

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO
RIO DE JANEIRO (UFRRJ)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
(PPHR)**

TESE

Zeca Pagodinho: a voz da periferia. Rompendo fronteiras ideológicas — circularidade cultural entre o final do séc. XX e início do XXI.

Fabiane Silva Martins

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO (UFRRJ)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPHR)**

**ZECA PAGODINHO: A VOZ DA PERIFERIA. ROMPENDO
FRONTEIRAS IDEOLÓGICAS — CIRCULARIDADE CULTURAL
ENTRE O FINAL DO SÉC. XX E INÍCIO DO XXI.**

FABIANE SILVA MARTINS

Sob a orientação do Professor
Alexandre Fortes

Tese submetida à banca de defesa como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Finance Code 001.

Seropédica, RJ
Junho de 2022

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M379z Martins, Fabiane Silva, 1982-
Zeca Pagodinho: a voz da periferia. Rompendo fronteiras ideológicas – circularidade cultural entre o final do séc. XX e início do XXI. / Fabiane Silva Martins. - Nova Iguaçu, 2022.
246 f.

Orientador: Alexandre Fortes. Tese (Doutorado).
- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
Programa de Pós-Graduação em História , 2022.

1. Zeca Pagodinho. 2. Partido-alto. 3. Malandro.
4. Periferia. 5. Subúrbio. I. Fortes, Alexandre ,
1966-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História III.
Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 752 / 2022 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.040184/2022-97

Seropédica-RJ, 30 de junho de 2022.

FABIANE SILVA MARTINS

TESE submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de DOUTORA, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA

TESE APROVADA EM 29 de junho de 2022

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Dra. STEPHANIE VIRGINIA REIST, OUTRO Examinadora Externa à Instituição

Dr. THIAGO CAMPOS PESSOA LOURENCO, UFF Examinador Externo à Instituição

Dr. ALVARO PEREIRA DO NASCIMENTO, UFRRJ Examinador Interno

Dr. JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS, UFRRJ Examinador Interno

Dr. ALEXANDRE FORTES, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 30/06/2022 13:24)

ALEXANDRE FORTES
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Depth/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1308466

(Assinado digitalmente em 30/06/2022 17:06)

ALVARO PEREIRA DO NASCIMENTO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Depth/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1542358

(Assinado digitalmente em 30/06/2022 22:31)

JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Depth/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1168132

(Assinado digitalmente em 12/07/2022 11:42)

STEPHANIE VIRGINIA REIST
ASSINANTE EXTERNO
Passaporte: 488241778

(Assinado digitalmente em 30/06/2022 16:26)

THIAGO CAMPOS PESSOA LOURENCO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 099.028.677-07

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **752**, ano: **2022**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **30/06/2022** e o código de verificação: **5c350a59cd**

*À Deus todas as coisas.
Ao meu amor Fernando;
Aos meus amados pais:
Maria do Rosário (Rosa) e Jorge Nei.
Ao meu querido irmão Fabio;
Aos meus amores peludos Sofia e Platão.*

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus, pois a Ele devo tudo! Agradeço a Deus por estar viva, por ter sobrevivido!

Agradeço a Ciência por estar com minha Terceira dose! Toda a minha gratidão aos profissionais de saúde! Viva o SUS e a ciência!

Ao meu marido Fernando Mesquita por sua compreensão, carinho e amizade!

A meus pais, Maria do Rosário (Rosa) e Jorge Nei, por todo apoio, dedicação e por me proporcionarem todas as condições necessárias à realização deste trabalho.

Aos docentes do PPHR, por toda dedicação, profissionalismo e pelos brilhantes debates que possibilitaram reflexões e contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu orientador Professor Doutor Alexandre Fortes que aceitou este grande desafio que é a orientação e me ajudou incrivelmente neste percurso.

Ao professor Doutor José Maria Jardim por todos os ensinamentos ainda durante meu mestrado no PPGARQ da UNIRIO.

Ao professor Flávio Leal da Silva pelos bons conselhos e por toda ajuda que dispensou a mim durante minha segunda graduação, contribuindo para minha formação acadêmica.

A professora Márcia Gonçalves, ao professor Orlando de Barros e ao Professor Luís Edmundo Tavares, que na gênese de minha formação acadêmica, ainda na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, nortearam minha trajetória, contribuíram para a construção de um espírito crítico e investigativo e marcaram minha formação de forma inigualável.

A todos os professores que abrilhantaram minha trajetória acadêmica com suas aulas, debates, reflexões e cujas contribuições permitiram a realização deste trabalho.

Agradeço ao Lula – Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por ter trazido esperança novamente e me dado a garra necessária para terminar minha tese após tanto tempo.

Agradeço a todos os membros do CUH – Central Única de Historiadores, grupo de apoio criado pelos alunos do mestrado e doutorado da turma de 2017 do PPHR, pela parceria, troca de ideias e informações.

A todos eles, meu mais sincero agradecimento.

“O que se leva dessa vida é o que se bebe, o que se come e o que se brinca”
Thybau José Fernandes – tio-avô de Zeca Pagodinho

“Posso todas as coisas naquele que me fortalece”
Filipenses 4.13

“Ninguém pode fugir ao amor e à morte”
Publio Siro

*“Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no mar.
Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota”.*
Madre Teresa de Calcutá

RESUMO

MARTINS, Fabiane Silva. **Zeca Pagodinho: a voz da periferia. Rompendo fronteiras ideológicas — circularidade cultural entre o final do séc. XX e início do XXI.** 2022. 200p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação Em História (PPHR), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2022.

As discussões contidas nesta tese estão ligadas a um grande eixo temático, a luta de representações e o conflito periferia x centro contido nele. São perceptíveis, na construção topográfica dos espaços urbanos, os conflitos sociais, as idiossincrasias da cidade. Neste sentido a periferia abandonada pelo Estado e discriminada pelas bases hegemônicas da sociedade, constrói suas próprias representações e redes de sociabilidade. Inclusive, construindo para si, sua própria imagem, identidade, seus signos e desenvolvendo sua autoestima. Neste cenário a figura de Zeca Pagodinho sintetiza esta construção. Através de uma análise construída a partir da Nova História Cultural é possível perceber a construção de redes de sociabilidade criadas por habitantes da periferia no final do século XX e início do século XXI. Estas redes de sociabilidade configuraram-se em movimentos culturais e artísticos que originaram um novo gênero de samba, mais popularizado, denominado pagode, e por consequência, criam um novo nicho no mercado cultural. A partir de uma abordagem inserida na micro-história, será estabelecido como foco de análise a carreira de Zeca Pagodinho, que conseguiu atravessar as fronteiras estabelecidas entre a periferia e o centro, estabelecendo-se, como ícone da primeira e difundindo entre a segunda um gênero musical antes marginalizado. Zeca se popularizaria com o apoio da mídia e acaba levando o pagode da periferia para o centro ideológico da metrópole carioca. Ao fazer este movimento em direção ao centro, o artista não se desvincula de seu *ethos*, pelo contrário, faz com que a periferia com suas peculiaridades, passe a ser consumida pelo centro. O partido-alto representa o discurso subalterno e busca uma identidade comunitária, afrodescendente e imersa na ancestralidade da tradição oral e na religiosidade de matriz africana, não sendo somente música e festa, ele representa a corporificação do signo, a junção da tradição de gênese africana à essência da urbe carioca. Neste contexto a figura do malandro, um ente anteriormente deslocado das regras formais, torna-se uma figura socialmente aceita vinculando-se a aspectos de vivacidade, esperteza, simpatia, carisma, ginga, etc., tornando-se a corporificação da imagem do carioca e demonstrando a capacidade de adaptação do subalterno. Zeca torna-se este malandro socialmente aceito, sintetizando a essência do carioca suburbano. Zeca se torna a voz da periferia tanto materialmente, enquanto provedor de oportunidades de divulgação do pagode de partido-alto de anônimos na escolha de seu repertório, quanto imaterialmente por sintetizar a malandragem ao estilo Zé Carioca. Este artista, com sua trajetória, seus trejeitos e com as próprias letras de seus sambas cria relações de pertencimento e extraí de seu fazer artístico a essência do que lhe é semelhante, tornando-se reflexo do seu local de origem.

PALAVRAS-CHAVE: Zeca Pagodinho; Partido-alto; periferia; subúrbio; malandro.

ABSTRACT

MARTINS, Fabiane Silva. **Zeca Pagodinho: the voice of the periphery. Breaking ideological borders — cultural circularity in the late twentieth-century and in the early twenty-first century.** 2022. 200p.

The discussions in this thesis concern a central theme: the struggle between representations and the conflict between the periphery and the center it entails. In the topographic construction of the urban spaces, the social conflicts and the idiosyncrasies of the city are apparent. In this sense, the periphery, which is neglected by the state and discriminated against by the hegemonic foundations of the society, builds its own representations and networks of sociability. In fact, it builds for itself its own image, identity, and signs and develops its self-esteem. In this context, the figure of Zeca Pagodinho synthesizes this construction. By means of an analysis based on the New Cultural History, it is possible to notice the construction of networks of sociability created by residents of the periphery in the late twentieth-century and in the early twenty-first century. These networks of sociability were shaped in cultural and artistic movements that gave rise to a new and more popularized genre of *samba*, known as *pagode*. Consequently, they also created a new niche in the cultural market. Building on an approach inserted in the microhistory, the focus of the analysis will be the career of Zeca Pagodinho, who was able to cross the boundaries established between the periphery and the center, becoming an icon for the former and spreading a music genre that used to be marginalized in the latter. Zeca becomes popular with the support of the media and manages to bring the *pagode* from the periphery to the ideological center of the metropolis of Rio de Janeiro. By making this move toward the center, the artist does not detach himself from this *ethos*. Rather, he enables the periphery, with its peculiarities, to be consumed by the center. The genre *partido-alto* represents the subaltern discourse and seeks a communal identity, which is Afrodescendant and immersed in the ancestry of the oral tradition and in the religiosity of the African matrix; it is not merely music and party; it represents the embodiment of the sign and the merging of the tradition of the African genesis and the essence of the city of Rio de Janeiro. In this context, the figure of the *malandro* (rascal), who was previously not expected to follow any formal rules, becomes a figure that is socially accepted by being associated with features such as vivacity, wit, warmth, charisma, sway and others, becoming the embodiment of the image of the *carioca* and demonstrating the capacity of adaptation of the subaltern. Zeca becomes a *malandro* that is socially accepted, synthesizing the essence of the suburban *carioca*. Zeca becomes the voice of the periphery, both materially—as the provider of opportunities to promote the *partido-alto* of unknown artists in the choice of his repertoire—, and nonmaterially—for he synthesizes the rascality typical of Joe Carioca. This artist, with his trajectory, his mannerisms and his own lyrics for his *sambas*, creates a sense of belonging and extracts from his artistic making the essence of what is analogous to him, becoming a reflex of his place of origin.

KEYWORDS: Zeca Pagodinho; *Partido-alto* (samba); periphery; suburbs; *malandro* (rascal).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Neonazista preso em Niterói por agredir nordestino	12
Figura 02	Homem negro com suástica tatuada	12
Figura 03	Sede do Cacique de Ramos	114
Figura 04	Tamarineira da Sede do Cacique de Ramos	117
Figura 05	Capa do álbum Beth Carvalho no Pagode	120
Figura 06	Matéria Jornal do Brasil (RJ)	123
Figura 07	Matéria Jornal do Brasil (RJ)	125
Figura 08	Contrastes cariocas - vista do Cristo Redentor e da favela Morro da Coroa	130
Figura 09	O operário negro está morto - Muro em Porto Alegre à época: pressão da imprensa e de movimentos sociais ajudou a desvendar o caso	140
Figura 10	Onde está o Amarildo?	142
Figura 11	Violência contra pessoas negras no Brasil	145
Figura 12	Moíse, Durval e o assassino conservador de extrema direita de Durval	146
Figura 13	O genocídio tem cor, classe social e endereço	148
Figura 14	Zeca Pagodinho: Imagine a dor, adivinhe a cor	150
Figura 15	Padre Gabriel Malagrida e Caboclo das Sete Encruzilhadas	156
Figura 16	Zé Pelintra	159
Figura 17	Sete Coroas	161
Figura 18	Madame Satã	162
Figura 19	Roda de Samba	166
Figura 20	Zeca Pagodinho resgata vítimas das fortes chuvas em Xerém - meme	180
Figura 21	Zeca Pagodinho resgata vítimas das fortes chuvas em Xerém	180
Figura 22	Zeca Pagodinho ainda joga no bicho.	205
Figura 23	Famoso meme de Zeca Pagodinho chamando uma condução	214
Figura 24	Tatuagens com tema Zeca Pagodinho	215
Figura 25	Look de Zeca Pagodinho vira meme	217
Figura 26	Diagrama da Semiosfera do pagode de partido-alto de Zeca Pagodinho.	226

SUMÁRIO

PREFÁCIO	12
1 INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1 - REPRESENTAÇÕES E SUBALTERNIDADE: MATERIALIDADE DO MODO DE PRODUÇÃO CAPITALISTA	20
1.1 Periferia x Centro: reordenamento da cidade segundo representações hegemônicas e a lógica capitalista	32
1.2 Memória e subalternidade: reprodução da lógica capitalista na organização espacial urbana	37
1.3 Cultura marginal: redes de sociabilidade e objetificação cultural – o entrelugar por excelência	46
1.4 Do micro para o macro: a biografia enquanto estudo de caso	63
1.5 A Semiótica da cultura como experimentação do outro	72
Capítulo 2 - DEIXA O PAGODE ME LEVAR	76
2.1 Pagode, espaço e mercado consumidor	85
2.2 Samba e religiosidade	94
2.3 Partido-Alto, religiosidade e roda	102
2.4 Partido-Alto e Indústria Cultural	118
Capítulo 3 - PAGODE, IDENTIDADE E MALANDRAGEM NA PERIFERIA CARIOCA – AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO URBANO	128
3.1 A topografia da cidade das dicotomias	129
3.2 Aspectos ambíguos da ordem social e violência institucionalizada	136
3.3 Musicalidade, Religiosidade e Malandragem na formação da identidade carioca	150
Capítulo 4 - ZECA PAGODINHO, AVOZ DA PERIFERIA	173
4.1 Zeca Pagodinho: relações de dependência recíprocas	174
4.2 Zé Carioca ou Macunafma: da vadiagem, da madrugada e do submundo	177
4.3 Rompendo fronteiras ideológicas e sobrevivendo	182
4.4 Sacola de supermercado e tradição oral	186
4.5 Biografia e Micro-história: o coletivo e o particular	190
4.6 Semiótica da Cultura e Partido-alto	194
4.7 Hábitos suburbanos: religiosidade e malandragem	205
4.8 Dialogismo, representações e memes	210
4.9 A Semiosfera do pagode de partido-alto de Zeca Pagodinho	218
5 CONCLUSÃO	229
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	236
6.1 Obras de referência	236
6.2 Bibliografias citadas	236

PREFÁCIO

O Brasil atualmente carece de identidade. Está perdido em reações e sentimentos daqueles que não sabem quem são ou se espelham em terceiros para forjar seu caráter. A pátria que outrora vivia sobre o mito da gentileza e cordialidade, hoje vive sobre o mito da violência, do negacionismo e da visão de mundo reacionária. Regredimos? Ou será que nunca avançamos? Seria o Brasil realmente um gigante adormecido onde o capital fica guardado seguro em cofres, enquanto os trabalhadores assumem todos os riscos e não obtêm lucro algum? Onde os revolucionários se dizem libertadores, mas se tornam os reacionários de amanhã? Onde já no final dos anos oitenta Renato Russo questionava “que país é esse?” onde ninguém respeita a constituição, mas todos acreditam no futuro da nação, ou ainda, onde o convenciam que era prova de amizade se levassem até aquilo que ele não tinha.

Cada vez mais individualistas e cada vez mais parecidos com os estadunidenses, os brasileiros necessitam reconstruir sua memória, precisam urgentemente buscar sua identidade perdida. Os brasileiros carecem de sua história. Necessitam lembrar de suas especificidades e redefinir seu caráter, aproximando-se de sua realidade. Somos mestiços, latino-americanos, forjados nas dificuldades do cotidiano, na falta e devemos nos reconhecer como tal. Devemos negar o discurso fascista, racista, misógino, homofóbico, reacionário e deixarmos de ser mestiços que tatuam em seus corpos suásticas, para nos reconhecermos como afro-brasileiros que não ganharam sua liberdade passivamente, mas que lutaram por ela.

Figura 01 – Neonazista preso em Niterói por agredir nordestino



Fonte: Jornal Extra (2013)¹

Figura 02 – Homem negro com suástica tatuada



Fonte: Desconhecida S/D²

¹ Matéria do Jornal Extra do dia 30/04/13: Neonazista preso em Niterói por agredir nordestino já havia sido preso por espancar lésbica. Disponível em: < <https://extra.globo.com/casos-de-policia/neonazista-presos-em-niteroi-por-agredir-nordestino-ja-havia-sido-presos-por-espancar-lesbica-8249069.html>>. Acesso em: 17 Abr 2021.

² Imagem de homem negro, desconhecido, com suástica tatuada no corpo. Disponível em: < <http://indicoesse.blogspot.com/2010/02/afro-descendente-e-negro-nazista.html>>. Acesso em: 17 Abr 2021.

Para galgar os obstáculos e almejar a reconstrução de nossa memória e identidade são necessárias a ciência, os estudos sociológicos e a reconstrução dos percursos históricos. Quem somos nós? Quem são os cariocas que há anos estão enterrados na sujeira da corrupção aplaudindo o senhor de engenho que os oprime? Diversos governadores presos. O epicentro do mal que nos aflige, foi alçado à fama nos meandros da política carioca e hoje faz sangrar o país. E enquanto o povo passa fome, morre e é afligido por diversas mazelas, este mal gasta milhões em férias, doces, com o aparelhamento do Estado e para esconder seus crimes.

Somente um país e um povo sem identidade, privado de sua memória, submetido à séculos de agressões, intimidações, vivenciando os sintomas clássicos da síndrome de Estocolmo, é capaz de aceitar viver em tais condições. E como mudar tal cenário? É necessário reativar a memória, é preciso lembrar. Cabe a ciência e a educação reconstruir a identidade do brasileiro. Tal trabalho é hercúleo e não será resolvido com uma tese ou dissertação, mas o conhecimento, a educação e a ciência são o caminho para resultados mais positivos e a perspectiva de um futuro melhor. Desta forma, lembrar, construir identidades, dar voz ao subalterno, revelar nossas origens é um caminho para a mudança.

Nesta busca por caminhos é perceptível que a história sozinha não é suficientemente forte para dar conta de tal epopeia. Destarte utilizar uma perspectiva interdisciplinar, que coloca em diálogo a antropologia cultural e social, a geografia e a filosofia, com a História em um viés cultural, político e socioeconômico, torna possível tal empreitada. Falar de um grupo, de um movimento cultural oriundo da periferia, é criar uma identidade que reaja a Síndrome de Estocolmo, que se oponha ao nazifascismo que coloca na boca dos oprimidos o discurso do opressor.

Tratar da forte identidade Afro-Brasileira que permeia toda a nossa cultura é atacar discursos conservadores e supremacistas. Demonstrar como as religiões de matriz africana estão imbricadas em nosso DNA, em como o cotidiano dos subalternos periféricos fazem parte do dia-a-dia das elites hegemônicas, é combater estas ideologias vis.

Estudar representações, discursos, identidades periféricas, traçar o histórico e análise da construção da identidade do carioca, quem ele é, e demonstrar que grande parte do povo não tem lugar de fala, mas reproduz passivamente os discursos hegemônicos, nunca foi tão necessário.

INTRODUÇÃO

As discussões contidas nesta tese estão ligadas a um grande eixo temático, a luta de representações e o conflito periferia x centro contido nele. São perceptíveis, na construção topográfica dos espaços urbanos, os conflitos sociais, as idiossincrasias da cidade. Neste sentido, trabalhar-se-á com a tese de que, a periferia abandonada pelo Estado e discriminada pelas bases hegemônicas da sociedade, construiu suas próprias representações e redes de sociabilidade. Inclusive, construindo para si, sua própria imagem, identidade, seus signos e desenvolvendo sua autoestima. Neste cenário a figura de Zeca Pagodinho sintetiza esta construção. Como sugere Chartier, as representações não são unilaterais, muitas vezes podem ser dialógicas. Não se trata de submissão ou resistência somente, mas de diversos tons de cinza entre estes dois extremos e opostos. Há também a distinção entre quem representa e quem é representado, há as resistências silenciosas que não fogem da privacidade dos grupos que as elaboram. Há as resistências publicizadas, há a ausência de percepção sobre a hegemonia que constrói os discursos e os lugares de fala, há representações mascaradas pelo paternalismo e há inclusive a dificuldade de elaborar discursos de resistência fora dos discursos hegemônicos, como indica a teoria pós-colonial dos estudos subalternos. Há inúmeros e tênues caminhos entre opostos.

De forma similar ao que propõe Hobsbawm, em sua *História Social do Jazz* (1990, p. 12), o que se objetiva com este trabalho, é examinar o pagode de partido alto, surgido na periferia do Rio de Janeiro na década de 1970, e que se transmutou em um fenômeno nacional, sob uma perspectiva histórica. Analisando sua historicidade, sua inserção no contexto de conflitos socioeconômicos entre a periferia e o centro, bem como seus principais atores, tanto no sentido de sua produção, quanto de seu consumo, até sua expansão para o mercado nacional.

Buscar-se-á através de uma análise construída a partir da Nova História Cultural, estudar as redes de sociabilidade criadas por habitantes da periferia no final do século XX e início do século XXI. Estas redes de sociabilidade configuraram-se em movimentos culturais e artísticos que originaram um novo gênero de samba, mais popularizado, denominado pagode, e por consequência, criam um novo nicho no mercado cultural.

A partir de uma abordagem inserida na micro-história, será estabelecido como foco de análise a carreira de Zeca Pagodinho, que conseguiu atravessar as fronteiras estabelecidas

entre a periferia e o centro, estabelecendo-se, como ícone da primeira e difundindo entre a segunda um gênero musical antes marginalizado.

A problemática desta pesquisa gira em torno das desigualdades regionais construídas ao longo da evolução histórica da cidade do Rio de Janeiro. Estas desigualdades dividiram a urbe carioca em espaços urbanos conflituosos. De um lado temos o centro hegemônico, com suas áreas nobres, abrigando as elites cariocas e do outro as regiões periféricas à cidade onde os menos favorecidos habitam. O espaço urbano carioca torna-se a materialidade do modo de produção capitalista, passando a refletir a desigualdade, a pobreza e os conflitos intraurbanos.

Estas regiões periféricas constroem redes de sociabilidade e novas formas de articulações são criadas para se formar uma identificação cultural. A periferia, antagonista ao centro, constrói então sua própria identidade e criticidade. Apresentando um linguajar, uma roupagem e até mesmo uma representação estética, que lhes são próprias. Estas regiões passam a produzir sua própria cultura, fruto de processos de hibridismo social.

A periferia então, apesar de representar uma minoria cultural, passa a compor um novo mercado, posto que representa uma grande parcela de consumidores em decorrência do elevado número de habitantes. No final do século XX muitos movimentos culturais começam a despontar e a periferia ganha visibilidade e passa a produzir e consumir bens culturais, a fazer parte da dinâmica mercadológica/capitalista da produção artístico cultural. Neste contexto o pagode, uma variante do samba torna-se um de seus principais produtos culturais, tanto no sentido da produção, quanto no do consumo. Novos vínculos identitários são elaborados e diferentes formas de sociabilidade vão sendo desenhadas. Neste contexto, surge na periferia, no final da década de 1980, Zeca Pagodinho, figura icônica, que se tornaria não só um grande representante da periferia, mas seu herói e sua voz. Zeca se popularizaria com o apoio da mídia e acabaria levando o pagode da periferia para o centro ideológico da metrópole carioca. Ao fazer este movimento em direção ao centro, o artista não se desvincula de seu *ethos*, o contrário disso, torna-se o baluarte desta região, fazendo com que a periferia com suas peculiaridades, passasse a ser consumida pelo centro.

Desta forma o objeto deste projeto não é a figura de Zeca Pagodinho, mas é esta personagem inserida no contexto da periferia, sendo seu representante, tendo como pano de fundo a sociedade brasileira, com seus preceitos dicotômicos, seus conflitos sociais inerentes ao sistema capitalista. Neste cenário Zeca surge como o elo entre realidades culturais híbridas e como a voz da periferia.

Para este fim, neste primeiro capítulo “Representações e subalternidade: materialidade do modo de produção capitalista”, explicitaremos toda a teoria abordada ao longo da tese. Serão analisados conceitos como os de representações, lugar de fala, hegemonia cultural, circularidade, hibridismo cultural, memória, violência epistêmica, dentre outros, e como os mesmos dialogam com a construção da identidade do carioca periférico. Para tanto será utilizada a biografia histórica que coloca em diálogo tanto o social quanto o cultural, transfigurando-se em um instrumento importante da História Cultural. Desta forma ao trabalharmos com as documentações do indivíduo que nada mais são do que fragmentos do passado, o historiador, através de uma abordagem de análise micro-histórica, que tem um caráter empírico dentro da *práxis* histórica, parte de uma perspectiva particular, ressignificando-a em um contexto social específico. O individual então passa a não ser contraditório ao social, pois vem acompanhado dos múltiplos espaços e tempos sociais o que torna possível, através da documentação, não só apreendê-lo, mas apreender este indivíduo em contextos sociais dos mais diversos possíveis. Para além da abordagem micro histórica, utilizaremos como metodologia a semiótica da cultura que busca entender a linguagem como um sistema de signos que nos permite compreender os mais diversos aspectos da vida cotidiana. Este sistema semiótico compreende o encontro entre as culturas como uma experiência dialógica, que é tida como uma forma de enriquecimento mútuo, posto que a cultura é entendida como um sistema aberto, não fechado e em constante processo de mudanças, através dos processos de interação cultural e dialogismo.

No segundo capítulo “Deixa o pagode me levar” será exposto o processo de construção da identidade do subúrbio e periferia cariocas e analisado o surgimento do pagode de Partido alto, bem como sua musicalidade e sua inserção na indústria cultural. Será estudado como o samba se consagrou no Brasil ligado, principalmente, as classes populares, a malandragem carioca e até mesmo a marginalidade. Sua invenção enquanto música popular brasileira de caráter híbrido, oriunda dos grupos subalternos, periféricos e suburbanos, excluídos e reificados pela elite hegemônica. Ainda no segundo capítulo será abordado como as sonoridades não possuem neutralidade em sua elaboração, de modo a serem compostas de imaginários compartilhados e produzem mudanças em comportamentos e códigos sociais. Bem como os pagodes se tornaram um fenômeno coletivo da paisagem carioca entre os anos oitenta e noventa, marcando uma ruptura com o samba que se estabelecera como cultura popular brasileira e que visava agradar um público mais elitista. Desta forma será desenvolvido como o pagode de partido alto era um produto oriundo das classes populares,

produzido por anônimos e para anônimos, bem como essa tradição periférica passa a constituir-se em uma expressão sociocultural de raiz marginal que corrobora para a construção de uma identidade para estas regiões periféricas e suburbanas abandonadas pelo poder público e pela indústria cultural. O partido-alto representa o discurso subalterno contra hegemônico. Ele se levanta contra a construção de paradigmas universalizantes das sociedades ocidentais de matriz eurocêntrica, buscando uma identidade comunitária, afrodescendente e imersa na ancestralidade da tradição oral e na religiosidade de matriz africana, não sendo somente música e festa, ele representa a corporificação do signo, a junção da tradição de gênese africana à essência da urbe carioca que o criou.

No terceiro capítulo “Pagode, identidade e malandragem na periferia carioca – as configurações do espaço urbano” será analisada a construção da identidade malandra carioca que se desenvolveu conforme uma forma de resistência cultural, demonstrando a capacidade de adaptação dos indivíduos suburbanos e periféricos. Será tratado como as paisagens sociais bem como os grupos que as construíram, são formadas por lutas de representações que se transformam em processos de elaboração e reelaboração de signos dentro da sociedade. Sertão discutidos como as oposições sociais, tais como as dicotomias periferia x centro, fazem parte dessas representações sociais e influenciam a construção identitária do espaço e da memória institucionalizada e que o processo de periferização é a essência do modo de produção capitalista. Será tratada a distância ideológica entre o centro e o subúrbio demonstrando uma gigantesca lacuna econômica, política e social e como a malandragem carioca é fruto de uma cidade partida e cheia de contradições. Discutir-se-á como o conceito de subúrbio no Rio de Janeiro ganhou conotação ideológica ao agregar o sentido discriminatório de barbárie, tornando-se o espaço reificado do subalterno, do proletário e daqueles que não têm sua voz ouvida pelo Estado. Será analisado como a cidade do Rio de Janeiro se tornou um espaço onde prevalece a tentativa de extermínio e repressão das populações subalternas que habitam estas regiões suburbanas e periféricas, que são vistas como párias pela sociedade e sofrem com o preconceito e a violência institucionalizada. Será discutido como a cultura dos pagodes de fundo de quintal, do partido-alto, tornam-se um instrumento de desvinculação contra a barbárie do Estado e dos grupos hegemônicos, tornando-se uma forma de construção de representações e espaço de resistência, articulando-se a cultura negra, sua religiosidade, sua musicalidade, para formar a cultura periférico-suburbana. E como neste contexto a figura do malandro, um ente anteriormente deslocado das regras formais, excluído do mercado de trabalho, torna-se uma figura socialmente aceita

vinculando-se a aspectos de vivacidade, esperteza, simpatia, carisma, ginga, etc., tornando-se a corporificação da imagem do carioca e demonstrando a capacidade de adaptação do subalterno.

No quarto e último capítulo “Zeca pagodinho, a voz da periferia” serão analisadas obras biográficas sobre o artista, memes, imagens, além de algumas letras de músicas que caracterizem a periferia e suas personagens presentes nos álbuns musicais do cantor. Buscar-se-á descortinar os diversos porquês que levam Zeca Pagodinho a se tornar uma unanimidade nacional e a voz da periferia. Será trabalhada a ideia de que a recepção de Zeca é boa, pois ele não deixa seu *ethos* para elaborar seus álbuns, sua música, enfim, sua arte. Demonstrando de fato, que ele não altera o seu eu suburbano-periférico, posto que a modificação do objeto ou da prática pode modificar a área social de recepção. Desta forma Zeca manteve sua boa recepção por ser uma figura carismática que faz parte do imaginário nacional como o típico malandro carioca, representando uma periferia discriminada pelos grupos hegemônicos e abandonada pelo Estado. Pagodinho também seria a voz da periferia por trazer, no processo de escolha do seu repertório, o partido-alto suburbano, tornando desta forma, protagonistas nos seus discos uma massa de compositores periféricos e anônimos dos pagodes suburbanos que frequenta, e ao fazer isso, levou em seu repertório o seu *ethos* identitário original. Destarte Zeca Pagodinho sintetiza a essência do carioca suburbano, porém consegue atravessar as fronteiras ideológicas entre centro e periferia, entre subalternos e classes hegemônicas através da difusão de um gênero musical marginalizado, demonstrando seu lugar de fala e seu lócus identitário mesmo que dentro dos discursos hegemônicos, criando desta forma um ideal de autenticidade. Neste capítulo aplicar-se-á a lógica teórica da micro-história e da semiótica da cultura, a fim de analisar a pluralidade de contextos que originam o fenômeno do pagode de partido-alto e que permitiram a Zeca se tornar a voz da periferia material e imaterialmente. Materialmente enquanto provedor de oportunidades de divulgação do pagode de partido-alto de anônimos e imaterialmente por sintetizar a malandragem ao estilo Zé Carioca. Zeca assim, sintetiza neste sistema de signos, sua experiência em um processo de dialogismo.

Este artista, com sua trajetória, seus trejeitos e com as próprias letras de seus sambas cria relações de pertencimento e extrai de seu fazer artístico a essência do que lhe é semelhante, tornando-se reflexo do seu local de origem. Neste sentido, construir uma análise, a partir da nova História Cultural da figura e carreira de Zeca Pagodinho ajuda a estabelecer o contexto das relações socioculturais do Rio de Janeiro no final do séc. XX e início do século

XXI, já que o cantor conseguiu fazer a ponte entre estas regiões contrastantes, afinal as peculiaridades de sua carreira fizeram com que conseguisse transitar entre a periferia e o centro, independentemente das fronteiras estabelecidas previamente. Há um diálogo entre estas diferentes culturas, agora conectadas, num processo de dinamização da sociedade. Neste sentido, reduzir o campo de observação da periferia carioca a trajetória de um indivíduo, permite a compreensão de aspectos mais amplos da sociedade na qual este indivíduo está inserido. A trajetória do cantor possibilita trazer à tona determinado diálogo cultural, inserido dentro do debate do multiculturalismo, permitindo perceber redes de sociabilidades e lugares de tensão.

Capítulo - 1 REPRESENTAÇÕES E SUBALTERNIDADE: MATERIALIDADE DO MODO DE PRODUÇÃO CAPITALISTA

O Brasil, a partir da década de 1930 começa a tornar-se mais urbano, tendo passado por um surto industrial (TANAKA, 2006, p. 29), auxiliado pela política de intervenção governamental do Estado Novo de Vargas que se aproximou do nacional-desenvolvimentismo³. O nacional-desenvolvimentismo sobreviveria à morte de Getúlio Vargas e ganharia novos contornos no governo Juscelino Kubitschek. O processo de industrialização pautado sob a égide do capital estrangeiro intensificar-se-ia em meados da década de 50 e inauguraria uma nova etapa do processo de industrialização Brasileiro. Os ramos industriais que teriam mais investimentos neste período seriam o automobilístico, a construção naval, o de produção de alumínio e cimento (CAPUTO; MELO, 2009, p. 519). Neste período expandir-se-iam também tanto os setores de bens de capital quanto as indústrias básicas (CAPUTO; MELO, 2009, p. 519). Segundo Fernandes a marca do século XX no Brasil é a busca por “reformatar a velha cidade colonial e implantar uma ordem espacial profundamente discriminatória e excludente, em um processo de “modernização capitalista” (2015, p.16).

Esse *boom* industrial nacional traçaria os parâmetros que delimitariam os contornos espaciais que a metrópole Carioca ganharia ao longo de seu crescimento urbano. O Rio de Janeiro configurou-se espacialmente inserindo-se no amplo espectro da sociedade capitalista e industrial brasileira. O espaço da urbe cresceu e desenvolveu-se dentro das especificidades do desenvolvimento nacional. Este processo de industrialização e urbanização do território brasileiro trouxe mudanças não só econômicas para o país, mas também transformações sociais, culturais e identitárias que impactaram a composição das classes sociais e na ocupação do espaço geográfico da urbe.

[...] A cidade se modernizou de modo diferenciado no que tange à distribuição da população em seu espaço. A geografia da cidade passou a ser forjada pelo poder público e pelo capital monopolista de tal maneira que modernidade, segregação e exclusão fariam parte da lógica de sua inserção em uma divisão territorial do trabalho em escala internacional. (SANTANA; SOARES, S/D, p. 5)

³ [...] vinculação do interesse nacional com o desenvolvimento, ativado pela vontade política concentrada no Estado, de novas atividades econômicas, particularmente industriais, associadas à diversificação do mercado interno (BASTOS, 2006, p. 241)

No final do século XIX e início do século XX a cidade do Rio de Janeiro viu-se em meio de uma política higienista implementada por Pereira Passos que mostrou-se segregacionista e corroborou para a divisão da cidade em áreas de influências, em espaços nobres e em espaços desvalorizados

O objetivo da política higienista iniciada na última década do século XIX era curar uma cidade considerada doente, mas acabou agravando ainda mais crise habitacional, provocando junto com outros elementos a segregação residencial e a exacerbação da estratificação social na cidade Rio de Janeiro. Junto a ela surge o processo de expansão física da cidade que através do capital imobiliário imprimia a incorporação de sítios privilegiados na zona sul destinado as classes abastadas. O Rio de Janeiro vivenciou um processo de expansão industrial acentuado que provocou impactos no tecido urbano como, por exemplo, o surgimento de bairros indústrias e vilas operárias. [...] A diáspora das Elites em direção a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro consolidou o núcleo central da cidade como sendo uma área dominada pela classe operária. A proximidade com o mercado de trabalho, os custos elevados com os transportes e os baixos salários transformaram o centro político e administrativo numa área residencial decadente e degradada. Essa organização espacial não agradava em nada as classes dominantes que enxergavam problemas graves que deveriam ser sanados. (SANTANA; SOARES, S/D, p. 3-4)

A reforma de Pereira Passos costuma ser apontada pela historiografia como uma das principais causas para o crescimento das favelas. Com a destruição dos cortiços, casebres e moradias mais humildes da região central da cidade do Rio de Janeiro, grande parte da população pobre migrou para as regiões periféricas à cidade, enquanto outra parte subiu para os morros, terrenos considerados desvalorizados, e formaram as primeiras favelas.

As medidas tomadas visaram tornar o Rio de Janeiro uma cidade moderna de modo a inseri-la nos cânones capitalistas. A inserção da cidade à lógica de reprodução ampla do capital requereu transformações econômicas, políticas, sociais, culturais e, sobretudo, geográficas. [...] Um dos objetivos da reforma urbana foi desterritorializar essa população da área central da cidade e reterritorializá-la nos subúrbios. Em parte, esse objetivo foi alcançado, pois permitiu a efetiva ocupação suburbana. A ocupação, porém, não se realizou totalmente devido as precárias condições dos trabalhadores desse período. A demolição dos cortiços foi uma destruição-criativa. Foi uma destruição-criativa no sentido de ter gestado um novo padrão habitacional na paisagem urbana carioca: a favela. (SANTANA; SOARES, S/D, p. 5 e 9)

A população trabalhadora pobre, expulsa de suas casas na região central da cidade, foi obrigada a migrar para a periferia constituída por cidades vizinhas ao município do Rio de Janeiro, bairros mais afastados do centro, nas atuais Zona Norte e Zona Oeste e para os morros mais próximos ao centro da urbe. Esta reforma do centro do Rio de Janeiro significou tanto uma grande obra de intervenção urbana quanto uma obra de intervenção social, que delimitou conflitos de classes que podemos constatar até os dias de hoje na cidade do Rio de

Janeiro. Esta reforma corroborou para a separação de atividades urbanas e das classes sociais, criando na região central do Rio uma imagem de cidade modernizada e civilizada às custas da destituição de posse da habitação das pessoas pobres e de baixa renda que moravam na região.

[...] A favela emerge, portanto, no contexto da Reforma Pereira Passos, como uma modalidade de habitação conflituosa com os interesses capitalistas na medida em que a sua cristalização no urbano carioca significou uma oposição popular às imposições do poder público, ou seja, do capital. (SANTANA; SOARES, S/D, p. 9)

O espaço urbano torna-se a materialidade do modo de produção capitalista. Ele passa a refletir a desigualdade, a pobreza e os conflitos intraurbanos. Bourdieu ao evocar os problemas do subúrbio (ou do gueto), refere-se a ele como uma espécie de “não realidade”, como um local marcado pela ausência, principalmente, do Estado, do poder público de forma geral (1997, p. 159). O espaço social é a justaposição de posições sociais e é estruturado por oposições, desta forma “não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais” (BOURDIEU, 1997, p. 160). O espaço social influencia o espaço físico, desta forma, as elites detentoras do capital e dos meios de produção, materializam esta hegemonia e dominância no plano físico. Desta forma, seus espaços seriam bem estruturados e com forte presença do Estado, enquanto o espaço social dos subalternos se materializaria nas periferias carentes (BOURDIEU, 1997, p. 160). Segundo ainda Bourdieu as chamadas oposições sociais do espaço físico, ou seja, as dicotomias centro x periferia, por exemplo, influenciam a construção identitária do espaço. Elas produzem antagonismos de visão e divisão, tais como a ramificação popular x erudito, que interfere nas formas de percepção e apreciação da realidade (1997, p. 162). Desta forma “o consumo mais ou menos ostentatório do espaço é uma das formas por excelência de ostentação do poder” (BOURDIEU, 1997, p. 161). “É na relação entre a distribuição dos agentes e a distribuição dos bens no espaço que se define o valor das diferentes regiões do espaço social reificado⁴” (BOURDIEU, 1997, p. 161). Essas reificações convertem as estruturas sociais em estruturas mentais que, naturalizadas, categorizam o lugar valorizado, o distinguindo do lugar desvalorizado, ou seja, produzindo hierarquizações que reafirmam hegemonias e tornam-se violência simbólica, posto que geram determinismos e discriminações (BOURDIEU, 1997, pp. 162-163).

⁴ O espaço social reificado é o espaço fisicamente realizado ou objetivado (BOURDIEU, 1997, p. 161).

Consubstanciam-se neste processo de periferização as questões socioeconômicas da sociedade, a segregação social, a dicotomia entre ausência e presença de infraestrutura proporcionada pelo Estado, a violência, a criminalidade, o subemprego, o baixo poder aquisitivo, o crescimento urbano desordenado, etc.

[...] as camadas de baixa renda são segregadas para espaços periféricos da cidade, onde o acesso à terra é facilitado pelo baixo valor dos lotes como consequência da ausência de infra-estrutura básica (água, esgoto, etc.). Assim, o Estado passa a ser entendido como importante articulador para a manutenção deste processo, uma vez que este padrão periférico passa a ser entendido como uma expressão necessária para a expansão do capitalismo no país. (OJIMA, Ricardo, 2005, p. 8)

Existe uma distância ideológica entre o centro e o subúrbio. Ela delimita o território dos grupos hegemônicos e os processos de criação de representações coletivas. A construção das identidades sociais resulta em jogos de poder, onde aqueles que possuem força impõe suas visões e definições de mundo (CHARTIER, 2002, p. 73). Nessa construção do local e de suas representações o capital possui grande protagonismo, pois ele controla o que é desejável e o que é indesejável, o que se quer manter próximo ou distante (BOURDIEU, 1997, p. 164). O capital exerce até mesmo o controle sobre o tempo nesses espaços reificados, pois é ele que define, por exemplo, o tempo de deslocamento entre os espaços periféricos e os centrais (BOURDIEU, 1997, pp. 163-164).

Bourdieu afirma que a posse do capital favorece o domínio econômico e simbólico dos meios de transporte e comunicação, desta forma “os que não possuem capital são mantidos à distância, seja física, seja simbolicamente, dos bens socialmente mais raros e condenados a estar ao lado de pessoas ou de bens mais indesejáveis e menos raros (1997, p. 164). A falta de capital intensifica a experiência de finitude: ela prende a um lugar” (BOURDIEU, 1997, p. 164). Com a ocupação prolongada e legítima do local, seja ele periférico, subalterno, ou não, adquire-se capital social, cultural e linguístico, advindos das relações, das ligações e das redes de sociabilidade, tais como trejeitos, sotaque, linguajar, que são próprios do lugar de nascimento, ou em menor grau, do lugar onde se reside (BOURDIEU, 1997, p. 165), surgem-se assim vínculos identitários, laços e representações coletivas. O local onde se habita, quando estigmatizado degrada simbolicamente seus habitantes, que degradam simbolicamente o lugar onde habitam, em uma espécie de círculo vicioso (BOURDIEU, 1997, p. 166). Por sua vez, os grupos subalternos têm a capacidade de se submeterem ou de resistirem às definições e representações que lhes são impostas, elaborando suas próprias visões de si mesmos (CHARTIER, 2002, p. 73).

Quando se fala em representações é necessário ter em mente que há uma “distinção entre o que representa e o que é representado” (CHARTIER, 2002, p. 74). As representações perpetuam a dominação simbólica seja pela ausência, o silenciamento ou pela violência e imposição (CHARTIER, 2002, p. 75). Elas são construídas na longa duração (CHARTIER, 2002, p. 75), sendo as representações acerca dos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, uma clara demonstração deste fato. Estas representações não são estanques e envolvem inúmeras questões e conflitos em seu processo de construção, o que Chartier convencionou chamar de lutas de representações, que são travadas no campo minado que é a própria estrutura social dos espaços reificados (CHARTIER, 2002, pp. 75-76). Convém também lembrar que, conforme Chartier, as representações mentais dos grupos, bem como as produções intelectuais e estéticas perpetuam mecanismos de dependência que muitas vezes não são notados pelos sujeitos aos quais são direcionados (2002, p. 94). É o caso de padrões estéticos pré-definidos, ou seja, o que é considerado erudito ou não, a delimitação de espaços prestigiados ou desprestigiados, dentre outros aspectos que perpetuam as representações das classes dominantes, isto é, do *status quo* vigente, em detrimento de grande parcela de uma população e de formas de cultura ditas populares que abrangem um maior número de pessoas e grupos, mas são relegadas a um status inferior.

Existe uma espécie de interiorização de normas e discursos dos dominantes por parte dos dominados, que muitas vezes é irrefletida e não percebida, um tipo de dominação consentida (CHARTIER, 2002, p. 95). A sociedade civil, segundo Gramsci, assim como a sociedade política ou Estado, compõe a base da superestrutura que tem como seus funcionários os intelectuais produtores de representações e signos (GRAMSCI, 1982, p. 10). Estes intelectuais atuam como comissários da hegemonia dos grupos dominantes e do governo, cooptando o

[..] consenso "espontâneo" dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce "historicamente" do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura "legal-mente" a disciplina dos grupos que não "consentem", nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo (GRAMSCI, 1982, p. 11)

Estes funcionários constroem as representações, os conceitos, o que é a cultura hegemônica, o que é a cultura marginal e o que possui ou não prestígio dentro da sociedade.

Este tipo de intelectual se multiplicou de forma considerável na contemporaneidade, foram criados “pelo sistema social democrático-burguês, imponentes massas de intelectuais, nem todas justificadas pelas necessidades sociais da produção, ainda que justificadas pelas necessidades políticas do grupo fundamental dominante” (GRAMSCI, 1982, p. 12).

Desta forma, para mensurar a realidade histórica explicitada, faz-se necessário utilizar-se dos arcabouços teóricos da Nova História Cultural, posto que, assim como a sociedade enfrenta mudanças e crises, o campo da História também enfrenta desafios. A História, antes imersa nos postulados das ciências sociais, passa por um processo de autoanálise. Neste contexto são colocados em xeque os objetos da História, enquanto disciplina, ou seja, a predileção da historiografia pelo estudo das conjunturas, das estruturas, bem como as certezas metodológicas advindas destes objetos (CHARTIER, 2002, pp. 62-63). A História passa afastar-se de um projeto global, delimitado territorial e socialmente, onde se buscava a diversidade e o particular, dentro de uma temporalidade, passando então a tentativa de perceber as regularidades e as correlações que perpassam a sociedade. (CHARTIER, 2002, pp. 65-67).

Para Roger Chartier a História Cultural tem como principal objeto a identificação de como em diferentes momentos e lugares uma determinada realidade social é construída (1990, p. 27). Ela centra-se nas linguagens, representações e práticas como formas de compreender as relações entre as formas simbólicas e o mundo social (CHARTIER, 2006, p. 29). Esta Nova História Cultural alicerça-se a noção de apropriação. Esta noção busca sintetizar como as práticas, seus usos e significações dentro de uma sociedade, conduzem a processos e construções de discursos universais, de locais reificados gerando corolariamente as discontinuidades dos percursos históricos. Ideias não estão separadas da realidade e os sentidos são construídos através das condições e processos sociais.

A apropriação tal como entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na discontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 2002, p; 68)

A noção de apropriação dialoga com a noção de representação que “está associada a um certo modo de ‘ver as coisas’, de dá-las a ver, de refigurá-las” (BARROS, 2011, p. 48). As

representações e as práticas que as geram ou decorrem delas são resultados de determinadas motivações e necessidades sociais (BARROS, 2011, p. 51). Elas corroboram para que diversos fenômenos culturais sejam analisados, demonstrando que a cultura é dinâmica e está em constante mudança (BARROS, 2011, p. 52). Estas representações podem ser produzidas tanto de forma individual, quanto coletiva e englobam diferentes formas de produção do imaginário social e de símbolos necessários a comunicação humana, bem como refletem as relações de poder dentro de uma sociedade (BARROS, 2011, p. 53-55).

Dentro de uma sociedade tanto as estruturas sociais quanto os processos intelectuais são historicamente produzidos “pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas)”, (CHARTIER, 1990, p. 27). Destarte, devem-se compreender as representações culturais do mundo social, comparando as diversas práticas sociais que as constituem. Para Roger Chartier as representações são os esquemas intelectuais que visam dar sentido ao presente, tornando o outro inteligível, ou seja, buscam delimitar e organizar o mundo social (2006, p. 39).

É a partir de uma tal constatação que se deve compreender a releitura, pelos historiadores dos clássicos das ciências sociais (Elias, Weber, Durkheim, Mauss, Halbwachs) e a importância de um conceito como o de “representação”, que, por si só, quase chegou a designar a nova história cultural. Esta noção permite, com efeito, ligar estreitamente as posições e relações sociais como o modo como os indivíduos e grupos se concebem e concebem os outros (CHARTIER, 2006, p. 39).

As representações apesar de construídas como universais são determinadas pelos interesses dos grupos que as geram (CHARTIER, 1990, *passim*). Uma vez geradas por determinado grupo estas representações refletem ideologias, posições, modelos, imposições, reificações e uma série de questões sócio-políticas e culturais dentro de uma sociedade.

As representações, acrescenta Chartier (1990, p.17), inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” – em outras palavras, são produzidas aqui verdadeiras “lutas de representações”. E essas lutas geram inúmeras “apropriações” possíveis das representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e as resistências políticas, com as motivações e as necessidades que se confrontam no mundo humano. O modelo cultural de Chartier é claramente atravessado pela noção de “poder” – o que, de certa forma, faz dele também um modelo de História Política. (CHARTIER apud BARROS, 2011, p. 55)

Embora muitas vezes conflituosas estas representações estão em constante situação dialógica e tornam a sociedade cognoscível e menos opaca. Dentro do Campo da História Cultural estas representações e apropriações abarcam os aspectos culturais e políticos da sociedade bem como as práticas discursivas oriundas deles e que estão em constante diálogo

(BARROS, 2011, p. 41). Isto significa, no contexto do tema deste trabalho, que mesmo que exista uma oposição entre a cultura erudita e a cultura popular, entre periferia e centro, na maioria dos casos haverá algum contato, ou diálogo entre ambas as posições, existindo então certa “circularidade cultural” (CHARTIER 1990, *passim*). A Nova História Cultural irá conceber novas formas de se pensar as relações existentes entre a cultura erudita e a cultura popular, se por um lado a cultura popular é sempre abafada pelo *status quo* vigente, por outro lado ela está sempre renascendo (CHARTIER, 2006, p. 37).

A força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio da sua recepção. Existe sempre uma distância entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, os mandamentos e os comportamentos. É nessa distância que se insinuam reformulações e desvios, apropriações e resistências (CERTEAU, 1980). Pelo contrário, a imposição de disciplinas inéditas, o inculcar de novas submissões, a definição de novas regras de comportamento deve sempre compor ou negociar com representações enraizadas e tradições partilhadas (CHARTIER, 2006, p. 38)

Tendo em voga que as representações refletem os conflitos socioculturais dentro da sociedade, a partir do olhar dos mais diversos atores e grupos sociais, a escrita da História Cultural reconhece a existência de diversas perspectivas para a construção do sujeito histórico e deixa de lado um ideal de verdade histórica totalizante. As representações formam o conjunto do imaginário individual e coletivo, por isso, é imprescindível a historiografia, examinar os aspectos culturais que originam uma determinada representação em um cenário sócio-político.

A Cultura, desta forma, pode surgir como resposta eficaz ao “fato político”, de modo que a interpenetração do cultural e do político na análise historiográfica mostra-se cada vez mais necessária para a compreensão de certos objetos históricos de uma nova perspectiva, mais rica e mais complexa. (BARROS, 2011, p. 58)

Para que se obtenha um olhar mais preciso para a questão da construção dos espaços sociais dicotômicos e dialéticos no Rio de Janeiro, para além do uso do campo histórico da Nova História Cultural é necessário lançar mão de uma perspectiva marxista. Tal perspectiva não deve ser marcada pelo materialismo histórico mais tradicional, mas deve levar em conta que a história é um processo composto por diversos outros processos menores e que envolvem aspectos econômicos, políticos, culturais e representativos. Nesta perspectiva a cultura faz parte da constituição dos indivíduos e do corpo social e as hegemonias são expressões de uma dominação de classe, sendo todos esses processos ligados, em certa medida, por ações subjetivas e dinâmicas que não conseguem ser previstas por quaisquer teorias com olhares

totalmente objetivos. As sociedades, assim como as reificações, os costumes e os comportamentos são frutos de relações sociais dinâmicas e se transformam continuamente. As sociedades são compostas de objetividades e subjetividades, de movimentos conscientes e inconscientes, de materialidade e imaterialidade e os indivíduos que a compõe são dialéticos, dinâmicos e constituídos ao longo dos processos históricos inscritos na longa duração.

(...) as superestruturas são uma realidade (ou se tornam tal, quando não são meras elucubrações individuais) objetiva e operante; ela afirma explicitamente que os homens tomam consciência da sua posição social (e, conseqüentemente, de suas tarefas) no terreno das ideologias, o que não é pouco como afirmação de realidade; a própria filosofia da práxis é uma superestrutura, é o terreno no qual determinados grupos sociais tomam consciência do próprio ser social, da própria força, das próprias tarefas, do próprio devir (GRAMSCI, 1999, p. 388).

Desta forma, não só as atividades econômicas devem ser vistas como forças produtivas, mas também as atividades culturais. Estas atuam não só no campo das subjetividades, elas se materializam como força nos campos político e social, de forma objetiva, corroborando para a construção de hegemonias, afinal só se pode promover consensos através de valores, normas, ideias, costumes, etc. A dominação não necessita somente do uso da força física e da coerção, ou de arranjos político-econômicos, para além disso, dispositivos ideológicos corroboram para a criação de visões de mundo universais e totalizantes fundamentais para a consolidação da vida material e da lógica capitalista. Desta forma o materialismo histórico revisitado por Gramsci e Thompson, corrobora para a construção das elucubrações acerca das construções identitárias e dos conflitos estabelecidos pela dicotomia periferia e centro da qual trata este trabalho.

Segundo Thompson o termo “costume” já fora utilizado, desde muito cedo, para se referir a aspectos culturais de uma sociedade, uma espécie de conduta habitual e induzida (1998, p. 14). Desta forma a busca por induzir novos hábitos e construir hegemonias sempre esteve presente nas sociedades modernas, mesmo que de forma tirânica, pois “para que a sociedade seja feliz e o povo tranquilo nas circunstâncias mais adversas, é necessário que grande parte dele seja ignorante e pobre” (MANDEVILLE, apud, THOMPSON, 1998, p. 15). Uma das fontes de produção de discursos hegemônicos nas sociedades contemporâneas é o paternalismo (THOMPSON, 1998, p. 29-30). O paternalismo concentra tanto a autoridade econômica, quanto cultural, porém, enquanto categoria de análise é muito amplo e não dá conta de explicar todos os desencadeamentos das construções de representações na sociedade, posto que, nem toda a dominação é consentida e complacente. Embora não dê conta de todas

as ramificações das representações o paternalismo constitui-se como mais uma das possibilidades de análise das questões regionais do trabalho em questão (THOMPSON, 1998, p. 29-30). A hegemonia das elites não implica total sujeição por parte das classes subalternas, ou aceitação inquestionável de certas condutas paternalistas, é necessário trocar, barganhar e fazer concessões, também por parte das classes dominantes para assegurar seu *status quo* (THOMPSON, 1998, p. 78). As classes ditas subalternas necessitam de autonomia, de seu próprio espaço e de suas redes de sociabilidade, e lazer para que a ordem social estabelecida seja mantida, e para que sejam criadas suas próprias representações.

Em segundo lugar, devemos lembrar mais uma vez a imensa distância entre as culturas da elite e plebeia, e o vigor da autêntica autonomia dessa última. O que quer que tenha sido essa hegemonia, ela não envolvia a vida dos pobres, nem os impedia de defender seus próprios modos de trabalho e lazer, de formar seus próprios rituais, suas próprias satisfações e visão de mundo. Isso nos alerta contra levar a noção de hegemonia longe demais e a áreas inadequadas. Essa hegemonia pode ter definido os limites exteriores do que era política e socialmente praticável, tendo por isso influenciado as formas do que era praticado: fornecia a arquitetura nua de uma estrutura de relações de dominação e subordinação, mas dentro desse traçado arquitetônico era possível criar muitas cenas e representar diferentes dramas (THOMPSON, 1998, p. 78)

A hegemonia tem papel de protagonismo na elaboração das representações e dos discursos, embora não seja a única a ter influência nas relações sociais e na construção das representações. Segundo Thompson a hegemonia só pode ser sustentada pelos governantes através do

(...) exercício constante, do teatro e da concessão. Em segundo lugar, essa hegemonia, até quando imposta com sucesso, não impõe uma visão abrangente da vida. Ao contrário, ela impõe antolhos que impedem a visão em certas direções, embora a deixem livre em outras (THOMPSON, 1998, p. 79)

A perspectiva de análise da Nova História Cultural e do Marxismo aliados a perspectiva pós-estruturalista e desconstrucionista dos estudos subalternos (pós-colonialistas), que englobam conceitos de multiculturalismo e globalização, podem permitir uma construção mais rica acerca dos conflitos urbanos e das representações das classes periféricas no Rio de Janeiro.

Em Spivak o termo subalterno não deve ser aplicado a qualquer sujeito marginalizado, mas sim ao indivíduo proletário, que, a partir de sua leitura de Gramsci, é aquele que não pode ser ouvido (SPIVAK, 2010, p. 12). O termo subalterno em Spivak é usado para definir

as “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p. 12).

Spivak, assim como Gramsci atribui ao intelectual o papel de trabalhar contra o subalterno, de trabalhar produzindo hegemonias, posto que o intelectual pós-colonial projeta em seu discurso, que os atos de resistência só ocorrem, por parte dos subalternos, se os mesmos estiverem imbricados no discurso hegemônico (SPIVAK, 2010, p. 12). Para Spivak o intelectual é cúmplice das elites hegemônicas ao julgar poder falar pelo subalterno (2010, p. 12). Desta forma os intelectuais reproduzem “as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar, e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (SPIVAK, 2010, p. 12). Neste sentido os intelectuais teriam o subalterno somente como objetos de estudo e conhecimento, falando por eles, ao invés de lhes trazerem possibilidades de ter sua própria voz (SPIVAK, 2010, p. 13). Segundo Spivak não haveria uma relação dialética entre o subalterno e o intelectual (2010, p. 12). O sujeito subalterno é aquele que não tem seu lugar de fala e que também não é ouvido ou notado na essência do que ele é (SPIVAK, 2010, p. 14). A fala do subalterno, do colonizado, do periférico é “sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um (a) outro (a)” (SPIVAK, 2010, p. 14). Por este motivo Spivak conjectura sobre a dificuldade de se articular um discurso de resistência fora dos discursos hegemônicos (SPIVAK, 2010, p. 16). A produção intelectual ao defender os interesses hegemônicos corrobora com o sistema capitalista e sua lógica mercadológica (SPIVAK, 2010, p. 20).

Segundo a teoria pós-colonial o subalterno encontra dificuldade de elaborar seu próprio discurso fora dos discursos hegemônicos vigentes. Isto ocorre, pois os grupos subalternos não ocupam seu lugar de fala, tendo sua voz suprimida por intelectuais que colaboram com os discursos hegemônicos. Neste sentido a definição de representações de Chartier converge com esta interpretação, posto que para o autor as representações são dialógicas, construídas através da troca entre quem representa e quem é representado, sendo construídas imersas nos discursos hegemônicos, posto que os mesmos muitas vezes nem são percebidos, tornando-se dominação consentida (CHARTIER, 2002, p. 95). Esta própria interpretação torna-se elitista e reprodutora das estruturas de poder e opressão presentes nas sociedades capitalistas e pós-coloniais, na qual o Brasil com suas idiossincrasias e dicotomias está inscrito, sendo também sua historiografia dominada pelo elitismo e pela eurocentridade.

Os subalternos ou os periféricos compõem os grupos marginalizados, estigmatizados e que não possuem voz ou representatividade em decorrência de seu status social, estabelecido pelo *status quo* vigente, pela herança colonial (FIGUEIREDO, 2010, p. 84). Esses grupos não seriam somente os oprimidos, mas aqueles que “não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o ‘subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é’” (SPIVAK apud FIGUEIREDO, 2010, p. 85). A historiografia daqueles que foram colonizados é dominada por sua herança e, enquanto ex-colonos, sua escrita atribui sua própria civilidade ao colonizador europeu, as instituições que os mesmos criaram, aos seus padrões culturais e civilizatórios (FIGUEIREDO, 2010, p. 86). O intelectual pós-colonial pertence, geralmente, as elites que compartilham destes valores coloniais, achando-os exemplos de uma sociedade realmente civilizada e inspiram-se nos intelectuais colonizadores. O olhar do intelectual ex-colono toma como verdade, ao construir sua própria história “o que é dito pelo outro, fazendo que tal discurso fique enraizado na consciência do mais fraco; sinteticamente, trata-se de ouvir ‘a voz do outro em nós’” (FIGUEIREDO, 2010, p. 86-87). Desta forma a representação daquele que é subalterno está marcada pela hierarquia opressora dominante, pelos discursos hegemônicos (FIGUEIREDO, 2010, p. 87). Esta herança colonial silencia as classes subalternas em nome de um discurso oficial que negligencia a memória popular, a cultura local e destitui da História toda uma classe social que ajudou a erigi-la. Said ao escrever sobre tal questão disserta que a História indiana é também fruto de um processo de colonização e que existe a necessidade de se buscar novas formas para a escrita da História.

[...] a história indiana foi escrita por um ponto de vista colonialista e elitista, enquanto grande parte dessa história tenha sido constituída pelas classes subalternas levando, conseqüentemente, à necessidade de uma nova historiografia. Assim se percebe a necessidade, apontada por Said, de uma história que realmente represente o povo indiano e, por extensão, aqueles que sofreram a mesma forma de colonização, utilizando-se de fontes não convencionais ou negligenciadas, como a memória popular e o discurso oral. De acordo com o autor, esses seriam excelentes exemplos para o desenvolvimento de uma História Alternativa ao discurso oficial.” (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 88)

A escrita da História, de forma geral, tem tido como alicerce teórico a Europa. Isto traz como consequência o fato de a historiografia dos países que deixaram de ser colônias, estarem em posição de subalternidade teórico-metodológica, pois permanecem dentro destes parâmetros europeus da História enquanto disciplina (CHAKRABARTY apud FIGUEIREDO, 2010, p. 89). Neste sentido, tratar da construção da identidade do carioca

inserida na dicotomia periferia centro através de um olhar sobre a carreira de Zeca Pagodinho é buscar fugir do modelo elitista, trazendo para o centro da narrativa a fala do periférico, através de sua práxis. Desta forma buscar-se-á construir uma história que represente o subalterno sem a pretensão de negar esta influência teórica mais tradicional, pois não existe neutralidade na escrita da história, existindo um constante jogo de forças que perpassam o espaço sociocultural das sociedades. É basilar em nossa própria escrita esta influência e negar-lhe é impedir a produção de uma historiografia concreta, devendo-se então ser constante o autoexame que fomente a consciência da origem da tessitura dos processos de produção do conhecimento histórico. Destarte a história oral, as biografias e micro biografias dos indivíduos subalternos constituem-se em fontes para a criação de uma historiografia pós-colonial protagonista de sua própria história.

1.1 Periferia x Centro: reordenamento da cidade segundo representações hegemônicas e a lógica capitalista

Tendo estes aspectos conceituais em mente pode-se tratar de forma mais elaborada de noções importantes a este trabalho. Conceitualmente a periferia define-se por seu afastamento do centro, seja este afastamento físico, social, morfológico, entre outros (DOMINGUES, 1994, p. 5). Sua definição está atrelada também a intensidade da dependência e subalternidade com relação às áreas centrais (DOMINGUES, 1994, p. 5). Já o subúrbio é uma variante da condição periférica “normalmente contextualizada num padrão de urbanização que atingiu uma escala dimensional alargada” (DOMINGUES, 1994, p. 5). O subúrbio enoda-se a ideia de fragmentação do espaço, onde limites precisos dão lugar a conjuntos de fragmentos urbanos complexos, descontínuos e dilatados (DOMINGUES, 1994, p. 6). O subúrbio, em uma perspectiva urbanística, é um território ainda não consolidado (DOMINGUES, 1994, p. 6). Ele constitui-se em uma espécie de reserva fundiária e seu crescimento pode ser planejado pelo poder público ou não (DOMINGUES, 1994, p. 6). A periferia é, por conseguinte, espontânea e seu crescimento não é planejado, constituindo-se de arranjos e adições formulados por decisões individuais, não preconcebidas e até mesmo influenciadas pela variação do mercado (DOMINGUES, 1994, p. 6). A “forma urbana daí resultante é, a primeira vista, não estruturada, caótica, incompleta, labiríntica e instável” (DOMINGUES, 1994, p. 6).

Independentemente do escalão social de seus ocupantes, o subúrbio é quase sempre analisado enquanto lugar predominantemente residencial: desde a precariedade e a marginalização social do subúrbio desqualificado típico das “cinturas vermelhas” das periferias metropolitanas industrializadas, aos subúrbios luxuosos das cidades americanas. No modelo racionalista o subúrbio é, por isso, o lugar de reprodução social, quer em contexto de forte intervenção do Estado-Providência (os HLM franceses, por exemplo), quer, no polo oposto, em contexto de regulação liberal e mercantil (DOMINGUES, 1994, p. 6).

Conceitualmente as definições de subúrbio e periferia se entremeiam, pois apesar de, em um sentido espacial, o subúrbio representar um território intermediário entre o urbano e o rural, no sentido lato o subúrbio se confunde com a periferia, representando as desigualdades da paisagem urbana (SOTO, 2008, p. 110).

No Rio de Janeiro o termo subúrbio ficou praticamente esvaziado e simplesmente designa os bairros ligados pelo trem e onde mora a população pobre. A partir dos anos 1960 o termo periferia substituiu o do subúrbio. A periferia passou a designar um dos pólos antagônicos entre a pobreza e a riqueza. Centro e periferia fariam parte da nova modernidade e expressariam do ponto de vista geográfico as desigualdades sociais da sociedade brasileira (SOTO, 2008, p. 110).

A periferia é um local de dependência em sua relação com o centro da cidade, enquanto o subúrbio é uma variante da periferia, só que menos urbanizado (SOTO, 2008, p. 111). “O subúrbio é um território indefinido e em transição. Um território potencialmente urbano, mas que ainda não o é. Que pode ser ocupado pelo crescimento urbano anárquico ou planejado. O subúrbio é a margem do urbano (SOTO, 2008, p. 111). As regiões centrais da urbe são os espaços de concentração do poder, de recursos econômicos, políticos, culturais, sociais, etc, constituindo um espaço de hegemonia (SOTO, 2008, p. 111). Já o subúrbio caracteriza-se pelo distanciamento tanto geográfico, quanto simbólico do centro (SOTO, 2008, p. 111).

O conceito de subúrbio, talvez pela falta de atenção dos cientistas sociais, foi substituído, confundido com a noção de periferia. Mais que um conceito científico, a noção de periferia é um produto da ideologia populista. Nesse sentido, a noção de periferia, alimentada pelo próprio subúrbio, permitiu identificar na periferia um lugar distinto, o extremo da urbanização degradada, isto é, das habitações precárias, inacabadas, provisórias, da falta de infraestrutura que surgiu nos anos 1960 (SOTO, 2008, p. 115).

As habitações do subúrbio teriam uma distinção perceptível com relação as da periferia, pois no subúrbio as residências dispõem de lotes maiores, quintais que seriam ainda um resquício da herança rural desta parte da cidade (MARTINS apud SOTO, 2008, pp.

115-116). “Ou seja, o rural ainda permanecendo no urbano com as hortas e os galinheiros, o forno de pão e os jardins de flores. Em contraste, a periferia é resultado da especulação imobiliária: as casas pequenas, as ruas estreitas, sem praças e sem plantas, terrenos reduzidos e sujeiras” (MARTINS apud SOTO, 2008, pp. 115-116). A periferia representaria o domínio da urbanização do modo de produção capitalista que se refletiria na construção e expansão da cidade. A periferia constitui-se em clara definição do que Bourdieu apresenta como espaço social reificado que é marcado pela exclusão sob a forma de oposições espaciais, de disputas pelo lugar no espaço social, sendo o sistema capitalista o fator de determinância do lugar do indivíduo, seu endereço, na urbe (BOURDIEU, 1997, *passim*).

É na periferia que se confirma o domínio da renda da terra na cidade e da urbanização, ao mesmo tempo em que é segundo Martins (2008), o atraso do próprio capitalismo. A renda da terra como uma forma social atrasada, mas que faz parte da modernidade do capitalismo brasileiro. “A periferia – disse Martins (2008: 50), é a designação dos espaços caracterizados pela urbanização patológica, pela negação do propriamente urbano e de um modo de habitar e viver urbanos”. A periferia, enquanto tal se constitui em negação do progresso e a emancipação social prometidos pela modernidade e pela urbanização (SOTO, 2008, p. 116).

Segundo Soares (apud FERNANDES) existe um conceito carioca de subúrbio que designa “bairros ocupados pelas classes médias e baixos extratos sociais dispostos ao longo das ferrovias” (2015, p. 15). Estes bairros marginais às ferrovias seriam desprestigiados tanto socialmente quanto pelo poder público (FERNANDES, 2015, p. 15). Indicava também uma falta de cultura e sofisticação (MORRIS, apud, FERNANDES, 2015, 2015, p. 15). A construção da cidade é então coordenada pelos interesses e intenções do capital, das classes hegemônicas que vão definir a apropriação do espaço conforme a condição financeira dos extratos sociais e gerando espaços de segregação social (BOURDIEU, 1997, *passim*).

Com relação a teoria e ao conceito, no Rio de Janeiro teria havido uma mudança significativa da definição de subúrbio, que antes era ligado ao conceito de zona periférica à cidade, sem conotação depreciativa (FERNANDES, 2015, p. 16). A partir do século XX a já então mencionada Reforma Pereira Passos, tornou o espaço da urbe mais excludente e discriminatório (FERNANDES, 2015, p. 16). A política urbana do Rio de Janeiro teve como objetivo transformar o subúrbio no lugar das classes subalternas (FERNANDES, 2015, p. 17). “O sentido essencial, original e geral da categoria subúrbio reside no fato de representar um espaço geográfico situado à margem, nas bordas, na periferia, localizado extramuros da cidade” (FERNANDES, 2015, p. 34). Já no conceito carioca, o subúrbio tem como referência

estritamente os bairros ferroviários e populares (FERNANDES, 2015, p. 35). Outras áreas periféricas, com baixa densidade demográfica, itens do conceito original, não são considerados subúrbios para os cariocas (FERNANDES, 2015, p. 35).

Os discursos hegemônicos da sociedade enveredam para a recusa da utilização do conceito de subúrbio para bairros direcionados as classes médias e altas, como a Barra da Tijuca, por exemplo, posto que o conceito original se fixa em baixas densidades demográficas e localização extramuros da cidade (FERNANDES, 2015, pp. 33 e 35). Abreu em 1987 escreveu que apesar “de constituir bairro periférico, a Barra da Tijuca está, entretanto, sendo ocupada por classes de alta renda, o que leva a crer que, em futuro próximo, será parte do núcleo metropolitano” (Apud, FERNANDES, 2015, p. 34).

Tal juízo nos leva à conclusão que, de fato, há uma espécie de veto a imaginação no que tange a existência de subúrbios de classes abastadas no Rio de Janeiro. É a classe social que determina o que é subúrbio, a geografia não importa, a tal ponto de a posição excêntrica e francamente suburbana da Barra da Tijuca ser vista como acidente, algo fora de nossos padrões e difícil de ser admitido (FERNANDES, 2015, p. 36).

As representações hegemônicas, congregadas pela lógica capitalista, transformaram o subúrbio no Rio de Janeiro em lugar de desprestígio social, fruto de um processo de segregação socioespacial, iniciado, como já fora mencionado, ainda com a Reforma de Pereira Passos. Nele habitariam classes médias baixas e classes baixas da sociedade, as quais não possuem direito à cidade, demonstrando o forte conteúdo ideológico desta categoria de análise (FERNANDES, 2015, p. 36 e 38).

Neste reordenamento do espaço social e de implantação da separação capitalista entre usos e classes sociais, que assalta e reestrutura o tecido urbano para as necessidades do capitalismo, o conceito carioca de subúrbio pode ser compreendido como uma necessidade ideológica, definido não apenas um lugar, mas, sobretudo, o lugar que passou a ser ideologicamente destinado ao proletariado do Rio de Janeiro (ABREU, apud FERNANDES, 2015, p. 48).

Durante o Estado Novo o subúrbio fora consagrado como o lugar do proletariado, pois era um local mais econômico para se viver e onde as classes proletárias estariam logisticamente próximas de seus trabalhos, por conta das linhas férreas (FERNANDES, pp. 66-67). Desde sua definição como espaço de classes subalternas o subúrbio teve tratamento distinto de outras áreas do Rio de Janeiro “[...] os subúrbios dificilmente conseguem a realização de suas aspirações mais insignificantes” (REVISTA SUBURBANA, apud

FERNANDES, p. 66). “Neste sentido, a palavra subúrbio deixa de ser apenas uma representação de parte do espaço urbano do Rio de Janeiro identificado com as classes populares para se transformar em causa explicativa da discriminação política sofrida pelos bairros chamados de subúrbios” (FERNANDES, p. 68).

Tendo em vista estas considerações utilizar-se-á o termo subúrbio para se designar os bairros cariocas que margeiam as ferrovias. Já o termo periferia será utilizado tanto para designar os grupos e bairros à margem do Centro da cidade do Rio de Janeiro, sem prestígio social, de construção e crescimento desordenado, e desprovidos de emancipação social, quanto para designar a Baixada Fluminense, que pode ser também considerada uma espécie de região de cidades dormitório. Quando forem tratados simultaneamente, subúrbio e regiões periféricas designar-se-á o termo periferia, posto que conceitualmente, ambos margeiam um centro e são estigmatizados.

Os processos de industrialização e modernização da cidade do Rio de Janeiro deram origem às chamadas *cidades-dormitórios* que são áreas onde um elevado número de seus habitantes trabalham e/ou estudam em outra cidade (OJIMA, Ricardo ET AL, p. 396). Este fator ocasiona o chamado *descolamento pendular* ou *mobilidade pendular*, que é o deslocamento diário de casa para o trabalho que, geralmente, os moradores das regiões periféricas e suburbanas vivenciam cotidianamente (OJIMA, Ricardo ET AL, 2010, *passim*). Geralmente estas cidades dormitórios que compõe a periferia são também desprovidas de infraestrutura e serviços públicos adequados

[...] descrevem-se assentamentos cujas populações possuem precárias condições de moradia com exposição a diversos riscos ambientais, com péssimo acesso a infraestrutura e serviços públicos (como educação, saneamento e transporte público), com baixos níveis de renda e escolaridade e baixo acesso as oportunidades de trabalho (OJIMA, Ricardo et al, 2010, p. 396)

Estas regiões suburbanas e periféricas, destituídas de muitas das benesses concedidas pelos governantes às elites abastadas (seus pares) da Zona Sul e outras regiões consideradas nobres, constroem suas próprias formas de acesso à cidadania e desenvolvem suas próprias redes de sociabilidade. Novas articulações são criadas para se formar uma identificação cultural. O subalterno adquire então capital social, cultural e linguístico, advindos das relações interpessoais e das redes de sociabilidade (BOURDIEU, 1997, p. 165).

1.2 Memória e subalternidade: reprodução da lógica capitalista na organização espacial urbana

A periferia e o subúrbio possuem suas próprias identidades e idiosincrasias formando suas próprias experiências culturais e criticidade, mostrando-se antagonistas ao centro. Estas regiões possuem seu próprio linguajar, sua própria roupagem e representação estética (BOURDIEU, 1997, *passim*). São uma mescla de culturas, de pessoas, de origens, tanto o subúrbio, quanto a periferia são identitariamente híbridas.

O Estado Híbrido passa a denominar o caráter múltiplo da cultura contemporânea mundial, em especial a de regiões marcadas pela existência de várias identidades ou “origens”: ameríndia, europeia, africana, asiática...; várias temporalidades: pré-industrial, moderna, tecnológica; e pela possibilidade de abolição das fronteiras entre cultura erudita, popular e de massas (PRYSTHON, 2003, p. 48)

Sendo híbridas, são parte da metrópole e encontram-se inseridas dentro do sistema capitalista, refletindo-o. É possível dizer que a produção de capital e a luta de classes advinda deste sistema é que de fato geram esta divisão entre centro e periferia. Esta reafirmação de hegemonias e hierarquizações produzem e reproduzem a segregação social e as diversas formas de discriminação e violência simbólica (BOURDIEU, 1997, pp. 162-163).

A cidade ocidental moderna, portanto, é considerada como o principal palco para a materialização da produção e reprodução do capital; pois, trata-se do local sob o qual se explicitam as lutas de classe, por ser ela o *locus* onde se evidencia a exploração dos trabalhadores. “A cidade passou a ser entendida, [portanto], não apenas como centro de produção e acumulação industrial, mas também como o ponto de controle da reprodução da sociedade capitalista em termos da força de trabalho, troca e dos padrões de consumo” (SOJA, 1993 apud OJIMA, Ricardo, 2005, p. 2)

Desta forma tanto o discurso hegemônico quanto a periferia fazem parte de um conjunto dinâmico que é a sociedade. Ambas elaboram uma miríade de memórias e aspectos culturais que entram, ora em choque, ora em diálogo. Tanto centro quanto periferia sofrem influências uma das outras. Tanto a cultura hegemônica quanto a periférica constroem seus próprios discursos. Logicamente que o discurso das classes dominantes configuram-se na dita memória oficial, mas tanto centro quanto periferia corroboram para a construção das memórias coletivas.

As memórias individuais são pontos de vista sobre uma memória coletiva e mudam conforme o tempo e o espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 200). Estas memórias

não podem ser tomadas como basilares da História, posto que representam o constante diálogo entre os indivíduos e a sociedade onde o mesmo está inserido, representando pontos de interseção de correntes de pensamento, aproximadas pelas relações sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 200).

A memória sofre influência das relações afetivas e inconscientes. Tornam-se parte de um processo que pode ser voluntário ou involuntário (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 201). A memória involuntária é denominada reminiscência. Esta evoca o passado de forma clara, embora fragmentada, tornando-o parte do presente e representa o passado em estado puro na mente daquele que detém a memória (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.201).

Esta prisão da reminiscência ao tempo presente já indica que sua evocação não é um mero atributo do indivíduo, não é que o passado esteja por inteiro guardado em nosso inconsciente e seja evocado quando nos deparamos com alguns signos que o convoquem. A reminiscência depende sempre dos quadros sociais em que o indivíduo está mergulhado neste presente; a reminiscência não é uma evocação do indivíduo que recorda apenas, mas ele a evoca porque um signo do contexto em que está inserido assim o obrigou, e reminiscência é forçada a vir à tona (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 201-202).

Esta memória involuntária demonstra seu caráter social ao ser contraposta as atitudes disciplinadoras da sociedade e que compõe o meio social onde os indivíduos se inserem e sofrem influência, bem como influenciam (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 202).

Já a memória voluntária, ou lembrança, possui caráter social e é delimitada pelas relações sociais inseridas em determinado espaço-tempo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 202). Essa lembrança não é revivida, mas reconstruída, inserida no espaço e permeada por valores sociais alocados e “convocados pelos quadros sociais do presente” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 202). Convém lembrar que as relações sociais e os valores sociais que definem a memória voluntária, que têm como ramificação a memória tida como oficial são frutos da visão de mundo instituída pelas elites hegemônicas. Elas são corporificadas pelos discursos dos intelectuais que corroboram para a criação de um projeto hegemônico baseado na lógica colonial e que mantém os subalternos silenciados e excluídos da memória (SPIVAK, 2010, *passim*). A organização da memória, da lembrança enquanto experiência requer consciência e um projeto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 202), projeto este que reproduz as estruturas de poder e opressão das elites. É a memória que inventa as tradições, sendo fruto de planejamento e representa um passado que não pode ser considerado puro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 202) ou natural.

A lembrança, ao contrário da reminiscência, requer um tempo para organizar os estímulos emitidos pelos signos, incorporá-los à experiência, por isso Benjamin a considera destrutiva e conservadora, já dissolve a alegria da novidade, da sensação, da tristeza, do convencional, do já sentido e experimentado. A lembrança por ser vivência não tem a alegria da reminiscência que foi vivida inconscientemente, e que se revela num átimo em toda a sua novidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.202)

A lembrança estrutura-se através da linguagem, o que expressa suas bases socialmente estabelecidas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp.202-203). Lembrar “é, sobretudo, o trabalho de localizar lembrança no tempo e no espaço” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 203). O espaço pode ser uma criação social, é passível de modificações, bem como as memórias vinculadas a este espaço socialmente construído (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 203).

A memória voluntária procede por instantâneos, mas trabalha no sentido de criar uma dimensão no tempo, de preencher o tempo, de construir um passado para o presente, tornando este coexistente com aquele; estabelece uma sucessão real do tempo que mascara esta coexistência virtual. Este tempo é um tempo preenchido por vivências individuais ou coletivas e, portanto, é um tempo social, um tempo individual ou coletivo, portanto, uma temporalidade múltipla, sujeita a ser tão numerosa quanto os grupos existentes na sociedade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.203)

As memórias seriam uma mescla dos signos da experiência vivida pelo sujeito e do consciente coletivo e inconsciente do indivíduo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 204). A memória individual é somente um ponto de vista sobre a memória coletiva (HALBWACHS apud ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.204), uma junção de lembranças e reminiscências que formam a memória coletiva (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 204). A memória individual é composta por inúmeras correntes de pensamento coletivo, pois os indivíduos são fruto do meio e de suas comunidades/coletividades (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 204). Nesse sentido a coletividade é

[...] um campo discursivo e de força em que estas memórias individuais se configuram. São os outros indivíduos que nos ajudam a fixar o conteúdo e a forma de nossas recordações, que acreditam nelas e nos responsabilizam por minúcias de que não recordávamos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 204).

Para a memória coletiva o passado é reconstruído a partir da percepção que se tem do presente, o que gera um distanciamento entre as noções de memória coletiva e memória histórica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 204). A memória histórica preocupa-se em

reconstruir o passado demonstrando as diferenças entre o presente e o passado mesmo que seu referencial seja projetado pelo presente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 204-205).

Enquanto o passado da “memória coletiva” é filho da semelhança, da continuidade, o passado da “memória histórica” é filho da diferença, da descontinuidade. A “memória coletiva” cria um tempo contínuo, infenso às transformações, enquanto a “memória histórica” cria um tempo de rupturas, de transformações, um tempo que é a soma das diferenças (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 205).

Há ainda uma distinção entre a memória histórica e a História como ciência. Enquanto a primeira diz respeito a uma convenção e ressignificação de fragmentos de História que dão sentido as tradições e delimitações espaço-tempo; a segunda diz respeito a construção do passado embasada em princípios teórico-metodológicos que tentam dar conta de sua multiplicidade de significações (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 205).

A “memória histórica” está mais sujeita do que a História a reproduzir a versão oficial, a versão do vencedor, embora esta última também esteja sujeita a embates ideológicos que se travam no presente em que é elaborada. A “memória histórica”, no entanto, já inicia o processo de defloramento, de violação das “memórias coletivas e individuais” que vai se acentuar com a História. A “memória histórica” já é como uma clava que recorta o contínuo das memórias, embora seja mais fácil de ser incorporada ao tecido das memórias porque já é uma convenção, já é um fato domado à semelhança, ao contínuo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 205).

Mais do que uma construção individual, a memória é uma construção social, resultante de laços de solidariedade, de tradições, de convenções, de narrativas, de testemunhos, da historiografia, etc, gerados pela e para a sociedade. “Halbwachs mostrou como nós sempre necessitamos da memória de outras pessoas tanto para confirmar nossas próprias recordações, como para dar a elas legitimidade. Nossas lembranças só existem em relação às lembranças em torno de nós” (SANTOS, 2002, p. 150).

Embora não deva ser confundida com a História, posto que esta é uma construção e a memória um fenômeno espontâneo, como já demonstrado, em sentido lato, muitas vezes a memória se funde e se confunde com a definição do que é História, já que a memória oficial, aquela que é institucionalizada e processada, pode se tornar História. “Tudo que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já História. Tudo o que é chamado de clarão da memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da História” (NORA, 1993, p. 14).

A memória, para além de um fenômeno mental natural dos seres vivos, é também uma construção social, já que os seres humanos vivem em sociedade e compartilham entre si,

através da linguagem, de signos e sinais, suas memórias, suas apreensões da realidade, definindo, através desse ato de transmissão, de forma consciente ou não, espaços de lembrança e de esquecimento de determinados fatos. Esta ação de esquecer e/ou lembrar de determinados fatos, de silenciar e/ou dar voz a determinados grupos pode ser também utilizada como instrumento hegemônico de determinado grupo social.

Segundo Rousseau em sua obra *Do Contrato Social* a mais antiga das sociedades é a família, e já neste tipo de sociedade os indivíduos que a compunham, alienavam sua liberdade por conta dos proveitos que esta alienação traria a eles mesmos (ROUSSEAU, 2011, pp. 21-22). Ao mesmo tempo que os indivíduos não têm a liberdade para fazerem tudo o que desejam, eles também não encontram dentro de uma sociedade quem possa fazer tudo que deseje. Se todos os indivíduos de uma sociedade são submetidos a uma mesma regra, não há exceções, ninguém é submetido de forma particular. Sob a égide desta premissa Rousseau define a existência de um contrato social nas sociedades, este contrato definiria a alienação do ser de uma forma que, ao mesmo tempo em que existam direitos perdidos, existam também direitos estabelecidos.

(...) a alienação total de cada associado com todos os seus direitos a favor de toda a comunidade, porque primeiramente, entregando-se cada qual por inteiro, a condição é igual a todos, e, por conseguinte, sendo esta condição idêntica para todos, nenhum tem interesse em fazê-la onerosa aos outros. (...) ‘Cada um de nós põe sua pessoa e poder sobre uma suprema direção da vontade geral, e recebe ainda cada membro como parte indivisível do todo’. (ROUSSEAU, 2011, pp. 30-31)

A base desta relação de direitos e deveres estabelecida pelo contrato social seriam as convenções, posto que nenhum homem, de forma natural, tem autoridade sobre seus semelhantes (ROUSSEAU, 2011, pp. 24), desta forma a memória social, as tradições, culturas, etc, seriam instrumentos que legitimariam e perpetuariam as convenções sociais, estabelecidas por este contrato. Dessa forma a memória funcionaria como um instrumento de hegemonia e legitimação da sociedade e de suas convenções. A memória, tornada tradição, institucionalizada, dá às convenções, aos costumes, um aparato simbólico e ritual, transformando a justificativa técnica em ideológica (HOBBSAWM, 2012, passim).

Enquanto seres sociais, os indivíduos se ligam a memória do grupo ao qual pertencem, e a memória individual, somente existe inserida na memória coletiva. “A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos” (DUVIGNAUD apud HALBWACHS, 1990, p.12). Para Halbwachs as memórias

permanecem coletivas, até mesmo as supostamente individuais, porque elas nos são lembradas por outros, posto que o ser humano nunca está só (HALBWACHS, 1990, p. 30). Os seres humanos em seu ato de pensar são influenciados pelos grupos aos quais fazem parte, e mesmo que estejam sós em determinado espaço-tempo, estão imbuídos, internamente, destas influências de seu grupo/comunidade, daí não existir um pensamento realmente individual (HALBWACHS, 1990, p. 31). Esta memória coletiva ligada a ideia de uma construção grupal, da construção de uma identidade coletiva, da construção de uma noção de pertencimento a determinado grupo e/ou sociedade atribui a memória seu caráter hegemônico.

A construção da memória envolve diversas questões, algumas delas ligadas a lembrança e ao esquecimento. Em determinado grupo o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido? O esquecimento, assim como a lembrança, são modos de ação da memória coletiva e são influenciados por questões de hegemonia e relações de poder presentes na sociedade.

O esquecimento coletivo também faz parte do processo de constituição de uma memória social, fazendo parte de um processo seletivo do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido (SANTOS, 2002, p. 141). Santos, ao fazer uma análise de Marcuse e Foucault, liga a construção da memória a questões de poder; para o primeiro a memória representaria um poder libertador enquanto uma promessa de futuro, já o segundo afirma que toda a forma de conhecimento está ligada à dominação e ao poder (SANTOS, 2002, pp. 158-159).

A memória configura-se em um fenômeno de extrema importância para a sociedade, é através dela que os indivíduos situam-se como pertencentes a determinado grupo, sociedade ou nação. A memória deixa de ser somente um fenômeno mental natural dos seres vivos, passando a ser uma construção social. Através da memória perpetuam-se as tradições, os signos. A realidade é apreendida e reconhecida. Os indivíduos que compõe determinado corpo social, através da memória, compartilham entre si, lembranças e até mesmo esquecimentos, pois o que é lembrado e o que é esquecido se define pelas forças que regem a sociedade e seu contrato social. A ação de esquecer e lembrar-se de determinados fatos, é utilizada como instrumento hegemônico e a construção da memória é um processo contínuo e sofre manipulação pelas forças políticas presentes na sociedade. Estas forças que delineiam a memória são, na contemporaneidade, controladas pelos interesses da economia do capital internacional ocidental.

A Sociedade Ocidental possui a primazia da construção dos discursos e construções das memórias sobre as comunidades que colonizou. Isto ocorre, pois a dominação cultural imposta pela metrópole acarretou um fenômeno onde é possível perceber a identificação do colonizado com o seu colonizador (ROUQUIÉ, 1994, p. 22), em especial no Extremo Ocidente⁵, que é o lugar de onde se pretende falar neste trabalho. Este fato gera as perpetuações dos discursos hegemônicos de uma outra cultura em detrimento da cultura nativa subalterna/periférica. O sujeito do Terceiro Mundo, aqui determinado como o sujeito subalterno ou o sujeito periférico, é representando tanto pelo discurso ocidental, quanto pelo próprio discurso dos intelectuais periféricos de forma a manter a fidelidade com relação aos interesses do capital internacional Ocidental (SPIVAK, 2010, p. 20). O Ocidente deseja manter-se como o sujeito dos discursos (SPIVAK, 2010, p.20). Também é o desejo do colonizado, que se identifica com o colonizador, e que, em sua grande maioria, compõe as elites hegemônicas desse Extremo Ocidente, manter-se como detentor do lugar de fala e dos privilégios em detrimento dos sujeitos subalternos que compõe o povo. O subalterno enquanto sujeito é um efeito, ou reflexo do discurso dominante (SPIVAK, 2010, pp.20-25). Para estes privilegiados os sujeitos subalternos desejam, mas não possuem um objetivo, são apenas guiados por necessidades pulsionais, estas não consideram as relações de poder e subjetividade do desejo (SPIVAK, 2010, pp.24-26). O intelectual burguês, ao invés de tratar de ideologias, cria um inconsciente coletivo que é continuísta ou é imerso em uma cultura “parassubjetiva” (SPIVAK, 2010, p.27).

Faz-se necessário realizar uma produção intelectual contra hegemônica, posto que, até o momento, grande parte da produção intelectual consolida a visão do capital internacional e da divisão internacional do trabalho, ao invés de modificá-la (SPIVAK, 2010, p.30). Isto acontece, pois o intelectual demonstra a posição e experiência concreta do oprimido, mas não se posiciona com relação ao seu papel histórico nessa situação (SPIVAK, 2010, pp.30-31). O intelectual é acrítico à sua *práxis*. “Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Não tem nada a ver com o significante” (DELEUZE apud SPIVAK, 2010, p. 31). A teoria pode soar

⁵ ROUQUIÉ, Alain. **América Latina**: Introducción al Extremo Occidente. México: Siglo XXI Editores, 1994. Rouquié expõe que os países da América Latina são considerados como parte de uma América periférica, dominada culturalmente pelo Ocidente, compondo os países subdesenvolvidos e aparecendo como “el Tercer Mundo de Occidente o el occidente del Tercer Mundo.Lugar ambiguo si así puede decirse em el que el colonizado se identifica com el colonizador” p. 22.

desprendida de uma reverberação prática, podendo ocasionar uma representação, que ressoa mais como “falar por” do que “dar voz a” (SPIVAK, 2010, p.31).

Ser consciente da classe a que se pertence é uma noção subordinada ao sentimento de comunidade que está atrelada a “conexões nacionais e por organizações políticas” (SPIVAK, 2010, p.38) e não a um modelo familiar (SPIVAK, 2010, p.38). Desta forma o poder é conceituado por duas importantes noções, a saber: uma macro lógica, na qual são basilares as relações entre o capitalismo global e os Estados-Nação e suas alianças; e outra micrológica, que diz respeito aos indivíduos e aos constructos ideológicos (SPIVAK, 2010, p.42). As ideologias se enquadram nas questões micrológicas do poder, embora às vezes operem em sintonia com as aspirações macro lógicas, solidificando-as (SPIVAK, 2010, pp.42-43).

O indivíduo não deve ser entendido por meio de conceitos totalizantes como os de poder e de desejo (SPIVAK, 2010, p.43), pois a recusa em se perceber e analisar os sistemas simbólicos impede o desenvolvimento de uma teoria da ideologia (SPIVAK, 2010, p.44). É fundamental desenvolver uma teoria que leve em consideração problemas relacionados as classes sociais, a economia e aos papéis da insurgência e da rebelião dentro da sociedade e que responsabilize o crítico institucionalmente (SPIVAK, 2010, p.45). O intelectual ao se prender a conceitos totalizantes e esquecer-se do viés econômico que permeia todos os fenômenos sociais, corrobora para construir o “Outro como a sombra do Eu”⁶ (SPIVAK, 2010, p.46).

O Outro que emerge no final dos anos 80 nos cursos universitários europeus e norte-americanos é sobretudo o “Terceiro Mundo” (claro, também a mulher, os gays e lésbicas, os negros, mas para os propósitos de delimitação do território pós-colonial é a reemergência da temática terceiro-mundista – com outros nomes – que vai ser importante aqui). E em especial assuntos concernentes às relações entre “Império” e “Colônias”, ou “ex-colônias” (PRYSTHON, 2004, p. 33).

Ao intelectual periférico ou não, cabe “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas (SPIVAK, 2010, p.48). Geralmente as narrativas sobre a realidade foram estabelecidas sob a égide de um processo denominado “Violência Epistêmica” onde o Ocidente Imperialista busca silenciar a essência do outro reprogramando-o a imagem e semelhança de si mesmo (SPIVAK, 2010, p.54).

⁶ O Outro é o subalterno, o periférico, o Extremo Ocidente que é construído à sombra da Metrópole, do colonizador, do Ocidente.

Fica claro, assim, que os dois processos assinalados por González Stephan, a invenção da cidadania e a invenção do outro, se encontram *geneticamente* relacionados. Criar a identidade do cidadão moderno na América Latina implicava gerar uma *contraluz* a partir da qual essa identidade pudesse ser medida e afirmada como tal. A construção do imaginário da “civilização” exigia necessariamente a produção de sua contraparte: o imaginário da “barbárie”. Trata-se em ambos os casos de algo mais que representações mentais. São imaginários que possuem uma *materialidade concreta*, no sentido de que se ancoram em sistemas abstratos de caráter disciplinar como a escola, a lei, o Estado, as prisões, os hospitais e as ciências sociais. É precisamente este vínculo entre conhecimento e disciplina o que nos permite falar, seguindo Gayatri Spivak, do projeto da modernidade como o exercício de uma “violência epistêmica”. (Castro-Gómez, 2005, p. 90)

A violência epistêmica trata de instruir, mas sem desenvolver plenamente a crítica e outras capacidades do subalterno. O reprograma e adestra. O “desenvolvimento do subalterno é complicado pelo projeto colonialista” (SPIVAK, 2010, p. 55). Geralmente os intelectuais nativos burgueses dominados pelas ideologias da metrópole, do mercado internacional, perpetuam um discurso imperialista e não passam de “informantes nativos para os intelectuais do primeiro mundo interessados na voz do outro” (SPIVAK, 2010, p.57). Uma voz acrítica e reprogramada, topograficamente analisada através de generalizações oriundas do olhar do outro.

Questões relacionadas ao esquecimento coletivo também fazem parte do processo de constituição de uma memória social. Esta memória voluntária, geralmente institucionalizada reproduz as relações sociais presentes na sociedade. A memória institucionalizada comumente é aquela que reproduz a ideologia hegemônica e se curva aos desígnios do capital internacional imperialista e está ligada à violência epistêmica. Nela, correntemente, subalterno/periférico não tem voz, e quando tem, é representado por intermediários, que costumam “falar por” ao invés de “dar voz a”. Não tendo voz o subalterno torna-se incapaz de se reconhecer através da cultura dominante. Neste contexto os indivíduos periféricos buscam criar para si formas de identificação cultural construindo redes de sociabilidade e novas formas de articulação. Uma cultura popular que representaria uma estratégia de resistência das classes subalternas, “vigorosa e autônoma”, fruto das experiências e dos recursos dessas classes periféricas (THOMPSON, 1998, p.79). O periférico “faz e refaz sua própria cultura”, (THOMPSON, 2001, p.211), através tanto da experiência vivida quanto pela experiência percebida, (THOMPSON, 1981, pp.405-406) que é fruto do meio social e é imersa nos valores ideológicos hegemônicos. O “próprio termo cultura, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto” (THOMPSON, 1998, p.17). Desta forma a cultura é

dinâmica e é também o espaço onde se refletem as disputas e as contradições presentes na sociedade. A cultura é produto das ações humanas, é histórica e socialmente situada, sendo construída através da manipulação de signos, de propósitos, ações e contextos sociais culturalmente modelados.

A realidade da nação é ficcionalmente construída através da materialização imaginativa das realidades humanas, num fenômeno que chamado de “objetificação cultural”, isto é, a imaginação de fenômenos imateriais de forma concreta (GONÇALVES, 2002, p. 13). É importante refletir então sobre a emergência de certas práticas culturais também como uma resposta social das periferias, uma pressão para ter sua voz ouvida sem intermediários. Ter seu local de fala (PRYSTHON, 2003, p. 3).

1.3 Cultura marginal: redes de sociabilidade e objetificação cultural – o entrelugar por excelência

De forma geral a cultura constitui-se um conceito complexo que exige constantes revisões e definições. Em um sentido holístico a cultura é um elemento de coesão social e deve ser entendida em seus próprios termos. Segundo Lévi-Strauss a cultura é, de fato, um conjunto de sistemas simbólicos que exprime tanto aspectos da realidade física, quanto da realidade simbólica (2003, p. 29). Desta forma os fatos sociais, fruto das relações culturais, não se esgotam em si mesmos, existindo significados antecedentes que condicionam como a cultura é compreendida. Raymond William trata do conceito de cultura aliando-o ao de “estruturas de sentimento”, que são características partilhadas por certos grupos de escritores, dentre outros, em determinadas realidades históricas (2011, p. 32). Este conceito de estruturas de sentimento pode ser amplamente aplicado à outras formas de cultura, como o universo da música, por exemplo. Da mesma forma que existiria uma relação entre os fatos sociais e os literários, há também uma relação entre os fatos sociais e a cultura musical, que formam as estruturas mentais (WILLIAMS, 2011, p. 32). Existe uma espécie de consciência empírica de determinado grupo social na criação do mundo imaginário dos autores (GOLDMANN, apud WILLIAMS, 2011, p. 32) e por que não dizer, no universo daqueles que produzem a cultura em suas mais diferentes formas.

Assim como Chartier (2002, p. 73), como Bourdieu (1997, p. 166), Halbwachs (1990, p. 30), dentre outros autores citados nesta tese, Goldmann (apud WILLIAMS, 2011, p. 32), trata da construção de estruturas coletivas que formam os grupos sociais, as representações, e

que são importantes para o processo histórico. As atividades humanas oferecem a tentativa de uma resposta “expressiva a uma situação particular” e essa resposta é oferecida nas relações sociais, na coletividade (GOLDMANN, apud WILLIAMS, 2011, p. 32). A resposta significativa é uma visão organizadora do mundo, tornando as representações culturais um fato social significativo (GOLDMANN, apud WILLIAMS, 2011, p. 32). Os conteúdos refletem as estruturas e os grupos, através desta organização, mantêm a coerência em sua consciência coletiva (GOLDMANN, apud WILLIAMS, 2011, p. 32).

Um grupo social é geralmente limitado pela sua própria consciência, e isto inclui muitos tipos de incompreensão e de ilusão: elementos de uma falsa consciência que muitas vezes são, obviamente, usados e refletidos na literatura mais difundida. Mas há também um máximo de consciência possível: a visão do mundo erguida ao seu patamar mais elevado e coerente, limitada apenas pelo fato de que ir além significaria que o grupo teria de superar a si mesmo e transformar-se em um novo grupo social, ou ser substituído por ele (WILLIAMS, Raymond, 2011, p.33).

A consciência de grupo através das categorias organizadoras e das estruturas, reflete uma classe social (GOLDMANN, apud WILLIAMS, 2011, p. 33). Esta consciência de classe gera as chamadas redes de sociabilidade, que são redes de ação recíproca entre os diversos atores sociais, posto que a sociedade é o principal produto das interações entre os seres humanos (SIMMEL, 1983, passim). Desta forma a reciprocidade presente nas redes de sociabilidades, nada mais é do que a interferência bilateral entre os atores sociais em interação, em uma coletividade, partilhando suas identidades e representações. Destarte, essa consciência, se depreendida de elementos limitantes, transformaria os grupos sociais, bem como as formas de culturas produzidas por eles. Uma analogia a este processo seria a produção de formas culturais que vão além das formas pré-estabelecidas, como as representações da cultura marginal, da contracultura e da cultura popular, por exemplo.

Em contraponto com Goldmann, Williams, apesar de demonstrar a importância da noção de consciência coletiva e coletividade, atribui grande destaque para a diferença dentro do ato criativo, valorizando os talentos individuais (WILLIAMS, 2011, p. 35). Williams também enfatiza que as estruturas de sentimento precedem as transformações de pensamento e crença que compõe a história social.

[...] história habitual da consciência e que, embora correspondam muito de perto a uma verdadeira história social de homens vivendo relações sociais reais e em transformação, precedem, mais uma vez, as alterações mais reconhecíveis nas instituições formais e nas relações sociais que constituem uma história mais acessível e, de fato, mais habitual (2011, p. 35)

Nesta perspectiva, tanto a figura individual de Zeca Pagodinho, quanto o período histórico de estudo estabelecido nesta tese (1986-2002), possuem aspectos que corroboram para a elaboração de uma análise histórica pertinente sobre a construção da identidade e das representações dos grupos contra hegemônicos da periferia carioca.

O período que abrange meados dos anos 80 e início dos anos 2000 representa um período de transformação, não só do Brasil, do Rio de Janeiro, como do mundo⁷. Especificamente no Brasil tivemos o Movimento Diretas Já, a reabertura política, o fim da Ditadura e de um longo período de repressão, a Constituição Cidadã de 1988, a democratização, a primeira eleição direta que elegeu Fernando Collor de Mello nas eleições de 1989 e que assumira a presidência em março de 1990, para logo em 1992 sofrer um processo de impeachment. A implantação do Plano Real pelo vice de Collor Itamar Franco em 1994, a eleição do intelectual Fernando Henrique Cardoso em 1994, a emenda constitucional que permitiu que o mesmo de reelegesse e governasse de 1995 até 2002, ano em que um sindicalista de esquerda, metalúrgico, proletariado, fundador do partido dos trabalhadores, Luís Inácio Lula da Silva, foi eleito. Para além destas impressionantes e transformadoras mudanças políticas temos uma gama de mudanças tecno científicas, o surgimento de novas tecnologias de informação e de novas formas de se elaborar e difundir manifestações culturais. Temos a popularização do acesso a internet, a substituição dos vinis por CDs, o surgimento dos serviços de compartilhamento de arquivos em rede, como o Napster⁸, por exemplo, surgido em 1999, entre outros. Houve mudanças político-sociais que impactaram a sociedade e a arte tem a capacidade de transcender barreiras socioculturais e de se adaptar às mudanças e transformações. Segundo Raymond a arte tem a qualidade de ir além de suas circunstâncias originais

Isto é o que defendo quando digo que a arte é uma das atividades primárias humanas, e que ela pode ter êxito na articulação não apenas do sistema social ou intelectual, imposto ou constitutivo, mas também, simultaneamente, de sua experiência – as suas

⁷ Final da Guerra Fria, Queda do Muro de Berlim, Guerra do Golfo, Massacre de Ruanda, morte da princesa Diana, ataque as Torres Gêmeas, Guerra do Afeganistão e uma série de outros conflitos e fatos transformadores.

⁸ O *Napster* era um programa que permitia que seus usuários fizessem o *download* de um determinado arquivo diretamente do computador de um ou mais usuários de maneira descentralizada, uma vez que cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente. Outros exemplos deste tipo de serviço eram programas como Kazaa, eMule, entre outros. Para maiores informações ver: Oito programas para baixar e ouvir música que eram sucesso nos anos 2000, disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/10/oito-programas-para-baixar-e-ouvir-musica-que-eram-sucesso-nos-anos-2000.ghml>>, acesso em: 10/01/2020 e ver também Napster, disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>>, acesso em: 10/01/2020.

consequências vívidas – de forma muito próxima a muitos outros tipos de resposta ativa, em novas atividades sociais e no que conhecemos como uma vida pessoal. Mas a arte é muitas vezes mais acessível, por ser especificamente formada e porque, quando é realizada, é a seu próprio modo completa e mesmo autônoma e, sendo o tipo de trabalho que é, pode ser transmitida e comunicada além de sua situação e circunstâncias originais (WILLIAMS, Raymond, 2011, p.35).

A arte destacaria uma forma de se olhar o mundo dentro de uma comunidade genuína, embora esta comunidade seja composta por indivíduos com suas próprias diferenças. Os grupos sociais criam redes de sociabilidade, signos partilhados, mas estes não nivelam os indivíduos, apenas constituem-se em uma perspectiva partilhada de se observar a si mesmo e a sociedade onde se está inserido (WILLIAMS, 2011, p. 40)

Pois não mais se trata aqui da redução dos indivíduos a um grupo por algum processo de nivelamento; trata-se de um modo de ver um grupo dentro e através das diferenças individuais: a especificidade dos indivíduos e de suas criações individuais, que não nega, mas é o modo necessário de afirmação de suas identidades sociais genuínas, na linguagem, em convenções e em certas situações, experiências e ideias características (WILLIAMS, Raymond, 2011, p.40)

Não é possível para as ciências humanas preocupar-se somente com os grupos, com as comunidades, ao mesmo tempo em que não é possível elaborar uma crítica à arte baseada somente nos talentos individuais, pois uma análise correta e profunda faz-se na interpretação das instâncias social e individual (WILLIAMS, 2011, p. 40). É necessário preocupar-se com todos os processos que constituem o ente social “os processos ativos de aprendizagem, de imaginação, de criação e de representação” (WILLIAMS, 2011, p. 41). Faz-se imperioso chegar ao cerne do processo da produção cultural, de produção das diversas formas de arte (WILLIAMS, 2011, p. 41). É indispensável compreender as relações de produção e as relações sociais que com suas contradições, interferem nos processos culturais (WILLIAMS, 2011, p. 46). Segundo Williams apesar da noção marxista de base e superestrutura privilegiar as forças produtivas e a produção de mercadorias, é essencial ter em perspectiva que o que um trabalhador produz é sempre ele mesmo (2011, p. 48). Destarte os seres humanos produzem a si mesmos e sua História. Sendo assim, a produção primária relaciona-se a reprodução da vida real, o que inclui as questões culturais das sociedades, que devem ser tratadas como forças produtivas sociais vitais, como de fato o são, e não como meramente secundárias e superestruturais (WILLIAMS, 2011, p. 49). Os aspectos culturais devem ser entendidos como possuidores de intenção, pois a intenção reflete a organização, as estruturas específicas e os princípios estruturais das sociedades, que geralmente são regidas por uma classe particular

(WILLIAMS, 2011, p. 50). Segundo Williams essas “leis, constituições, teorias e ideologias que são frequentemente defendidas como naturais ou como tendo validade ou significância universal devem ser vistas como simplesmente expressando e ratificando a dominação de uma classe particular” (WILLIAMS, Raymond, 2011, p.51). Nesse sentido o conceito gramsciano de hegemonia faz referência a algo profundo, real e que esta, de fato, enraizado na sociedade, constituindo-se algo ligado a sua infraestrutura (WILLIAMS, 2011, pp. 51-52). Desta forma as ideias, os hábitos políticos e culturais estão enraizados no senso comum, saturando profundamente a consciência de uma sociedade (WILLIAMS, 2011, p. 52). A hegemonia enfatiza a realidade da dominação, ao mesmo tempo em que pode ser renovada, desafiada e até mesmo modificada (WILLIAMS, 2011, p. 52).

A hegemonia possui a característica de ser fluída, dinâmica e de modificar-se conforme o próprio processo histórico se modifica (WILLIAMS, 2011, pp. 52-53). Ela configura-se em um sistema de valores, crenças e práticas dominantes e centrais de uma sociedade e que possuem corpo e forma, não sendo uma mera abstração (WILLIAMS, 2011, p. 53). A hegemonia é vívida, parte da realidade e incorporada a sociedade (WILLIAMS, 2011, pp. 53-54).

É por isso que a hegemonia não pode ser entendida no plano da mera manipulação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Mas não se trata, de forma alguma, de um sistema estático, exceto na execução de um momento de uma análise abstrata. Ao contrário, só podemos entender uma cultura efetiva e dominante se compreendermos o processo social real do qual ela depende: refiro-me ao processo de incorporação. Os modos de incorporação são de grande importância social (WILLIAMS, 2011, pp. 53-54).

A hegemonia tem força, pois apropria-se das instituições educacionais como agentes de transmissão da cultura dominante eficaz, bem como dos processos de incorporação das “tradições seletivas” que fundamentam-se na seleção do que será lembrado e do que será esquecido (WILLIAMS, 2011, p. 54). O mesmo processo que ocorre na produção de memória voluntária e na exclusão da memória dos subalternos (SPIVAK, 2010, *passim*). A hegemonia da cultura dominante eficaz define o projeto que reproduz as estruturas de poder presentes na sociedade, inventando as tradições e tornando-se memória coletiva. Torna-se passado

significativo, tradição seletiva que molda a realidade social (WILLIAMS, 2011, p. 54). A construção da hegemonia está em constante atividade dentro da sociedade, adaptando-se e reorganizando-se (WILLIAMS, 2011, p. 54). Com relação a construção da hegemonia, segundo Raymond Williams, apesar desta dominância de determinado projeto, por ser dinâmica e fluída, a hegemonia reconhece tanto o significado de valores e visões de mundo alternativas, que podem ser tolerados e acomodados dentro de uma efetiva cultura dominante, quanto visões e valores de oposição que são reconhecidos como variações históricas dentro do corpo social, como resíduos de formações sociais anteriores ou culturas emergentes (2011, pp. 55-56). As culturas hegemônicas, a fim de manter-se em sua posição de dominação, incorporam estes aspectos culturais residuais e emergentes, pois necessitam elaborar e fazer sentido no todo social (WILLIAMS, 2011, pp. 55-56). “As formas alternativas de oposição à vida social e a cultura devem então ser reconhecidas como sujeitas a variações históricas, cujas fontes são muito significativas como um dado sobre a cultura dominante” (WILLIAMS, 2011, p. 56).

Segundo Williams uma determinada prática pode ser tolerada tanto como um desvio, quanto pode ser vista como mais um modo particular de se viver, embora, para manter a dominação da cultura hegemônica, determinadas práticas possam ser vistas como forma de contestação (2011, p. 58). Mas ao mesmo tempo é imperativo a consciência de que a cultura dominante não esgota a gama das práticas humanas (WILLIAMS, 2011, p. 59). Isto significa que os seres humanos, independente de critérios hegemônicos, possuem a capacidade de elaborar suas próprias práticas, fora do modo de produção dominante, isto é exemplificado através de movimentos como os da cultura popular, da contracultura, cultura suburbana e periférica, dentre outros (WILLIAMS, 2011, p. 59).

Apesar desta capacidade dos seres humanos, a cultura dominante vai determinar o que será excluído ou incorporado, o que será ressignificado, bem como o que será deixado de lado ou atacado (WILLIAMS, 2011, p. 60). Destarte as formas de arte, nas suas mais diversas concepções, não devem ser analisadas sem levar em consideração a sociedade que as produz. A arte deve ser analisada em conjunto com os mais diversos tipos de práticas sociais, pois é parte do processo social, incluindo aí as forças que imanam da sociedade (WILLIAMS, 2011, p. 61). E a arte, em suas mais diversas formas, tem, de forma geral, contribuído para a elaboração da cultura dominante efetiva, representando parte do processo sociocultural.

Mas a questão teórica geral deve estar clara. Se estivermos buscando as relações entre literatura e sociedade, não poderemos nem separar essa prática de um corpo formado por outras práticas, nem, ao identificarmos uma prática particular, deveremos entendê-la como possuindo uma relação uniforme, estática e a-histórica com algumas formações sociais abstratas. As artes da escrita e as artes de criação e da representação são, em todo o seu leque, partes do processo cultural em todos os modos e setores diversos que estou tentando descrever. Elas contribuem para a cultura dominante e efetiva e são uma dentre suas articulações centrais. Elas encarnam significados e valores residuais, nem todos eles incorporados, embora muitos o sejam. Elas também expressam, significativamente, algumas práticas e significados emergentes, embora alguns dentre eles venham a ser eventualmente incorporados ao atingirem pessoas e comecem a movê-las (WILLIAMS, 2011, pp. 62-63).

A cultura dominante torna-se culturalmente híbrida ao relacionar-se simbioticamente a outras práticas culturais, sejam elas residuais ou emergentes, transformando-as e articulando-as aos seus interesses, a fim de manter sua hegemonia e continuar como cultura central (WILLIAMS, 2011, p. 63). Segundo Peter Burke as culturas híbridas têm em seu genoma alguns processos constantes, dentre eles os de adaptação, aceitação e rejeição (2010, p. 77). Desta forma, cabe ao pesquisador investigar as formas de arte sem desconectá-las das suas condições de elaboração e da natureza de suas práticas (WILLIAMS, 2011, p. 66).

A arte, de forma alguma, deve ser analisada como um objeto isolado, desconectado da realidade social (WILLIAMS, 2011, p. 66). Deve-se reconhecer a relação entre um projeto individual e um modo coletivo, pois as atividades sociais estão sempre relacionadas, fato que deve direcionar o olhar do pesquisador para as condições de elaboração de uma prática e não só para os componentes e características individuais de um objeto cultural (WILLIAMS, 2011, pp. 66-67).

Gostaria de concluir com uma observação sobre o modo como essa distinção aparece na tradição marxista da relação entre práticas econômicas e sociais primárias e práticas culturais. Se supusermos que o que é produzido na prática cultural é uma série de objetos, nós, como na maioria das formas atuais de procedimento crítico sociológico, iniciaremos o movimento de descoberta de seus componentes. Dentro de uma ênfase marxista, esses componentes pertencerão ao que temos o hábito de chamar de base. Isolaremos, então, certas características reconhecíveis, digamos, na forma de componentes, e nos perguntaremos por quais processos de transformação, ou mediação esses componentes passaram antes de chegarem a esse estado acessível.

Mas estou dizendo que não devemos olhar para os componentes de um produto, mas sim para as condições de uma prática (WILLIAMS, 2011, p. 66).

Portanto, ao se lançar o olhar para as condições da prática cultural das sociedades capitalistas é perceptível a característica de perpetuação da cultura dominante, que determina as condições de exclusão e incorporação, bem como as condições de produção da memória voluntária e a de impugnação da memória dos subalternos. Torna-se indispensável

compreender tanto as relações sociais, quanto as relações de produção que atuam na elaboração das culturas. Sendo assim, as culturas alternativas, residuais, emergentes e até mesmo opositoras, que formam um conjunto de ferramentas de subversão do sistema, também atuam sob as regras dos grupos hegemônicos, às vezes utilizando-se de mecanismos para tentar corroer o sistema vigente, outras vezes sendo assimilada por ele, mesmo que a consciência sobre estes processos não seja plena. Isto posto, a cultura marginal e as suas muitas formas de arte constitui-se como tentativa de resistência à cultura hegemônica, sendo uma espécie de ferramenta de subversão do sistema.

Segundo ABREU o conceito de cultura popular, quando relacionado as atividades culturais de matriz africana significa, do ponto de vista da cultura hegemônica, uma cultura popular brasileira mestiça (2018, p. 22). Esta cultura popular mestiça estaria ligada a busca pelo “branqueamento” das matrizes africanas que as originaram (ABREU, 2018, p. 22). “Se os intelectuais reconheciam a contribuição, a positividade e a originalidade, frequentemente confiavam na transformação ou na diluição dos traços africanos, raciais e culturais no caldeirão mestiço da ‘alma nacional’ brasileira” (ABREU, 2018, p. 22).

Após o fim da Ditadura Militar em meados da década de 1980, o conceito de cultura popular passa a não dar mais conta de abarcar as questões político-sociais relacionadas ao movimento negro e ao combate ao racismo, desnaturalizando-se os mitos de democracia racial e de uma cultura mestiça passiva e integrada a cultura nacional (ABREU, 2018, p. 24).

A cultura popular enquanto conceito, no caso do Brasil e suas raízes africanas, teria mascarado essa predominância da matriz africana em práticas culturais comuns no Brasil, tornando-se desta forma um invólucro da cultura negra, o qual não é possível se manter intacto (ABREU, 2018, p. 24)

Assim o conceito de cultura negra, ao lado do de cultura afro-brasileira, passou a cumprir o papel de não apenas enfatizar a ‘contribuição’ africana, mas de argumentar que esta havia sido dominante para a maioria das manifestações consideradas ‘tipicamente brasileiras’, como o samba ou a capoeira (ABREU, 2018, p. 24).

Desta forma a cultura negra criou novos desafios de pesquisa incluindo questões como o racismo, as lutas políticas de reparação e de delimitação de sua identidade, sendo analisada a partir da ação dos “sujeitos sociais concretos que recriam patrimônios herdados em diálogo com os novos desafios e situações históricas concretas”, ao invés de se limitar a meras expressões culturais (ABREU, 2018, p. 24). Esta mudança conceitual não torna a cultura

negra estanque, pelo contrário, demonstra a continuidade, as rupturas, a circularidade e os hibridismos desta cultura, mais de uma perspectiva de resistência, preservando-se o potencial criativo e a capacidade dos sujeitos que produzem esta cultura (ABREU, 2018, p. 26). Esta nova perspectiva também corrobora a busca por identidade e voz que a teoria pós-colonial conchama, demonstrando a busca por seu lugar de fala, desta forma estabelecendo uma crítica as concepções hegemônicas. Segundo BHABHA é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationnes], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados (1998, p. 20). Dentro da cultura negra existe uma perspectiva que determina a existência de trânsitos culturais entre a cultura Brasileira e a Africana (BRÜGGER, 2018, p. 126).

As formas sociais e culturais afro-americanas foram forjadas nas fogueiras da escravidão, mas não podiam nem podem ser definidas em se as restringindo aos povos ou sociedades cujas origens físicas eram africanas, do mesmo modo que as formas culturais euro-americanas não podem ser limitadas àqueles cujas origens físicas eram europeias (MINTZ; PRICE apud BRÜGGER, 2018, p. 126).

Desta forma existiria sim uma cultura mestiça, mas esta seria baseada no reconhecimento e força da identidade negra, na luta contra a escravização e pela conservação de suas tradições culturais, mas não de forma harmoniosa e pacífica, mas através do conflito e de lutas de resistência (BRÜGGER, 2018, p. 128). A música negra aparece como um elo entre as representações, a cultura africana, a religiosidade e a celebração. A música negra aparece ao longo da história como a parte definidora da identidade nacional, como elemento que compõe o espírito festivo brasileiro e o mescla a religiosidade e a resistência cultural (BRÜGGER, 2018, p. 130).

A festa possui no Brasil uma estreita relação com a religião; afinal, os espaços religiosos são, desde o período colonial, lugares por excelência das festas populares. O Brasil mestiço é o “santuário da fé”. A fé do Brasil mestiço não se vincula a uma única religião: ela se manifesta em religiões sincréticas, como a umbanda e o candomblé, que, aliás, não existem sem música, pois os toques e as cantigas são fundamentais para a presença dos orixás e das demais entidades nas celebrações. Mas a música que anima as festas populares e as religiões afro-brasileiras é também uma forma de resistência e de alento, “desde o tempo da senzala” (BRÜGGER, 2018, p. 130).

As músicas assim como os músicos que as produzem, tornam-se agentes históricos de uma contracultura que busca igualdade, justiça, participação, cidadania, entre outras formas de inserção na sociedade (VIEIRA, 2018, p. 107). Segundo Vieira há na música negra uma

linguagem política imersa em diálogos culturais e que representa “valores afroreligiosos tão imbricados nas relações sociais na cidade do Rio de Janeiro” criando um intercâmbio ativo e dinâmico de intercâmbios culturais (2018, p. 107). A música assimilada pela indústria fonográfica, gravada e difundida pelas mídias de massa, torna-se mecanismo de divulgação da arte de matriz africana, de sua religiosidade bem como de sua identidade de forma geral (VIEIRA, 2018, pp. 107-108).

Geralmente os conceitos de cultura negra, contracultura, de cultura marginal e periferia estão entrelaçados, posto que a “categoria “marginal” é tradicionalmente abordada no campo das Ciências Sociais como questão social e associada ao conceito de “periferia” no sentido geográfico pelos estudos urbanos como oposição ao centro. (LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 4). A cultura marginal estaria ligada, no sentido sociocultural, as produções que fogem a ordem cultural estabelecida. Neste sentido pode-se citar o discurso do sambista e pagodeiro Jorge José da Silva que afirmou que o “artista de pagode, na sua maioria, todo ele é bem marginal, não tem carteira da Ordem dos Músicos, não está registrado e assim por diante”. (PEREIRA, 2003, p. 144)

Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da “ideia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e de valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social (BHABHA, apud PRYTHON, 2003, p. 45).

LEROUX e RODRIGUES apresentam em seus trabalhos uma análise da literatura marginal que teria surgido entre a década de 1960 e teria ganhado uma nova configuração nos anos 1990 (2014, *passim*). Preservadas as especificidades da análise literária, é possível transferir este conceito para a aplicação na temática escolhida, a música marginal, da periferia, surgida no final da década de 1970, e que ganhara destaque na mídia *mainstream*, sendo também assimilada pelos grupos hegemônicos, a partir da década de 1990.

Esta literatura marginal partiria a partir da década de 1990, da própria periferia, sendo escrita por seus próprios moradores, estando desta forma imersa em seus valores sociais, tornando-se, assim como a música da periferia, um “esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos” (ROCHA, 2004 , p.58 apud LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 6). A literatura marginal, assim como a música marginal é “[...] feita por minorias, sejam elas raciais ou

socioeconômicas... [...] feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo (FERRÉZ, 2005, p. 12 apud LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 16). A cultura marginal constitui-se em uma ferramenta de subversão do sistema, buscando lutar contra os silenciamentos impostos pelos grupos hegemônicos através da criação do seu próprio discurso, do falar por si mesmo, mesmo que não exista total consciência deste propósito.

A cultura marginal (periférica) e seus fazeres vão além das representações estéticas, ela se entrelaça com a prática da crítica e da política (PRYSTHON, 2003, p. 46). A periferia empobrecida, excluída pelo Estado, pelas elites, começa a olhar para si de forma crítica.

É importante observar que o crescimento da pobreza periurbana, aglomerada em comunidades informais e desconectada da vida política e cultural da cidade tradicional, é a nova face radical da desigualdade. Nesse quadro, surpreendentemente, a cultura começa a se revelar como um instrumento eficaz de transformação social. (HOLLANDA, 2012, p. 85)

A arte marginal é construída então como uma forma de resistência da periferia, resistência a imposição de uma cultura que não é a sua, que lhe é imposta. Uma busca por uma construção do outro (aqui o periférico) a luz de si mesmo, e não como Spivak teoriza: “Outro como a sombra do Eu” (2010, p.46). Buscando fugir da violência epistêmica dos grupos hegemônicos e de sua reprogramação do outro a imagem e semelhança de si mesmo (SPIVAK, 2010, p.54).

Esta resistência gera o deslocamento da noção de centro. A arte periférica situa-se então no entrelugar. Porém não há uma dicotomia pré-estabelecida, entre dominação e subalternidade, cultura das elites e cultura popular. O que existe é um entrelugar, “ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar.” (CHAUÍ, 1996, p. 124)

O entrelugar seria, portanto, um espaço tempo em essência periférico, seria o palco por excelência para encenar os múltiplos embates político-culturais da contemporaneidade. A partir da delimitação desse espaço/tempo múltiplo do entrelugar, fica claro que uma vertente importante no discurso da teoria crítica da cultura tem sido a tematização do descentramento identitário ocorrido na pós-modernidade (PRYSTHON, 2003, p. 47)

O entrelugar é o descentramento, o deslocamento e a desconstrução do lugar que se tinha como centro, em hipótese alguma é ignorá-lo, mas questionar a sua validade (SOUZA, 2007, pp. 4-5). É a reinscrição de valores e referenciais, outrora tidos como hegemônicos.

Nessa reinscrição, o signo perde sua aura e a interpretação destitui a atração transcendente entre significante e significado, o centro passa a não ter lugar natural ou lugar fixo e a ideia de originalidade só passa a ter valor quando é agredida pelo revés do simulacro. As referências sofrem um processo de suspensão ou suspeição, de tal forma que não é possível pensar conceitos e sentidos sem operar deslocamentos, descentramentos ou desconstruções. (SOUZA, 2007, p. 6)

O entrelugar questiona a roupagem da tradição e a transgride, tornando-se também a contraposição de uma potência e provocando um processo de inversão de valores (SOUZA, 2007, p7). O entrelugar é um movimento de resistência do dominado à imposição dos valores do dominante (Souza, 2007, p. 8).

Este descentramento identitário abre espaço para a formulação de novas identidades e novas concepções estéticas (PRYSTHON, 2003, p. 47). A periferia, de caráter cultural múltiplo, mostra-se híbrida (PRYSTHON, 2003, p. 48). Isto traz a voga outro importante conceito para esta pesquisa, o de hibridismo cultural.

Segundo Peter Burke (2010), não existem culturas ditas puras, mas sim culturas em constante processo de contato, com interações e mudanças (p.14-15). Existe uma mistura de estéticas e tradições estilísticas em cada manifestação cultural da sociedade, fruto de intercâmbios e processos de hibridização. No mundo atual os encontros culturais são cada dia mais constantes em decorrência do fenômeno de globalização (BURKE, 2010, p. 14). Estes encontros promovem os mais diversos tipos de misturas culturais, da culinária, as práticas artísticas, permeando muitos outros aspectos das sociedades.

A globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização, do *curry* com batatas fritas – recentemente eleito o prato favorito da Grã-Bretanha – às saunas tailandesas, ao judaísmo zen, ao *Kung Fu* nigeriano ou aos filmes de *Bollywood* [feitos em Bombaim e que misturam canções e danças tradicionais indianas com convenções *Hollywoodianas*]. Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso das formas de gêneros híbridos como o *jazz*, o *reggae*, a *salsa* ou o *rock afro-celta* mais recentemente. (BURKE, 2010, p. 15)

O hibridismo é um processo (BURKE, 2010, p. 50) que envolve uma conjunção de inúmeros fatores para acontecer. Dependendo de como estes fatores se coadunem, os resultados podem ser bem distintos: duas culturas podem se encontrar e uma assimilar a outra; enquanto outro encontro poderia dar origem a uma fusão e uma cultura totalmente nova. Já em outra confluência poderiam acontecer processos de apropriação e adaptação, existem inúmeros resultados possíveis para estes encontros culturais (BURKE, 2010, *passim*).

Existem perdas e ganhos nas diversas formas de hibridismo cultural. Se por um lado este processo de hibridização traz mobilidade e renovação às sociedades, ao pensarmos nele como empréstimo cultural — Burke nos fala do hibridismo como empréstimo citando Fernad BRAUDEL, “*pour une civilisation, vivre c’est à la fois être capable de donner, de recevoir, d’emprunter.*”⁹, e avança lembrando Edward. SAID, que afirmou: “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” — por outro este processo gera a perda de tradições e raízes locais o que gera por conseqüente, a perda de identidade cultural das sociedades que sofrem esta hibridização (BURKE, 2010, pp. 43-44).

Segundo Burke o hibridismo cultural causa diversas reações nas culturas: aceitação, rejeição, segregação e adaptação (2010, p. 77). “Da mesma forma como algumas culturas são inusitadamente receptivas a ideias ou artefatos estrangeiros, outras são inusitadamente resistentes”, (BURKE, 2010, p. 82).

Temos associado aos conceitos de entrelugar e ao de hibridismo cultural o de multiculturalismo. Este conceito baseia-se no encontro de diversas culturas em um mesmo espaço-tempo, que estão em constante diálogo, embora não se limite a só esta definição. Na atualidade o multiculturalismo está associado a assimilação das culturas periféricas pelo centro (PRYSTHON, 2003, pp. 48-49).

Se o entrelugar e o híbrido são conceitos que recolocam o problema das culturas periféricas no âmbito teórico, o multiculturalismo (tal como delineado a partir da década de 80) vai ser a concretização – e em alguns momentos deturpação – de alguns dos componentes desses conceitos no território da produção cultural propriamente dita.

O multiculturalismo poderia ser brevemente definido como o momento em que a cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada como estratégia de marketing. A “diferença” torna-se ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais (PRYSTHON, 2003, p. 48-49)

O multiculturalismo não significaria somente um incontável número de culturas convivendo em um território ao mesmo tempo, mas antes disso, significa uma interação que enriquece a vivência cultural e cria uma nova identidade cultural híbrida, na qual os atores sociais podem reconhecer os reflexos de sua própria identidade (SILVÉRIO, 1999, p. 47). Para Silvério “o multiculturalismo pode ser definido através de uma variedade de constructos

⁹“*para uma civilização, viver é simultaneamente ser capaz de dar, de receber, de obter por empréstimo.*”, BRAUDEL, F. *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l’époque de Philippe II*. Paris, 1966, 2ª edição, APUD BURKE, pp. 43 e 44.

ideológicos e de significados como um terreno de luta em torno da reformulação da memória histórica, da identidade nacional, da representação individual e social e da política da diferença” (SILVÉRIO, 1999, p. 46). Longe de ser uma integração pacífica, esse conceito abarca as relações conflituosas presentes na sociedade, pois o multiculturalismo inclui a efetiva participação, na cultura global, das minorias. “Giroux propõe ou visualiza um multiculturalismo insurgente ou rebelde que deve focalizar as diferenças grupais, a maneira pela qual as relações de poder funcionam na estruturação das identidades étnicas e raciais” (Apud SILVÉRIO, 1999, p. 46). Esta participação colabora para a construção de novas formas de regulação social que contemple os interesses destes grupos distintos (SILVÉRIO, 1999, p.47).

Nesse sentido, por um lado ganha relevância a relação entre a ideia de reconhecimento e a construção da identidade individual ou grupal e, por outro lado, o multiculturalismo, enquanto uma linguagem crítica de denúncia, procura desvendar as conexões entre racismo, monoculturalismo e supremacia branca. (SILVÉRIO, 1999, p. 47).

O multiculturalismo parte da noção de “reconhecimento” dos grupos minoritários e/ou subalternos, no que se convencionou chamar de política do multiculturalismo (TAYLOR, apud SILVÉRIO, 1999, p. 47). “Nessas situações, a exigência de reconhecimento torna-se premente devido aos supostos nexos entre o reconhecimento e a identidade, expressão que designa a habilidade do homem para observar suas próprias ações, perceber suas experiências e emoções, conhecer o que ele é (autoidentidade)” (SILVÉRIO, 1999, p. 47).

Este reconhecimento cria uma identidade que ao mesmo tempo reconhece a si mesma e também é reconhecida pelos outros. A forma que esta identidade é reconhecida pelos grupos majoritários pode ser limitante, ou não. Este primeiro tipo de reconhecimento pode acarretar na construção, por parte dos grupos minoritários e subalternos, de uma imagem auto depreciativa (SILVÉRIO, 1999, p. 47).

Seguindo sua argumentação, Taylor mostra que a tese implícita sustentada por esses grupos é que nossa identidade se molda, em parte, pelo reconhecimento ou pela ausência deste e, frequentemente, pelo falso reconhecimento dos outros. Assim, um indivíduo ou grupo de pessoas pode sofrer verdadeiro dano, uma autêntica deformação, se as pessoas ou a sociedade que os rodeia se comporta como reflexo, mostrando-lhe um quadro limitativo, degradante ou depreciativo de si mesmo. O falso reconhecimento ou a falta de reconhecimento pode ser uma forma de opressão que aprisiona alguém em um modo de ser falso, deformado e reduzido (TAYLOR, apud SILVÉRIO, 1999, p. 48).

Este multiculturalismo apregoa a liberação do modelo auto depreciativo, modelo este que induz as chamadas minorias a construírem sobre si mesmas uma imagem depreciativa que internaliza a inferioridade proclamada pelos grupos identitários majoritários, ou melhor, hegemônicos (SILVÉRIO, 1999, p. 48).

Este multiculturalismo ao criar uma identidade libertadora desta autoimagem negativa, deste estigma, origina uma nova interpretação de identidade individual, onde o ideal passa a “ser fiel a mim mesmo, ao meu peculiar modo de ser” (SILVÉRIO, 1999, p. 48). Isto significa ser fiel também ao seu *ethos* e a seu lócus identitários, cria-se então um ideal de “autenticidade” (SILVÉRIO, 1999, p. 48).

Ser fiel a mim mesmo significa ser fiel a minha própria originalidade, algo que só eu posso articular, que é minha propriedade. Essa é a interpretação do moderno ideal de autenticidade e dos objetivos de autorrealização e auto plenitude que esse ideal procura sustentar. Herder apresenta essa concepção de originalidade em dois planos: a) no âmbito individual, o “eu” está entre outros indivíduos; b) no plano grupal, estão os povos que transmitem sua cultura para outros povos. Da mesma forma que as pessoas, um povo deve ser fiel a si mesmo. (SILVÉRIO, 1999, p. 49).

O conceito de *ethos* relacionado ao campo da construção dos discursos refere-se a construção de estratégias linguísticas para se apresentar ao outro, demonstrando hábitos, costumes, valores culturais e coletivos (VIEIRA, 2018, p. 94). A uma relação dialógica entre o *ethos* e o multiculturalismo, pois o discurso periférico, sendo a música o veículo discursivo objeto desta tese na forma do samba e do pagode, busca construir uma imagem positiva dos grupos minoritários que representa, buscando a conquista da confiança e empatia dos grupos hegemônicos a fim de assegurar seu lugar de fala (VIEIRA, 2018, p. 94). Destarte “o campo discursivo é uma arena de possibilidades para a análise das fontes musicais, fornecendo pistas para pensarmos a materialidade do texto, as condições de circulação e as apropriações” (VIEIRA, 2018, p. 94). As composições dos músicos negros são formas de resistência inseridas no multiculturalismo e que representam o *ethos* identitário e discursivo destes grupos, posto que “não confrontam diretamente, mas que dialogam e agem dentro das possibilidades que se encontram impostas, podendo, por exemplo, introjetar formas de monitoramento e controle, conformando seus comportamentos aos códigos sociais” (VIEIRA, 2018, p. 95).

Para Bakhtin, a palavra é indissociável do seu contexto histórico, e por isso é fundamental a compreensão dos seus significados para a coletividade e a análise do seu uso cotidiano. A linguagem se evidencia em situações de comunicação, pois as

ideias são construídas de forma dialógica. Cada enunciado se configura numa produção social e linguística, portadora de valores culturais, humanos, ideológicos estéticos e morais (VIEIRA, 2018, p. 95).

Apesar da sociedade contemporânea ainda definir o indivíduo pelo seu papel social dentro da engrenagem da sociedade, o multiculturalismo e seu intrínseco ideal de reconhecimento, permite ao indivíduo e ao grupo em que o mesmo está inserido, criar sua própria identidade, e por consequência, redefinirem seu papel dentro da sociedade.

Dessa forma, o discurso do reconhecimento opera tanto na esfera privada ou íntima, onde se deve compreender que a formação da identidade tem lugar em um diálogo permanente com os outros significantes, quanto na esfera pública, onde a política do reconhecimento igualitário tem desempenhado um papel cada vez maior (SILVÉRIO, 1999, p. 47).

A noção de reconhecimento une-se a ideia de isonomia, porém, características distintas entre os indivíduos e grupos devem ser consideradas. “Mesmo quando consideramos todos os tipos de crítica e as diferentes interpretações, o resultado último é que o princípio de cidadania igualitária é hoje universalmente aceito” (SILVÉRIO, 1999, p. 50). O multiculturalismo preocupa-se com o desmonte da hegemonia cultural dos grupos opressores, visando criar heterogeneidades culturais (MERCER, apud SILVÉRIO, 1999, p. 51). Nesse sentido o multiculturalismo está relacionado também ao combate dos racismos individuais e/ou institucionais (SILVÉRIO, 1999, p. 51).

Nesse sentido, o multiculturalismo anti/pós-moderno tem por objetivo a desconstrução das hierarquias ao defender o mesmo valor para as vidas e tradições de todas as pessoas, independente de raça, etnicidade, gênero, orientação sexual ou qualquer outra condição. A origem das diferenças e a natureza das relações inter e entre grupos são explicadas historicamente pela dominação de um grupo frequentemente considerado como hegemônico. Dessa forma, o movimento pelos direitos civis dos negros norte-americanos surge como o principal evento histórico ao questionar, por um lado, uma “democracia” racista, excludente e segregacionista, embora considerada modelo mundialmente, e, por outro, suas conquistas, ou, mais precisamente, seus desdobramentos, os quais estão na origem da exigência de uma nova política multicultural (SILVÉRIO, 1999, p. 51).

Este conceito busca incluir os diversos grupos marginalizados, buscando demonstrar que existem outras formas culturais para além da hegemônica (SILVÉRIO, 1999, p. 54). Embora corrobore para a equidade social, a existência do multiculturalismo em si, não cura a sociedade de seus vícios, e seria utópico imaginar que todo fenômeno de exclusão social e diferenciação se dissiparia através da constatação da existência da diversidade. Mesmo assim,

é mister afirmar que a política multicultural origina a “possibilidade de construção de um espaço público que expresse o reconhecimento da pluralidade étnica, racial, sexual, tratando a todos por igual, mas não igualmente” (SILVÉRIO, 1999, p 55). Desta forma, o Pagode de Partido alto não é somente produto comercial fruto da busca por exotismos por parte das classes dominantes. Ele expressa uma busca por identidade, uma contestação ao *status quo* vigente, pois a música não nasce através do outro, mas surge no coração do subúrbio, do cotidiano da periferia. Ela não quer se espelhar no outro, no dominante, mas quer contar a sua própria história, mostrar os costumes e o cotidiano do subúrbio e das periferias, resistindo a cultura imposta que lhes é totalmente exógena ao seu modo de vida.

E neste sentido esta produção não se caracterizou pela atitude meramente conformista e nem pela ausência de crítica ou contestação aos valores sociais vigentes. Apesar desta música expressar em grande medida o universo da ideologia dominante, encontram-se nela aspectos que a fazem contestadora desta mesma ideologia. A visão histórica de uma ação unilateral do poder sobre os dominados é algo que atualmente está superado, o que se observa, por exemplo, nas obras do inglês Edward P Thompson e da francesa Michelle Perrot, historiadores que procuraram revelar as formas de resistência engendradas pelos chamados setores subalternos (ARAÚJO, 2002, pp. 45-46).

O multiculturalismo permitiu a diversificação dos bens culturais, que passaram a ser produzidos e oferecidos em maior escala para a periferia e a partir dela. Este apelo às massas confere equilíbrio a ordem pré-estabelecida, pois “a hegemonia não pode ser garantida sem desconsiderar demandas mínimas da classe dominada, sendo fundamental que a classe dirigente saiba ceder e saiba realizar sacrifícios no intuito de preservar esse instável equilíbrio de forças (GRAMSCI, 2002, p. 47). O acesso à bens culturais corrobora para a construção identitária, como forma de resistência e para a formação e consolidação de redes de sociabilidade.

E o acesso à cultura, e à sua dimensão existencial, ocorre através do consumo de produtos culturais, que são carregados de simbologia e que funcionam como atalhos para uma determinada forma de sociabilidade. Dessa forma, consumo cultural está relacionado com a satisfação de necessidades que ultrapassam o pragmatismo da sobrevivência ou de algum conforto específico. (KAECKE, 2013, p. 6).

Neste sentido a política do multiculturalismo demanda a produção de bens culturais para as massas, a fim de oferecer o que é vendável e possui mercado consumidor, além de consolidar identidades e formas de oposição ao *status quo* vigente. “O discurso não é

simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

1.4 Do micro para o macro: a biografia enquanto estudo de caso

A História Cultural expandiu o universo temático para a escrita da História. A historiografia passou a incorporar novas categorias e objetos de pesquisa, tais como o inconsciente coletivo, os discursos, as práticas culturais como, por exemplo, rituais, festividades, ou a produção de discursos e as mais diversas práticas e representações socioculturais, seus ruídos e seus silêncios. Neste sentido, ampliou o campo de documentações possíveis, dando voz a sujeitos antes anônimos e excluídos, através das fontes orais, por exemplo, que passou a assimilar.

Antes de tudo, convém lembrar que a nova História Cultural tornou-se possível na moderna historiografia a partir de uma importante expansão de objetos historiográficos. Apenas para antecipar algumas possibilidades destes novos objetos, faremos notar que esta modalidade historiográfica abre-se a estudos os mais variados, como a “cultura popular”, a “cultura letrada”, as “representações”, as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de “cultura”. (BARROS, 2005, p. 126)

Neste sentido um estudo permeado pelo campo da nova História cultural permite examinar como as tensões entre as ações humanas e as estruturas sociais se operacionalizam em determinado contexto social, no caso em questão na periferia. A periferia aqui ganha forma através de determinado grupo social que não é uno, nem na própria periferia, nem dentro da sociedade, mas está em diálogo com outros grupos constantemente. A perspectiva do grupo é o esquema através do qual irão ser construídas as representações culturais que permitirão a difusão desta cultura periférica e de seu *ethos* identitário.

Este grupo social cria suas próprias formas de representações a partir dos signos que reconhecem como seus, seu *locus*, seu local de origem, operacionalizando, tanto sua resistência ao domínio social ao qual é submetida, quanto sua própria autonomia, mediante a realidade sociocultural que lhe é imposta. Aqui a operacionalização ganha forma através dos grupos de pagodes estabelecidos no final da década de 1970 na periferia do Rio de Janeiro.

O objeto fundamental de uma história que visa reconhecer a maneira pela qual os atores sociais dão sentido às suas práticas e aos seus enunciados situa-se, portanto,

na tensão entre, de um lado, as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro, as restrições e as convenções que limitam – com mais ou menos força segundo as posições que ocupam nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, dizer e fazer. A constatação vale para obras eruditas e criações estéticas, sempre inscritas nas heranças e nas referências que as tornam concebíveis, comunicáveis e compreensíveis. Vale, igualmente, para todas as práticas vulgares, disseminadas, silenciosas, que inventam o cotidiano. CHARTIER, 2006, p. 39

Segundo Barros a História Cultural tem seus temas distribuídos e ou partilhados entre cinco eixos fundamentais: objetos culturais, sujeitos, práticas, processos e padrões (2005, p.130). Este campo histórico, a partir destes eixos, permite, dentro de uma série de possibilidades, o desenvolvimento de uma pesquisa histórica inserida nos domínios de uma História das Representações (BARROS, 2004, p 18-20). Este domínio lança mão uma série de abordagens possíveis, porém um tratamento documental dialógico entre Biografia e Micro História permite o desenvolvimento de um estudo das representações de um nível micro (cotidiano), até uma esfera macro (das práticas sociais).

Neste contexto elaborar um estudo de caso de caráter biográfico, ou seja, uma análise micro, possibilitaria analisar tanto a produção cultural e intelectual de determinado grupo, quanto perceber as personagens do jogo social, os sujeitos que se mantêm em relação dialética entre si mesmos e entre a sociedade. Corroboraria também para a contextualização das representações ao nível uma análise macro, já que é impossível pensar um indivíduo fora de seu grupo social e de suas representações, afinal “a biografia é o meio privilegiado de acesso ao universal” (DILTHEY apud AVELAR, 2010, p. 159). Desta forma, as biografias tornam-se fontes privilegiadas que nos permitem perceber tensões dos contextos onde as mesmas são produzidas corroborando para situar a realidade histórica no espaço tempo.

O objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades: as parentelas, as famílias e os indivíduos. [...] o olhar se desviou das regras impostas para as suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as ações permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação (Chartier, 1994, p.98).

No contexto da História cultural analisar a figura e carreira de Zeca Pagodinho ajuda a tecer a trama das relações socioculturais estabelecidas no Rio de Janeiro no final do séc. XX e início do século XXI, posto que o cantor conseguiu tornar-se o baluarte da periferia frente as elites cariocas. Zeca Pagodinho construiu sua carreira e explorou sua voz dentro do discurso

hegemônico apropriando-se dele. Apesar de ter sido trazido a voga pela mídia hegemônica e seus veículos de divulgação, bem como ter sido apropriado pela lógica mercadológica, Zeca demonstrou seu lugar de fala, seu *ethos*, mesmo de dentro dos discursos hegemônicos.

As peculiaridades de sua carreira fizeram com que conseguisse transitar entre a periferia x centro, independentemente das fronteiras estabelecidas previamente. Há um diálogo entre estas diferentes culturas, agora conectadas, num processo de dinamização da sociedade.

Salta aos olhos que a verdadeira cultura é, sobretudo, o alavancar da criatividade coletiva. De estéticas e práticas culturais que não se fixam nos paradigmas que tradicionalmente definem uma cultura local, e apostam na mobilidade, na conectividade e na negociação entre diferentes culturas, nações e classes sociais. Sobretudo, salta aos olhos o atual empenho da arte e do conhecimento produzidos nas periferias como modelos de dinamização da criatividade para conter o avanço da produção de desigualdades no, nem sempre tranquilo, panorama da globalização. (HOLLANDA, 2012, p. 93)

A Biografia histórica, em alguns sentidos, busca demonstrar que os indivíduos e suas práticas estão inseridas em normas sociais gerais; em outros sentidos, que ela é utilizada para demonstrar a aplicabilidade das regras e costumes sociais aos indivíduos (LEVI, 1998, p. 167). A Biografia “constitui na verdade o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem a historiografia” (LEVI, 1998, p. 168).

A análise biográfica suscita diversas lacunas, no intuito de respondê-las o historiador passa a interessar-se pelos mais diversos tipos de fontes documentais, a fim de preencher os espaços que a atuação cotidiana do indivíduo cria (LEVI, 1998, p. 169). Segundo Levi lidar com a falta de fontes ou o excesso delas não é o maior problema que o historiador biógrafo enfrenta. Lidar com as questões mentais do indivíduo, sem se perder em anacronismos, ou até mesmo sem criar um modelo ideal para o indivíduo biografado, é uma das maiores dificuldades. Os indivíduos não são coerentes, estáveis e infalíveis o tempo todo. Eles estão imersos em incertezas e questões mentais que não são passíveis de serem extraídas de documentos destituídos de alma (LEVI, 1998, p. 169). Por este motivo é necessário contextualizar o sujeito dentro da sociedade e seu tempo histórico (LEVI, 1998, p. 169).

Apesar das inúmeras possibilidades a biografia, enquanto abordagem histórica, tem como limitação o fato de a personagem social não corresponder a autopercepção da personagem investigada

Marcel Mauss assim descreve a diferença entre personagem social e percepção de si: “É evidente, sobretudo para nós, que nenhum ser humano deixou jamais de ter a percepção não apenas do seu corpo, mas também de sua identidade espiritual e corporal ao mesmo tempo”. Todavia essa percepção do eu não corresponde ao modo pelo qual “ao longo dos séculos, em inúmeras sociedades, se elaborou lentamente não a percepção do ‘eu’, mas a noção, o conceito. De fato, parece evidente que em certas épocas a noção de si socialmente construída foi particularmente restrita: em outras palavras, o que era tido como socialmente determinante e comunicável apenas encobria de maneira bastante inadequada o que a própria pessoa considerava essencial. (LEVI, 1998, p. 170)

A percepção do outro sobre alguém insere-se na noção de representação e não necessariamente corresponde a verdade ou a percepção de quem é observado. Os seres humanos classificam e constroem sentidos sobre o mundo ao seu redor em decorrência dos valores absorvidos da sociedade onde estão inseridos. Estas percepções situam-se no campo do senso comum e, quase sempre, não encontram respaldo científico, são as chamadas representações sociais, que se localizam “no cruzamento da sociologia e da psicologia, é, “uma forma sociológica de psicologia social”, com raízes históricas no conceito “representações coletivas” de E. Durkheim” (SERBENA, 2003, pp. 6-7). As representações do outro são imbuídas em rótulos, estereótipos e outras práticas para tornar o estranho familiar dentro de determinada realidade social, manipulando os

[...] elementos conhecidos, procurando preencher as lacunas e dissonâncias com elementos e conceitos de outros campos, modificando muitas vezes o seu significado original. Desta forma, as representações sociais, ao mesmo tempo que fazem com que o mundo “seja o que pensamos que é ele é ou deve ser” (MOSCOVICI, 1978: 59), mostram que existe uma distância entre a representação e o real e que o conhecimento e o mundo estão em constante mudança. No estudo de uma determinada representação social “precisamos sempre retornar a este elemento de desconhecimento (não familiaridade) que a motivou e que ela absorveu” (MOSCOVICI, 1981: 16). Elas são formadas basicamente por dois processos: ancoragem e objetificação. A ancoragem liga o elemento desconhecido e não familiar a uma referência reconhecível através do processo de comparação, julgamento, classificação e categorização feita a partir de categorias conhecidas e criando um rótulo ou nome para ela. A inclui no universo conhecido e atribui um valor e um sentido para o desconhecido, tornando-o familiar através das relações que estabelece com o conhecido. A categorização permite classificar o não familiar em um modelo que generaliza um modelo típico e ideal, mas percebido como real, original e “natural”. Este modelo é utilizado para comparação com os casos reais e específicos. A classificação implica em dar um nome e um rótulo, transformando o estranho em familiar. No processo de tornar o estranho em familiar é utilizada a fórmula de dar realidade ao conceito, isto é, perceber e constatar a ideia em objetos reais. Primeiramente o conceito é associado com uma imagem ou combinação que formam um modelo ou “núcleo figurativo”, isto é, “uma estrutura de imagem que reproduz uma estrutura conceitual de uma maneira visível” (MOSCOVICI, 1981: 27). Estas são selecionadas a partir das características, da tradição e das referências do grupo social. Adquirido e consolidado este núcleo, desenvolvem-se fórmulas, estereótipos e clichês simplificando e ligando as imagens aos conceitos e sendo

utilizados para compreender a realidade. Eles tornam-se cada vez mais comuns até serem percebidos como naturais, tornam-se parte da realidade social, considerados como entidades autônomas, cuja existência é um fato natural, são “palavras são transformadas em coisas”. (MOSCOVICI, 1981,29 apud SERBENA, 2003, pp. 7).

Não se deve esquecer que a biografia é uma construção artificial de sentido sobre determinado indivíduo (BORDIEU, 1998, p. 185) e por tanto é uma construção que está imbuída nos valores sociais do biógrafo e das leituras que o mesmo faz da documentação analisada. A análise histórico-biográfica deve também dar conta dos elementos contraditórios que permeiam e constroem a identidade do indivíduo bem como as representações que dele fazem, conforme a época, tradições e práticas socioculturais da sociedade onde o biografado está inserido (LEVI, 1998, p. 171).

A biografia seria “incapaz de captar a essência de um indivíduo” (DIDEROT, apud LEVI, 1998, p. 171). Captar a individualidade, a complexidade da construção da identidade, as contradições, a falta de linearidade nas histórias de vida são também alguns problemas do fazer biográfico (LEVI, 1998, p. 173). A luz da História Cultural a Biografia Histórica tem se focado em abordar as estruturas sociais, as redes de solidariedade e sociabilidade, bem como os estratos e grupos sociais nos quais o biografado está inserido (LEVI, 1998, p. 173). Percebe-se uma relação de reciprocidade entre a biografia e o contexto social do biografado (LEVI, 1998, p. 180). “Os problemas debatidos pela biografia devem contemplar “a relação entre normas e práticas, entre indivíduos e grupo, entre determinismo e liberdade, ou ainda entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada” (LEVI, 1998, p. 179).

O choque entre a subjetividade das representações e a objetividade das estruturas pode ser minorado ao se considerar que os sistemas classificatórios das representações são instituições e refletem valores e divisões presentes na sociedade (LEVI, 1998, p. 181). Embora, a princípio, isto amenizaria o conflito entre a história e a cultura, não é possível deixar de lembrar que até a aparente coesão e concordância dentro de determinados grupos é relativa (LEVI, 1998, p. 181). Mesmo grupos coesos possuem em sua gênese situações conflituosas e indivíduos podem influenciar grupos, assim como grupos podem influenciar indivíduos.

A biografia tem sido muito utilizada pelos historiadores para dar voz aos excluídos da História (LORIGA, 1998, p. 225). Preencher lacunas deixadas pelas fontes documentais tradicionais acerca das minorias não hegemônicas. Apesar dessa busca por parte do historiador, não se deve cair no equívoco de limitar a existência individual a uma unidade de sentido social (LORIGA, 1998, p. 246), pois o mundo é dinâmico, está em constante mudança

e revela uma “natureza descontínua e provisória do real” (LORIGA, 1998, p. 246), bem como o indivíduo é múltiplo e se reinventa em sua trajetória de vida (LORIGA, 1998, pp. 246-247). As biografias corroboram para que a historiografia demonstre as idiossincrasias e dicotomias da paisagem social e a possibilidade dos indivíduos de transitarem entre estas contradições sociais promovendo mudanças.

A biografia histórica põe então em diálogo o social e o cultural, transfigurando-se em um instrumento importante da História Cultural (LE GOFF apud DEL PRIORE, 2009, p. 9). Ela torna relevante para a historiografia tanto os atores célebres da sociedade, quanto àqueles considerados excluídos e subalternos (DEL PRIORE, 2009, p. 9). O indivíduo biografado não deve ser visto de forma isolada, mas sim, deve estar inserido no contexto de sua época para que a sociedade possa, através dele, ser compreendida em suas ideologias e valores, fazendo com que seja mais “tangível a significação histórica geral de uma vida individual” (DEL PRIORE, 2009, p. 9). Este indivíduo deve ser problematizado na forma que a tradição historiográfica dos *Annales* chama de história-problema (DEL PRIORE, 2009, p. 10). O biografado deve ser submetido a “uma cronologia de fatos”, sem que se esqueça que a vida é “uma construção feita de acasos, hesitações e escolhas” (LE GOFF apud DEL PRIORE p. 10). Esta vida, inserida num determinado espaço-tempo, esta imersa em “relações sociais diversificadas” sobre as quais “convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence” (DEL PRIORE, 2009, p. 10).

Ao mesmo tempo em que a Nova História Cultural trouxe para o centro do debate histórico temas antes menosprezados pela historiografia ela multiplicou o número de possibilidades, dimensões e abordagens historiográficas. Entre diversas abordagens uma, especificamente, dialoga com a questão tanto da biografia histórica, quanto a questão dos excluídos da sociedade, bem como corrobora para que se enodem tanto o indivíduo quanto a cultura em seu sentido lato: a Micro História.

[...] se preocupam com os anônimos da história, o “popular”, os “de baixo”. Ambas as abordagens diminuem o foco da história, concentrando-se no tempo significativo de fatos, ações e representações que cercam o indivíduo. A diferença? Oriundos da tradição marxista, os autores ligados à Micro História se preocupam com conflitos de classe sub-reptícios aos fatos e personagens históricos. (DEL PRIORE, 2009. p. 11)

Cabe então ao historiador encontrar um problema e trabalhar as fontes de modo a achar o elo entre o indivíduo e a realidade sócio-política e cultural onde o mesmo se encontra. Construções de uma determinada estrutura social como classe social, religião ou sistemas de crenças, profissões, etc, oferecem subsídios ao desafio do biógrafo historiador facilitando a construção de uma biografia problematizada e contextualizada (DEL PRIORE, 2009. p. 11).

Pode-se igualmente examinar a maneira pelas quais as crises pessoais de um indivíduo complexo refletem as tensões de uma época, e como as soluções pessoais do conflito fazem eco, se apropriam ou se impregnam às transformações de uma cultura. Assim, o indivíduo é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, seu percurso iluminando a história por dois ângulos distintos. Um explícito, pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito. O outro, implícito, avaliado no percurso do personagem que ilustra, por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do período. Neste caso, o indivíduo encarna, ele mesmo, tais tensões (DEL PRIORE, 2009. p. 11).

O individual não é contraditório ao social, pois vem acompanhado dos múltiplos espaços e tempos sociais o que torna possível, através da documentação, não só apreendê-lo, mas apreender este indivíduo em contextos sociais dos mais diversos possíveis (REVEL, 1998, pp. 21-22). A abordagem micro histórica expõe as variáveis possíveis da análise social através do individual, porém este deve ser estudado dentro de uma experiência coletiva, sendo instituído regras e limites metodológicos para que se defina o funcionamento deste conjunto social onde o indivíduo está inserido (REVEL, 1998, p. 23).

Ela propõe que não basta que o historiador retome a linguagem dos atores que estuda, mas que faça dela o indício de um trabalho ao mesmo tempo mais amplo e mais profundo: o de construção de identidades sociais plurais e plásticas que se opera por meio de uma rede cerrada de relações (de concorrência, solidariedade, de alianças e etc.). (REVEL, 1998. P. 25)

A análise micro histórica tem caráter extremamente empírico, atrelada fundamentalmente com a prática histórica (REVEL, 1998, p. 16). Nesta prática a racionalidade individual, bem como a identidade coletiva não devem ser estudadas de forma naturalizada, pois as sociedades e as relações presentes nela não são inscritas de forma consensual existindo conflitos, rupturas e o desenvolvimento de inúmeras estratégias pelos mais variados grupos (REVEL, 1998, p. 25).

A escrita da história relacionada a análise micro deve levar em consideração os comportamentos através dos quais as identidades coletivas se estabelecem ou se desfiguram, numa conjuntura onde uma miríade de destinos individuais cruzam-se a estratégias sociais

coletivas imersas em possibilidades (REVEL, 1998, p. 26). Os contextos históricos seriam plurais, heterogêneos propiciando diferentes escolhas para os indivíduos analisados. (REVEL, 1998, p. 27). A dimensão destes contextos pode variar de local ao global, não havendo oposição entre história local e história global, “pois o que o ponto de vista micro histórico oferece à observação não é uma versão atenuada, ou parcial, ou mutilada, de realidades macrossociais: é, e este é o segundo ponto, uma versão diferente” (REVEL, 1998, p.28).

Na Micro História as coisas não são naturais ou consensuais. A História não é linear, alinhada, mas sim está repleta de conflitos e mudanças repentinas (LEVI, 1992, p. 137). Por este motivo, a Micro história é uma prática historiográfica eclética em seus referenciais teóricos, experimental ainda, e sem um arcabouço teórico-metodológico bem definido (LEVI, 1992, pp. 133-134). Estes fatores tornam esta abordagem uma excelente opção para o estudo dos desvalidos da História, pois permite a junção de teorias e metodologias distintas na busca de uma interpretação Histórica. A Micro História e grande parte de seus historiadores têm “[...] suas raízes no marxismo, em uma orientação política para a esquerda e em um secularismo radical com pouca inclinação para a metafísica” (LEVI, 1992, p. 135), estes fatores distanciam a pesquisa histórica de uma abordagem puramente retórica e estética (LEVI, 1992, p. 135) e conferem uma capacidade mais realista de interpretação da realidade histórica.

Assim, toda ação social é vista como o resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de um a realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdades pessoais. A questão é, portanto, com o definir as margens - por mais estreitas que possam ser - da liberdade garantida a um indivíduo pelas brechas e contradições dos sistemas normativos que o governam. Em outras palavras, uma investigação da extensão e da natureza da vontade livre dentro da estrutura geral da sociedade humana. Neste tipo de investigação, o historiador não está simplesmente preocupado com a interpretação dos significados, mas antes em definir as ambiguidades do mundo simbólico, a pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também dos recursos materiais (LEVI, 1992, pp. 135-136)

Interpretar os acontecimentos ao invés de simplesmente os textos passa a ser o papel do historiador na abordagem micro histórica (LEVI, 1992, p. 136). Ela implica em uma redução da escala de observação, mas também no estudo intensivo dos documentos (LEVI, 1992, p. 136) visando descrever as amplas e complexas estruturas sociais sem que a visão do espaço social do indivíduo se perca e tirando dessa visão um retrato do povo e de sua situação de vida (LEVI, 1992, p. 137). A escala de análise micro aparece “[...] como um objeto de

análise que serve para medir as dimensões no campo dos relacionamentos” (LEVI, 1992, p. 137) sendo um “[...] procedimento analítico, que pode ser aplicado em qualquer lugar, independentemente das dimensões do objeto analisado” (LEVI, 1992, p. 137). Como preceito fundamental a micro histórica objetifica que as análises micro revelam fatores que não foram previamente observados em uma análise macro (LEVI, 1992, p. 139). Desta forma a análise intensa das fontes documentais registra os fatos significativos que não seriam percebidos em uma análise macro (LEVI, 1992, p. 141). Estes fatos antes imperceptíveis, se contextualizados podem levar a uma interpretação do discurso social (LEVI, pp. 141-142). “Essa abordagem é bem-sucedida na utilização da análise microscópica dos acontecimentos mais insignificantes, como um meio de se chegar a conclusões de mais amplo alcance” (LEVI, 1992, p. 142).

A micro história tenta não sacrificar o conhecimento dos elementos individuais a uma generalização mais ampla, e de fato acentua as vidas e os acontecimentos individuais. Mas, ao mesmo tempo, tenta não rejeitar todas as formas de abstração, pois fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral (LEVI, 1992, p.158).

Estes discursos e construções sociais geram estruturas simbólicas e representações que são estudadas em uma perspectiva diferenciada de outras ciências sociais e humanas.

Parece-me que uma das principais diferenças de perspectiva entre a micro história e a antropologia interpretativa é que a última enxerga um significado homogêneo nos sinais e símbolos públicos; enquanto a micro história busca defini-los e medi-los com referência à multiplicidade das representações sociais que eles produzem (LEVI, 1992, p.149)

Ao se apreender das documentações individuais fragmentos do passado o historiador parte de uma perspectiva particular ressignificada em um contexto social específico (LEVI, 1992, p. 154), concentrando-se “[...] nas contradições dos sistemas normativos e por isso na fragmentação, nas contradições e na pluralidade dos pontos de vista que tornam todos os sistemas fluidos e abertos” (LEVI, 1992, p.154-155).

A redução de escala e o caráter experimental da abordagem micro histórica tornariam as relações entre sistemas de crenças, valores, representações e pertencimento social passíveis de análise, sem reduções deterministas (CHARTIER apud GINZSBURG, 2007, pp. 263-264). Esta redução “[...] é uma operação experimental justamente devido a esse fato, porque ele presume que as delineações do contexto e sua coerência são aparentes, e revela aquelas contradições que só aparecem, quando a escala de referência é alterada” (LEVI, 1992, p. 155).

1.5 A Semiótica da cultura como experimentação do outro

Será utilizado também como metodologia de análise a semiótica da cultura desenvolvida pela Escola de Tártu-Moscou, também chamada de Semiótica Russa. Os pesquisadores desta semiótica russa entendem a cultura como linguagem, e como meios de expressão que vão além do social, incluindo os mais diversos aspectos da vida (VELHO, 2009, p. 249). Para esta escola a semiótica desdobra-se sobre os aspectos filosóficos, tecnológicos e sociais capazes de influenciar a produção dos signos culturais, corroborando para a construção das formas comunicativas dos mais diversos grupos sociais (VELHO, 2009, p. 250). Esses signos na semiótica russa configuram-se inteligência coletiva e produzem significado nas relações cotidianas (VELHO, 2009, pp. 250-251).

Para a escola russa toda investigação que se predispõe a compreender e analisar as mais diferentes linguagens, é de natureza semiótica (MACHADO, 2003, p. 24). “Onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise” (MACHADO, 2003, p. 24). Para compreender esses problemas das mais diversas linguagens, a semiótica russa busca compreender os “mecanismos semióticos que se manifestam nos mais diferentes sistemas” (MACHADO, 2003, p. 25). Uma das bases desses mecanismos é a ciência de que a linguagem não pode ser entendida através da noção de totalidade, pois ao ser um sistema codificado, as diferentes linguagens se codificam e se recodificam de formas diferentes, ou seja, códigos culturais diferentes codificam suas mensagens de formas diferentes, desta forma a cultura é a combinação de diversos sistemas de signos que possuem sua própria codificação, destarte, trata-se então de buscar os traços semióticos que constituem e distinguem os mais diferentes sistemas culturais (MACHADO, 2003, p. 27).

Contra a noção de totalidade, os semioticistas propuseram a noção de *traço*. Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem diferentes sistemas de signos. É a noção de traço, cuja formulação não esconde forte influência do conceito jakobsoniano de fonema, não como unidade, mas como feixe de traços distintivos cuja ação produz os signos da língua, que abre um outro caminho, fazendo com que a abordagem semiótica tomasse um rumo independente de ciências como a antropologia e a sociologia. É impossível postular o caráter semiótico da cultura senão a partir das esferas que a constituem e, tomadas umas em relação às outras, não são mais do que traços, ou melhor, feixes de traços distintivos e em interação. A ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos,

cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura que se definiu, assim, como uma *semiótica sistêmica* (MACHADO, 2003, p. 27).

O sistema semiótico de que trata a escola russa ganha forma na busca por compreender o encontro entre as culturas como uma experiência dialógica (MACHADO, 2003, p. 28). A experiência dialógica, o encontro de culturas, é tida como uma forma de enriquecimento mútuo, posto que a cultura é entendida como um sistema aberto, não fechado e em constante processo de mudanças, através dos processos de interação cultural e dialogismos (MACHADO, 2003, p. 28). “A esse jogo de várias vozes que ora dialogam, ora se contrapõem ou se digladiam, ora se citam mutuamente, ora expressam diferentes discursos ligados a diferentes comunidades linguísticas, Bakhtin denominou Dialogismo” (apud BARROS, 2018, p. 34). E para que ocorra uma abordagem de fato sistêmica, a dinâmica das relações sociais não deve ser desconsiderada em uma análise dos fatos (MACHADO, 2003, p. 29).

Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra. Duas formulações importam nesse momento: primeira, a ideia de que toda cultura vive uma grande temporalidade por ser uma unidade aberta; segundo, a noção de que a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do outro, daquilo que Bakhtin chama extraposição (MACHADO, 2003, p. 28).

Segundo Bakhtin a cultura de outrem só se manifesta plenamente sob o olhar de outra cultura, desta forma “descobre suas profundidades ao encontrar e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio: entre eles se estabelece um tipo de diálogo que supera o caráter fechado e unilateral desses sentidos, dessas culturas” (BAKHTIN, apud, MACHADO, 2003, p. 29).

A semiótica russa configura-se em uma espécie de tradução da tradição, que nada mais é que o encontro de diferentes culturas das quais originam-se novos códigos culturais (MACHADO, 2003, p. 30). “Nesse caso, os códigos culturais são fontes de gestação da memória não hereditária, tal como entendeu Lótman, que se encarrega de formatar os sistemas semióticos da cultura” (MACHADO, 2003, p. 30). Os códigos culturais se desenvolvem no encontro entre povos, entre grupos distintos, e, no caso desta tese, no encontro entre periferia/subúrbio e centro hegemônico (MACHADO, 2003, p. 30). Este encontro de tradições gera novos sistemas de signos, que se tornam tributários uns dos outros, não sendo destruídos, mas sim recodificados (MACHADO, 2003, P. 31). Para a semiótica russa as

culturas dicotômicas ou binárias são complementares entre si, pois as disputas ocorrem no campo social e não se confundem com a capacidade de complementação cultural, já que a cultura não se confunde com a sociedade, posto que a cultura é o processamento de informações, isto é, “a organização de algum sistema de signos, ou de códigos culturais” (MACHADO, 2003, p. 33).

O aspecto fundamental que nos interessa aqui é a análise das oposições binárias como relações complementares. Trata-se de compreender que, embora seja inconcebível tomar o encontro entre diferentes culturas fora das determinações sociais de todo conflito político, as linhas de força em disputa não se confundem. As culturas não se anulam, mas propiciam outras injunções. [...] Neste sentido a semiótica da cultura trabalha com um intervalo: a transformação da não cultura em cultura. O que está em pauta de estudo é uma dinâmica transformadora (MACHADO, 2003, pp. 32-33).

A aplicação da semiótica da cultura é um exercício de questionamento dos processos culturais dos sistemas de signos, posto que cultura pressupõe um sistema interligado de manifestações dos mais diversos tipos de linguagens (MACHADO, 2003, p. 35). A semiótica da cultura ao permitir sistematizar códigos culturais diversos, tais como visuais, gestuais, sonoros e etc., torna-se um excelente arcabouço metodológico para compreender a interação dos aspectos ligados ao cotidiano do carioca e de sua malandragem, tais como, por exemplo, o linguajar, o sotaque e os trejeitos próprios do lugar de nascimento do indivíduo periférico, que é também onde se estabelecem estes pagodes cariocas, bem como o uso de estratégias linguísticas nestes pagodes de partido-alto, como ironia, da galhofa, das inversões sociais e a jocosidade.

O questionamento fundamental é o caráter singular da linguagem na cultura, em favor de uma compreensão de seus extratos não linguísticos propriamente ditos, mas semióticos. Quer dizer, não se trata de considerar linguagem do ponto de vista linguístico e, conseqüentemente, da codificação gráfico-sonora do alfabeto verbal. Trata-se de sistematizar a presença de outros códigos culturais (visuais, sonoros, gestuais, cinésicos) criadores de sistemas semióticos específicos (MACHADO, 2003, p. 35).

A cultura é um gerador de estruturalidade que permite o reconhecimento e a transmissibilidade da mensagem, pois cada cultura possui uma hierarquia complexa de códigos (LÓTIMAN, apud, MACHADO, 2003, p. 39).

Assim, os sistemas culturais são textos não por que se reduzem à língua, mas porque sua estruturalidade procede a modelização a partir da língua natural. No limite desse

raciocínio situa-se a síntese sistêmica: O conceito de cultura como texto no texto. Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes. Por conseguinte, todo texto da cultura é um sistema modelizante (MACHADO, 2003, p. 39).

Modelizar aqui não aparece como uma reprodução de modelos, mas como o estabelecimento de correlações através de traços peculiares que são decodificados através da língua natural (MACHADO, 2003, p. 50). As linguagens produzidas são consideradas textos que são construídos através do dialogismo e formam um *continuum* dinâmico em constante construção (MACHADO, 2003, p. 51). Desta forma a semiótica da cultura vai analisar as mais diversas formas de linguagem como um fenômeno interativo e sem possibilidade de existência isolada, onde a interdependência das culturas são analisadas do ponto de vista da correlação e não das dicotomias, e as mais diversas manifestações culturais como danças, músicas, cerimônias, etc., são consideradas como textos orientados à determinado receptor, implicando a construção e existência de uma memória coletiva que sempre produz novos textos (MACHADO, 2003, p. 54). A linguagem natural é tida como um modelo universal que toda cultura possui, tal qual o idioma, por exemplo, já o texto representa a passagem da informação para texto, gerando um sistema modelizante de segundo grau, onde os sistemas, dinâmicos que são, ora organizam-se de determinada forma, ora se desorganizam, criando um sistema multiculturalista e diverso (MACHADO, 2003, pp. 54-55).

Os signos só podem ser compreendidos à luz de outros signos, desta forma os textos culturais produzidos pela periferia e pelo centro são analisados sob a ótica da interação, da correlação e da troca, que produzem conjuntos culturais heterogêneos (MACHADO, 2003, pp. 57-58).

Capítulo 2 - DEIXA O PAGODE ME LEVAR

O samba enquanto fenômeno cultural, atravessou o século XX primeiramente como alvo de perseguição e discriminação, para então ser identificado como o ritmo símbolo nacional (IPHAN, 2007, p. 09). Esta mudança de perspectiva, segundo o dossiê elaborado pelo CCC (Centro Cultural Cartola) em parceria com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ocorreu devido ao encontro entre sambistas e as elites intelectuais que participavam da elaboração das políticas culturais do Estado entre os anos 30 e 40 (2007, p. 09). Cabe lembrar que até o ano de 1960 a cidade do Rio de Janeiro foi a capital do país e vitrine da nação. O dossiê atenta para o fato dessa mudança não ser somente algo de “cima para baixo”, elaborado pelas elites para o povo, mas que houve protagonismo dos sambistas, ligados as classes populares e a periferia, para que o samba fosse reconhecido como uma parte importante da cultura nacional (2007, p. 09).

Essa passagem gradual de gênero perseguido a símbolo nacional foi, em parte, uma contingência relacionada ao fato de, nos anos 30 e 40, ser o Rio a capital do país, possibilitando o encontro entre as elites do samba, como Donga e João da Baiana, e as elites intelectuais que orientavam as políticas culturais do Estado, como Villalobos e Mário de Andrade. Mas é fundamental observar que a atuação dos próprios sambistas no sentido da aceitação e do reconhecimento do gênero pelo *establishment* foi de importância decisiva. Os processos de “oficialização” ou “nacionalização” do samba descritos por estudiosos como Hermano Vianna e Cláudia Matos não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. E não só isso: pode-se afirmar que foram seus primeiros cultores, pobres, negros e excluídos, os principais responsáveis por essa conquista, tomando para si a liderança do processo de afirmação gradual do samba, urdido em diversos fatores que vão da excelência de sua expressão criativa ao capricho da indumentária e o emprego de palavras rebuscadas, no que se poderia resumir modernamente por “atitude”. Como resultado, o samba é reconhecido como a música popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afrodescendentes que aqui viveram e vivem (IPHAN, 2007, p. 9)

No território nacional o samba se consagrou, ligado primeiramente às classes populares, a malandragem carioca e até mesmo a marginalidade, posto que a primeira escola de samba teria surgido no Bairro do Estácio de Sá na década de 1920. Esta era uma área desprestigiada do entorno do centro do Rio de Janeiro (FERNANDES, 2012, s/p), essencialmente habitada por ex-escravos, imigrantes, estivadores, operários, prostitutas e malandros que moravam em cortiços, morros e favelas e cujos hábitos, costumes e festividades eram tanto desdenhados pela elite, quanto reprimidos pela polícia (FERNANDES, 2012, s/p).

Embora o Brasil seja especialmente reconhecido como o país do samba e do futebol, esses elementos só passaram a ocupar tal posição dentro da representação nacional brasileira após os anos 1940. Antes da escola de samba, que surgiu pela primeira vez em 1928, o samba era perseguido sistematicamente pela polícia (FERNANDES, 2012, s/p).

Sua invenção enquanto música popular brasileira foi um processo que envolveu muitos grupos sociais, demonstrando o seu caráter híbrido.

A rapidez com que o samba passou de manifestação perseguida pela polícia, durante as primeiras décadas do século XX, a símbolo da identidade nacional brasileira, na década de 1930, foi chamada por intelectuais brasileiros de “mistério do samba”. Em livro homônimo, Hermano Vianna desvendou parte desse “mistério” e destacou o papel de intelectuais e políticos, como o sociólogo Gilberto Freyre e o médico e prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, cujas opiniões e ações “pavimentaram” o caminho que trouxe para o centro da cidade e da nação uma expressão cultural que vinha dos morros, dos subúrbios e das favelas cariocas. De fato, a veloz ascensão do samba como representação nacional deve muito à busca (e disputa) das elites políticas e culturais pelas “coisas nacionais”. Como mostrou Hobsbawm, em toda parte as nações e o nacionalismo são projetos políticos das elites de um Estado e de uma sociedade; é o Estado que cria a nação, e não o contrário. A adesão de parte da cultura das classes superiores ao samba e à escola de samba explica uma grande parte do tal “mistério do samba” no Brasil. (FERNANDES, 2012, s/p).

Os ditos subalternos, periféricos e suburbanos, excluídos e reificados pela elite hegemônica elaboram novas práticas que espelham seu cotidiano: o samba carioca, a voz do morro (IPHAN, 2007, p. 09). Desenvolveram as primeiras escolas de samba que se constituíram em redes de solidariedade e uma forma de estabelecer seu lugar de fala, buscando, mesmo que inconscientemente, fugir da violência epistêmica dos grupos hegemônicos (IPHAN, 2007, p. 09).

Essas comunidades, duramente atingidas pela reforma urbana da primeira década do século, que as afastou do Centro, resistiram e responderam à exclusão e ao preconceito, dentre outras maneiras, através do samba e das escolas, expressões populares de alto valor artístico e grande poder de integração. O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído. (IPHAN, 2007, p. 9)

Ao longo de sua trajetória o samba passou por muitas mudanças socioculturais e em sua cadência. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira o samba tem se apresentado com muitas variantes rítmicas conforme demonstra a tabela.

VARIANTES	DEFINIÇÃO
SAMBA-DE-TERREIRO	É um subgênero do samba, surgido na década de 1930 nos terreiros (atuais quadras) das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro. Estes sambas ficaram conhecidos assim, porque eles eram produzidos durante todo o ano nos espaços que se tornariam as futuras quadras. Antes de ser cimentado, o chão do terreiro era feito de terra batida.
SAMBA-EXALTAÇÃO	O momento de inauguração deste estilo de samba menos rústico e mais sofisticado, exaltando as qualidades e a grandiosidade do país, foi a composição <i>Aquarela do Brasil</i> , do mineiro Ary Barroso. Caracterizado pelo ufanismo, constituindo o primeiro momento de exportação da música popular, apresentando as cores, a aquarela do país e ao resto do mundo.
SAMBA-DE-BREQUE	A principal característica do estilo é a pausa no acompanhamento acentuadamente sincopado para uma intervenção declamatória do intérprete. Estas paradas bruscas são chamadas breques.
SAMBA-ENREDO	O samba enredo é uma modalidade do samba moderno que surgiu em 1930, como peça oficial do carnaval no Rio de Janeiro, para dar mais vida ao desfile de uma escola de samba, que galgaram estágios de aceitação, admiração e paternalização através dos anos, tornando-se um dos símbolos nacionais.
SAMBALANÇO	O Sambalanço é considerado um subproduto da Bossa-Nova e muito utilizado em bailes suburbanos das décadas de 1960 a 1980.
SAMBA-DE-QUADRA	Evolução do samba-de-terreiro para as quadras das escolas de samba.
SAMBALADA	A Sambalada foi um subgênero musical surgido a partir do início da década de 1950 e derivado diretamente do samba-canção. A sambalada era uma espécie de samba-canção em ritmo mais lento, semelhante aos das músicas comerciais estrangeiras lançadas no mercado brasileiro de época (como o bolero e a balada, por exemplo), sob o nome genérico de baladas.
SAMBA-CHULADO	O Samba-chulado é uma variante do samba existente na Bahia de melodia mais complexa e extensa que o samba-de-roda comum, no qual se entremeiam verso da tradição popular. No samba-chulado, os participantes não sambam enquanto os cantores gritam a chula – uma forma de poesia. A dança só tem início após a declamação, quando uma pessoa por vez samba no meio da roda ao som dos instrumentos e de palmas.
SAMBA-RAIADO	É uma das variantes que tem influência da música sertaneja/rural, variante muito comum no início do século, ainda com forte influência do samba-rural baiano e trazido para o Rio de Janeiro pelas Tias Baianas e sendo ainda visto como uma variante do Samba-de-roda.
SAMBA-COCO	É uma dança brasileira. O coco surge na região nordeste como uma dança de trabalho e se dissemina pelos estados da Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas e Pernambuco. O ritmo possui traços indígenas, com nítida influência africana dos quilombos e senzalas. Os negros cantavam durante o ritual da quebra do coco para a extração das coconhas. O aspecto sertanejo existente, possivelmente, é resquício da matriz portuguesa. As canções são marcadas pela oralidade, apresentam como temática o cotidiano de labuta, o amor e a própria história.
SAMBA-CHORO	Fusão dos elementos rítmicos e da formação instrumental do samba com o choro, ambos gêneros musicais da música popular brasileira. Tem andamento médio e se caracteriza um choro com letra.
SAMBA-CANÇÃO	Surgido na década de 1920 e firmando-se na década seguinte, esta forma de "amacramento" do samba, segundo Ruy Castro, inicialmente tinha influência do fox e na década de 1940, do bolero.
SAMBA-BATIDO	É uma variante do samba existente na Bahia, o antigo batuque.
SAMBA-DE-PARTIDO-ALTO	É considerado como a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas.
SAMBA DE GAFIEIRA	É um estilo de dança de salão derivado do maxixe enquanto gênero musical (isto é, enquanto música composta pensando nos passos dos dançarinos do samba de gafieira), inclui o samba-choro (especialmente o chamado choro de gafieira), o samba de breque e o samba sincopado.
SAMBA-MAXIXE	Era muito influenciado pela dança homônima e tocado basicamente ao piano. Teve como expoente o compositor Sinhô (José Barbosa da Silva - 1888/1930), que detinha a alcunha de "O Rei do Samba".
SAMBÃO-JÓIA	Muitos críticos usavam o termo "Sambão-jóia" pelo lado pejorativo, como samba de qualidade duvidosa. Outros perceberam neste termo e nos cantores e compositores a ele relacionados certa importância para a MPB. Estes artistas recolocaram o samba nas principais emissoras de rádio e TV do país, sendo responsáveis por vendas expressivas do gênero na década de 1970.
SAMBA DE RODA	Os escravos, em 1860, já costumavam ritmar as rodas de samba com palmas animadas, mas foi em 1930, no Rio de Janeiro, que surgiu o samba de roda, que lembra bastante as rodas de capoeira.
PAGODE	É basicamente outra forma de samba e é dividido em duas tendências: a primeira mais ligada ao partido-alto, conservando a linhagem sonora e fortemente influenciada por gerações passadas e a segunda, da década de 1990, é considerada mais "popular".

Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹⁰

Essas mudanças geram uma gama de nuances do que pode ser considerado samba. Para, além disso, geram novos significados dentro da própria música popular (TROTTA, 2007, p. 02).

¹⁰ <http://dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos>

Samba, samba-chula, samba raiado, samba-choro, samba-canção, samba-enredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto. São tantos os estilos de fazer samba que podemos pensá-lo como uma espécie de metagênero, um grande ambiente socio musical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela. Dentre as várias formas que o samba assume, podemos estabelecer uma distinção entre aqueles sambas feitos no contexto da indústria cultural e da música profissional, e aqueles feitos em contextos mais ou menos comunitários e informais (IPHAN, 2007, p. 23).

Os diversos grupos sociais, através da criação de sua própria musicalidade constroem para si identidades e sociabilidades, e muitas vezes corroboram para incorporação de “juízos estéticos valorativos e contribuem para uma hierarquização das ofertas musicais que circulam pela sociedade” (TROTТА, 2007, p. 02).

O impacto cultural da música popular nos meios urbanos atuais incide primordialmente sobre a formação de grupos sociais e construção e compartilhamento de afinidades e gostos comuns. Trata-se de um produto cultural que, disponibilizado para amplos setores da sociedade, adquire especificidades simbólicas no momento das experiências culturais, fazendo circular pensamentos e visões de mundo. (TROTТА, 2007, p. 01)

Essa ressignificação não pode ser desvinculada da raiz do samba. Oriundo de bairros pobres, de classes populares com baixo poder aquisitivo, o samba liga-se a essência do que foi a escravidão, uma mistura de tribos e etnias que lhe conferiram uma sincrética polirritmia afro-brasileira (TROTТА, 2007, p. 03). Ontologicamente o “reconhecimento do samba se dá principalmente através de seu padrão rítmico característico, chamado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni de “paradigma do Estácio” por ter sido criado pelos sambistas que circulavam pelo Largo do Estácio durante a década de 1920” (SANDRONI apud TROTТА, 2007, p. 03).

No que diz respeito à sonoridade, o samba idealmente se faz acompanhar por instrumentos de percussão característicos (pandeiro, surdo, cuíca, tamborim) aos quais são acrescentados principalmente violão (de 6 e de 7 cordas) e cavaquinho. Há espaço ainda para algum instrumento solista, com destaque para a utilização de flauta, clarinete, saxofone ou bandolim. Mas um samba é samba também por sua temática, que preferencialmente narra sua própria beleza (diretamente ou através de metonímias como “o morro”, “a Mangueira”, “a Lapa”, “o pandeiro”, etc...) e se especializou em valorizar em seu próprio repertório fatos e personagens míticos do gênero.

Segundo TROTТА quando se pensa em sonoridade, deve-se primordialmente pensar na junção de uma prática ligada a ideias, pois as “sonoridades não são neutras, elas acionam

imaginários compartilhados e produzem mudanças em comportamentos, códigos sociais, modelos de visibilidade e audibilidade compartilhados” (2016, p. 03). Segundo Trotta a marca do Pagode de Partido Alto é a autenticidade (2016, p. 03). Esta autenticidade funciona como uma estratégia para ocupação de um nicho mercadológico, pois esta característica corrobora para a construção de uma legitimidade, de um pertencimento ao espaço do periférico, ao espaço dos exotismos tão apreciados pelas classes hegemônicas. Ao mesmo tempo em que esses grupos se inserem no mercado, passam a disputar e a possuir prestígio (TROTТА, 2016, p. 03).

Tais grupos buscaram reposicionar o imaginário do samba – fortemente atravessado pela ideia de autenticidade – incorporando algum tipo de inserção positiva no mercado, negociando seu viés comercial. Possivelmente a herança mais direta e imediata dessa sonoridade seja o estilo do grupo “Fundo de Quintal”, formado nas famosas rodas de samba do bloco carnavalesco Cacique de Ramos durante a década de 1970. A sonoridade do “Fundo de Quintal” é inspiração continuamente reafirmada tanto pelos sambistas que foram lançados comercialmente durante a década de 1980 (como Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, entre outros) quanto dos grupos do chamado “pagode romântico” que surgiram a partir da década seguinte (como “Raça Negra”, “Só Pra Contrariar” e “Exaltasamba”). É possível afirmar que esse “som” se consolida no mercado de samba durante os últimos 40 ou 50 anos como signo de uma vertente mais popular do samba, traduzido midiaticamente na classificação “pagode”, que assume vários sentidos no decorrer das décadas (TROTТА, 2016, p.03).

Desta forma, quando o pagode surgiu no subúrbio carioca, sua essência não era padronizada, muito pelo contrário, era única e dinâmica, até mesmo por que o pagode era versado de repente, nas rodas de samba. É a indústria cultural, com sua lógica mercadológica, que, quando assimila um produto, fruto da sua busca por exotismos, adultera as tradições, as padroniza em seu próprio proveito (HOBBSAWM, 1990, p. 38). Mesmo tendo nascido da necessidade de entreter a classe trabalhadora, isto é, os proletários do subúrbio, ao ser assimilado pelas classes dominantes, ele se transforma em produto comercial, moeda de troca e até mesmo garantia de prestígio para seus artistas marginais.

O samba, em um processo de circularidade e hibridismo cultural, tornar-se-ia representação coletiva da identidade nacional. Desta forma as “escolas de samba atraíram mais e mais o interesse de segmentos sociais diversos, aproximando sambistas, classe média, intelectuais, mídia, poder público, políticos, indústria do entretenimento e do turismo” (IPHAN, 2007, p. 10). Este processo teria se repetido, logicamente que levando em consideração suas especificidades, na propagação do fenômeno pagode nas últimas décadas do século XX. O pagode de partido alto, assim como o samba, teria sua prática enraizada no

cotidiano dos sambistas, configurando-se em um espaço de sociabilidade e de continuação histórica (IPHAN, 207, p. 10).

Cabe ressaltar que, de forma geral, a historiografia da música popular brasileira de grande parte do século XX teve como principais objetos figuras como Chico Buarque, Elis Regina, Clara Nunes, entre outros grandes interpretes musicais, bem como movimentos musicais como a Tropicália e a Bossa Nova, deixando de lado outras cadências de samba mais ligadas as classes populares (ARAÚJO, 2002, p. 27). Porém estas expressões musicais representavam um público mais restrito, ligado as classes médias e não à grande massa popular (ARAÚJO, 2002, pp. 27-28). O grande público do final dos anos 1970 apreciava a chamada música brega que ganhava corpo nas vozes de Waldick Soriano, Benito Di Paula, Agnaldo Timóteo, entre outros grandes nomes (ARAÚJO, 2002, p. 26). Assim como no final dos anos 1970 as massas ouviam brega, nas décadas seguintes novos ritmos e estilos foram surgindo e sendo apreciados pelas camadas mais populares. Embora tivessem grande público, determinadas manifestações musicais não alcançaram grande destaque na História da Música Popular Brasileira, “[...] ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferido das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares” (ARAÚJO, 2002, p. 29).

No final do século XX muitos movimentos culturais começam a despontar e a periferia ganha visibilidade e passa a produzir e consumir bens culturais, a fazer parte da dinâmica mercadológica/capitalista da produção artístico cultural. O indivíduo publiciza seus vínculos identitários e simbólicos, que (fragilmente) respondem às suas necessidades existenciais, através da escolha de determinados produtos. (KAECKE, 2013, p. 6).

No Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, a cultura da periferia entre meados dos anos 1980 e início dos anos 1990 começa a se delinear, a ganhar identidade (HOLLANDA, 2012, p. 86). A periferia então, apesar de representar o terceiro mundo, uma minoria cultural, passa a compor um novo mercado, posto que representa uma grande parcela de consumidores em decorrência do elevado número de habitantes.

Este processo “consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover a autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades” (HOLLANDA, 2012, p. 86). O samba, que ao longo de sua trajetória seria vinculado aos grupos populares, teria também grande expressão nas periferias, tornando-se um de seus principais produtos culturais, tanto no sentido da produção, quanto no do consumo.

Ainda que continue parte fundamental do ciclo do capital, Néstor García Canclini (2001) coloca que o consumo na pós-modernidade aparece como possibilidade e como instrumento para afirmar identidades. Se no Estado Nacional moderno, a ideia norteadora das reivindicações sociais era a cidadania, calcada na igualdade entre as pessoas; o que ocorre nesse novo período é a valorização das diferenças, e o consumo aparece como o meio para essa afirmação. É tal valor subjetivo que faz com que a escolha de produtos culturais não seja aleatória, mas sim determinada por uma seleção de bens escolhidos por serem publicamente valiosos de acordo com a forma de sociabilidade escolhida (CANCLINI, 2001, p.45).

Neste contexto o pagode, uma variante do samba torna-se um de seus principais produtos culturais. Novos vínculos identitários são elaborados e diferentes formas de sociabilidade vão sendo desenhadas. O subúrbio produz sua própria arte suprimindo suas próprias carências, ao mesmo tempo em que resiste à hegemonia cultural das elites, produzindo assim novas possibilidades e uma identificação cultural.

A periferia é marginal por que busca subverter a ordem vigente, pois ela passa a pertencer a um lugar que antes era ocupado só pela elite, pelo erudito. Ela reescreve, canta, atua para seus pares, com sua própria linguagem e especificidade, atuando para além do indivíduo e representando uma identidade grupal. A periferia, bem como o indivíduo periférico, constitui-se na personificação do subalterno conceituado por Spivak buscando tomar para si o lugar de fala a que tem direito, mesmo com as dificuldades de se construir um discurso de resistência para além dos discursos hegemônicos (2010, pp. 12-16).

A gente é marginal, mas quer ter editora, quer ter doutorado. A margem pra mim é o que desestabiliza o centro, por isso, mesmo que um dia a gente esteja numa editora grande, vai ser marginal. Marginal é pelo tema, é pela forma, é pela fonte, pela raiz, é pelo público que a gente imagina atingir. Eu penso nos caras que são marginalizados pela cultura quando eu tô escrevendo, eu penso no meu vizinho. Eu me identifico com o termo, mas eu não quero nem pra mim, nem pra você, ficar dormindo embaixo de goteira, passando perrengue (ROSA, apud NASCIMENTO, 2006, p. 60).

Os pagodes tornaram-se um fenômeno coletivo da paisagem carioca entre os anos oitenta e noventa, marcando uma ruptura com o samba que se estabelecera como cultura popular brasileira e que visava agradar um público mais elitista. O pagode de partido alto era popular, produzido por anônimos e para anônimos, as massas urbanas periféricas, o que origina uma tradição ligada a esses grupos.

Esta tradição periférica passa a constituir-se em uma expressão sociocultural de raiz marginal que corrobora para a construção de uma identidade para estas regiões abandonadas

pelo poder público e pela indústria cultural. É importante então refletir sobre a emergência dessas práticas culturais também como uma resposta social das periferias, uma pressão para ter sua voz ouvida sem intermediários, embora sem a pretensão de negar a influência do samba mais tradicional, posto que um princípio teórico importante a esta tese é o de circularidade cultural, isto é, o diálogo entre o popular e o erudito, através de uma relação de hibridismo, já que a história das culturas baseia-se no empréstimo cultural (BURKE, 2010, passim). Para, além disso, existem também fatores como o declínio da arte tradicional e das hierarquias marcadas entre os diversos tipos de cultura (PRYSTHON, 2003, p. 3). Existe uma relação simbiótica entre periferia e marginalidade¹¹ e também há uma conexão indissociável do fazer, com a situação socioeconômica e o local de origem de quem faz (LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 8). A partir dos anos 1990 surge no Brasil a escrita marginal elaborada pelos próprios habitantes da periferia (LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 6). Estes autores marginais buscam analisar e criticizar sua própria realidade, lhe atribuindo novos contextos, ao mesmo tempo em que reinterpretem sua própria exclusão social e atribuem a si mesmos a ideia de corpo, de pertencimento. A noção de periferia é integrada ao habitante da mesma, compondo assim seu *ethos*.

De fato, a preponderância sobre a utilização do termo periferia começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos estes artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da preponderância do discurso deste movimento cultural foi, sem dúvida, o fato de falarem da periferia sendo moradores da periferia. O falar “de dentro” foi utilizado como recurso para relativizar outros postos de observação (D’ANDREA, 2013, p. 45-6 apud LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 8).

Grupos de pagodes típicos da cena da periferia carioca, como o Cacique de Ramos e o Fundo de Quintal compunham uma espécie de heróis da resistência negra (FERNANDES, 2010, p. 284). Fernandes escreve que um dos primeiros sambistas a olhar para o pagode de forma politizada e identitária foi o sambista e escritor Nei Lopes

Na medida em que o samba tradicional não recebe da indústria fonográfica nem dos meios de comunicação de massa o tratamento que lhe é devido; na medida em que as escolas de samba, cedendo a diversos interesses, deixam de ser a expressão

¹¹ No sentido de estar à margem da sociedade.

máxima da cultura negra do Rio de Janeiro; nessa medida, então, os sambistas cariocas dão o troco. Afastados dos *terreiros* das escolas (que, sintomaticamente, hoje se chamam *quadras* – termo emprestado do jargão esportivo de classe média branca), eles fazem seus próprios *terreiros* (no sentido de “comunidade, grupo, sociedade” – *egbé* em nagô). E aí é só achar um fundo de quintal, botar lá umas mesas, uns caixotes, umas brahmas, um cavaco, um pandeiro, um tantã, e o pagode está formado (VARGENS, 1986, p. 91 apud FERNADES, 2010, p. 283)

Esses pagodes correspondiam a recursos de sociabilidade e seu *ethos* é seu lugar de origem, onde é muito presente a noção de pertencimento (KAECKE, 2013, p. 5). Estes grupos de pagode criticavam o embranquecimento do samba “Eu acho que o Cacique de Ramos trouxe de volta o batuque, porque o samba estava ficando muito esbranquiçado” (Beth Carvalho apud VIANNA, 2003, p. 48). Este embranquecimento era claramente perceptível em certas variantes do samba, como por exemplo, a Bossa Nova e o Sambão-Jóia. A primeira era ligada a composições do “tipo exportação” e com temáticas suaves ligadas à praia, ao mar, ao sol e ao sal da urbe carioca. Os compositores de maior destaque desta faceta do samba foram Mário Telles, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Roberto Menescal, entre outros, “liderados pelo grande poeta Vinicius de Moraes, que também faziam uso do samba em seu compasso 2/4, influenciados pelo violão jazz-cool de Barney Kessel e a voz de Julie London no LP ‘Julie is my name’”. (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN). E a segunda, apesar das expressivas vendas e destaque na mídia da década de 1970, era considerado um samba de qualidade inferior e com letras muito simplórias e despolitizadas.

[...] a bossa nova, surgida nos fins da década de 1950, que para muitos críticos foi um dos mais bem-sucedidos processos de embranquecimento da música popular, em especial do samba e da musicalidade negra, que era a principal vertente musical no Brasil dos anos de ouro da música popular – décadas de 1930 a 1950 (SEVERIANO, apud PINHEIRO, 2018, p. 90)

Neste contexto, surge na periferia, no final da década de 1980, Jessé Gomes da Silva Filho, mais conhecido como Zeca Pagodinho, figura icônica, que se tornaria não só um grande representante da periferia, mas seu herói e sua voz. Zeca se popularizaria com o apoio da mídia e acabaria levando o pagode da periferia para o centro ideológico da metrópole carioca. Ao fazer este movimento em direção ao centro, o artista não desvincula-se de seu *ethos*, ao contrário disso, torna-se o baluarte desta região, fazendo com que a periferia com suas peculiaridades, passasse a ser consumida pelo centro em sua forma pura e sem intermediários.

A necessidade de uma produção cultural/intelectual contra hegemônica começa a ser alimentada através de uma produção artística desenvolvida pelo subalterno que quebra seu

silêncio, ultrapassando os obstáculos impostos pela violência epistêmica e passa a galgar seu próprio lugar de fala, sem intermediários intelectuais elitizados ou colonizadores “heroicos” que querem dar voz a periferia falando por ela.

2.1 Pagode, espaço e mercado consumidor

A partir do final do século XX e início do século XXI em decorrência do crescimento de correntes historiográficas no Brasil tais como a História Oral¹², Micro História, Estudos Subalternos, dentre outras correntes que buscam tratar dos esquecidos da História, estudos de figuras mais ligadas as grandes massas populares passaram a ser desenvolvidos. Embora tenha havido um crescimento considerável de estudos inseridos neste prisma, os mesmos focam-se mais em áreas como a Geografia, Sociologia, Antropologia, Etnografia, Musicologia, dentre outras ciências Humanas, havendo ainda poucos trabalhos elaborados através da perspectiva historiográfica.

Dentre os artistas protagonistas e os ritmos de predileção das massas, a variante do samba chamada pagode, em especial o Pagode de Partido Alto, tem sido preterido pelas pesquisas na área de História, o que acarreta uma grande lacuna para a História cultural, posto que o pagode, para além de seu caráter de passatempo dos menos abastados, representa um espaço de lutas, conflitos e relações socioculturais das mais diversas.

O pagode é mais do que música. Ele representa um grupo que é composto por seus produtores e por seu público base, ele representa o subúrbio e a periferia. “O samba une as pessoas – e, quando as pessoas se unem por causa do samba, elas estão se juntando por causa de muitas outras coisas também, trocando impressões, sentimentos e criatividade” (MOURA, 2004, p. 02)¹³. O fato de ser produzido em áreas pobres e onde a presença do Estado é insipiente, favorece uma gama de olhares a serem lançados aos aspectos de sua criação e de sua propagação, até sua assimilação pelas classes médias brancas da sociedade.

Tratar do pagode é também tratar dos lugares onde o mesmo é batucado, de sua essência autodidata e popularesca, e de quais são os atores que atuam nessa relação de produção e consumo. Parafraseando Hobsbawm, (1990, p. 28) mas do que escrever uma História do Pagode de Partido Alto ou da biografia de Zeca Pagodinho, buscar-se-á tratar de

¹² Ver:< <https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>

¹³ Fala de Pedro Amorim em uma Roda de Samba ocorrida em 25 de março de 1999 no Bar da Dona Maria, na Rua Garibaldi, Mada, Rio de Janeiro, RJ (MOURA, 2004, p. 02 - da introdução).

ambos, a figura e a música, dentro da sociedade. Observando suas influências, trocas e processos sócio-históricos advindos de seu nascimento e expansão.

Teria o samba, aceito pela historiografia, se cristalizado em uma maneira “correta” de ser elaborado, executado e apreendido pelas elites que elucubraram uma imagem brasileira do samba? O pagode de partido alto, do qual Zeca Pagodinho se origina, teria fugido as convenções socioculturais cristalizadas que compõe toda e qualquer sociedade capitalista e estratificada? (HOBSBAWM,1990, p.43).

No contexto da periferia carioca a variante de samba denominada pagode ganha destaque. O pagode, oriundo dessa periferia, assim como o blues, mencionado por HOBSBAWM “marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana” (1990, p.56). O Partido Alto acontecia no cotidiano do subúrbio carioca, onde grupos se reuniam para batucar. Na falta de entretenimento público ou privado, como praças, teatros, cinemas, etc., as comunidades periféricas encontram formas de promover suas próprias atividades de lazer. Moradores destas regiões marginais passam a organizar-se em grupos e promover encontros festivos denominados pagodes nas regiões onde moram. Estas festas, de certa maneira, minimizam a ausência do poder público, ao mesmo tempo em que ajudam a construir uma identidade cultural e corroboram para a dignidade humana. Novos vínculos identitários são elaborados e diferentes formas de sociabilidade vão sendo desenhadas. A comunidade antes passiva passa a desenvolver seu próprio entretenimento, “[...] o público não só não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva, para assistir ao *show*. Quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente” (HOBSBAWM, 1990, p. 37).

Não é apenas o seu tipo de música que fala diretamente de e para o homem ou mulher não educado, no qual as pessoas tocam como se fala, como se ri ou como se chora, apenas de maneira mais contundente; e a qual, em razão dessa postura direta, é um protesto vivo contra as ortodoxias culturais e sociais das quais ela tanto difere. É qualquer música feita *especificamente* de e para os pobres, por menor que seja a intenção de protesto político (HOBSBAWM,1990, p. 279).

E dessa necessidade das classes populares sem voz ou atenção do Estado, em quererem criar seu próprio entretenimento, buscando sua autossuficiência, que surgira a variante mais popular do samba, o pagode. A princípio “[...] o termo não se referia, em sua origem, a um estilo musical, mas sim a uma festa, uma reunião de pessoas, ele acabou por

definir também uma maneira particular de compor e interpretar samba” (VICENTE, 2008, pp. 112-113).

O bloco carnavalesco chamado Cacique de Ramos, criado em 1961, que irá popularizar as rodas de pagode no subúrbio carioca. O Pagode oriundo dessas festas denomina-se partido alto

[...] nascido das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema proposto. É também o refrão que serve de estímulo para que um participante vá ao centro da roda sambar e com um gesto ou gíngua de corpo convida outro componente da roda a ocupar o centro. (NOGUEIRA, 2014, p. 10)

O partido-alto do Cacique de Ramos, também conhecido como samba duro, consistia basicamente na apresentação de um tema fixo e um espaço para se cantar versos de improviso, constituindo-se, por esta estrutura de ação, um dos mais difíceis formatos de samba (VIANNA, 2003, p. 39). Foi no Cacique de Ramos, comandado por Bira Presidente, que se originaram importantes nomes da cena do samba como Almir Guineto¹⁴, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz, Deni de Lima, Baiano, o próprio Zeca Pagodinho, entre outros (VIANNA, 2003, p. 47). O pagode teria sido responsável por uma espécie de revigoração do samba na década de 1970, colocando a periferia, em voga no cenário musical nacional (VICENTE, 2008, p. 113). Segundo Beth Carvalho o pagode “seria uma forma íntima de se chamar o samba” (PEREIRA, 2003, p. 88). Desta forma o Cacique abriu o caminho para a expansão e a difusão desta tendência do samba, para além dos subúrbios cariocas.

A importância do Cacique, no entanto, vai muito além desse primeiro trabalho, pois de seus quadros surgiram figuras destacadas dessa modalidade musical durante grande parte de seu predomínio. Nesse momento, os principais artistas incluídos nas listas foram Beth Carvalho (Odeon, 1968), Martinho da Vila (RCA, 1968) e Originais do Samba (RCA, 1972). A partir de 1981, no rescaldo da crise vivida pela indústria no final da década anterior, uma nova leva de pagodeiros começou a chegar às paradas — o que culminou num grande *boom* do segmento em 1986. Integraram esse grupo Agepê, Almir Guineto, Alcione, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Beth Carvalho e Jovelina Pérola Negra [...] (VICENTE, 2008, p. 113).

O Cacique de Ramos tem papel central na consolidação do pagode em decorrência do grande número de compositores oriundos de suas rodas. Além disso, a partir do ano de 1978,

¹⁴ Integrou o grupo “Originais do Samba” e foi um dos fundadores do grupo “Fundo de Quintal”.

Beth Carvalho começou a frequentar o pagode e gravar músicas dos compositores que o frequentavam, compositores estes que eram também responsáveis por grandes inovações rítmicas. “[...] nos grupos Originais do Samba e Fundo de Quintal surgiram as inovações musicais que passaram a caracterizar o acompanhamento do pagode, como o uso do banjo em lugar do cavaco, do tantã em vez do surdo e do repique de mão” (VICENTE, 2008, p. 113). Como muitas vezes acontece na história das artes, as principais revoluções artísticas não surgem a partir dos que se intitulam revolucionários, mas daqueles que empregam as novidades com propósitos comerciais (HOBSBAWM, 1990, p. 20)

Quanto ao *boom* do pagode da segunda metade dos anos 1980, o período foi muito mais auspicioso para a consolidação das carreiras de artistas já estabelecidos no mercado do que para o surgimento de novos valores. Além dos citados Almir Guineto (1981, K-Tel) e Zeca Pagodinho (RGE, 1986), receberam uma primeira menção apenas Bezerra da Silva (RCA, 1984), Neguinho da Beija-Flor (CBS, 1986), Leci Brandão (Copacabana, 1989) e Elson (RGE, 1989). Mesmo assim, os jornais da época dão conta de uma “febre do pagode”, com o estilo explodindo nas casas noturnas da Zona Sul do Rio, tendo videoclipes divulgados no programa de televisão Fantástico e vendendo 3,5 milhões de discos em 1986. Nesse processo, é preciso destacar a importância da gravadora nacional RGE (nesse momento associada à Rede Globo), que detinha o contrato de alguns dos principais artistas do segmento, como Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho (VICENTE, 2008, p. 114).

Segundo VICENTE o samba foi um ritmo de idas e vindas na predileção do mercado (2008, p. 12). Entre 1965-1967 houve predomínio do Samba-Canção, ainda muito vinculado a era do rádio (VICENTE, 2008, p. 112). Com a era da TV a Bossa Nova ocupou o lugar do Samba-Canção (VICENTE, 2008, p. 112). No início dos anos 1970 Jorge Ben Jor e Wilson Simonal inauguraram o mercado com um samba com um lado mais ligado à música pop. Já o pagode, tido durante muito tempo como somente como uma festa musical onde um grupo de pessoas se reunia para batucar, teria se tornado uma tendência rítmica do samba ainda nos anos 1960 (VICENTE, 2008, pp. 112-113). O primeiro álbum do gênero ganhou menção no NOPEN - Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado - em 1965: o LP “Água na boca” do Bloco Cacique de Ramos (VICENTE, 2008, p. 113). Segundo informações do NOPEN os Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro correspondem, para o mercado fonográfico, aproximadamente dois terços do mercado nacional (VICENTE, 2008, p. 105). Desta forma, tais dados são capazes de retratar a cena musical carioca, mesmo que de forma panorâmica.

Nos anos de 1990 o pagode se reinventou em um processo de profissionalização, inserção de novos instrumentos, tais como teclado e contrabaixo, por exemplo, que ainda não haviam sido utilizados pelo samba (VICENTE, 2008, p. 115). Esta reinvenção gerou

inúmeros grupos, muitos oriundos de outras regiões para além do Rio, como São Paulo e Bahia, que ajudam a perpetuar o ritmo na predileção popular.

A partir de 1993, no entanto, o aparecimento de novos grupos se deu em ritmo bem mais acelerado, como exemplificam o Ginga Pura (PolyGram), Só Pra Contrariar (BMG) e Razão Brasileira (EMI); Molejo (Warner/Continental) e Negritude Jr. (EMI) em 1994; Art Popular (EMI) em 1995; Gera Samba (depois rebatizado É o Tchan do Brasil, PolyGram) e Companhia do Pagode (PolyGram) em 1996; Exaltasamba (EMI), Malícia (BMG), Karametade (BMG) e Soweto (EMI) em 1997; Terra Samba (PolyGram) em 1998; Os Morenos (Universal) e Kiloucura (BMG) em 1999 (VICENTE, 2008, p. 114).

Embora estes grupos sejam importantes para análise da trajetória do Pagode, este trabalho fixar-se-á no período intimamente ligado a influência do pagode de partido alto do Grupo Cacique de Ramos, que representa as raízes musicais de Zeca Pagodinho, bem como do Pagode Carioca, objetos desta pesquisa.

TROTTA ao falar sobre a importância do grupo “Originais do samba” em um dos seus trabalhos, explicita algumas categorias de análise que podem ser somadas e aplicadas ao pagode carioca de final do século XX e à figura de Zeca Pagodinho (2016, *passim*). Isto ocorre, pois o pagode que compõe as raízes do grupo de Mussum influencia toda uma cena musical que irá impactar a indústria fonográfica.

A importância histórica e simbólica do grupo “Os Originais do Samba” não se encontra somente na formatação de uma sonoridade particular capaz de processar o imaginário “autêntico” do samba no mercado musical e amplificar esse modo de fazer e pensar nas mídias de massa. Os Originais ajudaram a moldar uma maneira de estabelecer esse diálogo entre indústria massiva empresarial e o universo simbólico comunitário e popular do samba. E essa maneira se manifesta na sonoridade do grupo, que se desdobra diretamente no som de outro grupo masculino e negro de grande sucesso no mercado musical: o Fundo de Quintal. (TROTTA, 2016, p.14)

É possível compreender o pagode do final do século XX como uma tendência de samba que se consolidou, tendo como público as classes mais populares. Isto tornou-se possível em decorrência de sua ligação com o subúrbio do Rio de Janeiro, com a ideia da felicidade do carioca, da malandragem e outros estereótipos reafirmados e ligados a construção da identidade carioca. Como afirma HOBBSAWM a arte não segue uma única trajetória, ela é composta também das dicotomias sociais, embora saibamos que vá, além disso (1990, *passim*). “A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada

ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns” (HOBSBAWM, 1990, p. 32).

Os pagodes tornaram-se um fenômeno coletivo da paisagem carioca entre os anos oitenta e noventa, marcando uma ruptura com o samba que se estabelecera como cultura popular brasileira e que visava agradar um público mais elitista. O pagode de partido-alto era popular, produzido por anônimos e para anônimos, as massas urbanas periféricas, o que origina uma tradição ligada a esses grupos. Esta tradição periférica passa a constituir-se em uma expressão sociocultural de raiz marginal que corrobora para a construção de uma identidade para estas regiões abandonadas pelo poder público e pela indústria cultural. “Ao transpor a sonoridade das rodas para as gravações, esses rebatimentos polirrítmicos formam uma massa percussiva que evocam a informalidade da prática musical espontânea e amadora, configurando-se como elemento de afirmação de valor e até mesmo de identidade sonora” (TROTТА, 2016, p. 15).

Na percussão do samba, cada instrumento é responsável pela execução de um padrão rítmico relativamente constante, e a combinação de diversos padrões diferentes resulta em um intrincado jogo de timbres e acentos. Esses padrões rítmicos de certa forma conflitantes conferem à sua execução uma certa confusão, uma certa “sujeira”, que por sua vez caracteriza o ambiente e a sonoridade da “batucada”. Na roda, durante a batucada, os instrumentistas têm liberdade para fazer variações e improvisos à vontade, o que muitas vezes incorre em sobreposição de ataques e padrões rítmicos (TROTТА, 2011, p. 65).

Assim como o rock fizera um dia, em outra parte do mundo, o pagode se tornou a expressão “de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público” e conseguiu atravessar fronteiras sociais e ideológicas (HOBSBAWM, 1990, p. 17). Destarte a periferia ganha um lugar dentro do mercado consumidor e por consequente, dentro da indústria cultural. O indivíduo publiciza seus vínculos identitários e simbólicos, que respondem às suas necessidades existenciais, através da escolha de determinados produtos. (KAECKE, 2013, p. 6). A cultura da periferia entre meados dos anos 1980 e início dos anos 1990 começa a se delinear, a ganhar identidade (HOLLANDA, 2012, p. 86). Este processo “consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover a autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades” (HOLLANDA, 2012, p. 86).

Apesar de representar uma minoria cultural a periferia é composta por muitos habitantes. Este grande número de indivíduos gera demandas que devem ser atendidas pela sociedade. Entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, muitos movimentos culturais e

sociais começam a despontar (FREITAS, 2008, p. 2). Novas formas de sociabilidade surgem, novos vínculos inter-organizacionais, institucionais e políticos são estabelecidos e se expandem para além da periferia (FREITAS, 2008, pp. 2-3). A periferia ganha visibilidade, passa a produzir e consumir bens culturais, a fazer parte da dinâmica mercadológica/capitalista da produção artístico cultural (FREITAS, 2008, p. 3).

A chamada cultura popular começa a ser atraída para novos mercados e demandas nacionais e internacionais. Como se não bastasse, os processos de transnacionalização do mercado cultural da década de 1990 definem uma dinâmica totalmente nova e inesperada para a produção e a circulação dos produtos culturais. (HOLLANDA, 2012, p. 85)

É importante refletir sobre a emergência dessas práticas culturais também como uma resposta social das periferias, uma pressão para ter sua voz ouvida sem intermediários. Outrossim, há uma busca constante, por parte das elites, por novidade, pelo espetáculo que é projeto do modo de produção vigente e por novos mercados de consumo (DEBORD, apud PRYSTHON; CARRERO, 2002, p. 57). Há uma confluência de motivos que levam a periferia a ocupar um lócus da cena cultural brasileira e mais especificamente carioca.

Em âmbito nacional, especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, fica patente a necessidade de inserção das várias periferias brasileiras no centro do debate cultural. Como se, finalmente, as diferenças pudessem ser devidamente reconhecidas e valorizadas; como se fosse possível redefinir o papel do subalterno na constituição da cultura brasileira. Não podemos esquecer, contudo, que essa valorização do periférico, essa retomada de valores da tradição popular, essa inserção das margens no centro, tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no centro (essa ideia de centro deve ser plural e ampla). E chegamos à contradição da instituição desse cânone da periferia, ele também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas (PRYSTHON; CARRERO, 2002, p. 62).

Segundo Hobsbawm as classes mais abastadas da sociedade Ocidental vivem em uma constante busca por exotismos e novas formas de expressão artística (1990, p. 29). Anseiam por novidades, tornando-se entusiastas “que apreciam essas formas de expressão não só como portadoras de uma nova roupagem musical ou sensação, mas como arte a ser estudada, discutida, e geralmente “levada a sério” (HOBSBAWM, 1990, p. 29).

No que toca à absorção do *jazz* pela cultura oficial, é uma forma de exotismo, como a escultura africana ou a dança espanhola, um dos tipos de exotismo “nobres selvagens” pelos quais os intelectuais de classe média e das classes altas tentam compensar as deficiências morais de sua vida, especialmente hoje, século XX,

depois de terem perdido a certeza da superioridade de seu estilo de vida (Hobsbawm, 1990, p. 33).

Hobsbawm alerta para a transformação, nos países capitalistas que passaram pelos processos de urbanização e industrialização, da cultura em mercadoria (1990, p. 34). O entretenimento passa a ser “comercializado, padronizado e massificado, transmitido por meios de comunicação como a imprensa, a televisão, o cinema e o resto, e produzindo o empobrecimento cultural e a passividade...” (HOBBSAWM, 1990, p. 34). Desta forma o samba, em especial o pagode sofre a influência desta modernidade brasileira capitalista e periférica.

Em outras palavras, o samba é um produto de nossa *modernidade mestiça*, para utilizar esta expressão de Ulloa, emergente no contexto da urbanização acelerada de nossas principais cidades, em especial o Rio de Janeiro, que aflorava no momento como *cartão-postal* do Brasil. Guardada as devidas proporções de tempo e espaço, as mesmas forças que propiciaram o surgimento do jazz ou das vanguardas europeias – a metrópole moderna, os novos meios de transporte e comunicação, a vida agitada etc. -, foram também as forças que propiciaram o aparecimento do samba moderno brasileiro. Assim o samba aqui abordado é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões, - capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio -, ao mesmo tempo que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna “civilização brasileira” (FENERICK, 2002, p.11)

Segundo também Raymond Williams os meios de comunicação, são eles mesmos, meios de produção, pois “são sempre social e materialmente produzidos e, obviamente reproduzidos” (2011, p. 69). Estando os meios de comunicação subordinados tanto ao desenvolvimento histórico, quanto às forças produtivas, bem como as relações sociais e hegemônicas da sociedade, as quais produzem e reproduzem (WILLIAMS, 2011, pp. 69-70).

Contudo, eles não são apenas formas, mas meios de produção, uma vez que a comunicação e os seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim em elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção (WILLIAMS, 2011, p. 69).

O pagode fora descoberto como oportunidade de lucro para a indústria cultural, difundido massivamente pela Rede Globo, até se tornar uma mercadoria lucrativa. A “indústria simplesmente descobre o que é mais lucrativo processar, e processa” (HOBBSAWM, 1990, p. 35). O Pagode de Partido alto oriundo do Cacique de Ramos é um exemplo desse processo. As novidades rítmicas, a temática do cotidiano, o exotismo do

subúrbio e das periferias que originaram e difundiram grupos como Originais do Samba, Fundo de Quintal e até mesmo a figura do Zeca Pagodinho, tornaram o pagode um produto cultural extremamente lucrativo.

Por outro lado, a ideia de acionar um modelo sonoro de samba capaz de trafegar em ambientes distintos vai se revelar incrivelmente potente e gerar desdobramentos importantes no gênero. Parte substantiva do chamado “pagode dos anos 1980” (Pereira, 2003) vai se inspirar diretamente no som dos “Originais” para sedimentar um tipo de samba ao mesmo tempo espontâneo e comercialmente vitorioso, que anos depois retornará ao topo do mercado musical (TROTTA, 2016, p.10).

As regiões periféricas, em especial no caso da cidade do Rio de Janeiro, constituem-se um importante nicho para a indústria cultural devido ao seu elevado número de habitantes. A cidade do Rio de Janeiro possui 160 bairros e possui cerca de 6.320.446 habitantes (SEBRAE, 2015^a). Embora os índices habitacionais dos anos 1980-2002 possam ser um pouco distintos da referência mencionada, os bairros permaneceram os mesmos, bem como a margem da população relativa, o que permite estimar um percentual populacional também elevado para o período. Embalada pela lógica do mercado capitalista e observando o crescimento do mercado consumidor de discos no Brasil, a indústria-fonográfica viu nas regiões periféricas potencial de consumo para expandir seu mercado.

O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas (ARAÚJO, 2002, p. 45-46).

Se considerarmos, grosso modo, a Zona Norte e a Zona Oeste em sua totalidade como região periférica, a fim de facilitar a elaboração da porcentagem, teríamos aproximadamente 79% da população Carioca habitando a periferia. Se incluirmos a região da Baixada Fluminense à conta, posto que a mesma fornece parte da mão de obra trabalhadora da cidade do Rio de Janeiro, e os municípios que a compõe são considerados cidades-dormitórios e levássemos em consideração a população total do Estado do Rio de Janeiro, teríamos 54% da população do Estado do Rio de Janeiro habitando a periferia (SEBRAE, 2015b). Estas informações demonstram que as regiões periféricas à Cidade do Rio de Janeiro apresentam um elevado índice populacional e se configuram em um grande mercado consumidor para a indústria cultural.

A indústria cultural conforma-se antes como uma lógica que subsume a produção cultural, doando uma formatação específica aos seus produtos. No âmbito que ela inaugura, os bens culturais, não se realizam também como mercadorias, através da circulação em um mercado de trocas, mas o são integralmente, pois estes bens já na esfera da produção são concebidos como mercadorias. Por conseguinte, a subordinação à lógica mercantil não acontece por sua inscrição (posterior) no mercado, mas pela assimilação de padrões orientados pelo mercado no momento mesmo de sua produção, quase sempre em confronto com a lógica orientada por determinantes intrínsecos ao trabalho cultural. (RUBIM, 1998, p.3)

Mesmo ainda sendo áreas estigmatizadas, onde parte da população está entre classes de baixa renda, os bairros periféricos mais duradouros e estáveis já não possuem mais os loteamentos precários de outrora. Muitos evoluíram e se estruturaram, ou com recursos do poder público ou de suas próprias comunidades, os chamados subúrbios. Embora mais estruturados e consolidados os bairros suburbanos ainda não têm paridade de condições aos bairros mais valorizados da cidade, nem em renda per capita nem em infraestrutura aos bairros nobres da cidade, mas apresentam-se mais heterogêneos em relação as realidades socioeconômicas de seus habitantes (KAECKE, 2013, p. 2).

Segundo Hobsbawm quando se lê em um livro algo sobre artes e cultura, geralmente se trata de uma cultura de minoria (1990, pp. 32-33). Esta minoria faz referência aos grupos dominantes da sociedade, os que produzem hegemonias. Desta forma alguns artistas de elite, que representam esta minoria tornam-se universais (HOBSBAWM, 1990, p. 32). “A democracia, a mídia de massa, ou o sentimento de nacionalidade fazem com que o público minoritário se conscientize da tradição comum” (HOBSBAWM, 1990, p. 33). O pagode representaria uma democratização dessa representatividade. Assim como Hobsbawm sugere, ao teorizar sobre o Jazz, o pagode teria produzido um ideal de arte mais sólido do que o padrão estipulado pela minoria, conferindo aos grupos subalternos que o produz “a oportunidade de efetivamente fazer (isto é, criar, e não apenas reproduzir) música” (1990, p.274). Esta música das classes populares, do subúrbio “[...] se arroga o direito de participar do mundo das artes do povo que, se não fosse por essa música, não teria direito a tal participação; e o seu apelo para essas pessoas não poderia deixar de ser forte” (HOBSBAWM, 1990, p.274).

2.2 Samba e religiosidade

O samba, em todas as suas formas é marcado pelo paradoxo de conter em sua matriz os genes da transformação e da tradição. O samba é um “movimento duplo no qual ‘tradição’ e ‘mudança’, ou melhor, ‘tradição’ e ‘modernização’, ao invés de serem categorias que se excluem, aparecem entrelaçadas desde o início” (PEREIRA, 2003, p. 20). Estas dicotomias presentes no samba representam também as contradições presentes na urbe carioca com seus contrastes socioculturais e sua natureza dinâmica em constante transformação.

Mais do que um gênero musical, ele aparece hoje como uma verdadeira “marca cultural” através da qual se “reconhece” o Brasil. O mundo do samba carioca, na variedade dos Blocos, Escolas, Gafieiras ou mesmo grupos musicais, cuja presença, seja no Carnaval, seja ao longo de todo o ano, marca tão intensamente a vida cultural do Rio de Janeiro, é um campo privilegiado para a análise e a reflexão em torno de determinadas questões-chave relativas à natureza e à dinâmica da complexa malha que constitui a cultura urbana contemporânea (PEREIRA, 2003, p. 28).

O samba evidencia diversas nuances e matizes em sua trajetória, porém sua matriz essencial é o batuque dos escravos africanos, segundo Beth Carvalho o pagode teria chegado ao Brasil “provavelmente no primeiro navio negreiro que aportou aqui” (PEREIRA, 2003, pp. 20-21).

Após a diáspora, quando escravizados em território brasileiro, os africanos tiveram todas as suas organizações desestruturadas. A música, a dança e as festas foram as formas encontradas por eles para se reconstituírem e se reterritorializarem como sujeitos e comunidade; foi por meio dessas práticas que conseguiram reatar seus fragmentos simbólicos, reconstruindo e transmitindo suas memórias. Para isso, os escravos e seus descendentes precisam estabelecer relações de troca com outros elementos culturais pertencentes às diversas etnias africanas, com europeus e indígenas (BARATA, 2012, p. 29).

O samba integra a dança e a musicalidade africanas que no Brasil se transformam através da junção da tradição oral, posto que a música africana é derivada da linguagem falada¹⁵, a tradição escrita que sofre influências das “rodas mais intelectualizadas das cidades” (DUARTE, 2007, p. 88). “No que se refere à oralidade, portanto, percebemos que está ainda é um dos elementos mais presentes em diversas manifestações culturais afro-brasileiras, como as rodas de samba, e as ritualísticas religiosas de matriz africana” (PINHEIRO, 2018, p. 86).

[...] o samba, mesmo com todo o processo histórico a que foi submetido, assim como as transformações socio-musicais daí decorrentes, continua a estabelecer estreitos laços com o universo religioso. O terreiro de Umbanda, surge, portanto, como mais um “palco” onde este gênero musical se manifesta, ampliando,

¹⁵ CHERNOFF, 1979, p. 75.

consequentemente, sua rede de relações com a sociedade brasileira. (TEIXEIRA JÚNIOR, 2004, p. 6).

O samba em suas mais diversas formas representa a resistência daqueles africanos que foram escravizados e a busca por novos sentidos em uma realidade adversa, posto que ao “serem expropriados de sua língua natal, os negros encontram um novo formato de construção de suas identidades que não passava pelas palavras: a dança, a música e os cultos (BARATA, 2012, p. 155). A busca por uma forma de expressão e sobrevivência de sua própria cultura tornou o batuque em curimba¹⁶, que se tornou roda de samba, que se transformou em samba, que originou o partido-alto. De acordo com Barata a “manutenção do partido-alto foi uma forma de reelaboração étnica” e uma “forma encontrada pelos negros para se manterem conectados à ancestralidade afro-brasileira” (2012, pp. 155-156). O samba deixa os terreiros e chega às cidades dando origem ao samba urbano do Rio de Janeiro e ao partido-alto, sem perder a sua essência negra (DUARTE, 2007, p. 88).

Traçando uma linha evolutiva que vai do *batuque* das populações africanas ao *partido alto*, Nei Lopes apontou, na origem, o *lundu bailado*, origem do ritmo dançado nos salões e da forma campestre, bem como dos sambas rurais de São Paulo e Bahia. Depois, a *chula* do samba baiano, ganhando status de autonomia, teria dado origem ao *samba* da “Pequena África” do Rio de Janeiro; o *samba amaxiado* produzido nesse espaço teria culminado no chamado *samba de morro* que, dicotomizado, originou o *samba urbano* e o *partido-alto* (LOPES apud DUARTE, 2008, p. 88).

O partido-alto, especificamente, tem como característica principal a improvisação de versos e a repetição de refrão ou estribilho que ocorre na forma de um duelo entre versadores em uma dinâmica onde, a “troca de frases musicais ocorre nos finais das canções (...) e em outras, o refrão, ou variação dele, é repetido várias vezes, como um estribilho. Enquanto parte do estribilho é cantada pelo coro, o texto vocal é improvisado por um solista” (LOPES, 2008, p. 187). Essas características têm em sua essência a prática da linguagem oral que é um fator característico importante desta raiz africana e que também atuam como um agente da construção identitária músico-cultural dos negros brasileiros. A improvisação, a repetição e a mudança são características de muitas vertentes musicais africanas onde o movimento, no

¹⁶ Instrumento de percussão dos terreiros de Umbanda e das religiões afro descendentes, como o Candomblé. Predominantemente usado para a emanção de energia positiva para os médiuns e guias espirituais. Atabaque, timbadora. Assim como o termo Macumba, que na verdade é o nome da árvore africana da qual se fazia o mesmo instrumento na África, pode-se entender que o nome Curimba é o próprio trabalho no terreiro, centro, tenda ou roça, até porque é um dos pontos de força no terreiro, como o congá e a trunqueira. In: Dicionário Informal. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/candombl%C3%A9/curimba/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

caso o batuque, é também a chave para se ouvir a música (CHERNOFF, 1979, *passim*). No caso do partido-alto carioca, estes elementos de origem africana estão presentes e ganham forma através da improvisação do verso, da repetição presente no estribilho e refrão e na mudança presente tanto no duelo de versadores, quanto na cadência sincopada¹⁷ e na divisão rítmica (LOPES, 2008, p. 182).

In African music, excellence arises when the combination of rhythms is translated into meaningful action; people participate Best when they can “hear” the rhythms, whether through understanding or dance. The most important issues of improvisation, in most African musical idioms, are matters of repetition and change. We have already discussed repetition as a way of emphasizing and clarifying the drum language, and now we must understand repetition as a corollary to the notion of a rhythmic phrase. Within the various ways that African music is repetitive, a drummer takes his time and repeats his styles to allow an interesting beat to continue, or a repeated rhythmic response provides a stable basis to clarify other rhythms which change. Repetition is an integral part of the music. It is necessary to bring out fully the rhythmic tension that characterizes a particular “beat”, and in this sense, repetition is the key factor which focuses the organization of the rhythms in an ensemble. The repetition of a well-chosen rhythm continually reaffirms the Power of the music by locking that rhythm, and the people listening or dancing to it, into a dynamic and open structure. The rhythms in African music may relate by cutting across each other or by calling or responding to each other, but in either case, because of the conflict of African cross-rhythms, the Power of the music is not only captured by repetition, it is magnified (CHERNOFF, 1979, p. 111)¹⁸.

Estes elementos africanos sofrem um processo de profanização de seus aspectos rituais quando se encontram e se mesclam, em um processo de hibridização, à cultura europeia, e tornam-se, por conta disso, entretenimento e matéria prima para a indústria cultural (ULLOA apud LOPES, 2008, p. 177). Segundo Barata a “mestiçagem” musical foi a forma de a cultura hegemônica aceitar os ritmos de matriz africana (2012, p. 31). A cultura negra teve que

¹⁷ Em música, síncope é uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica.

¹⁸ TRADUÇÃO: Na música africana, a excelência surge quando a combinação de ritmos é traduzida em ação significativa; as pessoas participam melhor quando conseguem “ouvir” os ritmos, seja pela compreensão, seja pela dança. As questões mais importantes da improvisação, na maioria das linguagens musicais africanas, são a repetição e a mudança. Já discutimos a repetição como uma forma de enfatizar e elucidar a linguagem dos tambores, e agora precisamos entender a repetição como um corolário da noção de frase rítmica. Nas diversas maneiras pelas quais a música africana é repetitiva, o percussionista não se apressa e repete seus estilos a fim de dar continuidade a uma batida interessante, ou uma resposta rítmica repetida proporciona uma base estável para salientar outros ritmos que mudam. A repetição é parte integrante da música. É necessário realçar bem a tensão rítmica que caracteriza uma “batida” em específico; nesse sentido, a repetição é o fator-chave que centra-se na organização dos ritmos em um conjunto harmonioso. A repetição de um ritmo bem escolhido continuamente reafirma o poder da música por meio do encaixe de tal ritmo (e das pessoas que estão ouvindo ou dançando) em uma estrutura dinâmica e aberta. A relação entre os ritmos na música africana pode se dar por cruzamentos entre eles ou chamadas e respostas de uns com os outros, mas, nos dois casos, devido ao conflito dos ritmos cruzados africanos, o poder da música não é apenas capturado pela repetição, é também ampliado. (CHERNOFF, 1979, p. 111).

tornar-se híbrida com relação a cultura dominante de forma tanto a perder elementos como ganhar novos em um processo de mescla que envolveu consentimentos, acordos e até mesmo conflitos e disputas entre os grupos sociais (BARATA, 2012, pp. 31-32).

Da mesma forma que acontece este processo de profanação dos aspectos rituais africanos, ocorre também o movimento contrário, ou seja, a sacralização das músicas comerciais executadas nas festas ditas profanas, como o carnaval e rodas de sambas, por exemplo, constituindo-se um fenômeno que Pinheiro define como uma forma de resistência da cultura negra ao ressignificar sua própria cultura tornada mercadoria pela cultura hegemônica¹⁹ (2018, pp. 100-102).

É emblemático o fato de que muitas canções que tratavam da religiosidade afro-brasileira, compostas com finalidade puramente comercial, foram assimiladas e ressignificadas por muitas comunidades de terreiro. Este fato, além de demonstrar que a religiosidade se faz pelos corpos negros que transitam entre terreiros e rodas de samba e que, como salienta Antonieta Antonacci (2015) se traduz com um suporte da memória ancestral, também nos informa que um dos mais significativos atos de resistência à cultura dominante é se apropriar de um produto seu – neste caso, as canções comerciais – e transformá-las em cânticos sagrados, fazendo parte dos rituais e das expressões de fé. Este é, sem dúvida, um dos processos resultantes da (re)construção das identidades culturais afro-brasileiras a partir dos conceitos de negritude, que buscou a autovalorização de suas memórias, histórias e de seus referenciais simbólicos e estéticos (PEREIRA apud PINHEIRO, 2018, p. 102).

Lisandra Pinheiro explica que a religiosidade, assim como as festas e expressões musicais, por conta desta influência africana, andam juntas (2018, p. 96). Desta forma as rodas de samba nos fundos de quintais, bem como os sambas assimilados pela indústria cultural expuseram estas práticas religiosas, bem como as sociabilidades do mundo do samba, fato que promoveu “o engajamento de movimentos sociais e muitos artistas que se associavam a eles, permitiram que as músicas acabassem se tornando mais uma arma política, em prol da diminuição das desigualdades, do racismo e do direito às práticas religiosas” (PINHEIRO, 2018, pp. 96-97). “As conhecidas casas das “tias baianas”, como da Tia Ciata,

¹⁹ Pinheiro em seu trabalho cita diversas “adaptações sofridas pelas músicas comerciais, com temática cultural afro-brasileira, que são entoadas como pontos de umbanda [...] a marchinha carnavalesca interpretada por Nuno Roland e Trio Melodia, intitulada Lancha Nova. Gravada em 1949. A única diferença entre a melodia entoada pelo ogã e a gravação de Nino Roland está na substituição da palavra lancha nova, por barca nova, no início da primeira estrofe [...] Há muitos sambas que trazem em suas letras o lirismo da vida boêmia, assim como os assuntos mais recorrentes entre aqueles que se dedicam à vida noturna, ao ambiente dos bares e cabarés: os amores não correspondidos, paixões proibidas, decepções amorosas. São letras que acabam tendo aproximações com as características simbólicas das entidades de Quimbanda – Exus e Pombagiras [...] Dentre tantas canções, destaco ‘Moça bonita’, de Ângela Maria, ‘A Flor e o Espinho’ de Nelson Cavaquinho, ‘Canto das Três Raças’ de Clara Nunes, ‘Alguém me avisou’ de Dona Ivone Lara e, dentre tantas outras, ‘Canta, canta minha gente’” (2018, pp. 97-102).

eram ao mesmo tempo moradia, local de culto e de lazer, e funcionavam como esteio tanto para o desenvolvimento do samba quanto do próprio candomblé” (BAKKE, 2007, p. 85).

Na busca por liberdade e o direito de divulgar sua própria religiosidade, nos anos 1980, Almir Guineto, fundador do Grupo Fundo de Quintal, lançou o samba inspirado na dança do jongo chamado Caxambu e em uma das estrofes deste samba “remete a um conhecido ponto de umbanda/quimbanda dedicado aos Exus: quem nunca viu, vem ver; caldeirão sem fundo, ferver” (PINHEIRO, 2018, p. 93). Segundo Pinheiro muitos sambas apresentam temáticas relacionadas à vida noturna e boêmia, “ao ambiente dos bares e cabarés: os amores não correspondidos, paixões proibidas, desilusões amorosas. São letras que acabam tendo aproximações com as características simbólicas das entidades de Quimbanda – Exus e Pombagiras” (PINHEIRO, 2018, p. 99). Os terreiros e as rodas de samba uniram-se em um processo de simbiose e se configuraram em espaço de difusão da cultura afro-brasileira e de resistência corroborando para o deslocamento da noção de centro da cultura hegemônica em direção a cultura periférica contra hegemônica, desta forma o samba passa a situar-se no entrelugar. Ao se situar no entrelugar o samba reinscreve os valores e referenciais outrora tidos como hegemônicos, questionando a tradição e tornando-se resistência à imposição dos valores da cultura dominante, ou seja, da cultura branca de origem europeia, incluindo aqui sua religiosidade. Cabe lembrar que não existem no mundo contemporâneo culturas ditas puras, mas culturas em constante processo de contato e mudanças (BURKE, 2010, p.14-15). Desta forma essa resistência configura-se muitas vezes em não ser totalmente assimilado, mas assimilar e também difundir e ou impor sua própria cultura através da mistura de estéticas e de tradições estilísticas no que se configura um processo de hibridização que pode resultar em uma prática multiculturalista, i.e., a assimilação da cultura periférica, marginal e subalterna pelo centro (PRYSTHON, 2003, pp. 48-49). A cultura periférica passa a ser percebida e consumida pela cultura hegemônica, havendo então o reconhecimento dos grupos minoritários e/ou subalternos por parte dos grupos hegemônicos. Este reconhecimento não pressupõe uma integração totalmente pacífica, mas reflete os conflitos presentes na sociedade e a busca pela construção e reformulação da memória histórica e da identidade nacional, pelo autorreconhecimento e pelo reconhecimento dos outros grupos sociais (SILVÉRIO, 1999, pp. 46- 47). Por conseguinte, mesmo existindo oposição entre a cultura hegemônica e contra hegemônica, central e periférica, erudita e popular, dominante e subalterna há também trocas, diálogos, pontos de contato e circularidade cultural.

Nesse sentido, as religiões de matriz africana passam a ser reconhecidas também como espaços de resistência e negociações com uma política neocolonialista, sendo alvo de interesses da intelectualidade e dos mediadores culturais que percebem neste processo uma forma de estabelecer novos parâmetros que definissem uma identidade cultural brasileira. A umbanda, enquanto síntese da sociedade brasileira, acabou se tornando para esses intelectuais um bom elemento definidor das “coisas” tipicamente nacionais. (ORTIZ apud PINHEIRO, 2018, p. 89)

A grande questão é que estes mesmos intelectuais que constroem estas representações e homologam este reconhecimento da cultura periférica por parte da central, na maioria das vezes representam ou fazem parte da cultura hegemônica e determinam o que possui ou não prestígio dentro da sociedade (GRAMSCI, 1982, p. 12). Desta forma os aspectos religiosos que permeiam o samba tornar-se-iam uma forma de resistência que atende as normas da sociedade capitalista burguesa mesmo recebendo justificação em decorrência das necessidades políticas do grupo fundamental dominante, já que é extremamente difícil articular um discurso de resistência fora dos discursos hegemônicos (SPIVAK, 2010, p. 16).

O fato é que, boa parte das elites que defenderam os elementos culturais tipicamente brasileiros, na verdade, criaram teorias e buscaram pressupostos que foram cuidadosamente articulados de modo a encobrir as faces mais cruéis do racismo, da discriminação e da diferença. Valendo-se do mito da democracia racial, a ideia tão bem difundida das três raças fundadoras de nossa brasilidade mascaravam a hierarquização cultural e a opressão em diversos níveis, nas quais as populações dominadas, indígenas e negros em sua grande maioria, se viram cada vez mais afastados de suas expressões culturais menos ocidentalizadas. (PINHEIRO, 2018, p. 92)

Os intelectuais reproduzem as estruturas de poder presentes na sociedade encobrendo muitas vezes as questões de cunho ideológico ao construírem as representações que formam o imaginário individual e coletivo da sociedade. Embora o samba esteja presente na identidade nacional, bem como a religiosidade afro-brasileira que aparece nesta gênese identitária, ao menos no discurso teórico, na prática o protagonismo destas representações muitas vezes coube a outros grupos majoritários hegemonicamente. Na teoria o “Brasil seria racial e culturalmente formado pela miscigenação das populações indígenas, africanas e europeias. As religiões afro-brasileiras dentro dessa temática aparecem como marcas de uma herança africana impregnada na nossa música, nas nossas crenças, no nosso sangue etc.” (BAKKE, 2007, p. 102). Porém na prática os artistas brancos²⁰ eram protagonistas na indústria

²⁰ Alguns exemplos de artistas brancos que faziam sucesso neste universo do samba: Adoniram Barbosa, Noel Rosa, Vinicius de Moraes, Toquinho, Beth Carvalho, Ary Barroso, Carmen Miranda, Mario Reis, Manuel Pedro dos Santos (Baiano), João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Benito Di Paula, Chico Buarque, Paulo Vanzolini,

fonográfica que reproduzia a lógica mercadológica capitalista. Os artistas negros tinham uma presença restrita nas gravadoras e mídias de divulgação e possuíam, para indústria cultural do samba, um papel irrisório, mesmo dentro de sua própria tradição cultural (PINHEIRO, 2018, p. 92).

Ainda em fins da década de 1960, a consolidação tardia das carreiras de Cartola e Clementina de Jesus, por exemplo, remete a ausência ou presença ínfima de boa parte dos artistas negros nas grandes gravadoras, rádios e televisão, além das dificuldades de se manter nesses espaços. Fatos que se contrapõem à busca da intelectualidade brasileira pelas raízes do samba e da cultura musical de matriz africana. Como enfatiza Hermano Vianna, a música, ou mais especificamente o samba — objeto de sua pesquisa —, é um dos campos privilegiados que possibilitam compreender as relações entre a cultura popular e a construção de uma identidade nacional (VIANNA, 1995, p. 33), constituindo assim o papel de intelectuais e da elite brasileira na busca por definições elementos e representações de uma identidade que atenda suas expectativas e, complementando a ideia de Vianna, que mantenha seus privilégios (PINHEIRO, 2018, p. 92).

Entre os anos 1970 e 1980 as religiões de matriz africana popularizam-se nos veículos de comunicação (BAKKE, 2007, p. 88). O “candomblé ganhou as ruas, tornou-se enredo de escola de samba, alegoria de blocos carnavalescos em Salvador, elemento de trama de “novela das oito”, tema de músicas interpretadas por cantores populares da MPB etc.” (BAKKE, 2007, p. 88). Teria acontecido um fenômeno que buscou por “uma essência de brasilidade, sobretudo negra, que passou a ser cantada nas rádios e TVs” (BAKKE, 2007, p. 88). Uma espécie de procura por autenticidade, em uma lógica mercadológica que oferecia uma solução para alguns problemas, como a busca por pertencimento ao espaço por parte do periférico, que almejavam também a construção de um discurso próprio, além do fato da periferia passar a produzir e consumir bens culturais e a fazer parte desta dinâmica mercadológica da indústria cultural. Para além destas demandas este fenômeno também atenderia aos desejos das classes hegemônicas que apreciam exotismos, embora muitas vezes adulterem as tradições e as padronizem para seu próprio proveito e lucratividade (HOBBSAWM, 1990, p. 38).

O candomblé como algo ‘exótico’, atraente para o turismo, pode ser lido como uma revelação de que o país era uma soma diversificada, colorida e tropical de manifestações adstritas, mas não exclusivas, ao âmbito regional. Como bem nota Rubem Oliven, se desde o começo da década de sessenta o regionalismo, especialmente o nordestino, era um dos temas mais cadentes da nacionalidade, nos anos setenta, o Estado e os meios de comunicação se apropriam dessa temática. Em programas radiofônicos, divulgavam-se as músicas e os ternos de reis de algumas regiões brasileiras, com algo que precisava ser lembrado e valorizado. E nisto

consistia a substituição de um modelo fundamentalmente baseado na coerção, por um outro ancorado na hegemonia, funcionando, basicamente, em termos de valorização de símbolos nacionais. É nessa direção que o uso de símbolos afro-religiosos pode ser enquadrado (SANTOS apud BAKKE, 2007, p. 108).

Segundo Bakke o Estado, através da produção intelectual apodera-se de práticas da cultura popular e periférica apresentando-as como representação da cultura nacional (2007, p. 107). Desta forma as religiões de matriz africana, o samba, o carnaval, as rodas e etc, são “apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade” (ORTIZ apud BAKKE, 2007, p. 107). Ou seja, há uma via de mão dupla, onde as aspirações micrológicas do ente subalterno, através do uso da própria violência epistêmica dos dominantes, atuam de forma a livrar a cultura subalterna do imaginário da barbárie, tornando sua própria memória em tradição institucionalizada, memória voluntária, livrando-a do esquecimento coletivo, enquanto as necessidades das classes hegemônicas e do mercado cultural capitalista são também saciadas.

As influências africanas na cultura brasileira foram resgatadas pela indústria fonográfica que se mostrou mais interessada do que nunca nesses elementos culturais negros e eles se tornaram cada vez mais presente nas imagens e discursos de brasilidade oficial e comercial. O candomblé se expandiu adquirindo tal prestígio, que na década de 1980 se consolida como religião de conversão universal, deixando de ser uma religião exclusivamente de negros (Silva & Amaral 1996). As artes (música, cinema, teatro, dança, etc.) buscaram nos elementos que remetem a um passado africano as novas referências e houve um grande aumento da produção e consumo de música com forte presença das temáticas afro-brasileiras, entre elas a religião (BAKKE, 2007, p. 108).

Destarte o samba em suas mais diversas formas ao expor as tradições e costumes dos grupos subalternos torna-se uma ferramenta de subversão do sistema, pois a memória destinada ao esquecimento passa compulsoriamente a ser lembrada. A cultura, assim como a memória é constituída através da manipulação de signos, de objetivos e de contextos sociais e a arte representa uma forma de se olhar o mundo através de um prisma que comporta diferenças e idiossincrasias, pois a cultura possui intenção e é reflexo das organizações e estruturas das sociedades que, não se pode esquecer, são regidas por uma classe hegemônica (WILLIAMS, 2011, p. 50).

2.3 Partido-Alto, religiosidade e roda

Desde sua apropriação como música que representa o espírito da nação o samba se reinventou e consolidou-se sendo apropriado pelo mercado e incorporado às contradições da sociedade que o forjou (PEREIRA, 2003, p. 21)

Símbolo por excelência do carnaval brasileiro, a grande mercadoria de exportação tanto do Rio de Janeiro para o resto do Brasil quanto daí para o mundo, a escola de samba não pode ser totalmente compreendida pela referência unilateral e exclusiva seja às comunidades que lhe constituem a base, seja ao Estado, à indústria cultural ou às “camadas médias” (e brancas) que lhe teriam “descaracterizado” pelo “embranquecimento” e pelo luxo (PEREIRA, 2003, pp. 21-22).

O samba, enquanto música e arte popular está sujeito as mais diversas experiências socioculturais, econômicas e políticas da sociedade. O samba reflete crenças, ideologias, questões identitárias e até mesmo as lógicas capitalistas e mercadológicas. Ele reflete as tradições, a história e a evolução, tanto social quanto musical do ritmo. O Samba expõe permanências e rupturas, conflitos e diálogos. Ele permeia questões que vão além da musicalidade, transpassando a História e as diversas barreiras socioculturais, pois ele une e congrega um ideal de brasilidade. A circularidade e hibridismo cultural presentes no samba o torna representação da identidade nacional o que gera o interesse dos mais diversos grupos sociais e o leva a sempre reinventar-se. Apesar desta direção capitalista de integração cultural, que muitas vezes sufoca e absorve as práticas culturais dos grupos minoritários há grupos que procuram o maior diálogo com as tradições (LOPES, 2008, p. 17). “O samba, que nasceu africano e rural [...] para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada” (LOPES, 2008, p. 17). Porém existem grupos que ainda buscam a manutenção fiel ao modelo tradicional, mesmo nos grandes centros urbanos (LOPES, 2008, p. 17). Dentre estes grupos temos como exemplo o samba de partido-alto que foi o grande responsável pela propagação do fenômeno pagode nas últimas décadas do século XX. Segundo Nei Lopes o partido-alto “é uma modalidade de cantoria. E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada, em diversas modalidades, por poetas cantadores populares, em todo o Brasil” (2008, pp. 17-18). Esta cantoria é baseada na improvisação, feita de repente e através de um duelo de versadores, que deve acontecer em uma roda de samba e de forma descontraída (LOPES, 2008, p.18). O ritmo mantém o vínculo com a África e possui um papel fundamental na preservação dos valores simbólicos dos negros brasileiros (BARATA,

2012, p. 43). Para além do improvisado puro e simples, o partido-alto tem como estrutura rítmica fundamental um “compasso binário (tal como na África, onde predominam os compassos pares), com os tempos fortes caindo na última sílaba tônica dos versos, com uma superação da melodia pelo pulso, com o predomínio da sincopa” (BARATA, 2012, p. 62).

O conceito de partido-alto é um tanto quanto controverso havendo dúvidas quanto a sua origem, a velocidade do duelo de versadores, não havendo consenso na definição do gênero, segundo especialistas (LOPES, 2008, pp. 18-23). Mesmo não havendo consenso é possível elaborar uma definição. Segundo Nei Lopes o partido-alto é o samba próprio para ser executado em roda e é a essência do samba urbano carioca (2008, pp. 18-23). A gênese do samba de partido-alto são os batuques dos povos bantos de Angola e do Congo que originaram no Brasil o lundu bailado que avançou para o lundu canção das festas do Império, até chegar aos sambas rurais da Bahia e São Paulo que desembocaram no lundu campestre (LOPES, 2008, p.19). Estes ritmos foram a influência para o samba que se desenvolveu na “Pequena África da Praça Onze²¹” fruto de uma comunidade baiana (LOPES, 2008, p.19). Ainda na “Pequena África” esse samba se tornou amaxixado e originou o samba do morro, que se tornaria na segunda metade do século XX o samba urbano de roda, ou melhor, o partido-alto (LOPES, 2008, p.19). Estes sambas aconteciam nas casas, nas salas, nos quintais lembrando a tradição dos cultos africanos com presença de instrumentos de percussão, onde se dançava em meio à fatura de bebidas e comidas e onde havia diversas formas de transações interpessoais (LOPES, 2008, p.19).

Já em cultos ditos mais africanizados, a presença do tambor e de outros instrumentos musicais como responsáveis por chamar as entidades ao terreiro, já demonstram outra forma de culto. O momento é propício à dança, e o ambiente festivo que toma conta do terreiro lembra as chamadas festas brasileiras, ou aos momentos de lazer praticados pela sociedade contemporânea, onde se tem música, dança, comidas, bebidas e, em muitos casos, permitindo interações sociais relacionadas a namoro, amizade, descontração do corpo e a sensualidade (PINHEIRO, 2018, p. 101).

O partido-alto definiria também o samba praticado por um grupo de homens unidos pelas mesmas ideias, ou seja, um partido (NASCENTES apud LOPES, 2008, p. 20). Segundo

²¹ Pequena África é como ficou conhecida a área hoje composta pelos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, desde a Praça Mauá até a Cidade Nova, na região portuária do Rio de Janeiro, na virada do século XX. O nome, cunhado por Heitor dos Prazeres, se referia a uma região onde havia grande presença de escravos alforriados e comunidades quilombolas. A Pequena África marcava a existência de diversos locais que definiam o espaço como território de influência africana, como as rodas de samba na Pedra do Sal e o candomblé da Tia Ciata, na Praça Onze (ARRUDA, Carlos. Pequena África, um tour pela herança cultural africana no Rio de Janeiro. Postado em: 10 fev 2020. Disponível em: <<https://vidacigana.com/pequena-africa/>> Acesso em: 30jun 2020).

João da Baiana²² o partido-alto seria o samba raiado²³, “é a mesma coisa, pode-se dar o nome de samba raiado ou samba de partido-alto” (LOPES, 2008, p. 21). Já para Vagalume²⁴ o “samba-raiado seria rural, primitivo; “corrido” seria um samba já urbano, mas ainda recendendo “a roça”; e “chulado” seria o samba totalmente cidadão” (LOPES, 2008, p. 25). Segundo Marinho da Costa Jumbaba, conhecido como Zinho, que era o neto de Tia Ciata²⁵, o partido-alto era um samba de status mais elevado e refinado.

O partido-alto na casa de minha avó era uma coisa linda. Era tocado por pandeiro, cavaquinho, violão, flauta, clarinete (conforme os instrumentos que tinha), tocados por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfredinho e outros mais (...). Mas era uma coisa linda, não tinha negócio de bumbo, não existia bumbo naquele tempo (...). Era tocado somente pelos instrumentos, e cantar era pouco, era só tocado pelos instrumentos (...) E o verdadeiro partido-alto não era cantado, não, Era só no ritmo mesmo do samba.

Enquanto Zinho achava o partido alto refinado o sambista Caninha²⁶ afirmava que o partido-alto não era samba de alta categoria e nem de elite, estando ligado ao chula baiano (LOPES, 2008, p. 22). Enquanto Donga²⁷ pautava sua definição em características rítmicas.

Era o tempo do samba verdadeiro, o samba de partido-alto, com mote e glosas improvisadas [...] com andamento lento, depois sendo alterado para formas mais

²²João Machado Guedes (João da Bahiana) nasceu em 17/05/1887 na cidade do Rio de Janeiro e morreu na mesma cidade em 12/01/1974. Foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana>> Acesso em: 30 jun 2020.

²³ O mesmo que chula raiada ou samba chulado. *Raiado* tem o significado de “entremeado, mesclado, entresachado”. *Chula*: espécie de samba baiano também à base de solo e coro, porém de melodia mais completa e extensa que a do samba rural comum. Diz-se também da parte solada desse samba. *Chula Raiada*: Diz-se da chula na qual se entremeiam, ao sabor do entusiasmo da função, versos de tradição popular (LOPES, 2008, p. 25).

²⁴ Francisco Guimarães, o Vagalume foi cronista e jornalista frequentador da “Pequena África”. Nasceu no Rio de Janeiro em data ignorada, provavelmente na década de 1880 e faleceu na mesma cidade em 09/01/1946. Foi pioneiro ao criar uma coluna sobre notícias carnavalescas no Jornal do Brasil, no qual assinava com o pseudônimo de Vagalume. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vagalume>> Acesso em: 30 jun 2020.

²⁵ Hilária Batista de Almeida nasceu em Salvador no ano de 1854 e morreu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1933. Foi dona da casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado o primeiro samba gravado em disco, “Pelo Telefone”, assinado por Donga e Mauro de Almeida. Tia Ciata tirava seu sustento da cozinha típica baiana. Ela vendia quitutes em seu tabuleiro entre as ruas Uruguaiana e Sete de Setembro, e também no Largo da Carioca. Logo se destacou entre as baianas festeiras e passou a promover sessões de samba em sua casa. Realizava igualmente rituais de culto aos seus orixás africanos. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/tia-ciata/biografia>> Acesso em: 30 jun 2020.

²⁶ José Luiz de Moraes nasceu em 06/07/1883 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 16/06/1961. Foi um dos maiores nomes do período anterior à Era do Rádio, teve mais de trinta músicas gravadas e deixou inéditas. Teve músicas gravadas por Francisco Alves, Mário Reis; Moreira da Silva; Bahiano e Artur Castro, entre outros. Seus maiores sucessos foram os sambas “O que é nosso”, “Rosinha” e “Está na hora”. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/caninha/dados-artisticos>> Acesso em: 30 jun 2020.

²⁷Ernesto Joaquim Maria dos Santos, sambista e compositor, nascido em 05/04/1890 no Rio de Janeiro e falecido na mesma cidade em 25/08/1974. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/donga>> Acesso em: 30 jun 2020.

corridas. Então começou a ser muito cantado o samba raiado. Formava-se uma roda (...) no centro, as pessoas sapateavam, com acompanhamento de flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, além do prato-e-faca (substituídos mais tarde pelo reco-reco). Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés (SODRÉ apud LOPES, 2008, p, 22)

Já Aniceto do Império²⁸ classificava o partido-alto como um samba menor, pois considerava o mesmo como uma deturpação do Jongo que achava ser a origem do gênero (LOPES, 2008, p. 23). Não havia e ainda não há consenso entre os próprios partideiros, sambistas e praticantes da modalidade e muito menos entre os especialistas de um viés mais acadêmico (LOPES, 2008, p. 23). Para o etnólogo Edison Carneiro o partido-alto é composto por um estribilho tradicional sobre o qual se versa, sendo cantado e dançado à moda antiga (apud LOPES, 2008, p. 23). Enquanto que para o historiador Luís Câmara Cascudo o partido-alto tem a marca do improviso dos sambas cariocas, sendo composto por um estribilho com quadras repetidas (apud LOPES, 2008, p. 23). Já segundo Tinhorão o partido-alto possui uma estrutura que “mantém uma característica herdada dos cantos tradicionais africanos que foram ouvidos no Brasil desde o século XVI, ‘cantos de improviso em resposta aos estribilhos fixos’” (Apud BARATA, 2012, p. 33). Estas características que se mesclam e tornam o partido-alto difícil de conceituar demonstram a forte presença da tradição oral que ganha protagonismo através da improvisação demonstrando a gênese africana do ritmo.

As rodas de samba de partido-alto são marcadas pela oralidade (BARATA, 2012, p. 22). Os sambas apresentados, em sua maioria, não são veiculados pelos grandes meios de comunicação e não são processados pela indústria fonográfica, sendo somente conhecidos pelos participantes das rodas e transmitidos de forma oral (BARATA, 2012, p. 22). As rodas de partido-alto têm por característica a apresentação de um refrão o qual todos os participantes cantam e o restante do samba é elaborado durante a roda na forma de improviso sobre um tema escolhido previamente durante a roda (BARATA, 2012, p. 22). Esse improviso depende da capacidade e técnica dos versadores, da “rapidez do raciocínio, a percepção do ambiente – já que os motes são situações que ocorrem com os sujeitos presentes naquele espaço –, as formas de cantar e tocar e a utilização prodigiosa da métrica e das rimas” (BARATA, 2012, p. 22). O partido-alto por ser um improviso e acontecer de repente, nunca se repete de forma igual, ou seja, é um evento único, não costuma deixar registros escritos

²⁸ Aniceto de Menezes e Silva Júnior, sambista nascido em 11/03/1912 no Rio de Janeiro e falecido na mesma cidade em 19/07/1993. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aniceto-do-imperio>> Acesso em: 30 jun 2020.

capazes de fixar sua recordação na memória coletiva (BARATA, 2012, p. 23). O partido-alto é uma festa popular reconhecidamente marcada pela tradição oral e que representa uma memória que não é institucionalizada, o que acaba fazendo com que muito de sua produção se perca (BARATA, 2012, p. 23). Esta perda da memória da produção partideira ocorre, pois, a memória coletiva hegemônica provém de fontes letradas e escritas, já que a memória é estruturada através de uma linguagem socialmente estabelecida (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp.202-203). Os processos de institucionalização da memória, como fora apresentado no primeiro capítulo desta tese, reafirmam as hegemonias e hierarquizações presentes na sociedade e corroboram para a reprodução da segregação social e das diversas formas de violência simbólica e de discriminação (BOURDIEU, 1997, pp. 162-163). Desta forma a memória oficial muitas vezes trata como inferior a cultura iletrada e contra hegemônica já que ela é fruto da visão de mundo instituída pelas elites hegemônicas. Juntam-se a estas circunstâncias o fato de que grande parte dos partideiros é autodidata, tendo aprendido suas técnicas no convívio e no ambiente familiar, o que ratifica esta ausência de registros escritos.

Por isso, de uma forma explícita ou implícita, a produção musical dos sambistas é considerada como não refinada. Sujeitos que não passaram pela escola de música e, muitas vezes, nem pela escola formal. Mas que compõem/compunham, cantam/cantavam, tocam/tocavam com maestria. (BARATA, 2002, p. 02)

O partido-alto é fruto de um discurso subalterno contra hegemônico. Ele se levanta contra a regra da construção de paradigmas universalizantes das sociedades ocidentais de matriz eurocêntrica, buscando uma identidade comunitária, afrodescendente e imersa na ancestralidade da tradição oral e na religiosidade de matriz africana (BARATA, 2012, p. 23)

Enquanto em Salvador a manutenção das práticas africanas se deu pelas conversas com os orixás do candomblé, no Rio de Janeiro as formas analógicas fizeram essa ancestralidade se manifestar nos territórios sagrados do samba. Por isso, considero o samba e o partido-alto as curimbas do Rio de Janeiro (BARATA, 2012, p. 24).

Segundo Barata a tradição oral africana inserida na cultura brasileira é marcada pela celebração, dito isso, as festas seriam uma forma da população afro-brasileira preservar sua memória e ancestralidade vivas (2012, p. 25)

É assim que as comunidades de samba garantem a continuidade de suas práticas simbólicas: por meio de formas de ação políticas. O conhecimento negro brasileiro está ligado à iniciação e é transmitido de forma sistemática durante festas, jogos ou eventos. São sempre celebrações e atividades alegres (BARATA, 2012, p. 25)

Este contexto de forte tradição oral faz com que muitas produções originais se percam, além de corroborar para enfraquecer a presença de determinados grupos e artistas que não registraram suas criações, posto que a legitimação de uma obra ou de um saber passa pela elaboração de um registro escrito o que lhe confere legitimidade mesmo que existam “saberes que escapam dos muros institucionais e são construídos pelos sujeitos em outros espaços, tais como a rua, o bairro, a favela e a cidade” (BARATA, 2002, p. 03).

Abordar um tema como o samba implica em considerar o fato de sua transmissão e sua difusão ser feita, também, de forma oral (refiro-me neste caso específico aos versos improvisados durante os desafios nas rodas de partido-alto). A história da humanidade tem sido transmitida a partir dos textos escritos. Porém vários grupos construíram cultura, mas não a deixaram registrada sob a forma de letras. Com a sacralização da escrita, as culturas arcaicas são colocadas a margem da sociedade. (BARATA, 2002, p. 03)

O partido-alto é um samba que se utiliza da escala tonal, primordialmente, embora ainda guarde raízes modais que lhe configuram o caráter ritualístico e hipnótico presente na roda²⁹ (BARATA, 2012, p. 40). Esta cadência de samba tem sua estrutura melódica composta por uma escala descendente e tem a nota mais grave no repouso do último verso (BARATA,

²⁹ “Em linhas gerais, são totalmente modais, no Ocidente, a Música da Antiguidade (Grécia e Roma), a Música da Idade Média e a Música do Renascimento. A grande marca dessa música modal ocidental é o Canto Gregoriano cristão, mas essa música modal está presente também em toda a música popular e em toda a música profana medieval e renascentista, incluindo, por exemplo, o Trovadorismo. Os modos que conhecemos e aplicamos na teoria musical moderna - jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio - são uma denominação grega para os modos eclesiásticos adaptados, isto é, nossos modos não são gregos, eles apenas receberam, posteriormente, nomes dos modos gregos originais num outro contexto. A característica principal da música modal é a presença constante da "nota centro", a qual, de certa forma, nunca é realmente abandonada: a música modal gira em torno do centro. Assim, a música modal pura não tem "harmonia" - no sentido de tríades e de funções harmônicas. Essa presença do centro dota esse tipo de música de uma característica "hipnótica", que faz com que ela geralmente apareça ligada a algum tipo de ritual: realmente, a música da Antiguidade e a do período medieval não são independentes de cultos, festas, solenidades e funções religiosas. A partir desses pressupostos, podemos chamar também de "modais" - por analogia - as músicas orientais, africanas e americanas tradicionais. Embora tais músicas não utilizem os modos diatônicos que nós ocidentais utilizamos, elas continuaram, até pouco tempo atrás - e continuam ainda em certos lugares - presentes em cerimônias ritualísticas, jamais assumindo os riscos estéticos proporcionados pela harmonia tonal das tríades maiores e menores. Estruturalmente, há uma forte tendência pentatônica nas músicas africanas, do Extremo Oriente e dos índios americanos, e uma tendência para a utilização de escalas com mais sons do que a nossa na Índia e no Médio Oriente. Já a música tonal - presença na música ocidental a partir do período Barroco (1600 em diante) e passando pelo Classicismo, Romantismo e chegando até nossos dias - destaca-se pelo contraste entre o modo maior e o menor, pelo conceito de função harmônica e suas polarizações (tônica, subdominante, dominante) e pela melodia acompanhada por acordes formados pela superposição de tríades. Ainda há, no tonalismo, uma nota centro: ela, no entanto, é abandonada para criar uma expectativa de retorno. Há uma tensão que anseia por resolução, há um risco constante de perda da unidade. Como consequência, a música tonal pode ser submetida a modulações, isto é, a mudanças de centro no interior de uma mesma peça. São exemplos de músicas tonais as obras dos mestres da música erudita mais conhecidos, como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann e Wagner, e quase toda a música popular que ouvimos desde que nascemos”. MOLINA, Sidney. Música modal, música tonal, música atonal I. Disponível em: <<http://www.c Mozart.com.br/Artigo8.php>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

2012, p. 40). Segundo Barata a parte variável da melodia, ou seja, a segunda parte, “é quase declamatória, com notas rebatidas e intervalos melódicos estreitos, na maioria das vezes em tom maior. As memórias modais ainda se fazem presentes na intensidade do pulso, na métrica fixa e na utilização do bordão” (2012, p. 40).

A dinâmica nas rodas de partido-alto é clara. Existem momentos de silêncio e contemplação, bem como momentos de cantoria e dança onde todos os presentes na festa participam, pois os “versos estimulam o silêncio, já que tanto a plateia quanto os desafiantes precisam de atenção para a resposta. Já no momento de cantar o refrão, quando todos participam, podemos ouvir os instrumentos tocando bem forte e ver todos os participantes dançando” (BARATA, 2012, p. 49). Existe um verdadeiro combate entre os versadores, sendo importantes tanto a capacidade e rapidez de versar, quanto a expressão corporal que irá corroborar para o melhor desempenho durante a performance que “inclui o olhar, as mãos, os braços, enfim, todo o corpo”, pois os versadores desafiam um ao outro com palavras, olhares e gestos (BARATA, 2012, p. 50). Os partideiros desenvolvem estratégias e táticas para derrotarem seus adversários ao mesmo tempo que demonstram sua experiência em versar (BARATA, 2012, p. 50).

Um versador mais experiente sabe que “deve ir de primeira”, isto é, deve fazer o primeiro verso, pois assim ele escolhe o tema para as improvisações, já que os versos seguintes devem ser respostas ao que ele propôs. Outra tática comum é a inversão das rimas, que serve para esgotar as palavras do adversário e “descansar” a mente do próprio versador (BARATA, 2012, p. 50).

Conforme Barata descreve o refrão do partido-alto representa o instante que os versadores utilizam para recomporem-se e formularem seus versos de resposta ao desafio, porém existe a possibilidade do duelo se tornar tão intenso e acelerado que o refrão passa a ser suprimido enquanto os partideiros fazem uma sequência tal qual um *rally*³⁰ de versos (BARATA, 2012, p. 51).

A tensão entre os dois versadores é transmitida de tal forma para o corpo dos presentes que suas mãos passam a acelerar as palmas e os instrumentos, enquanto os pés acompanham essa espécie de transe coletivo, desencadeando repetidos *Oh!* Da plateia. O clima fica tão tenso que a própria plateia para de cantar o refrão,

³⁰ No tênis, o *rally* é o conjunto de ações que ocorrem desde o momento de um saque até um ponto. Durante o *rally*, os tenistas realizam os golpes e produzem os efeitos. Alguns *rallys* são bastante curtos, como aqueles em que um jogador marca um ponto de saque (*ace*). Em outras situações, os *rallys* podem ser bastante longos, com muitas trocas de bola entre os jogadores. In: Dicionário Olímpico. Disponível em: <<http://www.dicionarioolimpico.com.br/tenis/cenario/rally-2>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

transformando o desafio em uma sequência das partes solistas dos partideiros. Isso só acontece quando estamos diante de partideiros bastante experimentados e de extrema qualidade, já que dessa forma não há trégua para respirar e pensar (BARATA, 2012, p. 51).

O partido-alto é elaborado de modo a existir interação com o público, para tanto deve ser composto de rimas curtas, geralmente com quatro versos (BARATA, 2012, p. 58). A simplicidade estimula a participação coletiva daqueles que frequentam a roda, embora a “utilização de rimas simples e a repetição de refrãos curtos podem levar ouvidos desatentos a rejeitarem o estilo por causa da previsibilidade, mas possuem uma função pedagógica e atuam como estímulo para a participação de todos na roda de improviso” (BARATA, 2012, p. 58).

Segundo Nei Lopes conceitualmente o partido-alto “é a vasta gama de sambas apoiados num estribilho e com segunda, terceira e quartas partes soladas, desenvolvendo o tema proposto na letra” (2008, p. 189). Lopes afirma que os versos típicos do partido-alto, que na essência do gênero são improvisados, estão caindo em desuso em decorrência do fenômeno corrente de rarefação das rodas no início do século XXI (e ainda em progresso), além do fato da indústria fonografia, assim como a mídia, de forma geral, preferirem divulgar sambas com versos pré-elaborados e mais fáceis de repetir (2008, p. 188). Apesar disso os representantes do auge do Partido-Alto, oriundo do Cacique de Ramos, como Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, por exemplo, mantêm a tradição em seu repertório, utilizando compositores partideiros que elaboram “seus sambas em estilo partido-alto, com solo em forma de chamada e resposta e remetendo, na letra, o tema proposto no refrão ou na ‘primeira’” (LOPES, 2008, p. 190).

Independente de uma conceituação bem definida é correto afirmar que uma das principais características do partido-alto é a sua forma de realização, isto é, a roda de samba de clima festivo e essencialmente familiar, que teria sido a gênese de todas as cadências do samba por sinal. Segundo Moura a roda de samba possui um clima doméstico e familiar que remonta a “gênese do samba”³¹, que inauguralmente era uma manifestação espontânea e festiva (2004, Introdução, pp. 4-5). A roda teria precedido o samba sendo uma espécie de matriz para este gênero musical (2004, Introdução, p. 5). As rodas de samba acontecem quase sempre nos fundos de quintais das casas do subúrbio carioca onde os amantes do samba se reúnem para festejar, encontrar amigos, apresentar seus novos sambas, versar, competir entre

³¹ Segundo Moura a roda é anterior ao samba, pois é o ambiente que proporciona seu aparecimento (2004, Introdução, p. 4-5). O primeiro samba gravado em 1917 “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida teria sido produto de uma criação coletiva já que seu tema foi desenvolvido na roda da casa da Tia Ciata (2004, Introdução, p. 20). Para maiores detalhes sobre o assunto ler também: MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 e MOURA, Roberto. Cartola – todo tempo que eu viver. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1998.

partideiros, rirem e se divertirem (MOURA, 2004, cap. 4, p. 5). O que se costuma designar roda de samba pode também ser chamado de pagode, ou seja, semanticamente pagode e roda de samba são expressões sinônimas (ULLOA apud MOURA, 2004, cap. 4, p. 5). “Curiosa área semântica, aquela coberta pela palavra *pagode* – de um lado, o mundo religioso não-ocidental, de outro, o universo lúdico da festa, da brincadeira, da alegria e do barulho bem como, finalmente, o campo da idolatria e da feitiçaria” (PEREIRA, 2003, p. 95).

Quarta-feira à noite. Rua Uranus, Olaria. Quadra do bloco Cacique de Ramos. Em meio a um animado bate-papo que corre frouxo, um copo de cerveja na mão, as pessoas vão pegando seus instrumentos e, calma e descontraidamente, se sentando em torno de um conjunto de mesas agrupadas e dispostas na quadra, a céu aberto. Ouvem-se as primeiras batidas do tantã, o cavaquinho e o banjo afinam suas cordas. Aos poucos, em círculos concêntricos, as pessoas vão se reunindo em torno da mesa. À frente, sentados, os instrumentistas. Logo em seguida, de pé, os ouvintes mais atentos – alguns cantando a melodia ou acompanhando com palmas o ritmo – e num adensamento cada vez mais tênue, pequenas rodas continuam o bate-papo com o fundo musical da batida do samba. É o pagode. (PEREIRA, 2003, p. 87).

A roda aparece como elemento de geração, preservação e divulgação do samba, como uma forma de lazer e de produção cultural (MOURA, 2004, Int., pp. 5-6). Desta forma o partido-alto “[...] é o samba da elegância, do refinamento, da inteligência e da elaboração intelectual, e que tem as legítimas e espontâneas festas chamadas ‘pagodes’ como seu locus preferencial [...]” (LOPES, 2008, p.181). Tendo como seu lugar por excelência “[...] a festa do samba, o pagode, e não o disco e muito menos o palco” (LOPES, 2008, p.185).

Parafraseando DaMatta, Moura afirma que a roda por possuir um clima doméstico e familiar, um código de conduta e uma hierarquia, é mais casa do que rua³², constituindo-se em um domínio cultural institucionalizado (2004, Int., pp. 4-5). Este código da roda seria “fundado na família, na amizade, na lealdade, na pessoa e no compadrio (DAMATTA, apud, MOURA, 2004, Int., p.4). A roda representa a casa, pois está ligada a ideia de família, sendo uma festa espontânea, alegre e que emana dos fundos de quintais e terreiros das famílias suburbanas e periféricas, sendo locus do conhecimento autodidata e do aprendizado de sambistas que trocam experiências e vivências (MOURA, 2004, Int., p. 6). A roda gera o sentimento de pertencimento que se torna representação, ou seja, um modo de se ver, perceber as coisas e

³² “Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, essas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas”. DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

refigurar-las (BARROS, 2011, p. 48). Pois as representações são construídas através das motivações e necessidades socioculturais o que confere a cultura dinamicidade (BARROS, 2011, pp. 51-52). A roda passa a ser então uma necessidade, pois como Chartier teoriza, as representações visam dar sentido ao presente, organizando-o e evidenciando o mundo social (2006, p. 39). “No meu caso vou às rodas porque preciso mesmo. Não é frescura, é necessidade. Sai do plano individual e vai para o coletivo. É como se todo mundo se olhasse e dissesse: ‘A vida é foda, mas é boa pra cacete’. Quem não sabe o que é isso não sabe o que é viver”³³ (MOURA, 2004, Int., p. 7).

Segundo Moura as rodas de cunho familiar, no espaço da casa, teriam originado as escolas de samba, cuja subsequente institucionalização por parte do Estado teria as tornado rua (2004, Int., pp. 7-8). A escola de samba teria aceitado “[...] submeter-se às regras institucionais, infundindo caráter histórico e nacionalista às músicas do desfile” (MOURA, 2004, Int., pp. 8). As escolas de samba ao terem sido apreendidas pela indústria fonográfica e se tornado produto da indústria cultural, passaram a representar o aspecto mais pragmático e mercantil do samba, aspecto que ganha força em meados dos anos 1960 (MOURA, 2004, Int., p. 7). As rodas que posteriormente tornaram a se popularizar representam uma busca pela volta às origens (MOURA, 2004, Int., p. 7). O “inchaço das escolas leva os sambistas a um novo movimento na direção das rodas” (MOURA, 2004, Int., p. 8). Este clima familiar, suburbano, festivo e também religioso característico das rodas de samba está presente na gênese do Cacique de Ramos, bloco criado em 1961 e que foi a casa de Zeca Pagodinho durante o início de sua carreira.

Os sambas que surgiram no Cacique de Ramos fugiam da noção pré-concebida de enredo, as composições elaboradas no bloco são marcadas pelo acaso e improvisado, tanto os sambas dos desfiles quanto os nascidos em suas rodas (PEREIRA, 2003, p. 50). A trajetória do Cacique de Ramos fora marcada pela perspectiva da festa e do lazer como premissa primordial, o lugar da roda por excelência, independentemente das diversas formas de organização institucional que vivenciou em sua trajetória (PEREIRA, 2003, p. 82). Segundo Pereira o Cacique de Ramos foi fundado por famílias ligadas intimamente tanto ao samba quanto ao universo das religiões afro-brasileiras (2003, pp. 39-40). Inclusive o nome que batiza o bloco foi dado a ele, pois os fundadores possuíam nomes de origem indígena³⁴, como

³³ Depoimento de André Vianna Dantas, um professor de História de Niterói e frequentador de rodas de samba.

³⁴ Ubiraci, Ubirany, Ubirajara, Aimoré, Iara, Jurema, Maíra, Jussara, Indaiara, Ubiratã, entre outros (PEREIRA, 2003, p. 39).

por exemplo, Ubirajara Félix, mais conhecido como Bira Presidente, o que se constitui uma homenagem aos Caboclos³⁵ dos cultos religiosos de matriz africana (PEREIRA, 2003, pp. 39-40).

Agremiação carnavalesca, reduto de criação musical, exemplo de organização popular, centro de festas e de afirmação de tradições culturais de várias ordens, importante elo com o mercado de trabalho do músico profissional, o Cacique de Ramos – um dos mais tradicionais blocos de carnaval da cidade – tematiza a figura do índio (no seu nome, nas suas ideias e nas fantasias e alegorias utilizadas no desfile durante o carnaval) e reafirma o samba enquanto elemento de identidade sociocultural. (PEREIRA, 2003, p. 52).

Para além do próprio nome de matriz religiosa o “bloco tem como data oficial de fundação o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião³⁶ (Oxóssi, na Umbanda), e que também coincide com o aniversário de “seu” Domingos, pai de Bira e Ubirany (PEREIRA, 2003, p. 49). Segundo Bira Presidente o Cacique teria sido criado com o intuito de difundir a alegria do samba do subúrbio do Rio de Janeiro bem como de transmitir para todos “a realidade da música popular brasileira” (PEREIRA, 2003, p. 49).

As relações simbólicas dos escravos africanos e seus descendentes com a cultura ibérica e indígena foram constituídas por meio de uma sedução pelas diferenças, graças às suas formas de conhecimento com base em analogias de símbolos e funções. Mas essas trocas não eliminaram as querelas, nem construíram uma nova síntese histórica e cultural. Assim, participar de festas em louvor a São Benedito aparentaria uma conversão à cultura do outro, enquanto poderia ser apenas uma relação analógica, comum às suas formas de pensar (BARATA, 2012, p. 29).

O bloco forma uma rede de familiares, de amigos e de solidariedade que une tanto o amor ao samba quanto a herança religiosa de seus fundadores (PEREIRA, 2003, p. 40). As rodas de partido-alto do bloco surgiram de um clima de celebração, familiar e com festas fartas ao som do samba onde todos do núcleo formador do bloco eram “conhecidos entre si e participantes do mesmo universo cultural e de lazer” (PEREIRA, 2003, p. 42). De acordo com Pereira esse encontro de samba e tradições religiosas afro-brasileiras compõe o arcabouço

³⁵ [...] são espíritos de índios, considerados pelos antigos africanos como sendo os verdadeiros ancestrais brasileiros, portanto os que são dignos de culto no novo território em que foram confinados pela escravidão. O candomblé de caboclo é uma modalidade do angola centrado no culto exclusivo dos antepassados indígenas. Foi provavelmente o candomblé angola e o de caboclo que deram origem à umbanda (PRANDI, 1996, p. 66).

³⁶ Em decorrência do sincretismo religioso, no Rio de Janeiro, São Sebastião é correlacionado ao orixá Oxóssi. Na Umbanda, Oxóssi é conhecido como o senhor das matas e da grande maioria dos caboclos, já no Candomblé é conhecido como o “caçador” ou o protetor dos caçadores. In: **São Sebastião representa o espírito carioca**, dizem representantes de religiões. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/sao-sebastiao-representa-o-espírito-carioca-dizem-representantes-de-religioes.ghtml>>, Acesso em: 21 de jul 2020 e **Oxóssi – São Sebastião**, Disponível em: <<https://umbandanuss.com.br/oxossi-sao-sebastiao/>>, Acesso em: 21 de jul 2020.

cultural do samba (PEREIRA, 2003, p. 42). Convém lembrar que o partido-alto enquanto ritmo, busca manter no ato de sua elaboração/realização, a ligação entre o corpo e a expressão sonora, pois a música de matriz africana para possuir e gerar sentido, “exige a presença física do corpo”, o que só ocorre na relação da troca entre música e dança, não sendo somente uma prática contemplativa (BARATA, 2012, p. 43). Por não ser meramente contemplativo o universo musical de matriz africana interrelaciona-se ao universo da religião, da dança, da comida, dentre outros, formando um ritual festivo totalmente único (BARATA, 2012, p. 44).

É tudo isso que o Cacique de Ramos representa e é a partir daí que se pode pensar sua enorme força de expansão. E mais: é desse entrecruzamento e da presença simultânea de todos esses elementos díspares, mas eficazmente integrados que ele ganha uma riqueza marcadamente urbana e sedutora. (PEREIRA, 2003, p. 52).

Figura 03 – Sede do Cacique de Ramos



Fonte: Google Maps (2020)

Estas famílias que criaram o Cacique de Ramos eram suburbanas e de maioria negra e formavam uma rede de solidariedade entre si, unidos por um universo comum, por interesses partilhados e pela mesma realidade sociocultural (PEREIRA, 2003, pp. 44-45).

Encontro de famílias, o Cacique se torna, ele mesmo, uma “grande família” – uma enorme e eficaz rede de relações de troca e de ajuda mútua que veio, ano a ano, se concentrando em torno do núcleo inicial que fundou o Bloco. A todo momento nos deparamos com antigos e novos participantes que afirmam com emoção e insistência: “Mas o Cacique é a minha família!” (PEREIRA, 2003, p. 43).

A formação do Cacique de Ramos por grupos considerados marginalizados pelo *status quo* vigente demonstra que existem outras formas culturais para além da cultura dominante e hegemônica (SILVÉRIO, 1999, p. 54). Este processo de criação multicultural exitoso demonstra ao mesmo tempo tanto o fenômeno de exclusão social quanto a constatação da existência da diversidade e a busca pela construção de um espaço público, por parte dos grupos subalternos, que atenda às suas demandas. O Cacique de Ramos expressa a busca por identidade e a contestação da realidade social por parte dos grupos suburbanos e periféricos através da música enquanto lugar de fala. A música representa a possibilidade de se ganhar voz, uma voz que não nasce através do outro, mas sim do coração do cotidiano do periférico, que canta a sua própria história e expõe os costumes e o cotidiano do seu lugar de origem, construindo assim uma forma de resistência cultural à cultura que lhe é imposta e que não representa seu modo de vida. E o cacique de Ramos conseguiu ocupar este lugar de representação fixando seu lugar tanto no Carnaval da cultura hegemônica quanto dentro de sua própria comunidade através das rodas de pagode de partido-alto e do seu próprio espaço topográfico.

A consolidação de um espaço do bloco, em termos de sede, espaço de lazer e de atividades, referência etc. parece ter sido algo importante na trajetória do Cacique. A dinâmica do Cacique de Ramos configurou-se da seguinte maneira: de um lado, temos o bloco que desfila durante os três dias de carnaval com um grande número de foliões, sendo o desfile precedido de ensaios da bateria, da venda de fantasias e de uma rápida mobilização da diretoria tendo em vista o preparo de carros alegóricos e de toda uma infraestrutura exigida pelo carnaval. De outro, temos o espaço da quadra, sede da agremiação e local de encontro de seus membros permanentes e de sua população flutuante, de realização de festas, de jogos de futebol e, principalmente, de pagodes. (PEREIRA, 2003, pp. 81-82).

O partido-alto não é somente música e festa, ele é composto por expressões verbais e não verbais, por “formas não linguísticas que se expressam por meio do corpo de cada membro da comunidade” (BARATA, 2012, p. 51). Desta forma a identidade se faz também nos signos e símbolos da comunidade em suas mais diversas formas de expressão.

Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais e, ao mesmo tempo, locus de trocas com outros grupos sociais, situação de encontro com o mercado, além de importante espaço de profissionalização, o pagode é uma espécie de atividade de fundo de quintal, marcada sempre por uma certa informalidade no seu desenrolar – o que não significa ausência de regras. [...] Ao lado da música e da conversa, dois outros elementos são fundamentais para o desenrolar do pagode: a bebida (frequentemente a cerveja, alguma cachaça, uma batida de limão) e algo para comer (seja uma sopa – de entulho, de lentilha, de ervilha – seja um prato mais forte ou mesmo uma refeição – uma peixada, uma macarronada, um mocotó) (PEREIRA, 2003, p. 96).

O partido-alto representa esta corporificação do signo, a junção da tradição de gênese africana à essência da urbe carioca que o gerou. O Cacique de Ramos concretiza este encontro, pois possui tanto os elementos familiares e comunitários quanto os elementos musicais e místicos, que representam esta tradição. Na quadra do bloco repousa uma aura ritual e sobrenatural advinda tanto da devoção a Oxóssi (São Sebastião) que possui uma imagem em um altar na quadra, quanto das árvores que ali existem e que foram abençoadas pela família Félix do Nascimento³⁷.

É ali, na quadra, à sombra de mangueiras e tamarineiras, contando com a presença de São Sebastião, cuja imagem está localizada num pequeno altar no interior de uma antiga casa construída no terreno, a qual serve de local de reuniões ou de guarda de material do bloco, que boa parte dos eventos do Cacique ocorre. Além de local de festas, de jogos de futebol ou da realização de comidas, a quadra é acima de tudo o local de realização de pagodes. (PEREIRA, 2003, p. 82).

A mãe de Ubirajara, Ubiracy e Ubirany, Dona Conceição, era mãe-de-santo, filha de Mãe Menininha do Gantois, e inclusive, sugeriu o nome do bloco para prestar homenagem aos caboclos (PEREIRA, 2003, pp.42-44). Segundo os fundadores do Cacique Dona Conceição teria feito um trabalho religioso nas árvores da quadra, em especial na tamarineira citada em tantos sambas de partido-alto elaborados nos pagodes bloco. “Minha mãe botou o patuá na tamarineira e me disse: ‘Meu filho, as pessoas que pisarem aqui te querendo bem, e tiverem talento, vão vencer’. Já chegou muita gente para quebrar esse encanto, mas a mandinga é forte” (Bira presidente apud VIANNA, 2003, pp. 46-47).

Os membros fundadores e participantes fiéis do bloco acreditam que as árvores se tornaram sagradas e que sejam a causa do sucesso do Cacique de Ramos (PEREIRA, 2003, p. 42). Existiria um *axé* nas tamarineiras e nas mangueiras fruto de “um trabalho muito forte” segundo informação do próprio Bira Presidente (apud, PEREIRA, 2003, p. 84). A sacralidade das tamarineiras é sempre lembrada pelos frequentadores do bloco, que sempre remetem a aura hipnótica e de encantamento que o Cacique proporciona.

Beth Carvalho fala não apenas das tamarineiras, mas também do pequeno altar de São Sebastião situado dentro da pequena casa que há na quadra: “(...) aquela

³⁷ O pai de importantes membros fundadores como Ubirajara Félix do Nascimento (Bira Presidente) e Ubirany foi Domingos Félix do Nascimento, um sambista que nasceu no Estácio de Sá, bairro Boêmio e berço do samba carioca e da Pequena África, enquanto a mãe foi Conceição de Souza Nascimento, uma importante mãe-de-santo formada na tradição da umbanda, com passagem pelo candomblé. (PEREIRA, 2003, p. 40)

tamarineira que é uma maravilha, que tem todo um encantamento, ela te abriga mesmo (...) aquela casa na quadra, com aquele altar de S. Sebastião... (PEREIRA, 2003, p. 84).

Figura 04 – Tamarineira da Sede do Cacique de Ramos



Fonte: A Argentina do Samba (2013)³⁸

O Cacique de Ramos e seu pagode de partido-alto representam a tradição de matriz africana e a perpetuação e difusão dos costumes dos grupos subalternos que o compõe, bem como os vínculos identitários, laços e representações coletivas da periferia e subúrbio

Por mais importante que seja o bloco e por maior que seja sua força no carnaval – com seus foliões fantasiados de índio avançando ruidosamente pela “avenida” – o *dia-a-dia da quadra* (aliado a uma enorme sabedoria e habilidade no uso do potencial deste espaço) é de importância fundamental para garantir a perpetuação, a reafirmação constante e crescente dos valores e das tradições mais fundamentais do grupo ou grupos que o Cacique aglutina e representa. Por outro lado, a história mesma da formação inicial do bloco, com a reunião de todo um capital cultural negro/popular/urbano/musical/religioso... também nos dá pistas importantes para a compreensão do vigor de organização, do vigor institucional que o Cacique tem demonstrado. (PEREIRA, 2003, p. 82).

O samba ao longo de seu processo histórico se modificou, as rodas de samba também, mas ambos permaneceram tendo seu sentido preservado, seu significado cultural, sua importância como instrumento de construção da identidade dos grupos subalternos, como

³⁸ Disponível em: <<https://www.aargentinosamba.com/2013/06/tamarineira-cacique-de-ramos-entrevista.html>>. Acesso em: 15 jul 2020.

espaço de convivência e de desenvolvimento da autoestima e do sentimento de pertencimento “além de constituir um espaço de fala do negro, oriundo da tensão entre cultura popular e de elite ou do hiato gerado pelas novas condições sociais experimentadas pelo país” (MOURA, 2004, Int., pp. 29 e 31).

2.4 Partido-Alto e Indústria Cultural

Os pagodes do Cacique de Ramos foram importantes para a construção de uma cultura carioca contemporânea. Eles foram palco da tradição e da inovação que inscreveu sua marca no samba nacional que tem como principal característica a dinamicidade e a capacidade de metamorfose. O Cacique foi cenário para a consagração de grandes nomes do samba que se perpetuaram e se tornaram partes fundamentais dessa memória da música popular brasileira, tais quais figuras como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Almir Guineto, Jorge Aragão, Dudu Nobre e até mesmo grupos importantes para essa memória como Fundo de Quintal e Originais do Samba, por exemplo.

O Cacique de Ramos e o samba de partido-alto são redutos da identidade afro-brasileira e de sua atuação na cena cultural carioca. Quando Beth Carvalho começou a frequentar as rodas do Cacique de Ramos, foi o início do processo de ascensão do bloco na mídia, bem como de seus participantes mais ilustres (SILVA, 2013, p. 09). “A oportunidade surge em 1977 quando a convite de Alcir Portela, então jogador do Vasco da Gama, Beth Carvalho foi conhecer a roda de samba das quartas-feiras” (SILVA, 2013, p. 09). “Beth (...) é uma das explicações para a passagem do pagode do amadorismo aos records de vendagem: ela não só embarcou na onda como deu força aos pagodeiros” (Joana Angélica apud PEREIRA, 2003, p. 130)³⁹. Beth Carvalho ficou impressionada com o ritmo ouvido, com a espontaneidade do samba executado no partido-alto do bloco e com suas inovações (SILVA, 2013, pp. 09-10).

Nunca vira, por exemplo, um banjo com braço de cavaquinho. Nunca vira tampouco um pequeno tambor, o repique-de-mão, que, em seguida, descobriria ter sido criado por Ubirany. Mesmo os instrumentos bem conhecidos – caso do pandeiro e do tantã – eram percutidos de um jeito que ela jamais testemunhara. (SILVA, 2013, pp. 09-10)

³⁹ “Samba guerrilheiro”, por Joana Angélica. Revista *Isto É*, 18/6/1986 (apud PEREIRA, 2003, p. 130).

Beth Carvalho tornou-se frequentadora assídua do bloco sendo “adotada” como parte da família pela diretoria do Cacique (SILVA, 2013, p. 11). Um ano após começar a frequentar as rodas de partido-alto do bloco, Beth Carvalho apresentou a música criada no Cacique de Ramos a seu produtor Rildo Hora que então sugeriu um disco todo gravado com os integrantes do Fundo de Quintal (SILVA, 2013, p. 12). O Fundo de Quintal foi um grupo que nasceu do âmago do Cacique de Ramos, brotando diretamente das festas e dos comes e bebes realizados na quadra do bloco.

(...) as pessoas, às vezes, solicitam a quadra prá dar um feijão, uma macarronada, uma sopada, um lance qualquer, de repente um aniversário de alguém... mas isso não passa em branco, sem samba; aí, tem que ter samba... Foi daí que nasceu, por exemplo, o Grupo Fundo de Quintal... (Jorge José da Silva apud PEREIRA, 2003, p. 82).

O álbum que nasceu desta produção conjunta de Beth Carvalho e Fundo de Quintal foi lançado ainda em 1978 e chamou-se “De pé no chão”. O álbum contou com a faixa “vou festejar” que havia sido composta por Jorge Aragão, Dida e Neoci para o carnaval do Cacique de Ramos (SILVA, 2013, p. 12). “Para uma canção em si mesma irresistível, nada como um arranjo genial: ‘O pessoal do Cacique desfilava de tamancos’, conta Rildo, ‘e eu tive a ideia de levar esse som para o estúdio. Pusemos vinte pessoas batendo um pé de tamanco contra o outro’” (SILVA, 2013, p. 12). Este samba do Cacique de Ramos se tornou a principal do álbum e levou o Cacique para a vanguarda do carnaval e o bloco fez em 1979 o maior desfile de sua história (SILVA, 2013, p. 12). “Era tanta gente que o Cacique levou quase seis horas para passar inteiro pela Presidente Vargas”, conta Beth. “E é claro que eu era uma daqueles milhares de índios e índias”, completa ela”. (apud SILVA, 2013, p. 12). Segundo ainda Beth Carvalho a inovação do samba produzido no Cacique de Ramos era enorme ao ponto de sua música ser considerada o renascimento de uma sonoridade de matriz africana (SILVA, 2013, pp. 12-13)

A verdade, porém, é que os efeitos de **Pé no Chão** transcenderam em muito os limites do Cacique. Ainda segundo Beth Carvalho, o disco “causou um sucesso tão grande que as gravadoras todas quiseram imitar esse novo som – de tantã, repique e banjo – com seus artistas”. Beth vai ainda mais longe: o samba caciqueano – que de fato redefiniu a sonoridade da música afrodescendente – é, para ela, “um renascimento”, “a Sierra Maestra do samba”. (SILVA, 2013, pp. 12-13)

Ainda em 1979, Beth lança o álbum “Beth Carvalho no Pagode” que tem como grande sucesso o samba “coisinha do pai” composto por Jorge Aragão, Almir Guineto e Luiz Carlos,

o que faz o ritmo do pagode de partido-alto ganhar a mídia, bem como o Cacique de Ramos e seus produtos, como o grupo Fundo de Quintal, por exemplo, “cujo sucesso se traduz nos seus *shows* concorridíssimos, no enorme número de discos gravados e vendidos, na presença constante em programas musicais nas televisões, bem como nas “*tournées*” internacionais” (PEREIRA, 2003, p. 82).

Durante os anos 1980, especialmente na segunda metade da década, o número de pagodes cresceu muito, a imprensa, como vimos, começou a registrar o fenômeno, discos começaram a ser gravados, várias rádios colocaram no ar uma programação musical especialmente apoiada no samba de pagode – com destaque para a Rádio Tropical (RJ) – enfim, dentro e fora da mídia, começava-se a falar de um movimento de pagode (PEREIRA, 2003, p.90).

Figura 05 – Capa do álbum Beth Carvalho no Pagode



Fonte: Beth Carvalho 50 anos de carreira⁴⁰

A indústria musical passa a interessar-se por este universo do pagode que representa segmentos negro-populares e grande parte da periferia e subúrbios cariocas (PEREIRA, 2013, p. 91). “Assim, se no período entre mais ou menos 1980/81 e 1983 os pagodes “estouravam” nos fundos de quintal, por volta de 1985/86 toda essa movimentação “estourava” na mídia e, conseqüentemente, junto ao grande público que vinha engrossar as fileiras do samba” (PEREIRA, 2003, p. 150).

As vendas demonstram a representatividade deste novo nicho. Segundo Dudu Nobre “[...] se criou no Cacique uma coisa. Além de um mercado de trabalho, criou-se um segmento comercial. Hoje se vende mais tantã, repique e pandeiro no Brasil do que guitarra” (apud

⁴⁰ Disponível em: <<http://bethcarvalho.com.br/discografia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Silva, 2013, p. 21). Em 1986, na época da implementação do plano cruzado, muitos álbuns de pagode alcançaram grandes vendas como “Caxambu” de Almir Guineto, que vendeu 600 mil cópias e o álbum de lançamento do Zeca Pagodinho que vendera 450 mil cópias (PEREIRA, 2003, p. 91). Conforme Marcos Silva, gerente geral da RGE⁴¹, o pagode de partido-alto foi importante, pois veio do subúrbio transmitindo uma linguagem popular e retratando o cotidiano da periferia de forma natural e irreverente, o que foi uma grande inovação (apud PEREIRA, 2003, p. 91).

Na gravadora RGE, está concentrada a maioria dos pagodeiros. De 90% a 95% dos artistas gravando esse gênero musical são contratados da companhia e representam mais ou menos a metade de seu cast. Como diz Marcos Silva, gerente geral da gravadora há 30 anos, as sementes desse fenômeno nacional começaram a brotar em 1980 com a contratação do grupo Fundo de Quintal, matéria-prima e uma espécie de laboratório que permitiu à companhia investir no pagode como um produto de primeira (PEREIRA, 2003, p.133).

Para determinados grupos, em especial os da elite hegemônica, o pagode de partido-alto era claramente desvalorizado por ter se originado no subúrbio e também considerado como uma subcategoria do samba, feito diletantemente por autodidatas sem formação profissional, representando estagnação intelectual, não atendia as demandas de consumidores exigentes (PEREIRA, 2003, p. 106).

Já que a música urbana brasileira entrou em recesso com sua estagnação e beco sem saída, nada mais justo que a música suburbana ocupe seu lugar. Enquanto os consumidores mais sofisticados, que precisam de uma carga de informação musical mais elaborada, se voltam para o consumo de música estrangeira de qualidade, o consumidor menos exigente, que não dispensa o ritmo contagiante da MPB, tem que ser atendido de outra forma. Só assim se explica a tendência atual de consumo do pagode, a música negra do subúrbio carioca que entrou na moda. É, novamente, o boom do sambão, agora mais chegado ao partido alto, com sua denominação genérica de pagode, nome que, na verdade, identifica as festas de samba suburbanas⁴² (PEREIRA, 2003, p. 106).

Para que esta imagem por parte das classes hegemônicas melhorasse, o pagode de partido-alto precisou da intervenção tanto das gravadoras, quanto da mídia para se tornar aceito (PEREIRA, 2003, p. 91).

⁴¹ RGE Discos (Rádio Gravações Especializadas).

⁴² Matéria intitulada “Pagode. Para quem quiser cantar e dançar”, assinada por Wladimir Soares e publicada em 6/11/1986 no Jornal da Tarde.

Ao longo dos últimos cinco anos, a RGE foi sentindo que havia comercialmente um mercado para essa música, embora com muitas barreiras. O pagode estava confinado à zona norte, seria o brega do samba, uma meia dúzia de caras que não tinham o que fazer, então ficavam bebendo e batucando. Essa era a concepção de pagode, pejorativa. Não era visto como um movimento cultural. (...) O primeiro passo da gravadora na sua estratégia de marketing foi dar um tratamento de ‘primeiríssima’ ao trabalho de seus artistas, de acordo com o planejamento do produtor Milton Manhães. (...) Isso se iniciou como o Fundo de Quintal (Marcos Silva apud PEREIRA, 2020, p. 91).

Para se tornar mais palatáveis e para facilitar a divulgação nos meios de comunicação os partidos-altos sofriam modificações o que funcionava também para que muitos sambas criados nas rodas se fixassem a cultura musical e se tornassem bastante populares e difundidos, caindo assim no gosto popular.

Para serem difundidos na mídia, vários refrãos de partidos-altos sofreram acréscimos (uma segunda parte para a música que anteriormente era composta apenas de um refrão). Um exemplo é o samba de partido-alto ‘Quitandeiro’. A primeira parte foi composta por Paulo Portela, em 1933, sendo sua segunda parte versada. Tempos depois, já na década de 1970, Monarco, compositor da Velha Guarda da Portela, acrescentou uma segunda parte fixa, o que facilitou sua difusão nas rádios. Muitas vezes, as tentativas de registrar em disco uma roda de partido-alto também fizeram os versos se cristalizarem (BARATA, 2012, p. 33)

O pagode então converteu-se em moda (PEREIRA, 2003, p. 92). Segundo o Jornalista do Jornal do Brasil, Tarik de Souza, o pagode seria “o galho punk do samba”, pois a gênese do partido-alto, ao invés das garagens do punk, teria sido os fundos de quintais do subúrbio, além do pagode ser feito de forma experimental e descuidada como o punk e ter uma batida mais rápida e intensa (apud PEREIRA, 2003, p. 52).

Se você quiser fazer uma coisa assim mais redutora, você pode dizer que o pagode está para o samba assim como o punk está para o rock. É uma coisa mais ‘suja’, menos ‘redonda’, menos ‘aperfeiçoada’, menos ‘elaborada’, menos ‘depurada’. Então, o pagode é aquela voz do sujeito que está cantando no terreiro mesmo (PEREIRA, 2003, pp. 92-93)

Figura 06 – Matéria Jornal do Brasil (RJ)

JORNAL DO BRASIL
Rio de Janeiro — Sábado, 27 de setembro de 1986

Pagode já, cada vez mais

Tárik de Souza

O pagode é o galho punk do samba. Emergiu sem microfone e descuidado da forma nos fundos de quintal da resistência à falta de mercado. Hoje vive situação inversa: sobram terreiros (até na zona sul), microfones e estúdios, e os pagodeiros não têm cordas, tantans e gargantas a medir. A entressafra do samba (que esquentava os tamborins a partir de outubro, com o Batuqueiro de Martinho da Vila, puxando o cordão) mostra que o Marçal e Neguinho da Beija-Flor estão repletos de pagodes e pagodeiros; mais um pau-de-sebo (*Pagode das escolas*) procura angariar novos ídolos para o despovoado gênero, e pelo menos uma revelação estréia arrasadora: Marquinhos Satã.

Filho de um dos maiores sambistas dos primórdios do Estácio, o Marçal parceiro de Bide em Agera é ciano, Nilton Delino Marçal, 56 anos, cujeto desde os 7, já está em seu terceiro LP, o atual *Senti firmeza* (Barclay). O cardápio do disco e sua escalção instrumental são verdadeiras odes ao pagode. O compositor Arlindo Cruz, um dos mais fêreis pagodeiros da zona norte, comparece com nada menos de cinco das 11 faixas e manda logo um recado *As novas composições numa delas: "Tem gente forçando barra/ gente querendo inventar/ fazendo samba na marra/ sem ligar pra criação." Um sintoma de que a procura anda maior que a oferta, como acontece neste escasso país do cruzado. Com sua voz de sambista de terreiro sem maior preparo técnico, Marçal é amparado ainda por um instrumental pagodeiro, com o próprio Arlindo no banjo, Bombrinhas (7 cordas), Senso (atabaque) e a dupla de irmãos do Cacique de Ramos e do grupo Fundo de Quintal, Bira (pandeiro) e Ubirany (repique). O samba enredo é minoritário no LP deste ex-diretor da bateria da Portela (uma gravação de Cosme de Azevedo, do mitológico Candela).*

Menos pagodeiro, A voz da massa (CBS), do puxador da escola, Neguinho da Beija-Flor, atrai um maior número de públicos-alvo. Do brega-romântico *Castanha branca*, com direito ao cortinado de violinos, aos afrobatuques *Odeya* e *Aldéa de Okarimã*. Para um disco de puxador de escola há apenas o *Enredo do amor*,

CONSUMO E LAZER

B prova de que talvez o gênero esteja exausto. Em compensação, proliferam partidos como o satírico *Esse mundo está todo mudado* (onde passeiam "homens de brinco na orelha e calcinhas vermelhas", em contraste com o peido de mulheres da estiva e do futebol) e não falta ao menos uma assinatura da dupla pagodeira Arlindo Cruz e Bombrinha (*Pra lá de legal*).

O pau-de-sebo *Pagode das escolas* (RCA) tem pouca gente conhecida, como Ivo Meireles da Mangueira, na descosturada *Corrida ao céu* ("Briguei até com Deus pra conquistar os carinhos seus"), e Decé da Portela com excessivos laia-laiais em *Além das flores*. O sambandão comediante estilo Bezerra da Silva come solto em *Falso polêta* (Ney Viana, da Mocidade) e até o rural calango (Vava de ferro) entra na dança, na voz potente de Berjão, da Imperatriz Leopoldinense. O mais original do disco, coalhando de furos n'água, é o bem calibrado *Se chover tem pagode*, de Patrício do Banjo e Orô do Pandeiro com o próprio Orô, integrante da Beija-Flor. Retrata com humor refinado uma cena miserável de morro em que o balido das goteiras no barraco fornece combustível rítmico ("batendo no fundo de um balde/ parece surdo de marcação") para uma improvisada festa familiar.

Onde se sente mais firmeza entre os da nova safra, sem dúvida, é no LP do seiroso Marquinhos Satã, com seu arsenal de pulseirinhas prateadas, anéis e o chapéu de feltro com fita vermelha. Apadrinhado por Roberto Ribeiro (que canta com ele o picareco *Me engana que eu gosto*) e Bezerra da Silva (seu parceiro no hálario *Rei do cheque sem fundo*), Marquinhos ultrapassa as expectativas. Carioca do Salgueiro, 30 anos, amigo de Luiz Melodia e batizado Satã por Macalé, o novo sambista tem a indispensável ginga para conciliar influências bossa nova no canto esmerado e na boa costura das místicas, com a dura vida suburbana filtrada na válvula de escape dos pagodes. Vos malévola, mais extensa que o habitual, ele espalha ironia e irreverência, afinando falsos pagodeiros (Tantam 171) ou profeticamente desconfiando dos poderes do Governo para dobrar resistências poderosas, no *Partido cruzado* (Aulúio Machado e Nei Lopes). Provocante e lapidado, o LP de Satã encalça-se sob medida na esperança iluminista de As novas composições, gravada por Marçal. É um disco "para acabar com o argumento de quem diz que o samba não frutificou, só tem raiz".

O pagode pegou, e os pagodeiros não têm gargantas a medir. A cada dia, surge um disco, mesmo em período de entressafra, como o de Marçal (Senti firmeza), ou de Neguinho da Beija-Flor (A voz da massa). Sem falar nos novos astros, revelações de estréia arrasadora, como o de Marquinhos Satã. O sucesso do pagode reitoma uma antiga discussão no samba: aceitar as inovações ou ficar na tradição. Aos novos compositores, de Marçal, tem quanto a isso uma posição de princípio: "Para acabar com o argumento de quem diz que o samba não frutificou, só tem raiz."



Neguinho da Beija-Flor entra na linha do pagode satírico, com Esse mundo está todo mudado (homens de brinco e mulheres no futebol)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - BN⁴³

A inserção do partido-alto do Cacique de Ramos na indústria fonográfica representou também a entrada da cultura das periferias e subúrbios do Rio de Janeiro neste espaço antes ocupado em grande parte pelos grupos hegemônicos.

Em reportagem da revista *Senhor*, Beth Carvalho, uma espécie de musa e madrinha do pagode (bem como do Cacique de Ramos) e responsável pelo lançamento comercial de vários nomes que estouraram no mercado fonográfico, afirma: O ingresso do pagode nas gravadoras é uma vitória do povo do subúrbio. Muitos tiveram de engolir seus preconceitos e aceitar uma moda originada no outro lado do Túnel Rebouças. O pagode é que se impôs às gravadoras, e o que temos de fazer agora é segurar a cabeça e não deixar que poluam o pagode. (PEREIRA, 2003, pp. 128-129).

O pagode, enquanto uma manifestação cultural que representa a essência do *ethos* suburbano, foi uma forma de vencer o preconceito da indústria fonográfica que menosprezava parte destas camadas subalternas. Mesmo com os adendos nas letras do partido-alto, a divulgação desta práxis suburbana aconteceu em seu lócus e encontrou receptividade,

⁴³ Hemeroteca Digital Brasileira – Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%201986&pesq=&pagfis=122896>. Acesso em: 23 jun 2020.

adentrando um novo nicho mercadológico. O pagode de partido-alto representou o encontro da tradição de matriz africana com a modernidade da identidade do Rio de Janeiro que desenvolve-se como urbe cosmopolita, cordial, informal e reduto da malandragem carioca. A malandragem aqui aparece como o componente daquele sujeito *bon vivant*, “[...] bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso” (SCHWARCZ, 1995, p. 09). Uma espécie de "Zé Carioca"⁴⁴ que representa o “modelo do "jeitinho" brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar” (SCHWARCZ, 1995, p. 09).

Num certo sentido, seria possível afirmar que, no mundo do samba (bem como de toda a tradição musical na qual ele se insere), nunca se teve medo do *mercado*, das *influências*, do *poder* e assim por diante. Sempre houve, ao longo de sua história, uma combinação bastante visível de “tradição” e “modernização”. E mais: isto se dava de maneira relativamente “natural” e pouco sistematizada ou programada, exatamente como faziam as populações que o sustentavam na base, as quais se viam obrigadas a “mesclar”, a “combinar” suas tradições e ideias mais próximas e particulares com as ideias hegemônicas, em função, entre outras razões, de sua posição social. (PEREIRA, 2003, p. 123).

O mesmo fenômeno que teria acontecido com o samba ao ser cooptado pela indústria cultural e se convertido em produto mercadológico acontecera com o pagode de partido-alto, que em menos de dez anos de reuniões nos subúrbios e periferias cariocas construiria um repertório de grande apelo popular, saindo para além dos muros do Cacique de Ramos e ganharia a rua e as primeiras colocações nas listas de vendas e execuções (MOURA, 2004, Int., p. 9). “As escolas de samba, que surgiram para garantir à cultura negra um espaço num mundo de brancos, levaram trinta anos para ser digeridas pela burguesia. O pagode levou três’, resume Nei” (LOPES apud PEREIRA, 2003, p. 111).

Em 1985, com o disco *Raça brasileira* – uma coletânea de cantores praticamente desconhecidos (Elaine Machado, Jovelina Pérola Negra, Mauro Diniz, Pedrinho da Flor e Zeca Pagodinho) – o selo RGE (pertencente à Som Livre) caracterizou finalmente a presença do pagode como um movimento, atingindo uma grande vendagem, baseada principalmente na região metropolitana do Rio de Janeiro. Descrito como um “balão de ensaio”, o disco apresentava músicas características do estilo, absolutamente distantes dos padrões habitualmente presentes nos produtos da indústria fonográfica, nas estações FM e nas televisões (LIMA, apud, MOURA, 2004, Int., p. 9).

⁴⁴ Zé Carioca, é o apelido (alcunha em Português de Portugal) do papagaio José Carioca (nos Estados Unidos, também é chamado de Joe Carioca). É um personagem fictício desenvolvido no começo da década de 1940 pelos estúdios Walt Disney. Ele é retratado como o típico malandro carioca, sempre escapando dos problemas com o "jeitinho" característico. Sua primeira aparição foi no filme *Saludos Amigos*, como amigo do Pato Donald. In: Zé Carioca - Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Carioca>. Acesso em: 24 jul. 2020.

Figura 07 – Matéria Jornal do Brasil (RJ)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - BN⁴⁵

O pagode de partido-alto oriundo das rodas de samba do subúrbio carioca chegou até as áreas mais nobres da cidade do Rio de Janeiro, como à Barra da Tijuca e especialmente a Zona Sul do Rio de Janeiro, conhecida como a área mais nobre e embranquecida da cidade (PEREIRA, 2003, p. 139). Para conseguir tal feito o pagode venceu estigmas e preconceitos demonstrando a sua capacidade de expansão e a qualidade do seu batuque.

A chegada dos pagodes à Zona Sul do Rio de Janeiro, região ocupada pelos segmentos mais privilegiados econômica e socialmente da cidade, evidenciava a capacidade de expansão do movimento bem como a receptividade do público, já agora com uma composição diferenciada se tomamos como referência o público inicial dos subúrbios e mesmo da zona norte da cidade. Evidentemente, o fato é registrado com destaque na imprensa diária e, imediatamente, são estabelecidas

⁴⁵ Hemeroteca Digital Brasileira – Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=pagode&pagfis=75376>. Acesso em: 21 jun. 2020.

relações entre a chegada do pagode à Zona Sul – *habitat* por excelência das “camadas médias brancas” que teriam contribuído para “descaracterizar” as escolas de samba – e o processo vivido pelas escolas de samba na sua trajetória de ascensão à categoria de produto de exportação número um do carnaval carioca.(PEREIRA, 2003, p.139)

Pode-se dizer que a roda de samba de partido-alto surge como um reforço dos laços de identidade e reciprocidade para os grupos periféricos e suburbanos, como um espaço de troca entre grupos sociais iguais e se transforma não só em um local de construção de identidades, mas também em um espaço de divulgação e propagação dessa identidade (MOURA, 2004, Int., p.20). Desta forma nessa manifestação cultural do pagode de partido alto os grupos periféricos adquirem capital social, cultural e linguístico construindo para si suas representações através das relações, das ligações e das redes de sociabilidade (BOURDIEU, 1997, p. 165). Este processo cria ou reafirma uma matriz, uma ideia síntese local da imagem do que é o carioca periférico e suburbano (SCHWARCZ, 1995, p. 51). Esta imagem reflete os aspectos ligados ao cotidiano, ao linguajar, ao sotaque e os trejeitos próprios do lugar de nascimento do indivíduo periférico, ou do lugar onde este reside, que é também onde se estabelecem estes pagodes cariocas (BOURDIEU, 1997, p. 165). Destarte o Cacique de Ramos e seu partido-alto também fazem parte destes grupos suburbanos e periféricos que buscam sua própria representação e intentam pela construção de uma identidade permeada pelo sentimento de pertencimento e de fortalecimento de seu *ethos*.

É esse intenso conjunto de atividades que faz da quadra do Cacique de Ramos um *espaço cultural* de grande complexidade e interesse. Foi com a preocupação de registrar esse *ethos* e fortalecer determinadas reivindicações do grupo que a Fundação Pró-Memória, por exemplo, órgão estatal de preservação cultural e incentivo à memória social, se fez presente naquele espaço, a partir de 1983, através da realização de pesquisa e da tentativa de viabilização da regularização, junto ao município do Rio de Janeiro, da posse definitiva do terreno da quadra pelos responsáveis pelo Cacique, o que foi positivamente resolvido no ano seguinte... (PEREIRA, 2003, p. 85).

Os vínculos identitários, laços e representações coletivas da periferia e subúrbio ligam-se a imagem clássica da malandragem carioca que permeia o imaginário popular através da cultura do samba no que se convencionou chamar de paradigma do malandro que possui sua própria “linguagem, atitude e, notadamente, indumentária próprias” (FRAZÃO, 2003, p.8). Segundo Schwarcz “[...] o samba, a capoeira, o candomblé, a mulata e o malandro carioca são, em graus diferentes, transformados em ícones nacionais, produzidos e reproduzidos interna e externamente” (SCHWARCZ, 1995, p. 56). Desta forma, quando o pagode de

partido alto, em sua forma de festa espontânea, alegre e que emana dos fundos de quintais representando o cotidiano e o espaço familiar do periférico, desponta no cenário da indústria cultural e fonográfica alcançando grandes números de vendagem e exposição ele se torna um produto representativo do fenômeno do multiculturalismo. O Pagode, fruto da periferia passa a ser percebido pela cultura central hegemônica, passando a ser consumido por ela em sua forma genuína, o que configura-se na articulação de um discurso de resistência fora dos discursos hegemônicos.

Costumamos dizer que uma das principais características das culturas da Diáspora africana é o seu caráter “guerrilheiro”. Aproveitando as manifestações da cultura dominante ou hegemônica para, através delas, garantir seu espaço; dissimulando suas expressões próprias em face da repressão, essas culturas conseguem se manter vivas e firmes através dos tempos (LOPES, 2008, p. 12)

A roda de samba e o partido alto do Cacique de Ramos trouxeram novamente o samba a voga da indústria cultural conquistando também novos grupos sociais e resgatando velhas tradições, “[...] ela seduz a classe média e mostra-se capaz inclusive de recolocar no mapa do *showbiz* carioca o velho bairro da Lapa boêmia, deslembrado há pelo menos cinquenta anos do que foram seus dias de glória (MOURA, 2004, Int., p. 29).

Nas rodas de hoje, todo esse trajeto é cumulativo: pode-se cantar partido-alto, samba amaxiado ou de enredo, ou improvisar-se caciqueando sobre o modelo estaciano do samba já com duas partes. Independentemente do novo formato, da nova instrumentação, mantém-se a soberania da roda como instância legitimadora dos tipos de produção musical dentro do samba. Desde a afirmação do Cacique, samba e escolas trilham caminhos paralelos, não mais obrigatoriamente convergentes – até porque o bloco do subúrbio de Ramos iria implementar uma nova forma de roda de samba, a que se agregaram o banjo, o tantã e o repique de mão. Enfim, um começar de novo, só que na quadra do Cacique de Ramos, mais de meio século depois do início de tudo. Novo formato, nova instrumentação e a ratificação da soberania da roda como elemento legitimador de um tipo de produção musical dentro do samba. E só ela não muda. (MOURA, 2004, Int., p 29)

O pagode de partido alto permitiu o cruzamento cultural entre a periferia e o centro. Através desta intersecção o Cacique de Ramos pode transmitir aos mais diversos grupos e gerações a experiência acumulada de toda uma trajetória pela qual passou o samba no Rio de Janeiro e também incorporar ao gênero musical sua própria perspectiva rítmica e seu toque de modernidade com os trejeitos suburbanos de onde nascera.

Capítulo 3 - PAGODE, IDENTIDADE E MALANDRAGEM NA PERIFERIA CARIOCA – AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO URBANO

“O corpo negro é elemento central na reprodução de desigualdades. Está nos cárceres repletos, nas favelas e periferias designadas como moradias.” Marielle Franco

As paisagens sociais assim como a história dos grupos que as construíram, são formadas por lutas de representações que se transformam em processos de elaboração de significados dentro da sociedade. Elas são capazes de gerar discursos, reificar espaços e estabelecer processos de violência epistêmica, formando assim um conjunto de ideias imbricadas na realidade e nos processos da sociedade. As oposições sociais do espaço físico tais como as dicotomias periferia x centro fazem parte dessas representações e influenciam a construção identitária tanto do espaço quanto da memória institucionalizada.

Estas representações conseguem força, pois embora o Estado Brasileiro, enquanto instituição democrática cerne da administração nacional, deva buscar a isonomia e o bem estar social de seu povo, acaba por abraçar a essência capitalista e se torna instituição política que representa os interesses da classe social dominante, que prevalece sobre o conjunto da sociedade. Esta balança pendendo sempre para a manutenção do *status quo* vigente, bem como para a manutenção dos privilégios dos grupos hegemônicos, acaba por confluir para o aparecimento de assimetrias e desequilíbrios nas relações socioculturais, políticas e econômicas da população que se refletem no espaço urbano, que enfim, torna-se a materialidade do modo de produção capitalista. O espaço social da cidade passa a refletir a desigualdade, a pobreza e os conflitos intraurbanos, pois ele é a justaposição de posições sociais e é estruturado por dicotomias, e sendo fruto de uma sociedade capitalista hierarquizada se torna também hierarquizado (BOURDIEU, 1997, p. 160).

O processo de periferização é então essência do modo de produção vigente. Destarte, a segregação social, a ausência de infraestrutura proporcionada pelo Estado nas regiões marginais ao centro e nos subúrbios, as altas taxas de violência, a criminalidade, o desemprego, o subemprego, o baixo poder aquisitivo e o crescimento urbano desordenado constituem-se a essência de muitas cidades brasileiras parecendo tratar, inclusive, de projeto político institucionalizado pelo Estado brasileiro. Há de fato uma distância ideológica entre o centro e o subúrbio e há ainda um hiato econômico, político e social. As gentes da periferia são marginalizadas, estigmatizadas e têm dificuldade de expressar sua própria voz ou representatividade em decorrência de seu status social, estabelecido pelos grupos

hegemônicos, pela herança colonial, pela opressão e estigmatização (FIGUEIREDO, 2010, p. 84). O “subalterno é sempre aquele que não pode falar”, pois sua voz é quase sempre silenciada pela coerção do Estado e dos grupos hegemônicos (SPIVAK apud FIGUEIREDO, 2010, p. 85).

Conquanto as representações institucionalizadas sejam produzidas pelos grupos hegemônicos com o aval do Estado, os grupos subalternos são capazes de construir suas próprias representações, que se constituem como uma forma de resistência a violência epistêmica imposta pelos grupos dominantes. As representações centram-se na construção de linguagens e formas de compreender e expressar as formas simbólicas no mundo social e não são privilégios somente dos grupos hegemônicos (CHARTIER, 2006, p. 29). O privilégio aqui é a capacidade de institucionalização destas representações bem como sua conversão em memória coletiva pelos grupos dominantes. Por conseguinte, a periferia abandonada pelo Estado e discriminada pelas bases hegemônicas da sociedade, tem consciência desse abandono e constrói para si suas próprias representações e redes de sociabilidade de modo a minimizar e ou superar esta ausência estatal e desenvolver sua própria autoestima.

Comunidade Carente
(Zeca Pagodinho)

Eu moro numa comunidade carente
Lá ninguém liga prá gente
Nós vivemos muito mal
Mas esse ano nós estamos reunidos
Se algum candidato atrevido
For fazer promessas vai levar um pau

Este trecho da música “Comunidade Carente” de composição de Barbeirinho do Jacarezinho e interpretada por Zeca Pagodinho, demonstra esta consciência do local de fala, da ausência do Estado na comunidade e das desigualdades socioespaciais. Ao elaborar suas representações, seu próprio lugar de fala, o periférico busca construir sua própria imagem, identidade e signos, e a malandragem carioca compõe essa identidade e é uma consequência destes processos e disputas, e inclusive é uma resposta para este Estado ineficaz com relação as suas demandas.

3.1 A topografia da cidade das dicotomias

A malandragem carioca é fruto da cidade que a gestou. Qual cidade é esta? Uma cidade de contradições onde riqueza e pobreza se misturam, mas se opõem constantemente. Uma cidade de idiossincrasias, de participação sem envolvimento, de contrastes entre privilegiados e desprovidos, onde a lógica capitalista da exploração e segregação é percebida na topografia da urbe constantemente. Uma lógica “contraditória na qual os pobres são vistos como clientes desejáveis, mas nas políticas locais, como moradores indesejáveis” (RUA, 2011, pp. 270-271). A desigualdade faz parte do DNA da cidade carioca, sendo estabelecida como um padrão: desigualdade espacial, política, social; ausência de isonomia, insegurança, opressão, coerção, violência, etc.

Os grupos hegemônicos já privilegiados obtêm sempre mais privilégios na distribuição de infraestrutura e gastos públicos, enquanto os grupos subalternos sofrem com a falta de reconhecimento social e infraestrutura, fato que gera ocupação do espaço sem que haja o atendimento das necessidades básicas.

Há uma conexão estreita entre as características das nossas cidades e o padrão de desigualdades prevaletentes na sociedade brasileira, que se dá na vigência dos clássicos mecanismos da acumulação urbana, cujos fundamentos são as próprias desigualdades cristalizadas na ocupação do solo. Vários estudos já mostraram, com efeito, que a dinâmica urbana da cidade brasileira tem como base a apropriação privada de várias formas da renda urbana, fazendo com que os segmentos já privilegiados desfrutem, simultaneamente, de maior nível de bem-estar social e riqueza acumulada, na forma de um patrimônio imobiliário de alto valor. Ao mesmo tempo, grande parte da população, formada pelos trabalhadores, é espoliada, por não terem reconhecidas socialmente suas necessidades de consumo habitacional (moradia e serviços coletivos), inerentes ao modo urbano de vida. O resultado é a urbanização sem cidades. (RIBEIRO, 2004, p. 2)

Figura 08 - contrastes cariocas - vista do Cristo Redentor e da favela Morro da Coroa.



Fonte: Mauro Pimentel / AFP - El País - Internacional⁴⁶

⁴⁶ Brasil tem maior concentração de renda do mundo entre o 1% mais rico - Pesquisa comparativa liderada por Thomas Piketty aponta que 27,8% da riqueza nacional está em poucas mãos. Jornal El País – Internacional. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/13/internacional/1513193348_895757.html>. Acesso em: 26 jul. 2020.

Os grupos subalternos impossibilitados de ocupar os territórios privilegiados da urbe ocupam as margens destes territórios citadinos (RIBEIRO, 2004, p. 02). Esta ocupação marginal gera o aumento das habitações precárias sem saneamento básico e outras “benesses” e benfeitorias conferidas pela presença do Estado, posto que estas áreas, muitas vezes, não são reconhecidas institucionalmente.

Alguns dados sobre a realidade brasileira nos dão uma ideia da marginalização urbana. Cerca de 9% da população metropolitana mora em setores onde prevalece forte ou extrema precariedade em termos de serviços de saneamento básico. São 6 milhões de pessoas vivendo à margem dos padrões mínimos de acesso a água, esgoto e coleta de lixo. Nas cidades localizadas fora das áreas metropolitanas, a marginalização urbana atinge 21 milhões de pessoas! A subnormalidade habitacional medida pelo IBGE aumentou cinco vezes entre 1991 e 2000 (RIBEIRO, 2004, p. 3).

As periferias e subúrbios da cidade crescem literal e metaforicamente à margem, alijadas do poder público e acumulando desvantagens sociais (RIBEIRO, 2004, p. 04)

São aglomerados urbanos de segmentos sociais vivendo o processo de vulnerabilização social decorrente da precarização do emprego, do desemprego e da perda da renda do trabalho, processo ao qual se somam os efeitos do empobrecimento social, resultantes da desestruturação do universo familiar, do isolamento social, da estigmatização e da desertificação cívica dos bairros em vias de guetificação (RIBEIRO, 2004, p. 4).

A lógica capitalista insere-se na expansão urbana e na lógica territorial do poder (FERREIRA, 2011, p. 87). O espaço da urbe está preso a um nexos que cria localizações, locais privilegiados ou não, e o capitalismo investe onde pode lucrar e buscar vantagens individuais, pressionando o Estado para atender suas demandas (FERREIRA, 2011, pp. 87-88). Esta estruturação topográfica da cidade em congruência aos desígnios do capitalismo é definida conceitualmente como “empresariamento urbano” e corrobora profundamente para a geração das desigualdades socioespaciais (FERREIRA, 2011, p. 88). Há então uma “preponderância dos interesses privados em detrimento dos interesses coletivos, os quais, diga-se, o Estado deveria defender” (FERREIRA, 2011, p. 88). Desta forma o Estado que deveria minimizar as desigualdades sociais que se desenvolvem conforme a urbe evolui, acaba por corroborar para a geração destas condições sociais de precarização e segregação socio-habitacional e espacial do Rio e Grande Rio (FERREIRA, 2011, p. 89). Existe uma perceptível conexão entre as formas de ocupação do espaço da cidade e o modo de produção

capitalista que orquestra os processos sociais em uma lógica de exploração e geração de desigualdades (FERREIRA, 2011, p. 89).

Deve-se observar a lógica espacial da cidade elencando os signos e as representações sociais que constroem espaços heterogêneos e fragmentados e que influem ativamente no comportamento e organização daqueles que os habitam (FERREIRA, 2011, p. 90). Dentro desta lógica do capital a produção e reprodução do espaço segue “[...] os interesses do Estado, do capital comercial, do [...], capital imobiliário e capital fundiário” (FERREIRA, 2011, p. 94). E buscando a defesa desses interesses a ocupação da cidade se deu através da redução gradual da população residente na área central da urbe carioca, enquanto as classes menos favorecidas, em um processo de diáspora, rumavam para os subúrbios e periferias e as classes mais abastadas ocupavam a Zona Sul do Rio de Janeiro (FERREIRA, 2011, pp. 94-95). Como fora aludido no capítulo teórico desta tese, o capítulo primeiro, a periferia cresce de forma desordenada, de forma espontânea e sem planejamento (DOMINGUES, 1994, p. 6), enquanto o subúrbio situa-se em um espaço indefinido, que dispõe de elementos rurais e urbanos, constituindo-se em um espaço de transição (SOTO, 2008, p. 110). No Rio de Janeiro, como já mencionado, o conceito de subúrbio sofre um processo de ressignificação, ou como Fernandes conceitua, sofre um “rpto ideológico”, pois passa a referir-se a “uma representação ideológica da divisão de classes” (2015, p. 38).

A Reforma de Pereira Passos foi o marco para o estabelecimento da desigualdade na distribuição de recursos públicos para a construção socioespacial da cidade do Rio de Janeiro (FERNANDES, 2015, p. 59). Passando-se a ser “adotada uma política discriminatória em relação a subúrbio ferroviário que, desde então começou a ser idealizado como lugar do proletariado (FERNANDES, 2015, p. 59). Se o subúrbio ferroviário passou a ser o local da classe trabalhadora, já marginalizada e desprivilegiada, as periferias que ganhavam corpo através das favelas e também o subúrbio ruralizado da Baixada Fluminense, contaram ainda com maior discriminação e insuficiência de recursos, embora estivessem vivenciando grande expansão populacional no início do século XX.

O Prefeito Pereira Passos, através do Decreto 39, de 10/02/1903, criou uma série de normas para construção que dificultava ainda mais a construção de habitações populares nos subúrbios. Assim, a tentativa de organização espacial acabou por contribuir para a formação de favelas por toda a cidade e, ainda incentivou a promoção de loteamentos na Baixada Fluminense, ou seja, para além do território do, à época, Distrito Federal. É nessa conjuntura de transformação espacial do Rio de Janeiro, que se definem os subúrbios ferroviários como lugar do proletariado (FERREIRA, 2011, p. 96)

A imagem do subúrbio carioca, do subúrbio enquanto bairros ferroviários destinados primordialmente a classe proletária ganhou maior força à época do Estado Novo (FERNANDES, 2015, pp. 66-67). Ou seja, o conceito de subúrbio no Rio de Janeiro ganhou conotação político/ideológica agregando para si um sentido discriminatório de barbárie, posto que as teorias tendem “a reificar a legitimar uma situação em forma de conceito” (HARVEY apud FERNANDES, 2015, pp.69-70). Esta reificação agrega a lógica capitalista de distribuição do espaço, categorizando de forma dicotômica o zoneamento urbano e produzindo e reproduzindo hierarquizações e hegemonias (BORDIEU, 1997, pp. 162-163). Estes espaços reificados configuram-se o lugar por excelência do subalterno, do indivíduo proletário que não tem sua voz e necessidades ouvidas pelo Estado e pela sociedade que seguem a lógica dos valores das classes hegemônicas. Desta forma o subalterno não possui representatividade política e legal para dispor dos mesmos privilégios e recursos dos espaços hegemônicos da cidade.

Neste sentido a palavra subúrbio deixa de ser apenas uma representação de parte do espaço urbano do Rio de Janeiro identificado com as classes populares para se transformar em causa explicativa da discriminação política sofrida pelos bairros chamados de subúrbios, cumprindo assim uma das principais funções ideológicas dentro da perspectiva marxista, ou seja, a inversão real através de interpretações que colocam a causa no lugar do efeito e vice-versa (CHAUI apud FERNANDES, 2015, p. 68).

A teoria científica incorpora as noções ideológicas legitimando desta forma o status quo vigente (FERNANDES, 2015, p. 70). Este fato corrobora a tese de Spivak que afirma que o intelectual é um cúmplice das elites hegemônicas ao reproduzir em suas teorias as estruturas de poder e opressão presentes na sociedade e ao também silenciar a voz do subalterno quando tenta falar por ele (2010, p. 12). O conceito carioca de subúrbio reproduz “um modelo dicotômico do tipo núcleo-periferia onde a cidade dos ricos se contrapõe àquela dos pobres [...], isto é, uma estrutura urbana bipolar produzida pelos interesses do capital privado e, sobretudo, do Estado” (ABREU apud FERNANDES, 2015, p. 77). Existe conceitualmente um padrão de segregação socioespacial especificado no antagonismo núcleo ou centro como espaço dos ricos e a periferia ou subúrbio como espaço dos pobres. Nesta lógica do conceito carioca de subúrbio a Barra da Tijuca, que segundo o conceito tradicional seria um bairro suburbano, define-se nesta visão ideológica como um “núcleo metropolitano” ou como “nova Zona Sul” (FERNANDES, 2015, p. 90).

Mas o resultado é que procedendo dessa forma a teoria reforça um senso-comum que lhe é absolutamente indispensável, pois a essência, dualística que marca a estrutura urbana “núcleo (ricos) x periferia (pobres)” não pode prescindir do conceito carioca de subúrbio, sob pena de perder sua lógica interna. Assim o conceito se reproduz na teoria e vice-versa (FERNANDES, 2015, p. 91).

Constata-se que as representações ideológicas e as representações sociais, dialeticamente, refletem e perpetuam a realidade social (FERNANDES, 2015, p. 92). Destarte o conceito carioca de subúrbio, ao ser vítima do rapto ideológico teorizado por Fernandes, torna-se fundamental para a reprodução capitalista do espaço urbano, perpetuando a segregação socioespacial, suas representações e a estigmatização de determinados grupos sociais, o que torna imperioso o uso da palavra subúrbio “enquanto representação da segregação socioespacial. Uma força que não só resiste como se apropria, se reproduz e se integra ao discurso científico” (FERNANDES, 2015, p. 161).

O conceito carioca de subúrbio representa um processo de periferização dos bairros ferroviários do Rio e também dos bairros fluminenses, que acabam sob a égide da falta e da carência, quando na verdade possuem uma miríade de facetas e paisagens (FERNANDES, 2015, p. 163). O subúrbio é o lócus por excelência do multiculturalismo. O subúrbio é híbrido e nele se encontram diversas culturas em interação, enriquecendo a vivência cultural de seus cidadãos e criando e recriando sua própria identidade.

A condição estratégica de área em expansão urbana da capital e principal cidade brasileira até meados do século XX fez com que o subúrbio carioca se desenvolvesse abrigando projetos originais que, para bem ou para mal, em muitos casos foram referências na história da sociedade e da urbanização brasileira. Falamos de sistemas de transportes, de industrialização, da atividade imobiliária, da habitação social, da criminalidade, de imprensa popular, de associação de moradores, de políticas públicas, da aviação, das forças armadas, da escola de samba, do comércio, de religião, da favela, ou seja, de um antigo, espesso e intrincado tecido urbano que melhor conhecido proporcionará uma compreensão mais profunda e mais larga da cidade do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil (FERNANDES, 2015, p. 163)

Este hibridismo se reflete na composição social dos moradores dos subúrbios e periferias. Os mais diversos tipos de trabalhadores e operários, negros, portugueses, imigrantes, nordestinos, entre outros compunham um cenário indulgente, que já no início do século XX despertava a curiosidade da burguesia através de suas festas, em especial a Festa da Penha (FERNANDES, 2015, p. 153). A Festa da Penha chegava a reunir cerca de 100 mil pessoas das mais variadas classes sociais, atraindo, inclusive, “[...] até a moderna burguesia já

em busca de algo exótico, forte, para quem o festeiro popular mesmo estigmatizado já desperta um interesse eventual desequilibrando agradavelmente a vida civilizada das elites” (MOURA apud FERNANDES, 2015, p. 153). Deslocando, desta forma, a centralidade das áreas nobres da cidade, mesmo que momentaneamente, para o subúrbio (FERNANDES, 2015, p. 154).

Pensemos nas mudanças arquitetônicas e sociais do Rio de Janeiro no princípio do século XX. Foram elas que levaram o samba a pegar um trem e ir para as festas da Penha ou a refugiar-se em outros subúrbios como Estácio, Madureira, Oswaldo Curz, Mangueira e Ramos, ocupando, portanto, pontos estratégicos e disseminando a sua prática por toda cidade. (MOURA, 2004, Int., p. 38).

Assim como as representações ideológicas do conceito carioca de subúrbio perpetuam as desigualdades socioespaciais e reproduzem as noções e valores capitalistas na topografia citadina. O processo de hibridismo social e o multiculturalismo, ao despertar a curiosidade das elites burguesas e seus intelectuais tradicionais⁴⁷, corroboram para a imposição de representações ideológicas que ocultam a realidade histórica (CHAUÍ, 2006, p. 09). Uma dessas representações é a elaboração intelectual ao longo da história por intelectuais tradicionais como Silvio Romero, Afonso Celso, Manoel Bonfim, Paulo Prado, Gilberto Freyre, dentre outros, que obstaculizaram a construção de um conhecimento histórico científico e real não fragmentado, ou parcial da sociedade brasileira (CHAUÍ, 2006, pp. 21-26). Estes intelectuais tradicionais colaboraram para o desenvolvimento do mito de que existe no Brasil um povo mestiço que vive sob a égide de uma democracia racial, que é também um povo generoso, pacífico, alegre, etc, criando representações e ocultando o processo histórico para elaborar sua própria ideologia. (CHAUÍ, 2006, pp. 08 e 38). Este mito apregoa a crença muito difundida de que o Brasil é um lugar sem preconceitos, abençoado por Deus, de contrastes regionais, mas não de distinções sociais, um lugar de paz, sem racismo e intolerância religiosa, um lugar acolhedor e sem discriminação social e classista, fazendo

⁴⁷ Segundo Gramsci existem duas categorias de intelectuais, a saber: o orgânico e o tradicional. O intelectual orgânico é aquele que busca desenvolver de forma crítica o saber e o fazer intelectual corroborando para a elaboração de uma nova concepção de mundo integral e não parcial como a do intelectual tradicional elitizado. O intelectual orgânico está ligado organicamente a classe que lhe deu origem, tornando-se alguém que dá voz de fato aos subalternos, tornando-se o porta-voz da ideologia e interesse de classe. Já o intelectual tradicional reproduz as necessidades políticas dos grupos hegemônicos, sendo funcionário desses grupos e reproduzindo as superestruturas elaboradas pelas elites, expressando os interesses particulares de determinados grupos e corroborando para uma educação bancária e acrítica (GRAMSCI, Antônio. Intelectuais e a Organização da Cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982).

passar despercebido, segundo Chauí os contrastes presentes em nossa sociedade (2006, p. 08). Esta negação das contradições faz com que se possa afirmar

[...] que os índios são ignorantes, os negros indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres naturalmente inferiores, mas simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura de raças. Alguém pode dizer-se indignado com a existência de crianças de rua, com as chacinas dessas crianças ou com o desperdício de terras não cultivadas e os massacres dos sem-terra, mas ao mesmo tempo, afirmar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo pacífico, ordeiro e inimigo da violência. Em suma, essa representação permite que uma sociedade que tolera a existência de milhões de crianças sem infância e que, desde seu surgimento, pratica o *apartheid* social possa ter de si mesma a imagem positiva de sua unidade fraterna (CHAUÍ, 2006, p. 08).

3.2 Aspectos ambíguos da ordem social e violência institucionalizada

Roberto DaMatta expõe que a sociedade brasileira se divide em duas formas básicas de ritualização: a parada militar e o carnaval, impondo-se nas duas formas a procissão como formas de rituais nacionais que fundamentam a identidade brasileira (1997, p 45). DaMatta contrapõe a parada militar e o carnaval estabelecendo o primeiro rito como símbolo da formalidade e o segundo rito como símbolo da informalidade, embora saliente que muitas vezes o carnaval tornou-se palco de protestos, onde se podia “reagir violentamente sem assumir plenamente as consequências e implicações políticas dessas ações (1997, p. 51). Enquanto a parada representa o socialmente aceito, é realizada à luz do dia, é organizada pelos poderes constituídos e legitimados, é hierarquizada dentro de si mesma, tendo seu público separado entre povo e autoridades, o carnaval é o extremo oposto (DaMatta, 1997, p. 56). O carnaval é organizado por grupos privados, escolas de samba, tais como a Portela e Império Serrano ou por blocos, como, por exemplo, o Cacique de Ramos, constituindo-se em um ritual basicamente noturno, popular e que se inscreve na rua (DaMatta, 1997, pp. 55-58). Estes grupos e instituições, de forma geral, surgem das camadas marginalizadas da sociedade e são lideradas por elas, pelos ditos subalternos, que embora liderem, aceitam e comportam no espaço da festividade indivíduos pobres e ricos (DaMatta, 1997, pp. 55-58). Ao unir subalternos e classes abastadas o carnaval, com seus sambas, marchas e pagodes, torna-se multicultural. Enquanto o carnaval reúne e abarca a diversidade tornando-se dinâmico, a parada segrega, separa pobres e ricos, autoridades de pessoas comuns e padroniza os gestos, tornando-se estática em sua estrutura e essência (DaMatta, 1997, p. 59).

Existe uma relação dialética entre o carnaval e a parada que personifica a identidade do brasileiro e apesar de parecerem incompatíveis estas duas facetas da mesma identidade se complementam para explicar a realidade social complexa de nossa sociedade que é ao mesmo tempo conservadora e libertária, voltada para seu centro e cosmopolita (DaMatta, 1997, p. 68). Uma faceta demonstra a hierarquia do sistema social, com seus conflitos e distinções sociais, preconceitos, autoritarismo e a outra demonstra os “aspectos ambíguos da ordem social”, a busca por uma sociabilidade e voz dentro desta realidade dicotômica e por vezes paradoxal (DaMatta, 1997, p. 68). O carnaval representa aqueles que estão “nas margens, nos limites e interstícios da sociedade” (DaMatta, 1997, p. 68). Segundo Roberto DaMatta, não

Deveria causar surpresa ou polêmica o fato de que o povo que faz carnaval ser precisamente o povo de Sete de Setembro; o chefe “boa praça” ser o homem do “sabe com quem está falando?”; o homem cordial ser capaz de violência; e o malandro e o *caxias* serem igualmente admirados. É, portanto, na cultura da igualdade desmedida e personalizada das massas que surge o caudilho autoritário, mas paternal na sua simpatia. E é no mundo do populismo reformador que surge o mais violento autoritarismo como modo crítico de reestruturar o sistema (DAMATA, 1997, p. 67).

A urbe carioca foi alicerçada no paradoxo, na busca pelo desenvolvimento da civilização através de processos de barbárie, de tentativa de extermínio e repressão das populações subalternas, por meio do autoritarismo camuflado de populismo e boas intenções.

À época de Pereira Passos suas normas de construção habitacional dificultaram a elaboração de projetos residenciais populares, fato que colaborou para a expansão das favelas em diversas direções da cidade, inclusive na direção do subúrbio ferroviário e até mesmo na parte mais rural do subúrbio, como na Baixada Fluminense, por exemplo, e outras regiões do Estado (FERNANDES, 2015, p. 149). Porém no Estado Novo de Vargas, bem como depois em seu segundo governo de cunho mais nacional desenvolvimentista, ocorrera uma política de forte intervenção do Estado em áreas de interesse nacional e estratégicas, dentre elas a promoção de habitação proletária suburbana (FERNANDES, 2015, p. 156). Vargas elaborou e colocou em prática um programa de obras públicas que abrangia tanto o subúrbio ferroviário quanto a Baixada Fluminense (FERNANDES, 2015, p. 157). Embora tenha buscado atender as demandas por habitação popular da classe trabalhadora, Vargas não atingiu grande êxito (FERNANDES, 2015, p. 157).

Uma prova de que Vargas fracassou na promoção da habitação popular suburbana aparece nos dados do censo de 1948 que mostram o explosivo crescimento das favelas

espalhadas por toda cidade. Eram 105 favelas, mas este era um número subestimado por que não foram computados os aglomerados com menos de 50 barracos (ABREU apud FERNANDES, 2015, p. 157)

A expansão das periferias ou favelas e o surgimento de novas zonas de subúrbios ferroviários e ruralizados como na Baixada Fluminense, fortaleceu as distinções e hierarquizações sociais, além de promover a perpetuação da imagem que desde a época de Pereira Passos⁴⁸ se tinha do subúrbio, como uma espécie de sertão incivilizado (FERNANDES, 2015, p. 152-158).

Todo este contexto e a situação de abandono e marginalização por parte do poder público com relação ao subúrbio forjaram a identidade do carioca e colaboram para o desenvolvimento de suas próprias redes de sociabilidades, solidariedade, suas festas e outras manifestações culturais. Estas redes de sociabilidade e solidariedade começam a tomar corpo com a criação de associações de moradores, grêmios recreativos escolas de samba, blocos de carnaval, rodas de samba, bailes, etc. (FERNANDES, 2015, p. 152). Mesmo com estas associações, com suas festas e outras manifestações identitárias o subúrbio, a periferia e seus habitantes, continuaram sofrendo com a segregação e o preconceito, predominando uma

[...] ideia de um espaço (suburbano) subordinado e sem história, sem criação e sem cultura, carente de valores estéticos em seus homens e sua natureza (subúrbio é quase sempre feio e sem atrativos), ausente de participação política e cultural. No máximo, concede-se ao subúrbio o lugar de reprodução (FERNANDES apud FERREIRA 2011, p. 96).

A marginalização e exclusão sociais dos subalternos tornam-se fenômenos recorrentes e persistentes na cidade do Rio de Janeiro, bem como em todo Estado e até mesmo no país (RIBEIRO, 2004, p 04). Tornando-se perceptível a lógica de desigualdade socioeconômica que se refletia, e ainda se reflete, na espacialidade e topografia da cidade (FERREIRA, 2011, p. 97). Está lógica tem como uma de suas formas o processo de vulnerabilização das populações subalternas, em especial as afrodescendentes suburbanas e periféricas, que estão expostas à violência urbana, a constantes abordagens policiais, ao tráfico de drogas, a evasão escolar e repetência, ao desemprego, a gravidez na adolescência, entre outros aspectos da precarização da existência humana (RIBEIRO,2004, p. 05).

O espaço urbano, sua construção e reprodução caracteriza-se como um produto das relações sociais e dos meios de produção capitalista o que ocasiona uma produção espacial

⁴⁸ Pereira Passos designava o subúrbio proletário como Mato Grosso e outras expressões de cunho pejorativo (FERNANDES, 2015, p. 152-153).

urbana desigual (FERREIRA, 2011, p. 105) Desta forma, enquanto no centro hegemônico existe uma visão cosmopolita, progressista e inserida na lógica do capital, nas periferias e subúrbios existe uma “massa marginal desconectada produtivamente dos espaços onde a riqueza se reproduz e se acumula. Nelas se expande uma economia da sobrevivência fechada por si mesma” (RIBEIRO, 2004, p. 07).

A subnormalidade habitacional medida pelo IBGE aumentou cinco vezes entre 1991 e 2000. Levantamentos feitos pelas prefeituras apontam assustadores índices de crescimento de moradias em favelas: na grande São Paulo, 20% da população mora em favela, quando em 1970 este índice era de apenas 1%; na cidade do Rio de Janeiro, este percentual se eleva a 28%, em Salvador a 33%, e em Belém a 50%. Nos últimos dez anos, a população das sete regiões metropolitanas saltou de 37 para 42 milhões de habitantes, e suas periferias conheceram uma taxa de crescimento de 30%, enquanto que as áreas urbanas mais centrais não cresceram, no mesmo período, mais de 5% (RIBEIRO, 2004, p. 03).

Esta marginalização e precarização gera estigma que promove nos grupos hegemônicos um processo de inferiorização do subalterno (RIBEIRO, 2004, p. 06). Os grupos subalternos são “vistos como fontes do mal” pelo Estado e pelas elites, e a segregação social, passa a ser uma forma de gerenciamento dessa massa marginal (RIBEIRO, 2004, p. 08).

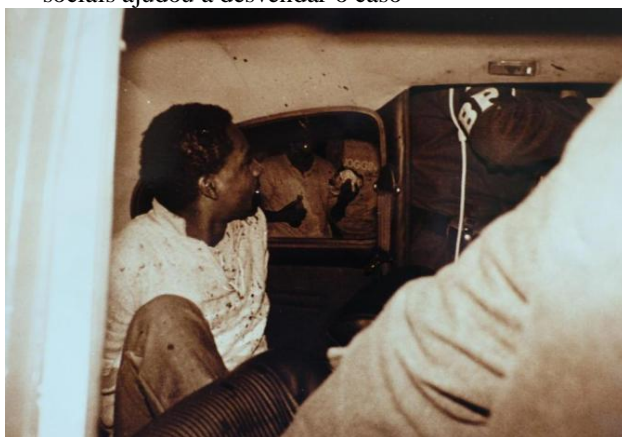
Estimulação de reações que tendem a estigmatizar a pobreza e os pobres, promovendo imagens negativas das comunidades dos bairros populares, que passam a ser vistos como fontes do mal. Essas imagens inspiram e reforçam práticas discriminatórias da sociedade como um todo em relação às favelas e aos bairros populares, sobre os quais passam a vigorar concepções e discursos estigmatizadores (RIBEIRO, 2004, pp. 6-7).

As periferias e subúrbios passam a se constituir o espaço onde os grupos hegemônicos podem explorar e expatriar os grupos subalternos que são portadores, nesta lógica capitalista dominante, de capital simbólico negativo (WACQUANT apud RIBEIRO, 2004, p. 08). Ou seja, as periferias e subúrbios, tal qual os guetos estadunidenses, são “uma relação etno-racial de controle e de fechamento composta de quatro elementos: estigma, coação, confinamento territorial e segregação institucional” (WACQUANT apud RIBEIRO, 2004, p. 08). As populações que habitam estas regiões estigmatizadas são vistas como párias pela sociedade e sofrem com o preconceito e a violência institucionalizada, “[...] os números são alarmantes. A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Grande parte destas mortes são provocadas por agentes do Estado, representados pela Polícia Militar (MERLINO, 2018, p. 01). Infelizmente este não é um fenômeno que ocorre somente no Rio de Janeiro, mas sim em todo o Brasil, principalmente a estigmatização dos periféricos negros. Um importante

exemplo foi o emblemático caso de operário negro chamado Júlio César de Melo Pinto⁴⁹ que fora assassinado por policiais ao ser confundido com assaltante, em Porto Alegre. Apesar de Júlio César ter sido detido vivo pela polícia foi morto a tiros. Os policiais responsáveis pelo crime foram condenados em decorrência da pressão social e da pressão da mídia, porém nenhum policial condenado cumpriu a pena integralmente, tendo sido um tenente absolvido após o fim dos holofotes sobre o caso. Outro caso representativo que ocorrera fora do Rio de Janeiro, mais precisamente na região metropolitana de São Paulo fora a onda de crimes denominada “crimes de maio”. Esta onda de violência aconteceu entre os dias 12 e 20 de maio de 2006 e nela foram assassinadas 564 pessoas, em sua maioria negros, e foram confirmados 04 desaparecimentos, dentre estes, o de Paulo Alexandre Gomes, jovem negro que havia saído de casa para visitar a namorada (MERLINO, 2018, p. 02). A investigação desta onda de violência foi arquivada e não houve condenações (MERLINO, 2018, p. 02).

Os Crimes de Maio fazem parte de um contexto do que movimentos sociais, defensores de direitos humanos e estudiosos do tema chamam de genocídio do povo preto, pobre e periférico, que são as execuções, cometidas sobretudo pelas forças policiais, de jovens negros, de baixa renda e moradores de bairros de periferia. Os dados falam por si: no Brasil, a cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado. Todo ano, 23.100 jovens negros de 15 a 29 anos são mortos. A taxa de homicídios é quase quatro vezes a verificada entre os brancos (MERLINO, 2018, p. 03).

Figura 09 – O operário negro está morto - Muro em Porto Alegre à época: pressão da imprensa e de movimentos sociais ajudou a desvendar o caso



Fonte: Ronaldo Bernardi / Agência RBS

⁴⁹ A investigação que apurou a forma como o operário foi assassinado e que confirmou que ele não era um criminoso foi realizada em meio a uma forte pressão exercida por movimentos sociais e reportagens publicadas na imprensa. Em xeque, a forma de ação da Polícia Militar e, em pauta, um possível racismo no caso. Morto por ser negro e pobre: o emblemático homem errado" completa 33 anos - Em 1987, operário Júlio César de Melo Pinto foi assassinado por policiais ao ser confundido com assaltante. Caso virou filme documentário "O Caso do Homem Errado". Reportagem disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2017/05/morto-por-ser-negro-e-pobre-emblematico-caso-do-homem-errado-completa-30-anos-9801089.html>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

Segundo Merlino o Estado brasileiro corporificado por sua polícia, bem como pela ausência de políticas públicas destinadas às populações periféricas e em risco, bem como pela presença de formas de manutenção da ordem vigente, atua para coagir determinados segmentos sociais e estabelecer os limites físicos e ideológicos dos subalternos, das periferias e subúrbios (2018, p. 04). Conforme Franciele Gomes Fernandes, irmã de Paulo Alexandre desaparecido durante os “crimes de maio” e mestra em Serviço Social com dissertação sobre o tema, a violência da polícia é uma forma estratégica de se manter o *status quo*, dizimando os jovens negros e periféricos, baseando-se em uma visão territorial, que delimita o espaço da urbe em áreas de influência dividindo-a em espaço das classes subalternas e em espaço das classes hegemônicas (apud MERLINO, 2018, p. 05)

O Estado que mata pretos, pobres e periféricos é resultado de uma combinação do racismo e do classismo das forças de segurança no Brasil. Agem sob a lógica de “combate ao inimigo”; matam com a justificativa de que as mortes ocorreram em “confronto”; contam com a omissão do Judiciário (que não investiga e não pune os crimes cometidos por policiais) — levando a um círculo vicioso de impunidade e violência. Isso ocorre com o apoio ou com o silêncio da maior parte da população brasileira, por conta do longo processo de desumanização da população negra no país (MERLINO, 2018, p. 16).

Outro caso bastante significativo foi o do ajudante de pedreiro Amarildo Souza que foi levado por Policiais Militares da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) em julho de 2013 e nunca mais apareceu e após o fim da pressão da mídia, os policiais condenados por sua morte receberam benefícios como liberdade condicional e reintegração na corporação ⁵⁰. Segundo Amadeo, nos casos em que a violência é praticada pelos representantes institucionais do Estado as investigações e possibilidade de justiça são cerceadas, pois as “investigações são rapidamente arquivadas, por responsabilidade tanto da polícia quanto da Secretaria de Segurança Pública e do Ministério Público” (Apud MERLINO, 2018, p. 12).

⁵⁰ Em 2016, major Edson dos Santos, ex-comandante da UPP, e outros 12 PMs foram condenados por tortura seguida de morte, ocultação de cadáver e fraude processual. O major Edson Raimundo dos Santos, condenado a 13 anos de prisão pela tortura e morte do pedreiro Amarildo Souza, foi oficialmente reintegrado aos quadros da Polícia Militar. A condenação do major ocorreu em 2016 e, desde o final de 2019, ele está em liberdade condicional. A decisão de reintegração foi publicada no Diário Oficial do estado na sexta-feira dia 29/01/2021. O secretário de estado de Polícia Militar, coronel Rogério Figueredo de Lacerda, reverteu aos quadros oficiais da PM do Rio de Janeiro o major Edson. Reportagem de Larissa Schmidt e Elza Gimenez, TV Globo 02/02/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/02/major-condenado-por-tortura-e-morte-do-pedreiro-amarildo-e-reintegrado-a-policia-militar.ghtml>>. Acesso em: 16 Ago 2021.

Figura 10 – Onde está o Amarildo?



Fonte: Arquivo/Agência Brasil⁵¹

Segundo nota técnica do IPEA a letalidade violenta contra negros no ano de 2013 era de 2,4 negros assassinados para cada homicídio de pessoa não negra (CERQUEIRA; MOURA, p. 03). Este fato acontece em decorrência da herança histórica das discriminações econômicas, raciais e socioespaciais (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 03). Segundo ainda a mesma nota técnica, as populações periféricas, mais vulneráveis socioeconomicamente, são também as mais vulneráveis à violência em decorrência dos baixos índices educacionais, de infraestrutura, de acesso a justiça, além da segregação e exposição à espaços mais violentos alijados do poder público de fato (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 04). Destarte os indivíduos afrodescendentes elencam-se nos estratos menos favorecidos economicamente da sociedade em decorrência ainda da herança da escravidão que conferiu a esta parcela da população baixo nível educacional, além do racismo estrutural (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 04).

Discriminação refere-se ao ato de fazer uma distinção. Em economia existem vários conceitos associados a esta palavra, incluindo a discriminação de preços e a discriminação de renda que, em última instância, são mecanismos utilizados por empresas para segregar grupos de consumidores e, assim, conseguir aumentar lucros e diminuir riscos de negócios. Em termos sociológicos, a discriminação geralmente se refere à diferenciação injusta e arbitrária, que tem na sua base a crença de que os indivíduos que pertencem a determinadas categorias ou grupos – como social, racial, político, religioso e sexual, entre outros – têm maior probabilidade de possuir características indesejáveis. O racismo é um caso particular de discriminação em que o indivíduo, por sua cor da pele (ou raça), pode sofrer tratamentos diferenciados, no

⁵¹ O ajudante de pedreiro Amarildo de Souza foi levado por policiais da UPP da Rocinha no dia 14 de julho de 2013 e nunca mais apareceu. Imagem disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-07/quatro-anos-apos-morte-e-desaparecimento-de-amarildo-familia-nao-foi>>. Acesso em: 18 Ago 2021.

sentido de ter bloqueadas oportunidades sociais e econômicas, ou simplesmente de ser alvo de segregação (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p.02).

Após o crescimento do nazifascismo no Brasil que ganhou voz com o bolsonarismo e o olavismo e se institucionalizou após as eleições de 2018 a violência contra negros e jovens periféricos aumentou exponencialmente “agentes civis e militares eliminaram mais de 6,3 mil pessoas no ano passado. Negros ou pardos são oito entre cada dez vítimas. E três em quatro são jovens de 15 a 29 anos”⁵². Em 2021 uma manifestação governista simulou o enforcamento de uma pessoa negra por um homem vestido com vestes semelhantes a da *Ku Klux Klan*.

Duas pessoas foram indiciadas nesta sexta-feira (21) pela Polícia Civil após uma encenação de uma execução por enforcamento de uma pessoa negra, durante ato promovido por apoiadores do presidente da República, Jair Bolsonaro, no dia 21 de abril, em Porto Alegre. Os nomes dos envolvidos não foram divulgados pela Polícia, em razão da Lei de Abuso de Autoridade. No episódio, um homem, vestido com roupas semelhantes às usadas pelo grupo supremacista branco americano *Ku Klux Klan* (também conhecido como KKK), simulou o enforcamento de um boneco com vestes pretas⁵³.

Ainda em 2018 durante a campanha eleitoral o mestre de capoeira Romualdo Rosário da Costa, conhecido como Moa do Katendê, 63 anos, homem negro, foi morto em Salvador por ter dito que era contra o então candidato à presidência da República Jair Bolsonaro⁵⁴. Também durante a campanha de 2018 o estudante de direito racista da Universidade Presbiteriana Mackenzie Pedro Bellintani Baleotti postou um vídeo com apologia ao uso de armas e ao assassinato de pessoas negras “A Polícia Civil indiciou o estudante de direito Pedro Bellintani Baleotti, de 25 anos, por crime racial após ele aparecer em vídeo indo votar com uma camiseta do presidente eleito Jair Bolsonaro (PSL) dizendo: ‘Tá vendo essa negriada? Vai morrer!’”⁵⁵. O nazifascismo desta nova direita institucionalizada é considerada mais violenta e ousada do que a direita que se consolidou no

⁵² Informação retirada da matéria “Estimulada pelo bolsonarismo, Polícia brasileira nunca matou tanto”. Disponível em <<https://pt.org.br/estimulada-pelo-bolsonarismo-policia-brasileira-nunca-matou-tanto/>>: Acesso em: 05 FEV 2022.

⁵³ Informação retirada da matéria “Duas pessoas são indiciadas após simularem enforcamento de negro em manifestação no RS”. Disponível em <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/05/21/crime-racial-porto-alegre.ghtml>>: Acesso em: 05 FEV 2022.

⁵⁴ Informação retirada da matéria “Capoeirista esfaqueado em Salvador foi morto após dizer que era contra Bolsonaro, diz SSP”. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/08/capoeirista-esfaqueado-em-salvador-foi-morto-apos-falar-de-discorda-de-opiniao-politica-de-suspeito-do-crime.ghtml>>: Acesso em: 05 FEV 2022.

⁵⁵ Informação retirada da matéria “Estudante que ameaçou matar 'negriada' em vídeo é indiciado por crime racial em SP”. Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/10/31/estudante-que-ameacou-matar-negriada-em-video-e-indiciado-por-crime-racial-em-sp.ghtml>>: Acesso em: 05 FEV 2022.

passado (SOARES, 2021, p. 15). Esta nova direita que ganha corpo e forma com o bolsonarismo estabelece “um projeto necropolítico de poder cujo propósito consiste em mobilizar permanentemente parte da sociedade contra um inimigo interno desumanizado e, portanto, passível de eliminação” (SOARES, 2021, p. 22).

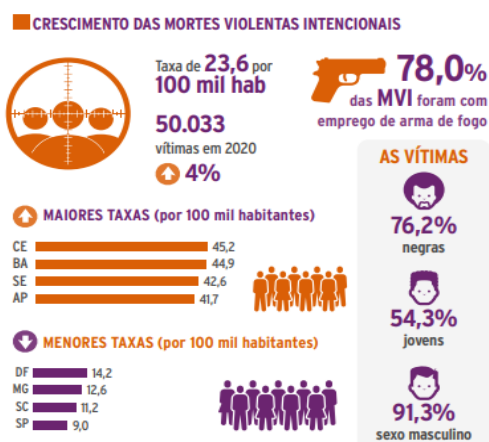
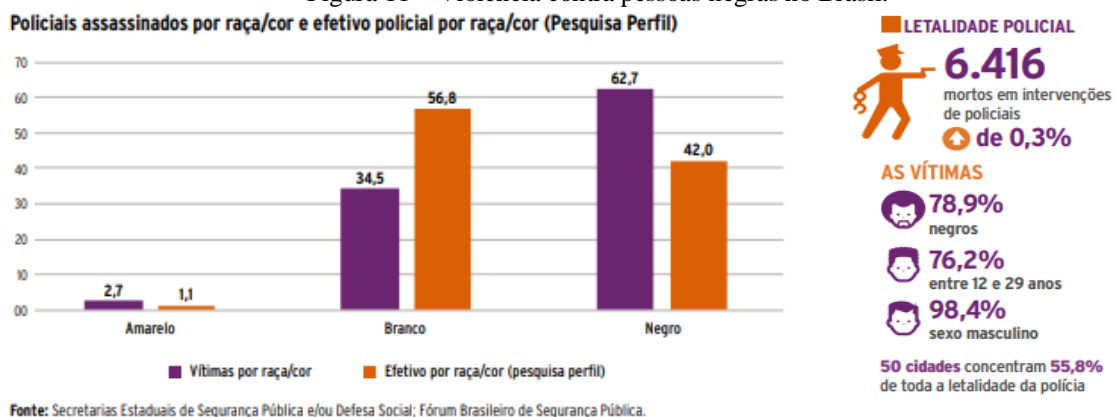
Nesse sentido, o governo Bolsonaro é definido como um governo de extrema-direita com tendências fascizantes, unificado entorno de três eixos: o aprofundamento da escalada autocrática iniciada anteriormente e aprofundada após o golpe de 2016; a aplicação do programa neoliberal extremado; e de uma pauta sócio-cultural-educacional moralista, anticomunista, fundamentalista cristã, racista, machista, misógina e homofóbica, além de anticientífica e historicamente negacionista (MACIEL apud SOARES, 2021, p. 15)

Levando em consideração a longa trajetória brasileira do racismo institucionalizado e ausência de políticas públicas direcionadas as pessoas negras já desde a época da abolição da escravidão em 1888, torna-se um fato empírico que a população negra seja um dos principais objetos desta desumanização passível de eliminação neste cenário político atual. Em dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021 é possível observar que 78,9 % das vítimas da letalidade policial são homens negros, que 62,7% dos policiais mortos em confronto são negros, 61,8% das mulheres vítimas de feminicídio são mulheres negras e 76,2% das mortes violentas são de homens negros (2021, p. 14). Já na faixa etárias entre de 5 a 9 os negros passam a representar entre 73% de vítimas de violência intencional enquanto crianças brancas representam 23% e na faixa de 10 a 14 anos 74% são negros e os brancos representam 18% (Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021, p. 230).

No caso dos homicídios dolosos (englobando feminicídios), 75,8% das vítimas eram negras e 23,8% brancas, proporção praticamente igual àquela verificada em 2019, quando a proporção foi de 74,4% para 25,3%. Para as mortes decorrentes de intervenção policial, as porcentagens tampouco sofreram alterações significativas, passando de 79% de pessoas negras vítimas dos confrontos, no ano anterior, para 78,9% em 2020. [...] a disparidade entre a distribuição populacional do país em termos de raça/cor e aquela verificada entre as vítimas de MVI's⁵⁶ é um indicativo que merece toda a atenção das políticas públicas de segurança. Afinal, enquanto os negros são 56% da população brasileira, continuam a representar, ano após ano, pelo menos 70% do total de vítimas de mortes violentas no país (Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021, p. 39).

⁵⁶ Mortes Violentas Intencionais.

Figura 11 – Violência contra pessoas negras no Brasil.



Fonte: Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021, p. 14.

No ano de 2022, ano de eleições presidenciais, este cenário não só se mantém, como parece agravar-se, constituindo-se mais intensamente um cenário de “violenta atração pela destruição não só da vida, mas também do outro. Do diferente” (SOARES, 2021, p. 24). Somam-se a estes casos citados e tantos outros casos de violência contra pessoas negras, o caso do jovem congolês Moïse Mugenyi Kabagambe assassinado violentamente a pauladas, quando exigia o pagamento por duas diárias de trabalho no Quiosque Tropicália e o caso de Durval Teófilo Filho baleado diversas vezes por seu vizinho o Sargento da Marinha e bolsonarista Aurélio Alves Bezerra filiado ao Partido Social Cristão (PSC), que o confundiu com um bandido pelo simples fato de Durval estar mexendo no interior de sua mochila em frente ao condomínio em que morava em São Gonçalo.

Nas imagens arrecadadas, é possível visualizar o momento em que a vítima caminha em direção ao veículo do indiciado e, concomitantemente, mexe no interior de sua mochila, bem como o instante subsequente, em que o autor efetua, do interior do seu veículo, disparos em desfavor da vítima”, escreveu o delegado adjunto Leonan Calderaro na decisão do flagrante. “Eu estive com o delegado e ele me mostrou as

imagens da câmera de segurança. Na imagem, mostra o Durval tirando a máscara para falar que era morador quando ele recebeu o primeiro tiro. Ele caiu, mas o rapaz mesmo assim não se contentou e deu mais dois tiros, fazendo ele perder a vida”, diz Luziane Teófilo, viúva de Durval à Folha de S.Paulo. “Para mim é racismo, sim. Se ele [Durval] avisou que era morador, o mínimo que ele [Aurélio] tinha a fazer era escutar o que o Durval tinha a dizer, já que ele não estava armado” (REDE BRASIL ATUAL, 2002).⁵⁷

Figura 12 – Moïse, Durval e o assassino conservador de extrema direita de Durval.



Fonte: Conexão Planeta⁵⁸; Notícias R7⁵⁹; Facebook⁶⁰ e Blog do Gilberto Lima⁶¹

O racismo estrutural com sua violência não só põe em risco milhares de pessoas negras como também afeta a vida daqueles que o sofrem das mais diversas formas. Este racismo, em suas mais diferentes facetas, também afeta a inserção de trabalhadores negros à postos mais qualificados, cria “estereótipos negativos que afetam a identidade e a autoestima das crianças e jovens negros” (SILVÉRIO Apud CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 05). O

⁵⁷ Informação retirada da matéria “Sargento que matou Durval será indiciado por homicídio doloso e fica em prisão preventiva”. Disponível em <<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2022/02/sargento-matou-durval-indiciado-homicidio-doloso/>>. Acesso em: 06 FEV 2022.

⁵⁸ Foto de disponível em: <<https://conexaoplaneta.com.br/blog/tag/moise-kabagambe/>>. Acesso em: 06 FEV 2022;

⁵⁹ Foto de disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/justica-considera-doloso-caso-de-sargento-que-matou-vizinho-04022022>>. Acesso em: 06 FEV 2022.

⁶⁰ Foto de disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=5091666334218730&set=a.406299486088795>>. Acesso em: 06 FEV 2022.

⁶¹ Foto de disponível em: <<https://www.gilbertolima.com.br/2022/02/sargento-da-marinha-que-matou-homem.html>>. Acesso em: 06 FEV 2022.

racismo teria reforçado ao longo da história do país o “baixo status, socioeconômico daquelas populações que foram largadas à sua própria sorte após a abolição, com baixa dotação de capital humano” (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 05). Ao analisarmos o crescimento do racismo, a crescente onda de violência contra as pessoas negras, a falta de acesso a serviços básicos, a carência de oportunidades de boas colocações no mercado de trabalho, é perceptível que a música “A Carne” composta em 1998 e gravada pelo grupo Farofa Carioca e relançada por Elza em 2002, nunca foi tão atual.

A carne

Intérprete: Elza Soares

Composição: Seu Jorge / Marcelo Yuka / Ulisses Cappelette

A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Tá ligado que não é fácil, né, mano?)
(Né, mano? Vixe!)
(Se liga aí!)

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Só cego não vê)

Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra (diz aí!)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
Que fez e faz história

Segurando esse país no braço, mermão
O cabra aqui não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem intencionado
E esse país vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado
Mas, mesmo assim

Ainda guardo o direito de algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
Brigar bravamente por respeito
Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar
(Se liga aí!)

Zeca Pagodinho mesmo ao longo de sua carreira foi vítima desse preconceito racial e social. No livro *Deixa o Samba me Levar* de Jane Barboza e Leonardo Bruno há um relato que exemplifica esta questão (2014, p. 158). Quando Zeca Pagodinho tocou pela primeira vez,

ainda em 1999 no Canecão em Botafogo, foi necessário mostrar um videoclipe de Zeca com sua família em seu sítio em Xerém, para demonstrar que ele era uma boa pessoa e uma pessoa de família e não um somente um malandro doidão do subúrbio (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 158).

“Neste período Zeca ainda tinha fama de doidão, malandro do subúrbio”, conta Nei. Para tentar minimizar esta imagem, o show, além de ter um repertório impecável, contou com a exibição de um videoclipe mostrando o sambista em seu sítio, em Xerém, acompanhado da mulher Mônica e, na época, de seus três filhos... (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 158-159).

Desta forma o maior número de violência contra as pessoas negras decorre do amálgama entre a questão socioeconômica e o racismo que está presente de forma generalizada na sociedade, englobando as organizações do Estado, incluindo as forças de repressão como as policiais, por exemplo (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 05). Segundo Cerqueira e Coelho no Rio de Janeiro as pessoas negras possuem 23,5% a mais de chances de sofrer agressão letal e correspondem a 78,9% das pessoas com probabilidade de sofrer homicídio (2017, p. 05). Conforme relatórios analisados pelos autores existem regiões da cidade do Rio de Janeiro com maior proporção de moradores afrodescendentes fato que aumentaria a possibilidade de homicídio em decorrência do local de residência (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 21).

[...] é interessante notar como variam as chances de se sofrer homicídio em determinadas regiões, quando consideradas as diferenças socioeconômicas das populações residentes. Enquanto Madureira é a região com a 5ª maior taxa de homicídio da cidade, quando considerado o perfil populacional residente no local, ela passa a ser a segunda região mais perigosa, com chances de um indivíduo sofrer homicídio aí 3,28 vezes maior do que um residente na Zona Sul (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 22).

Figura 13 – O genocídio tem cor, classe social e endereço



Fonte: O Trabalho - PT⁶²

⁶² Rio: PM promove genocídio de jovens negros. Disponível em: <<https://otrabalho.org.br/rio-pm-promove-genocidio-de-jovens-negros/>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

Cerqueira e Coelho ao analisarem os gráficos de homicídios na cidade do Rio de Janeiro para constatar a probabilidade de os indivíduos sofrerem homicídio na urbe carioca, verificam que a cidade é partida (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 21). De um lado temos bairros mais abastados e do outro as periferias sem infraestrutura, que reproduzem a lógica do capital e reproduzem no zoneamento urbano as dicotomias e hierarquizações presentes na sociedade, ocasionando uma produção espacial urbana desigual, que reverbera no tratamento de seus residentes pelas forças do Estado. Desta forma “existem áreas bastante violentas como Pavuna, Madureira, Santa Cruz e Campo Grande e outras mais pacíficas como Zona Sul, Barra, Ilha do Governador e Tijuca” (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 31). Cabe ressaltar novamente o já mencionado padrão para o crescimento e estabelecimento da cidade do Rio de Janeiro e a construção da identidade do carioca alicerçada na desigualdade espacial, política, social; ausência de isonomia, insegurança, opressão, coerção, violência epistêmica, violência física, racismo, segregação, etc.

Neste cenário os grupos hegemônicos já privilegiados obtêm sempre mais privilégios na distribuição de infraestrutura, enquanto os grupos subalternos sofrem com a falta de reconhecimento social, para além da perpetuação de estereótipos sobre os grupos oprimidos, em especial, dos grupos negros da sociedade, onde se perpetua o estereótipo de associação do indivíduo negro à criminalidade (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 16).

Por outro lado, a perpetuação de estereótipos sobre o papel do negro na sociedade muitas vezes o associa a indivíduos perigosos ou criminosos. A repetição desses estereótipos implica em um processo de reificação, em que o indivíduo pela sua cor de pele termina sendo estigmatizado e percebido como desprovido de sua identidade individual. Trata-se de um processo de desumanização que faz aumentar a probabilidade de vitimização destes indivíduos. (CERQUEIRA; COELHO, 2017, p. 16)

Figura 14 – Zeca Pagodinho: Imagine a dor, adivinhe a cor.



zecapagodinho “É hora de sair do vale escuro e desolado da segregação para o caminho iluminado da justiça racial” - Martin Luther King
Enquanto houver racismo, não há democracia!

Estamos juntos nessa luta! Venha com a gente em
[@imagineadoradivinheacor!](#)

[#imagineadoradivinheacor](#)

Ver todos os 1.353 comentários

Fonte: Instagram Oficial do Zeca Pagodinho⁶³

A cidade do Rio de Janeiro ao gestar a figura do Carioca incute em sua identidade o DNA da desigualdade e do paradoxo. Do contraste da cidade abençoada por Deus e imersa em uma suposta “democracia racial” construída por intelectuais que discursam em prol dos grupos hegemônicos, tirando a voz dos subalternos. Um espírito construído sobre os alicerces de barro de alegria e generosidade, onde de fato a cidade é partida, entre elites e subalternos, pobres e ricos, Zona Sul e subúrbios e periferias, direitos e violência. O paradoxo do apartheid social⁶⁴, da perpetuação de estereótipos, das chacinas onde nunca se encontram os culpados, e da normatização da invisibilidade dos subalternos. A gênese da violência encontra-se no autoritarismo da parada e na herança da escravidão, enquanto o carnaval impõe sua ritualística cosmopolita que põe em perspectiva essas idiossincrasias da identidade carioca, tornando-se interstício dessa ambiguidade social, onde o suposto homem cordial é capaz da violência e tanto o caxias quanto o malandro são capazes de serem admirados.

3.3 Musicalidade, Religiosidade e Malandragem na formação da identidade carioca

⁶³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNpqzgSjwoT/?igshid=3ggt04i8a08a>>. Acesso em: 15 Abr de 2021.

⁶⁴ CHAUI, 2006, p. 08.

Esta sociedade de contrastes, dicotômica e ambígua, cuja personificação identitária é um amálgama da parada e do carnaval, gerou o indivíduo brasileiro, que ao longo de sua história, enquanto “gigante adormecido”, constituiu-se em um “povo que pouco se organiza espontaneamente para reclamar ou reivindicar, organizado para brincar” (GOLD WASSER e LEOPOLDI, apud DaMatta, 1997, p. 69).

Os discursos do Dia da Pátria e do carnaval estão, pois, relacionados entre si por meio de uma lógica aparentemente simples. No Dia da Pátria, há um reforço da hierarquia, que é realizado de modo aberto e manifesto no início e no clímax do acontecimento, somente desaparecendo no seu final, quando os papéis sociais vigentes no mudo cotidiano são novamente reassumidos. No carnaval, porém a festa enfatiza uma dissolução do sistema de papéis e posições sociais, já que os *inverte* no seu decorrer, havendo, contudo, uma retomada desses papéis e sistemas de posições no final do rito, quando se mergulha novamente no mundo cotidiano. Além disso, tudo indica que o Dia da Pátria seja marcado por uma orientação para o nacional e o especificamente brasileiro no seu momento central, mas acabe por revelar uma universalidade subjacente a essa orientação para dentro, já que não há uma nação sem que existam “outras” nações às quais a “nossa nação” possa opor-se. E, *mutatis mutandis*, no carnaval o foco é o cósmico e o universal, mas um cósmico e um universal brasileiros (DAMATA, 1997, p. 69).

Os aspectos da procissão presentes tanto na parada quanto no carnaval conferem aos rituais forjadores da identidade nacional uma estrutura conciliadora entre Estado e o povo através da devoção, posto que estes dois entes opostos, não possuem monopólio no mundo espiritual, desta forma

As festas religiosas, por colocarem lado a lado e num mesmo momento o povo e as autoridades, os santos e os pecadores, os homens sadios e os doentes, atualizam em seu discurso uma sistemática *neutralização* de posições, grupos e categorias sociais, exercendo uma espécie de *Pax Catholica*. Em tais cerimônias, há momentos altamente rígidos, quando o foco são os dois níveis hierárquicos em representação (a hierarquia divina que une os homens a Deus por meio do sacerdote, e a hierarquia que une os homens entre si sob a égide do padre), e momentos semelhantes em forma e conteúdo ao carnaval, quando se estabelece um encontro legitimado de categorias e grupos sociais, seja na procissão, seja no final da festa. Mas, não obstante, as festas religiosas não são nem um carnaval, nem uma parada militar (DAMATTA, 1997, p. 70)

A religiosidade presente em ambas as facetas identitárias nacionais, em especial no carnaval, demonstram as relações sociais, suas orientações e dicotomias, tais como a presença do sagrado e do profano, por exemplo, configurando-se em uma festa ritualizada, que envolve o cotidiano, a crença, o formal e o informal, os laços de *philia*, parentesco e reciprocidade. A mescla da cultura subalterna à cultura dita hegemônica, dos símbolos sagrados da herança

Europeia aos símbolos sagrados da herança Africana, unem-se em um tipo de sincretismo multicultural que coloca no mesmo patamar, os opostos: autoridade e povo, Padre e Pai de Santo, malando e caxias, a já mencionada sistemática neutralização de posições, grupos e categorias sociais, característica peculiar presente no fenômeno do carnaval. O samba interpretado por Clara Nunes é capaz de exemplificar a presença do sagrado dentro do profano.

Portela Na Avenida

Intérprete: Clara Nunes

Composição: Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte

Portela eu nunca vi coisa mais bela
Quando ela pisa a passarela
E vai entrando na avenida
Parece a maravilha de aquarela que surgiu
O manto azul da padroeira do Brasil
Nossa senhora Aparecida que vai se arrastando
E o povo na rua cantando
É feito uma reza, um ritual
É a procissão do samba abençoando
A festa do divino carnaval
Portela é a deusa do samba, o passado revela
E tem a velha guarda como sentinela
E é por isso que eu ouço essa voz que me chama
Portela sobre a tua bandeira, esse divino manto
Tua águia altaneira é o espírito santo
No templo do samba
As pastoras e o pastores
Vêm chegando da cidade, da favela
Para defender as suas cores
Como fiéis na santa missa da capela
Salve o samba, salve a santa, salve ela
Salve o manto azul e branco da portela
Desfilando triunfal sobre o altar do carnaval

O ritual na construção da identidade aparece como uma forma de mudança de posição social, onde o profano se torna sagrado e vice-versa, onde as relações sociais, ao menos momentaneamente, podem modificar-se e ou inverter-se, e a fantasia do carnaval permite colocar lado a lado figuras opostas e permite ser aquilo que normalmente não se é (DaMatta, 1997, pp. 80 e 83). O carnaval, segundo Roberto DaMatta é o espaço onde o cotidiano é desbaratado e onde se pode “observar, discutir ou criticar o mundo real visto de pernas pro ar” (1997, p. 137).

Neste sentido a elaboração da cultura dos pagodes de fundo de quintal, do partido alto, das redes de sociabilidade, dos espaços de lazer e da construção da própria identidade

apropriando-se da construção antes depreciativa, corrobora com a noção multiculturalista de libertação dos modelos auto depreciativos. Esta atitude multiculturalista faz com que estes grupos avancem sobre os constructos hegemônicos que lhes depreciavam e estigmatizavam. Esta atitude cria uma autoimagem libertadora, positiva que permite ao periférico ser fiel a si mesmo e ao seu modo de ser e viver, seu *ethos*, tornando-o fruto de sua própria autenticidade (SILVÉRIO, 1999, p. 48)

A construção da identidade carioca através de sua musicalidade perpassa a história da música regional e por que não dizer, da música nacional. Já no início do século XX, no pós-abolição, a indústria fonográfica apropriava-se desta música negra que se desenvolvia em uma realidade social de exclusão, preconceito e inserida em uma sociedade hierarquizada e desigual (VIEIRA, 2018, p. 84). “A música torna-se uma fonte reveladora para a análise histórica das experiências de músicos negros e pobres e pode ser encarada como um veículo para a expressão de identidades, de críticas, de amores, de conflitos e de religiosidades” (VIEIRA, 2018, p.84). A musicalidade do samba, música “vinda de baixo”, teria a força de pertencimento, de estarmos todos em uma mesma sociedade, independentemente das hierarquias, tornando-nos necessários uns aos outros enquanto indivíduos brasileiros, expressando uma importante forma de relacionamento social (DAMATA, 1997, p. 143).

Essa forma musical, que segundo nossa mitologia nasceu nas áreas fronteiriças da sociedade brasileira – nos seus porões e senzalas, nas favelas, em meio à pobreza dos seus negros e miseráveis habitantes – torna-se a forma mais generalizada de música. O mundo não só se torna *musicável*, como é também dominado pelas formas mais baixas dessa musicalidade. Ela não é feita da música popular que frequentemente, aciona temas clássicos do mundo ocidental, como o amor e o individualismo sem o qual ele não é possível. Ao contrário, no samba, o mundo é cantado de forma coletiva, com os temas da malandragem, da escravidão e da nobreza, da mitologia e das comidas mágicas – as comidas afro-brasileiras. Outro tema frequente é a visão da história do Brasil como uma história natural da mistura das três raças (o negro, o índio e o branco). [...] O samba, então, como tudo o que vem de baixo, adquire uma aura sedutora e abrangente. (DAMATA, 1997, pp. 143-144)

Desde o século XX que a música de predileção por parte das periferias emana dos músicos negros oriundos das camadas mais populares do Rio de Janeiro (VIEIRA, 2018, p.84). Destarte popularizou-se no Rio de Janeiro, para depois alcançar o Brasil e o mundo: o samba - posteriormente o pagode de partido alto em meados do século XX, bem como o funk no final do mesmo século. As músicas, das mais antigas às mais atuais, abordavam e ainda abordam as temáticas do cotidiano do periférico. Outrora tratavam dos dias de escravidão, posteriormente das peripécias amorosas, da religiosidade, da capoeira, do jongo, dos batuques

e pagodes e atualmente tratam de relacionamentos, ostentação e sexo (VIEIRA, 2018, p.87). Esta musicalidade corrobora para a construção identitária do periférico, das comunidades, de negros e negras que estreitam laços e redefinem seus lugares sociais e políticos, forjando desta forma uma identidade carioca (VIEIRA, 2018, p.87).

Vieira cita importantes músicas que colaboraram para a construção do imaginário carioca, tais como: “Vira Negra”, “Jongo dos Pretos”, “Batuque dos Pretos” e “Capoeira” pertencentes ao acervo fonográfico da Casa Edison do ano de 1902⁶⁵ e as músicas: “O Feitiço é um Fato”, “Macumba Gegê”, “O Cangerê”, “Candomblé”, “Canto de Exu” e “Canto de Ogum” do acervo da Parlophon⁶⁶ gravadas entre os anos de 1923 e 1929 (2018, p. 87).

Entre as temáticas suscitadas nas canções, estavam presentes os feitiços, as macumbas, os canjerês, os ebós, as mandingas, os despachos, as urucubacas, os candomblés e outras expressões que remetem ao campo do sagrado afro-brasileiro. Havia referências aos maus olhados, às coisas-feitas, às comidas de santo, à possibilidade de “amarrar” o amado e de ter o santo forte. Pediam proteção por meio de figas e benzeções e abordavam entidades e orixás (VIEIRA, 2018, p. 87).

Temáticas que prevalecem ainda nas músicas de partido alto e inclusive em algumas gravadas por Zeca Pagodinho, tais como: “Vou botar seu nome na Macumba”, “Verdade”, “A Macumba da Nega”, “Chico não vai na curimba”, dentre outras.

VOU BOTAR TEU NOME NA MACUMBA
(Compositores: Zeca Pagodinho / Dudu Nobre)

Eu vou botar
Eu vou botar
Teu nome na macumba
Vou procurar uma feiticeira
Fazer uma quizumba
Pra te derrubar
Oh, Iaiá
Você me jogou um feitiço
Quase que eu morri
Só eu sei o que eu sofri
Deus me perdoe
Mas vou me vingar

⁶⁵ Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro.

⁶⁶ Parlophon ou Parlophone Records é uma gravadora que lançou os oito primeiros álbuns da banda *The Beatles*. Foi fundada na Alemanha em 1896 pela Carl Lindström Company como Parlophon, a filial britânica surgiu em 1923 como "Parlophone Records" e se tornou, durante os anos 20, um selo líder no jazz. Em 1927, foi adquirida pela Columbia Gramophone Company, que mais tarde se tornaria a EMI Music. No Brasil ela funcionava como uma divisão da EMI-Odeon. In: Recanto das Letras. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1350242>>. Acesso em: 11 Abr 2021.

VERDADE

(Compositores: Carlinhos Santana / Nelson Rufino)

Pra ganhar teu amor fiz mandinga
Fui a ginga de um bom capoeira
Dei rasteira na sua emoção
Com o seu coração fiz zoeira

A MACUMBA DA NEGA

(Compositores: Zeca Pagodinho / Deni de Lima)

A macumba da nega é boa
A macumba da nega é boa
A macumba da nega é boa
A macumba da nega é boa
Fiz psiu pra empregada
Quem sorriu foi a patroa
Vi malandro dar mancada
Vi leão virar leoa

CHICO NÃO VAI NA CURIMBA

(Compositores: Zeca Pagodinho / Dudu Nobre)

Chico não vai na curimba
Chico não quer curimbar
Bebeu água de muringa
Dormiu no pé do gongá
Hoje não faz mais mandinga
Não que saracutear
Chico não acende vela
Nem manda flores pro seu Orixá

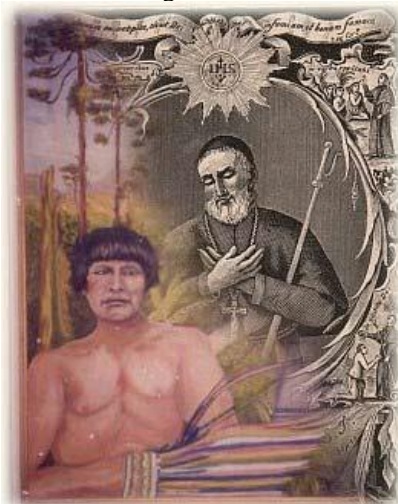
Estas músicas com temáticas religiosas de matriz Afro-brasileira desafiam os padrões estéticos fundamentados no padrão civilizatório colonial europeu e serviam como espaço de “trocas simbólicas entre terreiros, música gravada e a sociedade mais ampla (VIEIRA, 2018, p. 90). Para além de desafiar estes padrões dos colonizadores estas músicas e temáticas compõem as bases da identidade das minorias culturais que as produzem, em especial no Rio de Janeiro. No Rio originou-se a Macumba, uma espécie de expressão religiosa originária dos grupos africanos bantos e que sofreu processo de hibridização cultural com os elementos indígenas e de outros grupos africanos como os sudaneses, por exemplo, além é claro, dos elementos religiosos europeus (SÁ JUNIOR, 2012, p. 7). Estes elementos europeus ganharam forma principalmente através da figura de Zélio Fernandino de Moraes⁶⁷, rapaz branco, de

⁶⁷ Zélio Fernandino de Moraes quando tinha dezessete anos e se preparava para ingressar na Escola Naval, após ter concluído o curso propedêutico, espécie de ensino médio, foi acometido por uma série de comportamentos estranhos, falava coisas desconexas, assumia características de outras pessoas e mudava o comportamento de forma abrupta (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 5). Os médicos haviam descartado um diagnóstico de problemas psiquiátricos e teriam sugerido a família procurar a Igreja Católica para um exorcismo (SARACENI,

uma família considerada importante para os padrões da época e que possuía formação intelectual acima dos padrões e que em 15 de novembro de 1908, teria fundado a Umbanda no Rio de Janeiro através da hibridização cultural da macumba à estas outras referências culturais, além do espiritismo kardecista

A seguir, o mito de fundação realiza uma primeira aproximação entre a Umbanda que está sendo inventada e o seu passado associado à Macumba. Os “fatos estranhos” que acontecem com Zélio, se remetem a arquétipos de manifestações de espíritos da Macumba. Os pretos-velhos e os caboclos. Nelas, o primeiro fala “coisas aparentemente desconexas”. Assim é o falar caricatural dos preto-velhos nos terreiros de Umbanda. Falam com erros crassos da língua portuguesa e misturam, nessas falas, o português e reminiscências de dialetos africanos, simbolizando uma forma de falar dos escravos brasileiros (SÁ JÚNIOR, 2012, p. 7).

Figura 15 – Padre Gabriel Malagrida e Caboclo das Sete Encruzilhadas



Fonte: Fraternidade Socorrista Mãe Yemanjá e Baiano Zeferino⁶⁸

apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 5). Como as tentativas de exorcismo não tiveram resultados a família levou o rapaz para a Federação Kardecista de Niterói (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 5). Na Federação Kardecista o Médiun Sr. José de Souza teria conversado com o suposto espírito que ocupava o corpo de Zélio (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 5). Este revelou-se ser um Caboclo Brasileiro com restos de vestes clericais, pois havia sido em uma existência anterior o Padre Gabriel Malagrida que fora um padre jesuíta italiano, missionário no Brasil e pregador em Lisboa e que fora condenado como herege, acusado de bruxaria e queimado na fogueira da Inquisição por supostamente ter previsto o terremoto que destruiu Lisboa em 1755 e teria renascido como o Caboclo das Sete Encruzilhadas, pois para ele não existiriam caminhos fechados (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, pp. 5-6). Declarou trazer uma nova religião, a Umbanda, para harmonizar as famílias e perdurar até o final dos séculos (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 6). A Umbanda não teria o preconceito das religiões que existiam até aquele momento sendo uma religião onde todos os espíritos seriam ouvidos independente daquilo que tenham sido em vida, todos serão ouvidos “nós aprenderemos com aqueles espíritos que souberem mais e ensinaremos àqueles que souberem menos e a nenhum viraremos as costas e nem diremos não, pois esta é a vontade do Pai (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 6). O Caboclo das Sete Encruzilhadas deu o nome do local do novo culto de **Tenda Nossa Senhora da Piedade**, onde, ‘da mesma forma que Maria ampara nos braços o filho querido, também serão amparados os que se socorrem da UMBANDA’. O nome de Tenda seria justificado porque ‘Igreja, Templo, Loja dão um aspecto de superioridade, enquanto que Tenda lembra uma casa humilde’ (SARACENI, apud SÁ JUNIOR, 2012, p. 6).

⁶⁸ Fraternidade Socorrista Mãe Yemanjá e Baiano Zeferino. Disponível em: <<http://www.maeyemanjaebaianozeferino.com.br/malagridaxcaboclo.htm>>. Acesso em: 12 Abr 2021.

As macumbas cariocas podem ser analisadas na perspectiva de Bakhtin, que tratou do Carnaval na Idade Média, posto que nelas também ocorre o fenômeno de carnavalização que seria a inversão temporária do *status quo* vigente, desta forma os espíritos de caboclos e pretos-velho não seriam tidos como inferiores e os brancos que frequentavam as celebrações se submetiam aos caboclos e pretos-velhos, ou seja, os tipos considerados subalternos pela sociedade brasileira à época da Primeira República (apud, SÁ JUNIOR, 2012, p. 10). Destarte, tanto a religião quanto a música se unem nessa construção identitária cumprindo o propósito de dar voz a um grupo marginalizado através do processo de hibridização cultural e do multiculturalismo, posto que os grupos hegemônicos assimilam tanto a musicalidade, quanto a religiosidade de matriz africana, sem que está se perca totalmente. Por conseguinte, quando nas cerimônias religiosas se misturam dialetos africanos que simbolizam a fala dos escravos ao português dos grupos hegemônicos, assim como nas músicas utilizam-se os trejeitos e inversões sociais desta cultura, percebe-se a articulação, mesmo que dentro do discurso hegemônico, do discurso subalterno, do seu lugar de fala mesmo dentro desta atmosfera de violência epistêmica. A cerimônia, assim como a musicalidade são os espaços de intervenção que emergem “dos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. [...] a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas” (FANON, apud, BHABHA, 1998, p. 29).

Talvez a busca por aceitação social pudesse obscurecer os conflitos raciais, pois as canções revelavam um jogo de inclusões e exclusões, de forma explícita ou implícita, de elementos associados à identidade negra, revelando resistências e estratégias, encontrando interstícios no interior da sociedade para expressar culturalmente seus pertencimentos. Nesse ínterim, o uso da ironia, da galhofa, das inversões sociais e da jocosidade podem ser vistas como estratégias linguísticas que atenuam as identidades negras e a explicitação das hierarquias sociais e raciais (VIEIRA, 2018, p. 92).

A Umbanda surge com o propósito de incluir aqueles que são marginalizados, desta forma o “subjugado dá a volta por cima. O ‘baixo’ é o alto. Honra-se o popular” (BAIRRÃO, 2002, p. 56). A Umbanda envolve o sagrado e o profano tornando-se difícil diferenciar onde se inicia a Gira de Exu e onde se termina a Roda de Samba e vice-versa (BAIRRÃO, 2002, p. 58). Para Bairrão a Umbanda é uma espécie de “‘co-memoração’ criativa da brasilidade” (2002, p. 58). Segundo Negrão a Umbanda é descomprometida com os direitos autorais incorporando “vorazmente toda e qualquer “influência” que possa ser útil à produção de um

sentido contemporâneo. Não apenas doutrinas, ritos e panteões, mas também músicas, literatura, etc. (apud, BAIRRÃO, 2002, p. 59).

A religião de matriz Afro-brasileira surgida no Rio de Janeiro une a festa e o culto, o sagrado e o profano, a brincadeira e o ritual, refletindo desta forma a identidade Carioca (BAIRRÃO, 2002, p. 59). A religião é um elemento de construção de representações, de unidade e identidade, reafirmando determinada cultura e corroborando para a construção da identidade nacional (HOBSBAWM apud BRÜGGER, 2018, p. 139).

De fato, um ritual de umbanda é um evento alegre e muito festivo, uma grande brincadeira, mesmo que muitas vezes se lide com dramas humanos da maior gravidade (e talvez exatamente por isso). A sua teatralidade e a ironia para consigo mesmo e para com a realidade circundante são uma constante - característica que já havia sido reconhecida e descrita no início do século passado, em cultos africanos que com ela guardam relações de semelhança profundas (LEIRIS, apud BAIRRÃO, 2002, p. 59).

As entidades da Umbanda personificam diversos arquétipos que demonstram figuras psíquicas do inconsciente coletivo em sua parte mais profunda e por vezes, obscura. Elas simulam e reproduzem a sociedade e seus valores, incluso os que são mal vistos, tornando-se uma forma de resistência ao socialmente aceito, demonstram em sua representação a sensualidade, as falas inconvenientes e desprovidas de hipocrisia, o prazer sem tabu, a liberdade e ausência de preconceitos “Os exus não são maus, embora assim possam ser (mal) vistos” (BAIRRÃO, 2002, p. 64). Os Exus tem o dom de abrir e guardar caminhos, fato que os tornam “tão necessários e tradicionalmente populares, uma vez que a experiência do trancado, do impedido, é típica não apenas da vivencia psicológica, como também da realidade política que circunscreve a vida dos brasileiros” (BAIRRÃO, 2002, p. 64).

Praticamente todas as qualidades negativas do humano podem dignificar-se e ser refletidas existencialmente, personificando-se em metáforas deste segmento subterrâneo do panteão umbandista: há os malandros Zés Pelintras, as Marias da Praia, Moças do Cais, Mulheres das Esquinas, as Mulambos, os Capetinhas, os Girinhos, os do Lodo, Cobras, Morcegos, e tantos outros humanos animais, alusivos a aspectos menos simpáticos ou pouco valorizados pela sociedade e moral dominante, mas existentes e vitais. [...] A “rua” apresenta igualmente um valor de metáfora: significa o que se põe “à margem” dos valores familiares, mas dos quais estes também dependem para que possam subsistir com firmeza e vitalidade (a sexualidade, por exemplo). (BAIRRÃO, 2002, p. 63).

Figura 16 – Zé Pelintra



Fonte: Art of it: A linha dos Malandros Umbanda e Candomblé⁶⁹

A Umbanda com sua brasilidade, sua representação carioca, seus malandros e tantas outras entidades representantes do espaço da rua, da marginalidade, do periférico torna-se segundo Bairrão, fundamental para trazer uma reflexão de “formas sociais de cognição e alternativas de resistência étnica e cultural. Eminentemente performance, o culto conjuga saber popular, uma prática de cura de feridas históricas e de mazelas da memória, e uma ética crítica implícita às suas ‘magias’”. (BAIRRÃO, 2002, p. 65).

Desta forma a cultura urbana carioca se articula a cultura negra, a sua religiosidade, a sua musicalidade para formar a cultura periférica e suas representações em um processo de hibridização.

Concretizava-se, assim, a tradição de uma “música urbana brasileira”, cujos traços culturalmente híbridos eram bastante visíveis, os quais falavam de profundas trocas entre grupos sociais não apenas distintos no que se refere a suas práticas culturais mais objetivas, como também socialmente bastante diversificados, ocupando posições diferenciadas no conjunto da hierarquia social (PEREIRA, 2003, p. 121).

⁶⁹ Representação tradicional da figura de Zé Pelintra. Zé Pelintra é uma popular entidade dos cultos de Umbanda e Candomblé. A entidade é descrita como um malandro negro que traja terno branco, usa gravata vermelha, chapéu panamá e sapatos bicolores. Além de sua aparência característica seu Zé Pelintra é grande apreciador de bebidas, cigarros e jogador de carteados. Disponível em: < <https://www.artofit.org/image-gallery/722827808921601247/a-linha-dos-malandros-umbanda-e-candomble/>>. Acesso em: 13 Ago 2021.

O malandro da Umbanda, do sagrado, se une ao malandro do samba, do carnaval, do profano. Segundo Pereira a figura do malandro, desde o começo do século XX, avultava-se no cenário urbano carioca e nacional, reafirmando que “é também de uma certa ‘malandragem’ vivida e atualizada no dia-a-dia social, que o samba, em grande medida, vai nos falar” (2003, p. 33).

[...] cultura malandra já existia há muito tempo nas ruas do Rio de Janeiro. Nos anos de 1920, ela ingressou no samba, e o malandro virou protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente. [...] *é esta a instância fundamental do malandro: personagem do texto, sujeito/objeto de inúmeras letras do samba urbano, particularmente nesta cidade do Rio de Janeiro. O malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 1930, é substituído e continuado na de 1940 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’, sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto, mas sempre carregando os estigmas e emblemas da malandragem* (MATOS, apud, PEREIRA, 2003, pp. 33-34).

Segundo DaMatta o malandro é “um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (1997, p. 263). A figura do malandro no ideário nacional abarca aquilo que é socialmente aceito nos aspectos da vivacidade, esperteza, articulação, simpatia, carisma, ginga, etc., em contrapartida, engloba também a faceta obscura da desonestidade, dos pequenos golpes, de ser o famoso 171⁷⁰ (DaMatta, 1997, p. 269).

A figura clássica do malandro evoluiu ao longo da História do samba e da História do Rio de Janeiro. Se originou nas classes subalternas de origem pobre e negra, das periferias do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1920 e 1940. Entre os anos de 1920 e 1930 da história brasileira era representada como um ente totalmente às margens da sociedade. Era considerado como um criminoso, pois o samba e a capoeira também eram criminalizados. Representavam a vadiagem, a criminalidade, a falta de trabalho e a mestiçagem no pós-abolição. Eram símbolos da estigmatização, eram ex-escravizados em uma sociedade ainda com mentalidade escravocrata e imersa em ideologias eugenistas alicerçadas no Darwinismo Social⁷¹ e na busca pelo branqueamento⁷² da população brasileira. Essa malandragem era

⁷⁰ 171 é o código que faz referência ao artigo nº 171 do Código Penal Brasileiro, referente ao ato de estelionato. O código se popularizou como uma gíria para designar uma pessoa que é mentirosa, mau caráter e não confiável. Assim, uma “pessoa 171” é vista como aproveitadora e utiliza-se de suas habilidades de comunicação e simpatia para alcançar benefícios para si própria.

⁷¹ O Darwinismo social é a aplicação das leis da teoria da seleção natural de Darwin na vida cotidiana e na sociedade humana.

considerada como um problema social, estava presente nas manchetes dos jornais e nas crônicas policiais.

Figura 17 – Sete Coroas⁷³



Fonte: MATTOS, Romulo Costa. A construção da memória sobre Sete Coroas, o “criminoso” mais famoso da Primeira República.

A figura do malandro de antigamente era conhecida pelos atributos morais já mencionados e também por sua indumentária e comportamentos peculiares. Usavam chapéu de lado, lenço no pescoço, tamancos e portavam consigo a famosa navalha no bolso. Andavam de forma singular e eram versados em capoeira. O samba “Lenço no Pescoço” demonstra essas características marcantes.

Lenço no pescoço
Compositor: Wilson Baptista⁷⁴

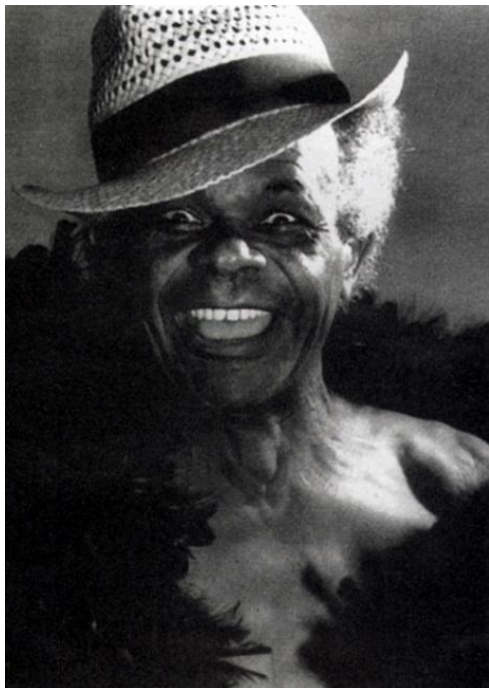
⁷² Em 1911 o diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, apresentou no I Congresso Internacional das Raças a tese de que a solução para o país mestiço seria um processo acelerado de cruzamento e seleção natural, que levaria ao branqueamento da população no decorrer de um século (SCHWARCZ, 1993).

⁷³ Sete Coroas ganhou fama no Rio de Janeiro nos anos 1920. Era morador do morro da Favela, atual morro da Providência. Ele ficou conhecido por ter realizado um assalto em um funeral de gala, evento que lhe fez ganhar o apelido pelo qual fora conhecido. “Entre 1920 e 1921, Sete Coroas se tornou bastante conhecido na crônica policial. ‘Temido e popular’, o seu nome virou título de uma canção de Sinhô, o primeiro negro a se projetar na sociedade carioca como cantor/ compositor de sambas”. (MATTOS, 2012, p. 02).

⁷⁴ “Lançado em 1933, o samba “Lenço no pescoço” de Wilson Baptista foge à regra da manutenção de uma linguagem contida pelo malandro, revelando-lhe o aspecto mais marginalizado, sem a aura romântica que o

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio.

Figura 18 – Madame Satã⁷⁵



Fonte: Fundação Palmares e BBC News⁷⁶

O malandro surge como uma forma de resistência a incapacidade, por parte do Estado, em fornecer condições dignas de vida e de trabalho às pessoas estigmatizadas no pós-

havia tornado aceitável na sociedade” (LIMA, 2009, p. 18). Wilson Batista de Oliveira Nasceu em Campos em 1913 e morreu no Rio de Janeiro em 1968. “Começou a carreira, frequentando os cabarés da Lapa, RJ, onde fez amizade com os irmãos Meira, malandros de má fama da época. Por causa dessa amizade, chegou a ser preso várias vezes” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN). Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Wilson Batista” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/wilson-batista>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

⁷⁵ Madame Satã nasceu em 25 de fevereiro de 1900 e morreu em 12 de abril de 1976. Seu nome verdadeiro era João Francisco dos Santos. Ele simbolizava a malandragem carioca e representava a vida noturna e marginal do Rio de Janeiro, residia e frequentava a boemia da Lapa na primeira metade do século XX.

⁷⁶ A primeira imagem (preta e branca) foi retirada do artigo “Madame Satã: o arquétipo da malandragem” e está disponível em: < <https://www.palmares.gov.br/?p=40727>>. Acesso em: 22 OUT 2021. A segunda imagem (colorida) foi retirada da reportagem de 26/06/2021 “Madame Satã, o transformista visto como herói da contracultura e vilão pelo governo Bolsonaro” e está disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57534106>>. Acesso em: 22 OUT 2021.

abolição, posto que as atividades de trabalho oficiais disponíveis eram similares as do período de escravidão (LIMA, 2009, p. 17).

O jogo, o rufianismo ou como compositor de sambas – esta última, na ótica dos detentores da ordem, como um meio-termo entre a ocupação e a vadiagem, e no olhar de sua comunidade, o malandro sambista gozava não mais apenas de respeitabilidade, mas também de reconhecimento de suas aptidões artísticas (LIMA, 2009, p 17).

A figura do malandro representa uma dicotomia entre o pobre e o rico, este segundo representado na figura do engomadinho, caxias, almofadinha, mauricinho, playboy, dentre outros termos que remetem a figura do homem jovem bem posicionado socialmente, bem arrumado, bem nascido e financeiramente abastado. O malandro está no extremo oposto deste arquétipo, sendo considerado, como já mencionado, um vagabundo, desempregado, encenqueiro, trapaceiro, de pouco escrúpulo, pobretão, dentre outros tantos adjetivos. O malandro, assim como a periferia que lhe gerou, representam a carência e a segregação socioespacial. Embora pária da sociedade a figura do malandro representa uma forma de resistência às condições socioeconômicas impostas ao pobre periférico/suburbano pelo Estado e pelos grupos hegemônicos. Mesmo sendo considerado uma figura marginal, assim como o samba, a música periférica, as festas suburbanas e outros produtos culturais oriundos do subúrbio, a figura do malandro sofrera também um processo de integração multicultural, despertando o interesse das classes abastadas e representando o exotismo que as elites tanto procuram. Desta forma a figura do malandro é absorvida para o imaginário nacional, ganhando uma nova roupagem, sendo reprogramada em um processo de violência epistêmica e negação das contradições.

Muito embora não se tenha desenvolvido uma produção sociológica sobre a malandragem no contexto dos anos 30, mesmo que o samba expressasse um conteúdo sociológico que denunciava os conflitos da política do Estado Novo (1937-1945), a objetificação da malandragem nos anos 70 evidencia um processo de ‘domesticação científica’ de um gênero discursivo. O malandro vestido a caráter, com lenço no pescoço, navalha no bolso e chapéu de panamá, foi pouco a pouco substituído pelo não menos malandro ‘jeitinho brasileiro’, na forma de um conjunto de práticas sociais mais domesticadas e purificadas e, até certo ponto, livre das representações marginais e ameaçadas de violência e perigo, inscritas na malandragem carioca de ‘antigamente’ (ROCHA, 2006, p. 117-118).

A malandragem passa por um processo de adequação às necessidades do capitalismo e do mercado cultural que começara a ganhar nova forma após a Revolução de 1930 (LIMA,

2009, pp. 15-16). Segundo Lima a malandragem fora domesticada pela burguesia e passara por um processo de ressignificação (2009, p. 16).

Os tempos eram outros, a malandragem tinha se industrializado, estava sofisticada, tinha se unido à burguesia bem-sucedida, contava com o aval dos poderosos. A adequação do samba e da malandragem aos ditames da modernização da sociedade brasileira resultou da necessidade da afinação de ambos com a moderna realidade capitalista que vinha na esteira da Revolução de 1930 e o Estado Novo. (LIMA, 2009, p. 16)

A figura do malandro atrelava-se a do proletariado e ganhava voz através do samba institucionalizado que trocava a violência da navalha pelo convencimento da palavra encontrando na ironia e na sutileza da ambiguidade uma forma de demonstrar sua criticidade, resistência e voz (MATOS apud LIMA, 2009, pp. 18-20)

[...] foi através do samba que não só o malandro como todo o mundo negro e proletário urbano se deu a conhecer às classes dominantes, trazendo para dentro dos lares aburguesados a realidade pobre dos morros, das favelas e dos guetos populares, juntamente com seus códigos e valores e sua fala diferenciada, que sairia da periferia e cairia no gosto popular, assim que o samba transformou-se na expressão musical brasileira, cristalizando no meio popular a figura do *bon-vivant* desses espaços socialmente marginalizados [...] (MATOS apud LIMA, 2009, p.18).

Destarte se adaptava a nova realidade de um regime ditatorial com prática da censura e que valorizava o mundo do trabalho como forma de mudança social, ou seja, o “trabalhador, considerado otário pela ótica malandra, ganhara sob a égide do governo getulista o status que nunca tivera antes, transformado em símbolo da nação, levando os compositores rápida e malandramente a adaptarem a temática do trabalho às letras de samba” (LIMA, 2009, p. 20).

Desta forma após a Revolução de 1930 novas demandas institucionais surgiram no Brasil, dentre elas a construção de uma identidade nacional e a ressignificação dos símbolos da pátria (OLIVEIRA, 2019, p. 05). Durante o Estado Novo esse processo de ressignificação se avultou e as questões ligadas à raça e mestiçagem passaram a ser observadas pela égide da cultura (OLIVEIRA, 2019, p. 05). Através desta nova perspectiva as diferenças entre grupos étnicos passam a ser fruto de questões socioeconômicas e culturais ao invés de biológicas (OLIVEIRA, 2019, p. 06).

[...] é só com o Estado Novo que intelectuais ligados ao poder público implementam projetos oficiais nessa direção. A partir desse momento, o "mestiço vira nacional", paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. (SCHWARCZ, apud OLIVEIRA, 2019, p. 06)

Desta forma a mestiçagem passou a ser vista de forma positiva e a intelectualidade buscou resgatar o folclore, a cultura popular e a cultura negra através do olhar da mestiçagem (OLIVEIRA, 2019, p. 06).

A identidade brasileira mestiça que resulta da mistura de negros, índios e brancos, assim como a figura do malandro, ora são vistos como símbolo de degradação e degeneração, ora podem ser apresentados de forma positiva e singular para atender aos novos interesses que surgem em determinadas épocas (OLIVEIRA, 2019, p. 06).

O malandro, assim como o samba, através do processo de mestiçagem, foco do projeto de construção de uma cultura nacional, foram incorporados à elementos oriundos das classes hegemônicas, adaptando-se assim as demandas nacionais (OLIVEIRA, 2019, p. 09). Esta incorporação se deu de forma lenta e gradual englobando conflitos e concessões dos grupos envolvidos.

De acordo com Sodré (1979) os diversos tipos de samba conhecidos atualmente são resultado de um processo de seleção, adaptação, reelaboração dos ritmos e formas musicais da cultura negra no Brasil em contato com elementos da música urbana, advindos da cultura europeia e americana. Tocado e dançado em diversos estilos, referência de um divertimento e de uma identidade cultural negra, “[...] desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc.” (SODRÉ apud OLIVEIRA, 2019, p. 11).

Ao aceitar os critérios para a institucionalização do samba e de sua malandragem, os grupos de sambistas e malandros bem como suas manifestações culturais, passam a ser legalizados e deixam de ser vítimas da perseguição policial constante (OLIVEIRA, 2019, p. 12). Este processo tornou o samba e seus elementos, incluindo a malandragem, produtos da indústria cultural, fazendo com que ambos se inserissem na lógica do sistema de produção capitalista através de seus principais meios de comunicação, além de demonstrar a capacidade de adaptação dos grupos subalternos na tentativa de manter seus costumes e práticas. Foi através do rádio, do disco e do samba que a malandragem se popularizou tornando-se parte do sistema de produção capitalista e sua indústria cultural.

Figura 19 – Roda de Samba



Roda de samba num morro do Rio de Janeiro, no ano de 1936⁷⁷

Para se tornar um símbolo nacional a figura do malandro passou por um processo de domesticação, se tornando uma figura regenerada, posto que o nacionalismo e o trabalhismo do Estado Novo não compactuavam com a imagem do malandro de antigamente. O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) atuou censurando e adequando os sambas à uma concepção mais fiel ao espírito trabalhista apregoado pelo governo de Getúlio Vargas (OLIVEIRA, 2019, p. 12). Desta forma o malandro passou a ser uma figura que estava inserida nesta nova lógica social.

Por outro lado, apesar da referência à malandragem como modo de vida no samba carioca, a oposição entre “batente e batucada” não trata de dois pontos opostos na vida dos sambistas. Paranhos (2005, p. 122) demonstra que o “[...] o espelho no qual se enxergavam os criadores do samba urbano carioca refletia imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não podiam dar-se ao luxo de viverem simplesmente a seu bel-prazer.” Segundo o autor, a temática do malandro regenerado não é simplesmente obra decorrente da censura do Estado Novo, mas de duas tendências que conviviam, ainda que contraditórias, diante da situação de desemprego ou subemprego e das necessidades do dia-a-dia (PARANHOS apud OLIVEIRA, 2019, p. 15).

⁷⁷ Roda de samba num morro do Rio de Janeiro, no ano de 1936 – Data: 14 de maio de 1936 - Origem O Malho, ed. 154, ano 35, p. 31 de 14/5/1936. Esta imagem provém do Wikimedia Commons, um acervo de conteúdo livre da Wikimedia Foundation que pode ser utilizado por outros projetos. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Samba_in_1936.png>. Acesso em: 05 Ago 2021.

Segundo Schwarcz a busca por uma história ontológica da identidade brasileira perpetua o vínculo da mestiçagem racial à formação do indivíduo brasileiro, reconhecido local e internacionalmente como o "malandro simpático" e a imagem clássica a ser comercializada (1995, p. 51).

É essa mesma mestiçagem que se re-significa em "malandragem" no início do século e se converte em ícone nacional na figura preguiçosa de Macunaíma, de Mário de Andrade, ou então na personagem do Zé Carioca, criada por Walt Disney em 1942 para o filme *Alô; amigos*. Nessa ocasião, Zé Carioca introduzia Pato Donald nas terras brasileiras, bebendo cachaça e dançando samba junto com o mais famoso e teimoso pato de Disney (SCHWARCZ, 1995, p. 51)

O samba, o batuque, o candomblé e a umbanda, a mulata, a figura do malandro, a capoeira, tornam-se símbolos dessa identidade nacional em uma via de mão-dupla; ao mesmo tempo em que a cultura nacional se torna mestiça, ela sofre com o processo progressivo de "desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto" (SCHWARCZ, 1995, pp. 55-56). O malandro sintetiza em sua figura duas facetas opostas, embora não excludentes, de um lado o viés negativo do potencial criminoso do malandro, atrelado à vadiagem e a vagabundagem e do outro o do malandro *bon-vivant*, bem humorado, bom de papo, bom de futebol, exímio sambista, amante do carnaval e dos prazeres da vida (SCHWARCZ, 1995, p. 57).

Boa parte de nossos heróis nacionais, apesar de pouco conformada aos modelos "politicamente corretos", ainda faz par com a "nata da malandragem carioca de outros Carnavais" e não traria nenhum constrangimento a ela. A referência é a nomes como Noel Rosa, Garrincha ou o "recente fenômeno" Romário, que, diante do sequestro do pai (no primeiro semestre de 1994), não se avexou de recorrer a outras gangs de traficantes para encontrá-lo, nem em apelar para o "espírito cívico nacional": "Sem o meu pai não há Copa do Mundo". Assim como os outros, Romário é mestre no convívio da malandragem e é um bom exemplo de como no Brasil os heróis mais queridos se afastam do modelo do bom-mocismo e da idolatria ao trabalho, matéria-prima básica na construção de muitos ídolos nacionais e estrangeiros. Ou seja, apesar de conhecermos bem as regras - e de formalmente discordarmos da atitude de Romário -, por outro lado, somos mestres numa "dialética da malandragem" (Sousa, 1993), uma certa maneira específica de lidar com a ordem e a desordem, com o espaço público e o espaço oficial de atuação (SCHWARCZ, 1995, pp. 57-58).

A figura do malandro permeava o imaginário cultural carioca do samba sendo definida e redefinida pelas letras de sambas e pagodes, ora desprestigiada, ora prestigiada, demonstrando sua dualidade e idiosincrasias. Exemplos destas facetas podem ser encontradas

em diversos sambas ao longo do tempo, tais como o samba “A malandragem” do sambista Barcelos (Bide)⁷⁸ escrito em 1928, que trata o malandro como um sujeito “mulherengo” que deseja mudar de vida: “A malandragem/ Eu vou deixar/ Não quero saber de orgia/ Mulher do meu bem querer / Esta vida não tem mais valia/ Arranjei uma mulher/ Que me dá toda vantagem/ Vou virar almofadinha/ Vou deixar a malandragem” (GOMES, 2007, p. 173). Ou o samba “Ora vejam só” de Sinhô⁷⁹, que fora gravado em 1927, que trata o malandro como uma figura inveterada, que não quer mudar, pois a vida o fez assim, “Ora vejam só/ A mulher que eu arranjei/ Ela me faz carinhos até demais/ Chorando, ela me pede/ Meu benzinho/ Deixa a malandragem se és capaz/ A malandragem é um curso primário/ Que a qualquer é bem necessário/ É o arranco da prática da vida/ Que só a morte decide o contrário” (GOMES, 2007, p. 173). Já o samba “O que será de mim” escrito por Ismael Silva⁸⁰ e Nilton Bastos⁸¹ em 1931 faz referência ao medo do malandro em um dia ter que trabalhar, firmando que Deus o fez assim, malandro fino, “Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será/ Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há/ Minha malandragem é fina/ Não desfazendo de ninguém/ Deu é quem nos dá sina/ E o valor dá-se a quem tem” (GOMES, 2007, p. 173). O samba “Malandragem dá um tempo” composto por Adelsoniton⁸² morador

⁷⁸ Alcebíades Maia Barcelos, nasceu em Niterói em 1902 e faleceu no Rio de Janeiro em 1975. Em 1908, sua família mudou-se para o bairro do Estácio de Sá. Na década de 1920, acompanhado pelo irmão, Rubem Barcelos, começou a frequentar as rodas de samba do Estácio. Bide foi um “pioneiro na instrumentação das baterias de escolas de samba. A ele se deve a introdução do surdo e do tamborim no acompanhamento dos sambas cantados pelos componentes da “Deixa Falar”. Chegou a fabricar instrumentos de percussão aproveitando latas de manteiga” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN). Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Bide” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/bide>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

⁷⁹ José Barbosa da Silva, nasceu em 1888 no Rio de Janeiro e morreu em 1930 na mesma cidade. Foi um compositor, pianista, cavaquista, flautista e violonista. Na década de 1910 frequentava a casa da Tia Ciata e participava das rodas de samba ao lado de Donga, Pixinguinha e João da Baiana. “Na casa da Tia Ciata, Sinhô convive com aspectos da cultura afro-americana do século XIX, que ainda persistem de modo transformado, e se tornam referências importantes para suas composições destinadas ao Carnaval” (ITAÚ CULTURAL). Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Sinhô” na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12440/sinho>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

⁸⁰ Ismael Silva nasceu em 1905 em Niterói e morreu no Rio de Janeiro em 1978. Ismael mudou-se para o pé do morro do bairro do Estácio de Sá. Também participou da fundação da Deixa Falar, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro que fora fundada inicialmente como bloco. Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Ismael Silva” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/ismael-silva>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

⁸¹ Nilton Bastos nasceu no Rio de Janeiro em 1899 e morreu na mesma cidade em 1931. Desde jovem frequentava as rodas de samba e ranchos carnavalescos de sua época. Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Nilton Bastos” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/nilton-bastos>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

⁸² Adelsoniton Barbosa da Silva nasceu em Maceió em 1943 e morreu em Mesquita, RJ em 2016. Foi um compositor de música popular brasileira que teve uma parceria de sucesso com Bezerra da Silva. Para saber mais sobre o compositor ver o verbete “Adelsoniton” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/adelzonilton>>. Acesso em: 26 Abr 2021.

de Mesquita em 1986 e que fora gravado por Bezerra da Silva fala de um malandro usuário de drogas, frequentador de boca de fumo e que está sempre se escondendo da polícia “Vou apertar/ Mas não vou acender agora/ Se segura malandro/ Pra fazer a cabeça tem hora/ É, você não está vendo/ Que a boca tá assim de corujão/ Tem dedo de seta adoidado/ Todos eles afim/ De entregar os irmãos/ Malandragem dá um tempo”.

Ainda com relação a essa “malandragem contemporânea” tão vivamente atualizada pelo pagode, o crítico Tárík de Souza refere-se ao samba de Bezerra da Silva como o “sambandido” e acrescenta: “(...) é o enredo do samba marginal mesmo, o negócio do samba da malandragem. Da malandragem atual, não da malandragem do Moreira da Silva. A malandragem de hoje, que ‘tá ligada na bandidagem”. (PEREIRA, 2003, p. 115)

Já o samba “Malandro” composto por Jorge Aragão e gravado por Elza Soares em 1976, trata dos perigos de ser um malandro e de se envolver em brigas, de ter problemas com a lei. “Malandro/ (Eu ando querendo Falar com você) / Você 'tá sabendo/ Que o Zeca morreu/ Por causa de brigas/ Que teve com a lei/ Malandro/ Sei que você/ Nem se liga no fato/ De ser capoeira/ Moleque mulato/ Perdido no mundo”.

Zeca Pagodinho também retratou a malandragem em muitas de suas músicas, dentre elas no pagode “Sem essa de malandro agulha” composta por Aldir Blanc e Jayme Vignoli em 1998, que trata do malandro contemporâneo, que frequenta as quebradas e que impõe limites que é ciente de sua masculinidade, tem boa aparência e que é pagodeiro. Ou no samba do ano de 2006 de Sylvio da Silva “Maneiras” que trata o malandro como um sujeito independente, que não precisa prestar contas pelo que faz, pois ele se sustenta. Aqui o malandro aparece como um sujeito que vive como quer e que trabalha para sustentar seus vícios, independentemente do que pensem dele.

SEM ESSA DE MALANDRO AGULHA
(composição: Aldir Blanc / Jayme Vignoli)

Sou espada, sarado e pagodeiro
Mando bala se a mina vacilar
Nas quebradas do Rio de Janeiro
Pega onda quem sabe nadar
Malandragem
Olha aí, eu não sou malandro agulha
Pareço tarado por louraça
Na muvuca com olho de mormaço

MANEIRAS
(Composição: Sylvio Da Silva)

Se eu quiser fumar, eu fumo
Se eu quiser beber, eu bebo
Pago tudo que eu consumo
Com o suor do meu emprego
Confusão eu não arrumo
Mas também não peço arrego
Eu um dia me aprumo
Tenho fé no meu apego
[...] O meu linguajar é nato/
Eu não estou falando grego

Estes foram alguns exemplos, dentre tantos outros sambas, que retratam a malandragem carioca em suas mais diversas características ao longo de sua evolução histórica. O malandro é a figura que, essencialmente, sobrevive, que “dá um jeito” para viver a vida que quer e que acha válida, independente de quaisquer julgamentos e adversidades. A própria figura de Zeca Pagodinho representa esta malandragem que sobrevive às adversidades, buscando deixar a vida o levar, dando seu jeito. Aos 14 anos Zeca começou a trabalhar fazendo diversos bicos, fora contínuo, *office boy*, feirante, camelô, anotador de jogo de bico, dentre outros postos de trabalho (VIANNA, 2003, p. 33). Com isso buscava sobreviver e ter condições de frequentar os pagodes e festas que tanto gostava na companhia de seus amigos (VIANNA, 2003, p. 33). O tipo malandro boa praça, comunicativo e que entendia as “manhas” da cidade. Segundo Pereira essa construção da imagem do malandro representa uma forma de relação afável e malandra entre as classes e grupos sociais, uma espécie de negociação, de contrato social⁸³ entre a periferia e o centro hegemônico (2003, p. 34).

[...] qual não deve, em nenhum momento, ser confundido com aquela leitura simplista da “cordialidade” que a aproxima de uma espécie de “bondade natural” – estando fortemente marcado por um espírito de “negociação” e aproximando-se, no

⁸³ O contrato social seria uma espécie de associação que defenderia as pessoas e os seus bens. Esta associação ganharia estrutura por meio de um “contrato social”, ao qual todos seriam submetidos, sem distinção, estabelecidos os mesmos direitos e deveres (ROUSSEAU, 2003, p. 31). Ao mesmo tempo em que os indivíduos não têm a liberdade para fazerem tudo o que desejam, também não encontram dentro de uma sociedade quem possa fazer tudo o que deseje. Se todos os indivíduos são submetidos a uma mesma regra, não há exceções – ninguém é submetido de forma particular, desta forma [...] a alienação total de cada associado com todos os seus direitos a favor de toda a comunidade, porque, primeiramente, entregando-se cada qual por inteiro, a condição é igual a todos, e, por conseguinte, sendo esta condição idêntica para todos, nenhum tem interesse em fazê-la onerosa aos outros. [...] “Cada um de nós põe sua pessoa e poder sobre uma suprema direção da vontade geral, e recebe ainda cada membro como parte indivisível do todo” (ROUSSEAU, 2011, pp. 30-1).

plano dos parentescos imaginários, da linguagem do “jeitinho” e do “favor” (PEREIRA, 2003, p. 34)

O jeitinho do malandro representaria e alimentaria na primeira metade do século XX o imaginário de pacifismo e recusa da violência que se afirmou entre os anos de 1920/30 de forma sistemática (PEREIRA, 2003, p. 35). A partir da segunda metade do século XX as transformações sociais, tais como as do final da ditadura, por exemplo, modificaram as percepções da realidade, evidenciando os conflitos sociais e legitimando-os (PEREIRA, 2003, p. 35). De acordo com Pereira é nessa nova realidade social que irão surgir os ritmos e interpretações mais agressivas da realidade tais como o Funk e o HipHop, “expressando na diversidade de sons e gestos de dança, o novo ambiente urbano contemporâneo” (2003, p. 35). Embora Pereira afirme que a lógica malandra não dê conta mais de sintetizar a experiência urbana carioca (2003, p. 35), é possível afirmar que, apesar da cordialidade pacifista não mais se sustentar, a figura do malandro atualiza-se. O malandro se torna a figura que sobrevive no morro, no asfalto, que sofre repressão e violência da polícia, que vivência tiroteios, que passa pelo desemprego e outras situações cotidianas nas favelas e comunidades. O malandro também pode ser aquele sujeito que transgredir a lei, o indivíduo que roda pela cidade em moto sem placa e capacete, que sobe no poste de luz e puxa a luz pra sua casa, que tem gato de tv por assinatura, de água, que se envolve com o tráfico de drogas, entre outras transgressões. Neste contexto o samba atual vai buscar tratar do cotidiano da periferia, do morro, do subúrbio e o sambista passa a ser o “cronista do cotidiano” (PEREIRA, 2003, p. 37).

A evolução da malandragem, sua inserção na indústria fonográfica, sua transformação em produto cultural, mesmo que inserida em um contexto de concepções e resistências, de domesticação e assimilação, representa uma forma de preservação da própria identidade, posto que o espírito da malandragem, bem como o do samba, é o da adaptação. Esta adaptação representa também o dinamismo e o hibridismo presente na identidade cultural negra que é multifacetada e, encontrou ao longo do período de escravização, formas de manter suas raízes e tradições (VIEIRA, 2018, p; 91). “Os indivíduos e os grupos sociais carregam consigo elementos das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias de sua origem, mas sua composição cultural resulta do encontro de vários elementos culturais que se conectam de diferentes formas em espaços e tempos variados” (HALL apud VIEIRA, 2018, p; 91).

A cultura e a musicalidade negras, sua religiosidade e outras expressões culturais, bem como a memória da escravização, unem-se para desenvolver essa adaptabilidade, permitindo a

construção de uma vivência própria, ao mesmo tempo que assegurando suas tradições. Ao se deixar introduzir nesta indústria cultural fonográfica, a cultura negra passa a se inserir no paradoxo entre a repressão e a resistência, entre a negociação e o conflito (VIEIRA, 2018, p. 91). Esses malandros do samba passam a ter reconhecimento social, carreira, recursos, profissionalização, aceitação sociocultural ao mesmo tempo que se utilizavam de estratégias de pertencimento e resistência na luta contra o preconceito racial através de seus trejeitos e das suas particularidades linguísticas. A música surgia nesse contexto como uma forma de divulgação da cultura periférica e malandra, como divulgação da sua arte “cantando seu cotidiano, seus conflitos e tensões” (VIEIRA, 2018, p. 107). A musicalidade negra torna-se instrumento de cultura política, representando a construção de uma identidade cultural, racial e social, que proporcionou a sobrevivência da cultura ancestral africana em meio ao processo de escravização, e posteriormente, no pós-abolição, em meio a uma sociedade que buscou a todo custo silenciar institucionalmente as vozes negras (BUSCÁCIO 2018, p. 166).

Capítulo 4 - ZECA PAGODINHO, AVOZ DA PERIFERIA

“Sou feliz e agradeço por tudo que Deus me Deu” – Serginho Meriti e Eri do Cais

Um dos intuitos desta tese é descortinar os diversos porquês que levam Zeca Pagodinho a se tornar uma unanimidade nacional. Assim como as obras escritas, a música e a arte de forma geral, bem como os artistas que lhes dão forma, ganham sentido de forma dinâmica na sociedade, tendo sua forma de apreensão e recepção modificadas ao longo do tempo (CHARTER, 2002, p. 93). No caso de Zeca Pagodinho sua recepção é boa, pois ele não deixa seu *ethos* para elaborar sua arte, ele não se altera, pois a modificação do objeto ou da prática pode modificar a “área social de recepção” (CHARTIER, apud, BARROS, 2014, p. 27). A arte e aquele que a elabora não possuem na sociedade um “sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam” (CHARTIER, 2002, p. 93). E ao não se alterar, Pagodinho mantém sua área e conquista outras que buscavam exotismo e novidades gerando “práticas culturais compartilhadas” e não restritas a um único estrato social (BARROS, 2014, p. 27). A arte mesmo que despretensiosamente é elaborada de um modo a inserir a relação com as estruturas fundamentais de determinada sociedade e por este motivo, em determinado momento, acabam por modelar a “distribuição de poder, a organização da sociedade, a economia da personalidade” (CHARTIER, 2002, p. 93). No caso do pagode de partido-alto, na voz de Zeca, o mesmo conquistou a Indústria Fonográfica que é um grande nicho da Indústria Cultural e deste capitalismo que a mesma representa, entrando em um universo dominado pelos grupos hegemônicos e dando voz a uma cultura subalterna, antes desconhecida por parte desses grupos da elite social. Embora a recepção amiúde possa distorcer os sentidos de determinada obra, algumas escapam desta sina e se perpetuam, modificando estigmas e se consolidando na longa duração (CHARTIER, 2002, p. 93).

Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce. Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social. Decifradas a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria (no sentido antropológico) das comunidades que as recebem, elas tornam-se em retorno um recurso para pensar o

essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado (CHARTIER, 2002, p. 93).

Zeca alcançou esta unanimidade ou melhor dizendo esta recepção por se tratar de uma figura carismática que cativa a todos e que já faz parte do imaginário nacional como o típico malandro carioca. Representando uma periferia discriminada pelos grupos hegemônicos e abandonada pelo Estado e que transformou a ausência em uma identidade única. Zeca Pagodinho sintetiza a essência do carioca suburbano, e mesmo assim, consegue atravessar fronteiras ideológicas entre centro e periferia, entre subalternos e classes hegemônicas através da difusão de um gênero musical marginalizado.

4.1 Zeca Pagodinho: relações de dependência recíprocas

A história de Jessé Gomes da Silva Filho não poderia ser mais suburbana. Nasceu em uma grande e humilde família do subúrbio sendo criado junto com muitos irmãos, é o quarto de cinco filhos, uma espécie de a Grande Família. Filho de seu Jessé e dona Irinéia, chegou ao mundo no Bairro de Irajá em 04 de fevereiro de 1959 e estava escrito nas estrelas, aquariano que é, algumas de suas mais marcantes características⁸⁴: criatividade, inventividade, trabalho em comunidade, rebeldia, sinceridade, o fato de não gostar de formalidades, possuir uma artilharia verbal eficiente (o que o tornou um dos maiores versadores do Brasil), de gostar de independência, de ser companheiro, de ser conversador e avesso a ordens e regras. Ser agitado, farrista, teimoso, distraído, de fácil amizade, ser “papo reto” e fora da curva, dentre outras de tantas características deste signo.

A Grande Família não se limitava a seus pais e irmãos, tinha também tios, primos e amigos que cresceram com Zeca no subúrbio e colaboraram para moldar sua personalidade artística bem como seu caráter e valores. Segundo Chartier os indivíduos estão sempre conectados por relações de dependência recíprocas “percebidas ou invisíveis, que modelam e estruturam sua personalidade e que definem, em suas modalidades sucessivas, as formas da afetividade e da racionalidade” (2002, p. 92). É no coletivo, na vivência em comunidade que os vínculos identitários vão sendo criados e diferentes formas de sociabilidade se descortinam. Neste sentido a História Cultural é uma ferramenta útil para esboçar como em determinados

⁸⁴ Características do signo de Aquário segundo João Bidu (João Carlos de Almeida), um dos principais astrólogos do país. Disponível em: <<https://joaobidu.com.br/perfil-dos-signos/aquario>> Acesso em: 16 JAN 2022.

locais e momentos acontece a construção de determinada realidade social, através da linguagem, das representações e signos presentes em determinados grupos sociais (CHARTIER, 1990, pp. 27-29). A casa do tio-avô e padrinho de Zeca Pagodinho, Thybau José Fernandes, pai de Beto Gago (Roberto José Fernandes), primo e grande amigo de Zeca era conhecida pelos parentes e amigos como o “QG dos Fernandes” onde aconteciam grandes festas e rodas de samba (VIANNA, 2003, pp. 17-20). A filosofia de vida de Thybau baseava-se em um lema “O que se leva dessa vida é o que se bebe, o que se come e o que se brinca” (THYBAU apud VIANNA, 2003, p. 20). “‘Thybau foi importante para toda a minha família’, reforça Zeca, cuja paixão pela música teve no tio-avô um grande cupido. ‘Eu era o maior fã dele tocando. Muita valsa que eu sei hoje aprendi com ele’” (ZECA apud VIANNA, 2003, p. 21). Para que exista o samba é necessário a troca de ideias, o intercâmbio de experiências através das histórias de vida, das histórias do cotidiano, pois o samba se constrói das experiências das gerações passadas (ALVITO, 2013, p. 09). O samba é uma forma de expressão que não só funde tradições como as reinventa, transformando-as (ALVITO, 2013, p. 41). E, assim, graças aos laços de *phília* que Zeca Pagodinho conheceu mais a fundo o subúrbio carioca. Os morros do Juramento, Mangueira, Jacarezinho, Rato Molhado eram algumas das favelas onde Zeca transitava com seu amigo Beto Sem Braço, com o qual, segundo Zeca, aprendeu “muita coisa boa e muita coisa ruim” (VIANNA, 2003, p. 55). E ainda através destes laços se tornou um partideiro melhor (VIANNA, 2003, p. 55).

Sem braço foi um dos ídolos de Zeca. Os dois frequentaram muito a ‘malandragem’ nos anos 80. O imperiano era quase 20 anos mais velho e levava o então menino Pagodinho para explorar as rodas de samba nas favelas para desbravar o ‘mundão’. Eram conhecidos como os dois ‘cabritos’, porque adoravam subir morro (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 66).

Camunguelo⁸⁵ foi o amigo que levou Zeca Pagodinho pela primeira vez ao Cacique de Ramos, posteriormente Zeca retribuiria ao amigo custeando o estúdio para que Camunguelo gravasse seu primeiro disco, que teve arranjos e produção artística de Paulão Sete Cordas, o mesmo que dirige os shows de Pagodinho (MOURA, 2004, apresentação). Zeca também

⁸⁵ Cláudio Camunguelo (Cláudio Lopes dos Santos) nascido no Rio de Janeiro em 5/6/1947 e falecido em 24/12/2007 também no Rio de Janeiro. Compositor, flautista e cantor, foi um os responsáveis pelo lançamento do cantor e compositor Zeca Pagodinho. Frequentador e fomentador de várias rodas de samba no subúrbio carioca (Cacique de Ramos, Candongueiro, entre outras). Morador do bairro de Vista Alegre, sua casa foi um dos pontos de encontro de sambistas importantes no cenário musical do Rio de Janeiro. VERBETE - Claudio Camunguelo. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/claudio-camunguelo/>>. Acesso em: 23 FEV 2022.

conheceu Beth Carvalho no Cacique de Ramos e ela se tornou sua madrinha profissional. Desta forma, pode-se perceber empiricamente que relações afetivas, mesmo que inconscientes, corroboram para a construção de uma memória histórica coletiva, mesmo que de forma involuntária (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 201). Formam-se redes de sociabilidades, ou seja, redes de ação mútua entre os atores sociais que interagem entre si unindo experiências, realizando trocas pessoais, interagindo entre si e em coletividade de forma a partilhar identidades e representações (SIMMEL, 1983, *passim*).

Zeca construiu diversas amizades nas rodas de samba e no deslocamento entre os diversos pagodes que frequentava, tais como o Pagode de Marechal Hermes, onde conheceu Aniceto⁸⁶, o Cacique de Ramos onde conheceu diversos artistas importantes, dentre eles Beth Carvalho e o grupo Fundo de Quintal (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 27). Frequentava também o Pagofone que acontecia no Cachambi, o Pagode da Tia Doca de Oswaldo Cruz, o Urubu Cheiroso de Irajá, o Pagode do Beira Rio que era o pagode do Mauro Diniz⁸⁷ e era realizado também em Oswaldo Cruz, o Cu da Mãe em Quintino onde conheceu Arlindo Cruz, dentre muitos outros, onde criou laços de amizades, parcerias de pagode, de boemia e parcerias profissionais (VIANNA, 2003, p. 41).

E daí eu conheci o Arlindo Cruz. Quando comecei a fazer música com o Arlindo, nós fomos pro Cacique de Ramos que dizia que lá tinha uma roda onde só parava malandro... Digo malandro assim: nego que sabia cantar samba. E pra entrar naquilo ali, tinha uma barreira ali. A gente ficava na segunda fila. Tinha a primeira fila, que era dos caras mesmo, e a gente que tava chegando... Até que, por mérito, passamos pra fila da frente... a fazer parte da roda. (SILVA, 2013, pp. 16-17). Em depoimento que consta do DVD **Acústico MTV. Zeca Pagodinho**. In: PAGODINHO, Zeca. **Acústico MTV**. Rio de Janeiro, Universal Music, 2003. 1. CD e DVD.

Zeca fez muitos pagodes e conheceu gente do universo do samba no transporte público. Na linha 343 (Praça Quinze-Ramos) fez muitos sambas com Arlindo Cruz (VIANNA, 2003, p. 42). “Quando cantavam no 343 às quartas-feiras, eles estavam se aquecendo para o pagode do cacique de Ramos” (VIANNA, 2003, p. 43). Na linha 261 (Praça Quinze-Cascadura) conheceu Mauro Diniz, filho de Monarco e o próprio Hildemar Diniz

⁸⁶ Aniceto de Menezes e Silva Júnior - Aniceto do Império (1912-1993) “é habitualmente considerado o maior dos partideiros. Embora tenha sido fundador do Império Serrano, nunca integrou a ala de compositores, por que não se interessava por sambas-enredo” (VIANNA, 2003, p. 40).

⁸⁷ “Filho do compositor Monarco (Hildemar Diniz) é também irmão do cantor e compositor Marcos Diniz. Toca vários instrumentos de cordas: Violão, banjo, violão de sete cordas e cavaquinho”. VERBETE Mauro Diniz. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/mauro-diniz/>>. Acesso em 10 Fev 2022.

(Monarco), (VIANNA, 2003, p. 36). Sua experiência enquanto suburbano periférico o tornou um grande cronista deste cotidiano.

Ao fazer parte desta boemia carioca e ao unir-se a diversos músicos periféricos, sendo ele também um deles, Zeca torna-se um ator deste fenômeno histórico que foi o pagode de partido-alto. Ao se tornar um ator, por consequente é também um agente dos processos históricos que este movimento cultural produziu, passando a representar uma contracultura que busca cidadania e inserção na sociedade (VIEIRA, 2018, p. 107).

4.2 Zé Carioca ou Macunaíma: da vadiagem, da madrugada e do submundo.

Zeca estudou somente até a antiga 4ª série do Ensino Primário, hoje chamado primeiro segmento do Ensino Fundamental, na Escola Municipal Manoel Bonfim em Del Castilho, mas avesso a formalidades e querendo já aproveitar a boemia do subúrbio Carioca, abandonou e não voltou mais. Aprendeu a se virar, afinal o verdadeiro malandro é aquele que “dá um jeito” para viver a vida como acha melhor ser vivida e assim desenvolveu uma linguagem musical tipicamente carioca. Zeca Pagodinho simboliza esta identidade carioca discutida ao longo desta tese. Ele é a epítome do malandro *bon vivant*, do Zé Carioca, cheio de ginga, manha, espontaneidade e bom humor. Luiz Fernando Vianna em seu livro Zeca Pagodinho da série perfis do Rio, compara Pagodinho a uma espécie de Macunaíma do subúrbio “andando mais pelas quebradas da vida do que pelos caminhos asfaltados, Zeca se presta até a exercícios literários, típico anti-herói brasileiro que é” (2003, p. 14). Mal teria chegado a maioridade e já desfrutava dos prazeres da vida e boemia com muito samba, cerveja e rua (VIANNA, 2003, 29). “Jamais posso desprezar a rua. Foi dali que eu tirei as conclusões para fazer minhas rimas. Foi da vadiagem, da madrugada, do submundo” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 67). Zeca nunca tentou esconder quem era de seu público ao “cantar ‘Maneiras’, ele costuma exhibir seu copo de cerveja e fazer um brinde com a plateia. O cigarro e a bebida sempre fizeram parte do mundo que cercou Zeca Pagodinho” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 49). Zeca também era muito avesso a responsabilidades e coisas rotineiras. “No quesito responsabilidade eu era ruim. Até hoje não ensaio, não faço nada e não quero saber de coisa nenhuma” (Zeca Pagodinho apud VIANNA, 2003, p. 50).

MANEIRAS
(composição: Sylvio da Silva⁸⁸)

Se eu quiser fumar, eu fumo
Se eu quiser beber, eu bebo
Eu pago tudo que eu consumo
Com o suor do meu emprego

Confusão eu não arrumo
Mas também não peço arrego
Eu um dia me aprumo
Pois tenho fé no meu apego
Eu só posso ter chamego
Com quem me faz cafuné
Como o vampiro e o morcego
É o homem e a mulher
O meu linguajar é nato
Eu não estou falando grego
Eu tenho amores e amigos de fato
Nos lugares onde eu chego
Eu estou descontraído
Não que eu tivesse bebido
Nem que eu tivesse fumado
Pra falar de vida alheia
Mas digo sinceramente
Na vida, a coisa mais feia
É gente que vive chorando
De barriga cheia
É gente que vive chorando
De barriga cheia

Fazendo um breve paralelo com Macunaíma para o verdadeiro malandro o que importa é sua criatividade individual e suas qualidades intrínsecas (AMADO, 2018, p. 174). O malandro cria o equilíbrio social atuando nas brechas do sistema hegemônico, já que não é possível consegui-lo da forma tradicional (AMADO, 2018, p. 174). Para Amado o malandro está inserido no entrelugar, em um espaço entre diferentes códigos e lógicas, transitando em diversos lugares ao mesmo tempo que busca pelo prazer da vida (2018, pp. 176-177). O entrelugar como já discutido no capítulo primeiro desta tese insere-se na ambiguidade, nas dicotomias contidas no interstício entre o conformismo e a resistência (CHAUÍ, 1996, p. 124). O entrelugar é o espaço do periférico é o descentramento, é a mudança do lugar do centro, é a reinscrição de valores e referenciais da sociedade hegemônica. O entrelugar transgride a tradição invertendo valores (SOUZA, 2007, p. 07). Assim como Macunaíma seria uma espécie de mediador entre culturas, já que nasce negro e depois torna-se branco (AMADO, 2018, p. 178), Zeca é o mediador entre a cultura periférica/subalterna e a cultura hegemônica,

⁸⁸ “Compositor que frequentava as rodas de samba de Irajá e em bairros próximos. Zeca o conhecia há tempos e sempre se disse fã de Sylvio. ‘Maneiras’ fez muito sucesso e sua letra ajudou a compor o ‘personagem’ Zeca Pagodinho para o grande público” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 47).

tornando-se um relativizador da ordem (DaMatta apud AMADO, 2018, p. 178). Zeca encarnaria o herói à brasileira por ser um malandro boa praça, que não é otário, mas que também não faz mal a ninguém (ALVITO, 2013, p. 84). Segundo Amado o conceito de malandro não significa necessariamente que, quem viva sob a égide deste título, seja um inadaptado, muito pelo contrário, o mesmo pode “estar adaptado na sua marginalidade, desde que não seja TÃO⁸⁹ entregue ao princípio do prazer, como é Macunaíma” (AMADO, 2018, p. 185).

Segundo Alvito existe uma percepção desvirtuada da real construção de Macunaíma (2013, p. 85). A expressão “herói sem nenhum caráter” confundir-se-ia com a falta de caráter ético e moral, quando na verdade refere-se a caráter enquanto a natureza de Macunaíma, sua origem mestiça que engloba diversas etnias e culturas, tornando a personagem maleável e plástica, assim como Zeca Pagodinho o é (ALVITO, 2013, p. 85). Independentemente das nuances de Macunaíma é claro que Zeca, ao contrário do “herói sem nenhum caráter”, possui um grande senso de coletividade e generosidade, sendo considerado por amigos e personalidades do mundo do Pagode uma espécie de Robin Hood do Samba (ALVITO, 2013, p. 85).

Ele sempre foi o cara mais correto do mundo com seus parceiros musicais. Quando gravava sambas antigos, pedia a Seu Monarco que desse uma conferida nas letras e que descobrisse quem eram de fato os autores, para reconhecer a autoria e pagar os direitos impecavelmente. Quando o dinheiro começou a jorrar, ele não se esqueceu do pessoal de Irajá e começou a pagar de tudo: cerveja, roupa, tijolo, cimento e o que mais lhe pedissem.

Mas a sua principal “ação social”, digamos assim, ainda é gravar um CD. Emplacar uma música num CD de Zeca Pagodinho permite a alguns compositores reformar e até mesmo comprar uma casa. Aqui Zeca toma todo o cuidado: por um lado garante sempre uma faixa para seus parceiros mais constantes, como Monarco e Ratinho, Wilson Moreira e Nei Lopes e a Velha Guarda da Portela. Por outro, não grava mais de uma música de um compositor por disco, para não concentrar a renda, digamos assim. Por essas e outras, o sambista Mauro Diniz, filho de Monarco, não hesita: “Zeca é o nosso Robin Hood. Podia muito bem deitar em berço esplêndido, mas não se esquece dos amigos”. (ALVITO, 2013, P. 85).

Em 2013 Zeca Pagodinho, após enchentes que deixaram mais de 200 pessoas desalojadas em Xerém, percorreu o bairro do município de Duque de Caxias com seu quadriciclo ajudando as vítimas das fortes chuvas, também distribuiu cestas básicas, roupas e

⁸⁹ Grifo nosso.

forneceu abrigo a alguns vizinhos⁹⁰. Pagodinho também criou em 1999 em Xerém o Instituto Zeca pagodinho que oferece aulas de músicas e cursos profissionalizantes para crianças e adolescentes carentes da região⁹¹. Pagodinho também fez durante 12 anos em Irajá uma festa para as crianças no dia de São Cosme e Damião onde distribuía doces (VIANNA, 2003, p. 118). Transferiu posteriormente a festa para Xerém onde passou a distribuir presentes no Natal, posto que na região de Duque de Caxias predomina a religião evangélica e as famílias não aceitavam os doces (VIANNA, 2003, p. 118)

Figura 20 – Zeca Pagodinho resgata vítimas das fortes chuvas em Xerém – meme.



Fonte: Blog Matéria Incógnita ⁹²

Figura 21 – Zeca Pagodinho resgata vítimas das fortes chuvas em Xerém



Fonte: Terra⁹³

⁹⁰ Matéria do G1 de 03/01/2013: Zeca Pagodinho ajuda vítimas da chuva em Xerém, RJ. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/01/zeca-pagodinho-ajuda-vitimas-da-chuva-em-xerem-rj.html>>. Acesso em: 13 FEV 2022.

⁹¹ Matéria do G1 de 28/01/2021: 'Foi um sonho realizado', diz Zeca Pagodinho sobre instituto que oferece aulas de música para crianças de Xerém. <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/01/28/foi-um-sonho-realizado-diz-zeca-pagodinho-sobre-instituto-que-oferece-aulas-de-musica-para-criancas-de-xerem.ghtml>>. Acesso em: 13 FEV 2022.

⁹²Foto retirada da matéria: Por que o solidário Zeca Pagodinho é o verdadeiro cara. Disponível em: <<https://materiaincognita.com.br/por-que-o-solidario-zeca-pagodinho-e-o-verdadeiro-cara/>>. Acesso em: 17 Dez 2020.

Zeca Pagodinho teria se tornado uma unanimidade nacional em decorrência da sua facilidade em transitar entre universos contrastantes, tendo sido apontado por uma pesquisa do Instituto retrato como “a cara do Rio” (VIANNA, 2003, p. 124). Zeca teria seu amplo alcance devido a seu carisma e empatia com sua plateia nos shows, com quem conversa, oferece bebidas, além de brincar com músicos e fazer piadas (VIANNA, 2003, p. 104). Construiu uma imagem ao longo de sua carreira que o tornou “cria”⁹⁴ do subúrbio e de fato viveu grande parte dos dramas e problemas que suburbanos e periféricos vivenciam cotidianamente (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 80).

Zeca Pagodinho desde seus 14 anos tentava inserir-se no mercado de trabalho, tendo vários empregos até finalmente conseguir sustentar-se somente através da música. Teve inúmeros bicos, chegou a ser boy, servir café em um de seus postos de trabalho, foi feirante, camelô, anotador de jogo de bicho, entre outras formas de tentar ganhar algum dinheiro para continuar frequentando os pagodes da cidade (VIANNA, 2003, p. 33).

[...] Zeca começa a falar dos empregos que teve antes da fama, como o de servir cafezinho numa repartição pública. “No primeiro dia, eu já fui sem dormir. E equilibrar uma bandeja com dois bules e copos sem dormir é complicado... Queimei a mão de todo mundo. As deles e as minhas”, contou Zeca. “Eu implorei pra me mandarem embora, mas meu patrão dizia que eu era o melhor empregado que tinha lá. Mas não era possível! Segunda-feira eu não ia; terça eu chegava ao meio-dia... Quarta e quinta eu trabalhava, mas na sexta saía cedo...” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 123).

Barboza e Bruno citam em seu livro a pesquisa realizada com cariocas, encomendada pelo Jornal O Globo no ano de 2013 e realizada pela agência Quê Comunicação e pela Casa 7 Núcleo de Pesquisa, teve como resultado que o Zeca Pagodinho personifica a felicidade, que Zeca é a cara da felicidade (2014, p. 261). “Esta espontaneidade, aliada a seu carisma e sua solidariedade fazem com que o povo brasileiro o consagre” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 261). As enchentes em Xerém há pouco mencionadas, demonstram esta solidariedade de Zeca e provam que apesar de símbolo de alegria, Zeca é também um símbolo de responsabilidade

⁹³ Foto retirada da matéria: Xerém tem 8 desaparecidos pelas chuvas; vítimas temem saques. Disponível em: < <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/xerem-tem-8-desaparecidos-pelas-chuvas-vitimas-temem-saques,4161a5880910c310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 13 FEV 2022.

⁹⁴ Cria é uma gíria bastante comum de ser escutada, principalmente pelos jovens e nas redes sociais, para definir um lugar de onde você é. In: Dicionário popular. Disponível em: < <https://www.dicionariopopular.com/significado-giria-cria/>>. Acesso em: 01 MAR 2022.

(BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 261). “No episódio de Xerém, Zeca mostrou outra faceta, uma grande preocupação social. No estereótipo da alegria, criado para ele, não cabe o sentido de irresponsabilidade” (Nei LOPES apud BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 261). Zeca simbolizaria com seu samba, sua arte e sua própria personalidade o ideário de uma espécie de alegria suburbana. Quando participou de uma sequência de entrevistas no programa do Jô Soares nos anos noventa, Zeca se instaurou “no imaginário popular do brasileiro como uma pessoa carismática, divertida e ligada à boa música e de lá nunca mais saiu” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 123). Pagodinho é a representação física, humana e real do imaginário do Zé Carioca, que simboliza o malandro *bon-vivant*, que não gosta muito de trabalhar, mas que é bem humorado, extremamente bom de papo, gosta de um futebol, é bom de samba, ama o carnaval e os prazeres da boêmia (SCHWARCZ, 1995, p. 57). Zeca é talentoso em sua arte por que ele a vive cotidianamente, ela faz parte do seu DNA, da sua História. “Eu vivo na rua, sei o que cantam nos botequins, nas favelas” (ZECA apud VIANNA, 2003, p. 115).

4.3 Rompendo fronteiras ideológicas e sobrevivendo

Ao tratar em suas músicas de temas como o temido SPC (Serviço de Proteção ao Crédito), ao faltar a gravações de programas, chegou a faltar quatro vezes a gravação do programa do Chacrinha, tendo em outra ocasião, inclusive pulado o muro da antiga TV Manchete porque estava demorando muito tempo para ser chamado para se apresentar em outro programa, além do fato de já ter sumido de um estúdio de gravação e mais tarde ter sido encontrado dormido enrolado em um tapete, dentre outros inúmeros casos, Zeca Pagodinho demonstra ser como quaisquer um de nós (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 49-50).

No seu livro “O queijo e os vermes” o historiador Carlo Ginzburg relata a importância do biografado escolhido como objeto da micro-história ser alguém que, apesar de suas particularidades, possa ser visto como qualquer um de seu tempo. Assim como Ginzburg ressalta que Menocchio era como um de nós, embora tivesse suas diferenças e peculiaridades, possuía temores esperanças ironias, raivas e desesperos, como cada um de nós, Zeca também é assim (2011, p. 09). Seus ritos, suas crenças, sua identidade são partilhadas com um grupo representativo da sociedade, aqueles que geralmente não têm voz e sua diferença situa-se na qualidade de sua arte, na sua capacidade autodidata de versar e reproduzir o cotidiano em sua música. Ele assim o é, pois sua cultura foi moldada por um determinado contexto social (GINZBURG, 2011, p. 09). A voz do morro, a voz das ruas, a voz dos trilhos de trem, dos

ônibus que circulavam na cidade, dos pagodes e festas que ia em cada canto da cidade, e até mesmo do subúrbio ruralizado que Xerém representa. A tradição oral dos pagodes de partido-alto, a imersão nesta cultura desde a infância, seu arrebatamento pelas grandes gravadoras que o levaram até as classes hegemônicas conferindo-lhe uma roupagem estética, enquanto produção profissional, atrativa às elites, e com a qual ele continuou a propagar a mensagem do subúrbio, seu local de fala, propagando seus valores, seus costumes, sua forma de expressão, etc, gerando assim, uma circularidade cultural entre classes dominantes e subalternas, ou seja, um “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2011, p. 10).

A história tradicional condena ao anonimato e ao silêncio as classes periféricas, porém a análise biográfica de um único indivíduo corrobora para a construção da personalidade das massas e também das personalidades individuais (GINZBURG, 2011, p. 20). Segundo Ginzburg não “é um objetivo de pouca importância estender às classes mais baixas o conceito histórico de “indivíduo” (2011, p. 20). Segundo ainda Carlo Ginzburg o indivíduo pode ser apreendido na pesquisa histórica como “um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico” (2011, p. 20). Assim como o discurso do moleiro friulano, apesar de pessoal, abarcava questões mais amplas e sociais, o samba de partido-alto de Zeca Pagodinho apesar de se uma demonstração artística de seu talento, abarca o campo sociocultural de determinados grupos suburbanos e periféricos que tinham nos pagodes sua forma de expressão e divertimento, mediante o abandono, por parte do Estado das áreas periféricas e suburbanas (GINZBURG, 2011, p 41). Zeca Pagodinho tinha, assim quando começou a carreira, e ainda tem, a consciência do seu lócus identitário, seu lugar de fala e de sua condição de suburbano periférico. Este fato comprova-se pois durante anos adiou tocar nos lugares destinados a um público de elite, como Canecão e casas de show na Barra da Tijuca, com os quais não se identificava (VIANNA, 2003, p. 106).

Após dois anos de recusas, enfim o eixo foi parar no Canecão. Se não bastasse o bom resultado dos discos, Zeca já dera duas inspiradas entrevistas a Jô Soares e seu nome passara a ser ainda mais conhecido entre o pessoal da classe média. Mesmo assim a temporada de três dias era um enigma (VIANNA, 2003, p. 106)

Apesar do medo a temporada foi sucesso e a parte elitizada da cidade demonstrou a boa recepção ao periférico e suburbano Zeca, cantando todas as músicas e esgotando os ingressos de todas as apresentações (VIANNA, 2003, pp. 106-107). Segundo Vianna Zeca uniu culturalmente a periferia ao centro hegemônico neste momento, fazendo com que

acabasse a cidade partida, tendo Pagodinho feito desaparecer a barreira metafórica e a barreira física entre periferia e centro, e ao fazer isso, Zeca levou para a Zona Sul do Rio de Janeiro toda uma cultura periférica carioca, com suas características, trejeitos, linguagem, etc., (2003, p. 107).

Ali deixou de haver cidade partida na carreira de Zeca. Se o caro leitor não é do Rio, pode não entender bem, mas há bem mais do que o túnel Rebouças separando a Zona Norte da Zona Sul. Com o show no Canecão, Zeca pegou as duas enormes galerias do túnel, dobrou bem dobradinhas, guardou no bolso e nunca mais devolveu (VIANNA, 2003, p. 107).

O mesmo aconteceu quando Zeca Pagodinho recebeu o convite para se apresentar na Barra da Tijuca, no antigo Metropolitan, atualmente chamado *Qualistage*, que ainda hoje é o espaço de lazer dos “novos ricos” da Barra: “— Aquilo é muito grande, muito caro. A cerveja custa cinco Reais” (ZECA PAGODINHO apud VIANNA, 2003, p. 107). Tendo sido sucesso de público novamente (VIANNA, 2003, p. 107). Em entrevista ao programa Jô Soares do ano de 1999, Zeca Pagodinho leva uma carta publicada no Jornal do Brasil para que Jô o ajudasse a decifrar a mensagem, Zeca não sabia se estava sendo elogiado ou ofendido. O indivíduo em questão demonstrava seu preconceito e menosprezo com relação a figura de Zeca Pagodinho, associando-o a uma imagem brega, o qualificando pelo fato de gostar de beber bebidas alcoólicas e imaginando o que seus amigos iriam pensar quando o vissem ouvindo a música suburbana carioca que Zeca representava (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 160-161).

— Jô, você, que é um intelectual, lê esta carta aqui.

— Posso ler só um trecho? Pergunta o apresentador.

— Lê toda, porque ainda não entendi se esse cara gosta de mim ou se está me esculhambando.

E foi o que fez o Jô, leu a carta na íntegra:

Noite de sexta-feira, ou melhor fim do *happy hour*, às 22h. Acabei indo parar nas Lojas Americanas. De repente deparei-me com ele. Estava ali, confortavelmente, instalado em uma das gôndolas da loja, o CD do Zeca Pagodinho. Ocasão inédita, mais brega, não podia. No princípio hesitei muito, o que vão pensar de mim?

Na véspera, meu filho tinha comprado o do Carlinhos Brown. Fantástico! Nestas condições, como eu iria explicar a presença do Zeca na minha “CDoteca”? E os amigos, o que vou dizer a eles quando me ouvirem cantarolando pelos corredores da faculdade? Ninguém perdoa um fã de Zeca Pagodinho. Resolvi peitar. Comprei. Chegando em casa, escondo a coisa para que meu filho não visse (sic).

Eu me senti na obrigação de prepará-lo psicologicamente para anunciar a notícia antes que ele descobrisse. Mais tarde, quando chegou, me animei e contei o crime. Pra surpresa minha, do alto de seus 19 anos, me desculpou com ar *blasé*. Animado, pedi autorização para ouvir o Zeca. A partir de então, deslumbre total. A redescoberta do particularismo sem pretensões, do regionalismo genuinamente carioca, o sambinha misturado com o sambão de partido-alto incorporando o caldo

do pagode é o forte do CD. Arranjo simples pra todo mundo ouvir e gostar. Uma maravilha!

No início, meu filho, globalizado, ficou meio reticente, mas aos poucos foi vendo que o cara era bom, apesar dos copos que toma. Foi aos poucos se deixando levar pelo ritmo. Daí caros leitores, curtimos duas vezes seguidas até o “bagaço da laranja”. Geraldo Nunes – RJ. (BARBOZA;BRUNO, 2014, pp. 160-161)

Como discutido nos capítulos II e III desta tese o samba, assim como o malandro, para sobreviver, precisa se adaptar a todas as condições e realidades que lhes é imposta, Zeca, sendo ele um malandro sambista adaptou-se ao longo de toda a sua carreira. Adaptou-se a um público elitista das áreas hegemônicas da cidade, que muitas vezes menospreza o seu trabalho e origem, como é demonstrado no relato acima do leitor do Jornal do Brasil, Geraldo Nunes. Adaptou-se às gravadoras e a mídia, passou a ter um show com produção, direção e cenários, ainda em 1997, inseriu um linguajar suburbano mais jovem em seu repertório através das composições do Dudu Nobre, e teve o samba orquestral implementado nos arranjos pelo produtor de sua nova gravadora Polygram (que no início dos anos 2000 passaria a chamar-se Universal), Rildo Hora (BARBOZA; BRUNO, 2014, passim). “O Rildo põe muito metal e teclado nos arranjos, mas não tem problema, dá até uma roupagem bacana para o samba. Pode botar o que quiser, desde que não tire a batucada, os violões de sete cordas, o cavaquinho, a cuíca e o agogô. A pancada come firme nos meus discos, diz Zeca” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 117). Inclusive a estratégia de mudar de gravadora trocando a BMG pela Polygram foi uma questão de sobrevivência, pois sua antiga gravadora não se interessava mais em divulgar seus discos, seu produtor Ivan Paulo havia sido substituído pelo produtor Jorge Cardoso, suas vendas estavam despencando (BARBOZA; BRUNO, 2014, passim). Neste momento percebeu que a forma amadora como conduzia sua carreira teria que mudar, ao menos um pouco, seu irmão Meco e seu primo Claudio eram seus empresários até então (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 111). Contratou então Nei Barbosa, que trabalhara com Beth Carvalho anteriormente, para se tornar seu empresário, este lhe apresentaria Max Pierre diretor artístico da Polygram e a Rildo Hora produtor que já havia trabalhado com Beth e Martinho da Vila (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 111-115). Segundo Beto Gago, primo de Zeca, “chegou uma hora que Zeca cresceu, criou asas e voou. Porém, carregou com ele toda a vivência e aprendizado dos tempos de Irajá” (apud BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 255)

“Nei, você quer ser meu patrão?”, disse Zeca ao telefone. O convite foi prontamente aceito e Nei Barbosa começou a dar uma estrutura maior para o cantor mostrar seu trabalho. Uma das medidas foi chamar Túlio Feliciano para dirigir os shows, que passaram a ter roteiro, figurino e ensaios mais frequentes. Outro pepino que o

empresário enfrentou logo no início foi encontrar uma gravadora – já que nem Zeca nem a BMG tinham interesse na renovação do contrato. Mas logo apareceu a Polygram, que fechou para gravar o novo trabalho do sambista (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 111).

Apesar dos novos desenhos percussivos de Rildo Hora, Zeca manteve a essência da batucada e a forma que criava seu repertório, ou seja, aproveitando as músicas de seus amigos partideiros que o acompanharam ao longo de sua trajetória. Apesar das mudanças e adaptações que teve que vivenciar ao longo de sua trajetória, Zeca não deixa seu ethos. “Seu primeiro disco vendeu quase 1 milhão de cópias e hoje Zeca Pagodinho é sinônimo de samba e um dos artistas mais requisitados de nossa música. Mas ele nunca deixou de ser o que sempre foi: seu negócio sempre foi andar de chinelo e bermuda pelo meio da rua, beber uma cerveja gelada com os amigos, versar bonito numa roda de partido-alto” (ALVITO, 2013, p. 83). Esta adaptação aos novos paradigmas da indústria fonográfica, gravadoras e mídia, sem que houvesse o dismantelamento da essência do batuque e da boêmia suburbana de Zeca, demonstra que o mesmo construiu sua carreira de sucesso e explorou sua capacidade de versar, sua arte e sua voz dentro do discurso hegemônico apropriando-se dele de forma a não ser abduzido pelo mesmo. Esta adaptação demonstra o que na semiótica da cultura é definido como o dialogismo das culturas, pois as mesmas não são sistemas isolados, mas estão em constante contato entre si, correlacionando-se, não deixando permanecer as oposições binárias, mas tornando-se complementares (MACHADO, 2003, *passim*).

4.4 Sacola de supermercado e tradição oral

Conforme Bhabha as representações das diferenças e alteridades que decorrem das articulações sociais presentes na sociedade e são produzidas sob a perspectiva de uma minoria hegemônica são fruto de um processo de constante e complexa negociação que emergem em momentos de transformação histórica (1998, p. 21).

Apesar de ter sido lançado pela mídia hegemônica que o projetou em seus veículos de divulgação e de ter sido apropriado pelo mercado da Indústria fonográfica, Zeca demonstrou tanto seu lugar de fala quanto seu lócus identitário mesmo que dentro dos discursos e recursos hegemônicos, criando desta forma um ideal de “autenticidade” (SILVÉRIO, 1999, p. 48).

Segundo o pai de Zeca Pagodinho, seu Jessé ele não mudou nada do que era mesmo após a fama (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 97). Segundo Max Pierre seria “incrível por sua absoluta indiferença ao sucesso, eu nunca vi isso em artista nenhum. Outro dia fui entregar

um material para o Zeca e o encontrei num quiosque, sem camisa, batendo papo com um monte de gente” (apud BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 116-117). Rildo Hora no encarte do CD de 1996 “Deixa Clarear” declarou:

A figura de Zeca me lembra a infância em Madureira, o Campo da Light, os ensaios da Portela comandados por Natal, a bola de gude, o Império Serrano (chegando para Vaz Lobo), as normalistas da Escola Carmela Dutra, o Cine Coliseu, o Haia e o Amorim, que serviam caldo de cana e pastel para a gente nova; chope e cachaça para os menos jovens. Fui criado ali, curtindo muito choro, samba e partido-alto. Zeca é uma síntese desses valores que guardo na lembrança e procuro não esquecer. [...] representa o mundo bonito dos que vivem para servir a esse gênero musical carioca e de todos os brasileiros. Seu talento, reconhecido por todos, o coloca entre os melhores do gênero. Mesmo assim mantém a simplicidade, é pessoa amena e muito generosa. [...] Valeu a pena ir várias vezes a Xerém para escolhermos o repertório. [...] A boa rima, o fraseado solto, a melodia rica, aprendeu com os iluminados. Sabe de cor uma infinidade de sambas dos mestres, ouviu muito, conhece todos (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 130-131).

Zeca construiu no universo do samba a fama de o melhor versador e improvisador do mundo (ALVITO, 2013, p. 73). Mestres como Mauro Diniz, Rildo Hora, Arlindo Cruz, Almir Guineto, dentre tantos outros, corroboram sua fama. Sua simplicidade, fruto de seu lugar de fala e de seu *ethos*, sempre foi uma de suas características mais marcantes. Uma de suas histórias mais famosas é de como chegava aos pagodes com um cavaquinho dentro de uma sacola de supermercado. Esta mesma memória é mencionada no livro “Histórias do Samba” (2013) de Marcos Alvito na página 73; no livro “No princípio era a roda - Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes” (2004) de Roberto Murcia Moura, capítulo 5, página 08; no livro de Luiz Fernando Vianna “Zeca Pagodinho – Perfis do Rio” (2003) na página 50 e no livro de Jane Barboza e Leonardo Bruno “Zeca: Deixa o samba me levar” (2014), este último, inclusive, qualifica a rede de supermercados que dá marca a sacola como sendo da então grande rede varejista Sendas, página 98.

Zeca era aguardado com ansiedade nos pagodes. Chegava de mansinho, magro como nunca, com o cabelo desarrumado e uma sacolinha das casas Sendas, onde guardava seu cavaquinho – se as Sendas ainda existissem, deviam pagar a ele pelo merchandising espontâneo, já que a sacolinha é citada por quase todos os amigos e se tornou um símbolo do começo da carreira do maior sambista do país (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 98).

Zeca Pagodinho representa, enquanto objeto de pesquisa, aquele caso que permite dar voz a tantos outros esquecidos. Dentre tantos pagodes que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, nas periferias e subúrbios, de tantos partideiros que existiram e ainda existem e sobre

os quais nada sabemos, assim como Menocchio deixou de ser um anônimo através dos vestígios de suas ideias, crenças e da tradição oral da qual partilhava, Zeca é um desses casos raros, representativos, que dão voz aos excluídos (GINZBURG, 2011, p. 192). Zeca gravou o disco “pau de sebo”⁹⁵ chamado Raça Brasileira lançado em 1985 com mais 4 pagodeiros (Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor, Elaine Machado e Mauro Diniz, entre todos estes somente Zeca Pagodinho obteve tal alcance com seus pagodes, invadiu a grande mídia, e o lar de suburbanos e elite brasileira (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 25). Jovelina Pérola Negra⁹⁶ até conseguiu certo destaque, mas nada comparado ao fenômeno Zeca Pagodinho que perdura até os dias atuais.

Como um dos novos nomes do pagode, era natural que Zeca entrasse na lista do produtor Milton Manhães, que ia fazer um disco juntando cinco promessas do gênero, o Raça Brasileira (chamado de “pau de sebo” por reunir vários artistas cantando juntos). Lançado em 1985, esse LP colocou no mercado nomes como Jovelina Pérola Negra, Pedrinho Flor, Elaine Machado e Mauro Diniz, além de Zeca Pagodinho, que foi o grande destaque do projeto, assinando metade das canções do disco e com voz em cinco faixas (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 25).

“Sabemos muita coisa sobre *Zeca*⁹⁷ – e de tantos ou outros como ele, que viveram e morreram sem deixar rastros – nada sabemos (GINZBURG, 2011, p. 192). Os pagodes de partido alto representavam “uma cultura quase exclusivamente oral como as das classes subalternas [...] tende a não deixar pistas, ou então deixar pistas distorcidas” (GINZBURG, 2011, p. 189). O subalterno e periféricos ao longo da Historiografia foram desprezados no processo de construção da memória coletiva, pois esta construção envolve questões tanto ligadas a lembrança quanto ao esquecimento inseridas nos dispositivos institucionais de cada sociedade. A preservação de uma memória institucionalizada é fruto da ideologia hegemônica que se curva às vontades do capital internacional imperialista e está ligada aos processos de violência epistêmica. A história institucionalizada, tradicional, sempre foi acolhida, enquanto

⁹⁵ Chamado de “pau de sebo” por reunir vários artistas cantando juntos (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 25).

⁹⁶ Jovelina foi cantora e compositora. Nasceu no distrito de Miguel Couto, no município de Belford Roxo, limítrofe com o município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Morou no bairro da Pechincha e em Pavuna, ambos subúrbios do Rio de Janeiro. Trabalhou como empregada doméstica, lavadeira e vendedora de linguça. Integrou a Ala das Baianas do Império Serrano. Partideira, frequentou, ao lado de Jorginho do Império e Roberto Ribeiro, o Botequim da Escola da Serrinha. No início da década de 1980, ao lado de Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Beto Sem Braço, Ana Clara, Fundo de Quintal, Deni de Lima, entre muitos outros, participou do Pagode da Tamarineira, do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. Desta geração de sambistas surgiu o que se convencionou chamar “Pagode carioca”, com tradição musical mais ligada ao partido-alto. VERBETE Jovelina Pérola Negra. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/artista/jovelina-perola-negra/> >. Acesso em: 03 Mar 2022.

⁹⁷ Adaptação do parágrafo final da obra “O queijo e os vermes” de Carlo Ginzburg (p. 192), no qual foi substituído o nome de Menocchio pelo de Zeca.

a história de tradição oral de grupos iletrados, por exemplo, ou grupos contra hegemônicos, sempre foram preteridas. A hegemonia cultural, a cultura das elites, foi quem sempre determinou o que deve ser lembrado ou esquecido, reproduzindo as desigualdades e toda gama de relações sociais presentes na sociedade. Destarte, tanto os valores quanto as relações sociais vão definir a memória tida como voluntária, que é fruto de uma visão de mundo das elites, que é baseada em uma lógica colonial que silencia os subalternos tornando-os excluídos da memória (SPIVAK, 2010, *passim*). Neste processo de construção de uma memória oficial o samba surge como uma forma dos grupos subalternos, em especial os grupos negros e periféricos, de se inserirem na sociedade e serem aceitos, em uma espécie de negociação com os seguimentos hegemônicos (PEREIRA, 2003, p. 123). “Se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar, ou mesmo alterar, o contexto em que serão produzidos” (SEEGER, apud, MOURA, 2004, Int. p. 11). No caso do pagode de partido-alto esta inserção se dá sem modificações profundas no modo de ser e apresentar as composições, sem que a mensagem que é levada pelos partideiros seja alterada, tornando-se assim um lócus de criação e difusão de uma identidade sociocultural suburbana (PEREIRA, 2003, p. 52).

Em torno desse grupo reuniram-se dezenas de compositores e músicos que, em conjunto, retomaram a posição que o samba ocupava nos anos de 1950 e 1960. Naquela época, o samba estava nas mãos dos sofisticados músicos da bossa-nova. Agora não, o pagode do samba continua nas mãos daqueles que o criaram. (PEREIRA, 2003, p. 94)

O pagode de partido-alto representa os laços comunitários, a criatividade, a descontração, o ambiente familiar das festas suburbanas, com suas tradições orais, gírias, “causos”⁹⁸, modos de agir, se comportar, transmitindo uma linguagem popular, contra hegemônica, atual em seu tempo, retratando o cotidiano do suburbano (PEREIRA, 2003, p. 91).

Em determinados momentos ou em determinadas circunstâncias poderíamos ter a expressão mais visível e mais tangível de ações e de sentimentos mais “coletivos” (ou de amplos e expressivos segmentos sociais) que se traduzem em resultados concretos capazes de reforçar determinadas identidades sociais (seja a de “sambista”, a de “representantes da música popular”, da “música brasileira”, a de segmentos “negropopulares” e assim por diante) e/ou de reafirmar, de modo mais sistemático, valores básicos de filões ou de tradições culturais mais comumente identificadas com certos segmentos sociais. (PEREIRA, 2003, pp. 90-1)

⁹⁸ Aquilo que aconteceu, ocorreu em linguagem informal.

O pagode de partido alto representaria a volta do protagonismo da negritude no samba. Assim como em 1920 as gravadoras percebiam que o mercado da música negra valia a pena (HOBSBAWM, 1990, p. 68), entre o final dos anos oitenta e início dos anos dois mil, as gravadoras brasileiras perceberam que havia um mercado para esta música negra que o pagode de partido alto representava. Assim como Hobsbawm concluiu que o jazz era considerado pela indústria fonográfica como uma música de classes subalternas (1990, p. 72), pode-se afirmar a mesma percepção no Brasil de que o pagode de partido alto representa uma cultura periférica, negra e contra hegemônica. Embora nem sempre as formas de protesto são elaboradas conscientemente (HOBSBAWM, 1990, pp. 278-281), o pagode de partido alto que ganhou a indústria fonográfica entre 1986-2002, representa a música das pessoas comuns, das classes populares, das periferias e subúrbios.

4.5 Biografia e Micro-história: o coletivo e o particular

Segundo LEVILLAIN a análise de um perfil biográfico de forma histórica nos permite observar as circunstâncias que levaram determinado indivíduo a desenvolver sua personalidade e a praticar determinadas ações, o que pode servir como uma forma representação da História coletiva através de um indivíduo, não esgotando a diversidade humana e as idiosincrasias da sociedade, mas fornecendo uma nova perspectiva (2003, pp. 147 e 176). Desta forma a análise da figura de Zeca Pagodinho permite perceber como o movimento cultural do partido-alto se desenvolveu, trazendo novamente o protagonismo da negritude e da periferia ao samba, tornando possível visualizar o desenvolvimento desses laços comunitários, vislumbrar um pouco da tradição oral presente nestes batuques de pagode e observar a transmissão desta tradição.

[...] a biografia pode ser um empreendimento de homologação, seja do conhecimento adquirido, seja das ideias prontas sobre um homem, seja das relações entre um sistema político e a coletividade. Ela também pode participar de uma história da diferença: avançando do um ao múltiplo [...] (LEVILLAIN, 2003, p. 175).

O estudo biográfico possui então a função de unir o coletivo ao particular, identificando uma figura em determinado meio social, buscando extrair “o sentido adquirido por uma educação distribuída a outros segundo os mesmos modelos, analisar as relações entre

desígnio pessoal e forças convergentes ou concorrentes, fazer o balanço entre o herdado e o adquirido em todos os domínios” (LEVILLAIN, 2003, p. 165). A biografia permite apreender a subjetividade das culturas subalternas ou dominadas através da reflexão sobre os destinos individuais, de onde é possível vislumbrar uma dimensão coletiva através da significação histórica de um indivíduo mudando o olhar do macro para o micro (LORIGA, 1998, p. 226).

Por não se configurar um corpo de proposições unificadas e por possuir um caráter empírico de abordagem, a micro-história torna-se imprescindível para a realização deste trabalho (REVEL, 1998, p. 16). A microanálise distancia-se da História social tradicional baseada no espaço “macro”, permitindo trazer a pesquisa histórica novos instrumentos e procedimentos de análise sócio-histórica, bem como novos problemas (REVEL, 1998, p. 20). A escala da micro-história permite apreender os comportamentos e experiências sociais, bem como permite-nos trabalhar a constituição identitária dos grupos (GRENDI, apud REVEL, 1998, p. 21).

A escolha do individual não é vista aqui como contraditória à do social: ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular – de um homem, de um grupo de homens – e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais ele se inscreve (REVEL, 1998, p. 21).

A intenção da análise micro é tornar visível o que o indivíduo desenvolve através de sua posição, recursos, grupo familiar e social, dentro da sociedade construindo uma tendência geral mais perceptível (REVEL, 1998, p. 22). Desta forma é possível acompanhar nos itinerários individuais as experiências múltiplas, os diversos contextos sociais, as contradições, o que faz parte da unidade identitária de determinado grupo, a consciência coletiva, etc (REVEL, 1998, p. 22). Zeca ao se tornar o *Robin Hood* do samba através de seu espírito de coletividade e generosidade já mencionados, que ganham forma na busca por parceiros musicais nas rodas de samba, na comunidade portelense e nos indivíduos periféricos e suburbanos do mundo do samba, permite que sua música reflita a sociabilidade do partido-alto e a linguagem da periferia. Monarco, Ratinho, Mauro Diniz, Marcos Diniz, Dudu Nobre (antes da fama), Barbeirinho do Jacarezinho, Murilão, Toninho Geraes, Badá, Eri do Cais, Paulinho Resende, Sombra, Sombrinha, Candeia, Serginho Meriti, Luizinho Toblow, Jorginho Saberás, Capri, Alamir, Taís Rufino, Bidubi, Pecê Ribeiro, Dedé Paraíso, Luvera Ernesto, Wilson Moreira, Sinhô, Beto Sem Braço, Beto Gago, Sylvio da Silva, Luiz Grande, Grazielle, Ismar, Arlindo Cruz, Aniceto, Nei Lopes, Manaceia, Alberto Lonato, Áurea Maria,

Nelson Amorim, Franco, Acyr Marques, Carica, Casquinha, Campolino, Marquinho PQD, Souza do Banjo, Nelson Rufino, Zé Roberto, Efon, Yvonne Lara, Odibar, Dolino, Maurição, Carlos Sena, Tio Hélio, Jorge Aragão, Mazinho Xerife, Roque Ferreira, Cartola, Simões PQD, Rode, Prateado, Robertinho Devagar, Alcides Malandro Histórico, Otacílio da Mangueira, Heitor dos Prazeres, Gradim, Argemiro, Chatim, Sereno, dentre tantos outros, representam famosos e anônimos do samba e até mesmo a memória de alguns falecidos, mas nunca esquecidos por Zeca, que cuida dos seus e não esquece de onde veio (BARBOZA; BRUNO, 2014, passim). “Podia muito bem deitar em berço esplêndido, mas não se esquece dos amigos” (Mauro DINIZ, apud VIANNA, 2003, p. 109).

Zeca é hoje a galinha dos ovos de ouro dos compositores de samba. “Ser gravado por ele é como ganhar na loteria”, resume Marcos Diniz. Dificilmente, um compositor ganha menos de R\$ 30 mil em direitos autorais num ano em que foi escolhido por Zeca. É daí para cima. Às vezes bem acima. A melhoria de vida é imediata.

“Quando entra no disco, já pode comprar fiado: ‘Me vê um saco de feijão, outro de arroz...’ O açougue, que estava preso reabre”, ilustra Barbeirinho, que para sustentar os dez filhos e os sete netos já fez muito pão-com-Ceasa – samba em que o contratante entra com o tema e a assinatura, cabendo o contratado fazer o resto (ou seja, tudo) – e trabalhou como pedreiro, camelô, engraxate e outros bicos. “Quando a barriga dos meninos ronca, a gente carrega um entulho, vira uma laje, faz qualquer coisa”.

Seu parceiro Marcos Diniz é um compositor mais fértil: tem 14 filhos de nove mulheres diferentes, além de cinco netos. Mesmo tendo talento no sangue, precisou ralar muito até posicionar o boi na sombra. [...] “Zeca já garantiu muitos natais para a família Diniz”, reconhece Mauro. (VANNA, 2003, p. 113).

Até mesmo o seu faz tudo em Xerém, o “Espingarda de Xerém”, entrou como compositor da faixa “Mandei um toque” do disco “Alô Mundo” de 1993 (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 108). Estas seleções de compositores demonstram que Zeca faz suas escolhas músico-profissionais sem desvincular-se do seu lugar de fala na hora da montagem do seu repertório, que chegará tanto às massas subalternas periféricas e suburbanas, quanto às elites do centro hegemônico. Ao fazer isso, em uma análise micro, Zeca demonstra que suas escolhas são socializadas, representando aquele espaço identitário que o originou, são escolhas não naturalizadas, mas premeditadas e elaboradas e que possibilitam tanto a construção de uma identidade individual quanto de uma identidade coletiva em um constante processo de construção desta memória que Zeca representa (REVEL, 1998, p. 25). Esta construção é trabalhada álbum a álbum, e nela incluem-se as adaptações necessárias para a atualização do pagode de partido-alto perante o tempo, sem que esse perca sua essência, [...] a partir do jogo de estratégias individuais e familiares, e de suas interações, que as identidades

profissionais e suas traduções institucionais, longe de serem estabelecidas de fora definitiva, são objetos de um constante trabalho de elaboração e de redefinição (CERUTTI apud REVEL, 1998, p. 25). Destarte Zeca é a voz da periferia tanto por trazer a voga, na escolha do seu repertório, visando a manutenção do seu *ethos* identitário, o partido-alto suburbano e seus anônimos, quanto por ser uma unanimidade na preferência popular, além de repetidas vezes demonstrar sua alma suburbana e difundir a cultura periférica em show, músicas e até nas entrevistas que concede a grande mídia, demonstrando toda a sua familiaridade com este lugar de fala, sua preferência pela rua, pela simplicidade, pelas amizades, pela cerveja e pelo samba (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 81). Um exemplo disto é a entrevista concedida a Heloísa Tolipan para o Jornal do Brasil em 1990:

“Comigo um turista faria um roteiro de subúrbio. Logo de manhã, tomaríamos uma Brahma e uma Caracu na Quitanda do Diamantino, na Rua Miguel Rangel, em Cascadura. Dali iríamos direto pra Tendinha do Luiz, Rua José Sombra, em Irajá, o meu ponto. Se este passeio for numa sexta-feira, é dia de feira livre e um peixe frito ia cair muito bem. Passaríamos por Vaz Lobo para dar um alô na rapaziada. Depois, outro lugar de muito pagode e conversa fiada: o Bar do Ivan, na Avenida Segall, em Del Castilho. Lá pelas 14h a gente ia almoçar no Rei do Bacalhau, na Rua Guilhermina, na Abolição. De lá, eu já ligava para a mulher, pra avisar que ia chegar tarde. E seguia com ele em direção à Barra da Tijuca, para a Barraca do Buca, o trailer Oxumaré, na Avenida Sernambetiba. O samba ia rolar até de noite. Lá pelas 23 horas, o negócio era ir pra Tradição, dar um abraço no presidente Nésio, e pra Portela, ficar com a minha Velha Guarda” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 81).

A microanálise busca analisar os comportamentos pelos quais as identidades coletivas podem tanto se constituírem quanto se deformarem (REVEL, 1998, p. 26). A micro-história busca levar em consideração a “pluralidade de destinos particulares, eles procuram reconstruir um espaço dos possíveis – em função dos recursos próprios de cada indivíduo ou de cada grupo no interior de uma configuração dada” (REVEL, 1998, p. 26). A micro-história permite analisar a pluralidade de contextos que originam o fenômeno do pagode de partido-alto e que permitiram a Zeca se tornar a voz da periferia material e imaterialmente (REVEL, 1998, p. 27). Materialmente, pois colocou como protagonistas nos seus discos os compositores periféricos e anônimos dos pagodes, periferias e subúrbios onde frequenta, e ao fazer isso, levou em seu repertório o seu *ethos* identitário original. E imaterialmente por fazer parte do imaginário cultural carioca como uma figura carismática que simboliza a essência do carioca suburbano. A micro-história, ao permitir o uso da dimensão individual em um contexto histórico pluralizado e múltiplo, permite apreender uma “modulação particular da história global. Particular e original” (REVEL, 1998, p. 28). Isto se dá porque ao contrário do que se

pensa, a micro-história não oferece uma versão parcial dos fatos, mas sim, uma versão diferente deles (REVEL, 1998, p. 28). A aposta da análise microssocial – e sua opção experimental – é que a experiência mais elementar, a do grupo restrito, e até mesmo do indivíduo, é a mais esclarecedora porque é a mais complexa e porque se inscreve no maior número de contextos diferentes (REVEL, 1998, p. 32). Em parceria com uma análise Histórico-cultural a microanálise permite a identificação de como em diferentes momentos e lugares uma determinada realidade social foi construída (1990, p. 27). A História Cultural vai tratar de apreender as relações entre as formas simbólicas e o mundo social através das linguagens, representações e práticas (CHARTIER, 2006, p. 29).

Como fora dito no capítulo teórico desta tese uma das formas possíveis para se construir representações é através do capital, pois ele teria o poder de controlar o que é desejável ou indesejável socialmente (BOURDIEU, 1997, p. 164). Por possuir capital cultural, por seu destaque, prestígio e protagonismo na cena do samba nacional e por também possuir o capital financeiro ao dispor de uma gravadora e infraestrutura para dar voz aos compositores que seriam excluídos pela indústria cultural e fonográfica, Zeca Pagodinho utiliza-se desse capital para legitimar o discurso periférico-suburbano, fazendo com que este discurso antes deslegitimado, adquira capital social, cultural e linguístico, advindos das relações, das ligações e das redes de sociabilidade constituídas através do samba de partido-alto e dos laços de solidariedade entre os grupos suburbanos ligados ao universo do samba (BOURDIEU, 1997, p. 165). Desta forma características dos grupos subalternos ligados à periferia, tais como trejeitos, sotaque, linguajar e outros aspectos socio-identitários ultrapassam as fronteiras do local onde foram elaborados e passam a ser assimilados pelo centro hegemônico em um processo de circularidade cultural e multiculturalismo. Como as representações estão ligadas as formas como determinados objetos ou grupos são vistos pela sociedade e estas formas são passíveis de refiguração, refletindo as relações de poder dentro da sociedade, sua assimilação pelo centro demonstra que a cultura é dinâmica e está em constante processo de mudanças (BARROS, 2011, p. 48-52).

4.6 Semiótica da Cultura e Partido-alto

A semiótica da cultura busca apreender certos aspectos que possuem influência na produção sócio-cultural de determinados grupos sociais, tais como os aspectos filosóficos e sociais,

por exemplo, buscando dar conta da construção dos processos de comunicação e construção de significados destes grupos (VELHO, 2009, p. 2490).

Segundo Velho as formas de comunicação e de representação do mundo acompanham as transformações do ser humano em sociedade, conforme a evolução de suas necessidades, desta forma as gírias, a indumentária de determinados grupos e até mesmo o atual fenômeno de elaboração de memes, representariam as formas de comunicação passíveis de análise através da semiótica da cultura (2009, p. 250). Os memes, as gírias, os estilos musicais, são exemplos dos registros das representações de determinada cultura e que formam o conjunto comunicativo destes grupos culturais (VELHO, 2009, p. 250). Para a semiótica russa a cultura é uma linguagem, e a mesma, se torna “o elo que une domínios diferentes da vida do planeta” (MACHADO, apud VELHO, 2009, p. 250). Desta forma a semiótica da cultura torna possível a análise de todas as formas de expressão, que, inclusive, transcendem o social, englobando os mais diversos aspectos da vida cotidiana (VELHO, 2009, p. 250).

Os semioticistas da Escola de Tártu-Moscú (ETM), porém, sistematizaram uma metodologia que vinha descrever o mundo das representações além da língua. Eles entendiam que as inúmeras formas de expressão fazem parte de um conglomerado sógnico que vai além “da codificação gráfico-visual do alfabeto verbal” (MACHADO, 2003, p. 13), para eles, a cultura se realiza em sistemas sógnicos de diferentes naturezas: o gestual, o visual, o sonoro, o arquitetônico, etc. (VELHO, 2009, p. 250).

Para a semiótica russa a cultura representa um “*continuum* semiótico”, tornando-se inteligência coletiva sobre a qual todos os fenômenos sociais e naturais incidem, gerando consciência coletiva (VELHO, 2009, p. 250).

As informações da natureza e dos fenômenos históricos e ambientais vão inferindo consciência no grupo social e se transformam de não-cultura (informação não processada) em cultura (dados em sistemas com organização), passam a fazer parte da memória coletiva: um signo ganha um só significado para um dado grupo. “A memória [...] é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade de códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (LOTMAN, 1996, p. 157). E esse processo de conformação cultural é “um gerador magnificamente organizado de linguagens [...] prestam à humanidade um serviço insubstituível ao organizar os aspectos complexos e ainda não de todo claro do conhecimento humano” (MACHADO, apud, VELHO, 2009, p. 250).

Segundo Iuri Lótman os valores pessoais e subjetivos, os modos de agir, ver e viver o mundo, são transportados para as representações estéticas da produção cultural, promovendo novos valores cognitivos, éticos e estéticos ao longo da evolução histórica dos grupos sociais

(apud, VELHO, 2009, p. 251). Desta forma a cultura não é um produto, mas sim o reflexo de diversos processos (MERRELL, apud, VELHO, 2009, p. 252). Já o signo seria a codificação de uma informação e ou mensagem que se deseja transmitir a um determinado receptor ou grupo de receptores, devendo ser transmitido por determinado meio e decodificado (VELHO, 2009, p. 252). No caso desta pesquisa, o signo seria a mensagem suburbano-periférica a ser transmitida pelo pagode de partido-alto convertido em cultura de massa pela Indústria Cultural, sendo transmitido, recebido e decodificado como representante desta cultura oriunda do subúrbio, exótica e multicultural. O pagode de partido-alto seria o sistema propagador da mensagem e ao ser assimilado pela indústria cultural teria maior alcance, pois o “[...] sistema é um ‘agregado de coisas que apresentam um conjunto de relações entre seus elementos, tal que eles possam partilhar propriedades comuns’” (VIEIRA, apud, VELHO, 2009, p. 252).

A cultura, enquanto um sistema, tem a capacidade de se adaptar às condições necessárias à sua perpetuação “criando modelos de comportamentos, de expressões corporais, de edificações, de representações, de vestir, de apresentar fatos do cotidiano...” (VELHO, 2009, p. 253). Neste sentido Zeca sintetiza este sistema desde a escolha de seu repertório, até ao fato de manter seus trejeitos, sua linguagem, seu estilo de vida boêmio e ao mesmo tempo simples. Em uma das muitas entrevistas concedidas ao jornalista e apresentador Jô Soares, Zeca demonstra esses aspectos. E ao sintetizar este sistema semiótico, Zeca exaspera as qualidades que são oriundas de seu lócus identitário, concretizando seu modo de ser e agir, e transmitindo-o à outras pessoas, “[...] a repercussão de sua participação no programa tornaria sua figura ainda mais simpática para milhões de pessoas em todo país. Zeca se instalou no imaginário popular brasileiro como uma pessoa carismática, divertida e ligada a boa música e de lá nunca mais saiu” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 123).

ENTREVISTA DE JÔ SOARES A ZECA PAGODINHO – 1995⁹⁹

Jô: Que roupa bonita!

Zeca: Quer casar comigo?

Jô: Eu já sou casado, você sabe disso né? Não iria casar com homem. Você já casou com homem?

⁹⁹ Entrevista feita por Jô Soares a Zeca Pagodinho no Programa Jô Soares Onze e Meia do SBT em 1995 – Fonte: YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBIUkJJ_iVw>. Acesso em: 15 JAN 2022.

Zeca: Deus me livre e guarde! Tô fora!

Jô: E com mulher? Quantas vezes você já casou?

Zeca: Graças a Deus uma só e pretendo ficar com ela a vida inteira.

Jô: É casado há pouco tempo né? São poucos anos de casado?

Zeca: Não, não, são 8 anos.

Jô: Não é pouco?

Zeca: É (gesticulando com a mão)

Jô: Ela tá em casa?

Zeca: Tá em Campinas...

Jô: Como ela é? Descreve sua mulher pra gente!

Zeca: O nome dela é Mônica, muito bonita, cabelos grandes!

Jô: Pede música romântica.

Zeca: Mônica! Cabelos pretos, olhos amendoados; Quase não fala, não briga, é uma uva!!

Jô: Achei interessante essa qualidade que você falou, que ela quase não fala...

Zeca: A mulher tem que ficar quietinha, tem que falar o necessário...

Jô: Essa Mônica deve ser uma santa: Santa Mônica.

Zeca: Santa Mônica!

Jô: Santa Mônica... Olha o CD do Zeca Pagodinho aqui, olha "Samba para as moças". Por que esse título samba para as moças?

Zeca: Eu tô até preocupado por que quando a gente fala de samba pras moças, fica difícil né? (gesticula com a mão e a cabeça)

Jô: Porquê?

Zeca: Por que pras moças tá ruim, né? As minas tá vindo sem. Uma ou outra você pode contar... Quem é moça aí? Ninguém...

Jô: Isso é coisa que se pergunte assim: "Quem é moça aí?"

Zeca: Mas quem é moça? Moça pode ser entre 14 a 15 anos, né?

Jô: Você acha que não tem mais nenhuma moça virgem no país com mais de 15 anos? Só faltou dizer, " que eu conheça, não..." Se você conheceu já deixou de ser...

Zeca: Mas tem que ser com mais de 15?

Jô: Não sei...

Zeca: Até 89 dá pra perguntar...

Jô: Você tem filhos?

Zeca: Tenho!

Jô: Menino, menina?

Zeca: Tenho dois meninos e uma menina...

Jô: A menina tá com que idade?

Zeca: Graças a Deus ela tá com três...

Jô: Não entendo por que graças a Deus, você acha que perder a virgindade é uma coisa horrorosa assim?

Zeca: Pra gente que é pai deve ser...

Jô: (Ri alto!) Pode ficar tranquilo que vão comer sua filha também...

Zeca: Põe a mão no rosto com vergonha...

Jô: Pode ficar sossegado...

Zeca: Você ficou diferente Jô...

Jô: Eu tô diferente porque? Você tá sóbrio hoje?

Zeca: Não é? (e abre as mãos... Zeca pede uma dose com um gesto de mãos)

Zeca: Garçom!

Jô: Traz uísque aqui...

Zeca: Dá outra vez você disse “quer beber alguma coisa”, hoje não falou nada...

Jô: Alex traz um uísque aqui!

Zeca: Agora sim... Agora você tá começando a ser aquele Jô...

Jô: Agora pronto... Agora já não tô mais tão diferente...

Zeca: Alex! (assovia e faz um gesto chamando o garçom)

Jô: Ô Zeca, antes de fazer o sucesso que você faz no pagode, antes de ser cantor, você teve outras profissões?

Zeca: Ah! Tu quer saber disso de novo é?

Jô: Quero, claro...

Zeca: Mas agora a gente não pode mais falar nisso não que tá dando cadeia agora...

(O GARÇOM TRAZ A BEBIDA)

Jô: Tá dando cadeia agora!

Zeca: Tu quer saber do jogo do bicho, aquelas coisas?

Jô: Jogo do bicho eu já sabia... Você foi apontador de jogo do bicho né? Cerveja? Você queria cerveja ou uísque?

Zeca: (abre os braços) Não tô falando que você tá diferente? (mostra o copo de cerveja)

Jô: O Alex!!

Zeca: Você não é mais aquele Jô!

Jô: É uísque (fala com Alex)

Zeca: Porra Alex, pelo amor de Deus...

Jô: Tem um rapaz lá que tá mandando “uísque não!”... (Jô aponta para o rapaz)

Jô: Quem é? Quem é? Quem é?

Zeca: A minha mulher tá em Campinas hein!

Jô: Quem é esse breque que tá aí contigo?

Zeca: É da produção, trabalha com a gente...

Jô: Ele é encarregado só disso? Não deixar o Zeca beber?

Cara da Produção: deixa que eu bebo, deixa que eu bebo!

Zeca: Mas você disse que no palco podia né?

Jô: O que ele é? É segurança de fígado? Leão de chácara de vesícula? Nunca vi isso... Eu não tô falando de jogo do bicho não, além de jogo do bicho você também foi entregador de cafezinho?

Zeca: Foi... Trabalhei no Centro...

Jô: Como é isso daí?

Zeca: Processamento de dados!

Jô: Como que entrega cafezinho?

Zeca: Não era aqueles caras que não faz nada... (FAZ GESTO DE LIGAÇÃO) E diz: “café e água”! E a gente vai com a bandeja (IMITANDO O GESTO)... No início foi tudo fluindo bem e tal, quer dizer, no início não, foi tudo bem mal, por que no primeiro dia eu já fui sem dormir. Então você equilibra uma bandeja com dois bules, sem dormir (DESCREVE FAZENDO GESTOS)... Fica meio esquisito (FAZ GESTOS COM O ROSTO E COM O CORPO), mas com o tempo você vai aprendendo...

Jô: Você chegou a derramar algum café brabo em alguém?

Zeca: Ah não! (OLHANDO PRA CIMA). Dr. Moacyr, dr. Nilton Neves, queimei a mão deles todos...

Jô: Queimou a mão...

Zeca: Mas era sem querer! Não fazia por maldade não...

Jô: Não, claro... Mas você disse no início... Depois ficou?

Zeca: Não, primeiro eu comecei queimando a minha... Pra treinar... Aí depois fui queimando a deles e tal, no fim já tava aquela harmonia...

Jô: Todo mundo queimado...

Zeca: Eehhh!

Jô: Aí você largou dessa profissão tão promissora porquê?

Zeca: Larguei por que eu implorei pra me mandarem embora, por que eu não queria, eu queria era viver na rua cantando, fazendo samba e eu não sabia porque eles gostavam de mim. E

eu falava pro patrão, eu quero que você me mande embora, e ele: “mas não pode, você é o melhor cara que tem por aqui”... Não é possível... Segunda-feira não ia... (RISOS ALTOS DOS MÚSICOS DO JÔ, DA PLATEIA E DO PRÓPRIO JÔ – ZECA PÕE A MÃO NO ROSTO COM VERGONHA)

Jô: Terça-feira?

Zeca: Terça eu chegava meio-dia... Aí quarta e quinta eu ia tudo bem, sexta-feira eu saía cedo... Mas quando eu tava de férias todo dia eu tava lá...

Jô: por que isso?

Zeca: Não sei, acho que é tara...

Jô: Sentia saudades... E você mesmo assim pediu pra ser mandado embora? Desse emprego que você só ia terça-feira...

Zeca: Pedia, implorava e eles num deixava... O meu patrão era um cara, até morreu ele, ele era um cara que ele dizia que um copo de cachaça não se nega a ninguém...

Jô: Morreu de quê? Cirrose?

Zeca: Atropelado...

Jô: Coitadinho...

Zeca: Eu pedia pra ele assim, juntava assim a gente tudo contínuo, tudo pobre, meus cara tudo zero a zero, um levava uma marmita com feijão e arroz, outro levava sardinha, outro levava o ovo e a gente botava numa bandeja, assim fazia aquele (GESTICULANDO COMO SE ESTIVESSE MISTURANDO) “reforgado” [sic] né? E aí falava pra ele, e aí parceiro, quebra aí pra gente comprar um pastel, uma coisa pra inteirar, só tem isso aí... (GESTICULA SINALIZANDO NÃO). Se quiser um copo de cachaça eu pago, comida não...

Jô: A pessoa que atropelou esse indivíduo conhecia ele ou não?

Zeca: (RI) Não, não...

Jô: Uma alma caridosa dessa né? E cachaça tava liberado?

Zeca: (BALANÇANDO A CABEÇA E O CORPO POSITIVAMENTE) Toda hora!

Jô: Antes de tomar uísque, tomava muita cachaça?

Zeca: Bom Jô, eu sou um bom bebedor né?

Jô: Sei...

Zeca: Graças a Deus eu desempenho bem a minha arte...

Jô: Agora mesmo que você tá com esse Zagueiro de fígado aí?

Zeca: Isso aí é por causa que eles se apegam a pequenas coisas...

Jô: A detalhes...

Zeca: (BATE NAS MÃOS) É pra me humilhar...

Jô: Por causa daquele dia que você ficou pelado em cena é?

Zeca: É!! Por que eu arranquei um dedo... Assim essas coisas poucas... Aí me proibem de beber...

Jô: Qual é o samba que você gosta mais? Partido alto, samba de roda ou pagode? E qual é a diferença? Do pagode pro partido alto por exemplo?

Zeca: O pagode é... Esse negócio de, o samba é... O samba é aquela batucada e tal, mas o pagode é a mesma coisa, por exemplo, a gente pode agora fazer um samba aqui, né? Só com o pagode você vai, não vai fazer o samba enredo, samba enredo é aquilo que o cara fala assim: “Samba!” Que o cara é leigo, “samba é o quê? É aquela batucada? Vamo agora pra avenida” ... Não é! Então tem vários tipos de samba né? Tem o pagode, tem o partido alto, tem o improviso, não é?

Jô: Samba enredo...

Zeca: O samba enredo é, o samba enredo é fevereiro...

Jô: É fevereiro!

Zeca: O pagode é o ano inteiro!

Jô: O pagode pro partido alto não tem muita diferença né?

Zeca: Bom... (E BALANÇA O CORPO E CABEÇA)

Jô: Já vi que tem...

Zeca: Tem que saber né?

Jô: Tem que saber o quê?

Zeca: Tem que saber versar, tem que saber improvisar...

Jô: E o partido alto?

Zeca: O partido alto também... Tudo tem que saber...

Jô: E você não tem... Chegou o uísque, olha aí Zé!

Jô: Tá bom?

Zeca: Toma, faz uma careta e um som (TIPO REFRESCÂNCIA) e faz um joinha...

Jô: Ô, ô Zeca, você gosta mais de que tipo de samba? O pagode? É claro, você é o Pagodinho...

Zeca: Eu gosto de pagode... Ô Jô, sabe o que acontece? Essa coisa é uma coisa meio confusa pra gente responder. Há oito anos que me fazem essa pergunta, e eu não consigo, aí eu vô levando assim é, é, é, não é... Qual é a diferença? Não tem diferença...

Jô: É igual né?

Zeca: É igual, mas é diferente...

Jô: A grande diferença tá exatamente nessa igualdade né?

Zeca: (ESTENDE A MÃO PRO JÔ COM SINAL POSITIVO)

Jô: Como é que foi esse negócio que você cortou o dedo, que você tava meio alterado e cortou o dedo?

Zeca: Depois de marcas e contra marcas conseguiram me levar pra Nova Iorque e que, de antemão eu digo que não vou mais, por que primeiro pra você chegar num lugar que você só pode beber depois de meio-dia aos domingos (SACUDINDO A CABEÇA NEGATIVAMENTE).

Jô: É um absurdo!

Zeca: É um absurdo, você falou tudo. Você acorda de manhã, não tem, não serve aqui, vamos procurar um botequim, não mermão, não tem botequim não... É bico seco!

Jô: Até meio-dia é bico seco? E você é um homem que acorda cedo né? Você acorda que horas geralmente?

Zeca: E você tem que beber escondido... Não, eu geralmente nem acordo (GESTICULA COM AS MÃOS).

Jô: Eu quero entender essa preocupação com o horário de meio-dia...

Zeca: Pois é! Tá de manhã, você acorda... Acorda é maneira de dizer, você sai de casa, ou sai do quarto, qual é a sua... Você não, mas qual é a minha primeira direção... Vou acordar, vou tomar um cafezinho (APONTA PARA A FRENTE).

Jô: Vai tomar uma cachacinha... Um uísque...

Zeca: Cachaça não! Só bebo cerveja! Só bebo uísque quando venho aqui...

Jô: É mesmo? Só bebe cerveja? De manhã é um cafezinho e uma cerveja?

Zeca: Claro!

Jô: E como é esse negócio de ter que beber escondido? Você pode comprar bebida em qualquer loja e beber...

Zeca: NÃO! Não! Você, pelo menos foi o que me disseram lá, não sei se eles não queriam que eu bebesse. Você bota a bebida dentro de um saco assim (GESTICULA).

Jô: Marrom né?

Zeca: É, você vai no carro e olha o guarda (GESTO BEBENDO). Num dá não...

Jô: Dentro do carro você tem que beber escondido. Sabe como surgiu essa lei do saco marrom? Foi no tempo da lei seca, disseram pode beber, mas não pode mostrar a garrafa em público. Não pode mostrar a garrafa...

Zeca: Mas e o semblante? Você olha pro cara eh...

Jô: (RISOS) E o que aconteceu em Nova Iorque? Primeiro foi esse problema de não poder beber antes de meio dia...

Zeca: É, foi muito ruim, né Jô, muito ruim lá, você vê seu conterrâneo, finge que tá falando inglês pra não te dar confiança de você saber que ele é brasileiro...

Jô: Mas aí não é culpa deles, é culpa dos conterrâneos...

Zeca: Não, não, é por que a gente tava assim pra embarcar e tô vendo a mulher “ragulo, ragulo”, eu tô olhando, por que ela viu aquela porção de crioulo com tamborim, não sei o que, pandeiro e violão e ela tá falando inglês, de repente o cara deu um esporro nela, ela ficou meio puta, “mas você não me falou isso...” É você é brasileira né? É por que num sei lá...

Jô: Não queria falar que era brasileira é?

Zeca: Não quer falar que é né...

Jô: Mas e o dedo que você tava falando?

Zeca: Aí meu Deus! (COBRE O ROSTO COM VERGONHA)

Jô: Como é que foi?

Zeca: Aí eu pensei que tinha aprendido a beber uísque, aí vim pra casa e minha mulher disse: “Zeca você não dá certo com isso”. Não agora eu, internacional, uma caixa...

Jô: Comprou no *Free Shopping*?

Zeca: No *free shopping*... Vim todo elegante e tal... Água de coco, quando deu 3h da manhã, eu já tava pra lá de Bagdá, aí você sabe como é né? A gente vai ficando, vai falando, falando, falando e corta o coco “vup” (GESTICULA CORTANDO O COCO), aí foi o dedo, mas o interessante é que eu fui dormir... Eu fiz um curativo assim (GESTICULA E MOSTRA O DEDO MENOR).

Jô: Pouca coisa...

Zeca: Eu fiz um curativo assim e deitei pra dormir, quando foi de madrugada, tô vendo, fui no banheiro, aí passei no banheiro e vi minha cara cheia de sangue, assim eu falei, ih meu Deus, o que é isso? Aí fui no quarto acordar a minha mulher pra dizer que eu tava com a cara cheia de sangue. Quando eu ascendi a luz a minha mulher também tava cheia de sangue, as crianças na cama de cima com sangue, eu nunca vi isso... Ô Mônica será que você tá naqueles dias?

Jô: (RI ALTO)

Zeca: Aí me lembrei, aí me lembrei, não eu acho que ontem eu cortei meu dedo...

Jô: Você não lembrava...

Zeca: É, aí eu olhei o curativo, aí eu falei, ah, foi do dedo... Aí tirei o curativo e disse, vou fazer outro, mas tá faltando um pedaço aqui... Aí vamos procurar... Chegamos na sala e tá um pedacinho do dedo lá... As formigas já tudo em cima, aí acordei meu filho e falei, meu filho vamos comigo lá fazer o curativo.

Jô: O pedacinho do dedo você deixou lá?

Zeca: Deixei lá... Aí o doutor falou assim, mas vem cá, como você cortou esse dedo? Eu falei, cortando ué... “E Cadê o o dedo?” (PERGUNTOU O MÉDICO). Eu falei, num sei, tava com as formigas lá...

Jô: Um pedacinho do lado, o dedo tá todo aí né?

Zeca: Óh... (MOSTRA O DEDO JUNTANDO AS MÃOS).

Jô: É, tá faltando um pedacinho...

Zeca: A impressão digital só tem a metade... O doutor perguntou, “vem cá, mas você não sentiu que tava sem dedo?” Eu falei, doutor se você soubesse como é que eu tava, eu não sabia nem que tinha dedo...

Jô: Mas olha, a unha cresceu e tomou o lugar do dedo todinho, direitinho...

Zeca: Não, o doutor lá do Hospital de Xerém fez um (GESTICULA)...

Jô: Bandido que quando perde meia impressão digital que acha que tá ótimo, só pode ser identificado pela metade.

Zeca: É!

Jô: Você não é mais bicheiro há muito tempo né?

Zeca: Mas também nunca fui bandido, Deus me livre e guarde...

Jô: Mas bicheiro, pode ser, pode ser...

Zeca: Não, né não...

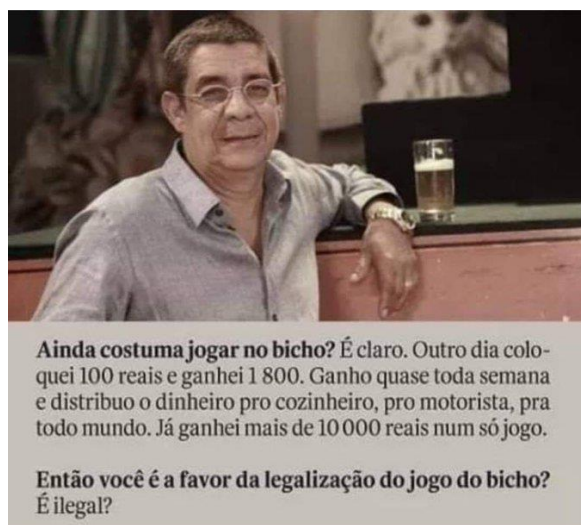
Jô: Nunca foi, nunca tomou dura?

Zeca: Não, não, sempre fui um bom amigo, um bom companheiro de rua, sempre fui um bom malandro, nunca mais do que isso...

Jô: Eu sei, mas não é isso que eu tô perguntando menino, tô perguntando do tempo que você apontava bicho, nunca foi pego?

Zeca: Pego como rapaz? (GESTICULA BATENDO NOS QUADRIS E FAZENDO GESTO DE ESTUFANDO OS QUADRIS).

Figura 22 – Zeca Pagodinho ainda joga no bicho.



Fonte: O Brasil Que Deu Certo¹⁰⁰

Esta entrevista demonstra características periférico-suburbanas no modo de falar e agir de Zeca Pagodinho. A sua época de malandro contraventor quando era apontador de jogo do bicho, sua predileção pela boêmia e pelo excesso de bebida alcoólica que o fazia faltar ao trabalho. Seus trejeitos, gírias, postura corporal e gestos típicos do indivíduo carioca suburbano. A sua fase fazendo diversos bicos para garantir seu sustento e levando marmita para o trabalho. Sua falta de instrução para expressar teoricamente uma prática que aprendeu de forma autodidata e a qual domina plenamente, embora não saiba explica-la, além do carisma, simpatia e simplicidade que cativaram tanto o entrevistador, quanto sua plateia, bem como a audiência.

4.7 Hábitos suburbanos: religiosidade e malandragem

Zeca cresceu imerso nos costumes e tradições do subúrbio carioca, andava a cavalo quando garoto pelas ruas da periferia do Rio de Janeiro (VIANNA, 2003, p. 24). Esta prática ainda é comum entre alguns jovens de algumas partes periféricas e suburbanas do Estado do Rio de Janeiro, tais como em alguns bairros de Nova Iguaçu, em Japeri, em Xerém e outros bairros de Duque de Caxias, em locais da cidade do Rio de Janeiro como Vargem Grande e Vargem Pequena, etc. Quintais arborizados também fazem parte desta realidade da periferia e também da realidade do samba. A goiabeira da casa do tio-avô de Zeca Pagodinho, Seu

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2020/12/14/zeca-pagodinho-momentos-2020.htm>>. Acesso em: 03 abr 2022.

Thybau, onde aconteciam festas e rodas de samba; a tamarineira do Cacique de Ramos; a Jaqueira da Portela e a Jaqueira de Xerém, que como Vianna menciona, fazem parte de “toda uma botânica ligada ao samba e a música brasileira em geral (2003, p. 15).

Zeca frequentava no Irajá um bloco criado por seu primo Beto Gago chamado Boêmios e nele existia uma ala chamada “Ala Pagodinho”, na qual Zeca tinha a função, no início, de cuidar dos instrumentos musicais (VIANNA, 2003, p. 31). Deste bloco e desta ala que surgiu seu apelido e nome artístico “Zeca Pagodinho” (VIANNA, 2003, p. 31). A referência ao bloco suburbano foi título de um de seus álbuns “Boêmio Feliz”, de 1989, que representa, inclusive, a própria alma boêmia de Zeca, adepto das noites cariocas e amante da alma encantadora das ruas, que chega atrasado aos compromissos por se entregar a vida boêmia (VIANNA, 2003, p. 76). Sua alma boêmia gerou até uma espécie de teorema: “A não-disciplina que não chegava a ser indisciplina, segundo o teorema de Mauro, já tinha se manifestado no primeiro dia de gravação: Zeca saía de um pagode diretamente para o estúdio e se atrasara quarenta minutos” (VIANNA, 2003, p. 76).

Outra tradição e costume tipicamente suburbano é o habito do periférico receber adiantado pelo serviço ou mercadoria por medo de “levar um calote”, “Zeca só entrava no palco quando recebia o cachê – no elástico, todo trocadinho” (VIANNA, 2003, p. 78). Pagodinho possui uma personalidade divertida, caridosa e grata, passou a pagar, após a fama, bebidas para os amigos, presentear as pessoas de seu bairro e até mesmo custear obras, para pagar a gentileza que recebera em épocas menos abastadas, “quando fez sucesso, ele resolveu compensar um pouco” (SÉRVULA¹⁰¹ apud VIANNA, 2003, p. 79). Como representante do subúrbio conhecia também, de forma profunda, o transporte público, era usuário do trem e de diversas linhas de ônibus do Rio de Janeiro, onde, como já fora mencionado, versou, realizou pagodes, fez amizades e encontrou parceiros musicais. Como todo bom carioca suburbano Zeca bebe (bebida alcoólica) em todas as ocasiões. Se está feliz, se está triste, para comemorar, para afogar as mágoas.

Para espantar o medo de palco que não o abandona – e por prazer também, é claro – bebe seus negócios durante os shows. Às vezes uísque; em outras vinho; se está frio pode ser conhaque. Evita exagerar na cerveja por causa da vontade de ir ao banheiro e porque há poucas coisas que ele odeia mais do que cerveja quente.

Aliás, sobre a fama de beerrão de Zeca, tão cultivada por ele próprio, vai informar uma coisa e o porém da coisa: ela é verdadeira sim, mas seu jeito de beber é peculiar e muita gente que tenta acompanhá-lo se estrepa. Zeca não costuma beber muito

¹⁰¹ Sérvula Amado amiga de infância de Zeca Pagodinho e dona do Restaurante Sobrenatural em Santa Teresa.

mais do que a metade de cada copo de cerveja, porque acha que o resto já está quente (VIANNA, 2003, p. ,104).

Outra característica do subúrbio que originou Zeca Pagodinho e está inserida na gênese identitária do carioca é a questão da religiosidade. Segundo Vianna como bom carioca do subúrbio “raiz”¹⁰² Zeca Pagodinho crê tanto no candomblé quanto no Deus do Cristianismo Católico, tanto em Ogum quanto em São Jorge (2003, p; 125). Muitos sambistas e pessoas ligadas diretamente ao universo do samba são ligados as tradições religiosas de matriz africana (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 152). Em uma de suas histórias, que inclusive virou um samba composto pelo próprio Zeca e por Dudu Nobre, Pagodinho homenageia Chico, seu *roadie* (um técnico/apoio de espetáculos musicais), que era protestante, com a música “Chico não vai na Curimba”. “Teve um momento em que Zeca achou que eu precisava de uma orientação espiritual e queria me levar na macumba. Todo mundo do samba é da macumba, mas eu sou autêntico, então o Zeca me aceitou e disse: ‘vamos fazer uma música pra ele’, conta o *roadie*” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 152). No álbum “À vera” de 2005, Zeca Pagodinho homenageia seu santo de devoção: São Jorge com a faixa “Pra São Jorge” e no disco “Uma Prova de Amor” de 2008, homenageia novamente com a faixa “Ogum”, com direito a oração a São Jorge gravada por Jorge Ben Jor (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 229). “A figura de São Jorge é muito forte no subúrbio e a maioria dos bicheiros e sambistas tem uma ligação fervorosa com o santo, pois ele protege contra os inimigos e cuida dos nossos caminhos, um ótimo guardião pra quem anda na noite” (Zeca PAGODINHO, apud, BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 228). Além de ser devoto de São Jorge, Zeca é também devoto de São Cosme e São Damião, para os quais também já fez homenagens, dentre as quais a música “Falange do Erê” que rendeu a gravação do disco uma aura de mistério e medo (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 79).

O tema religioso não assustava ninguém, mas todo mundo ficou com um pé atrás quando Zeca Pagodinho se viu preso dentro do estúdio ao colocar voz nessa música. Já passava de meia-noite quando ele resolveu gravar “Falange do erê”¹⁰³. Zeca

¹⁰² Raiz x Nutella é um meme que compara como as pessoas faziam as coisas antigamente (do jeito raiz), com o modo que as pessoas fazem hoje, cheio de frescura (nutella). In: Dicionário popular. Disponível em: < <https://www.dicionariopopular.com/raiz-x-nutella/>>. Acesso em: 01 MAR 2022.

¹⁰³ Erê – “Conhecidas também como erês, ibejis, cosminhos, entre outros, as crianças são a representação da inocência em sua forma mais pura dentro da Umbanda. Por terem desencarnado ainda com pouca idade levam a roupagem de crianças. Costumam ser extremamente sinceros com seus ótimos conselhos e possuem uma alegria contagiante, o que faz com que sejam ótimos em descarregar energias ruins. Embora sejam espíritos evoluídos, assim como as crianças encarnadas, os erês precisam de disciplina para que as giras não acabem virando bagunça, pois costumam ser bastante agitados, embora não se comportem todos da mesma forma. São

acabou ficando sozinho no estúdio e, ao tentar sair, a porta não abria de jeito nenhum (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 79).

A cultura periférica e suburbana carioca está intrinsecamente ligada a cultura negra e a sua religiosidade que influenciam diretamente os batuques, as rodas de partido-alto e o samba de forma geral, gerando representações em um processo de hibridização. Neste sentido o samba personifica a identidade desses músicos negros tornando-se um espaço que mescla diversos aspectos da cultura afrodescendente, tais como a música e a religiosidade, por exemplo. Assim como nas décadas de 1920-1930 diversas músicas com temática ligadas as religiões africanas, como fora discutido no capítulo três desta tese, corroboraram para a construção do imaginário carioca, estas músicas de Zeca Pagodinho colaboraram e ainda colaboram neste mesmo sentido.

Falange Do Erê

(Composição: Arlindo Cruz / Jorge Carioca / Aluísio Machado)

Só quem acredita vê
Que essa vida é um doce
Mesmo se não fosse
Eu seria assim
Sou menino brincalhão
Encontrei a chance
Bem ao meu alcance
E agarrei pra mim

(Eu dou)

Viva Cosme e Damião, doum (doum)
Viva Cosme e Damião
Viva Cosme e Damião

O que importa é que a gente miúda
Me trouxe ajuda quando precisei
E o que prego nas minhas andanças
Que só as crianças me ditam a lei
E assim me sinto protegido
Ungido com a viscosidade da fé
Sua bênção é a presença imensa
Que vença com a crença quem tem seu axé

(Eu dou)

sincretizados com os santos católicos Cosme de Damião, tendo sua data comemorativa no dia 27 de setembro. Data em que acontecem festas em suas homenagens por todo o Brasil, onde o oferecimento de doces e brinquedos para as crianças, encarnadas e desencarnadas, é uma prática comum”. CORDEIRO, Lohann Kundro. Material Informativo: A Umbanda como Religião e Identidade Nacional Brasileira. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba: UTFPR, 2019. Disponível em: < http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/13814/1/CT_CODEG_2019_1_09.pdf >. Acesso em: 04 abr 2022.

Da vida tão amargurada
Essa gurizada me fez renascer
E hoje sou cobra criada
Salve a ibejada Falange de Erê
Vinte e sete de setembro
Eu sempre me lembro, não esqueço de dar
Cocada, paçoca, suspiro, pipoca
Bolo, bala, bola, cuscuz e manjar

(Eu dou)

As músicas com temáticas religiosas de matriz Afro-brasileira além de desafiar os padrões dos colonizadores, tornam-se basilares para a construção da identidade das minorias culturais cariocas, posto que a religião é um elemento agregador que ajuda na elaboração de representações, reafirmando culturas e corroborando para a construção da identidade nacional e também para a construção de uma História através da música (BARROS, 2018, p. 29).

Em uma palavra: através das fontes musicais, podemos estudar não somente a música de uma dada sociedade (o que confluiria para uma história da música), mas também a própria sociedade como um todo, nos seus aspectos extramusicais. Nesse caso, ao invés de uma História da música, teremos uma História através da música. (BARROS, 2018, p. 29)

E neste sentido Zeca Pagodinho é uma personalidade atuante na manutenção deste tipo de representação, colaborando para dar voz a este aspecto da periferia.

Zeca ao personificar diversos aspetos da periferia, também dá voz a malandragem do Rio de Janeiro. Fazem parte de suas estratégias de improviso a utilização da ironia, da galhofa, da sentimentalidade, das inversões sociais e até mesmo da jocosidade, que juntos formam estratégias linguísticas que atenuam as diversas formas de crítica socioculturais. “Zeca Pagodinho, improvisador de grande habilidade e sucesso, sintetiza esse processo de “renovação da tradição” (PEREIRA, 2003, p. 99). A música periférica e malandra faz menção ao cotidiano do suburbano, sua lida, seu trabalho, suas agruras, etc, pois o malandro é aquele que sobrevive as mais adversas condições sociais, “dando sem um jeito”. Zeca representa esta malandragem que sobrevive às adversidades e deixa a vida o levar, já tendo tido diversos tipos de empregos, como já fora mencionado. Zeca é o malandro boa praça, comunicativo e cheio de manha, que entende de samba, de batuque, do candomblé e da umbanda, capaz de renovar a tradição do samba sem se desvincular de sua origem. “Mas como diz o próprio Beto Gago, chegou uma hora que Zeca cresceu, criou asas e voou. Porém, carregou com ele toda a

vivência e aprendizado dos tempos de Irajá”, bem como toda a sua malandragem (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 255)

Um Dos Poetas do Samba
Composição: Capri / Mário Sérgio / Wilson Moreira

Dizem que sou marginal
Por andar por aí
Vagando em frases musicais
Às vezes fico embriagado
Cantando sambas divinais
Preste atenção, porque
Eu tenho muito pra ensinar
Mas deixe estar

Eu sou apenas defensor de uma cultura popular
Peço licença aos que já se foram
Pra dizer que também sou
Um dos poetas do samba
Que também sou
Um dos poetas do samba

O samba, tal qual a malandragem, se transforma e se adapta ao longo da evolução do processo histórico tornando-se um sobrevivente, igual ao malandro que sobrevive se adaptando à realidade que na maioria das vezes não lhe é favorável. Zeca se adaptou enquanto malandro e sambista reinventando-se ao longo de sua trajetória profissional.

4.8 Dialogismo, representações e memes

Ao sintetizar este sistema de signos que representam a construção da identidade do carioca periférico, Zeca Pagodinho compartilha sua vivência suburbana e periférica, bem como sua prática partideira e a essência do partido-alto, sem deslocar-se do seu *ethos*. Ao fazer isso Zeca compartilha sua experiência em um processo de dialogismo, ou seja, por um processo de experimentação do outro (BAKHTIN, apud, VELHO, 2009, p. 253). Através desta experimentação os grupos hegemônicos, a partir do processo de multiculturalismo, vivenciam uma realidade que lhe é exógena (BAKHTIN, apud, VELHO, 2009, p. 253). Esta experimentação do outro se torna perceptível quando grupos de turistas começam a frequentar Xerém para conhecer o modo de vida de Zeca Pagodinho. “Sua casa entrou nos roteiros de passeios exóticos e não era raro acordar com um ônibus de turismo perto da sua porta” (VIANNA, 2003, p. 119).

Em função da repercussão do seu trabalho, a mídia queria, cada vez mais, entender o modo de vida do artista. Eram inúmeros pedidos de entrevistas e até mesmo o Bar do Geraldo – que Zeca costumava frequentar com tranquilidade – já não era mais o mesmo. “Antes, esse bar era só vazio. Agora vem gente do Brasil e do mundo inteiro se sentar aqui e pedir um tira-gosto e uma bebida só pra esperar o Zeca chegar”, exagera o dono do bar. Mas, exageros à parte, o fato é que Xerém estava prestes a virar um parque temático. “Não me importo de dar autógrafa, mas não consigo entender esse povo que chora, treme e quer desmaiar. Falo logo, não desmaia em cima de mim não que eu não vou segurar, tenho problema de coluna. Ué, sou um cara como outro qualquer”, diz Zeca com uma absoluta indiferença ao sucesso (BARBOZA; BRUNO, 2014, pp. 167-168).

O diálogo acontece “a partir do que cada um (eu e o outro) tem de diferente e de comum” (VELHO, 2009, p. 253). “A troca se conforma, se mostra, se formula, ganha sentido, a partir de cada identidade, do olhar sobre o outro e do outro sobre o eu. Santaella lembra que a ação do signo não é individual, ‘cada ato particular de entendimento é uma resposta a um signo por meio de outro signo’” (VELHO, 2009, p. 253).

Segundo Bakhtin quando ocorre o encontro dialógico as culturas, as mesmas não se tornam uma só, pelo contrário, elas conservam sua essência e unidade, enriquecendo-se de forma mútua (apud, VELHO, 2009, p. 253). A produção de sentido se dá em um eterno movimento de diálogo (SANTAELLA, apud, VELHO, 2009, p. 254). As tradições se encontram e se traduzem, sendo processadas pelos grupos sociais e formando representações (VELHO, 2009, p. 254).

A partir do repertório disponível na realidade de cada um, os dados são reelaborados, reconformando-se em signos, em textos que estejam em sintonia com sua experiência semiótica. Lótman chama esse processo de tradução da tradição, descrevendo que as linguagens, os textos que já possuem sentido para um grupo social, que fazem parte da memória deste grupo, vão sofrendo processos de reorganização a partir de encontros dialógicos com outros grupos (VELHO, 2009, p. 254).

A cultura é então uma espécie de acumulação histórica de signos, ou seja, de sistemas semióticos compostos de linguagens que são informações codificadas em textos com tendências à diversidade e a interdisciplinaridade, o que torna a cultura um mecanismo que deve ser entendido em conjunto as mais diversas manifestações sociais (MACHADO, 2003, pp. 54-55). Neste sentido os memes de internet formam uma espécie de sistema modelizante de segundo grau, pois utilizam-se tanto da linguagem natural quanto de estruturas de diferentes sistemas culturais para se tornar cognoscível, tais como o imagético, o humorístico, o comportamental, etc., (MACHADO, 2003, pp. 54-55).

Existe uma forma de cultura de massa atual, cuja prática é criar e replicar os chamados “memes” através da internet e suas redes sociais. O meme é considerado uma informação replicada pela internet geralmente de forma cômica e imagética. O meme acontece como um fenômeno cultural da internet e abrange ideias, gírias, ações, comportamentos, crenças e etc., que se espalham na internet “através de sua replicação de forma viral” (FONTANELLA, 2009, p. 03).

As memes são uma espécie de projeto coletivo informal: à medida que cada versão para um vídeo ou imagem de paródia é realizada e a brincadeira vai ganhando evidência através de sua transmissão viral, mais as pessoas se sentem estimuladas a participar e a criar suas próprias interpretações na forma de novas versões. As memes por natureza não pertencem a ninguém, nem mesmo às pessoas ou grupos que a iniciaram. Também de forma geral não exigem uma habilidade exclusiva ou informação privilegiada para sua elaboração (FONTANELLA, 2009, p. 13)

Os memes são um tipo de signo que só podem ser compreendidos à luz de outros signos para formarem um sentido, sendo a troca um dos principais mecanismos interativos de geração de memes (MACHADO, 2003, pp. 57-58). Os memes circulam através dos mais diversos meios tais como vídeos, frases, *hashtags*, tirinhas, foto-legendas, etc., apresentando uma forma lúdica, de baixa qualidade gráfica, e se assemelhando a uma espécie de lixo virtual, devido a seu caráter autodidata de desenvolvimento e baixo padrão técnico, tendo como principal intuito de agregar humor ao sistema comunicativo (HORTA, 2015, p. 13).

Algumas manifestações culturais na rede receberam, assim, o nome de meme, que é entendido pela cibercultura como um fenômeno parte do digital trash, uma estética cuja breve revisão é válida nesse momento introdutório a título de contextualização de nosso tema.

O termo trash, cuja tradução para o português seria o substantivo “lixo”, também possui a função morfológica de adjetivo sendo utilizado, tanto em português como em inglês, para “qualificar produtos artísticos de baixa qualidade, como um programa de televisão sensacionalista” (PRIMO, 2007a). Para a indústria midiática, portanto, o vocábulo pode referir-se tanto a produtos que não estão dentro dos padrões técnicos por ela estabelecidos, produções amadoras ou semiprofissionais e também, do ponto de vista do conteúdo, programas violentos, sensacionalistas ou de exploração da nudez. No entanto, nas últimas décadas, o termo veio ganhando um novo significado, e passou a referir-se a produtos que compartilham uma mesma estética, muitas vezes tosca, e uma mesma abordagem, geralmente crítica, sarcástica e politicamente incorreta (idem). E é dessa acepção mais recente que se trata o termo que tem sido utilizado para definir um conjunto de manifestações ciberculturais.

Dessa maneira, o digital trash, vocábulo adotado a partir da gíria dos usuários da internet, consiste, para a cibercultura, em um fenômeno que abriga a produção, a reprodução e o compartilhamento de criações textuais (imagéticas, audiovisuais, verbais), fundamentadas em uma estética propositalmente descuidada e difundidas de maneira viral nas redes sociais (HORTA, 2015, p. 14)

Os memes reafirmam e compartilham valores de determinados grupos sociais e geram capital sociocultural relacional e cognitivo em sua difusão, “relacional, através do fortalecimento dos laços entre os interagentes nos jogos desenvolvidos, [...] cognitivo, dado pelo incremento do apelo informacional das mensagens em uma interação (FONTANELLA 2009, pp. 4-5).

Os memes representam uma forma de apropriação social dos meios de comunicação, pelos mais diversos grupos, inclusive aqueles anteriormente alijados das ferramentas digitais e cibernéticas (HORTA, 2015, p. 15). A internet, atualmente amplamente difundida entre os mais diversos grupos funciona como uma ferramenta de mediação cultural, permitindo os mais diversos usos, inclusive o de aliviar os interesses dos mais diversos e heterogêneos grupos sociais (HORTA, 2015, p. 15). Os memes ressignificam as informações do cotidiano, podendo corroborar valores ou estabelecer novos (HORTA, 2015, p.16). Os memes são artefatos culturais do século XXI que originam uma significação, uma linguagem que pode ser ressignificada como texto (HORTA, 2015, p. 17). A semiótica da cultura permite aqui pensar os memes, as músicas, as rodas de samba, as biografias, como por exemplo, a de Zeca Pagodinho, como um campo de comunicação textual que se estabelece como objeto da semiótica da cultura. Zeca Pagodinho enquanto meme, simboliza a malandragem carioca que distancia-se dos valores conservadores do centro hegemônico. A figura de Zeca representa uma quebra de paradigma na busca pelo modelo de indivíduo padrão. Ele representa um novo sistema modelizante, representado pelo Zé Carioca *bon vivant*, bom de papo, cheio de ginga, epítome da felicidade, produzindo nos receptores da sua mensagem um ideal a ser seguido e reproduzido.

Os millennials de hoje em dia têm como inspiração uma personalidade: Zeca Pagodinho. O motivo para isso, fora a cerveja sempre na mão, é uma imagem do pagodeiro que virou meme nas redes sociais, em que ele segura um copo da bebida e faz o sinal para pegar um ônibus. Uma realidade que muitos de nós enfrentamos diariamente — uma pena que, muitas vezes, sem a breja - UOL¹⁰⁴

¹⁰⁴ Entretenimento UOL: Os jovens de hoje em dia só querem saber de tatuar o meme do Zeca Pagodinho. Disponível em: < <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/10/os-jovens-de-hoje-em-dia-so-querem-saber-de-tatuar-o-meme-do-zeca-pagodinho.htm>>. Acesso em: 03 abr 2022.

Figura 23 – Famoso meme de Zeca Pagodinho chamando uma condução.



Fonte: Meio Norte¹⁰⁵

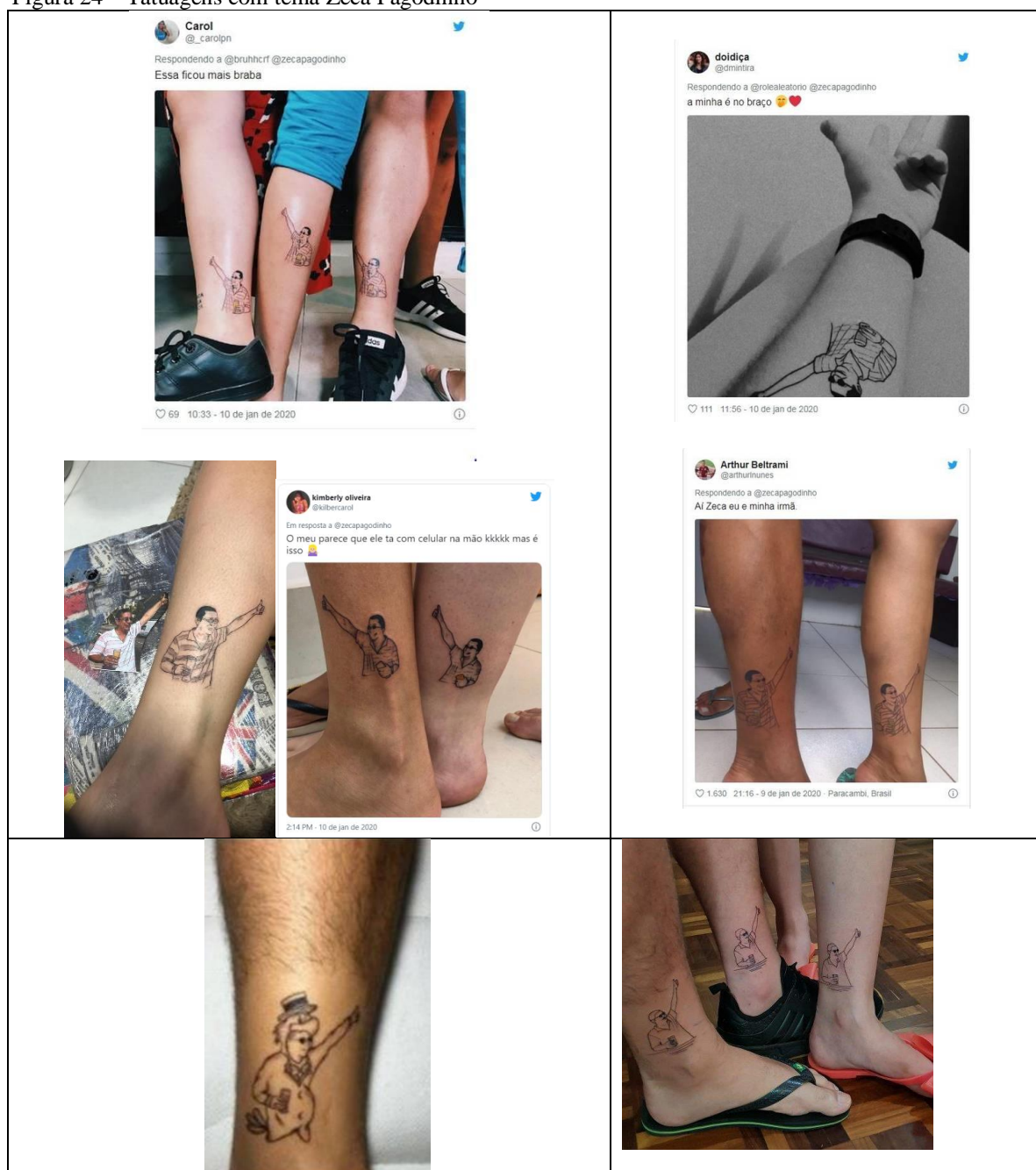
Zeca enquanto meme comunica e gera sentidos repletos de interações simbólicas (HORTA, 2015, p. 22). Zeca representa os valores e processos de “renovação da tradição” tanto musicalmente e esteticamente, quanto comportamentalmente, tornando-se um modelo a ser seguido e admirado. Um outro grande fenômeno ligado à figura de Zeca pagodinho foi a onda de jovens tatuando no ano de 2020 o famoso meme de Zeca chamando uma condução com um copo de cerveja na mão, que fora fotografado em 2014.

A história começou despretensiosa. Em 2014, **Zeca Pagodinho** saía de uma reunião com sua equipe de mídias digitais, na **Barra da Tijuca**, e resolveu ajudar a chamar um táxi para que o pessoal voltasse para casa. A turma que trabalha com o sambista fez questão de registrar o momento, à época — o sambista segurava um copo de chope no momento em que fazia sinal para os amarelinhos. Pois bem. Fato é que, desde então, essa foto tem viralizado. Vários fãs e admiradores de **Zeca** tatuaram a cena na pele. Algumas dessas homenagens foram postadas na conta do Instagram do cantor, nesta terça-feira (JORNAL EXTRA – 14/01/2020).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Meio Norte: Tatuagem do cantor Zeca Pagodinho vira tendência entre os jovens. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/curiosidades/tatuagem-do-cantor-zeca-pagodinho-vira-tendencia-entre-os-jovens-379422>>. Acesso em: 03 abr 2022.

¹⁰⁶ Jornal Extra: Foto viral de Zeca Pagodinho vira tatuagem na pele de fãs. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/foto-viral-de-zeca-pagodinho-vira-tatuagem-na-pele-de-fas-24189018.html>>. Acesso em: 03 abr 2022.

Figura 24 – Tatuagens com tema Zeca Pagodinho



Fonte: Jornal Extra¹⁰⁷; Entretenimento UOL¹⁰⁸ e Meio Norte¹⁰⁹

¹⁰⁷ Jornal Extra: Foto viral de Zeca Pagodinho vira tatuagem na pele de fãs. Disponível em: < <https://extra.globo.com/famosos/foto-viral-de-zeca-pagodinho-vira-tatuagem-na-pele-de-fas-24189018.html>>. Acesso em: 03 abr 2022.

¹⁰⁸ Entretenimento UOL: Os jovens de hoje em dia só querem saber de tatuar o meme do Zeca Pagodinho. Disponível em: < <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/10/os-jovens-de-hoje-em-dia-so-querem-saber-de-tatuar-o-meme-do-zeca-pagodinho.htm>>. Acesso em: 03 abr 2022.

¹⁰⁹ Meio Norte: Tatuagem do cantor Zeca Pagodinho vira tendência entre os jovens. Disponível em: < <https://www.meionorte.com/curiosidades/tatuagem-do-cantor-zeca-pagodinho-vira-tendencia-entre-os-jovens-379422>>. Acesso em: 03 abr 2022.

Zeca consegue este alcance entre as mais diversas gerações pois é o cara da rua, da simplicidade, dos amigos, do chinelo de dedo, do churrasquinho na barraquinha da esquina, da cerveja gelada, do samba, ou seja, o tipo de cara que precisa de pouco para ser feliz e que não se desconecta de seu lugar de origem. “Em geral, os artistas se escondem das pessoas, mas Zeca não; ele conversa, se o fã é inconveniente ele briga... Acho que vem daí a adoração de todo mundo por ele” (Max Pierre apud BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 117). Pagodinho é também o cara da generosidade, da ajuda aos amigos “Zeca tenta colocar a maior quantidade possível de nomes assinando faixas em seus LPs, para que todos “possam repartir o bolo”. Muitas vezes tirou músicas suas para encaixar a de um amigo que ficou de fora” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 121). Segundo Rildo Hora, produtor de Zeca, Pagodinho é a síntese dos valores suburbanos que vivenciou em sua infância em Madureira, pois Zeca mantém a simplicidade, além de ser uma pessoa amena e generosa (apud, BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 130). Caetano Veloso é outro importante artista que textifica o signo que Zeca Pagodinho personifica. “Neste último verão o disco que mais ouvi foi o de Zeca Pagodinho. Acho que Zeca é o Rio de Janeiro de hoje. Ele faz o samba de verdade, que retrata a malandragem atual do Rio” (apud, BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 141). Segundo Barboza e Bruno a crítica especializada enaltece o cantor Zeca Pagodinho, bem como seu samba repleto de espontaneidade e de conhecimento da rua, dos subúrbios e periferias que frequenta (2014, p. 183). Novamente Caetano, em outra ocasião, escreve para um jornal sobre o caráter único, peculiar de Zeca, exaltando como o ritmo de Pagodinho está atrelado a seus trejeitos, sua forma de se envolver com o público, sua malandragem, ironias e sentimentos (apud, BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 183).

[...] Esse é o segredo de seu fraseado: nenhum som de voz é emitido que não seja verdade. E nenhuma verdade que desperta seu interesse é estranha ao mundo do samba. **Zeca é um tesouro artístico nacional e o povo brasileiro sabe disso**¹¹⁰. Ele é um ponto especial de concentração da nossa cultura. [...] Quando Zeca apareceu para o grande público, esse tipo de samba, tinha sido deixado para trás pelo carnaval, pelo samba canção e pela bossa nova, voltava à tona, saindo dos quintais da Zona Norte, onde ele ficara guardado e continuava sendo cultivado em festas chamadas “pagodes”.

Das festas o apelido passou para os sambas ali cantados, compostos e dançados e dos sambas, para Zeca. Isso é significativo do papel importante que ele representou e representa nessas ondas de fluxo e refluxo da história da permanente revitalização do samba. Neste “Deixa a vida me levar” temos o Zeca no seu melhor.

¹¹⁰ Grifo nosso.

Zeca possui afinidade com seu público, sendo capaz de envolver o mais diversos tipos de plateias, tendo inclusive, cativado o público do festival de música Planeta Atlântida, no Sul do Brasil, onde o perfil do público relacionava-se ao pop/rock (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 190). E posteriormente a MTV, reduto do pop/rock entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 190). Após o lançamento do “Acústico MTV” em 2003 Zeca Pagodinho foi convidado pelo então presidente Luís Inácio Lula da Silva para um jantar na Granja do Torto onde haveria a exibição de seu DVD Acústico para ministros e parlamentares (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 195). E, embora Max Pierre quisesse editar a apresentação por achar longa (umas três horas), Lula fez questão de vê-la na íntegra: “Mostra tudo, quero que meu ministério veja um banho de competência.” Palavra do presidente (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 195). “A maioria dos jornais da época afirmava que Zeca era uma unanimidade de público e crítica, discordando assim da máxima do dramaturgo Nelson Rodrigues de que toda unanimidade é burra” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 223).

Figura 25 – Look de Zeca Pagodinho vira meme.

LOOK DO DIA DE ZECA PAGODINHO VIRALIZA, É COPIADO E VIRA MEME ENTRE OS INTERNAUTAS



Fonte: Jornal Extra¹¹¹.

Para se ter uma análise plena da obra de determinado artista é necessário observar a conexão da experiência de vida do artista com a sociedade, que deve se refletir em sua produção artística (ELIAS, apud BARROS, 2018, p. 33). No caso de Zeca Pagodinho suas

¹¹¹ Matéria Jornal Extra do dia 16/07/2020: Look do dia de Zeca Pagodinho viraliza, é copiado e vira meme entre os internautas. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/look-do-dia-de-zeca-pagodinho-viraliza-copiado-vira-meme-entre-os-internautas-24534690.html>>. Acesso em: 05 mai 2021.

músicas unem-se aos costumes e práticas periféricas, retratando o cotidiano destes grupos considerados subalternos e dando voz a práticas desprezadas pela história tradicional e pela cultura hegemônica. E sua prática cotidiana perpassa seu *ethos* identitário, ultrapassando as barreiras da periferia e chegando ao centro, bem como alcança novos públicos, incluindo jovens. Este público jovem se apropria da figura de Zeca que representa um ideal a ser alcançado e o insere nas novas práticas de comunicação, ou seja em novos textos semióticos, tais como o universo dos memes, por exemplo, que como já fora dito, reafirmam e compartilham valores de determinados grupos sociais, no caso, reafirmam e compartilham a aceitação de Zeca Pagodinho por parte deste novo público.

4.9 A Semiosfera do pagode de partido-alto de Zeca Pagodinho

A cultura e a comunicação estão unidas simbioticamente gerando um conjunto de novos signos. A cultura enquanto conjunto unificado de sistemas forma uma representação sociocultural a ser interpretada como texto. Representações artísticas como a música, as festividades, os comportamentos, os memes e etc., formam um sistema de textos, ou melhor, um texto semiótico. Estes sistemas de textos ao se relacionarem entre si, tornam-se um sistema modelizante, onde o ato de modelizar é compreender os signos, os significados e significantes dos objetos culturais e de seus textos. O texto semiótico é composto por sistemas modelizantes primários e secundários. O primário refere-se a língua natural, já o secundário refere-se as diversas formas de arte, a música, a religião, ao teatro, a literatura, ao cinema, etc., e no caso desta tese refere-se ao pagode de partido-alto, a cultura periférico-suburbana, suas gírias, seus comportamentos, as rodas de pagode, a figura de Zeca que mesmo com a fama não se afasta da periferia, do seu lugar de fala, a cultura memética, a religiosidade de matriz africana e tudo o que diz respeito ao universo da malandragem carioca. Na semiótica russa modelizar significa interpretar semanticamente os signos presentes no diálogo entre os sistemas primário e secundário. Esse diálogo produz textos que, conforme a análise, podem ser combinados a outros signos, sendo analisados de forma heterogênea, ou analisados individualmente de forma homogênea. No caso da figura de Zeca Pagodinho e a música que o mesmo produz, o pagode de partido alto, serão analisados de forma heterogênea, pois os mesmos se relacionam a cultura hegemônica do centro, aos memes, a malandragem, a religiosidade, a construção dicotômica da cidade, entre outros aspectos da cultura periférico-suburbana. Neste sentido a semiosfera é o espaço onde, de forma abstrata, os signos e os

textos culturais se movimentam, se misturam, influenciando-se mutuamente em um processo de hibridismo cultural. Para a semiótica da cultura nenhum sistema de signos é totalmente fechado, acontecendo, na fronteira da semiosfera, a criação cultural e a produção de signos.

Para compreender a cultura como semiosfera, [...] temos que entender que a fronteira responde justamente pela possibilidade de um espaço comunicar-se com o outro, codificando de modo estranho a uma semiosfera dada. A cultura, então, cria sua organização interna e igualmente seu tipo de desorganização externa, que, graças à fronteira, pode ser absorvida, de modo que o que parecia choque pode se transformar em encontro e resultar em produção de inusitados sistemas de signos, códigos, textos e linguagens, isto é, em uma nova informação, reforçando o dinamismo, o dialogismo e o continuum cultural (NUNES, apud VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 147)

O pagode de partido-alto trabalha na zona da fronteira da semiosfera através da hibridização dos aspectos da cultura periférico-suburbana à aspectos da religiosidade de matriz africana, especialmente no aspecto sonoro como o batuque, por exemplo, além de unir os elementos comportamentais, como trejeitos, as gírias, a atitude malandra, etc., colocando-se em diálogo e intersecção com a cultura do centro hegemônico e se tornando uma fonte polifônica, por apresentar um alto padrão de dialogismo cultural.

Chamamos de fontes polifônicas àquelas que apresentam um padrão mais intenso de dialogismo em decorrência da própria maneira como estão estruturadas, ou em função dos próprios objetivos que as materializaram. Podemos também chamá-las de “fontes dialógicas”, em atenção à contribuição de Bakhtin. De todo modo, a característica deste tipo de fontes é que a polifonia se torna tangível. O historiador pode ler nelas uma trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos, ao ler a sua partitura, as diversas melodias encaminhadas pelos vários instrumentos da orquestra. (BARROS, 2018, p. 34).

Textos de esferas diferentes: religião, comportamento, arquitetura urbana (periferia-subúrbio-centro-favelas-recursos-ausência de recursos), música, samba, festa, dança, unem-se para gerar um novo texto modelizante: o pagode de partido-alto, do qual Zeca é o representante que promoveu a junção desses contextos dicotômicos periferia X centro, em um processo de multiculturalismo, onde a periferia passa a ser consumida pelo centro hegemônico, sendo a voz do movimento e difundindo este texto cultural periférico-suburbano.

[...] texto cultural com funções de comunicação, de geração de sentido e de memória, porque o texto condensa informações, não só recebe informações de fora dele, mas também as ocasiona, e, assim, adquire memória. Na heterogeneidade da semiosfera, o intercâmbio entre os diferentes textos pode ser concebido como dialógico. E é neste trânsito que ocorrem as confluências imprevisíveis, criando

novas organizações de linguagem, novos textos de cultura (NUNES, apud VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 149)

A memória coletiva trata-se nada mais do que a cultura como um mecanismo de processamento de informações (VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 149). A cultura enquanto informação processada ressignifica, ressemantiza e reorganiza contextos sociais em novos textos, em um processo dinâmico e contínuo, posto que a cultura é composta de uma constante e intensa atividade semiótica (VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 149).

A noção de cultura como memória liga-se ao conceito de *tradução*: a partir de repertórios culturais anteriores, indivíduos e grupos reelaboram os textos culturais. Lotman chama esse processo de “tradução da tradição”. Qualquer texto pode ser ressemantizado, em função de tensões, realinhamentos ou misturas. Os dados da tradição se mantêm e, ao mesmo tempo, se reestruturam para produzir novos sentidos e textos (VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 150).

Segundo Vargas e Carvalho todo texto cultural é constituído de memória, desta forma toda música é também memória e todo músico, bem como suas criações, devem ser tratados “como dispositivos tradutores de textos culturais e memória do sistema musical” (2019, p. 150). O samba de partido-alto constituiu-se um caminho alternativo, periférico e ressignificado com relação ao samba que fora assimilado pelas elites hegemônicas e que se tornou o símbolo da cultura nacional (VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 151). Desta forma o partido-alto, marcado pela oralidade e sujeito ao esquecimento torna-se texto através da figura de Zeca Pagodinho. Ele dá voz a artistas anônimos e excluídos da grande indústria fonográfica, ocupando assim um espaço de produção de transformação, onde a voz da periferia e do subúrbio passa a ser ouvida e consumida pelo centro hegemônico. Ao promover tal transformação Zeca produz novos textos e ganha espaço para o pagode de partido-alto e para a cultura periférico-suburbana dentro da semiosfera da cultura.

Em uma realidade que abrange 40 anos de carreira, 63 anos de vida e 24 álbuns lançados, fora as coletâneas e álbuns ao vivo, foram selecionadas, a título de amostragem, algumas músicas de Zeca Pagodinho que tratam diretamente de temas relacionados a periferia e ao subúrbio, a malandragem, a religiosidade de matriz africana e aos costumes e comportamentos relacionados à cultura periférica, que demonstram que Zeca não se desvinculou de seu local de origem, ao mesmo tempo que representam a construção de sistemas modelizantes secundários, que dão significado a construção de uma cultura periférica contra hegemônica capaz de produzir textos culturais e compor a semiosfera cultural, tornando-se dispositivos tradutores de textos culturais e de tornando memória coletiva.

RELIGIOSIDADE	MALANDRAGEM	PERIFERIA/SUBÚRBIO	COMPORTAMENTO
A macumba da nega é boa/ A macumba da nega é boa. ¹¹²	Já fui enquadrado até na lei de Murici ¹¹³	Ninguém passou na vida/O que eu passei, o que eu sofri/ Carregando pedra/Lá em Japeri [...]Já andei a pé de Del Castilho ao Cachambi ¹¹⁴	Já banquei honesto lá na feira de Acari [...] Um psiquiatra me deu zero de QI. ¹¹⁵
Levou o meu nome pra macumba/Pra me amarrar/Já tentou diversas vezes me prejudicar/Mas minha cabeça é sã/Porque Cosme é meu amigo/E pediu a seu irmão Damião/Pra reunir a garotada/E proteger meu amanhã, meu amanhã ¹¹⁶	Vi malandro dar mancada/ Vi leão virar leoa ¹¹⁷	Tenho muito orgulho /Isso não é bagulho eu posso exibir/ É produto importado/ Comprado na feira lá do Acari ¹¹⁸	Brigamos quando sou bravo/ Brigamos até quando banco o pamonha/ Eu já disse porque meu bem/ Sem vergonha/ Somos um casal sem vergonha ¹¹⁹
Viva Cosme e Damião/Viva Cosme e Damião [...] E assim me sinto protegido/Ungido com a viscosidade da fé/Sua bênção é a presença imensa/Que vença com a crença quem tem seu axé [...] Salve a ibejada Falange de Erê/ Vinte e sete de setembro ¹²⁰	Deve a Deus e ao mundo/É um vagabundo/Com pinta de lord metido a burguês 171 ¹²¹	Morena/Pega a viola e vamos violar, ê, morena/Sou o boêmio que vem lá do Irajá ¹²²	Quem der com a língua nos dentes/Já sabe que o mal lhe espera/Qualquer criança inocente/Já sabe o que isso gera/Tem gente filmando a gente Mane/Manera Mané, manera. ¹²³
Com a proteção de Erê/Não deixa me derrubar/Tem muamba seu feitiço/Tem a fé de	Malandro 71 que não trabalha/Mas no bolso sempre tem um qualquer/Só aperta	Aprendi a sapatear/Lá em Mangueira/Onde o samba tem seu lugar/Foi lá no morro ¹²⁶	Toda vez que tu me encontras/É prá me pedir dinheiro/Já tá manjado/O teu jogo de caipira/

¹¹² Canção de Zeca Pagodinho: Macumba da Nêga – Domínio público.

¹¹³ Canção de Zeca Pagodinho: Nascido E Mal Pago - Composição de Jorge Simas/Marcos Paiva.

¹¹⁴ Canção de Zeca Pagodinho: Nascido E Mal Pago - Composição de Jorge Simas/Marcos Paiva.

¹¹⁵ Canção de Zeca Pagodinho: Nascido E Mal Pago - Composição de Jorge Simas/Marcos Paiva.

¹¹⁶ Canção de Zeca Pagodinho: Patota do Cosme - Composição de Nilson Santos/Carlos Sena.

¹¹⁷ Canção de Zeca Pagodinho: Macumba da Nêga – Domínio público.

¹¹⁸ Canção de Zeca Pagodinho: Fera de Acari - Composição de Jorge Carioca.

¹¹⁹ Canção de Zeca Pagodinho: Casal sem vergonha - Composição – Acyr Marques/Arlindo Cruz.

¹²⁰ Canção de Zeca Pagodinho: Falange do Erê - Composição –Arlindo Cruz/Jorge Carioca/Aluisio Machado.

¹²¹ Canção de Zeca Pagodinho: Pinta de Lord - Composição – Adilson Bispo/Zé Roberto.

¹²² Canção de Zeca Pagodinho: boêmio Feliz - Composição – Beto Sem Braço/Serginho Meriti/Arlindo Cruz.

¹²³ Canção de Zeca Pagodinho: Manera mané - Composição – Beto Sem Braço/Carlo Sena.

Oxalá/Me tire um Erefuê/Com a força do patuá/É, ela é bamba no feitiço. ¹²⁴	cigarro de palha/E se vem com pó é só rapé. ¹²⁵		Coloca outro mané/Na tua alça de mira... ¹²⁷
Lua de Ogum/Não deixe em momento algum/ Meu samba na escuridão/ Clareia meus acordes musicais/Ou será que a lua/De São Jorge não é mais/Clareia meus acordes musicais (a lua) ¹²⁸	Dizem que sou marginal/Por andar por aí/Vagando em frases musicais/Às vezes fico embriagado/Cantando sambas divinais. ¹²⁹	Fui na Favela do Rato/Como convidado de Dona Neném. ¹³⁰	Me deram a bermuda/A pá, a enxada e o carrinho de mão/Onde se lia a mensagem/Primeiro a laje, depois o feijão. ¹³¹
Eu vou botar/Teu nome na macumba/ Vou procurar uma feitiçeira/ Fazer uma quizumba/ Pra te derrubar/ (Oi, Iaiá!)/ Você me jogou um feitiço/Quase que eu morri. ¹³²	Alô, pessoal do Rato Molhado!/Aí vai um partido de malandro! ¹³³	Andei por aí, pra lá e pra cá/Rodei cachambi, parei em Irajá/Quase me perdi, pra lá de xerém. ¹³⁴	Oh bicheiro, qual é o grupo do talão?/Quero ver a minha sorte na palma da tua mão [...]Faço um milhar invertido, cercado por todos os lados/Se a letra for singela, faço um Duque combinado/Oh bicheiro. ¹³⁵
Chico não vai na curimba/Chico não quer curimbar/Bebeu água de muringa/ Dormiu no pé do gongá/Hoje não faz mais mandinga/Não que saracutear/Chico não acende vela/Nem manda flores pro seu Orixá [...] Não toma banho de arruda/Nem toma banho de abô/E nem sabe me dizer/Se é de Keto, de Angola/De Jeje ou Nagô ¹³⁶	Sou espada, sarado e pagodeiro/Mando bala se a mina vacilar/Nas quebradas do Rio de Janeiro/Pega onda quem sabe nadar ¹³⁷	Se eu pudesse eu parava de fingir/Mas garanto que ia me dar mal/Quando abrisse meu lero meriti/Pra contar que sou lá de Marechal. ¹³⁸	O meu sonho é brilhar no futebol/Porque vivo durango o ano inteiro. ¹³⁹

¹²⁶ Canção de Zeca Pagodinho: Lá em Magueira - Composição – Heitor dos Prazeres/Herivelto Martins..

¹²⁴ Canção de Zeca Pagodinho: Bamba do Feitiço - Composição de Serginho Procópio/Zeca Pagodinho.

¹²⁵ Canção de Zeca Pagodinho: Talarico, ladrão de mulher - Composição de Zeca Pagodinho/Wilson Moreira.

¹²⁷ Canção de Zeca Pagodinho: Vê se me erra - Composição de Carlos Sena/Otacílio da Mangureira/Serginho Meriti.

¹²⁸ Canção de Zeca Pagodinho: Lua de Ogum - Composição de Zeca Pagodinho/Ratinho.

¹²⁹ Canção de Zeca Pagodinho: Um dos poetas do samba - Composição de Capri/Mario Sergio/Wilson Moreira.

¹³⁰ Canção de Zeca Pagodinho: O feijão de Dona Neném - Composição de Arlindo Cruz/Zeca Pagodinho.

¹³¹ Canção de Zeca Pagodinho: O feijão de Dona Neném - Composição de Arlindo Cruz/Zeca Pagodinho.

¹³² Canção de Zeca Pagodinho: Vou botar teu nome na macumba - Composição de /Zeca Pagodinho/Dudu Nobre.

¹³³ Canção de Zeca Pagodinho: O feijão de Dona Neném - Composição de Arlindo Cruz/Zeca Pagodinho.

¹³⁴ Canção de Zeca Pagodinho: Ai que saudade do meu amor - Composição de Arlindo Cruz/Zeca Pagodinho.

¹³⁵ Canção de Zeca Pagodinho: Que bicho deu - Composição de Nilton Campolino/ Tio Hélio.

¹³⁶ Canção de Zeca Pagodinho: Chico não vai na curimba - Composição de /Zeca Pagodinho/Dudu Nobre.

¹³⁷ Canção de Zeca Pagodinho: Sem essa de malandro agulha - Composição de Jayme Vignoli/Aldir Blanc.

¹³⁸ Canção de Zeca Pagodinho: Sem essa de malandro agulha - Composição de Jayme Vignoli/Aldir Blanc.

¹³⁹ Canção de Zeca Pagodinho: Sem essa de malandro agulha - Composição de Jayme Vignoli/Aldir Blanc.

Delegado chico palha/ Sem alma ,sem coração Não quer samba nem curimba/ Na sua jurisdição ¹⁴⁰	Os malandros da portela/ Da serrinha e da congonha/ Pra ele eram vagabundos/ E as mulheres sem-vergonha. ¹⁴¹	(E esta vai pros pagodeiros da Baixada Fluminense)/(Segura aí!)/ Taireté hoje é Paracambi/E a vizinha Japeri/Um dia se chamou Belém (final do trem)/E Magé, com a serra lá em riba/Guia de Pacobaiba/ Um dia já foi também (tempo do vintém)/ Deodoro também já foi Sapopemba/Nova Iguaçu, Maxambomba/Vila Estrela hoje é Mauá (Piabetá)/Xerém, Imbariê Mas quem diria/Que até Duque de Caxias/ Foi Nossa Senhora do Pilar. ¹⁴²	A minha sogra é boa cozinheira de forno e fogão/mas quando ouve um pagode ela esquece a obrigação/ Vai logo entrando na roda de samba dizendo "Salve a rapaziada! ¹⁴³
Vamos saudar São Jorge, cavaleiro/Vou acender velas para São Jorge/A ele eu quero agradecer E vou plantar comigo- ninguém-pode/Para que o mal não possa então vencer [...] Ogum com sua espada/Sua capa encarnada/Me dá sempre proteção/Quem vai pela boa estrada/No fim dessa caminhada/Encontra em Deus perdão. ¹⁴⁴	Eu sempre gostei de curtir um samba sincopado/Moleque maneiro, bem malandreado/Compasso invocado pra gente sambar [...] No salão encerado/malandro curtia num passo cruzado/ Maravilhoso samba sincopado/Que sempre foi e será nota 10. ¹⁴⁵	Que já fez muita faxina/Pra gente granfina Lá na Zona Sul [...] Ganhou cacareco pra chuchu/Hoje ela é empresária/Tem brechó na área de Nova Iguaçu. ¹⁴⁶	Chegou em casa outra vez doidão/Brigou com a preta sem razão/Quis comer arroz doce com quiabo/Botou sal na batida de limão/Deu lavagem ao macaco, banana pro porco, osso pro gato/Sardinha ao cachorro, cachaça pro pato/Entrou no chuveiro de terno e sapato, não queria papo. ¹⁴⁷
(Dona esponja já incorporou)/Já incorporou brahmará/Se alguém cantar pro seu santo subir/Vai perder o topete, vai, vai, vai [...] Dona esponja dá consulta Quando saca do cachimbo/O fumo de rolo e o seu canivete. ¹⁴⁸	Compadre meu precisa batacar/Eu sou da saideira que descamba/ Aqui não tem hora pra acabar/Amigo eu nunca fiz bebendo leite/Amigo eu não criei bebendo chá Eu sou da madrugada, me respeite/Que eu sei a hora de ir trabalhar. ¹⁴⁹	Tem sempre tudo no trem que sai lá da central/ Baralho, sorvete de coco, corda pro seu varal/ Tem canivete, benjamim, tem cotonete, amendoim/ Sonho de valsa ... e biscoito integral [...] O shopping móvel é isso aí/É promoção desde a Central a Japeri/E quem	Eu gosto de um bar/De bebericar/De um samba cantar/Se um papo rolar/Sou mais de ficar/ Até clarear. ¹⁵¹

¹⁴⁰ Canção de Zeca Pagodinho: Delegado Chico Palha - Composição de Tio Hélio/Nilton Campolino.

¹⁴¹ Canção de Zeca Pagodinho: Delegado Chico Palha - Composição de Tio Hélio/Nilton Campolino.

¹⁴² Canção de Zeca Pagodinho: Sapobemba e Maxambomba - Composição de Nei Lopes/Wilson Moreira.

¹⁴³ Canção de Zeca Pagodinho: Coroa avançada - Composição de Casquinha/ Dolinho.

¹⁴⁴ Canção de Zeca Pagodinho: Pra São Jorge - Composição de Pecê Ribeiro.

¹⁴⁵ Canção de Zeca Pagodinho: Sincopado Ensaboado - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/ Marcos Diniz.

¹⁴⁶ Canção de Zeca Pagodinho: Mary Lu - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/ Marcos Diniz.

¹⁴⁷ Canção de Zeca Pagodinho: Vacilão - Composição de Zé Roberto.

¹⁴⁸ Canção de Zeca Pagodinho: Dona Esponja - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/ Marcos Diniz.

		quiser pode comprar/Um bom pedaço de cuscuzeiro/E mastigar desde a Central a Santa Cruz. ¹⁵⁰	
Desde o dia em que eu passei Numa esquina pisei num despacho/Entro no samba e meu corpo tá duro, bem que eu procuro/A cadência e não acho [...] Mas eu vou num canto, vou num pai de santo pedir/ Qualquer dia/ Que me dê uns passes, um banho de erva e uma guia. ¹⁵²	Seu garanhão mulher dos outros é pra se respeitar, principalmente aqui no nosso lugar, malandro demais jogam na vala, não tem perdão. ¹⁵³	Eu moro numa comunidade carente/ Lá ninguém liga pra gente/ Nós vivemos muito mal/Mas esse ano nós estamos reunidos/Se algum candidato atrevido for fazer promessas/ vai levar um pau ¹⁵⁴	Sou mais ovo frito, farofa e torresmo/Pois na minha casa é o que mais se consome/Por isso se alguém vier me perguntar O que é caviar, só conheço de nome/Você sabe o que é caviar?/Nunca vi, nem comi/Eu só ouço falar. ¹⁵⁵
Não deixe em momento algum/Meu samba na escuridão/Clareia meus acordes musicais/Ou será que a lua/De São Jorge não é mais/Clareia meus acordes musicais (a lua). ¹⁵⁶	Vou te contar, rapaz/Tem malandro enrolando demais/No shopping samba/O barato tá no cartaz. ¹⁵⁷	Andei de carro, carroça e trem/Perguntando onde é Xerém/Pra te ver, pra te abraçar/Pra beber e papear/Te contar como eu estou/Mas Baixinho me travou/Dizendo que "ocê" mudou. ¹⁵⁸	Vai levar um pau pra deixar de caô/E ser mais solidário/Nós somos carentes, não somos otários/Pra ouvir blá, blá, blá em cada eleição/Nós já preparamos vara de marmelo e arame farpado cipó-camarão para dar no safado que for pedir voto na jurisdição/É que a galera já não tem mais saco pra aturar pilantra. ¹⁵⁹
Ela é a preta mais bonita da favela/E no desfile da portela coisa igual eu nunca vi/É meu segredo, já peguei seu ponto fraco/Já passei meu giz no taco/Fui atrás pra conseguir/Num pote de mel está nosso retrato/Amarrado e bem	22 era demente, minha casa era o meu bangalô, patamo era socorro urgente/E todo cana dura era investigador/ Malandro esticava o cabelo, mulher fazia misamplicação/No tempo que Don-don jogava no Andarahy. ¹⁶¹	O galo canta e a nega me beija/Marmita tá pronta e eu vou trabalhar/Às cinco pego o meu trem lotado Meio amarrotado, pra sete estar lá. ¹⁶²	Aí vem tira-gosto à beça e a gosto/Sardinha, lingüiça, torresmo e croquete/Bebe mais de cinco caixas/Sem usar o toalete. ¹⁶³

¹⁴⁹ Canção de Zeca Pagodinho: Toda hora - Composição de Moacyr Luz/Toninho Geraes.

¹⁵¹ Canção de Zeca Pagodinho: Meu modo de ser - Composição de Zé Roberto.

¹⁵⁰ Canção de Zeca Pagodinho: Shopping Móvel - Composição de Luizinho Toblow/ Claudinho Guimarães.

¹⁵² Canção de Zeca Pagodinho: Pisei num despacho - Composição de Elpídio Viana/Geraldo Pereira.

¹⁵³ Canção de Zeca Pagodinho: Garanhão - Composição de Zé Roberto.

¹⁵⁴ Canção de Zeca Pagodinho: Comunidade Carente - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/Marcos Diniz.

¹⁵⁵ Canção de Zeca Pagodinho: Caviar - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/ Mauro Diniz.

¹⁵⁶ Canção de Zeca Pagodinho: Ogum - Composição de Claudemir/Marquinhos PQD.

¹⁵⁷ Canção de Zeca Pagodinho: Shopping Samba - Composição de Wilson Moreira/Marcos Paiva.

¹⁵⁸ Canção de Zeca Pagodinho: Zeca, cadê você? - Composição de Jorge Aragão/Zeca Pagodinho.

¹⁵⁹ Canção de Zeca Pagodinho: Comunidade Carente - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/Marcos Diniz.

¹⁶¹ Canção de Zeca Pagodinho: Tempo de Don Don - Composição de Nei Lopes.

¹⁶² Canção de Zeca Pagodinho: Vida da gente - Composição de Alamir/Roberto Lopes.

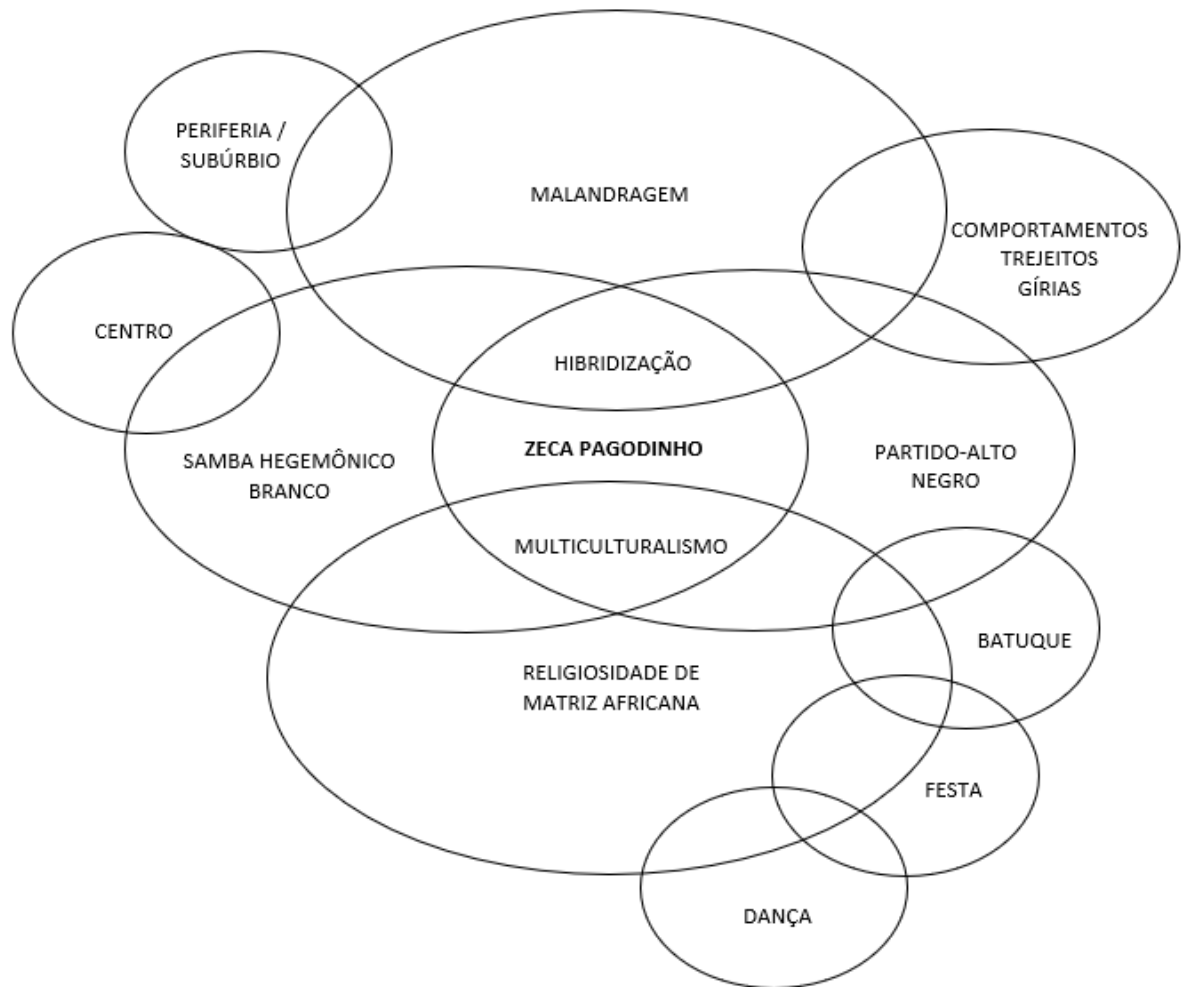
colado num terreiro em acari [...] Eu não me esqueço, foi depois de mais um porre/Disse: preto, me socorre, pensou que ia morrer/Com a cabeça viajando em reboleto/Confessou que fez feitiço, tudo pra não me perder/Ela contando foi aí que eu tive um treco Fui parar em bon-sucê, no hospital, no cti/Hoje confesso que foi grande o meu espanto/Foi no mesmo pai-de-santo no terreiro em Acari. ¹⁶⁰			
---	--	--	--

A trajetória musical de Zeca Pagodinho possui uma forte influência de aspectos importantes da cultura subalterna. A tabela acima com trechos de suas músicas traz construções poéticas que tratam de religiosidade, que falam de diversas formas de “macumba”, fazem referências a amarrações amorosas, a proteção do devoto por parte dos santos, por Ogum, pelos Erês, por São Cosme e São Damião; tratam do ato de incorporação comum em giras de Umbanda e Candomblé. Tratam de preces, fazem referências a despachos, curimbas, etc., sendo estes somente alguns exemplos da forte presença nos pagodes de Zeca da religiosidade de matriz africana. Como já estudado no capítulo terceiro desta tese “Pagode, identidade e malandragem na periferia carioca – as configurações do espaço urbano”, a religiosidade de matriz africana foi fundamental para forjar o samba e as rodas de pagode, tanto em sua origem, quanto em sua reinvenção no final da década de 1970 e ao longo dos anos 80. Inclusive a presença desta forma de religiosidade torna-se uma maneira de desafiar os padrões estéticos compelidos pelos colonizadores europeus.

¹⁶³ Canção de Zeca Pagodinho: Dona Esponja - Composição de Barbeirinho do Jacarezinho/Luiz Grande/Marcos Diniz.

¹⁶⁰ Canção de Zeca Pagodinho: Terreiro em Acari - Composição de Alamir/Roberto Loés/Nilo Penetra.

Figura 26 – Diagrama da Semiosfera do pagode de partido-alto de Zeca Pagodinho.



Outra temática constante dos pagodes de Zeca Pagodinho é a referência a figura do próprio malandro, que é visto em suas canções como o oposto ao otário e como o cara que sabe cantar samba. O malandro é bom de samba, aproveita os prazeres da vida e da boêmia: boa música, boa bebida, boa comida e muitas mulheres. Ele entende “as quebradas” do Rio de Janeiro, sabe onde transitar na urbe carioca. Sobrevive a violência, ao desemprego, dando um jeito nas situações que encontra. Este malandro se constitui em antagonista do “mauricinho” de classe média alta, ou rico. Este malandro é o pobre que se destaca por seu talento e carisma, tornando-se uma forma de resistência ao modelo padrão imposto pela cultura hegemônica.

As canções de Zeca também mencionam características mais profundas de periféricos e suburbanos. Características alimentares, tais como o gosto pela cerveja, a presença constante à mesa do ovo e da farofa, por exemplo. As gírias, os valores morais, tais como o fato de ser

um grande tabu dedurar um companheiro, um vizinho. Este aspecto em especial está presente na música “manera mané” que menciona que até mesmo uma criança inocente sabe que não pode dedurar seus pares. A prática do jogo do bicho, de reunir os amigos em uma feijoada ou churrasco para “bater uma laje”, o sonho de ser jogador de futebol famoso, entre outros hábitos cotidianos e valores do periférico e suburbano.

As músicas também mencionam diretamente os lugares onde Zeca transitou quando jovem. Onde conheceu seus amigos e parceiros de trabalho e os lugares que colaboraram para a construção de sua identidade, tais como Irajá, Acari, Del Castilho, Cachambi, Marechal Hermes, Favela do Rato Molhado, Mangueira, Madureira, Japeri, Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Xerém, dentre tantos outros lugares que fazem referência tanto ao conceito carioca de subúrbio, quanto ao conceito de subúrbio de fato.

Todos estes pagodes que tratam dos hábitos e costumes da periferia e do subúrbio ao serem consumidos pelo centro hegemônico geram um fluxo cultural recíproco entre a cultura subalterna e a cultura do centro hegemônico, em um processo de circularidade cultural. Uma das canções que sintetiza esta circularidade e se tornou o pagode mais representativo de Zeca Pagodinho, marcando gerações, sendo ainda hoje uma referência nacional, chama-se “Deixa a vida me levar”. Esta música caracteriza a essência da malandragem e do modo de vida do carioca suburbano-periférico, demonstrando valores como a fé, a gratidão; as situações de altos e baixos e que o próprio passar do tempo corrobora para a solução dos problemas.

Deixa a Vida Me Levar
(Composição: Eri Do Cais / Serginho Meriti)

Eu já passei por quase tudo nessa vida
Em matéria de guarida
Espero ainda a minha vez
Confesso que sou de origem pobre
Mas meu coração é nobre
Foi assim que Deus me fez

E deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Só posso levantar as mãos pro céu
Agradecer e ser fiel
Ao destino que Deus me deu
Se não tenho tudo que preciso
Com o que tenho, vivo
De mansinho lá vou eu

Se a coisa não sai do jeito que eu quero
Também não me desespero
O negócio é deixar rolar
E aos trancos e barrancos, lá vou eu!
E sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Eu já passei por quase tudo nessa vida
Em matéria de guarida
Espero ainda a minha vez
Confesso que sou de origem pobre
Mas meu coração é nobre
Foi assim que Deus me fez

Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Só posso levantar as mãos pro céu
Agradecer e ser fiel
Ao destino que Deus me deu
Se não tenho tudo que preciso
Com o que tenho, vivo
De mansinho lá vou eu

Se a coisa não sai do jeito que eu quero
Também não me desespero
O negócio é deixar rolar
E aos trancos e barrancos, lá vou eu!
E sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Deixa a vida me levar (vida leva eu!)
Sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Este samba de 2002 se tornou “[...] um hino, não só da Copa do Mundo de Futebol, mas também dos brasileiros que cantam, até hoje, como se fossem libertados das pressões do dia a dia: ‘Vida leva eu’” (BARBOZA; BRUNO, 2014, p. 177). Demonstrando que Zeca é de fato o que Caetano Veloso escrevera “um tesouro artístico nacional e o povo brasileiro sabe disso” (apud, BARBOZA; BRUNO, 2014, p.183).

5 CONCLUSÃO

As desigualdades regionais constituídas ao longo da construção e evolução da cidade do Rio de Janeiro geraram espaços de segregação social e abandono por parte do poder público, como, por exemplo, os espaços das periferias e subúrbios do estado do Rio de Janeiro. A periferia e subúrbio configuram-se espaços reificados pelo *status quo* vigente, posto que o modo de produção capitalista, tem por essência a capacidade de criação de assimetrias e desequilíbrios socioculturais, para promover a manutenção de privilégios dos grupos hegemônicos. Uma parte considerável deste privilégio é a construção de representações que são convertidas em memória coletiva, que os grupos hegemônicos constroem não somente para si, mas para toda a sociedade, alijando deste processo os grupos contra hegemônicos, em especial as minorias. Os subalternos são silenciados da memória institucionalizada e periferias e subúrbios passam a constituir um espaço onde os grupos hegemônicos podem explorar e expatriar os grupos subalternos que ali vivem e, que na lógica do modo de produção capitalista, detém um capital simbólico negativo.

Dentre os principais grupos discriminados encontram-se os grupos minoritários periféricos negros, que sofrem de forma mais intensa e segregadora os processos de violência simbólica, epistêmica, sociocultural e física, posto que atualmente os negros são as maiores vítimas de confronto armado, letalidade policial e mortes violentas intencionais.

Estes grupos alijados pelo poder público e silenciados pela história, buscam construir para si suas próprias redes de sociabilidade, espaços de lazer e fortalecer sua identidade, elaborando suas próprias formas de representação. Ao elaborar suas representações dentro de seu próprio local de fala, o periférico, em especial o afrodescendente, busca construir sua própria imagem, identidade e signos. A malandragem, inclusive, é uma forma de compor uma identidade antagônica a do *playboy* e do “caxias”, que representam os grupos hegemônicos, posto que o malandro é o fruto da cidade dicotômica e partida que o gestou, onde miséria e abundância são fronteiriças. Onde o contraste entre privilegiados e desprovidos é a tônica da construção da urbe. A figura do malandro representa esta dicotomia entre o pobre e o rico. O malandro está no extremo oposto ao arquétipo do homem jovem, bem posicionado socialmente, bem arrumado, bem nascido e financeiramente abastado. O malandro pode ser o vagabundo, o desempregado, o cara que dá sempre um jeitinho para obter uma vantagem ou aquilo que quer. O malandro é o contrário do otário, é aquele que sobrevive a toda a situação que lhe é imposta, que conhece as quebradas, que sabe onde pode e onde não deve ir. Mesmo

sendo considerada uma figura marginal a figura do malandro é absorvida pelo imaginário nacional, principalmente quando associada à música, ao carnaval e ao samba. O samba ao ser institucionalizado, bem como a figura do malandro, passa a se inserir na lógica do sistema capitalista, tornando-se produtos da indústria cultural. Isto demonstra mais uma vez a plasticidade do periférico para adaptar-se e manter sua identidade viva, adaptando-se aos mais diversos cenários. O malandro passou a ser o *bon vivant* que entende de samba, que trabalha para sustentar seus vícios e hábitos, independentemente do que pensem dele. A figura do malandro ligado ao samba e a musicalidade, torna a música um veículo de expressão de identidade, de uma autoimagem positiva da essência do que é ser periférico, transmitindo conhecimentos, a autenticidade do ser periférico, compartilhando tradições, inclusive religiosas. A religião aqui une-se a figura do malandro e da roda de pagode, posto que as festas e expressões musicais caminham juntas à religião, por conta desta influência africana. Na Umbanda e no Candomblé a figura do malandro possui extrema importância, ligando-se aos exus, que são a ponte entre o mundo dos seres humanos e o mundo sobrenatural, aplicando a lei e protegendo seus devotos. Zé Pelintra, por exemplo, uma importante e popular entidade dos cultos afro-brasileiros é representada como um malandro negro que traja terno branco, usa gravata vermelha, chapéu panamá e sapatos bicolores, sendo também um grande apreciador de bebidas, cigarros e jogador de carteadado. Desta forma a cultura urbana carioca se articula a cultura negra, a sua religiosidade, a sua musicalidade para formar a cultura periférica e suas representações em um processo de hibridização. O malandro da Umbanda, do sagrado, se une ao malandro do samba, do carnaval, do profano.

Os terreiros e as rodas de samba se configuraram em espaço de difusão da cultura afro-brasileira e de resistência corroborando para o deslocamento da noção de centro da cultura hegemônica em direção a cultura periférica contra hegemônica, desta forma o samba passa a situar-se no entrelugar. Ao se situar no entrelugar o samba reinscreve os valores e referenciais outrora tidos como hegemônicos, questionando a tradição e tornando-se resistência à imposição dos valores da cultura dominante, ou seja, da cultura branca de origem europeia, incluindo aqui sua religiosidade.

O samba representa uma força de construção identitária e pertencimento, expressando uma forte rede de sociabilidade. O samba representaria uma forma de divulgação da cultura periférico-suburbana e malandra, difundindo seu cotidiano, conflitos, tensões, tradições, religiosidade, etc., e desenvolvendo o pertencimento e resistência, inclusive através da manutenção do uso da ironia, galhofa, jocosidade, inversões sociais, nos sambas e em especial

nos pagodes de partido-alto. Esta manutenção pode ser encarada como estratégias linguísticas que atenuam as identidades negras e sua crítica social, tornando-as socialmente aceitas, ao mesmo tempo que explicitam as hierarquias sociais.

Com relação ao samba propriamente dito, quando o mesmo fora transformado em símbolo nacional e cooptado pela elite hegemônica, sofrera um processo progressivo de embranquecimento, o que deu voz, em determinado momento histórico, a artistas preferidos e aceitos pela elite hegemônica, em detrimento da obra de artistas populares e negros. O pagode de partido-alto, neste cenário de embranquecimento, teria sido o responsável pelo revigoreamento do samba entre finais dos anos 1970-1980, trazendo a voga artistas negros, periféricos e suburbanos. O Cacique de Ramos teria aberto caminho para a redescoberta das origens do samba e por seu crescimento na periferia e posterior difusão para os centros hegemônicos, posto que figuras como o próprio Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, por exemplo, foram descobertos e tiveram seus trabalhos difundidos através do Cacique. Os pagodes tornaram-se um fenômeno da paisagem periférico-suburbana nos anos 1980-1990 e marcaram a ruptura com o samba que se estabelecera como cultura hegemônica. É possível compreender o pagode de partido-alto como uma tendência de samba que se consolidou, tendo como público as classes mais populares. Isto tornou-se possível em decorrência de sua ligação com o subúrbio do Rio de Janeiro, com a ideia da felicidade do carioca, da malandragem e outros estereótipos reafirmados e ligados a construção da identidade carioca. Deve-se lembrar que a musicalidade corrobora para a construção identitária do periférico, das comunidades, de negros e negras que estreitam laços e redefinem seus lugares sociais e políticos, forjando desta forma uma identidade carioca.

O pagode de partido alto é popular sendo produzido por anônimos e para anônimos, as grandes massas urbanas periféricas, o que origina toda uma tradição ligada a esses grupos. Esta tradição periférica passa a constituir-se em uma expressão sociocultural de raiz marginal que corrobora para a construção de uma identidade para estas regiões abandonadas pelo poder público e pela indústria cultural. Através deste pagode a periferia ganha um lugar dentro do mercado consumidor e por consequente, dentro da indústria cultural. Este processo promove a autoestima destes periférico-suburbanos, gera empregos, renda e promove a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades. A periferia ganha visibilidade, passa a produzir e consumir bens culturais, a fazer parte da dinâmica mercadológica/capitalista da produção artístico cultural. As novidades rítmicas, a temática do cotidiano, o exotismo do subúrbio e da periferia que originaram e difundiram grupos como

Originais do Samba, Fundo de Quintal e até mesmo a figura do Zeca Pagodinho, tornaram o pagode um produto cultural extremamente lucrativo.

Desta forma, quando o pagode de partido alto, em sua forma de festa espontânea e autêntica, malandra e alegre, que emana dos fundos de quintais representando o cotidiano e o espaço familiar do periférico, desponta no cenário da indústria cultural e fonográfica alcançando grandes números de venda e exposição ele se torna um produto representativo do fenômeno do multiculturalismo. O Pagode, fruto da periferia passa a ser percebido pela cultura central hegemônica, passando a ser consumido por ela em sua forma genuína, o que se configura na articulação de um discurso de resistência fora dos discursos hegemônicos. O fato deste pagode de partido-alto ser autêntico e espontâneo funciona como uma estratégia para ocupação de um nicho mercadológico, pois esta característica corrobora para a construção de uma legitimidade, de um pertencimento ao espaço do periférico, ao espaço dos exotismos tão apreciados pelas classes hegemônicas. Ao mesmo tempo em que esses grupos se inserem no mercado, passam a disputar e a possuir prestígio.

A periferia é marginal por que busca subverter a ordem vigente, pois ela passa a pertencer a um lugar que antes era ocupado só pela elite, pelo erudito. Ela reescreve, canta, atua para seus pares, com sua própria linguagem e especificidade, atuando para além do indivíduo e representando uma identidade grupal. A periferia, bem como o indivíduo periférico, constitui-se na personificação do subalterno conceituado que busca tomar para si o lugar de fala a que tem direito, mesmo com as dificuldades de se construir um discurso de resistência para além dos discursos hegemônicos. Neste contexto Zeca Pagodinho surge como este representante do lugar de fala dos periféricos e suburbanos tornando-se uma figura icônica, que se tornaria não só um grande representante da periferia, mas seu herói e sua voz. Pagodinho é fruto do subúrbio e da periferia, crescendo em bairros como Del Castilho e Irajá, depois mudando-se para Xerém em Duque de Caxias. Zeca Pagodinho frequentou pagodes em diversos lugares do subúrbio do Rio, frequentou morros, comunidades, favelas; conhecendo de fato a alma encantadora das ruas suburbano-periféricas. Em seus pagodes tratou de temas pertinentes aos moradores do subúrbio, tratou de seu cotidiano, dos bairros por onde transitou e da boêmia a qual representa. Ao fazer parte desta boemia carioca e ao unir-se a diversos músicos periféricos, sendo ele também um, Zeca torna-se um ator deste fenômeno histórico que foi o pagode de partido-alto, sendo também um agente dos processos históricos que este movimento cultural produziu, passando a representar uma contracultura que busca cidadania e inserção na sociedade. Pagodinho simboliza com seus sambas, sua arte e sua própria

personalidade o ideário da alegria suburbana, sendo uma representação da malandragem retratada nesta tese, o imaginário do Zé Carioca, que simboliza o malandro *bon-vivant*, que não gosta muito de trabalhar, mas que é bem humorado, extremamente bom de papo, bom de samba, ama o carnaval e os prazeres da boêmia. Zeca Pagodinho tem consciência do seu lócus identitário, seu lugar de fala e de sua condição de suburbano periférico e ao se popularizar acaba levando o pagode da periferia para o centro ideológico da metrópole carioca. Ao fazer este movimento em direção ao centro, o artista não se desvincula de seu *ethos*, o contrário disso, torna-se o baluarte desta região, fazendo com que a periferia com suas peculiaridades, passasse a ser consumida pelo centro.

No caso do pagode de partido-alto cantado por Zeca, o mesmo conquistou a Indústria Fonográfica que é um grande nicho da Indústria Cultural e deste capitalismo que a mesma representa, entrando em um universo dominado pelos grupos hegemônicos e dando voz a uma cultura subalterna, antes desconhecida por parte desses grupos da elite social. Este artista, com sua trajetória, seus trejeitos e com as próprias letras de seus sambas cria relações de pertencimento e extraí de seu fazer artístico a essência do que lhe é semelhante, tornando-se reflexo do seu local de origem e ao mesmo tempo conseguindo fazer a ponte entre periferia e centro hegemônico, fazendo com que haja um diálogo entre estas diferentes culturas, agora conectadas, num processo de dinamização da sociedade. Zeca Pagodinho sintetiza a essência do carioca suburbano, e mesmo assim, consegue atravessar fronteiras ideológicas entre centro e periferia, entre subalternos e classes hegemônicas através da difusão de um gênero musical marginalizado, o pagode de partido-alto.

Zeca Pagodinho teria se tornado uma unanimidade nacional justamente em decorrência da sua facilidade em transitar entre universos contrastantes, devido a seu carisma e empatia com sua plateia nos shows, sua simplicidade e seus trejeitos. Zeca teria unido culturalmente a periferia ao centro hegemônico fazendo com que acabasse a cidade partida, tendo feito desaparecer a barreira metafórica e a barreira física entre periferia e centro, e ao fazer isso, Zeca levou para a Zona Sul do Rio de Janeiro e para a região dos novos ricos da cidade, a Barra da Tijuca, toda uma cultura periférica carioca, com suas características, costumes, linguagem, etc.

Zeca Pagodinho representa, enquanto objeto de pesquisa, aquele caso que permite dar voz a tantos outros esquecidos. Dentre tantos pagodes que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, nas periferias e subúrbios, de tantos partideiros que existiram e ainda existem e sobre os quais pouco ou nada sabemos, Zeca é um desses casos raros, representativos, que dão voz

aos excluídos, sendo possível, através da análise de sua carreira, ou seja de uma análise micro, tornar visível o que o indivíduo é capaz de desenvolver através de suas relações interpessoais, sua posição, seus recursos, seu grupo familiar e social, suas amizades, etc., dentro da sociedade construindo uma tendência geral e perceptível culturalmente, em um nível macro. Zeca ao se tornar o *Robin Hood* do samba através de seu espírito de coletividade e generosidade na escolha do repertório de seus discos, dando voz a partideiros desconhecidos e anônimos, ao buscar parceiros musicais nas periferias e subúrbios, nas rodas de samba, na comunidade portelense, etc., permite que sua música reflita a sociabilidade do partido-alto e a linguagem da periferia. Estas escolhas de compositores demonstram que Zeca não se desvincula do seu lugar de fala na hora da escolha do seu repertório, que chegará tanto às massas subalternas periféricas e suburbanas, quanto às elites do centro hegemônico. Ao fazer isso, em uma análise micro, Zeca demonstra que suas escolhas são socializadas, representando aquele espaço identitário que o originou, são escolhas não naturalizadas, mas premeditadas e elaboradas e que possibilitam tanto a construção de uma identidade individual quanto de uma identidade coletiva em um constante processo de construção desta memória que Zeca representa. Sendo assim Zeca se torna a voz da periferia duplamente: primeiro ao dar voz a anônimos frutos da periferia e do subúrbio na escolha de seu repertório e segundo, por ele mesmo ser fruto dessa periferia, demonstrando a todo momento sua alma suburbana e difundindo a cultura periférica em shows, músicas e até nas entrevistas que concede a grande mídia, comprovando toda a sua familiaridade com este lugar de fala, sua preferência pela rua, pela simplicidade, pelas amizades, pela cerveja e pelas rodas de pagode de partido-alto. Por possuir capital cultural, prestígio e protagonismo na cena do samba nacional, além de possuir o capital financeiro ao dispor de uma gravadora e infraestrutura para dar voz aos compositores que seriam excluídos pela indústria cultural e fonográfica, Pagodinho utiliza-se desse capital para legitimar o discurso periférico-suburbano. Desta forma atua de modo a fazer com que este discurso antes deslegitimado, adquira capital social, cultural e linguístico, advindos das relações, das ligações e das redes de sociabilidade constituídas através do samba de partido-alto e dos laços de solidariedade entre os grupos suburbanos ligados ao universo do samba. Desta forma características dos grupos subalternos ligados à periferia, tais como trejeitos, sotaque, linguajar e outros aspectos socio-identitários ultrapassam as fronteiras do local onde foram elaborados e passam a ser assimilados pelo centro hegemônico em um processo de circularidade cultural e multiculturalismo, Zeca passa então a ser o mediador entre a cultura periférica/subalterna e a cultura hegemônica, tornando-se um relativizador da ordem.

Pode-se concluir que Zeca Pagodinho possui boa recepção na sociedade brasileira, pois em toda a sua trajetória nunca se desvinculou do seu local de origem. Zeca manteve suas relações interpessoais de antes da fama, bem como manteve sua simplicidade, seus trejeitos e gírias periférico-suburbanas, demonstrando ser realmente “das quebradas” do Rio de Janeiro. Zeca consegue romper as fronteiras entre periferia e centro justamente por manter seu *ethos* identitário. Ao mantê-lo Zeca conquista áreas e espaços da sociedade que buscam por novidades e exotismos, gerando assim, práticas sociais compartilhadas, fruto de um processo de circularidade cultural e se tornando a voz da periferia.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

6.1 Obras de referência

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/sobre>>. Acesso em 26 Abr 2021.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 02 set 2016.

6.2 Bibliografias citadas

ABREU, Marta et al (Org). **Cultura negra vol. 2: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói: Eduff, 2018.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da História. Bauru: Edusc, 2007.

ALVITO, Marcos. **Histórias do Samba**. De João da Baiana a Zeca Pagodinho. São Paulo: Matrix, 2013.

AMADO, Renato. **Macunaíma, um malandro alegórico**. Revista Odisseia, v. 3, nº. 1, pp. 170 - 189, 21 maio 2018. Natal - RN: UFRN. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/13338>>. Acesso em: 10 FEV 2022.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não**. Música popular cafona e Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

_____. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

AVELAR, Alexandre de Sá. **A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões**. UFES - Programa de Pós-Graduação em História. *Dimensões*, vol. 24, 2010, pp. 157-172. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/dimensoes/article/viewFile/2528/2024>>. Acesso em: 17 jul 2016.

BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Subterrâneos da Submissão: Sentidos do Mal no Imaginário Umbandista. Memorandum, nº. 2, pp. 55-67, (Abr/2002). Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP. Disponível em: <<https://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos02/artigo06.pdf>>. Acesso em: 10 Abr 2021.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. **Tem Orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira**. Religião e Sociedade, Rio de

Janeiro, v. 27, nº. 2, pp. 85-113, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-85872007000200005>>. Acesso em: 19 Jun 2020.

BARATA, Denise. **Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas** no samba carioca. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/013-denisebarata>>. Acesso em: 14 jun 2008.

_____. Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

BARBOZA, Jane; BRUNO, Leonardo. **Zeca - Deixa o Samba Me Levar**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2014.

BASTOS, Pedro Paulo Zahluth. **A Construção do Nacional-Desenvolvimentismo de Getúlio Vargas** e a Dinâmica de Interação entre Estado e Mercado nos Setores de Base. *Economia, Selecta, Brasília (DF)*, v.7, nº.4, pp.239–275, dezembro 2006.

BARROS, José D’Assunção. O campo da História: especialidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, v. 9, nº. 1, pp. 125-141, 2005. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá. DHI/PPH/UEM: Maringá, 2005. Disponível em: <http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=173>. Acesso em: 27/07/2017.

_____. **Sobre a feitura da micro-história**. OPSIS, vol. 7, nº 9, jul-dez, pp. 167-185. UFG - Catalão: 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/viewFile/9336/6428> >. Acesso em: 01 set 2016.

_____. A Nova História Cultural – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. In: **Cadernos de História**, v. 12, nº. 16. Minas Gerais: PUC, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n16p38>>. Acesso em: 10 jan 2014.

_____. **História e Música** - Considerações sobre suas possibilidades de interação. In: *Revista História & Perspectivas*, nº 58, jan/jun, pp. 25-39. Uberlândia: EDUFU, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>>. Acesso em: 08 fev 2022.

BHABHA, Homi, K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (org) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 2ª ed., p. 183- 191.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Filho Brasil pede a bênção. Mãe África: identidade negra no canto de Clara Nunes (1968-1982), pp.: 109-140. In: ABREU, Marta et al (Org). **Cultura negra vol. 2: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói: Eduff, 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

BUSCÁCIO, Gabriela. Cultura Negra nos anos 1970: Candeia e a Quilombo. In: ABREU, Marta et al (Org). **Cultura negra vol. 2: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói: Eduff, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Conflitos Multiculturais da Globalização. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 2001.

CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hisldete Pereira de. **A Industrialização Brasileira nos Anos de 1950: Uma Análise da Instrução 113 da SUMOC**. Est. econ., São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, JULHO-SETEMBRO 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ee/v39n3/v39n3a03.pdf>>. Acesso em: 30/08/2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

CERQUEIRA, Daniel Ricardo de Castro; MOURA, Rodrigo Leandro de. Vidas Perdidas e Racismo no Brasil. Nota Técnica, nº. 10 (novembro). Brasília: Ipea, 2013. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/131119_notatecnicadiest10.pdf>. Acesso em: 16 Ago 2021.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo Santa Cruz. **Democracia racial e homicídios de jovens negros na cidade partida**. 2667 - Texto para discussão - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (janeiro/2017). Brasília: Ipea, 2017. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1588-td2267.pdf>>. Acesso em: 14/11/2020.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

_____. **A História hoje: dúvidas, desafios e propostas**. Estudos Históricos, v.7, nº.13, pp. 97-113. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1994.

_____. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. Revista Estudos Históricos, v. 8, nº. 16, pp. 179-192. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 10/03/2017.

_____. À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

_____. **A nova história cultural existe?** In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jathay (orgs). História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações, pp. 29-46. 2006. Rio de Janeiro: 7 Letras.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**; aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Mito fundados e sociedade autoritária**. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CORDEIRO, Lohann Kundro. Material Informativo: A Umbanda como Religião e Identidade Nacional Brasileira. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba: UTFPR, 2019.

Disponível em: <

http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/13814/1/CT_CODEG_2019_1_09.pdf>. Acesso em: 04 abr 2022

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a História. **Topói**, v.10, nº.19, pp. 7-16, jun/dez 2009.

DOMINGUES, Álvaro. **(Sub)úrbios e (sub)urbanos** – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? In: Revista da Faculdade de Letras – Geografia I Série, v. X/XI, Porto, nº.5, pp. 5-18. Porto: FLUP, 1994. Disponível em:

<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1588.pdf>>. Acesso em: 10 out de 2016.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural – 1920-1945. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2002.

Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/pt-br.php)

[disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/pt-br.php)>. Acesso em: 15 jun 2008.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: a 'autenticidade' no samba e no choro. Tese de Doutorado – Sociologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010.

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 02 set 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade**. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. 1 de noviembre de 2012, v. XVI, nº 418 (47). Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>>. Acesso em: 02 set 2016.

_____. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**: Rio de Janeiro 1858/1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

FERREIRA, Álvaro. **A cidade do século XXI**: segregação e banalização do espaço. Rio de Janeiro: Consequência, 2011.

FIGUEIREDO, Carlos Vinícius da Silva. **Estudos subalternos**: uma introdução. In: Raído, v. 4, n.º. 7, (jan./jun.), pp. 83-92. Mato Grosso do Sul: Universidade Federal da Grande Dourados, 2010. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522>>. Acesso em: 04 jan 2020.

FONTANELLA, Fernando Israel. **O que vem de baixo nos atinge**: intertextualidade, reconhecimento e prazer na cultura *digital trash*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009. São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.intercom.org.br%2Fpapers%2Fnacionais%2F2009%2Fresumos%2FR4-1387-1.pdf&clen=124934&chunk=true>>. Acesso em: 03 Abr 2022.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021 - Ano 15 – 2021. São Paulo: 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>>

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FRAZÃO, Rosenberg Fernando de Oliveira. **Malandragem e ordem social**: um estudo da autoridade malandra através do samba e da literatura. Tese de Doutorado – Pós-Graduação em Sociologia – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: UFPE, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9525/1/arquivo443_1.pdf>. Acesso em: 09 mai 2020.

FREITAS, Guaciara Barbosa de. **Periferia midiaticizada – midiaticização da periferia**. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - 28 a 30 de maio de 2008. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14175.pdf>>. Acesso em: 01 set 2016.

GINZBURG, Carlo. Micro-História: Duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício, pp 249-279. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba**: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. Topoi - Revista de História. N.º. 9. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00171.pdf>>. Acesso em 17 abr 2021.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** – Literatura; Folclore; Gramática; Apêndices: variantes e índices. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Cadernos do cárcere**: introdução ao estudo da filosofia; a filosofia de Benedetto Croce. VOLUME I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Cadernos do cárcere**: os intelectuais; o princípio educativo; jornalismo, v. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HALBACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Estética da Periferia: um conceito capcioso**. Seminários Internacionais Museu Vale 2012: Se essa rua fosse minha... Sobre desejos e cidades. De 14 a 18 de março. Espírito Santo: Museu Vale, 2012. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br/2012/textos/heloisabuarquedehollanda.pdf>>. Acesso em: 30 ago 2016.

HORTA, Natália Botelho. O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/18420>>. Acesso em: 15 fev 2022.

IPHAN/MINC. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Proponente: Centro Cultural Cartola. Supervisão e financiamento: Iphan/MinC. Apoio: Seppir - Fundação Cultural Palmares. Rio de Janeiro, 2007.

KAECKE, Janaína de Moraes. **O Sujeito na Quebrada do Samba**. França: Ponto Urbe, 2013. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/905>>. Acesso em 06 ago 2016.

LEROUX, Liliane; RODRIGUES, Renata Oliveira. **Deslocamentos da nova literatura marginal**: os sentidos de “periferia” e o livre ficcionar do artista. ANTARES – Letras e Humanidades, v. 6, nº 12, (jul/dez). Rio Grande do Sul: UCS, 2014. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/2979/1802>>. Acesso em: 30 ago 2016.

LEVI, Giovanni. “**Sobre a micro-história**” In: BURKE, Peter (org). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____. **Usos da biografia**. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (org) Usos e abusos da história oral, pp. 167– 182. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

LEVILLAIN, Philippe. **Os protagonistas**: da biografia. In: RÉMOND, René (Org). Por Uma História Política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Introdução a obra de Marcel Mauss**. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

LIMA, Marcos Hidemi de. **Malandros de antanho e malandros de gravata e capital**. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL - nº 7. Londrina: 2009. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-7-2009/Marcos%20Hidemi%20de%20Lima.pdf>>. Acesso em: 17 abr 2021.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LORIGA; Sabina. **A biografia como problema**. In REVEL, Jacques (org.). Jogos de escalas: a experiência da microanálise, pp. 225-249. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MACHADO, Irene. Escola de Semiótica – A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial-FAPESP, 2003.

MATTOS, Romulo Costa. **A construção da memória sobre Sete Coroas**, o “criminoso” mais famoso da Primeira República. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH - RIO. Rio de Janeiro: ANPUH, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338512062_ARQUIVO_SETECOROAS.pdf>. Acesso em: 10 AGO 2021.

MERLINO, Tatiana. **Um Estado que mata pretos, pobres e periféricos**. In: Ponto de Debate, nº 19 (outubro/2018). São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2018. Disponível em: <http://bradonegro.com/content/arquivo/18062019_231355.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2020.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio era a roda**. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2006. Disponível em: < http://www.edicoestoro.net/attachments/057_LITERATURA%20MARGINAL%20-%20OS%20ESCRITORES%20DA%20PERIFERIA%20ENTRAM%20EM%20CENA.pdf>. Acesso em: 01 set 2016.

NOGUEIRA, Nilcemar (coord.). **Dossiê das Matrizes do Samba** no Rio de Janeiro partido-alto samba de terreiro samba-enredo. CENTRO CULTURAL CARTOLA. Brasília: IPHAN, 2014. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>. Acesso em: 08 MAR 2019.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, nº 10, dez. 1993.

OJIMA, Ricardo. **A dicotomia centro-periferia em discussão**: consequências inesperadas e desafios para a gestão nas aglomerações urbanas metropolitanas. In: XII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2005, Belo Horizonte. Anais do XII Congresso Brasileiro de Sociologia. São Paulo: SBS, 2005. v. 1.

_____. et al. Cad. **O estigma de morar longe da cidade**: repensando o consenso sobre as “cidades-dormitório” no Brasil. In: Cad. Metrop., São Paulo, v. 12, n.º. 24, pp. 395-415, jul/dez 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/viewFile/5896/4246>>. Acesso em: 01 set 2016.

OLIVEIRA, Kátia Linhaus de. Lenço no pescoço, navalha no bolso... eu passo gingando, provooco e desafio... Capoeira – Revista de Humanidades e Letras, v. 05, n.º. 02, 2019. Ceará: UNILAB, 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos** – Uma História que deu Samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Do canto popular ao “ponto cantado”**: canção popular e musicalidade afro-religiosa. In: Revista MOUSEION do Museu e Arquivo Histórico La Salle, n.º 30. Canoas/RS: Universidade La Salle, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i30.4728>>. Acesso em: 18 jun 2020.

PINHO, Marcio Giacomini. **O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970** no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes. Campinas: 2014.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras do Brasil** - Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. Revista USP, n.º 28, pp. 64-83, 1996. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i28p64-83>> Acesso em: 09 jul 2020.

PRYSTHON, Angela; CARRERO, Rodrigo. **Da periferia industrial à periferia fashion**: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura. *Eco-Pós*, v. 5, n. 2, 2002. Disponível em: < <http://www.cinereporter.com.br/artigos/Artigo%20Eco-Pos%202002.pdf>>. Acesso em: 01 set 2016.

_____. **Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo**. Revista FAMECOS • Porto Alegre • n.º 21 • agosto 2003 • quadrimestral. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3212/2477>>. Acesso em: 01 set 2016.

REVEL, Jacques. **Microanálise e construção do social**. In: REVEL, Jacques (org.). Jogos de escalas: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15 – 38.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. Cidade, Cidadania e Segregação Urbana. The European Journal of Planning, 2004. Disponível em: <<http://www.planum.net/download/ribeiro-pdf>>. Acesso em: 26 jul 2020.

ROCHA, Gilmar. "Eis o malandro na praça outra vez": a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. Scripta, v.10 n.19, pp. 108-121. Minas Gerais: PUC, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/13941>>. Acesso em: 04/08/2021.

ROUSSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

RUA, João. Posfácio. In: FERREIRA, Álvaro. **A cidade do século XXI: segregação e banalização do espaço**. Rio de Janeiro: Consequência, 2011.

RUBIN, Albino. **Dos sentidos do Marketing cultural**. Revista Textos. Salvador: FACOM, 1998.

SÁ JUNIOR, Mário Teixeira de. **A invenção do Brasil no mito fundador da Umbanda**. In: Revista Eletrônica História em Reflexão: Vol. 6 n. 11 – UFGD - Dourados jan/jun 2012.

Disponível em:

<<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1892/1055>>. Acesso em 09 Abr 2021.

SANTANA, Fabio Tadeu de Macedo; SOARES, Marcus Rosa. **Reformas Passos: cem anos de uma intervenção excludente**. In: Observatorio Geografico America Latina, S/D.

Disponível em:

<<http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/156.pdf>>. Acesso em: 01 set 2016.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **Complexo de Ze Carioca**: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Revista Brasileira de Ciências Sociais (pp. 49-63). São Paulo: Anpocs, 1995. Disponível em: <http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs29_03.pdf>. Acesso em: 08 mai 2020.

SEBRAE. **Painel regional: Baixada Fluminense** / Observatório Sebrae/RJ. Rio de Janeiro: SEBRAE/RJ, 2015a. Disponível em:

<http://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFREG_2014_BaixadaFlum.pdf>. Acesso em: 01 set 2016.

_____. **Painel regional : Rio de Janeiro e bairros** / Observatório Sebrae/RJ. Rio de Janeiro: SEBRAE/RJ, 2015b. Disponível em:

<http://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFREG_2014_CapitalRJ.pdf>. Acesso em: 01 set 2016.

SERBENA, Carlos Augusto. **Imaginário, ideologia e representação social**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, n 52, Dezembro de 2003. Santa Catarina: UFSC, 2003. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434>>. Acesso em: 27 jul 2017.

SILVA, Fábio Lopes da. **Esquina de tantas ruas**: os Pagodes do Cacique de Ramos no espaço urbano carioca. Vol. 10 Ano X nº 1 - Janeiro - Junho de 2013. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Universidade Federal de Uberlândia, 2013. Disponível em:

<<https://www.revistafenix.pro.br/wp/artigos/esquina-de-tantas-ruas-os-pagodes-do-cacique-de-ramos-no-espaco-urbano-carioca/>>. Acesso em: 30 mai 2020.

SILVÉRIO, VALTER ROBERTO. **O multiculturalismo e o reconhecimento: mito e metáfora.** Revista USP, São Paulo, n.42, p. 44-55, junho/agosto 1999. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28454>>. Acesso em: 01 set 2016.

SIMMEL, Georg. (1983). **Sociabilidade, um exemplo de sociologia pura ou formal.** In: E. Moraes Filho (org.), *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SOARES, José de Lima. A nova direita, bolsonarismo e tendências neofascistas no Brasil. In: Emblemas - Revista da Unidade Acadêmica de História e Ciências Sociais - UFCAT - v. 18 n. 2 (2021): Dossiê "Novas/Novos Pesquisadoras/Pesquisadores do Campo Materialista Histórico-Dialético". Catalão: UFCAT, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/emblemas/article/view/70172>>. Acesso em: 05 Fev 2022.

SOTO, William Héctor Gómez. **Subúrbio, periferia e vida cotidiana.** In: Estud.soc.agric, Rio de Janeiro, vol. 16, no. 1, 2008: 109-131. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/download/298/294>. Acesso em: 13 Ago 2017.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos . **O entre-lugar e os estudos culturais.** The between-place and the cultural studies. Travessias - Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte, Vol. 1 - nº 01. Paraná, UNIOESTE: 2007. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/O%20ENTRE%20LUGAR%20E%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIIS.pdf>. Acesso em: 08 set 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/10/spivak-pode-o-subalterno-falar.pdf>>. Acesso em: 13 Nov 2017.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 - 1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Complexo de Zé Carioca - notas sobre uma identidade mestiça e malandra.** *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - n. 29, p. 49-63. ANPOCS: São Paulo, 1995. Disponível em: <http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbc29_03.pdf>. Acesso em: 17 ago 2021.

TEIXEIRA JÚNIOR. **Samba: uso e significação na identidade da Umbanda.** In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/teixeirajunior.pdf>>. Acesso em: 15 jun 2008.

THOMPSON, Edward Palmer. **The Politics of theory.** In: SAMUEL, Raphael (Ed.). *People's history and socialist theory*. London: Routledge, 1981.

_____. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. In: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sérgio (Orgs.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

TROTTA, Felipe. **Música Popular e Qualidade Estética**: estratégias de valoração na prática do samba. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA. Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrota.pdf>>. Acesso em: 19 dez 2018.

_____. **Mussum, Os Originais do Samba e a sonoridade do pagode carioca**. Revista Famecos (Online). Porto Alegre, v. 23, nº. 2. Porto Alegre: PUCRS, 2016. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/22325/14178>>. Acesso em: 19 dez 2018.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. Galaxia (São Paulo, online), nº. 41, mai-ago., 2019, pp. 140-153. São Paulo: UMESP, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239691>>. Acesso em: 15 Abr 2022.

VELHO, Ana Paula Machado. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. Revista De Estudos Da Comunicação, v. 10, nº 23. Curitiba: Editora Universitária Champagnat, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22315>>. Acesso em 15 dez 2020.

VIANNA, Luiz Fernando. **Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar** - Perfis do Rio – v. 37. Rio de Janeiro: Relume Dará: Prefeitura, 2003.

VICENTE, Eduardo. **Os dados do nopem** e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/4477170-Os-dados-do-nopem-e-o-cenario-da-musica-brasileira-de-1965-a-1999-1.html>>. Acesso em: 19 dez 2018.

_____. **Segmentação e consumo**: a produção fonográfica brasileira 1965-1999. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

VIEIRA, Caroline Moreira. Música, Afroreligiosidade, Identidade Negra e Fonografia: Traçando caminhos no pós-abolição (1910-1930), pp.: 84-108. In: ABREU, Marta et al (Org). **Cultura negra v. 2**: trajetórias e lutas de intelectuais negros. Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói: Eduff, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.