da cultura popular. Trata-se de megaespetáculos, geralmente em grandes espaços de eventos como estádios de futebol, com todo apelo cenográfico de luzes e som, com ingressos em preços significativos, o que mantém a estrutura segregada do acesso à cidade por pobres e negros, justamente os sujeitos constituidores do samba enquanto cultura popular.

O segundo produto trata de quando a resposta da cultura popular, a partir de movimentos horizontalizados – entendidos como um movimento entre sujeitos que se encontram na mesma escala de atuação, ou seja, na base – se apropria das técnicas da cultura de massas para vocacionar as particularidades políticas e ideológicas daquela cultura:

Mas há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, ‘global’, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, *já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada*. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressões que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular a busca de um discurso

---

grandes shows, figurino dos artistas) e o mercado globalizado. O pagode, em sua origem, tem vários outros significados como ação (reunião de sambistas), como lugar (casas, escolas de sambas, fundo de quintais que organizavam eventos), como obras musicais e tantas outras. Destaque para a introdução de novos instrumentos como o tantã e o repique no contexto do Cacique de Ramos por volta de 1970 (Lopes; Simas, 2023, p. 207-209).

universal, que acaba por ser alimento da política (Santos, 2017, p.144, *grifo nosso*).

Trata-se aqui, da tomada de posse pelos agentes da cultura popular das técnicas usadas pela indústria cultural, e da inserção em instituições e órgãos organizados segundo a razão hegemônica, para favorecer manifestações culturais populares, sejam elas locais, regionais ou nacionalizadas. O uso da internet e de grandes meios de comunicação para difusão de determinado evento; editais públicos para aquisição de aparelhos de som, instrumentos, domínio de espaços públicos e outros; inserção dentro de instituições de estado para fomento e salvaguarda de manifestações culturais, como universidades públicas e outros grandes institutos ou agências internacionais de capital público e privado, são exemplos. Essas estratégias produzidas pela cultura popular facilitam a integração entre cultura e território, como um megafone para disseminar um conteúdo construível no cotidiano, muitas vezes, como diz na citação, podendo ser “alimento” para vocacionar pautas políticas, ideológicas, valores tradicionais e reivindicações localizadas.

É possível encontrar afirmações similares em outros autores, que assim como Santos, entendem que há possibilidade da cultura popular atravessar a cultura de massas, evocando um salto qualitativo a partir de sua ligação com a tradição e com as pautas da base da sociedade. “Tanto do ponto de vista histórico quanto do funcional, a cultura popular pode atravessar a cultura de massa tomando seus elementos e transfigurando esse cotidiano em arte. Ela pode assimilar novos significados em um fluxo contínuo e dialético” (Neves, 2017, p.127, apud Bosi, 1996, p.95), afirma Ecléa Bosi, mais uma vez ressaltando a complexidade da definição exata do universo do samba em uma ou outra categorização (cultura de massas ou cultura popular), visto que há vários produtos possíveis, muitos assumindo características de ambas categorias, neste amplo universo cultural em disputa.

Pois bem, apresentado os tensionamentos em torno da categorização das manifestações culturais, e assumindo o universo do samba como um campo em disputa, seguem os desdobramentos deste debate na contemporaneidade. Na atualidade, uma coisa é consensual, o samba se mantém vivo no espaço urbano brasileiro. Como diz o grande compositor Nelson Sargento, “agoniza, mas não morre”. É fato, que desde o início do século XX, muito se alterou em estrutura musical, forma de apresentação das rodas, o perfil social dos integrantes e tantas outras variáveis, mas basta nascer brasileiro para que você, mesmo sem ser um amante do samba, saiba o que é. Para além do grande espetáculo global que se tornou o carnaval e o desfile das escolas de samba, principalmente no Rio de Janeiro e São

Paulo, as rodas de samba urbano permanecem presentes em cidades grandes, médias e pequenas ao longo de todo território nacional. Faltam dados para mensurar quantitativamente o número de rodas de samba em exercício, se é que isso seria possível, se tratando de uma manifestação cultural tão imbricada no cotidiano, que em alguns casos se apresenta de forma efêmera. Apesar de em tantos outros casos, não. Também é comum ver rodas de samba que acontecem no mesmo local e horário há muitos anos.

Outro consenso é que as rodas de samba atuais não enfrentam a mesma hostilidade urbana como em sua origem. A cultura das rodas de samba nas cidades hoje é consolidada, se manifesta em diferentes contextos urbanos, em áreas ricas e em áreas pobres, no centro ou em zonas periféricas. Esse fato acontece na esteira da vinculação do samba como música nacional, como “ritmo brasileiro”, caracterizado pela mudança na forma como o Estado brasileiro se relacionava com as culturas negras. No Estado Novo as culturas negras passam a ter um papel importante para exaltar uma estética propriamente brasileira, um sentimento comum de nação. É importante frisar, essa apropriação não anula as diversas violências imbricadas nas manifestações das culturas negras na base da sociedade, nem a condição socioeconômica dos negros, ela reforça o mito da democracia racial no Brasil (Carneiro, 2023; Gonzalez, 2020). Todavia, essa mudança também aponta uma outra forma de agir dos agentes da superestrutura, como diz o ditado popular: “Não pode contra ele, junte-se [apropriate] a ele”. Acerca desta transição, o sociólogo Thiago Antônio de Oliveira Sá destaca:

“Mesmo no âmbito político o samba também experimenta uma ‘mudança de lado’, passando de manifestação abominada, proibida e oposta aos interesses modernizadores da República Velha a ritmo empregado em significações nacionalistas e como veículo ideológico, associado a um modelo de nação, junto a um movimento de exaltação do negro (ao lado do índio) como o autêntico brasileiro, recalcando-se sua condição sócio-econômica subalterna” (Sá, 2010, p. 33).

A apropriação do samba como elemento para a constituição da identidade nacional influencia nos desdobramentos desta cultura. Fatos indicam a apropriação de elementos do samba para benefício, ora da indústria fonográfica, ora do Estado. Podemos destacar alguns exemplos: A individualização da composição das músicas, que anteriormente eram de domínio público em meio às rodas de samba e passam a ter registro oficial e gravação (*Pelo Telephone, 1917*); A comercialização de sambas, venda, compra, contrato com gravadoras e encomenda de letras para intérpretes; a formação e consolidação das escolas de samba como

espaços de lazer, em seu desenvolvimento como espaço de conexão entre o samba e classes sociais altas e médias a partir de ensaios e desfiles; a ascensão do rádio; a constante aproximação de músicos da classe média carioca. (Neves, 2017; Sá, 2010; Cabral, 1996).

Todavia, é curioso observar que mesmo com todo esforço estratégico, e em alguns momentos coordenado, feito por agentes da indústria fonográfica e do Estado para se beneficiar do samba, algumas formas de manifestação deste aglomerado cultural negro continuam a acontecer de forma indeterminada, e em alguns casos independentes, dos agentes dominantes. O maior exemplo dessa resistência são as rodas de samba urbano. Trata-se de uma manifestação que evoca a tradição da origem do samba e garante o controle de porções espaciais, públicas e privadas, como territórios seguros a reprodução de uma cultura constantemente apropriada pelos agentes do capital, mesmo após um século de disputas. Essas inúmeras manifestações se dão no cotidiano, ancoradas nas contrarrazões de que fala Milton Santos (2017), realizadas por sambistas e agentes culturais que estão longe dos comerciais de TV, dos *reality shows*, dos *outdoors* de propaganda, e infelizmente, também afastado da formulação de políticas públicas para o setor cultural.

São as rodas de samba urbano que garantem o caráter ideológico ainda existente no universo do samba, em uma disputa com o “mercado do samba”, o que escancara as diferenças das pequenas rodas de samba que acontecem em todo Brasil em relação aos grandes eventos promovidos pela indústria fonográfica e que permite interpretar que uma afirmativa que assegure com certeza a definição do samba em campos completamente definidos, seja como cultura popular ou como cultura de massas, corre o risco de não ser fiel ao emaranhado de ações e objetos em disputa desse grande campo cultural brasileiro.

Ora, Adorno e Horkheimer (2011, p. 198) afirmam: “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria é fácil convencê-lo de sua insuficiência”. O que explica então a existência tão plural e diversa de várias rodas de samba fora do circuito de privilégios e determinações dos agentes dominantes? Mais que isso, o que explica a constante aproximação de amplos setores da classe média e alta brasileira às rodas de samba e não somente aos megaeventos como *Tardezinha*, *Samba Prime* e *Numanice* senão a identificação com a tradição e com o caráter ideológico das rodas de samba urbano?

#### 1.4 ATUALIDADE E POPULARIZAÇÃO

O samba não é o único universo cultural que se originou entre negros e pobres e posteriormente se popularizou entre camadas abastadas da sociedade. Além do grande estudo feito por Eric Hobsbawn (2008) sobre a “História Social do Jazz”, Thiago Antônio de Oliveira Sá cita exemplos “do funk carioca, do forró e do maracatu” (Sá, 2010, p. 9, apud Bezerra, 2009; Rezende, 2001; Soares, 2005), mostrando que a apropriação cultural de culturas populares é uma prática recorrente da indústria.

Diferente do autor, não se atribui ao samba uma “ascensão social” (Sá, 2010). Acredita-se que o gênero foi popularizado entre segmentos altos e médios economicamente da sociedade por conta das constantes intervenções do Estado e da indústria fonográfica em seu próprio benefício. Desta forma, a difusão do samba entre setores diferentes de sua origem aconteceu. Na sessão passada se debruça sobre alguns destes acontecimentos, dando destaque ao papel do Rádio. Mas é imprescindível falar das escolas de samba e do carnaval carioca, fenômenos que cumpriram papel fundamental na espetacularização do samba e na atração da classe média para as avenidas, ensaios e barracões (Cabral, 1996). Pouco a pouco “os elementos ligados à tradição do samba – a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba – abriram espaço para as atrações mais ligadas ao aspecto visual da escola” (Cabral, 2009, p. 196), junto com esse movimento o carnaval – especialmente o desfile oficial das escolas de samba – aos poucos deixa de ser propício as estratégias de penetração dos negros no quadro urbano hostil (Sodré, 1998), e passa a ser centrado na reprodução do capital.

Os negros e pobres, criadores deste universo cultural, passam a conviver a cada vez mais com brancos nos espaços que o samba se reproduzia, e toda esta investida dos agentes dominantes não passam batido em alterar a forma e conteúdo das diversas manifestações culturais vinculadas ao universo do samba. Destaque para a decadência de seu principal sujeito, os sambistas:

A partir da década de 70, desapareceu desta narrativa um personagem anteriormente muito importante da nossa história, o sambista. Os valores mudaram. Sambistas da linhagem de Paulo da Portela, Cartola, Antenor Gargalhada, Silas de Oliveira e tantos outros deixaram de ser protagonistas e abriram passagem para os carnavalescos, modelos profissionais, atrizes e atores de televisão [...]” (Cabral, 1996, p. 233).

Todavia, seguindo a interpretação que o universo do samba não é homogêneo, e que dentro dele há disputa entre diferentes agentes sociais, conseguimos observar novamente um indício de que existe resistência às investidas da indústria cultural. Apesar do

desaparecimento dos grandes sambistas, baluartes da cultura negra, ainda é possível encontrar a memória dos velhos bambas no contexto das rodas de samba urbano, e mais importante que isso, novos sambistas que seguem fazendo história cotidianamente mantendo tradicionais rodas de samba por todo país. Como é o caso do Chapinha<sup>9</sup> do Samba da Vela, roda localizada no bairro de Santo Amaro, zona sul de São Paulo; Também de Moacyr Luz<sup>10</sup>, com o Samba do Trabalhador, às segundas, no Clube Renascença no Andaraí, zona norte do Rio de Janeiro. Além de nomes que despontam por seu legado no samba, há também aqueles sambistas “anônimos”, estes mesmos que sem grandes holofotes seguem mantendo viva a tradição das rodas de samba, compondo, organizando e formando novos sambistas. Muniz Sodré (1998) discorre sobre o tema, sob uma ótica mais otimista e curiosa que Cabral (1996):

Vem se registrando há algum tempo um fenômeno animador no que diz respeito tanto ao samba diretamente quanto às suas ‘vizinhanças’ simbólicas: a retomada por jovens da classe média, claros e escuros, da música dita ‘de raiz’. De uma parte, são compositores, cantores e grupos musicais que fazem sucesso com o samba; de outra, são músicas que revitalizam o choro. Despontam instrumentistas excepcionais, dando continuidade e, às vezes, ultrapassando os velhos bambas. É notável a qualidade da informação técnica e histórica sobre a musicalidade do passado por parte de alguns dos representantes da nova geração musical (Sodré, 1998, p.7).

Não passaram despercebidos às investidas do Estado e da indústria fonográfica sobre as rodas de samba. Seguidas alterações são percebidas em relação à origem das rodas de samba urbano na casa das tias baianas. É fato que o perfil racial e social dos sujeitos envolvidos na realização das rodas se alterou, principalmente o público, que se tornou mais branco e de classes sociais médias e altas. Todavia, algumas características estruturantes das rodas de samba se mantiveram firmes, como a explícita vinculação com a tradição ditas “de raiz” (Sodré, 1998), a constante relação dos grupos com território a partir de manifestações cotidianas, e a prática de controle espacial através de pautas políticas e ideológicas vinculadas ao saber-fazer negro. Esses fatos constituem um arcabouço de ferramentas que disputam consciências, evocando a tradição criada por negros e pobres, e que tem potencial de aglutinar pessoas envolta de pautas e reivindicações gerais e locais, capazes de produzir o espaço a partir de contrarracionalidades (Santos, 2017).

<sup>9</sup> José Marilton da Cruz, sambista de uma das mais tradicionais rodas de samba de São Paulo, o Samba da Vela. Biografia disponível em: <https://chapinhadavela.webnode.page/sobre-nos/>

<sup>10</sup> Importante sambista carioca, autor de sucessos como “Saudades da Guanabara”, “Vida da Minha Vida” e “Cabô, Meu Pai”.

Essa ampliação das rodas de samba que integrou a classe média, em especial a juventude, em algum grau, fortalece a constante ocupação dos espaços públicos e privados com as rodas de samba. Garantindo que essa tradição continue a existir no cotidiano brasileiro, e não fique restrita aos livros e fotografias, como tantas outras manifestações negras e pobres que surgiram e se extinguíram, seja pela completa mercantilização ou epistemicídio.

É importante ressaltar que a classe média também não é um grupo homogêneo. Muitos de seus componentes são gerações de famílias pobres, que no contexto da reprodução da vida tiveram mais acesso a bens de consumo e serviços. Veja bem, não estamos aqui falando dos donos ou herdeiros dos meios de produção. Particularmente os jovens, como chama atenção Sodré (1998), já nasceram em um Brasil onde o samba era comum nas rádios, bares, praças e, em alguns casos, em seus contextos familiares.

A potência das rodas de samba em garantir viva a cultura do samba, as práticas e costumes comuns das tradições negras de sua origem, está ancorada na capacidade de produção territorial que essas manifestações possuem. Essas características continuam vivas mesmo com os conflitos e dificuldades.

É importante ressaltar o uso que as rodas de samba imprimem aos espaços públicos e privados. Não é possível falar em um único uso padronizado por todas as rodas, trata-se de manifestações plurais, sobre diferentes influências regionais. Cada roda de samba exprime territorialidades próprias sobre o espaço, normas e condutas que são construídas a partir das relações cotidianas de cada grupo social inserido em seu contexto. Chama-se atenção para casos em que espaços privados, como botequins, quintais de casas, lajes e outros acabam por cumprir funções comuns, semelhantes a espaços públicos, por conta da socialização sujeita ao acontecimento das rodas de samba.

Dentro da própria roda, os diferentes agentes componentes do espaço em que são realizadas fazem usos distintos e são impactados de forma diferente por sua realização. Estamos falando de moradores, públicos, sambistas e proprietários de estabelecimentos. Mas é possível aferir, por conta das mudanças em larga escala da sociedade, que o consumo tem potencial para permear todas essas relações. Uma constatação importante é a de que as rodas de samba urbana no quadro de sua popularização, principalmente entre a classe média, potencializa o consumo de vários setores vinculados ao lazer, consequentemente, potencializa também a compra e venda de mercadorias.

Arelado ao aumento do consumo, típica da sociedade globalizada, outro fator que se acredita ser relevante é a relação das rodas de samba urbano com pequenas associações e/ou estabelecimentos privados. É comum ver as rodas de samba próximas a bares, clubes e botequins. Esses estabelecimentos fornecem produtos, aos músicos e produtores, bem como ao público. São esses estabelecimentos e associações que proporcionam o consumo, a comercialização e consequentemente a renda mínima necessária para a reprodução destas manifestações culturais. Obviamente, se há comercialização, há lucro e exploração de trabalho. As rodas de samba não se reproduzem, assim como nenhum outro fenômeno, alheio às estruturas do sistema econômico vigente. É verdade também que estes estabelecimentos garantem uma certa “contrapartida” a manifestação das rodas de samba, acesso a banheiros, em alguns casos acolhida aos músicos e seus instrumentos, a relação dos proprietários com agentes públicos e com a vizinhança.

Portanto, não sem contradições, apropriações culturais e resistência, aglutinando pessoas de diferentes origens sociais, etnias e com propósitos distintos, seguem se manifestando nas cidades de todos os cantos do Brasil as rodas de samba urbano.

### 1.5 ATUALIDADES, CONFLITOS E TERRITÓRIOS

Pois bem, apoiado nos debates anteriores sobre os tensionamentos entre a categorização do samba como cultura popular ou cultura de massas, e nos processos de popularização do samba entre setores da classe média e alta, é possível tirar algumas conclusões. A primeira delas é que quando falamos de samba, falamos de um universo cultural grandioso e extremamente diversificado. Este inclui diversos sujeitos – sambistas, carnavalescos, produtores culturais, moradores, proprietários de pequenos e grandes estabelecimentos, empresários, público, trabalhadores da cultura, ambulantes, entre outros; diversos espaços – público e privados, praças, bares, ruas, esquinas, estádios, casas de show, parques, quintais, lajes, casas, barracões; e diferentes manifestações culturais – rodas de samba urbano, desfile de carnavais, blocos, cordões, pagodes, rodas de samba chula, partido-alto, megaeventos, shows, e tantos outros.

**Todo esse universo ligado ao samba, que teve como seu embrião a cultura dos negros e pobres brasileiros, passou e, ainda passa, por constantes alterações fruto da disputa entre os agentes relacionados a esse universo e pelo advento da circularidade de elementos culturais.** Tal fato permite interpretar o universo do samba como um espaço do contraditório. Nenhum campo de categorização da cultura (popular ou de massas) é capaz de



defini-lo exatamente, pois coexistem em sua reprodução traços de contrarracionalidades e racionalidades dominantes, ações de agentes ligados a superestrutura capitalista (Marx, 2008) e ações de sujeitos da base da sociedade. Em suas investigações sobre os tensionamentos sobre a origem do samba na perspectiva adorniana, Dédallo Neves e Valquíria John chamam a uma conclusão parecida:

Apesar do contexto de influência da IC [indústria cultural] destacado, o samba manteve, nesse cenário, um vínculo com sua tradição, com sua ‘matriz popular’, o que permite pensá-lo nesse ‘*entrelugar*’, nesse processo que não o determina como IC. Entende-se que mesmo o ‘segundo samba’ [geração do Estácio, onde começam a se intensificar o papel da indústria fonográfica] ainda manteve sua ligação com a identidade popular de onde proveio e assim faz permanecer sua possibilidade de mediação (Neves; John, 2017, p.126, *grifo nosso*).

Em seguida os autores acompanham o pensamento de Ecléa Bosi, ao afirmar que “um forte componente lúdico anima todo ato genuinamente estético, e será, talvez, o traço distintivo mais importante a separar a arte (popular ou não) da indústria cultural” (Neves; John, 2017, p.126 apud Bosi, 1996, p.67). É verdade, existe este componente, mas ainda mais forte que o fator lúdico existente, o que garante a ligação do samba com a origem negra, pobre e política são as territorialidades das rodas de samba, consequentemente garantindo relativa indeterminação do samba em relação à indústria cultural.

As rodas de samba que vocalizam, no cotidiano, as contrarracionalidades do modo de vida dos negros e pobres brasileiros dentro do universo do samba. As rodas exaltam o vínculo com a tradição negra na atualidade, mobilizando pautas e reivindicações ideológicas, ora gerais da sociedade, ora do cotidiano de cada grupo social local. Em muitos momentos apresentando claro questionamento a ações racistas de grupos dominantes, como no caso no assassinato do Mestre Moa do Katendê, no caso da chacina do Jacarezinho – RJ, no caso do assassinato da vereadora Marielle Franco, e tantos outros. As rodas de samba são “o *saber fazer popular* como mediações entre o homem e o espaço na apropriação e a produção territorial” (Saquet, 2008, p.89, *grifo nosso*), assumindo caráter fundamental na produção dos “Territórios do Samba”, como define Alessandro Dozena, professor do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN):

A partir do cotidiano, *os sambistas definem o seu território* e fazem uso daquilo que antecede a própria noção de território – o espaço geográfico. São estas apropriações do espaço geográfico que o transforma em ‘territórios do

samba', apropriações assumidas como mediação de representações construídas a partir de um imaginário ao samba relacionado, onde os próprios bairros passam a fomentar representações da vida urbana. Não somente eles como também as quadras e barracões das escolas de samba, os viadutos apropriados para ensaios, os fundos de quintal, as lajes de casas simples, os centros culturais e praças públicas, os bares, as feiras, e ruas onde as rodas de samba acontecem. Mais do que simples edificações ou áreas situadas em algum ponto da cidade, estes lugares adquirem uma diversidade de significados e valores *subjetivamente* projetados e territorializados (Dozena, 2009, p.25, *grifo nosso*).

A definição apresenta a ideia central, que é a apropriação de porções espaciais por grupos sociais relacionados ao samba. Dozena atribui essa ação majoritariamente aos sambistas. Para nós, a luz está nas próprias rodas de samba urbano, são elas que exercem as ações que produzem essa territorialização. O sujeito é coletivo, trata-se da ação da roda de samba, que é ao mesmo tempo constituída por diferentes grupos sociais, e constituidora de territorialidades que normatizam o comportamento social destes grupos. E vai além, essas normas, demarcações espaciais e comportamentais são projetadas no espaço de maneira *objetiva*. Ao final, a roda de samba ocupa um espaço físico, seja dentro do bar, na rua, na calçada, nas lajes, terreiros ou feiras.

Além do espaço ocupado, as normas estão expressas na relação de poder específicas nas redes de sociabilidade presentes em cada roda de samba. Há rodas que o público pode abrir a geladeira do bar e se servir, apenas informando o que consumiu a quem faz o controle de caixa, como é o caso da Roda do Bip-Bip, em Copacabana, outras não. Há rodas em que os músicos são previamente definidos, outras que as pessoas que estão ao redor podem tocar algumas músicas e saírem. Esse comportamento é projetado no espaço, a partir da relação de poder dos grupos, contribuindo para o processo de produção territorial.

Como espaço do contraditório, os conflitos inerentes à reprodução do samba acontecem em diferentes escalas. Pode-se identificar a escala macro, onde grandes agentes dominantes se organizam para se beneficiar do samba. O texto apresenta anteriormente exemplos históricos de apropriação, como no Estado Novo para construção de identidade nacional e a ação da indústria fonográfica junto a geração do sambista do Estácio de Sá. Todavia a ação dos grandes grupos dominantes não ficou no passado, continua com a apropriação de grandes empresas de símbolos e personagens vinculados ao universo do samba (típicas propagandas de bebidas alcoólicas), com o aprofundamento da indústria fonográfica

em produzir megaeventos relacionados ao samba (como os carnavais de grandes cidades do sudeste e as grandes *labels*).

Acontece também conflitos em escalas menores, ligados às reproduções cotidianas, estes que se manifestam no espaço intra-urbano. Muito se alterou na organização interna das cidades atuais em relação ao início do século XX, assim como na sociedade e na forma como o samba se manifesta, como já foi dito acima. Mesmo com todos os avanços em relação à garantia da existência e a reprodução das culturas de origem popular, ainda se pode falar de desafios e de estratégias locais para a garantia de manifestações das rodas de samba. O ordenamento urbano hostil e legislações conservadoras seguem impondo desafios a reprodução das rodas de samba. Seja por falta de estrutura, acesso a políticas de permissão de ocupação de espaços públicos (alvará), por conflitos entre os diferentes grupos sociais, ou pela criminalização de espaços privados frequentados por pessoas pobres e negras, as cidades brasileiras muitas vezes impedem a realização de manifestações culturais de origem popular.

Duas legislações municipais em debate na Câmara Municipal de Juiz de Fora e na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, são exemplos disso. O projeto de lei 092/2025, em tramitação na Câmara Municipal de Juiz de Fora (Juiz de Fora, 2025), defende a proibição de blocos de carnaval com mais de duzentas pessoas em diversas regiões da cidade, onde anteriormente vários blocos tradicionais desfilavam. Na cidade do Rio de Janeiro, no dia 16/05/2025 foi publicado o decreto municipal número 56072, que “dispõe sobre a proibição de atividades que contrariem o ordenamento urbano e público na orla marítima da Cidade do Rio de Janeiro e dá outras providências”. Na prática o decreto inviabiliza manifestações culturais espontâneas nas orlas do Rio, sendo a mais praticada dessas manifestações as rodas de samba, “salvo eventos especiais expressamente autorizados pelo Poder Público Municipal” (Rio de Janeiro, 2025).

Existem também os conflitos oriundos dos próprios grupos inseridos no contexto de realização das rodas. Admitindo que as rodas de samba urbano ocupam um espaço físico nas cidades, elas impactam diferentes grupos sociais. Nesse contexto, há uma relação de poder para que moradores, proprietários, sambistas e público consigam estabelecer limites para a coexistência naquele espaço, e uma relação de poder cujos parâmetros são definidos na vivência cotidiana. Cada roda de samba se apropria de determinada porção espacial, configurando um território, com normas de conduta que organizam a ação das pessoas. A manifestação das rodas de samba, não só normatiza o território, como o identifica perante a sociedade, como um “território do samba” (Dozena, 2009).

Em meio a esse emaranhado de relações, há ações colaborativas e conflitivas, e cada agente tem um papel significativo para as rodas de samba acontecerem. Todavia, os diferentes interesses também podem ser conflitivos de acordo com a necessidade de cada grupo. Essa conjuntura de poder influencia na territorialização das rodas de samba, por quanto tempo ela se sustenta, e o quão intenso é o processo de apropriação sobre o espaço. Vamos a situações hipotéticas: O conjunto de moradores de uma rua reside naquele endereço por 15 anos e, em 6 meses abre-se um bar e nele passam a acontecer rodas de samba durante a madrugada. Os moradores que antes tinham o silêncio na madrugada podem se incomodar com essa manifestação. Outro cenário: Há um barzinho que funciona há 20 anos com uma roda de samba feita pela própria vizinhança, é uma roda local feita por e para os próprios moradores, em 2 meses um grande público de jovens começa a frequentar a roda levando bebidas externas e permanecem a rua após a manifestação da roda com som ligado em carros. Os sambistas e moradores que faziam sua roda de samba local podem se incomodar.

É no quadro deste intenso debate, na busca pela interpretação dos diferentes conflitos que permeiam a produção territorial das rodas de samba urbano, em meio a um intenso processo de popularização das rodas entre camadas sociais distintas de sua origem, que a pesquisa elegeu fazer um estudo de caso para investigar na escala cotidiana e atual. A luz dos conceitos geográficos escolheu-se analisar o Samba do Zezinho, roda situada em Juiz de Fora – MG.

## 2 NO GOGÓ, NO SAPATINHO<sup>11</sup>

Retomando, no 1º Capítulo: Tempos Idos, inauguramos o debate sobre as diferentes definições de cultura, elegendo a que une a dimensão simbólica e material para orientar a pesquisa. Sendo assim, interpreta-se cultura como ações humanas no espaço, orientadas à reprodução de um **modo de vida** (Bosi, 1992).

Em sequência, debateu-se as **categorizações de cultura** (Bosi, 1992; Bourdieu, 1983; Horkheimer, Adorno, 1985; Thompson, 1998.) e o advento da **circularidade** (Ginzburg, 2006; Santos, 2014.) entre elas, admitindo que o processo de formação das culturas acontece de forma dialética, com constantes ajustes e modificações, a partir do contato entre os conhecimentos herdados de um grupo e suas experiências cotidianas.

Após conceitualização sobre cultura e circularidade apresentamos a visão da pesquisa sobre o universo do samba, o contexto de origem e seus sujeitos ao longo da história, como as tias baianas e os sambistas. Dentro dessa apresentação, aponta-se as tensões entre a cultura de massas e a cultura popular sobre o universo do samba, interpretando-o como um universo em disputa, lugar de contradições.

A partir da leitura do universo do samba como espaço de disputa de diferentes segmentos, define-se o objeto de pesquisa, **as rodas de samba urbano**, manifestação elementar da cultura popular brasileira, formada pelos conhecimentos herdados da diáspora africana rumo a América Latina em contato com contexto de migração de escravizados e seus descendentes para a então capital nacional, o Rio de Janeiro, e seu cotidiano hostil a esse grupo social.

Finalizando o 1º Capítulo: Tempos Idos, buscou-se apresentar atualidades vinculadas a manifestação das rodas de samba urbano, sua constante popularização entre segmentos sociais distintos de sua origem e, também, conflitos, características e dificuldades vinculadas à reprodução dessa cultura em tempos recentes.

No 2º Capítulo: no gogó, no sapatinho; a pesquisa apresenta o estudo de caso feito no Samba do Zezinho, roda protagonizada por jovens músicos, com quatro anos de existência,

---

<sup>11</sup> Trecho do refrão do samba composto por Igor Dias, músico e professor juiz-forano, para o Samba do Zezinho:

“Aqui é o meu cantinho;

no gogó, no sapatinho.

Aqui é o meu cantinho;

Samba no Bar do Zezinho.”

situada em Juiz de Fora-MG. Apoia-se nos debates inaugurados no 1º Capítulos: Tempos Idos para descrever e interpretar a popularização da cultura das rodas de samba urbano em setores diferentes de sua origem, pensando os conflitos entre os diferentes segmentos envolvidos (Músicos, Proprietários, Vizinhos e Público), refletindo sobre o papel dos sujeitos históricos do samba na atualidade e os desafios entorno da manifestação do Samba do Zezinho.

## **2.1 METODOLOGIA**

Como frisado acima, o estudo de caso foi o recurso metodológico escolhido para compreender e analisar as tensões e as construções da popularização das rodas de samba urbano em meio a grupos sociais distintos daqueles que a criaram. Tratando de uma pesquisa qualitativa, preocupou-se em garantir uma coleta e tratamento de dados que fosse capaz de traduzir as diferentes camadas que compõem a sobreposição de usos presente em meio a materialização do Samba do Zezinho, observando aos diferentes agentes que compõem a roda e garantindo que os diferentes modos de enxergar e viver essa manifestação cultural compusessem a pesquisa.

Com esse intuito, realizou-se observações em campo, entrevistas semiestruturadas e questionários com os músicos da roda, proprietárias de estabelecimentos, os moradores do entorno e o público que frequenta a roda. Além disso, a pesquisa também se preocupou em identificar e apresentar os diferentes modos de perceber e participar da roda dentro desses quatro segmentos, visto que além da proprietária do Bar do Zezinho, por ser uma única pessoa, todos os outros segmentos são grupos com visões e ações heterogêneas em relação ao Samba do Zezinho.

Dedicou-se maior atenção, justamente, em apresentar as diferentes qualidades dos segmentos e seus rearranjos internos. Por isso, apesar de alguns grupos necessitarem de maior número de ações de coleta de dados em relação a outros, a quantificação das entrevistas e questionários não é elemento central para a pesquisa, mas sim a qualidade dos dados e, a partir de sua análise à luz das referências bibliográficas, as informações geradas.

As entrevistas foram aplicadas em três dos quatro segmentos que compõem o estudo, sendo eles a proprietária, os músicos e os moradores. Apesar de o foco não ser os elementos quantitativos integrantes da pesquisa, para efeito de conhecimento do leitor, foram realizadas oito entrevistas em caráter semiestruturado. Destas oito entrevistas, duas foram realizadas em moradores com posições diferentes em relação ao Samba do Zezinho; cinco foram realizadas com músicos da roda, estes foram selecionados buscando garantir diversidade de gênero e

raça, além de buscar diferentes perfis dentro desse segmentos, aliando músicos mais experientes e mais novos, músicos profissionais e amadores, fundadores da roda e músicos que chegaram recentemente ao Samba do Zezinho; e a última entrevista foi feita com proprietária do Bar do Zezinho, estabelecimento que recebe o Samba do Zezinho.

Todas as entrevistas foram estruturadas com um corpo mínimo voltado a levantar dados pessoais e perguntas comuns, capazes de diferenciar o sujeito dentro do seu próprio segmento, além de uma parte diversificada, voltada a explorar as contribuições específicas que aquele sujeito poderia fornecer à pesquisa. A parte mínima tinha o objetivo de traçar um perfil do sujeito baseado em classe (aferida a partir da renda familiar)<sup>12</sup>, raça, gênero, faixa etária e local de residência; e perguntas mínimas que visavam identificar os usos e percepções dos sujeitos em relação ao Samba do Zezinho. Já a parte diversificada, buscava ressaltar as diferentes posições dentro de cada segmento, sua posição de liderança/referência ou não, ou determinada percepção, função e/ou uso singular em relação à roda.

Já os questionários foram usados para levantar dados e informações sobre o público. Ocorreram vinte e cinco aplicações, buscando equalizar a numeração em gênero e raça para abarcar as diferentes apreensões do segmento, dentre os vinte e cinco componentes do público, constam onze mulheres (cinco brancas e seis pretas) e quatorze homens (oito brancos e seis pretos). Os questionários foram estruturados com uma parte inicial voltada à identificação dos sujeitos, assim como as entrevistas, e seguidos de perguntas sobre a roda, as relações com os outros segmentos e o bar. Todas as perguntas eram de múltipla escolha, algumas delas tendo espaço para apontamentos pontuais. O objetivo dos questionários, além de traçar um perfil socioeconômico do público que frequenta a roda, é também identificar e analisar os impactos do Samba do Zezinho na localidade onde ele acontece e na cidade. Como por exemplo, saber onde as pessoas que frequentam o samba moram e como elas se deslocam até a roda; como elas observam as mudanças no Bar do Zezinho e na Rua Morais e Castro – rua onde está localizado o Bar do Zezinho – ao longo dos quatro anos que o Samba do Zezinho funciona e colher algumas apreensões do público sobre as rodas de samba em Juiz de Fora.

---

<sup>12</sup> Classificada pelo IBGE em A, B, C, D e E em relação ao salário-mínimo, sendo considerado o salário-mínimo de R\$1.518,00 e a categorização como “A” superior a 15sm, “B” entre 5sm e 15sm, “C” entre 3sm e 5sm, “D” entre 1sm e 3sm e “E” até 1sm. A renda familiar foi escolhida para tentar aferir o contexto socioeconômico que o sujeito está inserido, não somente sua própria renda. Essa escolha foi motivada pelo grande número de jovens como sujeitos da pesquisa, e muito deles ainda vivem com os pais, apesar de já inseridos no mercado de trabalho.

Na tentativa de ser fiel à diversidade de pessoas que frequentam o Samba do Zezinho, e também de traduzir em dados a experiência de estar no local, toda a aplicação dos questionários foi feita simultaneamente ao acontecimento de diferentes edições do Samba do Zezinho, especificamente entre agosto e outubro de 2025.

A observação em campo foi feita a partir da participação observante, metodologia que compreende a inserção completa do pesquisador em determinado contexto para vivenciar e observar o funcionamento cotidiano daquela manifestação, trata-se de um olhar “de dentro para fora” (Borges, 2009, p.185). Sendo assim, como apontado na introdução desta dissertação, o fato do pesquisador está inserido em meio ao contexto de formação do Samba do Zezinho foi uma ferramenta central que garantiu não só sua participação entre os músicos da roda, mas também o acúmulo de impressões ao longo dos quatro anos de acontecimentos da roda. Essa metodologia rompe com a visão positivista que distância o pesquisador e o objeto de pesquisa, proporcionando justamente o contrário, a aproximação entre o que é pesquisado de quem pesquisa.

A metodologia escolhida, ao longo do processo de pesquisa, mostrou suas vantagens e desvantagens. A aproximação do objeto de pesquisa permite maior riqueza de detalhes nas observações, o que facilitou a formulação dos instrumentos de coletas de dados (questionários e entrevistas), no sentido de buscar os pontos cruciais para compreender a popularização do Samba do Zezinho e seus impactos sobre a localidade do entorno e para a cidade. A proximidade ajudou também a identificar as heterogeneidades dentro de cada segmento que compunha a roda, sem falar que não foi necessário elaborar uma estratégia de inserção do pesquisador no contexto estudado, visto que as relações sociais do passado já garantiram sua constante participação no cotidiano das rodas de samba.

Todavia, os desafios derivados dessa proximidade são muitos, escancarando a escassez de elaboração sobre a aplicação da participação observante e suas diferenças com a observação participante (Borges, 2009), metodologia constantemente apropriada em diferentes campos da ciência. Desde as questões básicas como o cuidado para não pessoalizar determinada análise e garantir a fidelidade do conteúdo gerado a partir das coletas de dados, até preocupações éticas. Há também desafios que extrapolam o limite da atuação do pesquisador, como o fato de alguns dos sujeitos da pesquisa conhecerem o pesquisador, em alguns casos, inclusive em sua formação acadêmica.

Para garantir a execução da participação observante em meio a seus desafios, a pesquisa adotou com rigor as indicações do comitê de ética na pesquisa e o constante



acompanhamento entre pesquisador e orientador, o que garantiu intenso debate sobre a metodologia de coleta de dados e de sistematização de observações. Foram feitas observações em diferentes dias, horários e contextos, visando apreender informações importantes para cada segmento componente do Samba do Zezinho. Ocorreram participações como músico, tocando durante a roda; ocorreram participações em meio ao público, em diferentes locais do bar; ocorreram observações nas adjacências do Bar do Zezinho, antes, durante e depois do acontecimento da roda.

É importante ressaltar que toda pesquisa obedece às normas vinculadas ao comitê de ética na pesquisa com pessoas da Universidade Federal de Juiz de Fora, tendo sua metodologia aprovada por esse comitê (parecer número 7.529.141). Durante o curso da dissertação o verdadeiro nome dos sujeitos que participaram da pesquisa foi substituído por nomes fictícios, a fim de preservar suas identidades e garantir o princípio da não maleficência.

## **2.2 ALTOS DOS PASSOS, MORAIS E CASTRO E O BAR DO ZEZINHO**

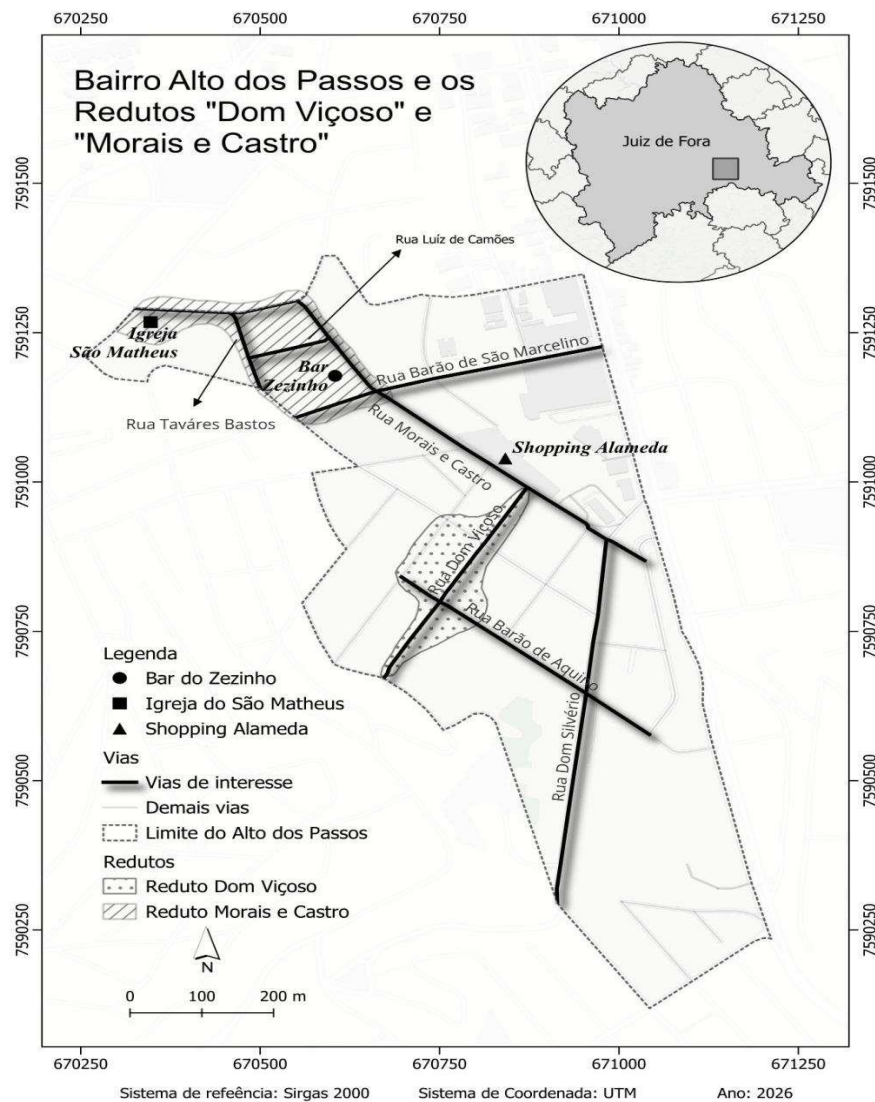
A rua Morais e Castro é uma das principais vias do bairro Altos dos Passos em Juiz de Fora-MG. “As graciosas colinas do Alto dos Passos” (Oliveira, 1966, p.20, apud Machado, 2023, p.106), como chamada a localidade antigamente, foi o primeiro núcleo urbano residencial da atual Juiz de Fora.

Na atualidade, o bairro da zona sul da cidade é ocupado pela classe média local, trata-se de uma área de uso misto (residencial e comercial) que com o passar dos tempos se consolidou como reduto da boêmia juiz-forana. Repleto de bares e restaurantes, o bairro enumera exemplos que o credenciam como um destino para a população que busca lazer e consumo. O Altos dos Passos é o local onde se instalou a primeira filial de *fastfood* da cidade; sede do “shopping” Alameda; possui uma rede varejista que vai de drogarias até boutiques locais; conta com serviços como academias e escolas; supermercados e franquias de vários segmentos.

A partir de 2008, Juiz de Fora começa a desenvolver outros polos de lazer que contribuem para o enfraquecimento da centralidade do bairro Altos dos Passos como principal local de lazer da classe média na cidade. Alguns fatores explicam a queda desse protagonismo, elencando-se três como exemplos. Primeiro, dois novos grandes shoppings são inaugurados, o precursor chamado Independência Shopping, inaugurado em 2008 no bairro Cascatinha, e o segundo chamado Jardim Norte inaugurado em 2016 no bairro Mariano Procópio. Segundo, a ascensão da Cidade Alta, localizada na zona oeste da cidade, que passa

a concentrar casas noturnas, bares e restaurantes. E terceiro, a requalificação urbana do centro principal da cidade. Anteriormente a região era alvo de empresários locais, apostando em seu apelo histórico, arquitetura e na ocupação de espaços públicos com eventos musicais. Hoje, a própria ação do poder público através da remodelagem das praças Clodesmith Riani e Antônio Carlos, somada à reforma do Mercado Municipal e anúncio da requalificação da Av. Getúlio Vargas, sinalizando ações que apostam em um modelo de estímulo ao consumo e higienização do centro da cidade. Todos esses acontecimentos evidenciam o surgimento e consolidação de outras centralidades do lazer.

Figura 1 - Altos dos Passos e Redutos de Lazer



Fonte: Planejado pelo autor, executado por Francisco Carlos Moreira Gomes (2026).

Dentro do próprio bairro, há diferenças na paisagem. A ocupação social e o perfil dos bares e restaurantes se alteram mediante sua localização dentro do Altos dos Passos. No entorno da rua Dom Viçoso, situa-se o que podemos chamar de reduto tradicional, trata-se de bares com grandes porções de filé, chopp na taça refrigerada, coquetelarias e garçom de uniforme, em geral ocupado por pessoas de padrão social mais elevado e de meia idade, apesar dos jovens de classe média também frequentarem esses espaços. Nessa região é comum ver a presença de carros de alto padrão, além da figura dos bares, há também restaurantes com certa “assinatura” de alta gastronomia.

Outro reduto é o entorno da rua Moraes e Castro, esse é ocupado majoritariamente por jovens em busca de lazer, em geral a ocupação social tem um padrão economicamente inferior ao entorno da rua Dom Viçoso. Trata-se de local menos iluminado e higienizado em relação ao reduto tradicional, tem como marca a ocupação das ruas e calçadas por transeuntes em pé, papeando, paquerando ou em busca de um lugar dentro dos estabelecimentos. Nesse reduto, a rua – espaço de uso público – é mais integrada aos estabelecimentos – espaços privados. No entorno da Moraes e Castro encontram-se botequins com cachaça no copo lagoinha, estufa com salgadinhos e mesas de plástico com patrocínio de marcas de cerveja. Mas, atualmente, também encontram-se estabelecimentos com a roupagem moderna, daqueles que apelam para algo de “conceitual”, cada qual com sua referência estética e foco em nichos urbanos jovens. Em geral decorrentes de uma segunda onda de ocupação daquela localidade, são estabelecimentos como choperias artesanais<sup>13</sup>, hamburguerias, bares dançantes (com algum espaço para festas e discotecagem, geralmente terraços ou fundos) e distribuidoras de bebidas.

A circulação do público de cada reduto também chama atenção nessa pesquisa. Apesar de muito próximo, é perceptível a diferença social do público de cada reduto, principalmente por faixa etária, classe e raça. Todavia, observam-se jovens de classe média, majoritariamente brancos, ocupando ambos os espaços, o que aponta para uma circulação dos frequentadores do reduto Dom Viçoso no reduto Moraes e Castro, já o contrário não é observado. Não é comum ver jovens negros, principalmente os esteticamente identificados (através de vestimentas, práticas sociais) com determinados nichos urbanos como funkeiros, rockeiros, ou os que se identificam com o Rap, frequentando os estabelecimentos do reduto Dom Viçoso. Como se houvesse uma barreira social, ou quiçá, um desinteresse no que aquele reduto oferecia. As exceções se dão em dias de grandes eventos no bairro, como no carnaval, onde

---

<sup>13</sup> É interessante ver como o emprego dessa palavra é usado pelas pessoas, como uma certa validade e evocação do antigo (vintage), como forma de agregar valor e diferenciar do comum ou o tradicional. Em muitas vezes não tem a ver com um ofício artesanal de fato, digo, não industrial.

com frequência os públicos se misturam e a circulação é irrestrita, pelo volume de pessoas e pela presença de sujeitos que não participam da ocupação cotidiana destes espaços.

Pois bem, chama atenção, pela sua constante ocupação cotidiana, um dos bares do reduto Morais e Castro, o Bar do Zezinho. Segundo relatos da Tia (atual proprietária), foi inaugurado em 1989 e começou como uma mercearia, a fim de atender a população local do bairro. À medida que foi se estabelecendo passou a ser frequentado pelos moradores para se divertirem e a mercearia passou a assumir o caráter de bar, que segue até hoje. Ainda antes dos anos 2000, músicos que procuravam local seguro e acolhedor para tocar e ensaiar encontravam no Bar do Zezinho essa morada, por conta do gosto do antigo dono (Zezinho, pai da Tia) por música, os músicos eram bem recebidos e passaram a ser frequentadores do bar, fazendo pequenas confraternizações e ensaios. Nesses encontros, vários sambistas da velha guarda de Juiz de Fora compareciam, dentre eles Mamão<sup>14</sup>, Tonhão, Modesto e Carioca. Há também relato de encontros de músicos vinculados ao chorinho<sup>15</sup>, que também ocupavam o bar com suas rodas e ensaios, principalmente aos sábados à tarde. Não há relato de uma roda de samba urbano constante no bar, daquelas que tem dia e hora fixa para acontecer, tratava-se de encontros cotidianos de músicos e sambistas, não seguiam um caráter formal ou profissionalizado como shows e eventos. Eram encontros espontâneos, que refletiam o Bar do Zezinho como morada acolhedora para a militância do samba.

Com o passar dos anos Seu Zezinho adoeceu e não conseguia mais sustentar todas as tarefas do bar sozinho. Com isso, a Tia, que é formada em pedagogia e trabalhava sobre o regime CLT, pede demissão e passa a ajudar seu pai nos negócios da família. Passado um tempo que Tia vai ajudar seu pai no bar, Seu Zezinho sofre um novo AVC e tem que se afastar definitivamente dos negócios. Entre idas e vindas de outros membros da família na gestão do bar, em 2010 a Tia assume sozinha o estabelecimento. Sobre muita desconfiança da

---

<sup>14</sup> Armando Fernandes Aguiar, o “Mamão”. Cantor e compositor juiz-forano, iniciou-se no samba através da escola de samba Feliz Lembrança, na qual seu pai foi vice-presidente. No início dos anos 1970 foi um dos fundadores do “Bloco do Beco”, bloco que reúne personagens ligados ao samba de Juiz de Fora até os dias atuais. É também compositor, em 1972, de “Tristeza Pé no Chão”, música gravada por Clara Nunes e constantemente regrava no Brasil e no exterior (Defilippo; Gomes, 2015).

<sup>15</sup> “Segundo alguns entendimentos, o chorinho seria uma modalidade de samba eminentemente instrumental, o que é rechaçado por teóricos que reivindicam para todo choro a condição de gênero, em vez de estilo interpretativo. E isso porque, ele lento ou acelerado, caracterizar-se-ia por possuir estrutura formal específica, expressa no desenvolvimento de três partes melódicas distintas” (Lopes; Simas, 2023. p. 60).

família em uma mulher tocar um botequim, segundo relato da entrevistada, Tia segue até hoje a frente do Bar do Zezinho.

Na gestão do bar, Tia preservou o funcionamento original do estabelecimento. O gosto pela música e as portas abertas para os músicos frequentarem seguiram, assim como os preços abaixo dos demais estabelecimentos da região e a postura democrática no atendimento, independente de classe social, gênero, sexualidade e raça, todo tipo de pessoa é bem-vinda no Bar do Zezinho. A destacar a relação fiel dos moradores de rua e a cachaça de um real.

Com o ponto em funcionamento desde 1989, e desde 2010 sob gestão da Tia, a proprietária estabeleceu uma boa relação com a vizinhança e com o poder público. Além de proprietária do Bar do Zezinho, a Tia também é moradora da rua Moraes e Castro, o que garante a ela uma certa liderança entre a vizinhança. Ela conhece os moradores, vende para eles, e convive cotidianamente com a Moraes e Castro, seus transeuntes e moradores. Uma liderança pela presença contínua naquele espaço.

Por conhecer o lugar e desempenhar um papel de liderança sobre o entorno da Moraes e Castro, a Tia tem um importante papel de liderança para a atual roda de samba urbano no bar, ela é a responsável por gerir, e muitas vezes blindar a roda de samba dos conflitos com os vizinhos e o poder público, semelhante a uma das funções que as tias baianas exerciam no contexto de origem das rodas de samba urbano no centro do Rio de Janeiro, fato que será melhor exposto à frente.

### **2.3 O SAMBA DO ZEZINHO**

Nesse momento o texto apresentará o objeto escolhido para realizar o estudo de caso, será exposto o contexto de surgimento do Samba do Zezinho e apresentados os sujeitos envolvidos nesse acontecimento. Junto aos sujeitos, suas características, diferenças e territorialidades expressas através das rodas de samba.

O surgimento do Samba do Zezinho está intimamente ligado com a característica do Bar do Zezinho em ser um local, há anos, acolhedor de músicos, do samba, e da diversidade. No fim de 2021, as medidas de distanciamento social geradas pela pandemia da COVID-19 estavam se abrandando, e a ansiedade dos jovens pelo retorno às ruas era cada vez maior. É nesse contexto que um grupo de jovens da cidade decidir buscar um local apropriado para se encontrar.

Em entrevista com Paulo, um dos jovens que fundou o Samba do Zezinho, o músico relata o porquê da escolha do Bar do Zezinho para esse encontro, que ao passar do tempo e

através de sua ocupação cotidiana, toma forma de roda de samba – expressão elementar e originária do universo do samba.

Porque na pandemia a gente se encontrava, raras vezes. E aí, quando começou a abrir as coisas, a gente começou a tocar um sambinha aqui, ali, e pensamos. Ia ser massa se a gente tivesse um espaço para tocar sem encheção de saco, né. Sem ninguém reclamar da gente tocar, da gente poder, também, tocar o que a gente quisesse, sem ninguém perturbar no sentido de ter que cumprir uma demanda de repertório, e ao mesmo tempo ter um espaço de lazer. Aí a gente pensou, onde dá para fazer isso? Lá no Bar do Zezinho, lá na Tia. Porque sempre teve gente fazendo som lá (Paulo).

Assim como feito pela velha guarda de Juiz de Fora próximo aos anos 2000, é da busca de um local seguro, no sentido de não haver repressão formal do poder público e/ou da vizinhança, que os jovens buscam no Bar do Zezinho o local para efetuar as rodas de samba urbano. Não por acaso, situado na rua Moraes e Castro, local que já era ocupado, antes da pandemia, por jovens vinculados a setores populares, e ainda mais no Bar do Zezinho, reduto que já convivia com a música desde sua fundação. Esses encontros cotidianos de jovens músicos começam em dezembro de 2021, e foi tomando forma ao longo do tempo, principalmente quando eles decidem realizar as rodas, periodicamente, todas as quintas-feiras, e assim foi feito, a partir de meados de janeiro de 2022 (Figura 2).

Essa recém-criada roda de samba ganha corpo com a chegada do carnaval de 2022, oficialmente o governo federal e estadual proibiram o carnaval de rua, o município acompanha a decisão com o objetivo de evitar grandes aglomerações. Mesmo com a proibição formal, os músicos envolvidos com o Samba do Zezinho decidem manter as rodas de samba no período do carnaval, e divulgam seu acontecimento em suas redes sociais. Neste momento, músicos entrevistados relatam que as rodas entupiram de gente, as duas calçadas da rua passaram a ser ocupadas pelo público – na frente do bar e do outro lado da rua – além de parte das vias urbanas. Esse acontecimento se tornou prática cotidiana ao longo dos últimos quatro anos, mantendo viva a roda de samba naquela localidade, e contribuindo para a constante popularização do Samba do Zezinho na cidade de Juiz de Fora (como ilustra a Figura 3).

Anunciava-se o conflito entre o uso esperado pelo poder público sobre a cidade e o contra-uso atribuído a Moraes e Castro pelo Samba do Zezinho, fato que acompanha a roda de samba em questão desde sua origem até a atualidade, e assunto que será melhor esmiuçado após a apresentação dos segmentos envolvidos e suas diferentes formas de apropriar espacialmente aquela localidade.

Para a pesquisa, uma roda de samba urbano, entendida como manifestação cotidiana elementar de um saber fazer popular, não acontece apenas via encontro de músicos, ela é produto de uma série de relações que contempla a música, os agentes envolvidos e seu entorno, ou seja, o espaço onde ela ocorre. Nesse espaço, os sujeitos imprimem diferentes territorialidades, aqui entendidas como “ações humanas, ou seja, à tentativa de um indivíduo ou grupo para controlar, influenciar ou afetar objetos, pessoas e relações numa área delimitada” (Saquet, 2008, p.86). A luz dessa compreensão sobre as rodas de samba, o estudo se propõe, a partir da identificação dos segmentos envolvidos no Samba do Zezinho, a apresentar os sujeitos e interpretar suas territorialidades sobre o substrato material urbano em questão, a rua Moraes e Castro e seus arredores.

Começando pelos Músicos, é possível evidenciar, a partir da coleta de dados e da investigação em campo, algumas características gerais. Salvo pequenas exceções, os músicos são jovens, entre 23 e 30 anos, e já conheciam o Bar do Zezinho e a rua Moraes e Castro antes do Samba do Zezinho começar. Eles já remetiam ao bar um espaço de lazer, todavia, após as rodas de samba, alteraram a visão sobre o bar, identificando-o como um lugar a ser frequentado, cuidado, ocupado cotidianamente (mesmo em dias que não há samba), um território. Também através das rodas de samba, alguns músicos alteram a visão de si mesmos, e passam a se identificar como sambistas. Esse fato não é consensual, mas chama atenção para a relação entre prática cotidiana e a formação de identidades, elemento constitutivo de processo de territorialização (Saquet, 2008; Haesbaert, 2007). Os que se enxergam dessa forma usam o argumento de que são sambistas porque vivem o samba, porque agitam e organizam um movimento real de samba, atrelando o “ser sambista” a um modo de vida e afastando a ideia da profissionalização como condição. Já os que discordam, apresentam um argumento no sentido de exaltar a figura do sambista como algo maior do que viver o samba, entendem o sambista como uma espécie de militante do samba. Como aponta Antônio: “Eu acho que ser sambista não é só viver do samba, não tem nada a ver em viver no samba, e sim viver pelo samba.”

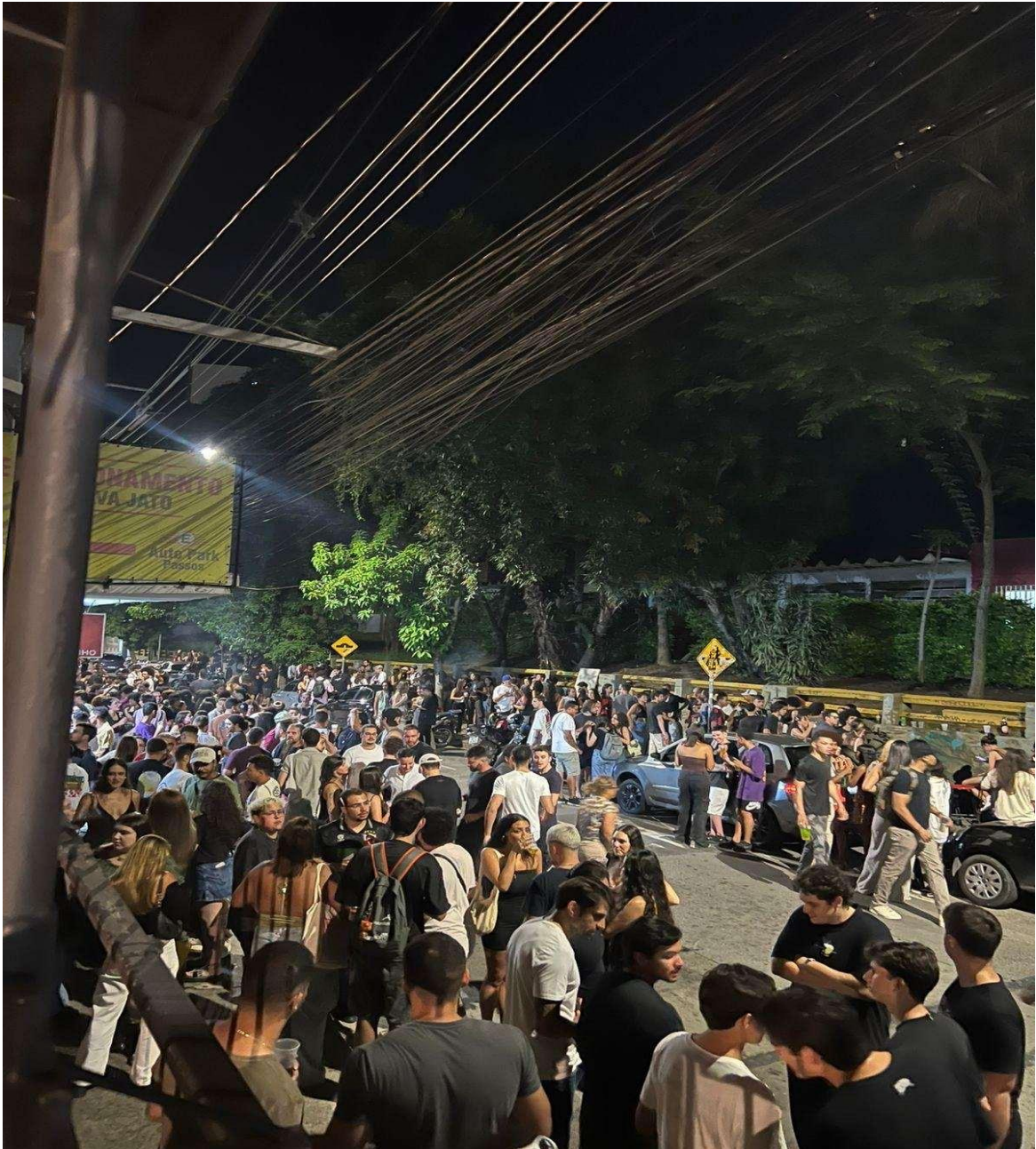
Figura 2 - Roda do Samba do Zezinho



Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2022)



Figura 3 - Público Samba do Zezinho



Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2026)

Todos os músicos entrevistados atribuem a Tia um papel fundamental para o acontecimento e manutenção do Samba do Zezinho. Também como liderança local e agente cultural da cidade de Juiz de Fora, principalmente para a cena alternativa às grandes casas de shows e boates privadas. Também é consenso entre os músicos a importância do Samba do Zezinho para a popularização das rodas de samba urbano na cidade, principalmente no contexto pós pandemia, onde o setor de cultura e eventos vivia enorme regressão econômica e impunha grandes dificuldades aos músicos profissionais e agentes de cultura. E o principal

motivo apontado para essa popularização é a forma democrática como a roda se organiza, acarretando uma diversidade sociocultural em sua composição. Como aponta Jorge:

Ele (o Samba do Zezinho) abraça qualquer pessoa. Uma pessoa que tá saindo do trabalho, uma pessoa que quer curtir uma noite. Não tem uma classe, vamos dizer assim. A pessoa pode estar com a roupa de trabalho e vim para cá que ela vai ser bem atendida. Várias pessoas que curtem coisas diferentes chegam aqui e se sentem abraçadas, rock, pagode” (Jorge).

Ainda sobre a popularização, mas especificamente entre os jovens, Janete cita a importância do Samba do Zezinho no resgate do contato entre os jovens e as ruas, afastando o monopólio do lazer na cidade dos espaços privados, bares e casas de shows.

É um movimento muito interessante da juventude, né. Sei lá, a gente tinha a ideia que tinha perdido um pouco da nossa cultura (em relação a pandemia). E aí quando a gente veio pro Bar do Zezinho, que a gente criou esse monstro que é o Zezinho das quintas-feiras, eu me senti muito esperançosa em relação a nossa geração” (Janete).

Dos aspectos que compõem a territorialidade dos músicos com o Bar do Zezinho e a Moraes e Castro, destacam-se três pontos, as alterações de formato da roda até achar seu arranjo atual; a função pedagógica entre os músicos; e o reconhecimento dos músicos do Samba do Zezinho como seu “berço” musical e sua conexão com outros espaços da música da cidade.

É a disposição de pessoas tocando samba em uma roda, com um certo código de condutas, que garante o arranjo material de uma roda de samba urbano. E até definir seu formato e seus códigos de conduta, o Samba do Zezinho passou por diversas disposições. Pois bem, por princípio, os músicos do Samba do Zezinho definiram que a roda seria aberta. Isso significa que qualquer pessoa, desde que com respeito e com aplicação musical – o que é definido de forma subjetiva entre os integrantes daquela edição baseada em uma determinada estrutura de poder – poderia participar tocando um instrumento. Esse fato acarretou um grande desafio, que era conseguir conciliar musicalmente os sons de todos os instrumentos e o diferente grau de habilidade de cada integrante. A partir daí, alguns músicos que tocavam instrumentos harmônicos/melódicos – nesse contexto, basicamente cordas e sopros – reivindicavam que os instrumentos percussivos precisavam se adequar em relação a altura, para que os músicos e os demais presentes pudessem ouvir o conjunto de sons. Por conta desta questão, algumas edições da roda passaram a contar com aparelhagem de som, para ligar eletronicamente os instrumentos harmônicos/melódicos, o que não agradava todos os

participantes. Em determinado momento, as rodas funcionavam em alternância, uma semana com som elétrico (plugada) e a outra acústica. Com o passar dos anos, o amadurecimento musical de velhos integrantes e a chegada de novos músicos, os músicos assumiram definitivamente forma acústica, o que compromete um empenho de energia maior entre os músicos e aumenta a participação do público cantando as músicas.

Essa disputa de poder sobre o formato fortalece códigos comportamentais entre os músicos como a altura e o comprometimento com o ritmo da percussão, quem puxa as músicas e as improvisações no partido alto, consequentemente, define lideranças, essencialmente os músicos fundadores e mais antigos na roda.

Os códigos e as relações de poder, como citado acima, diferenciam os músicos fundadores e os que chegaram depois, apesar de todos conviverem cotidianamente, os fundadores têm uma posição marcada na roda, sentam sempre no mesmo lugar, enquanto os demais músicos revezam lugares. Os frequentadores também são os que tem maior legitimidade para convocar a roda, ou seja, afirmar que naquela quinta-feira está ou não, confirmado o Samba do Zezinho. Tudo isso, sem a necessidade de definição formal, mas vivido cotidianamente, em uma espécie de ética legitimada pela ação dos músicos naquele espaço.

Outra questão relevante é a temporalidade. Em 2021 o Samba do Zezinho acontecia todas as quintas-feiras, o que acabou acarretando problemas para seu próprio funcionamento. As edições ficavam sempre superlotadas, impediam que os carros passassem na rua Morais e Castro, fato que gerou multas ao bar e repressão por parte do poder público. Esse dilema fez com que os músicos definissem, junto à Tia, que a roda aconteceria quinzenalmente, influenciando diretamente no ritmo em que a Morais e Castro era ocupada, buscando diminuir o impacto negativo sobre o bairro, confundir o público e amenizar a repressão da fiscalização feita pelo poder público.

Em constante processo de adaptação, e tendo suas ações mediadas por tensões diversas, o Samba do Zezinho assumiu um formato aberto, acústico e quinzenal. E esse formato, resultado da própria ação cotidiana dos sujeitos sobre o espaço, se aproxima ao formato elementar das rodas de samba urbano da primeira metade do século XX, inclusive preservando elementos muitos comuns nas primeiras rodas de samba urbano como os improvisos e o partido-alto. Essas características indicam a autonomia de organização do Samba do Zezinho em relação aos apelos da profissionalização e da indústria cultural, preservando as características oriundas da cultura popular.

Outro aspecto importante é a função pedagógica que os músicos exercem uns aos outros e com o público. Alguns músicos que integram a roda hoje aprenderam a tocar seus instrumentos frequentando o Samba do Zezinho. É muito comum ver músicos mais experientes ensinando pessoas no intervalo, e até mesmo pessoas que aprenderam a tocar por conta própria irem ao Samba do Zezinho em busca de prática coletiva, compreendendo seu formato aberto. Em muitos momentos esse ensinamento extrapola o ensinamento técnico, passa por uma certa propaganda do samba. Como diz Jorge:

Por aqui passa uma pessoa que não curtia samba. Mas começa a escutar, começa a gostar, começa a entender, começa a tocar. Ela aprende uma coisa diferente, isso contribui para a vida da pessoa. Nem todo mundo gosta de samba, nem todo mundo conhece samba, mas depois que chegou aqui, aprendeu, e começou a gostar.

Sendo assim, a função pedagógica da roda, os ensinamentos entre os sujeitos envolvidos, é importante para uma questão central em qualquer cultura, a sobrevivência e continuidade do saber fazer, nesse caso do saber fazer popular atrelado ao universo do samba, aqui apresentado na forma de sua expressão elementar, as rodas de samba. Esse acontecimento é fundamental para que a cultura das rodas de samba urbana atravesse gerações, passando da velha para a jovem guarda, garantindo que o samba continue vivo nas ruas.

Por fim, em relação aos aspectos que exaltam a territorialidade dos músicos, destaca-se o sentimento de pertencimento entre os músicos e a roda. Essa relação fica evidente quando os integrantes se referem sobre o comprometimento com a presença na roda, em uma concepção de compromisso com aquela manifestação. Mas chama atenção também o relato sobre como outros músicos e sambistas da cidade observam e identificam integrantes do Samba do Zezinho. Paulo, um dos fundadores do Samba do Zezinho, professor além de músico profissional, relata como “o trabalho de base” com o Samba do Zezinho abriu relações para ele com músicos da cidade.

A partir do Zezinho eu passei a ter mais acesso a mais músicos, e inclusive mais boa vontade dos demais músicos, no sentido profissional, de trabalho. Abriu muito mais portas, e eu acho que isso tem a ver com a própria roda, e também, porque me parece que estamos vivendo um momento em que o samba tem aberto mais portas na cidade. [...] Pra mim é inegável, até porque eu já era músico antes, tocava rock e metal, mas que os músicos do samba,

não necessariamente são mais unidos, mas tem um intercâmbio maior (Paulo).

Ainda na esteira do diálogo sobre a relação de pertencimento e reconhecimento dos músicos a partir do Samba do Zezinho, Paulo relata suas percepções sobre a conexão dos músicos do Samba do Zezinho com a dita “velha guarda” do samba em Juiz de Fora.

Acho que a relação vai se construindo como uma relação de respeito. Por exemplo, o Mamão não vai mais no Zezinho, já foi o tempo que ele fazia samba lá, mas chega em uma roda de samba e o pessoal te reconhece pelo trabalho que está sendo executado, como um certo reconhecimento da nova geração. [...] Às vezes até meio lento (o reconhecimento dos mais velhos), aí eu digo em relação a galera ali do Bloco do Beco<sup>16</sup>, que me parece que eles são um pouco mais apartados de todo o cenário cultural do samba da cidade mesmo, eles ficam próximo de pessoas específicas tipo o Carlos Fernando<sup>17</sup> assim. Mas existe uma relação de respeito clara, dá para observar isso quando a Beth<sup>18</sup> vai cantar lá na roda do Bar do Léo<sup>19</sup> (Paulo).

A presença e circulação de músicos do Samba do Zezinho em outras rodas de samba da cidade, além do reconhecimento musical dos integrantes, gerou o contato dos jovens músicos com a velha guarda do samba de Juiz de Fora. O contato com Mamão, por exemplo, começou a partir de uma roda de samba que acontece às sextas-feiras no Restaurante Palácio, situado na rua Batista de Oliveira. Trata-se de uma roda amplamente frequentada por pessoas idosas, e em algumas oportunidades Mamão frequentava o espaço e dava sua “canja”. Alguns dos músicos do Samba do Zezinho passaram a frequentar o espaço e lá se conectaram com diversos sambistas, entre eles Mamão, Roger Resende, Moacir do Cavaco, Juninho 7 cordas,

<sup>16</sup> Patrimônio imaterial de Juiz de Fora, o Bloco do Beco é um dos blocos de carnaval mais antigos da cidade, ainda em atividade, e integra boa parte da velha guarda de sambistas locais, tendo como seu patrono Mamão.

<sup>17</sup> Cantor, compositor e professor titular da UFJF, Carlos Fernando Cunha integra a oficina Paticumbum e o Coletivo Ponto do Samba, responsável por desenvolver, entre outras atividades ligadas ao samba, a Roda dos Encontros.

<sup>18</sup> Cantora jovem da cidade de Juiz de Fora, começou suas aparições ao público junto ao Samba do Zezinho, integrou outros grupos musicais e hoje segue carreira solo. Beth é um dos sujeitos dessa pesquisa, concedendo entrevista que será aproveitada ao longo da dissertação.

<sup>19</sup> Em funcionamento desde 1963, o Bar do Leo é um dos mais antigos bares da cidade. Situado no bairro Jardim Glória, por anos o estabelecimento ocupa a Praça Armando Toschi Ministrinho (nome de um importante sambista local) e realiza constantes eventos ligados ao samba, entre eles a Roda dos Encontros.

Márcio Gomes, Carlos Fernando e outros. Inclusive, ocorreu um encontro entre os integrantes do Bloco do Beco e músicos e frequentadores do Samba do Zezinho, organizado por Mamão e sua esposa, em uma das tantas comemorações do aniversário do sambista em 2023 (Figura 4).

O movimento “inverso” também ocorreu, vários músicos já experientes da cidade passaram a ir às edições do Samba do Zezinho, músicos de segmentos diversos e com trabalhos consolidados em diferentes regiões da cidade, como é o caso do cavaquinista Fabinho, cantor do grupo Pratas da Casa que se apresentava com frequência no Quintal Cultural Dadartes<sup>20</sup>.

Apresentado os músicos, vamos a proprietária do Bar do Zezinho, a Tia, expressava suas relações influenciando a rua Moraes e Castro e seu entorno. Sujeito central para pensar o Samba do Zezinho, a Tia é uma mulher branca, ex-professora, de 56 anos de idade, moradora da rua Moraes e Castro e daquelas proprietárias que sabe o nome, perfil e intenção de cada um dos frequentadores do seu bar. Amplamente reconhecida pelos músicos, e mesmo em menor grau, também reconhecida pelo público do Samba do Zezinho, como essencial para o funcionamento e manutenção da roda.

A Tia ganhou esse apelido ao longo do processo que a levou a assumir o bar. Segundo relatos em entrevista, os clientes muito acostumados com o Zezinho (seu pai), a frente do estabelecimento, não sabiam o seu nome, e daí começou.

Primeiro que alguns não sabiam meu nome e começaram a me chamar de tia. Outros já me chamavam de tia e aí os novatos começaram a me chamar de tia. Hoje eu tenho um velhinho de 80 anos que me chama de tia. [...] Eu vejo na escola dos meus sobrinhos-netos ali, que tem professoras que não gostam de ser chamadas de tia, elas falam: eu sou professora, não sou sua tia. Mas eu, já olho pelo lado carinhoso e de acolhimento mesmo. Galera passa aqui na rua e grita: te amo, tia! [...] Mas tem muito a ver mesmo, mesmo com esse de acolhimento, tipo assim, pode fazer (o samba) aqui mesmo? Vamos fazer? E o acolhimento foi se expandindo da área da música, mas para todo o sentido. [...] Tem uns que chamam até de madrinha, de mãezinha. É uma forma deles se identificarem comigo (Tia).

<sup>20</sup> Importante casa de cultura negra da cidade, reconhecida por seus pagodes de sexta-feira. Situada na zona leste, no bairro JK.



Figura 4 - Mamão com Samba do Zezinho



Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2023)

A postura dos clientes e o relato acima, apontam para o reconhecimento dos frequentadores do Bar do Zezinho, dos moradores da Moraes em Castro, e dos agentes do Samba do Zezinho da autoridade da Tia sobre aquele espaço. “Pode fazer? Vamos fazer?”, perguntam os músicos, a fim de obter legitimidade no que está sendo feito, uma clara relação de poder.

As entrevistas com a Tia foram realizadas em dois momentos, uma sessão em setembro de 2024 e outra em agosto de 2025, a primeira aconteceu em uma sexta-feira à tarde, um dia depois da roda, por volta de 15 horas, e a segunda aconteceu em uma quinta-feira, dia de Samba do Zezinho, por volta das 17 horas, ambas no Bar do Zezinho. Por si só, a própria realização das entrevistas demonstra o amplo reconhecimento da Tia em seu entorno. Os dois encontros tiveram momentos, além do áudio gravado, muito ricos para a pesquisa, extraídos pela observação.

Como no primeiro encontro que a Tia narrava para o entrevistador como foi difícil limpar todo o passeio e a rua depois daquela edição da roda, fazendo menção a uma prática cotidiana da Tia que sempre limpa o passeio e parte da rua após as rodas. Esse fato acontece

rotineiramente para que a vizinhança não encrenque com as rodas de samba, agravado pelo perfil da vizinhança, que além de moradores conta com uma escola municipal primária logo em frente e uma delegacia da polícia civil, a poucos metros do bar.

No segundo encontro o que chamou atenção foram as constantes interrupções. Gente de todas as idades e posturas requisitavam a Tia algo “rapidinho” e essencial, que só ela poderia resolver. Eram crianças que saíam da aula com suas mães e queriam uma balinha, representantes comerciais que queriam verificar o estoque de cerveja para o samba de logo mais, moradores que queriam aquela cervejinha sem casco e moradores de rua perguntando sobre uma cachacinha a 1 real. Todas as pessoas atendidas de uma forma meio esbaforida e acolhedora, como quem já tem intimidade o suficiente para falar ao cliente “pega lá no balcão”. Retrato de uma proximidade com os agentes do entorno, fruto do constante convívio cotidiano, da vivência acumulada ao longo do passar dos anos.

Esse reconhecimento à autoridade da proprietária ressaltam uma semelhança que os antigos sambistas tinham com as tias baianas do centro da cidade do Rio de Janeiro, anteriormente apontado por essa dissertação, as tias dominavam o saber-fazer, entranhado em seus ensinamentos e práticas cotidianas. Mas esse não é o único fato que faz a proprietária ter esse justo apelido. A Tia, apesar de ser uma mulher branca, hoje em situação econômica estável, que não viveu o contexto de migração por trabalho do início do século XX, exerce poder sobre o reduto da Moraes e Castro, normatizando um convívio social que beneficia e garante a manutenção da manifestação das rodas de samba urbano.

Assim como na origem das rodas de samba urbano, as ações das tias baianas serviam para legitimar as rodas frente à repressão do poder público e da sociedade (Sodré, 1998). Na atualidade, no contexto do Samba do Zezinho, é a Tia quem exerce essa relação com os elementos externos à roda de samba para garantir sua manifestação. Obviamente o contexto e a repressão são outros, a ação do estado é menos violenta em reprimir rodas de samba hoje do que em 1910/1920. Todavia, ela não é inexistente, sendo utilizada para garantir o uso “adequado”, condizente com a ordem urbana hegemônica. Assim, o estado inviabiliza, majoritariamente sobre o argumento da adequação burocrática à legislação urbana, manifestações da cultura popular, sobretudo as vinculadas a manifestações pretas. E nesse sentido, o papel de articulação política e convencimento dos agentes envolvidos desempenhado pela Tia é essencial para a manutenção do Samba do Zezinho, e simultaneamente garante a autoridade da proprietária.



É a Tia que fez um pacto com os moradores para estipular o horário de término das rodas, para que o barulho não atrapalhe a vizinhança; é a tia que manda o público sair da frente do bar após a roda se encerrar; é ela (com certa ajuda dos músicos e da população de rua) que tira os copos plásticos, garrafas e limpa a rua após a roda; e ela que, no início, conversou com os policiais e com a fiscalização para entender como se adaptar as legislações urbanas. Como ela relata:

A gente procura manter a organização, né, exatamente para não ter problema. E aqui todo mundo é acolhido, todo tipo de pessoa aqui é bem-vindo, não tem discriminação. Nem o pessoal da roda tem, as vezes chega uns malucos, bêbado, aí querendo tocar, querendo cantar, e ninguém tira. Sabe, então o povo se sente acolhido. [...] Eu quero até ver com a Joana sabe, de montar um cartaz escrito: Bar do Zezinho, você é bem-vindo, mas se for homofóbico, racista, preconceituoso, aqui você não vai se achar (Tia).

Um fator importante a ser ressaltado parte da observação de que, mesmo a Tia se consolidando como agente central para a organização e materialização do Samba do Zezinho, deixando evidente o paralelo de suas ações com as ações desempenhadas no passado pelas Tias Baianas, toda opressão materializada pela sobrecarga de trabalho e pela constante vinculação a valores sentimentais seguem acontecendo. Anos se passam e, em algum grau, as opressões vistas no passado sobre as Tias se mantêm. Como relatado acima, é a Tia quem limpa o local após acabar a roda, é ela quem faz o papel de mediação com os vizinhos para que a roda aconteça, entre outras funções que muitas vezes são reconhecidas pelos demais agentes como “cuidado”, não como um trabalho necessário para a realização das rodas.

É verdade que a Tia, como proprietária do estabelecimento, se beneficia diretamente do lucro gerado pela venda do bar em dias de samba, o que é absolutamente natural pois antes de tudo, o Bar do Zezinho é o local de trabalho da Tia. E é importante ressaltar a escala, estamos falando de um bar, com vendas de cerveja em latas e garrafas, salgadinhos de estufa, cachaça mineira, local onde as rodas de samba são centrais; não de um megaevento superfaturado, onde as rodas de samba são coadjuvantes em relação ao lucro. E sim, o fato de ser importante economicamente para a Tia, e também para o contexto entorno do bar – fato que discutiremos nas próximas passagens da dissertação – estimula ela a ter esse trabalho para garantir a manutenção da roda de samba, aliás as pessoas que trabalham com cultura também vivem no capitalismo e precisam de dinheiro para comer, beber, morar, se deslocar na cidade, se divertir, enfim, para viver.

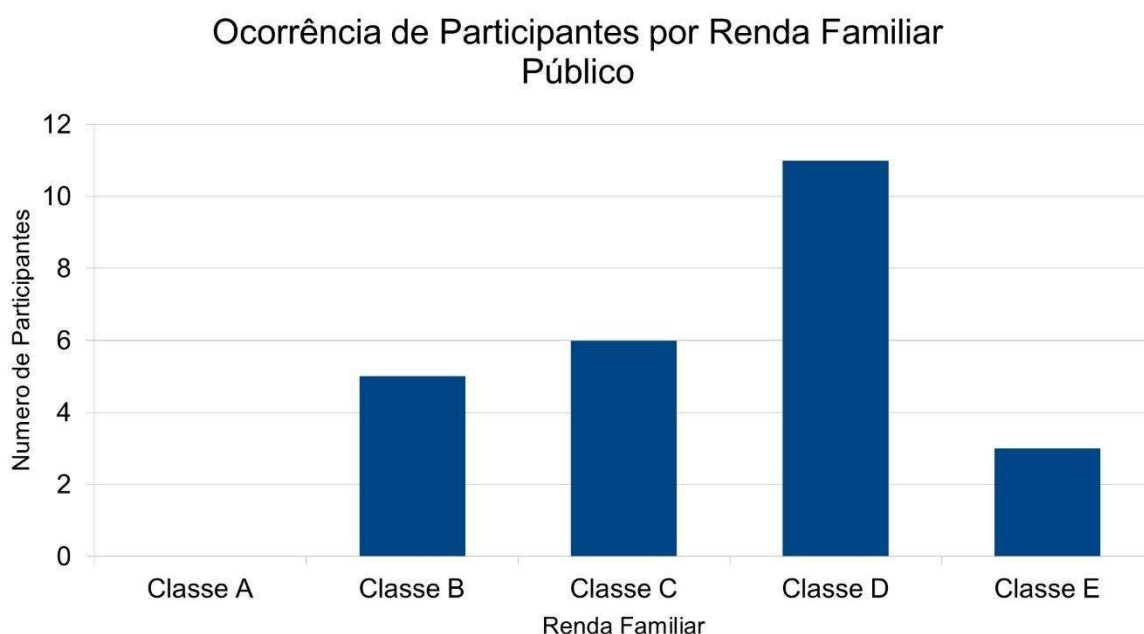
O meu melhor dia, financeiramente falando, é o dia de samba. E ó, não tenho problema com calote, com dinheiro falso, nada. É, monetariamente muito bom. O investimento no samba (em relação ao trabalho que tem com o externo à roda e ao fornecimento de bebidas aos músicos e frequentadores próximos), tem um retorno muito maior. Por isso que eu falo com as meninas mais chegadas para beber com a mesa, porque faz parte, tá todo mundo junto ali. Não é só quem tá tocando, tem gente que tá no entorno, ajudando a olhar, uma coisa ou outra. E a galera do samba vem pra tocar, não vem se não for pra tocar. [...] E a minha vizinhança gosta, tem umas velinhas que moram nesses prédios aqui pra baixo e perguntam: ‘hoje tem samba?’. Elas nem vem, mas querem ficar escutando da varanda. E não é uma só não. É por isso que eu mantenho a organização, de manter a rua limpa, de ter horário para terminar, para poder manter a ordem, que aí ninguém pode falar (Tia).

Em muitos momentos as ações da Tia e as ações dos músicos se complementam, se ajudam mutuamente, por isso em vários momentos eles agem em uma espécie de unidade para garantir a gestão do Samba do Zezinho. Como foi o caso da adequação do bar à legislação urbana da Prefeitura de Juiz de Fora (PJF). A partir da constante ocupação da Moraes e Castro, e o regular número de público presente, a fiscalização e o policiamento começaram a notificar o Bar do Zezinho por ocupação irregular de via urbana e perturbação sonora. Nesse momento, os integrantes da roda se uniram à Tia e levantaram toda a documentação necessária para a adequação do alvará do bar e para elencar frequentadores do bar para ajudar na dinâmica do trânsito. Os músicos conseguiram um engenheiro que fez um estudo de viabilidade acústica do bar, o que balizou algumas reformas no estabelecimento para que a PJF atualizasse a autorização de funcionamento do bar, permitindo que as rodas de samba acontecessem de forma regular. Expressando uma das formas como a presença da roda de samba naquele espaço, impactou no uso, mas também no substrato material do bar, gerando diversas alterações que serão apresentadas posteriormente.

Além dos músicos e da proprietária, um importante segmento que compõe o Samba do Zezinho é o público. Após a aplicação dos questionários foi possível traçar um perfil mínimo do público presente nas diferentes edições e observar diferenças de comportamento dentro do segmento. A primeira constatação fruto da análise de dados é que, assim como os músicos, o público é predominantemente jovem, entre 19 e 30 anos. Três exceções foram identificadas, um sujeito de 34 anos, outro de 37 e um segundo de 54 anos.

Outra característica que ficou marcada entre o público, condizente com a afirmação das entrevistas dos músicos e da Tia é a diversidade. Pessoas de diferentes gêneros e sexualidades, brancos e pretos, e o que chama atenção, um público majoritariamente de classe popular, compondo diferentes faixas de renda familiar. Como já explicitado acima, o critério usado nos questionários para identificar classe social foi renda familiar, estratificada em A, B, C, D e E. Nenhum sujeito entrevistado apontou renda familiar de classe A, ou seja, acima de 22.770,00 reais. Todas as outras faixas de renda foram apontadas pelos participantes, conforme indica a figura 5:

Figura 5 - Ocorrência de Público por Renda Familiar



Fonte: Elaborado e executado pelo autor (2025).

A maior incidência, com significativa distância da segunda mais indicada, é a Classe D (R\$ 1.518,00 – R\$ 4.553,99) com 44% dos participantes que responderam o questionário. As classes mais indicadas, em sequência, foram Classe C (R\$4.554,00 – R\$ 7.589,99) com 24%, Classe B (R\$7.590,00 – 22.769,00) com 20% e Classe E (abaixo de R\$ 1.518,00) com 12%. Os apontamentos sobre renda familiar por si só já demonstram o caráter popular do público do Samba do Zezinho, todavia, se os analisarmos em relação com as profissões indicadas, os endereços e o meio de transporte usado para se deslocar até a roda de samba, podemos afirmar com ainda mais segurança o caráter popular do público presente.

Os sujeitos que responderam ao questionário indicaram 17 profissões distintas, algumas com maior incidência, destaque para Estudantes com 6 indicações e Professor,

Cozinheiro e Freelancer com 2 indicações cada. Além dos destaques foram apontadas as seguintes profissões: Designer, Produtor Cultural, Cuidadora, Comercial, Artesão, Atendente de Telemarketing, Administrador, Auxiliar Operacional em Logística, Pintor, Advogado, Caixa Operador, Vendedor e Dentista. Com exceção de Administrador, Dentista e Advogado, profissões liberais atreladas a serviços de maior valor no mercado de trabalho, todas as outras são ocupações de trabalhadores vinculadas com baixos salários, e em alguns casos, com baixas condições de trabalho, como Caixa Operador e Atendente de Telemarketing. Esse fato se complementa pela recorrente aparição de pessoas com uniforme de trabalho no Samba do Zezinho, durante as observações foram avistadas pessoas com uniforme de conservadoras de serviço de limpeza, de terceirizadas que prestam serviço para a Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) e dos Correios. Como anteriormente citado por Jorge, músico da roda, em um dos trechos de sua entrevista: “A pessoa pode estar com a roupa de trabalho e vim para cá que ela vai ser bem atendida.”

Outro fato que corrobora a caracterização do público como popular é o endereço e o meio de transportes usados para se deslocar até a roda. Antes de apresentar os dados e suas interpretações, e sem prejuízo desta discussão acontecer de forma mais aprofundada no próximo capítulo, é importante ressaltar que se discorre aqui de uma cidade, assim como várias cidades médias no contexto do capitalismo, que vivem uma constante fragmentação de seu tecido urbano (Silva; Sposito, 2017), tendo as pessoas que vivem nela seus usos limitados a determinada porção espacial, onde lhes é permitido estar, e tantos outros espaços que são negados a sujeitos que não compõem extratos da sociedade que os credenciam como potenciais consumidores. Esses espaços que negam o uso de determinados sujeitos, os espaços do planejamento formal, o que Henri Lefebvre entende como espaço concebido (Lefebvre, 2006), são estruturados e determinados a partir do valor de troca, sendo assim, espaços que excluem os que não possuem dinheiro para estar.

Pois bem, mesmo o Samba do Zezinho acontecendo na zona sul da cidade, área de maior concentração da classe média, com preços acima do padrão do resto da cidade (já situado também o seu atual estágio de concorrência com outras centralidade do lazer), os sujeitos apontaram 18 diferentes bairros de todas as principais zonas da cidade (Norte, Sul, Leste e Oeste/Alta) como endereço residencial, além de um sujeito que em um dos trabalhos de campo para coleta de dados relatou ter vindo da cidade de Santos Dumont, e pernoitado na casa de sua mãe. Entre os diversos bairros citados estão bairros centrais e de padrão elevado, como Santa Helena, o próprio Alto dos Passos, São Mateus e Granbery, mas também bairros

periféricos, como Cidade Nova, Linhares, São Bernardo, Nossa Senhora de Lourdes. Entre os periféricos, destaque para os bairros da zona norte da cidade como Barbosa Lage, Jóquei Clube, Benfica e Santa Cruz, os dois últimos a, pelo menos, 17 quilômetros de distância. Esse fato mostra o potencial que a cultura popular, manifestada pelas rodas de samba, tem em quebrar fragmentações do tecido urbano da cidade, dividida não só pelas distâncias e dificuldade de deslocamento, mas também pela segregação dos sujeitos e diferenciação dos usos aceitos, de acordo com raça, gênero e classe, em cada localidade dentro da própria cidade.

A característica popular do público, e a diversificação de localidades, também é corroborada quando os sujeitos apontam significativamente o transporte público como o modal usado<sup>21</sup>, mesmo que parcialmente, para se deslocar até o Samba do Zezinho. Fala-se em parcialmente pois algumas pessoas não saem das suas casas e vão para a roda e depois voltam, muitos sujeitos saem do trabalho e vão a roda, outros vão após os estudos, ou antes de ir para algum outro evento noturno. A roda de samba não é necessariamente destino das pessoas, em muitos momentos ela é passagem, caminho, meio, em vez de início ou fim. Dentre as quatro opções indicadas como meios de transporte no questionário (Aplicativos/Táxi, Caminhando, Transporte Público e Transporte Particular) o deslocamento usando transporte particular e transporte via aplicativo/táxi foram os menos indicados, com 3 indicações cada (Figura 6).

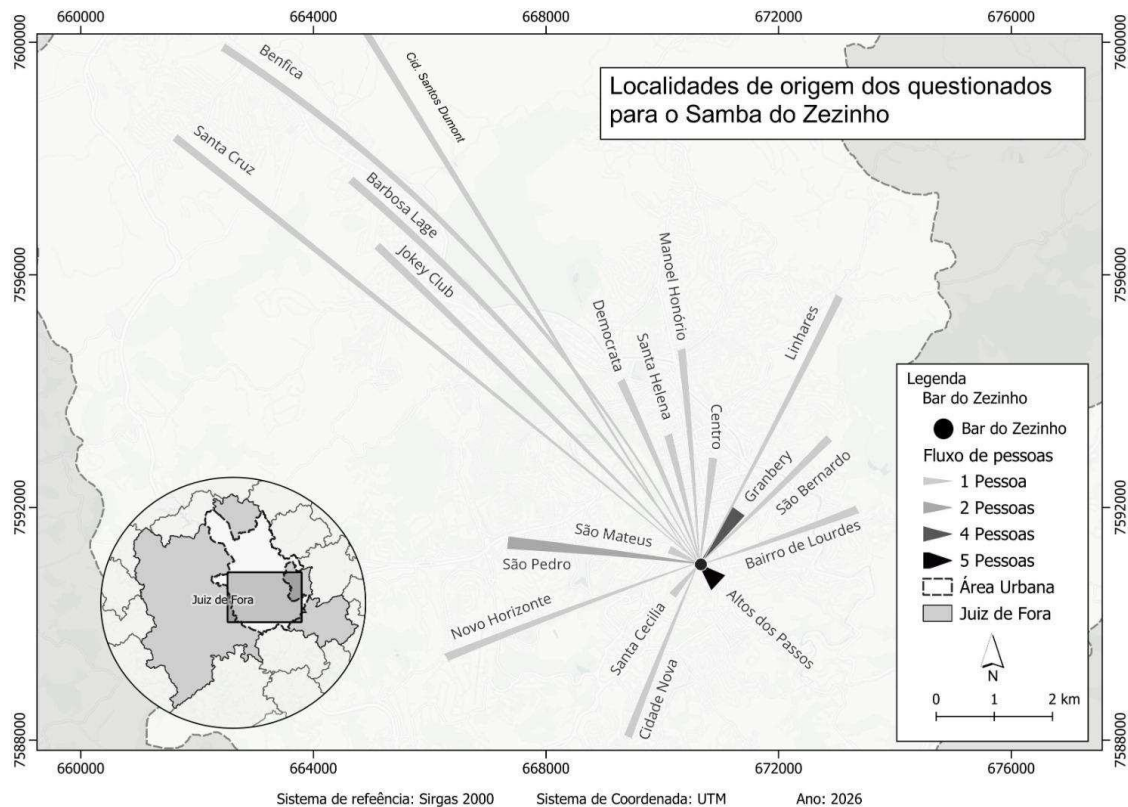
Identificado um perfil mínimo do público, tendo como suas principais características a diversidade e a juventude, aponta-se as similaridades e diferenças internas ao segmento. Todos os sujeitos que responderam ao questionário identificam o Samba do Zezinho como um espaço de lazer, alguns enfatizando o encontro com amigos, outros o consumo de bebidas alcoólicas, outros a possibilidade de encontrar parceiros. É consenso também o fato de que nenhum dos questionados atribuiu a internet o fato de conhecer o Samba do Zezinho<sup>22</sup>, e sempre atribuiu o conhecimento da roda a uma outra pessoa física que a convidou, exemplificando uma certa rede de “boca a boca” sobre a roda, descartando o marketing digital como principal ferramenta da popularização desta roda de samba urbano.

---

<sup>21</sup> Alguns sujeitos que responderam ao questionário apontaram parte do trajeto usando transporte público e parte caminhando, sendo contabilizados nas duas categorias.

<sup>22</sup> A pergunta tratava de conhecer o Samba do Zezinho por um anúncio ou post da internet, ou alguma recomendação de sites ou redes sociais. Não se enquadra a comunicação entre pessoas via internet, quando, por exemplo, um amigo chama o outro via aplicativo de mensagens.

Figura 6 - Fluxo de localidades de origem apontadas pelos questionados em direção ao Samba do Zezinho



Fonte: Planejado pelo autor, executado por Francisco Carlos Moreira Gomes (2026).

Cerca da metade dos questionados afirma que só frequenta o Bar do Zezinho em dias de roda de samba, ou seja, quinzenalmente às quintas-feiras. A outra metade aponta ir ao bar com frequência variável, extrapolando os dias de roda de samba. Essa pergunta, atrelada ao fato de que a maioria das pessoas que responderam ir ao bar apenas em dias de roda de samba, também afirmaram não conhecer a proprietária do bar (Tia), estimulou a observação de algumas diferenças dentro do público, criando dois grupos, os “frequentadores” e os “consumidores”.

Existe o sujeito que já frequentava o Bar do Zezinho antes das rodas de samba, ou que passou a ir cotidianamente ao bar depois das rodas. Esse sujeito conhece a Tia, entende minimamente as normas que gerem o Samba do Zezinho, ele vez ou outra ganha uma cerveja da proprietária e, geralmente, não pega fila para comprar cerveja. Esse sujeito chega no início do samba, fica próximo a roda (dentro do bar ou na calçada da frente do estabelecimento), participa direta ou indiretamente da construção musical, seja tocando um instrumento, seja batendo palma ou cantando. Esse sujeito é identificado como um frequentador.

Existe, também, o sujeito que só vai ao Bar do Zezinho em dia de roda. Muitas vezes ele consome em bares do arredor ou pega uma grande fila até conseguir comprar cerveja, interage de forma conflituosa com a roda, não conhece a tia e tem atitudes que confrontam as normas do espaço, como furar a fila do banheiro, fumar maconha dentro ou na frente do bar, desrespeitar outros frequentadores. Esse sujeito geralmente chega do meio para o final do samba e fica mais afastado da roda (Geralmente na calçada do outro lado da rua), é identificado como o consumidor.

Esse fato ajudou a interpretar, que mesmo dentro de um segmento, nesse caso o público, há diferentes territorialidades envolvidas entre as pessoas e o substrato material. Apesar de o intuito comum das pessoas em torno de uma roda de samba, no contexto estudado, seja o lazer, existem diferentes graus de reconhecimento e valorização das rodas de samba como cultura popular negra, e apreciações a partir de um aparato de ideias (geralmente evocadas do passado) que politizam essa manifestação. Isso explica também a diferença de importância que os frequentadores e os consumidores dão para o Samba do Zezinho. Isso vale também para os músicos, que valorizam aquela manifestação e encaram com uma disciplina ferrenha, estudando músicas novas, evitando faltar, ajudando na solução de conflitos. Essa valorização remete a uma certa politização da manifestação, evocando a roda de samba em suas contrarrazões (Santos, 2017), evocando a tradição e os elementos da luta contra a segregação espacial dos negros presentes em sua origem, através de um conjunto de práticas que agonizam, mas não morrem, resistindo em se manter pulsante a cultura das rodas de samba nas cidades brasileiras.

Apresentados os sujeitos envolvidos diretamente na manifestação do Samba do Zezinho, sua origem e a forma como a roda de samba urbano se manifesta – aberta, acústica e popular – podemos identificar a sobreposição de territorialidades envolvidas em sua materialização. Essas territorialidades, expressadas através do “saber fazer popular como *mediações* entre o homem e o espaço” (Saquet, 2008, p.89), geram um processo de produção territorial.

Esse processo, fruto da sobreposição dos usos e das territorialidades, mobiliza a interpretação da própria roda de samba urbano como um território. Um território mediado pelo saber fazer popular, com temporalidades definidas – frequência e duração; substrato material apropriado espacialmente por indivíduos e grupos; e normas de convívio definidas a partir de relações de poder. Essas características do processo de territorialização definidas pela ação/repetição cotidiana dos sujeitos sobre o substrato material, criam um emaranhado de

relações sociais espacializadas e sobrepostas, um “território do cotidiano”, como cita Saquet (2008) ao refletir sobre as caracterizações territoriais de Raffestin:

Conforme Raffestin (2003), podemos caracterizar o território em pelo menos quatro níveis e situações distintas e complementares: a) *território do cotidiano*; b) das trocas; c) de referência e, d) território sagrado. O *território do cotidiano* corresponde à territorialização de nossas ações de todos os dias, através do qual garantimos a satisfação das necessidades; há relações entre os indivíduos e lugares. ‘O território do cotidiano é, ao mesmo tempo, aquele da tensão e da distensão, aquele de uma territorialidade imediata, banal e original, previsível e imprevisível (...), território dos fatos de crônica (...). O cotidiano é vivido simultânea, territorial e linguisticamente. É o habitar por excelência, riqueza e pobreza, banalidade e originalidade, potência e impotência, ao mesmo tempo (Raffestin, 2003, p. 6-7, apud Saquet, 2008, p. 85-86).

Território esse, que não precisa da roda de samba acontecendo vinte e quatro horas por dia, sete dias na semana, para existir. Pode “formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido, ser antes instáveis que estáveis ou, mesmo, ter existência regular, mas apenas periódicas, ou seja, em alguns momentos” (Souza, 2012, p. 87). Mesmo com as normas de convívios e a ocupação dos sujeitos sobre o substrato material acontecendo mediante temporalidade definida (frequência e duração), os impactos e resultados da roda são permanentes através do comportamento dos sujeitos, das alterações físicas sobre o Bar do Zezinho e seu entorno, e sobre outras localidades da cidade, fatos que serão expostos ao decorrer do texto.

## **2.4 JJ NO SAMBA E O BLOCO DO ZEZINHO**

Do Samba do Zezinho nasceram duas outras manifestações, o grupo JJ no Samba e o Bloco do Zezinho. Essas duas frentes, apesar de terem organização e funções próprias, são resultados da efervescência social gerada pela roda de samba, e pela conexão entre sujeitos que a roda proporcionou. Através destas duas frentes, o Samba do Zezinho se popularizou ainda mais, aumentando sua influência sobre o reduto da Moraes e Castro e alcançando, através destas manifestações, outros pontos da cidade. É possível entender essas duas frentes como uma espécie de impacto do Samba do Zezinho sobre a cidade, através de dois produtos distintos. Cada produto teve sua organização e desdobramento, refletindo em construções e tensões entre os sujeitos do Samba do Zezinho e na própria roda de samba urbano.



O JJ no samba, foi um grupo de samba que iniciou suas atividades em meados de 2022 e se encerrou em junho de 2025. Em sua primeira formação foi composto por uma parcela dos músicos que frequentavam o Samba do Zezinho e queriam se profissionalizar, fazendo da música uma fonte de renda. O JJ no samba se enraizou promovendo rodas de samba no centro principal de Juiz de Fora, principalmente na galeria Ali Halfeld e na Praça João Pessoa. Essas rodas eram gratuitas para o público e passaram a cada vez mais ampliar a presença de público, principalmente entre a juventude.

À medida que o tempo passou o JJ no samba se estruturou, começou a participar de eventos em casas de shows da cidade, e se tornou mais conhecido entre o público. Seu diferencial para outros grupos de samba/pagode populares entre a juventude da cidade era o repertório. Enquanto outros grupos optavam por cantar músicas que estavam na “boca do povo”, grandes pagodes ou músicas consagradas em ritmo de samba, o JJ no samba reproduzia sambas ditos “de raiz”, antigos compositores consagrados, músicas da velha guarda de Juiz de Fora, basicamente as mesmas músicas que se escutava no Samba do Zezinho.

O JJ no samba teve duas grandes relações com a roda que o originou: contribuiu ativamente para a popularização do Samba do Zezinho e gerou conflitos na atuação dos músicos, expondo diferenças entre uma roda de samba profissional e uma não profissional.

A popularização do Samba do Zezinho, já em curso quando o JJ no samba foi criado, deu um grande salto após a consolidação do grupo. O JJ no samba atingia locais e públicos que o Samba do Zezinho não tinha contato, principalmente setores da juventude de classe média que frequentavam as casas de shows, mas também que passaram a ir às rodas promovidas pelo JJ no centro da cidade. Muitos desses jovens tiveram seu primeiro contato regular com alguma manifestação de rodas de samba urbano nessas edições. E, a partir da relação com os músicos, o público começa a descobrir que existe uma roda gratuita, que acontecia quinzenalmente, no bairro Alto dos Passos, onde os mesmos músicos tocavam. Dessa forma, através das rodas que o JJ no samba fazia se criou um circuito de rodas de samba, impulsionado pelos músicos do Samba do Zezinho, e que passou a cativar o público. Como um circuito de rodas da jovem guarda, frequentado por um público que não participava de outras rodas de samba da cidade. Era comum ver frequentadores que passavam por todos esses eventos. Os questionários aplicados ao público no Samba do Zezinho refletem esse fato à medida que os participantes, ao serem perguntados quais outras rodas de samba da cidade eles frequentam, eles apontam rodas que foram formadas pelo JJ no samba, como a roda do

Beberico<sup>23</sup>, e “aquela roda ali do cine teatro central” (em menção às rodas desenvolvidas na Praça João Pessoa e Galeria Ali Halfeld – Figura 7).

Figura 7 - JJ no Samba na Praça João Pessoa



Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2024).

Com a estruturação do JJ no samba, o grupo passou a ser mais lucrativo, até um ponto que, parte dos seus integrantes, tinha no JJ sua maior fonte de renda. Junto com o aumento da renda veio a pressão por mais profissionalização dos músicos, ensaios, estudos individuais, contato com casas de shows para agendar datas, produção dos eventos, transporte de som e instrumentos, entre outras coisas que uma banda tem de trabalho além da parte musical. Esse fato criou uma separação de como os músicos enxergavam as manifestações, “JJ no samba é trabalho e o Samba no Zezinho é lazer”, como diz Beth. A partir desse momento, se cria um conflito entre os músicos, que passam a disputar maior ou menor controle sobre as duas manifestações, discernindo o que pode ser feito em uma manifestação e o que pode ser feito em outra. Essas diferenciações de conduta escancaram também as diferenças entre um grupo de samba comercial e uma roda de samba urbano, mesmo que materialmente as manifestações fossem parecidas e feitas pelos mesmos músicos, os produtos eram diferentes. Beth, cantora

<sup>23</sup> Bar situado no bairro Mariano Procópio, famoso pelas rodas de samba às quartas-feiras. No momento que essa dissertação foi publicada, o estabelecimento havia encerrado suas atividades por conta de conflitos com moradores do entorno e inadequação à legislação urbana.

profissional, participante de ambas as manifestações, responde ao ser perguntada por qual motivo o Samba do Zezinho segue acontecendo até os dias de hoje:

“Porque ele é um instrumento de lazer, tem gente que vai lá pra tocar e não sabe muito bem o instrumento, mas vai pela oportunidade de aprender, então assim, não é profissionalizado. Acho que a galera se sente menos intimidada, digamos assim. Justamente por ser uma coisa mais livre, mais fluida. Igual por exemplo, os sambas que eu fazia ali no centro da cidade eram coisas profissionais para mim. Então assim, chegou um momento que acabou porque acabou o dinheiro, e acabou também a facilidade de pertencer ali, de fazer parte daquele local.” (Beth)

A fala da cantora aponta para uma questão central, como a apropriação espacial dos sujeitos é atravessada pela forma como determinado espaço é organizado. A partir do momento que os músicos estão tocando em um espaço organizado pelo valor de troca (Marx, 2008), ou seja, onde alguma mercadoria/serviço está sendo executada em troca de outra mercadoria/serviço, o samba se torna dependente do dinheiro. Desta forma, as relações de apropriação espacial são mais frágeis, não dependem do sujeito em si, mas sim do potencial ganho econômico que o músico tem em fazer samba, ou seja, em algo ou alguém estar disposto a pagar. Com isso as rodas de samba profissionalizadas surgem e desaparecem rapidamente, alteram sua forma, seu repertório, mudam de espaço, de cor, de tom, de volume, em função do dinheiro.

Já as rodas de samba realizadas em contextos cujo o espaço é gerido pelo valor de uso (Marx, 2008), ou seja, onde determinada mercadoria/serviço acontece por conta de sua utilidade em si, nesse caso as rodas de samba pela satisfação dos prazeres, para o exercício do lazer e da criatividade, observam-se relações de apropriações espaciais mais robustas. Os sujeitos se colocam no espaço, não só a partir de suas vivências e satisfações libidinais, mas da sua escolha consciente em demarcar e influenciar aquele substrato material determinado pelos próprios sujeitos, no caso das rodas de samba urbano, através do saber fazer popular. É na cultura popular como ferramenta de produção e organização de espaços geridos pelo valor de uso, voltado a satisfazer as necessidades humanas, que reside o potencial de resistência de grupos e sujeitos contra as ações homogeneizadoras da indústria cultural. Como apontam Legroux e Morcuende (2021, p.143): “A apropriação e a fixação territorial, para restabelecer a prioridade do uso sobre o valor de troca, são estratégias usadas pelos mais diversos movimentos ao redor do mundo”.

Já o Bloco do Zezinho, de certa forma, é a manifestação que deliberadamente exerce a função de potencializar os usos dos sujeitos envolvidos no Samba do Zezinho (Figura 8). Trata-se de um bloco de carnaval, que acompanha a roda de samba desde sua origem, impulsionado pelo conjunto dos sujeitos envolvidos nas rodas de samba quinzenais. Uma grande aliança entre a Tia, os músicos, agentes culturais locais e ambulantes que culmina no fechamento de parcela da Rua Morais e Castro, uma das vias mais movimentadas da zona sul da cidade, para que possa se fazer uma grande roda de samba urbano, sempre, na última quinta-feira antes do início do carnaval.

O contexto do carnaval de rua, que no geral é um momento em que os sujeitos ganham mais força para ocupar as ruas e potencializar o uso dos espaços em detrimento ao seu valor de troca, favorece a manifestação do Bloco. Todavia, não sem enfrentamento, os músicos e a Tia conseguiram que o Bloco acontecesse no mesmo lugar que a roda acontece, em frente ao Bar do Zezinho. A prefeitura estrutura circuitos de blocos de carnaval, majoritariamente, no centro principal da cidade, e, segundo relatos dos músicos, sempre ocorre a tentativa de desterritorializar (Haesbaert, 2007) a manifestação do bloco, levando sua apresentação para o centro da cidade. O fato é que desde sua origem, o Bloco do Zezinho aconteceu no mesmo lugar do Samba do Zezinho, e é um dia em que a Morais e Castro fica abarrotada de foliões. A apresentação tem algumas poucas alterações em relação a roda, principalmente em estrutura musical. No bloco os músicos definem um repertório, tocam usando aparelhos de som, confeccionam abadás e organizam toda a disposição de autorização legal, instalação de ponto de luz e acordo com ambulantes parceiros.

A hierarquia dos músicos dentro do bloco segue a da roda, apontando diferenças de conduta entre os músicos fundadores e os músicos novos. Em alguns casos essa tensão se reverbera, seja na escolha de repertório ou na organização de quais ambulantes participariam. Todavia, esses conflitos internos não impedem que os sujeitos consigam, a partir de movimentos horizontalizados<sup>24</sup> (Santos, 2017), se organizarem para apropriar técnicas e instrumentos usados pela Indústria Cultural, mas subvertendo seu objetivo, fazendo com que essas técnicas e instrumentos ampliem a atuação da cultura popular. Seguindo essa lógica, os músicos começaram a estudar a legislação que trata sobre o financiamento da cultura pelo Estado, e conseguiram acessar editais municipais e federais.

---

<sup>24</sup> Termo acompanha o debate feito no primeiro capítulo, no tópico 1.3: Cultura de Massas x Cultura Popular.

Um dos editais pleiteados pelo Samba do Zezinho era o do Programa Cultura Viva<sup>25</sup>, nesse edital os sujeitos buscavam o reconhecimento do Bar do Zezinho como um Ponto de Cultura, para estruturar o Samba do Zezinho a longo prazo e para que o local pudesse servir como reduto permanente de formulação da agenda cultural vinculada ao samba em Juiz de Fora. Esse projeto, até o momento não avançou. Outro pleito dos sujeitos foi através da Política Nacional Aldir Blanc<sup>26</sup>, esse com o foco no financiamento do Bloco do Zezinho, aprovado para 2026. Paulo discorre sobre os motivos que levaram os músicos a se organizarem acessar esses editais:

Para o bloco há uma possibilidade de uma vitrine maior, para o que a gente constrói coletivamente a nível musical. Por exemplo, em uma roda de Samba do Zezinho as vezes a gente toca umas músicas que ninguém escuta, a gente bota algumas dessas músicas no bloco, uma música que ninguém conhecia e passou a conhecer, que estava sendo esquecida, já é uma vitória. Po, um pagode que o Jorge falou ‘eu quero que bota essa ai no repertório’ é uma vitória também, porque é uma construção coletiva [...]. E a possibilidade, com a Lei Aldir Blanc, da gente não depender da FUNALFA<sup>27</sup>, ela garante que a gente consiga ampliar a síntese dos nossos esforços. Porque assim, se não tiver bloco, pra mim não é um problema, a roda de samba pra mim é o essencial, só que o bloco é um resultado da roda de samba. Ele é um resultado organizativo e um resultado musical. E se a gente tem a possibilidade de oferecer uma estrutura pra mais gente, não para encher a roda de samba, mas para a gente apresentar esse resultado, é uma coisa que permite a gente se consolidar cada vez mais como jovem guarda do samba (Paulo).

Os motivos elencados pelo músico, que se considera um sambista, refletem a preocupação dos jovens músicos em manter a tradição das rodas de samba viva, seja a partir das canções criadas no passado que com o passar dos anos vão sendo esquecidas, seja com a própria existência de novas gerações vinculadas ao samba, para que essa cultura popular se mantenha viva. Ou seja, existe uma clara forma de observar como os sujeitos vinculados a

---

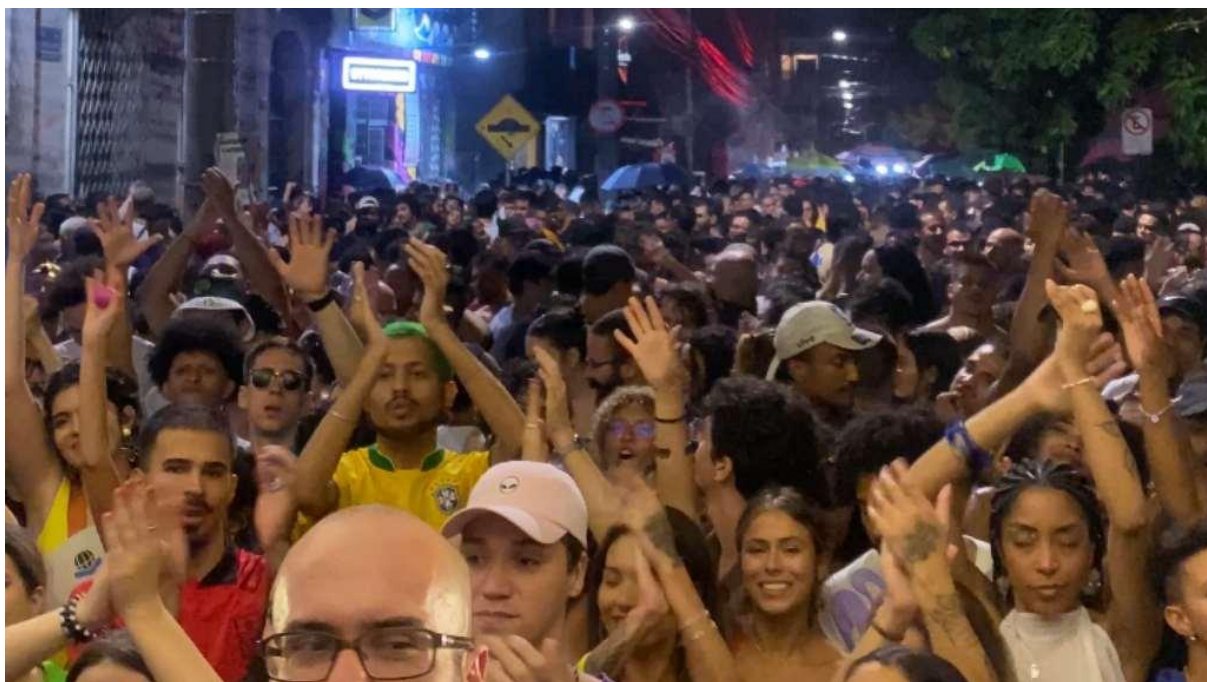
<sup>25</sup> Política pública que visa organizar a sociedade civil em Pontos de Cultura, regulada a partir da lei nº 13.018/2014.

<sup>26</sup> Política pública nacional contínua de financiamento a manifestações culturais, regulada a partir da lei nº 14.399/2022

<sup>27</sup> Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, equivalente a secretária municipal de cultura em Juiz de Fora.

essa cultura se organizam para que o saber fazer popular vinculado às rodas de samba sobreviva, em meio a um contexto onde a Indústria Cultural incide para que as culturas populares sejam homogeneizadas, percam suas características criativas, tradicionais e espontâneas em nome da criação de uma mercadoria palatável ao consumo, orientada pelo lucro.

Figura 8 - Bloco do Zezinho



Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2024).

## 2.5 TENSÕES E COESÕES

Seguindo o acompanhamento sobre o conceito de território apresentado por Saquet (2008), especificamente sobre o que o autor, em diálogo com a obra de Raffestin, chama de território do cotidiano, busca-se nesta etapa ressaltar as coesões e tensões envolvidas na produção territorial do Samba do Zezinho. Casado com a origem e trajetória das rodas de samba urbano e a definição de “entrelugar” como uma manifestação repleta de contradições, tensões, coesões e, por característica central, a diversidade, o samba convive com constantes popularizações e apropriações, realizadas em contextos dos mais diversos em termos musicais e espaciais, que se fazem presentes desde as festas de tradição local até os grandes espetáculos midiáticos transmitidos em cadeia nacional e internacional. Isso por si só evidencia um território de diversidades, o que implica a pesquisa interpretar as nuances das tensões e coesões presentes na manifestação dessa cultura, mobilizando o conceito de território como



ferramenta de interpretação das relações sociais projetadas e organizadas espacialmente, através de relações de poder. Como ressalta Saquet:

O território significa articulações sociais, conflitos, cooperações, concorrências e coesões; é produto de tramas que envolvem as construções (formas espaciais), as instituições, as redes multiescalares, as relações sociais e a natureza exterior ao homem; é objetivo-material e subjetivo-imaterial ao mesmo tempo (Saquet, 2008, p. 88).

Territórios do cotidiano, por se tratar da vida de todo dia, do tempo e espaço presentes, se ressaltam ainda mais como espaço onde se manifestam conflitos e respostas a essas tensões. Essas tensões e coesões criam uma espécie de conjuntura de poder, cujo sujeitos desse território são protagonistas da produção territorial, justamente por ser um território do cotidiano, mais afastado das amarras e determinações da superestrutura (Marx, 2008). Assim, com o intuito de analisar ainda mais de perto essas tensões e coesões, mobiliza-se a ideia de campo de força, estruturada pelo professor Marcelo Lopes de Souza (2012), como ferramenta de leitura dessa conjuntura de poder entre os sujeitos no espaço:

Aqui, o território será um **campo de força**, uma teia ou rede de relações sociais que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo um limite, uma alteridade: a diferença entre nós e os outros. [...] Território, que são no fundo antes relações sociais projetadas no espaço que o espaço concreto (os quais são apenas os substratos materiais das territorialidades) (Souza in: Castro, 2012, p.86 – 87).

Algumas dessas tensões e coesões já foram elencadas ao longo do texto deste capítulo, inserido nos contextos de apresentação dos sujeitos que compõem o Samba do Zezinho. É o caso das tensões entre os músicos em torno da decisão sobre a estrutura musical da roda de samba; no contexto de criação e controle do JJ no Samba e do Bloco do Zezinho; as diferenciações entre o perfil do público (frequentador x consumidor) e outras mais. Nesse tópico serão apresentadas outras tensões e coesões que compõem o Samba do Zezinho, a fim de completar o entendimento sobre a estrutura de organização deste território.

Compreendendo, assim como ressalta Souza (2012, p.86), que o campo de força dos territórios ressalta a “diferença entre nós e os outros”, se faz necessário trazer outro sujeito importante para o Samba do Zezinho, os moradores. Bem, é um bom debate a interpretação se esses sujeitos compõem ou não o território cotidiano do Samba do Zezinho, os entrevistados apontam para caminhos diferentes sobre esse “pertencimento”, todavia, uma coisa é certa, os moradores ao redor da Morais e Castro, de maneira mais acentuada para os que moram na

altura do número 503, têm suas vidas cotidianamente impactada, para bem ou para mal, pela realização do Samba do Zezinho.

Uma parcela dos moradores aponta para fatores de impacto positivo das rodas de samba no Bar do Zezinho. Boa parte dos que pensam dessa forma são velhos frequentadores do bar, e ressaltam o controle da Tia sobre as rodas de samba. Ações como a limpeza das ruas após as edições e o respeito ao horário de término do som são ressaltadas. Jeremias, um dos entrevistados pela pesquisa, tem 62 anos e é aposentado, afirma que não há incômodo com o samba, justamente pelo respeito ao horário de término, “nunca passa de 23 horas”, ressalta o morador. Ele ainda ressalta a importância que o Samba do Zezinho tem em garantir o que ele chama de “diversidade” na ocupação desta área, o que segundo o morador contribui diretamente para a vida do comércio da região. O relato de Jeremias reforça a coesão da proprietária do Bar do Zezinho com a comunidade da Rua Morais e Castro, reforçando seu papel de liderança na localidade.

Todavia, essa visão não é consensual, existe uma parcela dos moradores que se incomoda, além do barulho, esses moradores ressaltam práticas comuns entre o público, como a de urinar na rua e, em alguns casos, de ocupação e depredação das “portas” das casas situadas na região. Uma moradora, que se ressalta como “sambista e portelense de carteirinha”, diz não ter problema com o samba, ressalta ainda a importância do samba “estar na rua”, mas questiona amplamente a prática do público de ocupar a escada de sua casa e de, além de sujar sua calçada, depredar a entrada de sua casa. Essas tensões constantemente se apresentam, e em alguns momentos, colocam em risco a existência do Samba do Zezinho. Todavia, o que é constatado via observação e relato dos sujeitos, é o diálogo entre os lados envolvidos nas tensões, o que gera uma espécie de gestão sobre o espaço. Poucas vezes sujeitos “externos” ao território precisaram ser acionados para que determinada tensão fosse resolvida, como o acionamento da polícia ou da fiscalização municipal. Existe, mesmo que nem sempre respeitosa, um canal aberto de diálogo entre os moradores, a proprietária, e em alguns casos, também os músicos. Esse fato acarreta uma certa legitimidade ao Samba do Zezinho, e estrutura um dos fatores principais para que ele siga acontecendo ao longo desses quatro anos.

Outra tensão se apresenta entre os bares da região. Além da própria concorrência comercial, não há o mesmo tipo de cuidado dos proprietários com o entorno dos bares. Alguns bares não se preocupam em limpar o arredor após seu fechamento, manejar o volume de música e o horário de fechamento. Desta forma, alguns outros bares que permanecem abertos



e com músicas altas após o encerramento das rodas de samba contribuem para tensionar a manifestação da própria roda. Esse fato fez com que os músicos do Samba do Zezinho abrissem uma via de diálogo com os proprietários de outros bares, a fim de que seus estabelecimentos deixassem o som baixo após as 23h. Além de ressaltar a diferença do Bar do Zezinho com os demais, esse fato chama atenção pelo papel dos músicos, extrapolando o compromisso musical com a roda de samba, e pensando na gestão do convívio social daquela localidade.

O Samba do Zezinho é também lugar de encontro de vários nichos sociais diferentes que compõem o público, assim como ressaltado anteriormente no texto. Pessoas de diferentes lugares e contextos sociais se encontram no Bar do Zezinho às quintas-feiras. Várias coesões saem desse contato, outras construções musicais, amores, amizades, conexão entre diferentes tribos urbanas que tem um saldo. Por exemplo, organizações do movimento estudantil utilizam aquele espaço para desempenhar atividades políticas e de arrecadação, setores políticos da cidade impulsionam naquele contexto campanhas eleitorais, ambulantes vendem itens como fonte de renda, a população de rua usa aquele espaço para recolher recicláveis e manguear<sup>28</sup>. Uma série de práticas se aproveitam da aglomeração de pessoas naquele ponto para tirar algum tipo de saldo proveitoso. Há também as tensões entre o público, brigas, desentendimento e discussões, por motivos diversos.

Em meio a esse campo de força (Souza, 2012), uma coesão se ressalta, a aliança entre os músicos e a Tia. Essa união se dá, essencialmente, com o objetivo de manter vivo o Samba do Zezinho. Mesmo que os sujeitos possam ter interesses, em alguns casos, diferentes na manifestação da roda, eles criaram uma união para gerir, não só a roda de samba, mas todo o território cotidiano, principalmente as tensões acarretadas pela roda. Juntos eles adequaram o bar à legislação urbana municipal; traçaram estratégia para mitigar o fechamento da rua, consequentemente impactando menos no trânsito; trabalham para que os frequentadores esvaziem a frente do bar após a roda; inibem determinadas práticas do público como os carros de som após a roda; e por fim, abrem canais de diálogo com os sujeitos componentes e ou impactados pelo Samba do Zezinho. Por isso, essa aliança é a principal responsável pela manutenção da roda de samba urbano naquele contexto, pela salvaguarda do saber-fazer popular presente nas rodas de samba, e pela construção de uma jovem guarda do samba na cidade.

---

<sup>28</sup> Termo usado para se referir a venda, troca e escambos feitos por pessoas de rua para garantir sua sobrevivência.

### 3 ABRIGO DE VAGABUNDO<sup>29</sup>

No 2º capítulo: no gogó, no sapatinho; a dissertação se aproxima do objeto estudado. Apresentou-se as ferramentas metodológicas escolhidas para realização do estudo de caso, localizando a roda, o bairro Altos dos Passos e o reduto da Rua Morais e Castro em relação à Juiz de Fora.

Também foram apresentados os elementos que compõem o **território cotidiano** (Raffestin 2003, apud Saquet, 2008) do Samba do Zezinho: sua origem no contexto pós pandemia em dezembro de 2021; seus sujeitos – a Tia, os músicos, o público e os moradores – e suas territorialidades; seu formato aberto e não profissionalizado; além de seus desdobramentos, o JJ no Samba e o Bloco do Zezinho.

Interpretado o território cotidiano do Samba do Zezinho, apoiado na ideia de “entrelugar” (Neves, John, 2017) atrelada ao universo do samba, usa-se o conceito de **campo de forças** (Souza, 2012) para debater as tensões e as coesões inseridas na manifestação da roda de samba urbano estudada e no seu entorno. Com isso, busca-se apresentar o Samba do Zezinho como um território de usos sobrepostos, marcado por contradições e diversidade.

Entendendo que o Samba do Zezinho é uma manifestação que tem por objetivo manter viva a cultura das rodas de samba urbano, com certa influência na juventude juiz-forana e na cena cultural da cidade, cabe ao 3º capítulo: Abrigo de Vagabundo, apontar os impactos dessa manifestação para a produção do espaço urbano. Buscando entender como o Samba do Zezinho, efetivamente, contribui para o cenário cultural de Juiz de Fora e qual o impacto dessa manifestação sobre a Rua Morais e Castro e seus arredores, seja em seu ambiente construído ou em seus usos.

O 3º capítulo: Abrigo de Vagabundo aprofundará a interpretação das influências do Samba do Zezinho na vida cotidiana da rua Morais e Castro e seus arredores, buscando analisar os diferentes ritmos envolvidos na animação daquele espaço e a centralidade potencializada pela roda de samba e seus efeitos.

Além de analisar a centralidade e os ritmos, o último capítulo desta dissertação também tem como objetivo levantar questões gerais sobre as rodas de samba urbano, em

---

<sup>29</sup> Samba composto por Adoniran Barbosa, tem sentido atrelado ao grande sucesso “Saudosa Maloca”. O samba relata a história de um sujeito que enfrenta problemas com a legislação urbana para construir sua casa, e, no fim, o sujeito consegue construir a casa e oferece abrigo aos vagabundos que não tem onde dormir. Esse foi o sentido que levou a escolha da canção como nome do 3º Capítulo, apontando a semelhança das rodas de samba em criar ambientes que abrigam a diversidade e a contradição.

especial sobre o seu potencial de produzir espaços a partir de seu valor de uso, em um tempo-espaço vivido por seus sujeitos.

### **3.1 AS RODAS DE SAMBA URBANO E O COTIDIANO**

As rodas de samba urbano são antropofágicas, elas comem tudo que está ao redor, se alimentam de experiências dos seus sujeitos. Essa característica se apresenta de diversas formas, por exemplo, nas letras das músicas tocadas, nas quais temas dos mais diversos possíveis encontram abrigo. Desde temas politizados e críticos como o samba criado por Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves “O dia em que o morro descer e não for carnaval”, falando de uma possível guerra civil produzida pelos moradores dos morros, alagados, conjuntos habitacionais e tantos outros espaços periféricos, desenhando no imaginário do ouvinte um enredo de cidade partida, alimentando ainda a referência com o livro de Zuenir Ventura, publicado sua primeira edição em 1994; até sambas como “Vacilão”, canção que ficou famosa pela interpretação de Zeca Pagodinho, narrando uma série de acontecimentos esdrúxulos praticados por um homem que perde sua companheira, relato de uma história de amor mal sucedida.

Tantos relatos de compositores que produziram músicas a partir de uma inspiração baseada na vivência cotidiana, amores e ex-amores, torcida de futebol, injustiças sociais das mais diversas, papo fiado em mesa de bar, desilusões e desejos, acontecimentos que se realizam no cotidiano, pois é no cotidiano que a vida real acontece, no tempo presente, afinal, como diz o ditado popular brasileiro, “a cabeça pensa onde os pés pisam”. Esses sambas, produzidos no cotidiano, antes de serem gravados, ou até mesmo independentemente de serem gravados, se eternizam em suas constantes reproduções nas rodas de samba urbano Brasil afora.

As rodas, manifestações elementares do universo do samba, produzem e são produzidas pelo cotidiano que a cerca, o conjunto de sujeitos que se mobilizam para que em um espaço-tempo determinado estejam imbuídos de um comportamento comum. É preciso estar presente, materialmente, para que as rodas tomem forma e aconteçam. Mesmo que uma roda de samba tenha um formato prévio de identificação, ela é produzida pelo cotidiano que a cerca através das adaptações que tem de fazer em formato, duração, estrutura e outros quesitos para se moldar a relação de forças entre os sujeitos envolvidos naquele território.

Mas é verdade também, que as rodas são produtoras do cotidiano que as cerca. Henri Lefebvre, em sua obra “A vida cotidiana no mundo moderno” (1991), define o cotidiano

como “o lugar dos conflitos entre o racional e o irracional na nossa sociedade e na nossa época. Determina assim, o lugar em que se formulam os problemas concretos da produção em sentido amplo: a maneira como é produzida a existência social dos seres humanos” (Lefebvre, 1991, p. 30). O autor ainda completa: “é no cotidiano que eles (pessoas) ganham ou deixam de ganhar sua vida, num duplo sentido: não sobreviver ou sobreviver, apenas sobreviver ou viver plenamente. É no cotidiano que se tem prazer ou se sofre. Aqui e agora” (Lefebvre, 1991, p.27).

Essa definição ajuda a interpretar o papel das rodas de samba na produção do cotidiano, elas são manifestações que produzem o presente, ao mesmo tempo, seguindo a característica contraditória do cotidiano, eternizam memórias de tempos idos, e apontam ao futuro com sua sobrevivência em novas gerações. Simultaneamente, as rodas de samba urbano são o ganha pão de muitos – formalizados ou informalizados – e o lazer de tantos outros. Como um “entrelugar” (Neves, John, 2017), a roda é sagrada para quem milita na seara do Samba, e profana segundo alguns olhares moralistas da sociedade.

É a partir do cotidiano, da rotina, da vivência no tempo presente, que as rodas de samba urbano produzem o espaço que a cerca, derrubando paredes, construindo códigos de conduta, deixando sua marca no espaço urbano. Buscando aprofundar a discussão sobre os impactos, em diálogo com o estudo de caso apresentado no capítulo anterior, vamos dividir o 3º capítulo em três temas: centralidade, ritmo, e tempo vivido x tempo vendido.

Em centralidade será discutido a ideia de uma centralidade do lazer e suas características, os impactos sobre o ambiente construído que o Samba do Zezinho causou no Bar do Zezinho e na Moraes e Castro, e também o impacto nos usos, contribuindo para um certo zoneamento do lazer; em ritmo será discutido a animação da rua Moraes e Castro a partir do Samba do Zezinho, buscando interpretar as relações de isorritmia, polirritmia, eurrítmia e a-ritmia, segundo os conceitos e pares dialéticos construídos em “Elementos de Ritmanálise” (Lefebvre, 2021). Por fim, serão discutidos os elementos contra-hegemônicos presentes nas rodas de samba urbano, apontando questões gerais das tensões entre cultura popular e o capital, explorando a oposição tempo vivido x tempo vendido.

### **3.2 CENTRALIDADE**

A centralidade é o movimento contínuo pelo qual os fluxos, sejam eles de pessoas, serviços ou mercadorias, se deslocam rumo a determinada porção espacial. Esse acúmulo de fluxos, de acordo com sua grandeza e qualidade, modificam o ambiente construído (fixos) e

os usos do espaço onde se concentram. A centralidade é o processo que origina os centros, os sub-centros e outras formas de expressão da centralidade. Como conceitua Maria Encarnação Beltrão Sposito:

No interior da cidade, o centro não está necessariamente no centro geográfico, e nem sempre ocupa o sítio histórico onde esta cidade se originou, ele é antes de tudo um ponto de convergência/divergência, é o nó do sistema de circulação, é o lugar para onde todos se dirigem para algumas atividades e, em contrapartida, é o ponto de onde todos se deslocam para a interação destas atividades aí localizadas com as outras que se realizam no interior da cidade ou fora dela. (Sposito, 1991, p. 6-7).

A centralidade é ocasionada por fatores distintos. No que interessa a essa pesquisa, serão abordados os fatores econômicos e culturais acentuados pela materialização das rodas de samba urbano em seus territórios. Como já frisado anteriormente, as rodas de samba existem no tempo presente, trata-se de evento síncrono, fato que exige das pessoas estarem no mesmo local para ocorrer. Seja qual for a motivação do sujeito, é necessário se deslocar pela cidade para acessar uma roda de samba urbano, fazendo com que elas sejam um polo de atração de pessoas, serviços e mercadorias, um agente produtor de centralidade.

A centralidade que uma roda de samba urbano potencializa não é uma centralidade convencional, como as responsáveis por consolidar o centro principal das cidades. Trata-se de uma **centralidade do lazer**, que opera a partir de uma lógica própria, muitas vezes em horários não convencionais, fora do tempo destinado a maioria das jornadas de trabalho regulares (7h até 19h). Fala-se de uma centralidade que agrupa a parcela da sociedade interessada no lazer, seja como consumo ou oferta. As centralidades do lazer organizam características e formas específicas, locais onde se concentram estabelecimentos que vão funcionar a noite e não de manhã, ou que funcionam 24h, estabelecimento que tem nos jovens e adultos seu público-alvo, como bares e restaurantes, em vez de loterias e hortifrúti.

Em uma cidade de porte médio, como Juiz de Fora, assim como coexiste seu centro principal, recentemente sobreposto através de decreto do executivo (17.025/2025)<sup>30</sup> também como centro histórico, com outros sub-centros, o centro de lazer da Rua Moraes e Castro coexiste com outros centros de lazer.

---

<sup>30</sup> Em 2025 a PJF decidiu delimitar formalmente o Centro Histórico da cidade. A área delimitada se sobrepõe ao que se entende como Centro Principal, salvo pequenas ressalvas, um triângulo formado pela junção das Avenidas Itamar Franco, Avenida Rio Branco e Avenida Francisco Bernardino. Para melhor conhecimento consultar trabalho de Alves Xavier, 2025.

Também não é regra que os centros de lazer sejam necessariamente potencializados por rodas de samba urbano, uma série de outras manifestações e configurações podem servir como atração contínua de fluxos de pessoas, mercadorias e serviços. No recorte cultural, essas manifestações podem ser atreladas a cultura popular ou de massas, ambas com condições de potencializar centralidades do lazer. Os centros de lazer também podem se manifestar em período diurno. Todavia, no caso específico do Samba do Zezinho, como em tantos outros, a centralidade é potencializada por uma roda de samba urbano que é realizada a noite, o que também a insere em uma economia da vida noturna (Turra Neto, 2017).

Sendo assim, para explicar como o Samba do Zezinho potencializou uma centralidade do lazer no reduto da rua Moraes e Castro, impactando seus usos e o ambiente construído ao redor, é importante ressaltar os apontamentos que fizemos no subcapítulo 2.2 – Altos dos Passos, Moraes e Castro e o Bar do Zezinho, momento que a dissertação discorre um pouco sobre o processo de surgimento de outros centros de lazer em Juiz de Fora e a queda na referência do bairro Altos dos Passos.

Assim como vem sendo estudado a fragmentação socioespacial em diversas outras cidades médias, Juiz de Fora também apresenta indícios desse processo, assim, acreditando-se na hipótese levantada por Nécio Turra Neto, de que existe uma “relação entre oferta de vida noturna e a reestruturação da cidade, ou seja, a participação desta oferta no reforço da segregação de certos setores da sociedade [...], consequentemente, na tendência à fragmentação socioespacial” (Turra Neto, 2017, p.33). Sendo assim, acredita-se que a vida urbana noturna acompanha e produz a fragmentação da cidade, gerando uma configuração onde se espalham pelo tecido urbano alguns centros de lazer, cada qual com sua escala de atração, mas a maioria deles aglomerando pessoas do mesmo segmento social.

A partir das observações da pesquisa, comparando o Samba do Zezinho com outras rodas de samba urbano da cidade, é possível observar uma diferença entre os centros de lazer quando se tem, ou não, uma roda de samba urbano inserida no processo de produção de sua centralidade. As rodas de samba urbano, destaque para as que acontecem em espaço de uso público, tem o potencial de aglomerar pessoas de segmentos sociais distintos, de certa forma, dando continuidade ao seu combate histórico à lógica da segregação espacial. Em vez de juntar os iguais em um mesmo espaço, as rodas de samba juntam os diferentes no mesmo espaço, sendo um elemento produtor de diversidade. Essa característica também é observada nas rodas de samba que acontecem no centro histórico da cidade, no Mercado Municipal, na Praça Clodesmith Riani e na Praça Tarcísio Delgado.

Mas como o universo do samba é um universo de contradições, também existem em Juiz de Fora atualmente, centros de lazer onde as rodas de samba urbano concentram um segmento social majoritariamente de classe média, como é o caso das rodas de samba na Praça Armando Toschi Ministrinho. Um bom debate seria essa caracterização minuciosa de qual é a fronteira nesse “entrelugar” (Neves; John, 2017) que divide o que é cultura popular e o que é mercadoria. Contudo, qualquer constatação correria o risco de ser leviana em uma manifestação tão complexa como são as rodas de samba urbano, principalmente no período recente, quando essa manifestação passa por intenso processo de popularização em segmentos sociais distintos em relação a sua origem.

A certeza que se tira ao relacionar o conceito de centralidade com as rodas de samba urbano é que essa manifestação elementar no universo do samba é um polo de atração de pessoas, serviços e mercadorias, e todo esse fluxo de movimentos constantes circulam pela cidade, impactando diretamente nos usos e nas construções dos centros de lazer. Essa circulação pela cidade, seja motivada pelo lazer ou pelo trabalho, pela oferta ou demanda, acontece em muitas camadas. Baseado no estudo de caso vamos fazer o exercício de pensar os fluxos a partir dessas duas motivações, o trabalho e o lazer, começando pelo trabalho.

Iniciando pelo deslocamento dos músicos e as partes relacionadas, nem todas as rodas de samba urbano acontecem de forma não profissionalizada, como o Samba do Zezinho. No caso de rodas profissionalizadas, onde os músicos estão trabalhando, seja qual for o nível de profissionalização e de estrutura que aquela roda de samba tenha, os músicos precisam se deslocar para o local onde ela vai ocorrer junto com seus instrumentos. Alguns instrumentos de uma roda de samba podem ser levados em uma mochila, como pandeiro e cavaquinho, outros são maiores, como o surdo, o que dificulta o deslocamento via transporte público como ônibus, trem, metrô e outros. Isso implica com que os músicos desenvolvam estratégias próprias para circular na cidade através do seu trabalho. Pode parecer simples, mas em um contexto de extrema desvalorização e informalidade, nem todo músico dispõe de meios de transporte particular ou rede de apoio para isso. Tal fato faz com que os músicos desenvolvam estratégias, seja buscando alternativas para guardar seus instrumentos próximo às constantes rodas, e/ou financiamento para efetivar esse deslocamento. Com o JJ no Samba, por exemplo, segundo relato de um de seus integrantes, foi preciso criar uma cota sobre o pagamento de cada show para arcar com deslocamento dos músicos via aplicativo.

Além dos instrumentos existe a aparelhagem de som, caso a roda use amplificação eletrônica. É comum em grupos profissionalizados, quando o local que essa roda for realizada

não dispõe dessa aparelhagem, que os próprios músicos arquem com o custo e o deslocamento desse equipamento, seja por conta própria ou contratando esse serviço. No caso de uma contratação, o deslocamento envolve ainda mais camadas, sendo que um terceiro, ou uma empresa, realiza esse deslocamento. Na maioria das vezes acompanhado da contratação de um técnico operador de som, responsável pela montagem, equalização, operação e desmontagem do equipamento. Tudo isso acontece antes, durante e depois da roda de samba.

Existe também toda a estrutura de comercialização de produtos. Quando a roda acontece em um estabelecimento, os trabalhadores precisam fazer com que toda a estrutura de bebidas e comidas esteja preparada para receber aquele evento, desde o abastecimento de produtos até a operacionalização daquela logística. Nesse contexto, existe uma enorme cadeia de produção e circulação de produtos (principalmente comidas e bebidas) e serviços envolvendo o proprietário do estabelecimento, os representantes comerciais, os funcionários transportadores, os garçons, os carregadores, os faxineiros e tantos outros sujeitos que operam no bastidor, horas antes e horas depois daquela roda de samba acontecer.

Existem também formatos que acontecem apartado de empreendimentos fixos, que são abastecidos por ambulantes de todos os portes, de barraquinhas de bebida a *foodtrucks*, que também precisam de uma organização própria para estar no local e hora marcada daquele acontecimento. Ou seja, consistem em uma série de movimentos coordenados para uma pequena fração do tempo-espço, somados ainda às ações de trabalhadores informais, catadores, flanelinhas e os próprios ambulantes sem autorização formal.

Para os que buscam lazer, principalmente o público, mas também os músicos de roda não profissionalizada, como no Samba do Zezinho, estes também se deslocam de várias origens distintas para o mesmo destino, como apontado na figura 6, usando modais distintos de transporte, de distâncias curtas ou longas.

Todos esses fluxos ocasionados para realização das rodas de samba urbano, se replicam a quatro anos, quinzenalmente com o Samba do Zezinho, e a partir de agora será discutido como esse movimento contínuo, entendido como centralidade do lazer, impactou o Bar do Zezinho e a Rua Moraes e Castro.

Observou-se a partir dos trabalhos de campo que a oferta e consumo de produtos e serviços atrelados ao lazer impactam o território de maneira diferente. A oferta impacta majoritariamente seu substrato material (entendido aqui como ambiente construído), enquanto o consumo impacta os usos praticados pelos sujeitos. Sendo assim, o texto discorrerá primeiro



sobre os impactos do Samba do Zezinho sobre os usos e ambiente construído do próprio Bar do Zezinho, para depois falar dos impactos sobre a Rua Moraes e Castro.

Pois bem, a primeira coisa a se constatar é como a partir da popularização do Samba do Zezinho se criou uma rotina que faz com que o Bar passe a ser identificado pelos frequentadores como um espaço privado de uso público. Nesse sentido a Tia relata:

O que eu acho interessante no samba é que ele agrega pessoas, vários tipos de pessoas vêm no dia do samba, vem aqui na quinta feira. [Tia simula um diálogo entre duas pessoas]. Aí alguém fala: Ah, vamos em tal lugar. Não, quinta feira é o Samba do Zezinho. *Já criaram essa rotina*. Tem outros lugares que tem na quinta, mas não atrapalha o fluxo daqui, a galera é fiel.”  
(Tia, *grifo nosso*).

Pessoas de diferentes segmentos sociais baseados em renda, raça, gênero e sexualidade, de diferentes zonas da cidade, têm a possibilidade de estar naquele espaço, mesmo, a rigor, sendo um espaço de caráter privado. Isso se dá por um conjunto de fatores, principalmente pela gestão da roda de samba (Tia + Músicos) coadunar com essa postura, mas também pelos preços praticados, e pelo livre acesso e circulação ao espaço privado.

Esse livre acesso, se dá, principalmente pela integração do bar com a rua em dias de roda. O bar se torna a continuação da calçada, e não o contrário – a calçada como continuação do bar – como se pode ver em várias outras situações onde o espaço público é loteado com mesas e cadeiras de determinado estabelecimento, com regras de uso, cardápio na mesa e garçom para retirar produtos. É o uso comum, praticado nas ruas, onde tudo se encontra e se mistura, que invade o bar.

Seguindo com a separação do público em consumidores e frequentadores, como exposto no 2º capítulo, é ainda mais nítido, a partir do comportamento dos frequentadores. Esses que em muitos momentos recebem pedidos com o bar lotado, ajudam a limpar determinada sujeira, recolher copos e garrafas ociosos, cuidado do espaço. A roda deixa de ser uma reunião de amigos no bar, para se transformar em um evento que proporciona encontro de segmentos sociais que vivem separados na cidade.

Além do uso, a estrutura física do bar foi alterada após a popularização do Samba do Zezinho. Com constantes edições da roda cheia, com o público ocupando toda a calçada e parcela da via urbana, a fiscalização passou a ser mais incisiva com a proprietária, em uma dessas visitas apresentou uma intimação requerendo adequação do bar às legislações urbanas municipais. Foi cobrado do bar uma alteração no alvará de funcionamento, para que o bar

pudesse realizar eventos com música. Para isso, era preciso fazer, principalmente, duas reformas estruturais, uma adequação acústica e a reforma dos banheiros.

Eles [fiscais] vieram aqui, por causa do barulho, e me pediram essa adequação. Eu precisava ter um alvará de entretenimento porque estava tendo muito evento. E precisava de um laudo de um engenheiro, e a galera do samba que me ajudou. Arrumaram um engenheiro que veio aqui, bateu foto, analisou, mediu o que tinha que medir e cedeu esse laudo, junto com os documentos que eles [fiscais] pediram. Aí fizeram as adequações. A prefeitura vem por causa do fluxo, que vem com o samba [...] O samba deu uma nova visão para o Bar do Zezinho, criando uma nova história. Eu tive que me adequar exatamente por causa do samba. Porque tem pessoas que vem no samba, mas tem pessoas que gostam e viram fregueses. Eu tive que fazer essas adequações, oficialmente na prefeitura. Hoje aparece fiscalização e não tem problema (Tia).

Além das alterações físicas pedidas pela prefeitura, o bar também sofreu alterações por conta da disputa pela propriedade do ponto onde funciona. Segundo relatos da Tia, a construção é de propriedade familiar, e depois que o bar passou a receber todo esse fluxo de pessoas, outros familiares pediram metade da construção e montaram um estabelecimento parede com parede, que funcionava de dia como bomboniere e de noite vendendo bebidas, após alguns meses o ponto fruto do desmembramento do bar foi desocupado e colocado para alugar.

A construção é um sobrado antigo, quando as rodas começaram no fim de 2021, toda a parte térrea era ocupada pelo Bar do Zezinho, que funcionava com quatro portas abertas ao público e um balcão centralizado ligando as duas lojas. Mediante essa disputa pelo ponto, o Bar do Zezinho passou a ocupar apenas uma das lojas, com duas portas abertas, e a outra passou a ser gerida por outros familiares da Tia. Esse fato alterou completamente o ambiente do Bar, alterou as cores da parede, retirou as pichações e desenhos que lá se encontravam, o local onde a roda acontecia, o local dos banheiros e a quantidade de pessoas que o local suportava. A imagem a seguir (Figura 9) serve para ilustrar essas mudanças no bar, em seu lado esquerdo uma foto de divulgação do grupo JJ no Samba em 2022, e do lado direito uma foto de como o bar se encontra em janeiro de 2026.

Figura 9 - Comparativo Bar do Zezinho 2022 – 2026



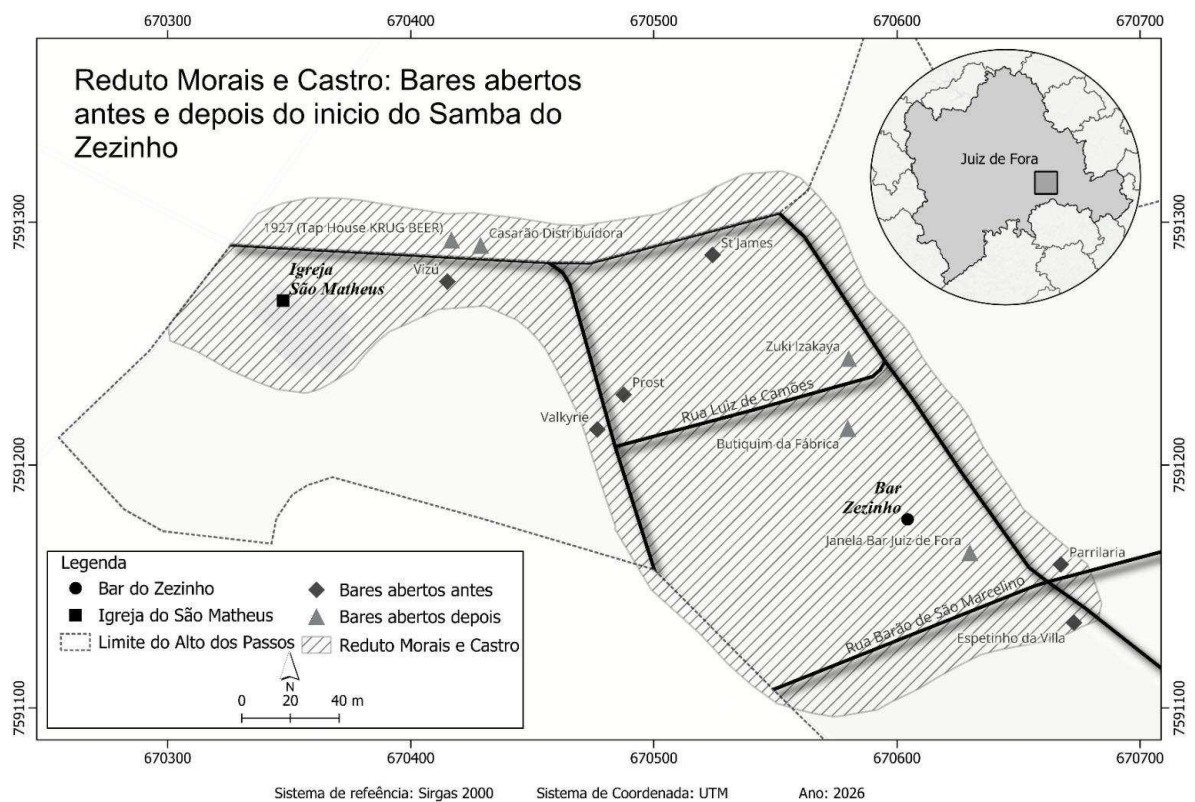
Fonte: Registro da esquerda disponível em perfil do Instagram: @osambadabrasil. Acesso em 23/01/2026; Registro da direita feito pelo autor (2026).

O constante fluxo de pessoas, serviços e mercadorias extrapolaram os limites do bar e impactaram também a Rua Morais e Castro, e a forma como o centro de lazer daquela região funcionava. A constante ocupação daquele espaço desde o fim da pandemia e o início das rodas de samba, reforçam sobre aquele espaço um zoneamento do lazer. As pessoas, principalmente a juventude, passam a identificar a Rua Morais e Castro, principalmente na altura do número 503 e seus arredores, como um polo de lazer e entretenimento. É fato, já existia uma rede de bares na região antes do Samba do Zezinho acontecer, mas depois que as rodas de samba passaram a ocorrer ali esses bares se beneficiaram diretamente, recebendo pessoas antes, durante e principalmente após o acontecimento da roda de samba.

O que muda com o passar do tempo é a intensidade de pessoas circulando e o tamanho dessa rede de bares do centro de lazer da Rua Morais e Castro (Figura 10). Novos bares surgem, entre eles bares consagrados na cidade que se mudam para lá, também izakayas<sup>31</sup>, distribuidoras e franquias. Estas últimas chamam atenção. Uma delas trata-se de importante cervejaria com sede em Belo Horizonte – MG e a outra uma franquia com mais de trinta bares espalhados pelo Brasil, alguns sediados em capitais como Curitiba, São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis, mas a maioria deles em cidades médias do interior de São Paulo e Paraná, com sedes pontuais no interior de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

<sup>31</sup> É um estilo de bar que segue uma tradição e/ou estética japonesa informal. Não é um restaurante japonês destes amplamente popularizados com rodízio *à la carte* de peças. Trata-se de um bar/botequim com referências japonesas /nipônicas.

Figura 10 - Reduto Morais e Castro



Fonte: Planejado pelo autor, executado por Francisco Carlos Moreira Gomes (2026).

Sobre a ampliação do número de estabelecimentos e, principalmente, o surgimento de franquias no centro de lazer estudado, acredita-se que o fato evidencia o caráter de ampliação da centralidade do lazer sobre aquele espaço, ao ponto de empresas das mais diversas origens e perfis, identificarem na Rua Morais e Castro um local interessante para desempenhar seus investimentos. Especificamente sobre as franquias, elas mostram que o centro de lazer é capaz de fazer ligações, em algum grau, verticalizadas com contextos de outras cidades médias e grandes, seja via interesse econômico ou através de reprodução de estéticas vinculadas ao lazer em outras regiões do país.

Que oferta de diversão noturna é esta que difunde os mesmos formatos para jovens de contextos urbanos os mais diversos, de modo a promover uma estandardização de práticas espaciais e de referências culturais? Uma oferta que chega aos lugares trazendo as imagens de modernidade e distinção social que já estão coladas às representações sobre as marcas que a portam (Turra Neto, 2017, p.33).

O questionamento de Turra Neto é de extrema importância para a interpretação da geografia sobre o contexto da economia da vida noturna. As empresas que já tem prática parecidas em diversos outros setores da economia, operam de modo a homogeneizar os espaços também através do lazer e da cultura, se infiltrando em contextos espacialmente diversos com produtos padronizados, vinculados a uma imagem modernizante do elemento externo, atrelada a sua origem nacionalizada ou internacionalizada.

Outro impacto identificado do Samba do Zezinho sobre a Rua Moraes e Castro tem a ver com a segurança. Antes da pandemia, na altura do número 503, a rua era escura, a iluminação da cidade naquele momento ainda não contava com a cobertura de luz de LED, fato que mudou a partir de 2024. A rua também era menos movimentada, não tinha um fluxo constante de pessoas. Essa configuração causava um sentimento de insegurança nas pessoas. No contexto desta pesquisa, em um trabalho de aproximação do pesquisador com o objeto de estudo realizado em 2024, foi produzido um artigo (Vale, 2024) para os anais do VIII Congresso Brasileiro de Geógrafos e Geógrafas, que na ocasião, espontaneamente ao entrevistar mulheres que frequentavam o Samba do Zezinho, apareceram relatos de que a roda de samba contribuía para o aumento da segurança da Rua Moraes e Castro no período noturno.

A partir desse acontecimento, a pesquisa optou por integrar aos questionários uma pergunta que pudesse abarcar a questão da segurança. Das vinte e cinco pessoas que responderam ao questionário, apenas três pessoas responderam que a rua não era segura em dias de samba, todas essas três pessoas eram homens, e atribuíram ao trânsito essa insegurança. Os questionados apontaram o trânsito como um perigo pois é comum que as pessoas ocupem a rua em dias de samba, as calçadas ficam muito lotadas, e frequentemente umas das faixas é ocupada por pessoas. Os receios dos questionados eram em relação a possíveis atropelamentos.

Chama-se atenção para o fato de que todas as mulheres questionadas responderem que a rua é segura em dias de samba, muitas delas reforçando que é mais segura em relação a dias que não acontece a roda. Algumas inclusive relatando que é mais segura hoje do que em relação ao passado. Uma das entrevistadas no artigo publicado nos anais do VIII CBG, artista de vinte e dois anos, relata:

Pra mim é engraçado porque tipo... Eu moro em Juiz de Fora tem 12 anos, então eu peguei a época de 2017 que aqui era o point dos menores de idade [...] eu lembro que era uma experiência de estar descendo a rua do Alameda [Rua Moraes e Castro] e na chegada tinha 20 pessoas aqui na parede levando geral [...]. Acho que hoje, é um role muito tranquilo, parece que é a maneira

que já foi definido o tecido social. Você sabe que sempre vai ter muitos grupos ao mesmo tempo, porque tem esse acordo implícito de que tipo... quinta é dia de samba, então todo mundo vai estar aqui e é um rolê que não tem em outro lugar nessa tranquilidade, nessa acessibilidade (Vale, 2024, p. 12).

O relato acima, feito por uma frequentadora, é semelhante com o relato feito por Beth, mostrando que não só o público, mas as musicistas envolvidas no Samba do Zezinho também têm a percepção de que a constante ocupação de pessoas, e a potencialização da centralidade do lazer, causadas pela roda contribuíram para o aumento da segurança na Rua Morais e Castro:

A primeira coisa que eu sinto é um pouco de segurança mesmo, no sentido de ocupação, porque a parte ali do bar da tia [Bar do Zezinho] não era tão ocupada assim. Ali tem uma escola em frente né, então tem o movimento da saída de aluno mas não tinha esse movimento noturno, das pessoas ocuparem a rua para se encontrar. Antes [a ocupação da rua] era mais pro Krismara, mas eu não sentia tanta segurança, me sentia até muito exposta, de certa forma [...] E assim, abriram mais bares no entorno, tem muito mais movimentação de gente, muito mais movimentação de carro por conta disso. Então a Morais e Castro hoje, pra mim, é uma rua ocupada e uma rua segura, eu me sinto segura, não me sinto mais como me sentia na adolescência, acho que era, inclusive, uma rua muito abandonada (Beth).

Esses relatos, e outros que apareceram no quadro dos questionários e das entrevistas, fazem com que a pesquisa interprete a roda como uma espécie de “olho da rua” (Jacobs, 2011), uma manifestação que faz com que as próprias pessoas garantam a segurança uma das outras, mostrando que o estigma negativo constantemente atribuído a aglomerado de pessoas, de ser lugar perigoso ou suscetível a crimes e violência, pode estar errado. Jane Jacobs, escritora norte-americana, discorre sobre o tema em seu livro “Morte e Vida das Grandes Cidades”:

A primeira coisa que deve ficar clara é que a ordem pública – a paz nas calçadas e nas ruas – não é mantida basicamente pela polícia, sem com isso negar sua necessidade. É mantida fundamentalmente pela rede intrincada, quase inconsciente, de controles e padrões de comportamento espontâneos presentes em meio ao próprio povo e por ele aplicados. [...] A segunda coisa que se deve entender é que o problema da insegurança não pode ser solucionado por meio da dispersão das pessoas (Jacobs, 2011, p. 32).

Acredita-se que todas essas recentes alterações no reduto da Morais e Castro e em seus usos, colocam o Samba do Zezinho como um importante agente produtor daquele espaço, e fundamental como um elemento de atração da diversidade, combatendo a lógica que restringe o acesso ao lazer dos sujeitos, principalmente aqueles que não gozam de poder de consumo elevado, o que diferencia o centro de lazer da Morais de Castro de outros centros de lazer da cidade, onde a diversidade de segmentos sociais não é percebida.

Pois bem, exposto o potencial das rodas de samba urbano em desenvolver centralidades do lazer, constituindo um polo de atração de diversidade, replicando o saber-fazer popular atrelado ao universo do samba via sua expressão elementar, impactando o ambiente e os usos ao seu redor, se encerra essa passagem. No próximo subcapítulo o texto irá discutir os ritmos vinculados à manifestação das rodas de samba urbano, apoiado no estudo de caso sobre o Samba do Zezinho.

### 3.3 RITMOS

Todo fluxo contínuo de pessoas, produtos e serviços, que se apresenta sobre uma temporalidade determinada, culmina em um certo ritmo. Esses ritmos agem no tempo-espaço, como um elo que une as duas dimensões. Como vimos anteriormente na análise do Samba do Zezinho, uma série de acontecimentos e movimentações ocorrem em função de uma manifestação que perdura uma fração de tempo no espaço, como um ponto no cotidiano. Nesse subcapítulo, em vez do ponto, tratamos do acúmulo de fluxos, do movimento, da linha.

Existe um instinto do ritmo? Uma espontaneidade? Uma imediaticidade? Existem muitas razões para admitir isso no ato musical. No entanto, o instinto do pensamento? Para o ritmo, ele se dá na vida. O ritmo se apreende facilmente, assim que o corpo faz sinal; mas ele se concebe dificilmente. Por quê? Ele não é uma substância, nem uma matéria, nem uma coisa. Tampouco é uma simples relação entre dois ou vários elementos, o sujeito e o objeto, por exemplo, ou a relativo e o absoluto. Será que seu conceito não ultrapassa essas oposições: substancial – relacional? Ele tem esses dois aspectos, mas não se reduz a eles. O conceito implica algo mais. O quê? Talvez então a **energia** [...] uma energia se emprega, se alastra em um tempo e em um espaço (um espaço-tempo). (Lefebvre, 2021, p. 128).

Entendendo, assim como conceitua Henri Lefebvre (2021), o ritmo como o emprego de energia no tempo-espaço, o autor também conceitua suas categorias e inter-relações, essa última que seria a relação entre os diversos ritmos que operam simultaneamente. Pode-se pensar em *ritmos secretos*, como os ritmos fisiológicos e psicológicos; em *ritmos públicos* (ou

sociais), como os calendários, as festas, as cerimônias; *ritmos fictícios*, a eloquência, os gestos, as aprendizagens; os *ritmos dominadores-dominados*, os que visam um efeito para além deles mesmos, no cotidiano, como o discurso e a música; *ritmos naturais*, como o que dita a mudança de estações no ano; e por fim, mas de suma importância para essa discussão, os *ritmos do capital*, como a jornada de trabalho, funcionamento de estabelecimentos vinculados a burocracia e outros.

Esse emaranhado de ritmos, qualitativamente distintos, se relacionam, e são analisados segundo Lefebvre (2021, p. 131-132), através da ritmanálise. Essa técnica utiliza do conceito de *isorritmia*, a igualdade de ritmos; *A polirritmia*, que é a diversidade de ritmos; *A eurritmia*, supõe a associação harmônica entre ritmos diferentes e; *A-ritmia*, que seria a dissociação dos ritmos, a relação não harmônica entre ritmos.

Baseado na conceituação e categorização dos ritmos, e também nas técnicas de ritmanálise, essa pesquisa se propõe a pensar os ritmos vinculados ao lazer, especificamente os que permeiam e produzem as rodas de samba urbano. Para isso o texto irá se debruçar nesse subcapítulo sobre os ritmos vinculados ao acontecimento das rodas e os vinculados à música, para que no fim, se pense na animação do reduto da Morais e Castro.

Como tratado em todo esse texto, o Samba do Zezinho é uma roda de samba urbano que se manifesta no Bar do Zezinho em várias edições, ao longo de quatro anos, quinzenalmente às quintas-feiras à noite. Isso imprime um ritmo a Rua Morais e Castro, sabe-se que quinzenalmente às quintas-feiras ocorre uma manifestação que, para mais ou para menos, de acordo com cada edição, ocupa a rua, a calçada, os bares ao redor, produz uma sonoridade, uma agitação. Por si só, o fato de algo se repetir durante um tempo considerável no espaço urbano causa marcas, em seus usos e no ambiente, como discutido anteriormente em relação à centralidade do lazer. Todavia, não é só o ambiente e seus usos que se altera ao passar do tempo, mas também a própria roda.

Nenhuma edição é exatamente igual a anterior ou a seguinte, cada edição é uma roda, com suas peculiaridades. Claro que eventualmente a composição dos músicos muda, a roda acontece dentro ou fora do bar, o público muda, os moradores viajam, mas não se trata disso. Mesmo que no mesmo lugar, com os mesmos músicos, com o mesmo público, uma edição da roda nunca está no mesmo espaço-tempo, há sempre algo, mesmo que mínimo de diferente entre uma ou outra edição. A roda aqui, pode ser entendida como a energia que está sendo empregada em um determinado espaço-tempo, sendo essa energia aplicada por pessoas, através do saber fazer popular atrelado a prática do samba.



Essa constante repetição de edições é que culmina no Samba do Zezinho, uma coisa permanente, mesmo que constituída de várias frações diferentes e descontínuas. Uma continuidade descontínua, tão contraditório quanto é o universo do samba, algo que é permanente, gera efeitos permanentes, mesmo sendo realizado de forma intermitente.

“Não existe ritmo sem repetição no tempo e no espaço [...]. Mas não há repetição absoluta, idêntica, indefinidamente. Decorre disso a relação entre a repetição e a diferença. Que se trate do cotidiano, dos ritos, das cerimônias e das festas, das regras e das leis, *há sempre algo de imprevisto*, algo novo que se introduz no repetitivo: uma diferença.” (Lefebvre, 2021, p. 56)

Constituindo-se como um dos pares dialéticos de maior importância para a análise dos ritmos, a relação entre repetição e diferença é central para a interpretação das rodas de samba urbano. Dado que cada repetição da roda gera uma diferença, ou um produto diferente, o que acontece a partir dessa diferença? No caso do Samba do Zezinho, mas também no contexto geral do que são as manifestações das rodas de samba urbano no Brasil, acredita-se que essa diferença produz diversidade. Em meio a uma grande relação polirrítmica, englobando elementos de tensões e coesões, o produto é a constante manifestação da cultura popular englobando pessoas distintas entre si em espaços sobre constantes alterações.

A diversidade nesse caso consiste em uma eurritmia, uma relação, apreendida pelo todo, harmônica entre os ritmos. Não sem tensões, das mais diversas apontadas ao longo do texto, as rodas de samba urbano seguem se manifestando desde sua origem, se adaptando aos mais distintos contextos urbanos e culturais brasileiros, constituindo uma cultura amplamente popularizada em todo território nacional e em todos os extratos da sociedade, coexistindo, simultaneamente, em vários formatos.

Pode-se pensar na diversidade do Samba do Zezinho, com pessoas de segmentos sociais diferentes, vindo de bairros diferentes, cada qual em busca de algo que entende como lazer, em meio ao mesmo polo de atração. Mas o exercício aqui é pensar na diversidade de manifestações das rodas de samba em todo país, nas constantes repetições desta cultura desde a transição do século XX para o XXI, resistindo às opressões contra os pretos, migrantes e demais segmentos populares. As rodas de samba urbano seguem produzindo uma cultura indeterminada pelo capital, através de várias diferenças e de pormenores em cada território que se apresentam, constituindo uma grande teia de diversidade, como vários poros efêmeros que se multiplicam em diferentes territórios Brasil afora, conectados pela cultura popular, por costumes em comum.

Esse ritmo, caracterizado acima como uma continuidade descontínua, interferiu na animação do reduto da Moraes e Castro de tal modo que, mesmo em noites de quintas-feiras que não acontece as rodas de samba, os bares daquela região enchem mais do que em outros dias da semana. A circulação de pessoas, a ocupação das ruas e calçadas, “a interação de ritmos diversos, repetitivos e diferentes faz a animação, como se diz, da rua e do bairro” (Lefebvre, 2021, p.87) é perceptível em uma animação própria daquele lugar, marcada pela diferença entre o que acontece em período noturno e diurno.

A partir do que propõe Lefebvre (2021) no terceiro capítulo da obra “Elementos de Ritmanálise” intitulado “Visto da janela”, foram executadas observações da Rua Moraes e Castro, em um ponto fixo na altura do número 503, em diversos horários do dia, onde se percebe as diferenças na animação segundo cada turno. No período diurno observa-se elementos de uma rotina circular, recorrente, como pessoas indo à padaria, crianças indo e voltando da escola, pacientes de uma clínica que se situa na frente do bar procurando vagas de estacionamento na medida que entram e saem do estabelecimento. A circulação é marcada por adultos/idosos e crianças, e não existe grande concentração de pessoas na rua, trata-se de um grande número de pessoas sempre em movimento, com breves paradas, geralmente dentro dos estabelecimentos privados. De dia aquele local é passagem, aparentemente sendo uma conexão entre o bairro Altos dos Passos e São Mateus.

Já no período noturno aquele local vira, na maioria das vezes, destino. É marcado pela circulação da juventude e por um certo ativismo urbano, como se existisse um ímpeto entre as pessoas de transgredir valores morais atrelados ao dito “bom comportamento”, expresso em pichações, ocupação das vias públicas, vestimentas, uso de álcool e outras drogas. A circulação de pessoas é menor em relação ao dia, isso porque as pessoas estão paradas, aglomeradas dentro dos bares, espremidas nas calçadas e, em alguns casos, agrupadas na beira da rua disputando espaço com os veículos. Ao mesmo tempo que são ritmos mais efêmeros, as pessoas concentram-se e se dispersam mais rápido do que em relação ao dia, sendo comum uma multidão se formar em poucos minutos.

Essa animação que contrasta a vida noturna com a diurna, produz uma diferença de paisagem, evidenciando os usos dos sujeitos e suas formas de se apropriar do espaço, de tal modo que o substrato material, a cidade, é a marca física da animação dos sujeitos.

### **3.4 ENTRELUGAR: Tempo-espaço vivido x Tempo espaço vendido**

Ao longo do texto são ressaltadas duas características fundamentais para a interpretação da relação das rodas de samba com a produção do espaço urbano, são elas a de que as rodas de samba são manifestações elementares, originárias, dentro de um enorme universo complexo e contraditório que é o samba como um todo; e a outra que essas manifestações têm uma íntima relação com o cotidiano, seja no sentido de se manifestarem a partir dele ou, de retratar ele através de suas músicas.

Sendo assim, as rodas de samba se apresentam como espaço presente do contraditório, por isso essa pesquisa concorda, e reafirma, a definição de entrelugar associada ao samba por Neves e John (2017). Assim como no cotidiano, as rodas de samba são lugares onde se vive, desfruta-se do gozo, dos prazeres da carne, das crenças da alma, onde se sente através dos batuques sincopados ancestrais, onde se aprende novas linguagens, histórias, religiosidades. É um lugar de construção de conhecimento dito “não-formal”, que vai muito além de aprender técnicas musicais, permeando a transmissão de conhecimentos que lutaram para se manter vivos, conhecimentos políticos e sociais que espaços formais, como a escola, não conseguem construir de forma plena. É local de educação anti-racista, é lugar de aprendizagem sobre o tempo, o respeito aos ancestrais e aos mestres e mestras, a valorização da cultura e da memória negra em um país estruturalmente racista e classista.

Ao mesmo tempo, as rodas são lugares onde se sobrevive, ou seja, local onde se trabalha, se vende tempo, onde se explora e é explorado. São locais de reprodução das opressões, e aqui não se fala somente dos casos de racismo, machismo ou classismo durante o acontecimento das rodas, mas da reprodução dos trabalhos informais e/ou mal remunerados, da cor da pele do flanelinha, do garçom, do carregador. Do amplo domínio dos homens ocupando espaços de poder, desde os músicos até os donos de estabelecimento. Das constantes proibições pela legislação urbana e códigos de postura, do preconceito com o “pagodeiro”, da coisificação dos corpos negros, dos epistemicídios, das apropriações culturais e tantos outros exemplos.

As rodas são esse campo de forças, onde disputam os antagônicos, as opressões e as resistências, as tensões e as coesões, esse entrelugar. São manifestações que convivem com dispositivos de controle e homogeneização cultural desempenhadas pela cultura de massas, e com táticas de resistência e elementos contra-hegemônicos presentes na cultura popular. Segundo Milton Santos (2017, p. 143), “os indivíduos não são igualmente atingidos por esse fenômeno [globalização], cuja difusão encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na

diversidade dos lugares”, sendo que “uma consequência de tal evolução é a nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas”.

Sendo assim, seguindo com a caracterização das rodas de samba urbano como manifestações da cultura popular brasileira, nesse campo de forças, quais são os dispositivos hegemônicos usados pela cultura de massas para determinar e se apropriar das rodas de samba? E quais são os elementos contra-hegemônicos presentes nas rodas de samba capazes de resistir a tentativa de controle do capital?

Para a primeira pergunta partimos da clareza que o capital quer agir no cotidiano, seja através do controle, da regulação ou do consumo dirigido. “O cotidiano não é um espaço-tempo abandonado, não é mais o campo deixado à liberdade à razão ou às bisbilhotices individuais. [...] a exploração racional inventou formas mais sutis que as de outrora” (Lefebvre, 1991, p. 81 – 82). Sendo assim, não necessariamente as rodas de samba vão ser reprimidas a socos e pontapés, como no início do século XX. Outras formas de controle se apresentam, seja a assimilação do ritmo sincopado característico dos batuques africanos para produção de conteúdo pasteurizado, seja sua reprodução em espaços de privilégio. A cultura de massas se introduz nas manifestações populares de modo a domesticá-las, a submeter as rodas de samba a uma produção racionalizada e higienizada, nos lugares onde as elites permitem, onde seja possível se adequar aos padrões impostos através de dispositivos burocráticos/legais. Essa domesticação se dá pelas legislações urbanas, controladas através do Estado, e pelas elites.

Ainda mais sutil – e perverso – há o adestramento do comportamento dos populares, como animais. Observando a história, sabe-se que as rodas de samba foram originadas a partir do modo de vida dos pretos, pobres e migrantes. A essa parcela da sociedade, as elites, através da divisão (sócioespacial) do trabalho, destinaram as funções com menor valor agregado, com jornadas exaustivas, menos vinculadas à construção de conhecimentos críticos. Essa parcela da sociedade é submetida a segregação espacial, ao sucateamento dos espaços públicos de lazer, a concentração dos equipamentos públicos em áreas de alto padrão, onde rotineiramente são impedidos de estar e/ou vigiados.

Esse adestramento condiciona o lazer dos populares a reprodução do trabalho, como na tríade atividade-reposo-divertimento (Lefebvre, 2021, p. 100-101). Sendo assim, sufocada a capacidade do cotidiano em evidenciar as contradições, embriagada o potencial das rodas de samba em construir espaços de empoderamento de setores populares, incentivando os sujeitos envolvidos naquela manifestação ao consumo ou a venda de seu tempo. Desse modo, através

da combinação entre a ação estatal e a ação das elites, as camadas populares da sociedade são impedidas de produzir o lazer ao seu modo, e pode-se ir mais além, os sujeitos são impedidos de produzir a cidade ao seu modo. “Assim funcionam os adestramentos humanos: o saber militar, os ritos de cortesia, o trabalho na empresa. [...] Não há mais ilusão: os adestramentos não desaparecem. Determinam a maior parte dos ritmos.” (Lefebvre, 2021, p. 100).

Todavia, enquanto as ações hegemônicas impõem aos espaços o controle, a racionalização e as normas/leis reguladoras, na base da sociedade existem elementos contra-hegemônicos que se opõem a partir de sua diversidade (Santos, 2017), e teimam em produzir cultura popular ao seu modo, reivindicando o tempo vivido. Milton Santos nomeia essas ações contra-hegemônicas de irracionalidades.

No primeiro caso trata-se da vocação para a racionalidade única, reitora de todas as outras, desejosa de homogeneização e de unificação, pretendendo sempre tomar o lugar das demais, uma racionalidade única, mas racionalidade sem razão, que transforma a existência daqueles a quem subordina numa perspectiva de alienação. Já no cotidiano, a razão, isto é, a razão de viver, é buscada por meio do que, em face dessa racionalidade hegemônica, é considerado como “irracionalidade”, quando na realidade o que se dá são outras formas de ser racional. (Santos, 2017, p. 126).

Lefebvre (1991, p. 81-82), quando afirma que a exploração racional quer controlar o cotidiano, também se depara com “alguma coisa de irredutível que se opõem”. Acredita-se que a cultura popular, consequentemente as rodas de samba urbano, são um dos elementos que compõem essas oposições ao controle do cotidiano, que aparecem na obra de Santos e Lefebvre. A cultura popular, somada a uma série de outras ações “irracionais”, como as vinculadas aos movimentos, partidos e agrupamentos políticos vinculados às reivindicações dos trabalhadores e a ideia de direito à cidade.

No caso do samba, do ponto de vista da música em si, apesar de contar com melodias próprias e complexos sistemas harmônicos, tem no ritmo seu elemento central. Essa característica dialoga abertamente com sua origem, como exposto no primeiro capítulo. As rodas de samba urbano nascem do contato do saber-fazer sincopado, exemplificado nos batuques produzidos a partir da diáspora africana, com o contexto urbano. As rodas de samba, mesmo com todas as pressões pela sua cooptação pela indústria cultural de massas, preserva desde sua origem formas e processos fundamentados em valores contra-hegemônicos, dando lugar a diversidade, na contramão da homogeneização.

O formato circular, as improvisações, a síncopa e a prática de chama e resposta, por exemplo, são processos e formas que acompanham as práticas oriundas da diáspora africana até o tempo presente (Makl, 2011), o que reafirma as rodas de samba, em si, como um “continuum negro” (Sodré, 1998, p.10), no sentido que essas manifestações promovem a condensação de práticas, formas e processos africanos em território brasileiro, evidenciando a resistência das práticas culturais negras até a atualidade.

A própria transmissão desse conhecimento, a forma como se aprende e registra musicalmente o samba, revela a diferença com o conhecimento hegemônico. É muito comum em várias rodas de samba o conhecimento ser construído a partir da cultura oral. Principalmente entre os percussionistas, encontrar músicos que aprenderam seus instrumentos pelo som, através da própria vivência, “de ouvido” como se diz popularmente entre os músicos, é comum. Enquanto as músicas ditas eruditas se aprendem a partir da leitura de partituras, evidenciando a cultura escrita, as rodas de samba urbano mantêm viva a conexão com as tradições negras na cidade, mantendo o saber-fazer sincopado e popular vivo, em um momento onde a escrita musical impõem a padronização via técnicas e linguagens (majoritariamente) europeias.

“No ocidente, as sociedades passaram do sagrado ao profano, não sem crises. Mas, ao mesmo tempo, o corpo se afastava, as danças populares se transformavam em música erudita; elas se tornavam irreconhecíveis e não eram mais dançadas” (Lefebvre, 2021, p. 129). Nessa passagem o autor francês retrata o impacto da apropriação cultural sobre a cultura popular na Europa. No Brasil, com o samba, isso não acontece. As rodas de samba urbano são um exemplo vivo de que, mesmo no contexto urbano, as culturas populares continuam a se reproduzir, preservando no caso do samba, inclusive, sua relação com o sagrado, a conexão entre cabeça e corpo, lugar de razão e lugar de pecado, como bem explica Muniz Sodré em sua obra “Samba: o dono do corpo”.

Em algum grau, essa resistência das rodas de samba urbano, como aponta Milton Santos sobre a capacidade da cultura popular rivalizar com a cultura de massas (Santos, 2017), culmina em uma mundialização. Com a manifestação de diversas rodas de samba urbano por diferentes países do mundo, preservando seu formato original e as tradições, fato que Luis Makl (2011, p.61) chama de “globalização popular não-hegemônica”.

## CONCLUSÕES

Pois bem, ao longo do trabalho foram elencadas diversas tensões e as coesões envolvidas nas manifestações das rodas de samba urbano, tanto aquelas que versam sobre o estudo de caso do Samba do Zezinho, quanto as que foram generalizadas para o conjunto das rodas de samba que acontecem no Brasil e no mundo. Essas contradições, sejam materiais ou simbólicas, envolvidas nas manifestações das rodas, como as questões gerais levantadas sobre as categorizações das manifestações culturais, cominam na definição das rodas de samba urbano como um entrelugar (Neves, John, 2017). Uma manifestação que dificilmente assumirá uma única categoria, justamente porque encontra na diversidade sua principal característica. Além disso, a pesquisa conclui que as rodas de samba urbano precisam ser compreendidas a partir da totalidade, e da inter-relação, dos segmentos sociais que as compõem, o público, os músicos, os trabalhadores e proprietários, os moradores ao redor. Só assim, a partir das diferentes territorialidades envolvidas, será possível identificar de que modo tal manifestação produz o espaço em que está inserida.

Outra importante conclusão está na convicção de que as rodas de samba são um, entre vários exemplos dentro das manifestações culturais, que criam impacto na forma e nos usos das cidades. No que abrange essa pesquisa, foi utilizado dos conceitos de centralidade e ritmo para compreender como as rodas de samba urbano moldam o ambiente construído e os usos do solo, materializados em centros de lazer e também em zoneamentos de lazer. Tais características são potentes em explicar o porque pessoas e mercadorias se deslocam para determinados espaços em vez de outros, materializando constantes fluxos urbanos provocados pela cultura. No quadro dessa pesquisa ficam esboçados evidências relacionadas ao centro de lazer da Rua Morais e Castro, como a presença de franquias e novos estabelecimentos comerciais direcionados ao lazer que se instalaram após o Samba do Zezinho. Mas também a partir do fluxo de pessoas esboçado na Figura 6, e na configuração de uma dinâmica própria de economia noturna.

É verdade que ainda há muito a se avançar em estudos que tem o objetivo de pensar a produção do espaço urbano a partir da cultura, principalmente em trabalhos que se proponham a estudar cidades médias e pequenas. No processo de produção desta pesquisa alguns desafios se apresentaram, desde a falta de dados sobre manifestações culturais, até limites metodológicos e burocráticos vinculados a pesquisa com seres humanos no âmbito das ciências humanas. Um dos objetivos dessa pesquisa é evidenciar sujeitos e manifestações que compõem as cidades, deixam sua marca no espaço urbano, moldam grupos, espaços e usos do

solo, e que majoritariamente tem suas ações invisibilizadas. De certo modo, a necessidade de omitir a real identidade dos músicos e demais agentes envolvidos compromete o objetivo de iluminar a ação de sujeitos que compõem a cidade e são constantemente apagados.

É certo que, ainda sobre a interseção entre geografia urbana e a cultura, essa pesquisa compartilha a convicção de que, ao pensar a realidade brasileira, é necessário se debruçar cada vez mais sobre referências próprias, visto que as importantes obras formuladas principalmente por pesquisadores e pensadores do norte global se mostram insuficientes (apesar de jamais descartáveis) para compreender as nuances de nossa cultura e dos diferentes modos como elas se espacializam. Sobre essa dissertação em específico, o movimento passou por compreender que seria um equívoco compreender as rodas de samba urbano somente através do pensamento adorniano, por exemplo. Era necessário se debruçar sobre obras que pensassem a cultura a partir do sul global, como fez Muniz Sodré e Milton Santos, para dessa forma compreender sua espacialização.

Assim, evidenciando as contradições geradas pelo embate entre a cultura popular e a cultura de massas, a luz do pensamento de Milton Santos, compreende-se a importância dos territórios do cotidiano em construir as contrarracionalidades. É a partir dessa escala de análise que fica evidente a oposição constante entre a superestrutura e o cotidiano, e as resistências da cultura popular saltam aos olhos contra as determinações da superestrutura. É no cotidiano que o tempo vivido e o valor de uso podem se manifestar no espaço em oposição ao tempo vendido e o valor de troca, onde se manifestam lugares esquizofrênicos (Santos, 2017, p. 114).

Essa pesquisa compreende as rodas de samba urbano – manifestação elementar do universo do samba – como um sujeito do espaço urbano brasileiro, presente em cidades de portes variados, permeando a vida de diversas pessoas e de segmentos sociais distintos, seja na perspectiva do trabalho e/ou do lazer. As rodas de samba ensinam, moldam os espaços onde se apresentam e mantêm viva a cultura popular que formou (e forma) o entendimento que temos de nação e de sociabilidade. E mesmo depois de tanto apagamento no curso da história, se mantém viva nas esquinas, nos botequins e nos terreiros. Uma cultura pé no chão, que roda o mundo com suas canções e reproduções, que mesmo depois de variadas tentativas (nem todas falhas) em alterar sua estrutura, agoniza, mas não morre!



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES XAVIER, Luiza. **O centro principal de Juiz de Fora-MG: estrutura, dinâmicas e a centralidade expressa pelas galerias comerciais**. Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2025.
- BORGES, Maristela Corrêa. **Da observação participante à participação observante: uma experiência de pesquisa qualitativa**. In: RAMIRES, Julio Cesar de Lima; PESSÔA, Vera Lúcia Salazar (Org.). *Geografia e pesquisa qualitativa: nas trilhas da investigação* – Uberlândia: Assis, 2009.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização** – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Gostos de classe e estilos de vida**. In: ORTIZ, R. *Sociologia* – São Paulo: Ática, 1983.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro** – Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser** – 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams** – São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- DEFILIPPO, Daniel; GOMES, Márcio José. **O Samba de Juiz de Fora – Vinte Compositores** – Juiz de Fora (MG): FUNALFA, 2015.
- DOS SANTOS, Joel Rufino. **História Política do Futebol Brasileiro** – São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DOZENA, Alessandro. **As territorialidades do samba na cidade de São Paulo**. f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição** – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba** – 2ed – Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade** – 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna** – São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HOBSBAWN, Eric. **A história social do jazz** – 5ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. W. **A indústria cultural: O iluminismo como mistificação de massas**. P. 169 a214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa - São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades** – 3 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JUIZ DE FORA. Prefeitura de Juiz de Fora. Decreto nº 17.025/2025. **Delimita o Centro Histórico de Juiz de Fora**. Juiz de Fora, 2025. Disponível em: [https://www.pjf.mg.gov.br/e\\_atos/e\\_atos\\_vis.php?id=126353](https://www.pjf.mg.gov.br/e_atos/e_atos_vis.php?id=126353). Acesso em: 14/01/2026.

JUIZ DE FORA. Câmara Municipal de Juiz de Fora. Projeto de Lei nº 092/2025. **Dispõe sobre a proibição da realização de blocos de rua**. Juiz de Fora, 2025. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/mostrapfs.php?n=146837#:~:text=A%20C%C3%A2mara%20Municipal%20de%20Juiz,e%20privadas%20e%20templos%20religiosos>. Acesso em: 20/06/2025.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira, Sérgio Martins. (do Original: La production de l'espace – 4ª ed – Paris: Anthropos, 2000). Primeira versão: 2006.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução: Alcides João de Barros. Série Temas, v. 24. São Paulo, Editora Ática, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **Elementos de ritmanálise: e outros ensaios sobre temporalidades**. Trad. Flávia Martins, Michel Moreaux. - Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2021.

LEGROUX, Jean; MORCUENDE, Alejandro. **Henri Lefebvre e Milton Santos de mãos dadas: pensando os espaços de luta e resistência no capitalismo em crise**. In: OLIVEIRA NETO, Adolfo; SOBREIRO FILHO, José; DE PAULA, Cristiano. (ORG.). Aprendizagem territorial, educação e resistências no campo e na cidade – Belém: UFPA, 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba** – 11. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2023.

MACHADO, Pedro José de Oliveira. **Formação e ordenamento territorial de Juiz de Fora: um exercício de geografia histórica** – Florianópolis: Autores do Brasil: 2023.

MAKL, Luis Ferreira. **Artes musicais na diáspora africana: improvisações, chamada-e-resposta e tempo espiralar**. In: ALMEIDA, Tereza; OLIVEIRA, Susan; ALMEIDA, Lucia. Revista de Literatura Outra Travessia – nº 11 – Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política** – Trad. e Introd. Florestan Fernandes – 2ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MICHAELIS. **Dicionário escolar da língua portuguesa** – 8. ed. - São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

NEVES, Dedallo; JOHN, Valquíria Michela. **Cultura popular ou produto da indústria cultural: tensionamentos sobre a origem do samba na perspectiva adorniana.** In: SOUZA, Ricardo Timm de; CAIRES, Fábio; MESSERSCHMIDT, Marcos; GUADAGNIN, Renata; VAVI NETO, Pedro; SANTOS, Marcelo Leandro dos; PERIUS, Oneide. Theodor W. Adorno: A atualidade da crítica – vol 2 – Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Decreto do Executivo nº 56072/2025. **Dispõe sobre a proibição de atividades que contrariem o ordenamento urbano e público na orla marítima da Cidade do Rio de Janeiro e dá outras providências.** Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/7187#/p:7/e:7187?find=56072>. Acesso em: 20/06/2025.

RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Org.). **Lélia Gonzalez: Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos** – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROCHA, Oswaldo Porto. **A era das demolições** – 2ed – Rio de Janeiro: Coleção, 1995.  
SÁ, Thiago Antônio de Oliveira. **Quem não gosta de samba, bom sujeito não é: consumo e apropriação cultural.** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais: 2010.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção** – 4. ed. 8. reimpr. - São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar** – 7 ed – São Paulo: Edusp, 2005.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal** – 27. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2017.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI** – 9ª ed – Rio de Janeiro: Record, 2006.

SAQUET, Marcos Aurelio. **Territórios e territorialidades: Teorias, processos e conflitos** – São Paulo: Expressão Popular: UNESP. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.

SILVA, William Ribeiro da; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. **Perspectivas da urbanização: reestruturação urbana e das cidades** – 1ª Ed – Rio de Janeiro: Consequência, 2017.

SPOSITO, M. E. Beltrão. **O centro e as formas de expressão da centralidade urbana.** Revista Geografia, São Paulo, nº 10, p. 1-18, UNESP, 1991.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo** – 2.ed – Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira** – Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Marcelo Lopes. **O Território: Sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento.** In: CASTRO, Iná. GOMES, P.C. CORRÊA, Roberto. (ORG.). Geografia: Conceitos e temas. 15ªed - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional** – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TURRA NETO, Nécio. **Vida noturna, a construção de um objeto de estudo para a Geografia**. Terr@ Plural, Ponta Grossa, v. 11, p.31-41, jan./jun. 2017.

VALE, Yuri Vieira do. **Samba do Zezinho: Estudo de caso sobre a ocupação na Rua Moraes e Castro em Juiz de Fora – MG**. In: Congresso Brasileiro de Geógrafas e Geógrafos, 8., 2024, São Paulo. Anais Eletrônicos Eixo 20, São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2021. Disponível em:  
<https://www.cbg2024.agb.org.br/anais/trabalhos/lista?simposio=52#Y>