

Carlos Monteiro - Claudio Jorge Soares

CONEXÕES

Leopoldina, choro e samba



Carlos Monteiro - Claudio Jorge Soares

CONEXÕES

Leopoldina, choro e samba



2026

São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M775c

Monteiro, Carlos -

Conexões: Leopoldina, choro e samba / Carlos Monteiro,
Claudio Jorge Soares. - São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-607-4

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-607-4

1. Choro. 2. Samba. 3. Subúrbios cariocas. 4. Leopoldina.
5. Cultura urbana. I. Monteiro, Carlos. II. Soares, Claudio Jorge.
III. Título.

CDD 307.76

Índice para catálogo sistemático:

I. Cultura urbana - Rio de Janeiro (RJ)

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores.

Copyright da edição © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Juliana de Fátima Marques da Costa
Tipografias	Acumin, Mundial DemiBold, Acumin Variable Concept
Revisão	Manuel Ferreira
Autores	Carlos Monteiro Claudio Jorge Soares
Pesquisa bibliográfica	Vinícius Kabarite

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 6

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand

Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza

Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro

Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos

Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastrel Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiane Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suêlen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Apresentação

O porquê deste 'Conexões: Leopoldina, Choro e Samba'12

Sandra de Sá Carneiro

Prefácio15

Introdução

Memória, objeto de estudo fugidio22

CAPÍTULO 1

Epidemias, reformas, caminhos interrompidos:

a cidade que antecede o choro e o samba27

Epidemias e modos de vida31

O Rio de Janeiro em mutação36

CAPÍTULO 2

Do coração da Pequena África ao ritmo da cidade:

o nascimento do choro e do samba carioca48

O processo de construção do choro50

O desabrochar do jeito carioca
de fazer samba65

CAPÍTULO 3

**Que subúrbios são esses da chamada
Região da Leopoldina? 83**

Subúrbio carioca:
uma construção simbólica e estigmatizada 85

Trilhos, praias e muros:
a formação e transformação urbana da Região da Leopoldina 90

Quintais sonoros:
o samba, o choro e os espaços de sociabilidade 95

Entre o asfalto e o improvisado:
escolas de samba, remoções e resistência cultural 99

CAPÍTULO 4

Dedicado a quem fez e faz..... 102

**Os textos especialmente produzidos
para o Conexões..... 105**

Luiz Carlos Nunuka da Silva

Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano:
memória, território e encontro.....107

Maria Celeste Ferreira

Como diz Nei Lopes, 'é o rochedo
contra o mar' 111

Flávio Lima

Samba e Subúrbios da Leopoldina 118

Augusto Gonçalves de Lima

Memórias do Carnaval da Leopoldina..... 123

Maira Chalfun

Desce mais uma: nasce o Viradão
Cultural Suburbano 129

As entrevistas concedidas com exclusividade para o <i>Conexões</i>	135
---	-----

Carlos Eduardo Guimarães Campos

'Sou o que sou porque moro na Cidade Alta'	136
--	-----

Heitor dos Prazeres Filho

'O meu choro era quase sempre acompanhado por um violão, um cavaquinho; e meu sorriso, provocado pelas cócegas dos pinceis do meu pai'	142
---	-----

Walter da Silva

'Até hoje estou aqui, vivendo no meu subúrbio, que é a minha vida'	149
---	-----

Dorina

"O choro e o samba me deram identidade"	155
---	-----

Apêndice

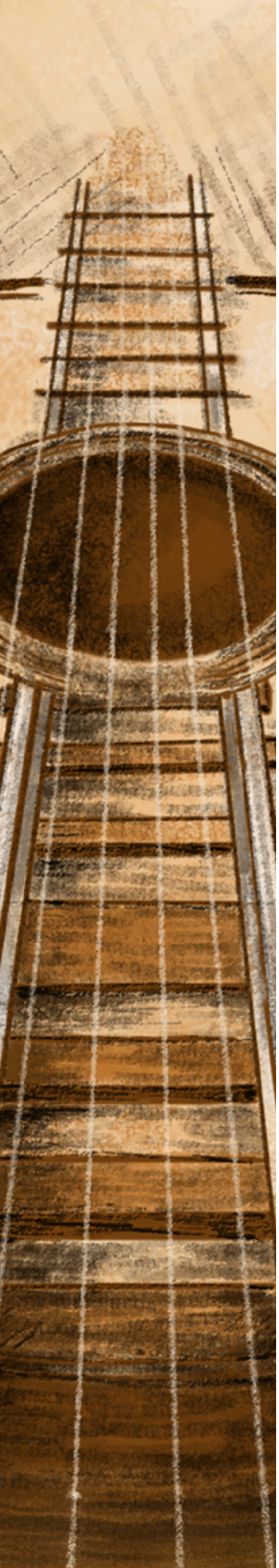
Minibiografias das autoras e dos autores citados.....	160
---	-----

Aquelas e aqueles que produziram textos especialmente para o <i>Conexões</i>	160
---	-----

Aquelas e aqueles citada(o)s ao longo do <i>Conexões</i>	161
---	-----

Referências bibliográficas	172
---	-----

Sobre os autores	176
-------------------------------	-----



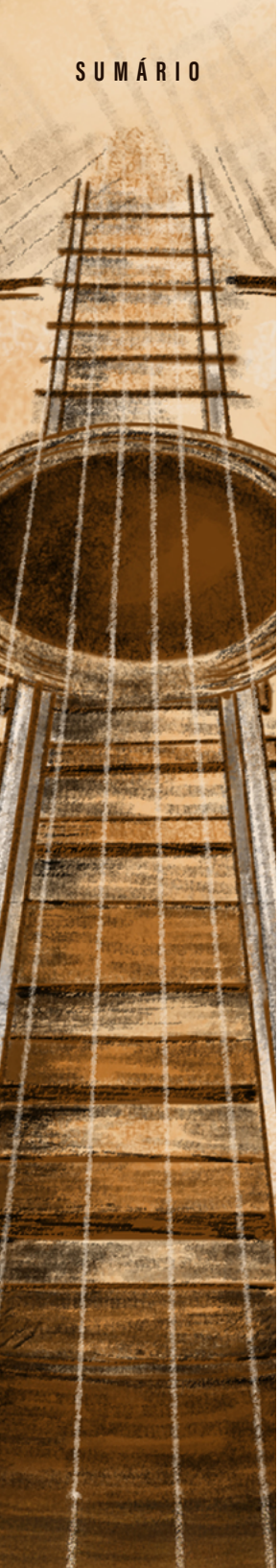
APRESENTAÇÃO

O PORQUÊ DESTE 'CONEXÕES': LEOPOLDINA, CHORO E SAMBA'

Registrados patrimônios culturais do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2007 e 2024 respectivamente, o samba do Rio de Janeiro e o choro são reconhecidos mundo afora como dois belos exemplos da força criativa e da grande qualidade artística da nossa gente. Porém, a despeito da magnitude alcançada por eles, a preservação de suas memórias carece de mais atenção do poder público. Principalmente se elas se inter-relacionam com os subúrbios da cidade – exceção feita a esparsas e honrosas iniciativas.

Exemplo dessa indiferença é a casa onde Pixinguinha morou, em Ramos. Palco de saraus memoráveis que reuniam grandes nomes da cultura brasileira na primeira metade do século XX, ela não foi transformada em espaço de cultura, apesar de sua enorme significação cultural. Lamentavelmente está em mãos privadas, assim como a guarda de todo o acervo pessoal deste que é considerado um dos maiores músicos do mundo. Protegida por grades, até outubro de 2025, quando a redação deste livro foi concluída, não havia nem uma plaquinha sequer na fachada da casa identificando-a como uma das moradas de um gênio da nossa cultura. Embora ela fique a poucos metros do Reduto Cultural do Choro Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), na Praça Ramos Figueira, e da estátua do mestre instalada no bar onde ele costumava beber, trajando seu tradicional pijama, esculpida pelo artista plástico Ique.

O próprio Reduto Pixinguinha só existe graças à mobilização de diversos segmentos sociais articulada pelo Instituto Cultural Grupo

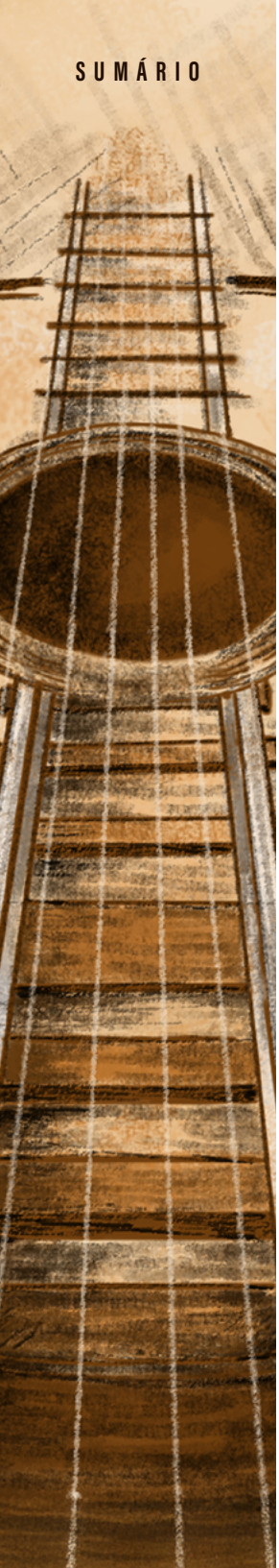


100% Suburbano; e não por iniciativa do poder público. Em 23 de abril de 2013, durante as comemorações do Dia Nacional do Choro, foram o 100% Suburbano e alguns coletivos culturais da região que fixaram placa na Ramos Figueira “rebatizando” o local em homenagem ao autor de *Carinhoso, Rosa, Vou Vivendo*, entre tantas outras joias do nosso cancionero. Somente cinco anos depois, em 2018, é que a prefeitura decidiu reconhecer oficialmente a Praça como Reduto Cultural do Choro Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), que também foi declarado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro em 2023, e do Estado, no ano seguinte¹.

Assim como ocorre com o choro, entendemos igualmente que a preservação da memória do samba e de suas personagens também deixa a desejar nos subúrbios cariocas. Apesar da visibilidade midiática alcançada, ainda são incontáveis as/os sambistas, as histórias e os lugares relacionados a elas e eles que permanecem desconhecidos da grande maioria da população. Exemplo dessa indiferença é a pouca atenção dada hoje em dia à Festa de Nossa Senhora da Penha de França, a Festa da Penha. Realizada anualmente aos domingos de outubro, ela, que até os anos 1980 mobilizava a cidade, aos poucos foi perdendo protagonismo, e sua memória, consequentemente, esvaindo-se.

Entre outras significativas contribuições a nossa cultura, a Festa da Penha teve importância destacada nos processos de consolidação do samba e do choro. Decorridos basicamente entre a abolição da escravatura, em 1888, e as duas primeiras décadas do século XX, foi durante este período que os fados, as modinhas e os ranchos trazidos pelos portugueses começaram a ser desbancados pelo choro, samba e cordões, que mais tarde se transformariam nos populares blocos de sujo. Porém, ao arrepio de sua notável contribuição na formação da identidade cultural carioca, infelizmente quase não ouvimos mais falar da Festa da Penha.

1 Leis municipal nº 8.044, de agosto de 2023, e estadual nº 10.614, de dezembro de 2024, respectivamente.



Conscientes de que preservar memórias e difundir saberes e fazeres também são maneiras de combater estigmas como os que relacionam os subúrbios apenas a lugares desprovidos de infraestrutura básica, inseguros e violentos, o Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e a Fundação Oswaldo Cruz nos concederam a honra de escrever este “Conexões: Leopoldina, Choro e Samba”. Com ele temos a intenção de abordar centralmente como e em que medida os universos desses dois patrimônios culturais brasileiros se incrustaram na considerada Região da Leopoldina, composta pelos bairros Bonsucesso, Alemão, Ramos, Manguinhos, Maré, Olaria, Penha, Penha Circular, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas, Vigário Geral e Jardim América.

Por fim, queremos agradecer, orgulhosos e honrados, a confiança em nós depositada pelo Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e pela Fundação Oswaldo Cruz, que viabilizaram a realização desta obra. Para além de um livro, ela é mais uma tentativa de chamar a atenção do poder público e da população para a falta de cuidado com o resgate da nossa memória e para a potência das culturas produzidas pelo criativo povo suburbano.

Boa leitura. Tomara que gostem.

Os autores

PREFÁCIO

Sandra de Sá Carneiro²

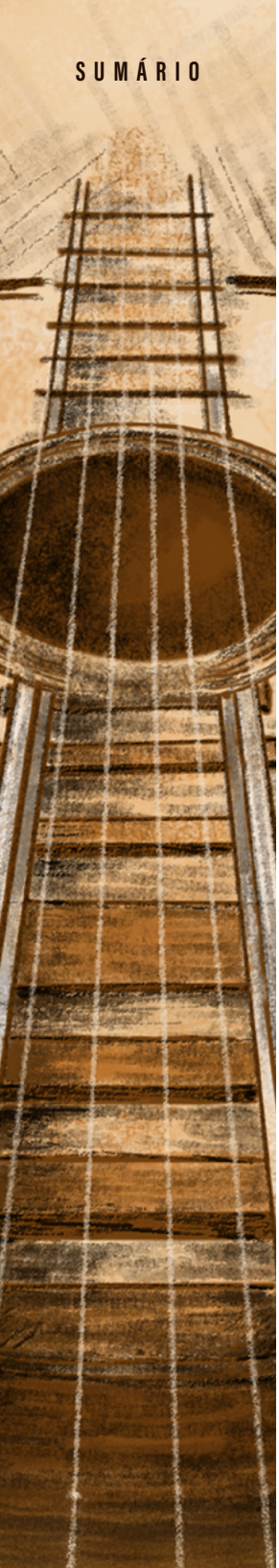
Não resisto à ideia de iniciar este prefácio, manifestando a minha alegria em poder compartilhar com o público mais geral o livro *Conexões: Leopoldina, Choro e Samba*. Ele representa o coroamento de uma parceria potente entre o Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e a Coordenação de Cooperação Social da Presidência da Fiocruz.

O 100% Suburbano é um coletivo cultural que, desde o início de suas atividades, sempre procurou “valorizar a cultura local, a identidade dos subúrbios da Leopoldina, região que tanto colaborou para a atual agenda social da cidade do Rio de Janeiro, resgatando sua história e a educação musical na formação cidadã”.

A Coordenação de Cooperação Social é o órgão da presidência da Fiocruz que tem “como compromisso, interagir com organizações da sociedade civil, movimentos sociais e poder público para desenvolvimento de estratégias e iniciativas em escala local, regional e nacional que contribuam no enfrentamento e redução das desigualdades e iniquidades socioambientais em saúde”.

Com o 100% Suburbano mantenho uma relação próxima desde 2013, quando seus integrantes acolheram com interesse o meu trabalho de pesquisa e reflexão sobre os coletivos suburbanos. Com a Fiocruz, tenho uma relação de respeito e admiração, por ser uma das mais bem-sucedidas instituições de ensino, pesquisa e extensão que o país tem.

2 Sandra de Sá Carneiro é Antropóloga, Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPCIS/UERJ.



Sem ser uma universidade, abriga um número expressivo de profissionais altamente qualificados, de diferentes áreas do conhecimento, que desenvolvem ensino e pesquisa de ponta, em vários níveis. Dentre os seus inúmeros objetivos, temos o desenvolvimento de projetos voltados para o fortalecimento da cultura, cidadania e promoção da saúde em bairros periféricos, o ponto de partida da parceria acima mencionada.

Essas ações sinalizam, assim, o compromisso conjunto entre as duas entidades que entendem a cultura e a educação como ferramentas fundamentais para o desenvolvimento social, para a melhoria da qualidade de vida nas periferias e nos subúrbios cariocas, o que implica em conectar o conhecimento gerado na Fiocruz com as realidades e necessidades dos territórios que vivenciam um contexto de escassez de políticas públicas.

É preciso lembrar que a relação entre saúde e cultura é complexa e dialética, pois, da mesma forma que o contexto cultural influencia a saúde ao constituir comportamentos, visões de mundo e estilos de vida, também as práticas culturais, como a música, a arte, o teatro, as festividades são ferramentas cruciais para promover o bem-estar físico e mental. Portanto, essa parceria, ao ajudar a desenvolver uma abordagem cultural da saúde, reconhece a importância das manifestações populares e da cultura como um componente essencial para a promoção de saúde e qualidade de vida.

Nesse sentido, a cultura pode ser entendida como instrumento de conscientização sobre a saúde de forma mais acessível e aceitável do que através simplesmente de palestras, textos ou cartilhas. A ideia norteadora foi conectar os indivíduos com seu território, aumentando a sua autoestima e promovendo o bem-estar, através da realização de atividades culturais, como festas, música e passeios turísticos, que reduzem o estresse e fortalecem a saúde mental.

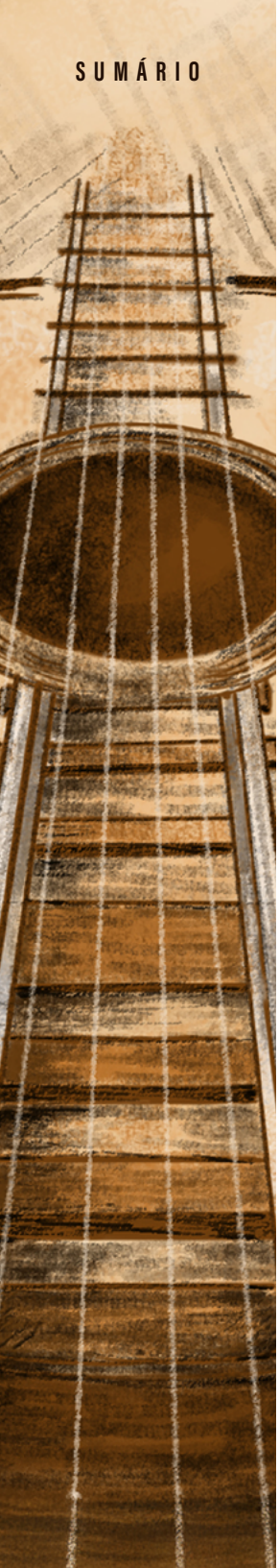
Dessa forma, os laços que uniram o 100% Suburbano e a Fundação Oswaldo Cruz tinham como objetivos desenvolver

estratégias de promoção da saúde, por meio de ações de cultura e arte que visassem a amplificar a mobilização, formação crítica, bem como a consciência cidadã para melhoria da qualidade de vida a partir da superação de iniquidades presentes nos determinantes sociais da saúde de populações ditas vulnerabilizadas.

Organizou-se em diferentes eixos: fomento de linguagens artísticas e produções culturais; debate sobre a memória social; divulgação de saberes científicos e formação cidadã junto a grupos sociais menos favorecidos; e, por fim, sistematização e avaliação dos resultados e da relação entre promoção da saúde e cultura. Um dos produtos é justamente a produção deste livro.

Tendo por base essas metas, a Fiocruz investiu nas atividades promovidas pelo coletivo cultural 100% Suburbano, como as rodas de choro promovidas todo terceiro domingo de cada mês na Praça Ramos Figueira, conhecida como Reduto Pixinguinha; na criação da Orquestra Popular de Choro Jonas Barros, formada por jovens de comunidades, aliando formação musical e construção de cidadania, fazendo da música um instrumento de emancipação; no Circuito Cultural Paulo Barão, que promove uma série de atividades com pessoas da chamada terceira idade. Além disso, colaborou para a realização do Viradão Cultural Suburbano, a partir de 2021, um festival de arte e cultura com atividades gratuitas, que envolve diversos atores sociais e instituições locais.

Se a mídia insiste em retratar os subúrbios como espaços fortemente marcados por carências, violência ou meramente de reprodução, o Viradão Cultural Suburbano, criado em 2019, se formou com a participação de vários coletivos e movimentos que têm como um de seus propósitos, construir uma outra narrativa sobre os subúrbios como espaços de criação cultural, potências criativas e lutas comunitárias. Ou seja, um bom exemplo para mostrar como esses territórios são formados por espaços carregados de sentidos que fogem do reducionismo criado e reproduzido sobre eles.



Com isso, possibilitam-se reinvenções, reinterpretações e ressignificações dos subúrbios. De fato, as vivências suburbanas apontam para a complexidade desses territórios. Não se trata de romantizar o precário, ou simplesmente a idealização da festa e da alegria, mas, sim, de abrir espaço para a construção de outras representações sobre os subúrbios.

Inicialmente, a obra *Conexões: Leopoldina, Choro e Samba* apresenta um panorama da vida social na passagem do século XIX para o XX, estabelecendo relações entre o contexto social e as dinâmicas sociais, sobre as imagens das cidades, da paisagem urbana, dos patrimônios materiais e imateriais, dos movimentos culturais e das transformações urbanísticas. Mostra as reformas urbanas que remodelaram a cidade e, pouco a pouco, situa o contexto social, político e econômico da história da cidade do Rio de Janeiro, no período já referido.

Ressalta ainda o modelo de urbanização excludente que marcou definitivamente o desenvolvimento da cidade, através de reformas urbanas que não levaram em consideração os grupos mais subalternos e, com isso, os excluíram do direito à cidade.

Em seguida, focaliza a região central, conhecida como Pequena África, território onde nasceram o samba e o choro, gêneros musicais que marcam a identidade musical carioca e brasileira.

Na seção seguinte, problematiza a noção de subúrbio, mostrando a complexidade dos bairros suburbanos, que são múltiplos e plurais, e como as manifestações artísticas e culturais recriam continuamente esses territórios, centrando sua análise na trajetória do coletivo 100% Suburbano.

Podemos dizer que não há cidade sem os subúrbios, ou melhor, não há Rio de Janeiro sem os subúrbios cariocas, onde vive cerca de 80% da população da cidade. É aí nesse território, onde estão

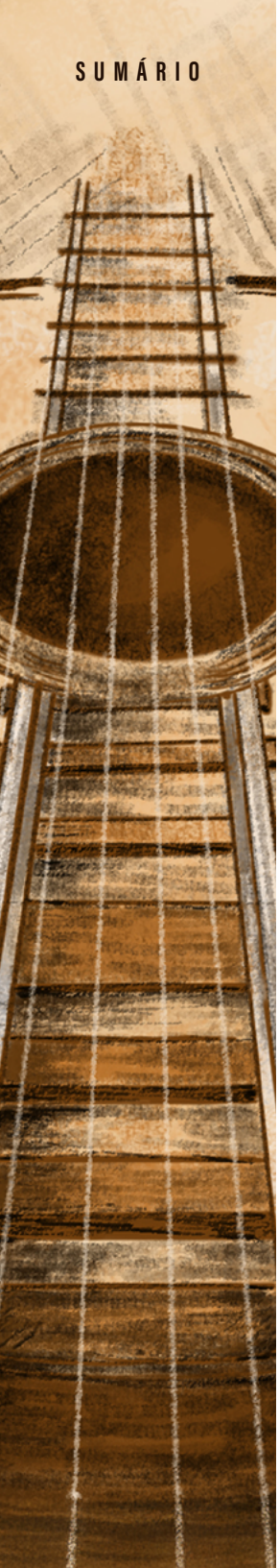
concentradas diferentes manifestações culturais, como o choro, o jongo, o samba e tantas outras expressões que seguem representando as raízes afro-brasileiras, bem como a identidade dos subúrbios.

Por fim, a última parte do livro reúne um conjunto de textos e entrevistas com personagens centrais na difusão e consolidação do choro e do samba, na perpetuação das memórias e das histórias que envolvem os blocos carnavalescos de outrora e os clubes de bairro, que tiveram ou ainda têm um papel de destaque na sociabilidade dos moradores nos territórios onde atuam ou atuavam. Ressalta, principalmente, o ato político de ocupar o espaço público com música, seja o choro ou o samba, bem como outros gêneros musicais.

Podemos dizer que o 100% Suburbano se apresenta justamente como um lugar de (re)existência. Prefiro evitar o termo “resistência”, por considerar, como diferentes autores, que a forma de fazer a cidade praticada por muitos coletivos, não se constitui em oposição ao projeto neoliberal de cidade, mas, sim, como uma alternativa para nele ser capaz de sobreviver e pensar e agir no mundo com criatividade. Um lugar para abrir novos horizontes, para pensar outras modalidades de cidades possíveis.

Longe de apresentar um olhar externo e priorizar imagens que se querem hegemônicas e/ou estereotipadas sobre os subúrbios cariocas que traduz uma forma superficial e distanciada, encontramos neste livro uma tentativa muito distinta de priorizar o olhar de dentro, dos que não tem voz.

Dessa forma, os autores destacam “o ponto de vista dos chamados suburbanos”, bem como a trajetória de um coletivo cultural que, ao passar a ocupar a Praça Ramos Figueira, se transformou em um símbolo de (re)existência cultural. Em maio de 2018, por iniciativa do Instituto, foi aprovada na Câmara dos Vereadores a Lei Municipal nº 6.336, que criou oficialmente o Reduto Cultural do Choro Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha).



Já em agosto de 2023, a conquista se consolidou com a Lei nº 8.044, que reconheceu o Reduto como Patrimônio Imaterial do Povo Carioca. De fato, essas conquistas não se medem apenas por meio dos documentos legais e, sim, representam a legitimação de uma luta histórica pela valorização da cultura suburbana, tantas vezes negligenciada pelas políticas culturais da cidade.

Como destacam os autores do livro, Carlos Monteiro e Claudio Jorge Soares, ao longo de sua trajetória, o 100% Suburbano se estruturou sobre dois pilares que se alimentam mutuamente: a música e o território. De fato, nos bairros onde faltam equipamentos culturais e políticas públicas, a rua se torna um prazeroso espaço para encontros e sociabilidades. Podemos dizer que as apresentações no Reduto Pixinguinha, com a ocupação de uma praça pública, reinventam a tradição dos antigos coretos e reafirma o papel do espaço público como extensão da casa.

Além disso, o 100% Suburbano é um dos promotores do Trem do Choro, que acontece desde 2013, no Dia Nacional do Choro, 23 de abril, e ainda tem a preocupação de prestigiar a “prata da casa”, homenageando músicos, pesquisadores e militantes culturais da região e do seu entorno, bem como luta pela valorização dos bens imateriais da cidade, dos patrimônios suburbanos.

O Carnaval também passou a fazer parte da agenda cultural do coletivo que, desde 2019, promove bailes infantis na praça e já contou com a participação de bandas emblemáticas como a do Bola Preta e do Clube Olaria. Sem sombra de dúvida, a soma dessas iniciativas estimula e positiva o sentimento de pertencimento aos territórios suburbanos.

É bem verdade que os subúrbios ainda enfrentam o apagamento de suas histórias e memórias. Hoje, a categoria “subúrbio” vem sendo problematizada e ressignificada e estudada por um conjunto cada vez maior de pesquisadores. Historiadores, geógrafos e

outros profissionais têm produzido trabalhos excelentes sobre os subúrbios, seja do ponto de vista histórico-geográfico, seja sob uma perspectiva socioespacial e econômica.

O livro *Conexões: Leopoldina, Choro e Samba* revela, assim, a paixão e o compromisso de seus autores com os subúrbios e sua potência. E eu acrescentaria uma outra dimensão: a de fomentar a construção de uma rede de valorização dos subúrbios, de agentes sociais engajados no debate sobre imagens das cidades.

As manifestações culturais ajudam na construção de identidades, são expressões que se confundem com as próprias vivências dos moradores dos subúrbios, com o jeito de estar no mundo, formas de convivência, de partilha, de construção de ethos e visões de mundo. Dessa forma, o que vemos é *uma aposta na dimensão que privilegia o viver urbano, construída por redes, parcerias, vizinhanças, alianças e disputas que dão sustentação a universos sociais muitas vezes ignorados.*

O livro contribui, assim, para mostrar que a Região da Leopoldina e seus moradores têm agência, não se trata apenas de cenário ou paisagem, mas, sim, de sujeitos. Os subúrbios, longe de simplesmente estarem nas "margens" econômicas e simbólicas, são fontes de produção de sentido, criatividade e (re)existência.

Em suma, como o próprio título indica, o livro trata de múltiplas conexões. Trata do vínculo estabelecido entre o Instituto 100% Suburbano e a Fiocruz, mas também das relações entre as pessoas que fazem parte dessas duas instituições e da comunicação, bem como da aproximação entre as ideias que defendem, mostrando como os vínculos são fundamentais na construção da sociedade e da cidade, reforçando os laços identitários.

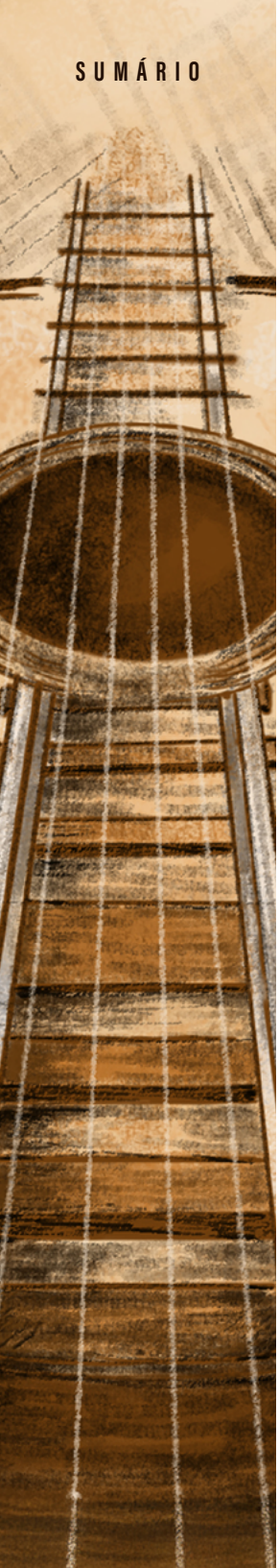
INTRODUÇÃO

MEMÓRIA, OBJETO DE ESTUDO FUGIDIO

Derivada do latim *colere*, inicialmente a palavra cultura se restringia basicamente ao campo da agricultura, a questões relacionadas ao trabalho humano com a terra, significando “cultivar”, “cuidar”, por exemplo. Mas tal compreensão foi alargada com o decorrer do tempo, e cultura passou a representar também o cultivo de ideias, de hábitos, de saberes, de modos de ser. Muito resumidamente, cultura é aquilo que os seres humanos desenvolvem juntos para viver em sociedade, como valores, crenças, tradições, formas de arte, maneiras de falar, de comer, de vestir, de se organizar, de evocar deuses e deusas, de reverenciar os mortos... Cultura não é entendida aqui, portanto, como um produto pronto e acabado, mas como elemento vivo, em constante transformação. Ela se forma nas relações sociais, carrega sinais de disputas, de conflitos. Onde há cultura há também **relações de poder**: desigualdades que possibilitam a certos grupos sociais terem mais voz, mais visibilidade e mais influência do que outros.

Como aponta o já clássico samba-enredo *História para ninar gente grande*³, que a Mangueira levou para o Sambódromo em 2019, não estamos aqui para corroborar, enaltecer a versão oficializada dos acontecimentos, mas para evocar “o avesso do mesmo lugar”. Em contraponto às narrativas institucionalizadas, nos inspira “escovar a História a contrapelo”, como propõe Walter Benjamin (1987). Mais do que apresentar o “herói emoldurado”, o que pretendemos é

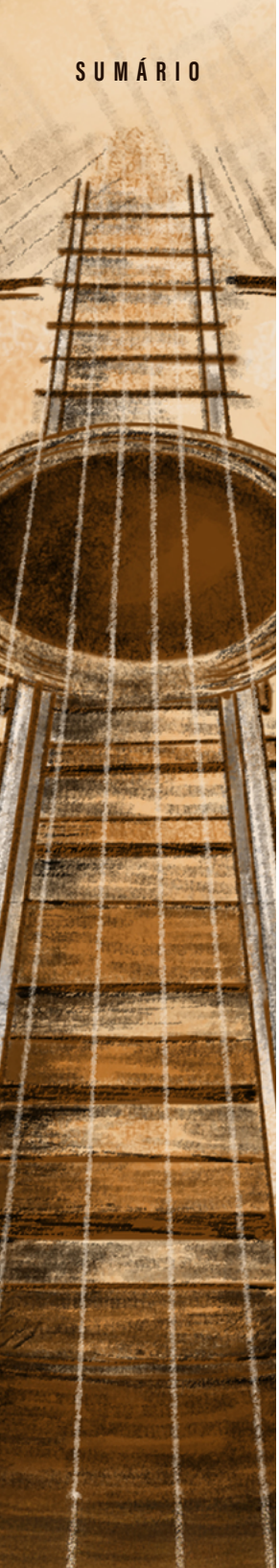
3 No site da G.R.E.S. Mangueira (<https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>), a autoria de “História para ninar gente grande” é atribuída apenas a Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino, mas Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo também são considerados co-autores da obra. Eles só não puderam assiná-la oficialmente porque, à época, também haviam participado da disputa de samba-enredo na G.R.E.S. Portela.



descortinar parte de “um país que não está no retrato”, nas palavras da Verde e Rosa. O objetivo é apresentar a História não como um percurso homogêneo e inevitável, com princípio, meio e fim definidos, mas como um campo de disputas, onde o passado pode ser ativado de várias maneiras no presente, de acordo com os interesses e a correlação de forças existente entre os grupos sociais envolvidos.

A História, ainda seguindo a trilha de Walter Benjamin (1987: 229), é apresentada neste livro como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”. Essa compreensão contextualizada dos fatos, tal qual propõe Benjamin, nos possibilita romper com as narrativas que tratam os eventos do passado de forma neutra. Como se eles não estivessem impregnados de disputas desiguais, de vozes silenciadas, de direitos negados, de possibilidades outras invisibilizadas pelo discurso oficial.

Orientados por esta perspectiva, podemos pensar a tradição não como herança fixa, mas tal qual um território em constante construção, onde várias memórias se sobrepõem, dialogam, interpellam-se, disputam centralidade em diferentes temporalidades. Como explica Milton Santos (2002), o fluxo da vida é ditado pelo tempo, que é constituído por três dimensões que se entrelaçam como fios em um mesmo tecido. A dimensão **“cós mica”** representa o fio da natureza. Ela é objetiva, calculável, marca a cadência dos dias e das noites, das estações e do movimento dos astros. Tecida pelas mãos humanas, a **“histórica”** corresponde ao fio da sociedade. Nela se inscrevem rupturas, avanços, retrocessos, revoluções políticas, processos de colonização e independência, acontecimentos que marcam a memória de um povo. Já a **“existencial”** refere-se ao fio mais íntimo, invisível aos outros, que cada pessoa tece ao bordar sua própria existência: o tempo que se arrasta na espera angustiante, ou que voa quando se vive uma experiência prazerosa. Juntos, os três fios compõem o pano do tempo, que não é uniforme, mas constituído de texturas, camadas, frestas, possibilidades.

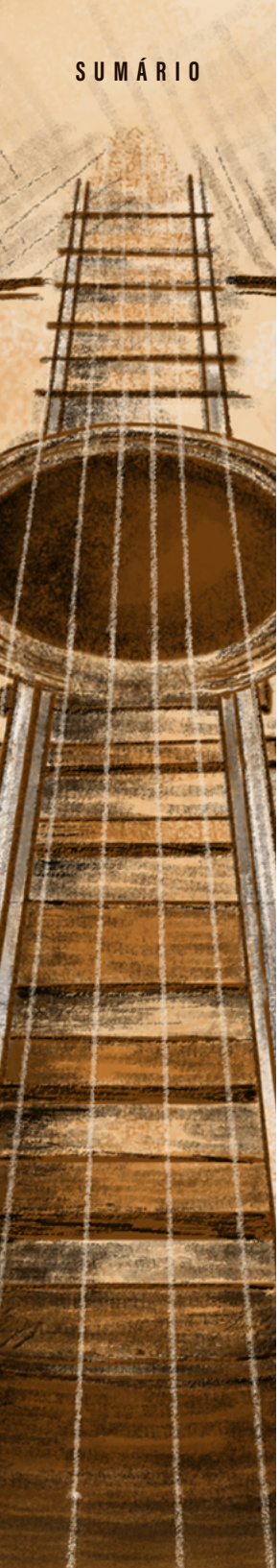


Dá para perceber, portanto, que, resultado das relações sociais estabelecidas pelos diversos grupos envolvidos – com suas hierarquias e hegemonias próprias –, constituída de forma coletiva e suscetível a transformações constantes, a memória está sujeita a apagamentos, a apropriações dotadas de intencionalidades ou não, a traumas e silenciamentos. A memória, embora fique a cargo do indivíduo, é construída em grupo, pois o sujeito que lembra traz em si grupos de referência, que são aqueles aos quais alguém pertenceu, e com os quais se identificou, compartilhando pensamentos e experiências.

A importância desses grupos de referência não reside apenas em sua presença material, física, mas principalmente na oportunidade que eles proporcionam às pessoas de rememorar pensamentos e experiências compartilhadas. As lembranças, portanto, resultam de processos sociais ocorridos em contextos específicos. Como explica Maurice Halbwachs (2004: 16), “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós”.

Baseado neste entendimento, este livro foi inspirado e orientado, desde seu projeto inicial, pelos depoimentos e vivências de algumas e alguns daquelas e daqueles que contribuíram – e continuam a contribuir – para a consolidação da Zona da Leopoldina também como um território do choro e do samba. Como na pedagogia proposta por mestre Paulo Freire, aqui também o caminho se fez caminhando. Ao longo do percurso, encontramos vários obstáculos, buscamos atalhos, mas nem sempre os achamos. Outras vezes, surgiram pequenas velas, becos que nos conduziram a outros encontros e propostas. Corrigimos rotas e seguimos adiante.

Este trabalho, portanto, não se restringe apenas à organização e sistematização do material coletado pelo jornalista Vinícius Kabarite durante a extensa pesquisa por ele realizada em bibliografia



especializada em choro e samba. Ele é resultado também de uma experiência coletiva, vivida durante as festas, rodas e encontros promovidos pelo Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano. Assim o fizemos porque, na realidade, novamente recorrendo a Maurice Halbwachs (2004: 48), “tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos”. Pois, quando tentamos trazer à tona a memória de um grupo, é aos “testemunhos” de outras pessoas que recorremos para tornar mais fortes, mais fracos ou até mesmo para complementar o que, de alguma maneira, já nos é familiar.

Como a intenção deste livro é, antes de tudo, contribuir para a difusão e a preservação da memória do choro e do samba, optamos por uma escrita que, ousada e perigosamente, busca dialogar tanto com pesquisadoras e pesquisadores interessados nas relações entre música e territórios suburbanos quanto com qualquer pessoa que se encante por esse universo. Para isso, além dos quatro capítulos que compõem a obra, incluímos ao fim um apêndice com minibiografias das autoras e dos autores citados – muitos deles e delas ainda pouco conhecidos fora dos circuitos acadêmicos.

O **Capítulo 1**, *“Epidemias, reformas, caminhos interrompidos: a cidade que antecede o choro e o samba”*, apresenta o pano de fundo urbano e social que moldou o Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o início do XX. Examinamos, de início, como o conceito de epidemia foi cientificamente construído e mobilizado como pretexto para justificar políticas sanitárias que atingiram, sobretudo, os modos de vida populares. Em seguida, analisamos as reformas urbanas que remodelaram o Centro e a Região Portuária, expulsando populações pobres e reorganizando a cidade de maneira desigual. Esses deslocamentos forçados e essa redefinição dos territórios urbanos constituem o cenário histórico que antecede os processos abordados nos capítulos posteriores.

O **Capítulo 2**, *“Do coração da Pequena África ao ritmo da cidade: o nascimento do choro e do samba carioca”*, acompanha como

esses dois gêneros musicais ganham forma em meio às transformações da virada do século retrasado para o passado. Observamos como espaços considerados marginais – a Pequena África, a Praça Onze, a Cidade Nova – se tornaram zonas de encontro, fricção e invenção, onde tradições diversas se amalgamaram e deram origem às linguagens que marcaram profundamente a identidade musical carioca.

O **Capítulo 3**, “*Que subúrbios são esses da chamada Região da Leopoldina?*”, concentra-se na constituição das territorialidades suburbanas, especialmente nesta zona específica da cidade. Na primeira parte, analisamos a construção simbólica do subúrbio carioca, frequentemente reduzido a estigma e apagamento cultural. Na segunda, contextualizamos os subúrbios da Região da Leopoldina como um território de circulação, trabalho, festa e memória, onde música e cotidiano se recriam continuamente.

O **Capítulo 4**, “*Dedicado a quem fez e faz*”, reúne textos e entrevistas exclusivas com figuras fundamentais para a consolidação do choro, do samba e de uma cultura que podemos chamar suburbana. Entre essas vozes estão o gestor cultural Luiz Carlos Nunuka, presidente do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano; a sambista, cantora, compositora e escritora Dorina; e o compositor, escritor e artista plástico Heitorzinho dos Prazeres, filho do icônico multiartista Heitor dos Prazeres. A partir desses relatos e reflexões, ganhamos acesso a memórias, trajetórias e percepções que expandem e aprofundam os temas tratados ao longo de todo o livro.

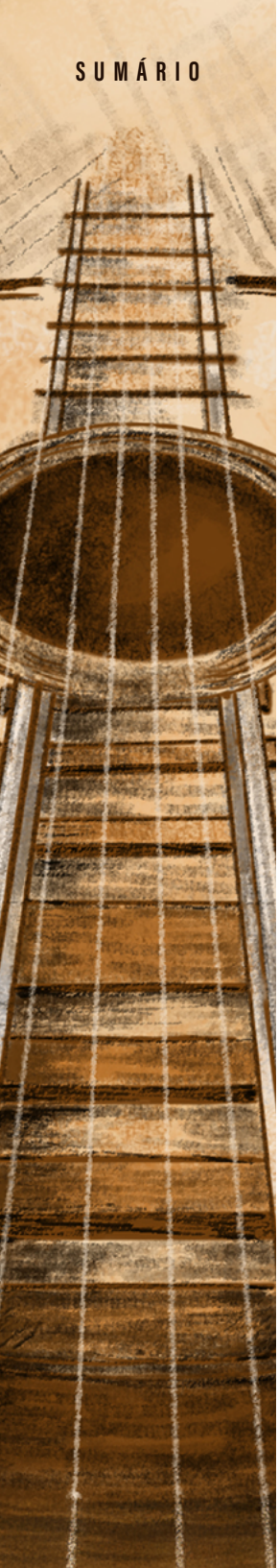
Fechando a obra, como já apontado, o **Apêndice** apresenta minibiografias das autoras e dos autores citados, como forma de reconhecer suas contribuições e situar historicamente as referências mobilizadas.

Depois desse breve percurso pelos caminhos que estruturam *Conexões: Leopoldina, Choro e Samba*, passemos, então, ao Capítulo 1.

1

**EPIDEMIAS,
REFORMAS, CAMINHOS
INTERROMPIDOS:**

A CIDADE QUE ANTECEDE
O CHORO E O SAMBA



Desde pelo menos o início da segunda metade do século XIX já havia um forte movimento com a intenção de transferir para áreas periféricas a incipiente massa proletária que se concentrava no Centro e na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Regiões da cidade onde as oportunidades de emprego se tornavam cada vez mais abundantes. Tal mobilização se intensificou sobremaneira entre 1873 e 1876, quando duas epidemias de febre amarela vitimaram mais de sete mil pessoas. Como aponta Jaime Larry Benchimol (1992), a versão oficial dava conta que o foco da enfermidade residia nas habitações coletivas utilizadas pelas classes trabalhadoras para fugir dos altos preços dos aluguéis, que dispararam nas duas localidades.

Como forma de combate à febre amarela, em 1881 a Câmara Imperial aprovou um novo código de posturas para a cidade. Entre suas várias determinações, uma proibia a construção de cortiços, definidos no documento como casinhas ou quartos destinados à habitação das classes operárias. *Surgido na Europa na primeira metade do século XIX – assentado em pressupostos e condutas políticas e sociais voltadas prioritariamente à promoção da saúde pública –, o “pensamento higienista” orientou as deliberações dos governantes de então, sobretudo as referentes ao processo de urbanização das áreas central e portuária da cidade. O “pensamento higienista” foi utilizado principalmente na construção e consolidação de narrativas, ideias e argumentos científicos sobre a necessidade de se controlar o perímetro urbano e, por conseguinte, sobre a urgência de se redistribuir suas populações em seu território, visando à higienização dos espaços.*

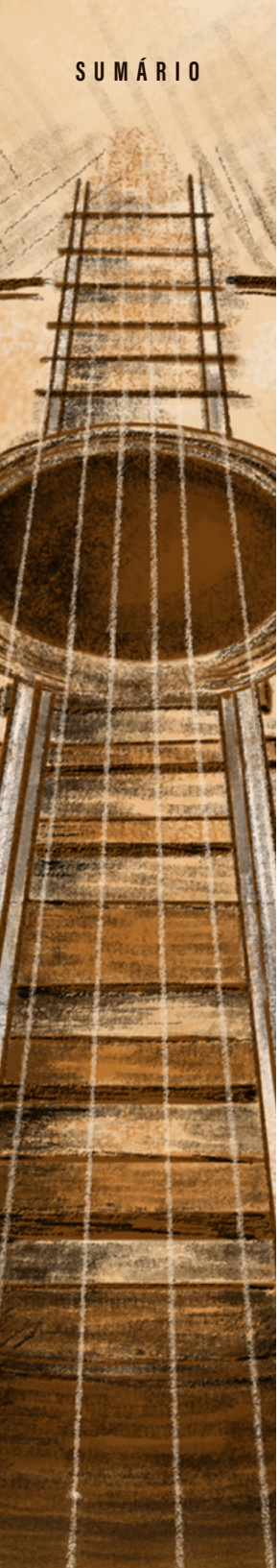
Para Angélica Benatti Alvim e José Almir Faria Filho (2022), o uso de métodos higiênicos, refletindo a crescente preocupação científica em considerar a complexidade dos sistemas urbanos, dará origem a uma ideologia higienista. Segundo os autores, essa ideologia evoluiu em sintonia com o desenvolvimento das cidades, assumindo características próprias, de acordo com as demandas de cada contexto histórico. Com o passar do tempo, ainda de acordo com Benatti Alvim e Faria Filho, o higienismo passaria a influenciar as correntes

e os modelos de urbanismo e planejamento urbano, tornando-se, ele próprio, uma forma de “biopolítica”.

Estratégia de controle promovida pelo Estado, segundo Michel Foucault (2010), a “biopolítica” é uma das faces do “biopoder”, que tem como objetivo principal modelar as condições de vida de uma população específica, com o intuito de gerar corpos produtivos economicamente e politicamente submissos. Sendo uma das partes constitutivas do “biopoder”, a “biopolítica” busca compreender e gerir regras que afetam a totalidade da população. Isso inclui, por exemplo, identificar e controlar os desafios relacionados à saúde pública nas cidades. Ainda de acordo com Foucault, a “biopolítica” está focada em estudar a população e os fenômenos naturais a ela relacionados. Seu objetivo é intervir e regular, entre outros aspectos, natalidade, migração, epidemias e longevidade.

Logo, por fomentar ações de instituições estatais no sentido de controlar e/ou fiscalizar os modos de vida comum – com o pretexto de conter e/ou erradicar doenças –, epidemias também podem ser mobilizadas para atender outros interesses, além dos pertinentes à saúde pública. Como, por exemplo, o aumento, para determinados grupos, do lucro advindo de um processo de “gentrificação” imposto em nome da salubridade, tal qual o ocorrido em determinados momentos no Centro e na Zona Portuária do Rio de Janeiro, entre a segunda metade do século XIX e o começo do XX.

Derivado da palavra inglesa *gentrification*, que advém de *gen-try* – “pequena nobreza” em português –, “gentrificação” é um conceito criado pela socióloga britânica Ruth Glass, segundo a Enciclopédia de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)⁴. De caráter elitista e excludente, “gentrificação” significa um fenômeno urbano focado na valorização acelerada de determinadas áreas, geralmente impulsionado por



melhorias na infraestrutura e no ambiente da cidade. Esse processo provoca o aumento do custo de vida nessas regiões, levando à substituição gradual dos moradores originais por pessoas de maior poder aquisitivo. Uma das principais consequências desse fenômeno é o aumento da desigualdade socioespacial, já que a população de baixa renda é frequentemente deslocada de seu antigo local de moradia.

Não há dúvidas que, em meio a tantas outras reformas estruturais necessárias, era imprescindível melhorar as condições de moradia da população e a salubridade da cidade, sobretudo no Centro e na Zona Portuária, onde a densidade demográfica só fazia crescer. Era urgente também a abertura e o alargamento de ruas para escoar mercadorias e melhorar o fluxo entre as várias regiões de um Rio de Janeiro em franca expansão. Isso e muito mais foi feito, porém à custa de um doloroso processo de “gentrificação”. Em vez de qualificar estrutural, econômica, social e culturalmente os espaços para as pessoas que neles viviam, o poder público optou por retirá-las de onde moravam e lançá-las à própria sorte.

Rechaçada na marra das áreas que se tornariam destinadas às elites, a essa gente restaram três alternativas imediatas: 1) habitar os incipientes subúrbios, ainda sem a infraestrutura básica necessária para uma vida digna de seus novos moradores; 2) ocupar os morros nos arredores do Centro e da Zona Portuária, também em situação precária; ou 3) se deslocar para a Cidade Nova e seus bairros adjacentes, tais como Estácio, Catumbi, Rio Comprido. A segunda e terceira opções eram as preferidas das classes dominantes daquele tempo, pois mantinham os “elementos das classes perigosas” a uma distância segura. “Não tão perto que pudessem macular a cidade restaurada e higienizada, não tão longe que obrigassem as elites a realizar os serviços domésticos que, poucas décadas antes, eram tarefas das mucamas de sinhá”, destaca Luiz Antonio Simas (2016)⁵.

5

Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldocruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas/> . Última visualização em: setembro de 2022.

Diante do fato de que epidemias podem alterar os modos de vida comum por incitar a promoção de ações governamentais no sentido de controlar e/ou erradicar doenças, acreditamos ser pertinente demonstrar, mesmo que brevemente, como se constituiu cientificamente o conceito de epidemias, já que elas também foram mobilizadas como pretexto para a realização de diversas reformas urbanas ocorridas na região central e portuária da cidade do Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e o começo do XX.

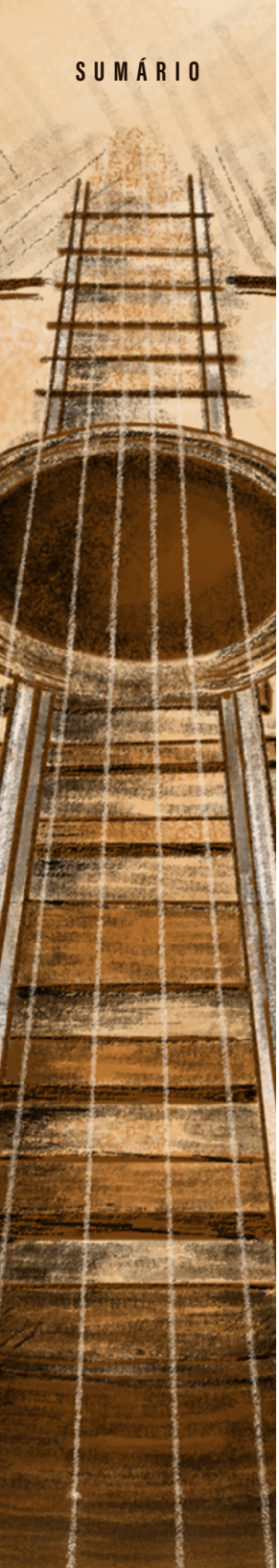
Outro motivo para esta opção foi o fato de este livro ser resultado de uma parceria entre o Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e a Cooperação Social da Presidência da Fundação Oswaldo Cruz, com vistas a promover saúde, cultura e cidadania junto a populações vulnerabilizadas. Porém, para demonstrarmos como o conceito científico de epidemia surgiu, precisamos recuar ainda mais no tempo, e não somente até o século XIX, quando o Rio passou por grandes transformações urbanísticas. Precisamos retroceder ainda mais. Mais ou menos, até o século XIV.

EPIDEMIAS E MODOS DE VIDA

Nos dias atuais, mesmo que não consiga exterminá-los, a comunidade científica é capaz de detectar e combater agentes microbiológicos causadores de doenças com relativa rapidez, em boa parte das ocasiões. Foi o que ocorreu com o vírus SARS-CoV-2, responsável pela pandemia de COVID-19, que ceifou a vida de dezenas de milhões de pessoas mundo afora⁶, mais de 700 mil delas apenas aqui no Brasil⁷.

6 Fonte: Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS); disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/5-5-2022-excesso-mortalidade-associado-pandemia-covid-19-foi-149-milhoes-em-2020-e-2021>; visualizado pela última vez em 15/11/2023.

7 Disponível em: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html; visualizado pela última vez em 15 de novembro de 2023.



Ele foi descoberto somente sete dias depois de a Organização Mundial de Saúde ter sido alertada sobre a incidência de inúmeros casos de pneumonia na cidade de Wuhan, na China, provocados por um novo tipo de coronavírus⁸, transmitido pelo contato direto com superfícies ou pessoas contaminadas – ou simplesmente pelas gotículas de saliva expelidas por elas durante a fala. Mas nem sempre foi assim. Só a partir do Renascimento (entre meados do século XIV e o fim do XVI) é que este universo invisível começou a ser desvendado.

Mas o que são epidemias e pandemias? Epidemias são doenças contagiosas que causam número excessivo de mortes entre grupos de indivíduos numa determinada área. Elas são classificadas pandemia quando alcançam dimensão continental ou mundial. Na antiguidade, além de associadas aos tempos de guerra, fome e miséria, as epidemias também mantinham conexão com a religião. Bom exemplo da existência dessa relação é a abordagem conferida ao tratamento da lepra, que começou a se espalhar pela Europa a partir do século VI. Relacionada à época à “impureza espiritual” dos doentes, a Igreja assumiu seu combate – situação que se manteve pelo menos até o século XIV. Como tratamento, os enfermos eram proibidos de frequentar espaços públicos; e, isolados de suas comunidades, submetidos a rituais religiosos de purificação.

Neste período, as respostas sobre a origem das moléstias ainda guardavam muito da herança hipocrática. Tido como “pai da medicina”, para o grego Hipócrates (460 a.C. - 377 a.C.), explicam Dina Czeresnia, Elvira Maciel e Rafael Oviedo (2016: 32), “a doença era uma espécie de esforço da natureza, uma opção que visava à restauração de um estado de equilíbrio ameaçado ou perdido”. Porém, mesmo que de forma lenta para os dias de hoje, a identificação da peste bubônica começou a provocar mudanças no entendimento sobre a propagação de doenças. Também chamada peste negra por conta do inchaço de

8

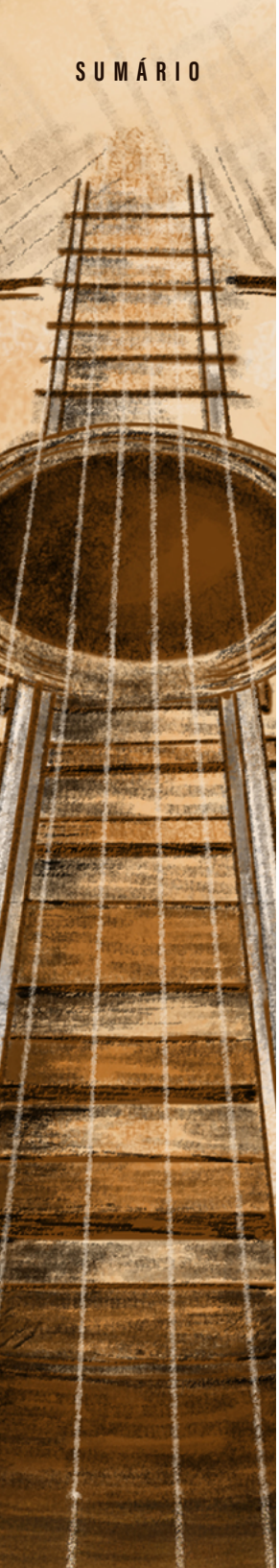
Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>; visualizado pela última vez em agosto de 2024.

cor escura que a bactéria *Yersinia pestis* provoca na pele das pessoas que a contrai, estima-se, ela dizimou aproximadamente um terço da população europeia em seu primeiro surto, iniciado entre 1347 e 1348.

Transmitida ao ser humano por pulgas encontradas em roedores contaminados, sobretudo em ratos, entre muitas idas e vindas a peste bubônica aterrorizou a Europa de forma sistemática e efetiva durante todo o século XIV. Logo, simultaneamente à passagem da Idade Média para o Renascimento, um momento histórico marcado por profundas transformações no modo de pensar. Para exemplificar a dimensão de tais mudanças, Moacyr Scliar (2003: 10) cita o lançamento do método científico baseado na experimentação e na indução, criado por Francis Bacon: “uma iniciativa revolucionária, na medida em que Bacon rejeita a atitude meramente contemplativa da filosofia e a ‘mescla danosa’ de ciência com certo tipo de teologia”.

Fruto da experiência, somente a partir da segunda metade do século XIV as epidemias passaram a ser associadas ao contato direto entre pessoas e à manipulação de objetos contaminados, deixando de serem vistas apenas como castigos divinos destinados às/aos espiritualmente impuros. Dessa nova compreensão surgiu o sistema de quarentena, baseado no isolamento dos enfermos. Ainda assim, muitos tratamentos continuaram próximos aos da Idade Média, o que, segundo Rita de Cássia Barata (1987), “levava à adoção de práticas absolutamente ineficazes, revestidas apenas de valor ritual”, como o arejamento e a **defumação dos cômodos** usados pelos doentes, com ervas aromáticas.

No século XVII, a compreensão sobre a transmissão das moléstias foi novamente alterada. Baseado na “teoria miasmática”, o médico inglês Thomas Sydenham desenvolveu o conceito de “constituição epidêmica” (Dina Czeresnia, Elvira Maciel e Rafael Oviedo, 2016). Segundo tal teoria, as doenças se originariam dos miasmas, que, grosso modo, seriam emanações atmosféricas compostas por partículas contaminadas provenientes de matéria orgânica que,

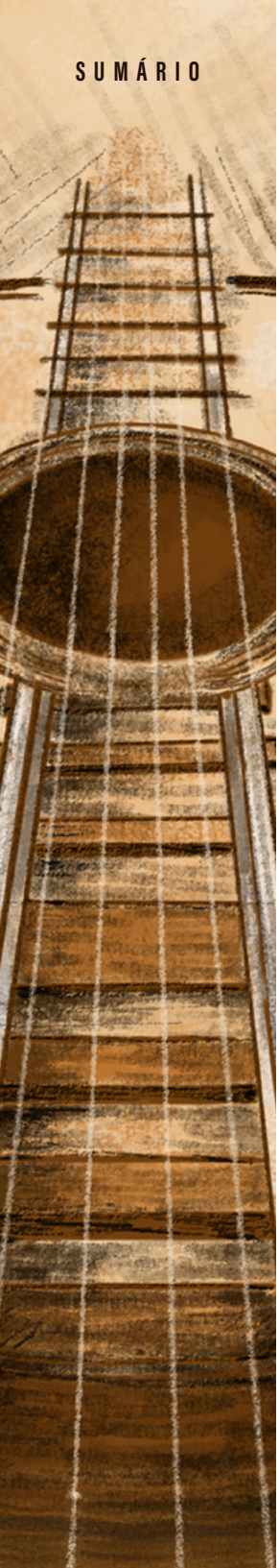


putrefeita ao ar livre, contaminariam o solo e os lençóis freáticos. As doenças epidêmicas, portanto, passavam a diferir das não epidêmicas, pois a ideia de contágio começava a ser atrelada à concepção de partículas aspiradas pelos indivíduos.

Embora a assimilação da origem dos miasmas não fosse exatamente nítida, porém a ideia do que eles vinham a ser, e a maneira como agiam nas pessoas, essas já eram facilmente compreensíveis no século XVIII. Ainda que os miasmas permanecessem relacionados vagamente à ideia de substâncias químicas, a compreensão sobre a disseminação das doenças mudou de novo. As alterações atmosféricas provocadas pelos miasmas – antes concebidas como decorrentes apenas de matéria orgânica putrefeita – passaram a ter sua origem relacionada também às condições de vida objetiva dos indivíduos; fruto da organização e manutenção do espaço social.

É a partir de então, no nascimento da clínica médica, que o paradigma relacionado à transmissibilidade e ao combate às doenças – antes atravessado por “imagens, metáforas e analogias” – começa a dar lugar a outro mais rigoroso, quantitativo, baseado em dados, observação e experimentação. Neste novo cenário, “as operações relacionadas ao controle de doenças, particularmente as pestilenciais, constituíram organizações estatais com funções de fiscalização e normalização da aplicação das leis que procuravam regular práticas da vida cotidiana” (Dina Czeresnia; Elvira Maria Maciel; Rafael Oviedo, 2013: 41).

Ao estudar aspectos da questão sanitária em Portugal e suas colônias, na transição da Idade Média para a Moderna, Magnus Roberto de Mello Pereira (2005: 104) observa que, no século XIV, já existia “uma tomada de consciência da insalubridade urbana que desembocaria na produção de normas de controle e na introdução de medidas práticas que objetivavam a melhoria das condições sanitárias das cidades”. Medidas semelhantes também podem ser verificadas no decorrer do século XVIII, atesta Martha Abreu. Baseada nas reflexões desenvolvidas por Jorge Crespo no



livro “A história do corpo” (1990), Abreu (1999: 188) aponta que à época estabeleceu-se em Portugal “uma política, defendida por médicos, policiais e eruditos”, que intencionava formar “homens saudáveis e de hábitos civilizados (...)”, inaugurando uma ação de contornos políticos, econômicos e secularizantes mais nítidos, em substituição às propriedades religiosas do passado”.

Tal ação, ainda de acordo com a autora, tratava-se de um projeto de atuação sobre “as condições de saúde e higiene da população”. A partir de então, a Intendência Geral da Polícia da Corte e do Reino de Portugal, considerada por Crespo como uma “polícia do corpo”, passou a ser responsável, entre outras atribuições, pela autorização de “festas religiosas, atividades lúdicas, diversões e jogos em geral (...)”. Em fevereiro de 1850, para citar exemplo doméstico, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro instituiu a Comissão Central de Saúde Pública, cuja principal função era prevenir e evitar o progresso da febre amarela. “A Comissão elaborou um plano detalhado de combate à epidemia, estabelecendo rígidas medidas de controle sobre os indivíduos e a vida da cidade, armando, pela primeira vez, todo um dispositivo de esquadramento do espaço urbano” (Jaime Larry Benchimol, 1992: 114).

Como a distinção das doenças epidêmicas das demais reside na “sua manifestação coletiva e singular” (Rita de Cássia Barata, 1987), e como os efeitos causados por crises sanitárias refletem o nível de compreensão sobre o fenômeno e as estratégias de ação do Estado em cada contexto histórico particular, entendemos que a saúde pública pode ser deslocada de seus sentidos fundamentais para atender a interesses de determinados grupos sociais, em prejuízo de outros. Artifício utilizado, a nosso ver, para justificar várias das inúmeras transformações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e o começo do XX – período em que a cidade também viveu às voltas com milhares de mortes acarretadas por sucessivas epidemias. E é isso que passaremos a abordar a partir daqui, na segunda parte deste Capítulo 1.

O RIO DE JANEIRO EM MUTAÇÃO

Situada às margens da Baía de Guanabara, a cidade do Rio de Janeiro cresceu ao compasso do desenvolvimento do seu porto. Se por um lado as águas calmas do litoral favoreciam as atividades marítimas, por outro, a negligência da Coroa, o relevo montanhoso e a presença de extensos pântanos e lagoas impunham sérios obstáculos à expansão urbana. Segundo Luís Edmundo (2000: 19), apesar dos sucessivos aterros e drenagens improvisadas, “a cidade, na alvorada do século XIX, é o que era 200 anos atrás: uma estrumeira. Os próprios índios aqui não se sentiam bem”.

Foi nesse cenário que o rei Dom João VI desembarcou no Rio de Janeiro, em março de 1808, acompanhado de uma corte composta por cerca de 15 mil pessoas, todos fugidos do avanço das tropas napoleônicas sobre Portugal. De acordo com Jaime Larry Benchimol (1992), esse contingente representava quase um terço da população local, então estimada em 50 mil habitantes. A chegada da família real provocou forte desequilíbrio em uma cidade já muito carente da infraestrutura básica necessária para seus habitantes. Neste período, prossegue Benchimol, os sobrados começaram a substituir as modestas construções térreas coloniais. Entre 1808 e 1816 foram erguidas cerca de “600 casas no núcleo urbano”, e “outras 150 nos arredores”, em sua maioria chácaras, utilizadas como residência de verão das elites.

Em menos de vinte anos a população carioca dobrou, passando de 50 mil habitantes, em 1808, para aproximadamente 100 mil, em 1822. O descompasso entre crescimento populacional vertiginoso e ausência de serviços básicos abriu espaço para a atuação de novas forças transformadoras na cidade, sobretudo na segunda metade do século XIX. Favorecido pelas políticas do Estado Imperial, o capital – em grande medida estrangeiro – passou a dominar amplas áreas do perímetro urbano, assumindo o fornecimento de

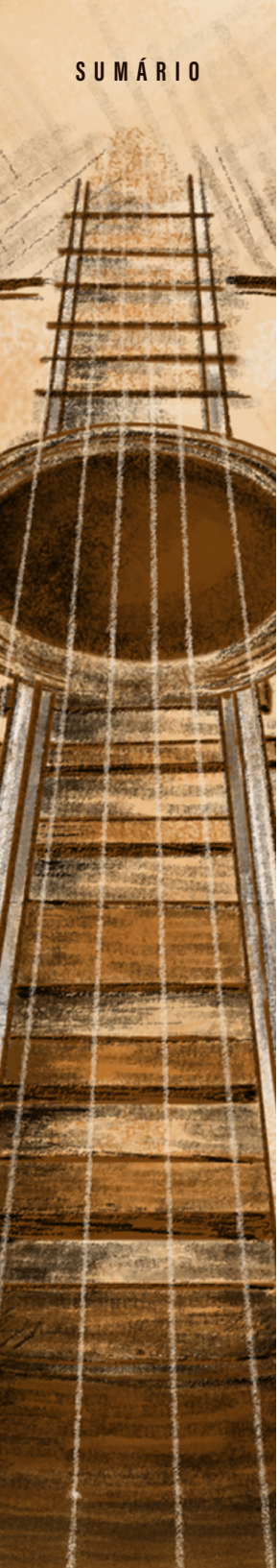
serviços essenciais a uma população em acelerada expansão, destacadamente nas imediações do porto.

Embora o tráfico negreiro internacional já estivesse extinto desde 1850, o comércio interno de pessoas em situação de escravidão continuava aquecido e publicamente ativo. "Até os anos 1880, dezenas de comerciantes compravam, vendiam e alugavam escravizados e escravizadas em lojas espalhadas ao longo de toda parte velha da cidade", destacam Sandra Lauderdale Graham e Alida Christine Metcalf⁹. Em função disso, um grande, complexo e cada vez mais populoso agrupamento de livres e libertos trafegava e morava na região portuária, onde o mercado dedicado à venda da força de trabalho escravizada funcionava simultaneamente ao destinado à comercialização de gêneros alimentícios e de outros produtos. Ambos, porém, em total desordem, com mercadorias expostas em meio aos montes de lixo que se acumulavam pelas ruas. É em volta desses dois mercados que uma heterogênea multidão vai se aglutinando, provocando o rápido processo de urbanização da área.

Com o crescimento industrial e comercial de suas regiões central e portuária, o Rio de Janeiro experimentou grande aumento em sua densidade demográfica. Novamente recorrendo aos dados de Jaime Larry Benchimol (1992), a população passou de 274,9 mil pessoas em 1872 para 811,4 mil, em 1907. Um crescimento de quase 200%, em 35 anos. Além da afluência de grandes contingentes de imigrantes em busca de novas oportunidades em uma cidade em expansão, as duas regiões também foram destino de número considerável de escravizadas e escravizados na segunda metade do século XIX.

Em função do aquecimento do mercado interno de pessoas nessas terríveis condições, provocado pelo fim do tráfico negreiro

9 Disponível em: <https://ricegis.maps.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=82468bd1e5024198b9119234ddb322bc&fbclid=IwAR20KZC300qZhlHugzF0cmRT33RblbxfM00Ye-g5zA5nlguxeNWl6FYjsJQ>. Última visualização em 27/5/2020.

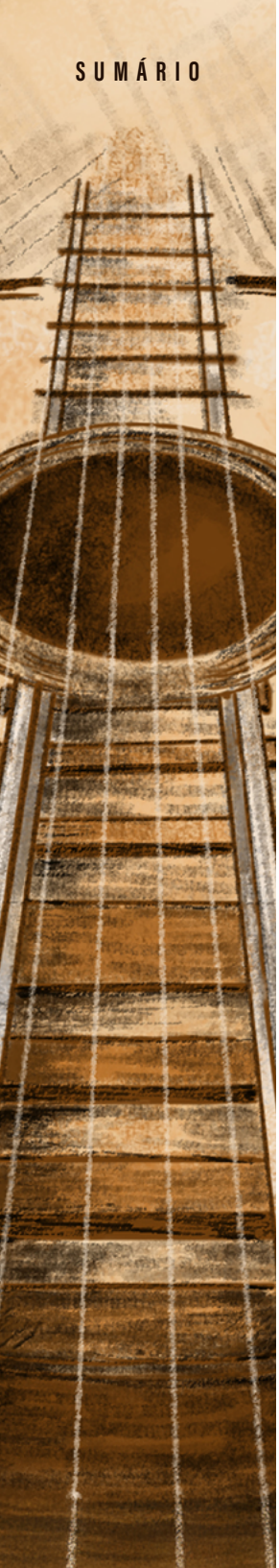


internacional, o número desses indivíduos também cresceu vertiginosamente na província do Rio de Janeiro. Ainda de acordo com Benchimol, ele mais do que triplicou, em 33 anos, passando de 119 mil, em 1844, para 370 mil, em 1877. Entre os negros e as negras que aqui aportaram, estão aqueles e aquelas que constituíram o que se convencionou chamar “Diáspora Baiana”. Movimento que diz respeito não apenas a um fluxo migratório, mas à força de uma gente. Mais do que apenas influenciar, a “Diáspora Baiana” é parte constitutiva da identidade cultural da Cidade do Rio de Janeiro.

DA BAIIA DE TODOS OS SANTOS PARA A DE GUANABARA

A partir do século XVIII, por conta de seu poderoso porto negreiro, Salvador tornou-se o principal ponto de desembarque de escravos vindos do Golfo da Guiné: uma concavidade no Oceano Atlântico, na Costa Ocidental da África, que abarca Costa do Marfim, Gana, Togo, Benim, Nigéria, Camarões, Guiné Equatorial e o norte do Gabão. Aponta Nei Lopes (2011a) que isso se deu pela facilidade com que comerciantes baianos trocavam fumo de baixa qualidade por pessoas escravizadas, o que alterou significativamente o perfil da população negra de Salvador.

Sem a intermediação dos europeus, instaurou-se à época o chamado “tráfico triangular”. Navios brasileiros transportavam matérias-primas para a Europa, de onde partiam carregados de produtos manufaturados com destino à África. De lá, retornavam ao Brasil com pessoas escravizadas. A intensa conexão comercial incrementou troca de informações entre o Brasil e a Guiné, propiciando que traços da cultura sudanesa, “como a religião dos orixás e o Islão Negro”, chegassem ao Brasil. Ainda de acordo com Nei Lopes (2011: 668), o Islão Negro é uma “denominação que compreende o conjunto de práticas da religião muçulmana, na ambientação que sofreu em contato com as crenças tradicionais da África negra.

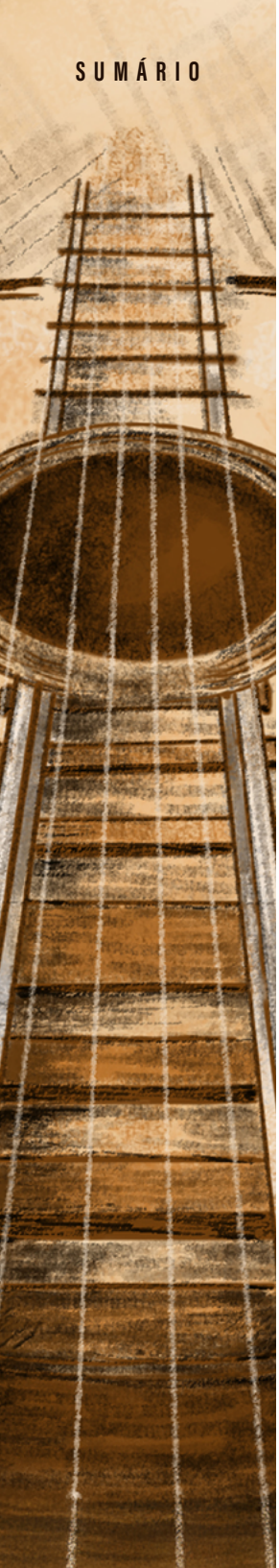


Proseguem Lopes, dotados de alto nível educacional, consciência política, experiência militar e grande capacidade de organização, os islamizados que aqui chegaram transmitiam aos outros negros “o germe da revolta e da insubmissão”. Tais fatores contribuíram significativamente para a criação de um novo cenário socioeconômico e político em Salvador, gerando conflitos de interesses de diversas ordens. Entre 1807 e 1835, uma série de revoltas contra o poder imperial e a escravidão foram desencadeadas na capital baiana, sendo a Revolta dos Malês, ocorrida de 24 para 25 de janeiro de 1835, uma das mais poderosas e emblemáticas. Durante os festejos do Senhor do Bonfim, os revoltosos se organizaram em vários pontos da cidade, mas foram traídos e o movimento, sufocado.

De acordo com relato do padre Etienne Ignace, professor do Seminário Arquiepiscopal da Bahia, publicado na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em 1907, os Malês lutaram bravamente, mesmo em menor número. Encurralados pela cavalaria da polícia que os impedia de chegar ao mar, muitos tentaram se refugiar nas matas, mas vários morreram afogados na Baía de Todos os Santos, ou pelas mãos dos policiais. Apesar de pressionados a se render, os malês juraram lutar até a morte. Vale aqui, como forma de exemplificar a bravura do povo malê, reproduzir parte do relato do padre Etienne:

O chefe da Polícia, admirado de tanta coragem, rogou-lhes que se rendessem. Nenhum, porém, anuiu à proposta; todos juraram morrer com as armas nas mãos. Dentre os malês, 50 pereceram, e grande foi o número de feridos e de prisioneiros. O combate que se travou em Água de Meninos durou até as quatro horas da madrugada. Os romeiros do Bonfim ainda recebiam sair pela manhã (IGNACE, 1907: 130).

Uma onda de repressão policial ainda mais intensa e violenta foi imposta após Revolta dos Malês ser debelada. A partir da segunda metade do século XIX, o terror e o medo aumentaram



demasiadamente entre a população negra baiana. As condições de vida em Salvador também se deterioraram sobremaneira, até mesmo para alforriados e alforriadas. Sem direito a terra para plantar e morar, o povo preto igualmente enfrentava enorme dificuldade para se posicionar no mercado de trabalho racista. A solução eram bicos e comércio ambulante nas ruas e feiras soteropolitanas. Para muitos, o porto de Salvador oferecia uma saída, e o Rio de Janeiro, em franca expansão urbana, tornou-se um destino frequente. Baianos e baianas que no Rio aportaram, estabeleceram-se especialmente entre a Praça Onze e a Praça Mauá, próximas ao porto, em uma região de moradias baratas. Ela ficou conhecida como Pequena África, tal sua importância para a preservação e difusão das culturas negras na cidade do Rio de Janeiro.

A Pequena África tem como ponto central entre seus habitantes a ideia de pertencimento a um “pedaço”. O “pedaço”, segundo José Guilherme Magnani (1992), é compreendido como a conexão entre o espaço claramente demarcado e uma determinada rede de relações que agrupam, entre outros fatores, laços de parentesco e vizinhança, relações estabelecidas por intermédio de participação em atividades religiosas, comunitárias, desportivas. É o “pedaço” que evidencia, para o grupo marginalizado, a existência de um ‘nós’ e um ‘eles.’ Explica Mônica Pimenta Velloso (1990: 208) que pertencer ao “pedaço” Pequena África, porém, “não traduz vínculos de propriedade (fundiária), mas sim uma rede de relações. Esta rede é de tal forma interiorizada que acaba fazendo parte da própria identidade do indivíduo.”

A solidariedade era uma marca bem característica da Diáspora Baiana. Aqueles e aquelas que aqui chegavam primeiro, e conseguiam abrigo e emprego, ajudavam os recém-chegados, oferecendo-lhes moradia e comida até que pudessem se estabilizar na nova cidade. Dessa forma, formou-se um fluxo migratório robusto, garantindo a presença significativa de baianos e baianas no Rio.

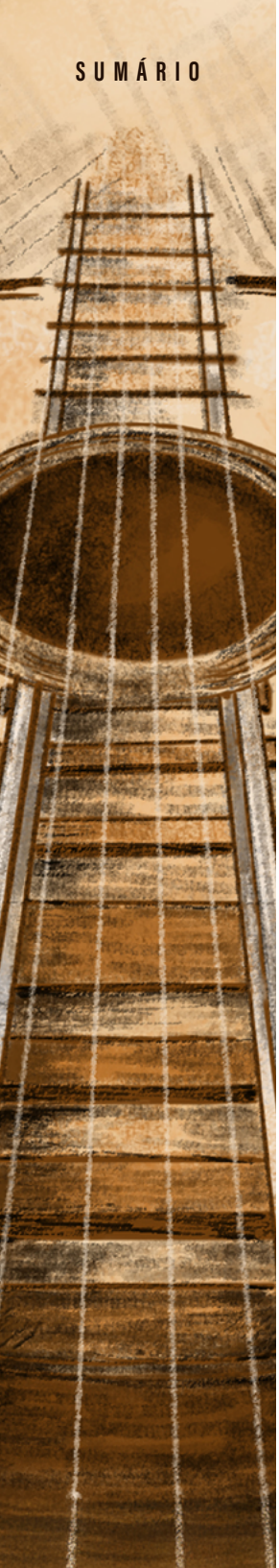
Lideranças religiosas, principalmente as de casas de santo, desempenharam papel central nesse processo, criando grupos com fortes tradições comunitárias e intenso sentido “familístico”, que transcendia os laços sanguíneos.

A Pequena África, portanto, não diz respeito apenas ao território ocupado por baianos e baianas que aportaram na cidade do Rio de Janeiro, mas sobretudo à força cultural da região, que influenciou bairros ao redor do Cais do Porto e da Cidade Nova, uma região que ficaria conhecida como a “Grande Praça Onze”. Área ocupada prioritariamente pelas pessoas expulsas do centro da cidade pelas reformas urbanísticas que, sob a desculpa de erradicar epidemias, também visavam remover os pobres de regiões valorizadas pelo aquecido mercado imobiliário, na transição do século XIX para o XX.

PRAÇA ONZE: CORAÇÃO DA PEQUENA ÁFRICA

Na última década dos oitocentos, o Rio de Janeiro voltou a enfrentar graves problemas sanitários. Novamente recorrendo a Jaime Larry Benchimol (1992), a febre amarela foi responsável por 4.454 mortes no período, enquanto a varíola causou 3.994 óbitos e a malária, 2.235. O autor aponta ainda que, em 1890, tudo leva a crer, a população dos cortiços teria dobrado em relação aos dois anos anteriores, ultrapassando 100 mil habitantes. Segundo o censo de 1907, destaca Benchimol, o Rio de Janeiro era responsável por 33% da produção industrial nacional. Se em 1890 havia 52.520 pessoas trabalhando neste setor, em 1906 esse número chegaria a 115.779. Um salto de mais de 100% em apenas 16 anos, ainda segundo Jaime Benchimol.

Às voltas com sucessivas epidemias e com um crescimento demográfico vertiginoso, o Rio entraria em um processo de grandes transformações na alvorada do século XX. Tal processo mudaria de vez o perfil social, cultural e espacial da cidade. Ao assumir a



presidência da República, em novembro de 1902, Rodrigues Alves deu início à construção da Avenida Central, a atual Rio Branco, e à remodelação do porto. Estima-se que essas intervenções tenham levado à demolição de mais de 600 casas, desalojando quase quatro mil pessoas. Os termos “embelezamento” e “higienização”, amplamente utilizados pelos defensores das reformas de então, também continham em seu interior o desejo de afastar as “classes perigosas” do centro da cidade, região que se tornara altamente valorizada do ponto de vista do capital imobiliário, num típico processo de “gentrificação”.

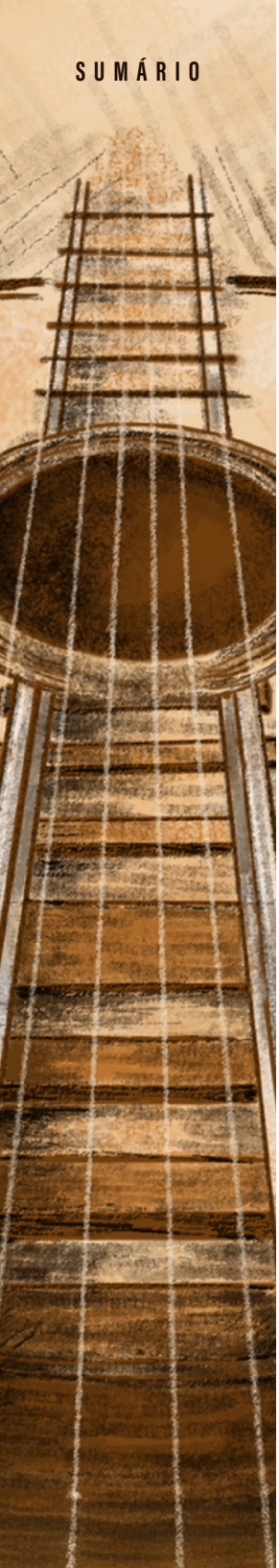
Discutidas desde meados do século XIX como já apontado, as reformas urbanísticas propostas por Rodrigues Alves começaram a ser consolidadas com a nomeação de Pereira Passos como prefeito do Rio. Ele deu início ao “Bota-Abaixo”, um processo radical de desapropriações e demolições, o qual agravou ainda mais a crise habitacional para as camadas mais pobres da sociedade carioca. As remodelações implementadas por Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, deixaram um grande número de pessoas sem moradia, e também sem direito a indenizações. Ex-aluno de cursos de urbanismo na École de Ponts et Chaussées (Escola de Pontes e Estradas), em Paris, Passos acompanhou de perto as intervenções urbanísticas lideradas pelo prefeito Georges Haussmann, que buscava transformar a capital francesa em uma cidade “civilizada”.

Inspirado por Haussmann, Pereira Passos adotou o lema “sanear, higienizar, ordenar, demolir, civilizar” (Atlas Fundação Getúlio Vargas) para transformar o Rio em uma “Paris dos Trópicos”. Ele promoveu uma série de obras. Citando apenas alguns exemplos, nos quatro anos em que esteve à frente da prefeitura foram abertas as avenidas Central – atual Rio Branco –, Passos, Mem de Sá e Beira-Mar, nas imediações do Centro, bem como a Atlântica, em Copacabana. Também foram alargadas as ruas Sete de Setembro, Carioca e Uruguaiana (a antiga Rua da Vala). Para tanto, o prefeito

autorizou a derrubada do Largo de São Domingos, do Morro do Senado e das casas em seu entorno, além das habitações paralelas aos Arcos da Lapa, na mesma região. O que gerou revolta da Igreja Católica e da população, motivada pela falta de diálogo e violência com que se deram as demolições.

Durante a gestão de Pereira Passos, a falta de moradias se intensificou, levando muitos trabalhadores a viver em condições precárias. Aqueles que não foram expulsos pelas obras se aglomeravam nas poucas habitações restantes, especialmente nas áreas centrais e no bairro da Saúde. A reorganização urbana de Passos criou espaços simbólicos que refletiam valores ditos “civilizados”, numa clara tentativa de recriar uma *Belle Époque* imaginada à carioca. Porém, na cidade daqueles e daquelas que foram expulsos de seus antigos locais de moradia, a realidade era outra. Nas palavras de Roberto Moura (1995: 204), “nas casas do Centro e da Saúde, que haviam escapado do traçado das obras, a população se amontoava nas noites quentes. O trabalho era duro e mal pago, e os bandos de meninos soltos pela cidade não prometiam um futuro promissor”.

Nesse contexto, boa parte das famílias desalojadas pelas reformas urbanísticas migrou para uma região compreendida entre a Praça Onze, na Cidade Nova, e a Praça Mauá, na região do porto, formando um território que ficou conhecido como Pequena África, como já observado em momento anterior. O termo Pequena África, segundo Nei Lopes, foi criado por Roberto Moura após este ouvir o multiartista Heitor dos Prazeres descrever os arredores da Praça Onze como “uma África em miniatura”. Moura identificou a Pequena África como abrangendo partes do Centro e os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Já Sérgio Cabral, jornalista e pesquisador da MPB, expandiu seu perímetro chamando-o de a Grande Praça Onze, incluindo nesta demarcação territorial o Morro da Favela (atual Providência) e os bairros São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova e Estácio.



A Praça Onze figurou como epicentro das manifestações culturais da cidade e principal polo de resistência afro-brasileira até as primeiras décadas do século XX. Em seu entorno, tias baianas como Ciata, Amélia e Perciliana – entre várias outras chegadas ao Rio com a Diáspora Baiana – afirmavam a contribuição da cultura negra através do samba e do candomblé. Imortalizada como sede do Carnaval popular da cidade, no seu entorno é que foram concebidos o choro e o samba carioca. À época, devido à ocupação desordenada da Cidade Nova, acarretada pelo deslocamento da gente pobre expulsa do Centro pelas obras de embelezamento, a Praça Onze era o único espaço livre de toda a área. A partir de então, foi em suas franjas que se estabeleceu um intenso processo de sociabilidade entre esses novos moradores, o qual reunia “capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis” (Roberto Moura, 1995: 58).

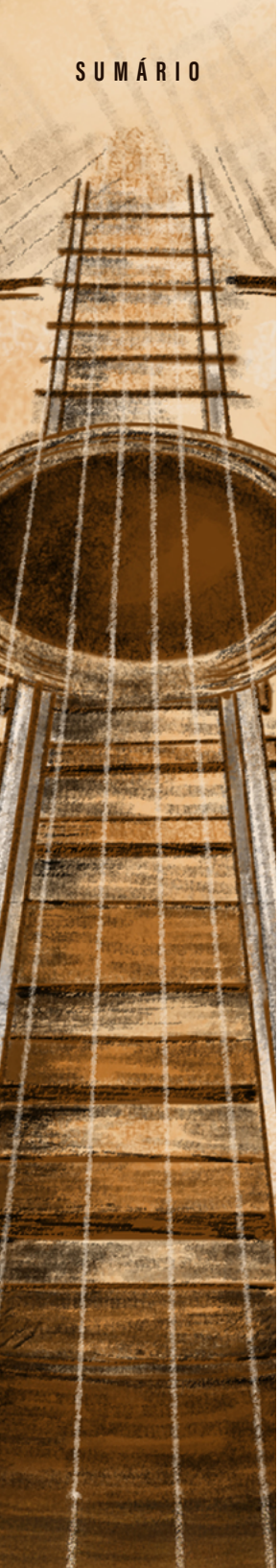
A Praça Onze de Junho, a antiga Rossio Pequeno, foi construída por ordem do rei Dom João VI, em 1810, juntamente com o bairro Cidade Nova. A mudança de nome deveu-se à vitória do Brasil na Batalha do Riachuelo (11 de junho de 1865), durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) – confronto que gerou forte onda nacionalista entre brasileiras e brasileiros. Delimitada pelas ruas Sant’Ana, Marquês de Pombal, Senador Euzébio e Visconde de Itaúna – onde ficava a histórica casa da Tia Ciata –, a praça ocupava o espaço onde atualmente está o monumento a Zumbi dos Palmares. Ela foi soterrada pela Avenida Presidente Vargas, uma via de três quilômetros e meio inaugurada em 7 de setembro de 1944, que liga o Centro do Rio à Praça da Bandeira, na entrada da Zona Norte da cidade. Juntamente com a Praça Onze, assim como tantas outras ruas na região, a Senador Eusébio, a Visconde de Itaúna e a histórica casa da Tia Ciata igualmente sucumbiram ao asfalto.

TIA CIATA E SUA CASA ICÔNICA NA PRAÇA ONZE

Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, nasceu no dia 13 de janeiro de 1854, em Salvador, na Bahia – atestam os registros mais confiáveis –, e faleceu em 11 de abril de 1924, na cidade do Rio de Janeiro. Como a trajetória desta mãe de santo, líder comunitária (daí o “título” de tia), cozinheira, costureira, vendedora de quitutes, sambista, agitadora e produtora cultural, foi reconstituída em sua maior parte por intermédio da oralidade, há controvérsias e incertezas sobre alguns aspectos de sua trajetória. Segundo Roberto Moura (1995), quando tem seu nome escrito por parentes e amigos, ela é Hilária Batista de Almeida. Em seu atestado de óbito, é identificada como Hilária Pereira de Almeida. Já em um pedido feito por seu filho, João Paulo, para ingressar no Clube Municipal, Ciata surge como Hilária Pereira Ernesto da Silva, ainda de acordo com Moura.

Há detalhes da vida de Tia Ciata, portanto, que permanecem desconhecidos em função da transmissão oral de sua história. Sobretudo os ocorridos no tempo em que viveu na Bahia, como o nome de seus pais, detalhes de sua infância e adolescência. Já para Nei Lopes (2011), a origem de seu apelido, deriva de “Aycha”, nome feminino de origem árabe, muito usual na “antiga Guiné Portuguesa”. Ainda de acordo com Lopes, isso é um vestígio da existência de uma coletividade islâmica em meio à comunidade negra baiana que se constitui na Pequena África.

Quando chegou ao Rio de Janeiro em 1876, como 22 anos, Tia Ciata foi morar na Saúde, um bairro da Região Portuária da cidade. Segundo destaca Roberto Moura (1995), primeiramente na General Câmara, uma rua que se estendia aproximadamente da Igreja da Candelária até o Campo de Santana, e que também foi extinta na década de 1940 para a passagem da Avenida Presidente Vargas. Depois, por vontade própria, ela se mudou para a Rua da Alfândega, nas proximidades da casa de Miguel Pequeno, um dos líderes da

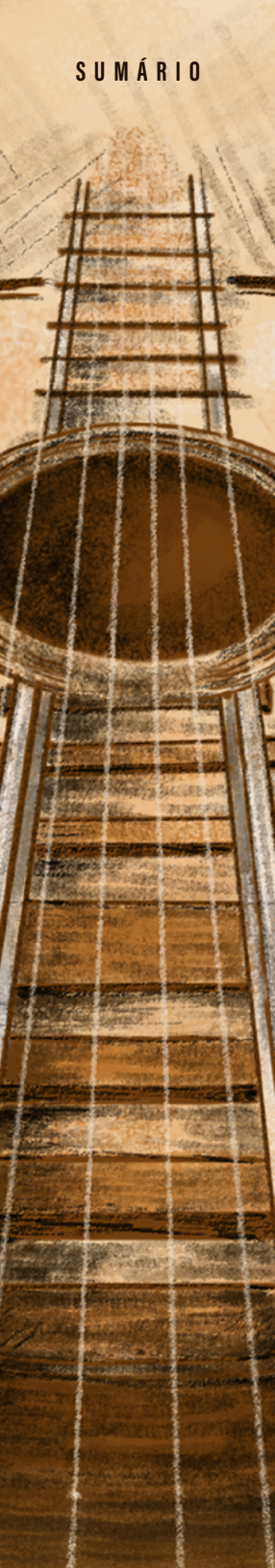


colônia baiana no Rio. De espírito forte e empreendedor, aliando sabedoria de vida, liderança comunitária a profundos conhecimentos religiosos e culinários, Tia Ciata começou a fazer doces em casa para vendê-los nas ruas do Centro do Rio.

No início do século XX, já casada com João Batista da Silva – com quem teve 15 filhos –, Ciata se mudou novamente, desta vez em função das obras de ampliação do Porto. Ela foi morar na Rua Visconde de Itaúna, na icônica Praça Onze, onde fez história. Nos conta Roberto Moura (1995) que ao entrar na casa de Ciata, avistava-se logo a sala de visitas, onde eram realizados os bailes. De lá era possível chegar à sala de refeições, contígua à cozinha, por intermédio de um longo corredor com três quartos. Atrás da casa, em um grande terreiro de terra batida, ficava o barracão de madeira onde aconteciam os cultos aos orixás e os intermináveis pagodes – palavra presente na língua portuguesa desde o século XVI representando “festa ruidosa”, “reunião de sambistas”.

Após a abolição da escravidão, grandes contingentes de mão de obra negra foram empurrados para o subemprego e a marginalidade, devido à falta de acesso à terra e ao racismo estrutural que impedia negros e negras de ocuparem postos de trabalho dignos. A criação de fontes de renda baseada em estruturas familiares e associativas, como escolas de samba e terreiros de candomblé e umbanda, surgiram como alternativa à falta de políticas públicas para a inclusão de negras e negros no mercado de trabalho. Isso possibilitou que alguns desses indivíduos tivessem relativa ascensão econômica. Foi justamente o que ocorreu com Tia Ciata. Foi graças ao enorme prestígio conquistado por ela como mãe de santo e liderança comunitária da Pequena África que o casarão alugado na Rua Visconde de Itaúna se transformou em um dos lugares mais importantes para a ressignificação das bases culturais africanas trazidas para cá.

Nos 20 anos que ficou na Praça Onze, Tia Ciata ganhou protagonismo e prestígio, extrapolou o campo da dita cultura popular,



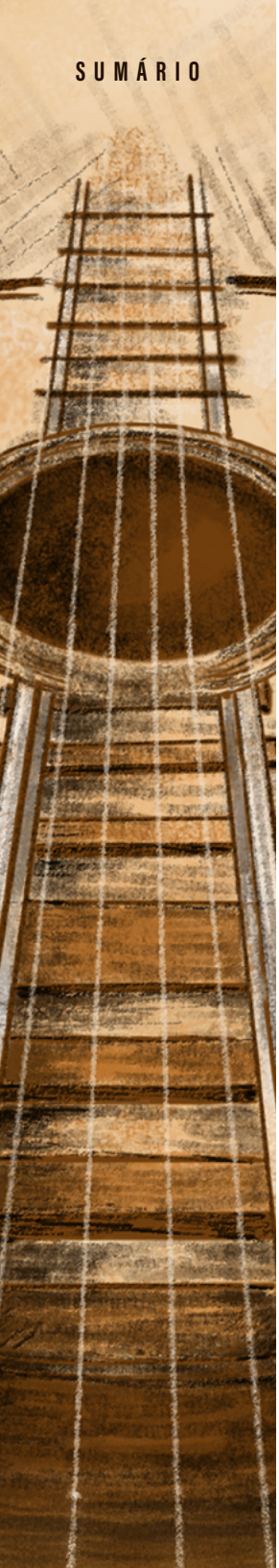
transitando por vários setores da sociedade carioca. Para além de personalidades do choro e do samba, como os então veteranos Donga e João da Baiana – filhos de Tia Amélia e Tia Perciliana, respectivamente – e dos ainda meninos Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, Ciata recebia gente da política também. Segundo relatos, ela teria curado uma ferida na perna do ex-presidente Venceslau Brás, apenas com rezas e ervas. Por conta de tal façanha, Brás teria ofertado um cargo de funcionário público a seu marido e colocado um policial de prontidão à porta de sua casa, para evitar que ela fosse alvo da perseguição racista às manifestações afro-brasileiras.

Se há pontos desconhecidos na trajetória de Tia Ciata, certo é que, sambista pioneira, sua casa, na Visconde de Itaúna, foi ponto de encontro de artistas profissionais e amadores, de compositores anônimos. Nela, em torno de uma mesa repleta de quitutes variados, o choro deu seus primeiros passos e se consolidou. Lá também foi composto – segundo controversos relatos –, o primeiro samba gravado, o “Pelo Telefone”, de Donga. Foi na casa de Tia Ciata, portanto, que homens e mulheres se reuniam para tocar, cantar, trocar conhecimentos e, assim, contribuir para a construção dos pilares do que podemos chamar “modo carioca de viver”. Um jeito pautado na alegria, na sociabilidade, no estarmos juntos, em comunhão. Porque, como já nos ensinou Beto Sem Braço, compositor histórico do Império Serrano, “o que espanta miséria é festa”.

2

DO CORAÇÃO DA PEQUENA ÁFRICA AO RITMO DA CIDADE:

**O NASCIMENTO DO CHORO
E DO SAMBA CARIOCA**



As transformações sociais que atravessaram o Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o começo do XX não se resumiam às obras, às demolições ou aos códigos de postura. Em uma cidade que se “regeografizava” (Milton Santos, 2014) ao sabor das elites, essas mudanças também se derramavam na vida miúda das pessoas, que precisavam refazer laços, percursos e pertencças diante de um espaço urbano que parecia querer empurrá-las sempre para mais longe do seu próprio centro. Se no capítulo anterior vimos como a combinação entre epidemias, políticas higienistas e intervenções urbanísticas deslocou populações inteiras para fora da “urbe civilizada”, aqui acompanhamos a outra cartografia que essas mesmas multidões produziram a partir desses deslocamentos – uma construção feita de encontros, improvisos, tensões e afetos. Onde o Estado via “problema”, o povo construía comunidade; onde havia falta, surgia invenção; onde o espaço era precário, nascia cultura.

Foi justamente nos “pedaços” considerados marginais da Pequena África e da Grande Praça Onze – em barracões de santo, cozinhas cheias de gente, terreiros onde os pagodes atravessavam a madrugada – que o Rio aprendeu a cantar de outro jeito. Esses territórios, ao mesmo tempo feridos e férteis, tornaram-se zonas de confluência: pontos em que memórias baianas, afetos africanos, religiosidades diversas, práticas comunitárias e experiências urbanas compartilhadas se encontravam, se atritavam e se reinventavam continuamente. É ali, nesses pedaços vivos e pulsantes, que o choro amadurece e o samba carioca começa a ganhar corpo, gesto, cadência e sentido.

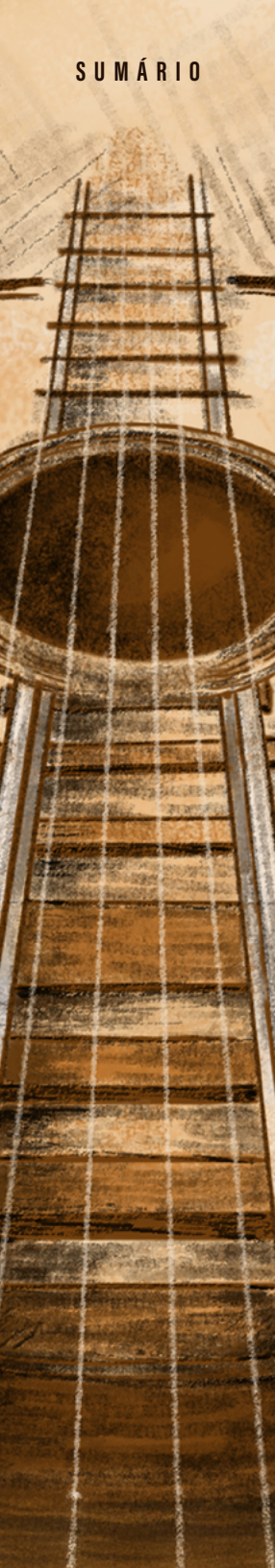
Mais do que gêneros musicais, choro e samba emergem aqui como uma forma de inteligência coletiva do povo preto, pobre e migrante que reescreveu a cidade com a força da própria presença. São expressões que condensam sociabilidade, espiritualidade, política, resistência, alegria, ética e estética. Tudo misturado, tudo em diálogo. São modos de existir e insistir. São, afinal, maneiras de fazer vibrar um mundo que, de outro modo, talvez não coubesse inteiro nas ruas que restavam.

O que veremos nos tópicos seguintes, portanto, não é apenas a história da formação de dois gêneros musicais, mas também a história de como uma população transformou precariedade em potência, violência em produção simbólica, expulsão em reinvenção. São narrativas nascidas do encontro – e do enfrentamento – entre passado e presente, tradição e modernidade, exclusão e criação.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO CHORO

Até o século XIX, a música que se ouvia pelas ruas do Rio de Janeiro se resumia basicamente a marchas militares, canções religiosas e cantos africanos. Cenário que começaria a mudar significativamente após a chegada de Dom João VI e sua trupe à cidade, em 1808. Além de hábitos, vestimentas e influências estéticas, a família real, acostumada a ouvir valsas, quadrilhas, modinhas, xotes e polcas, trouxe para o Brasil instrumentos de origem europeia, como piano, clarinete, violão, saxofone, bandolim e cavaquinho. Junto com a chegada da corte portuguesa também surgiram novos locais de entretenimento, onde as festas e os bailes rapidamente passaram a incorporar as novas influências trazidas de além-mar.

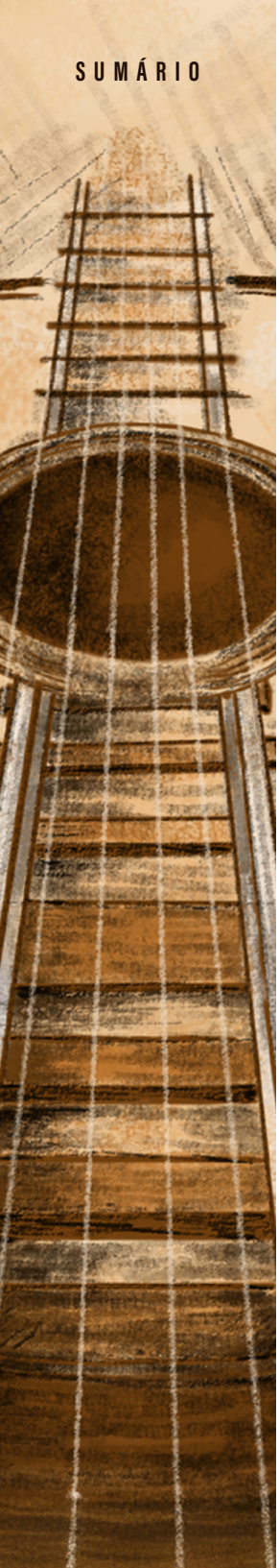
Fruto do entrecruzamento de diferentes sonoridades que circulavam pela cidade, o choro nasceu em meados da década de 1870, em botecos e esquinas da Pequena África, nas festas e encontros informais. Muitos pesquisadores e pesquisadoras o caracterizaram como uma forma lamentosa de tocar – embora carregado de musicalidade eufórica e inquieta. Em sua origem, foi definido como “um jeito abraçador” de interpretar os gêneros musicais em circulação. Reunidos sem partitura, músicos populares – modestos funcionários públicos, pequenos comerciantes, ex-escravizados, ex-escravizadas e migrantes do Nordeste – tocavam “de ouvido” as modas europeias da época, incorporando a elas ritmos de matriz africana como o batuque, o lundu e o caxambu.



Nesse sentido, o choro – assim como mais tarde o samba do Rio de Janeiro – pode ser compreendido a partir do que Nêgo Bispo (2019) chama de “confluência”: o encontro, a interseção de fluxos culturais e de vida. Para Bispo, enquanto o colonialismo ocidental separa, opõe e hierarquiza saberes e práticas, os povos tradicionais compreendem que a riqueza da vida social está justamente em acolher a pluralidade. A noção de confluência mostra-se mais pertinente do que a de “mistura” para pensar a formação do choro e do samba, pois esta última pressupõe a existência de uma suposta “pureza” original como seu oposto. Nesse olhar, a pureza é sacralizada, e a mistura associada à impureza ou à poluição.

Podemos ainda compreender a formação do choro e do samba carioca como resultado de processos de “hibridização”. Para Néstor García Canclini (2015: 17), a “hibridização” resulta da interculturalidade, onde “os diferentes são o que são em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos”. Portanto, ainda de acordo com Canclini, ela se refere à fusão e à interação de elementos culturais distintos em contextos de modernidade e globalização, configurando novas formas sociais e simbólicas. Assim, tanto a confluência proposta por Bispo quanto a hibridização formulada por Canclini iluminam a capacidade das culturas de se encontrarem e, a partir desses encontros, produzirem novas expressões sem que se estabeleça uma hierarquização entre elas, como no processo de formação de um gênero musical tipicamente carioca: o choro.

São muitas as hipóteses sobre a origem do seu nome. A primeira delas sugere que o termo tenha surgido da fusão da palavra “choro”, do verbo chorar em português, com o vocábulo *chorus* em inglês, que, traduzido do latim, significa “coro”. Há também pesquisadores e pesquisadoras que acreditam ter sido ele assim nomeado pela forma chorosa e melancólica como os primeiros violonistas interpretavam as músicas provenientes das danças de salão europeias. Por outro lado, há quem entenda o termo como uma deformação de “chormeleiros”, grupos afro-brasileiros que se apresentavam



em frente às igrejas, durante o Brasil Colônia. Por fim, há igualmente quem acredita ser esta palavra derivada de “xolo”, festa que reunia os escravizados e as escravizadas das fazendas. Polêmicas à parte quanto à origem de seu nome, apesar de reconhecido como gênero musical somente início do século XX, o nome choro aparece pela primeira vez em meados de 1870 com o grupo “Choro Carioca” ou, simplesmente, “Choro de Callado”, ressalta Roberto Moura (1995).

Exímio flautista e compositor carioca, Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, o Joaquim Callado, foi fundamental no processo de formação e consolidação do choro. Tanto que é considerado por muita gente como o pai desse gênero musical criado no Rio de Janeiro. Além de contribuir ativamente para a codificação do choro, foi Callado quem introduziu dois violões e um cavaquinho à sua flauta, dando começo ao caráter improvisador que até hoje acompanha o gênero. Ao lado de grandes músicos, criou o “Choro Carioca”, também considerado o mais antigo agrupamento musical da história do país (Roberto Moura, 1995).

O conjunto ficou famoso logo de cara, contribuindo significativamente para a popularização do gênero para além das camadas populares, onde fora criado. Surgiam, assim, os primeiros indícios de que o choro despontava para entrar definitivamente na história da música popular brasileira e mundial. Diante do sucesso que começava a se consolidar, foram diversos os convites para o “Choro Carioca” – agora já conhecido como “Choro de Callado” – se apresentar nas inúmeras casas de espetáculo que surgiam na cidade.

Graças a sua grande capacidade de adaptação às novas formas de interpretação e improvisação, Joaquim Callado passou a integrar o conjunto da amiga Chiquinha Gonzaga, compositora fundamental na disseminação do choro, o que resultaria no grande sucesso alcançado pelo gênero nos anos posteriores. Autora da popularíssima marchinha “Ó, Abre Alas” (1899), Chiquinha Gonzaga – primeira musicista do choro e mulher a comandar uma orquestra

popular no país – era uma inspiração tanto para músicos e musicistas amadores quanto para profissionais.

Diante do sucesso alcançado por Callado e Chiquinha, não demorou muito para surgirem outros grupos de choro pela cidade. Aos poucos, esses primeiros conjuntos passaram a se apresentar não somente em botecos e casas da Pequena África, mas também em saraus da elite, ainda imperial. Tocando grandes sucessos europeus, e executando improvisações cada vez mais desafiadoras, os chorões e choronas encantavam a população carioca com seus solos e acompanhamentos, os quais pouco a pouco foram consolidando um estilo. É nessa época, igualmente, que aparecem os primeiros, digamos, sucessos do choro, tais como *“Flor Amorosa”* (1870), de Joaquim Callado, e *“Atraente”* (1877), de Chiquinha Gonzaga.

Embora já ocupasse corações e mentes dos cariocas e seus residentes, o choro àquela época ainda era considerado apenas como uma maneira inédita de se interpretar outros gêneros oriundos da Europa. Entretanto, à medida que os arranjos e acordes tomavam conta das ruas da cidade, a música produzida por chorões e choronas – como são denominado(a)s quem toca o choro – foi se distanciando das características primárias dos seus países de origem. Nesse momento de euforia e agitação, em função do novo estilo musical que se apresentava, surgiam cada vez mais conjuntos amadores pelo Rio e, mais tarde, por todo o país.

Enquanto a sonoridade e a tonalidade do choro se firmavam cada vez mais, a questão sanitária voltava a afetar gravemente a população do Rio de Janeiro, na década de 1890. No período, recorrendo de novo a Jaime Lerry Benchimol (1992), a febre amarela foi responsável por quase cinco mil mortes, a varíola vitimou cerca de quatro mil pessoas e a malária provocou mais de dois mil óbitos. Favorecida pela expansão dos meios de transportes coletivos como trens e bondes, e tendo como justificativa as inúmeras epidemias que assolavam a cidade, a ocupação do espaço urbano carioca, como

já descrito anteriormente, estava sendo redefinida à época, com a ocupação dos subúrbios e de bairros próximos ao centro.

O que surge a partir dessa ocupação açodada e desordenada é um pertencimento enorme a estes novos territórios por parte dos moradores recém-chegados, que encontraram, sobretudo nas manifestações artísticas, uma maneira de se refugiarem do árduo cotidiano. Neste momento difícil e desafiador da história do Rio de Janeiro, o choro volta a desempenhar um papel de significativa importância para a classe trabalhadora da cidade. Em meio a um cenário de desamparo, o gênero musical, além de servir como forma de expressão pessoal e coletiva, tornou-se um instrumento de resistência e resiliência, sentimentos esses que perduram até os nossos dias.

Marcado pelo surgimento e avanço dos meios de comunicação no Brasil, a chegada do século XX também representou um momento chave na história do choro, com a introdução de novos instrumentos, como bandolim, clarinete, flautim, oficlíde e trombone. Também por volta do começo do século XX, ritmos europeus como a polca, a modinha, o xote e o tango – prestigiados e aclamados durante os tempos de Império – começaram a ser designados como choros, o que dimensiona um pouco o sucesso e a popularidade alcançados por tal gênero musical à época.

Ainda na primeira década do século XX, chega ao Brasil a primeira indústria fonográfica de sua história, a Casa Edson. Diante do frenesi causado e do sucesso alcançado, chorões e choronas da então capital do país passaram a ser muito requisitados para compor o elenco da gravadora. Uma das primeiras gravações de choro teve a participação do mestre Anacleto de Medeiros. Regente da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, para boa parte dos pesquisadores e pesquisadoras do tema, Anacleto não foi apenas um dos pilares do choro, mas da própria Música Popular Brasileira. Sucessor de Joaquim Callado, cuja carreira foi subitamente interrompida aos 32 anos de idade, em 1880, em decorrência de uma meningoencefalite,

Patápio Silva é outro expoente do choro. Tido como um dos nossos maiores flautistas, ele é considerado o primeiro músico brasileiro a ter um solo de flauta gravado.

Diante da enorme qualidade dos chorões e choronas que pululavam pela cidade, a indústria fonográfica começou a absorver não somente músicos e musicistas já consagrados nos bares e casas de espetáculo, mas também amadores, das camadas populares, que, a partir de então, passaram a entender o choro não apenas como uma forma de entretenimento e lazer, mas também como uma possibilidade de sustentar a família, de fazer da música profissão. Muitos desses chorões largaram seus respectivos empregos para se dedicar à música, contribuindo fortemente para a expansão e consolidação do choro como um gênero musical próprio. Para isso, muito contribuiu um jovem rapaz carioca, da Piedade, chamado Alfredo da Rocha Viana Filho, o genial Pixinguinha.

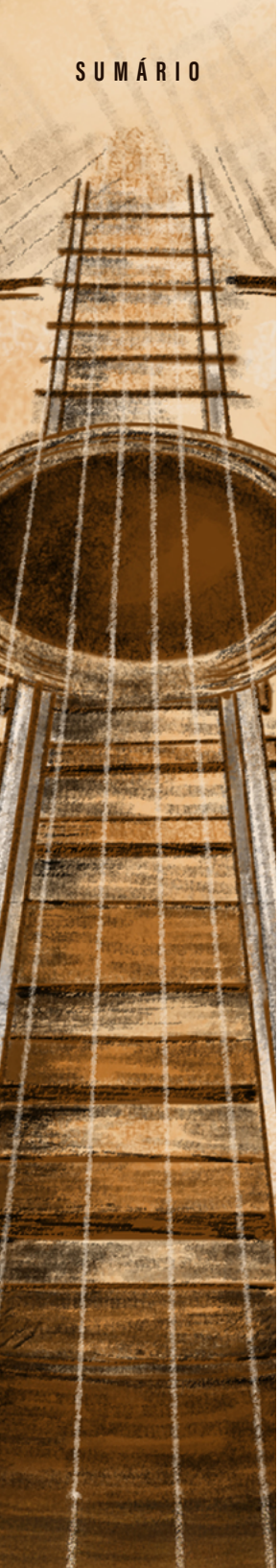
DAS RUAS DO RIO DE JANEIRO PARA OS PALCOS DA EUROPA

Por muitos anos acreditou-se que Pixinguinha teria nascido em 23 de abril de 1897, dia em que se festeja São Jorge. Em 4 de setembro de 2000, inclusive, a data foi oficializada como Dia Nacional do Choro em homenagem a ele. No entanto, 16 anos depois, o pesquisador e músico Alexandre Dias descobriu que Pixinguinha havia nascido no dia 4 de maio de 1897, como aponta matéria publicada no jornal O Globo, em 29 de novembro de 2016¹⁰. Apesar da descoberta, o Dia Nacional do Choro continua sendo comemorado em 23 de abril, como forma de manter a tradição e a homenagem ao artista.

Se a data em que o músico, compositor, orchestrador e maestro nasceu gerou polêmica durante algum tempo, o mesmo não se pode dizer sobre o inquestionável talento de Pixinguinha,

10

Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ims-revela-documentos-sobre-pixinguinha-com-choros-ineditos-nova-data-de-nascimento-20555223>. Última visualização: abril de 2025.



que se tornou não apenas o mais destacado nome do choro, mas também um dos maiores músicos do planeta. Indo além, por conta de sua enorme habilidade musical, foi também um dos principais responsáveis pela internacionalização de nossa música. Nascido em família humilde, a casa onde morava, no Catumbi, ficou conhecida como “Pensão Vianna”. Nela, seu pai, também flautista, organizava saraus que reuniam a fina flor da música. Menino curioso e talentoso, Pixinguinha acompanhava atentamente estes encontros desde os oito anos de idade.

Dispondo de técnica refinada e uma flauta improvisada – feita de lata –, aos 11 anos Pixinguinha compôs seu primeiro choro: “Lata de leite”. Ao ouvir a música, percebendo o talento indiscutível e o estilo inconfundível do filho, seu Alfredo o presenteou com uma flauta de boa qualidade – instrumento que o acompanhou durante grande parte de sua carreira. Incentivado por Irineu de Almeida, seu professor à época, Pixinguinha ingressou no Choro de Callado com apenas 13 anos. Ele participou, inclusive, das gravações do tango “São João de baixo d’água” e do xote “Salve a princesa de cristal”.

No ano seguinte, em 1911, com apenas 14 anos, portanto, Pixinguinha gravou novamente com o Choro de Callado. Diante da extraordinária habilidade demonstrada com a flauta, não demorou muito para ganhar fama. Motivado pelo irmão Otávio, o “China”, foi tocar em bares e cabarés da Lapa – zona boêmia da cidade – até tornar-se flautista do Cine-Teatro Rio Branco, acompanhando, com apresentações musicais ao vivo, as cenas dos filmes exibidos. Em 1914, Pixinguinha, João Pernambuco, seu irmão China, Donga e outros 15 músicos se reúnem e decidem formar o Grupo Caxangá. Embora seus integrantes trajassem roupas típicas do sertão brasileiro, explorando a temática nordestina em evidência na época, o repertório era variado, incluindo músicas modernas e tradicionais. Por conta dessa diversidade, não demorou muito para o Caxangá extrapolar os limites da cidade, fazendo grande sucesso Brasil afora. Porém, cinco anos depois, em 1919, o Caxangá chegou ao fim, com

parte de seus integrantes formando outros grupos musicais, entre eles, o Oito Batutas.

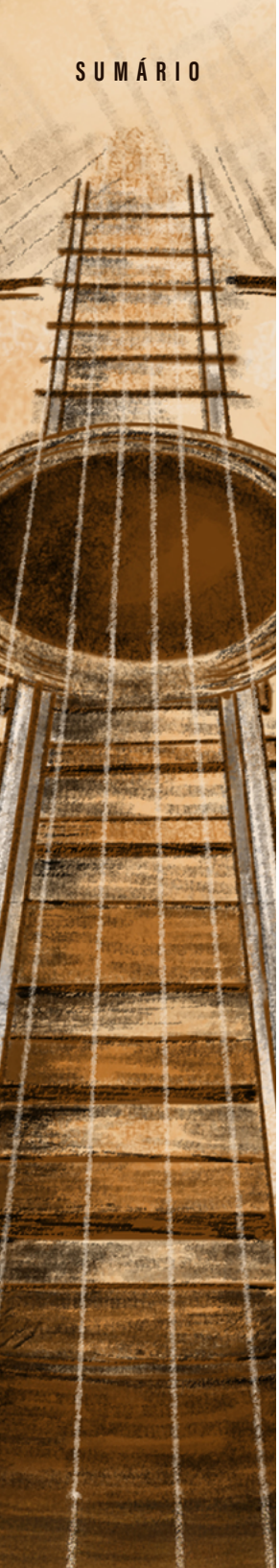
Com o intuito de atrair público, a gerência do elegante Cine Palais, na Avenida Central, a atual Rio Branco, decidiu realizar apresentações musicais em sua sala de espera, antes da exibição dos filmes. Ainda em 1919, o Oito Batutas foi criado especialmente para isso. Com repertório constituído basicamente por choros, maxixes, batuques e canções nordestinas, o grupo inicialmente era composto por Pixinguinha (flauta); Donga (violão), China (violão, piano e voz), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacob Palmieri (pandeiro) e Luis Silva (bandola e reco-reco)¹¹. Em suas diferentes formações, o Oito Batutas, que sobreviveu até 1928, contou com músicos que se tornariam ícones da MPB. Entre outros, Donga e João da Baiana, que, juntamente com Pixinguinha, formam o que se convencionou chamar “Santíssima Trindade da MPB”, tal a importância dos três para a fundação dos alicerces da nossa música.

Em pouco tempo, o Oito Batutas se tornou a atração principal do Cine Palais, que antes se dedicava apenas a exibir produções hollywoodianas. O grupo também passou a realizar apresentações nas mais renomadas e prestigiadas casas de espetáculos da cidade, entre elas o Teatro Municipal. Quando deixaram as ruas e começaram a se apresentar nas salas de espera dos cinemas, os ex-integrantes do Grupo Caxangá trocaram as roupas sertanejas por trajes sociais, mas continuaram a tocar a música regional que lhes era própria. Passaram a se chamar “orquestra típica” Oito Batutas e rapidamente conquistaram grandes plateias.

O sucesso veio acompanhado de ataques racistas, no entanto. Críticos expressavam desconforto ao ver músicos negros ocupando espaços considerados sofisticados na capital federal.

11

Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/81503-oito-batutas>. Última visualização: março de 2025.



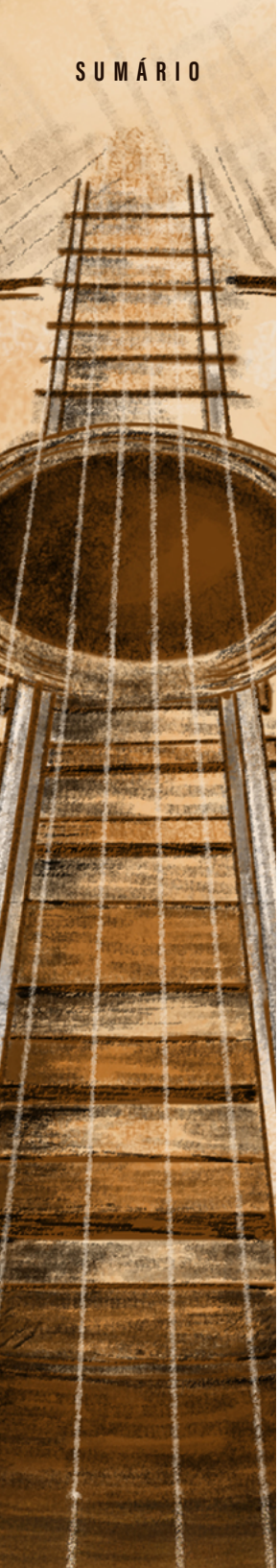
Essa reação refletia o eugenismo – ideologia que defendia separar pessoas consideradas “melhores” das “piores”, baseadas em critérios étnico-raciais – que tentava impedir a integração social de ex-escravizados e ex-escravizadas. Em resposta, outros jornalistas e intelectuais defendiam os músicos, criticando o gosto pelo estrangeiro das elites. Eles lembravam ainda que os Batutas estavam ali para mostrar a riqueza e a força da nossa música dita popular, com seus ritmos, cantos e batuques, verdadeiramente nossos¹².

Do final de 1919 a meados de 1921, financiados pela tradicional e abastada família Guinle, o Oito Batutas realizou duas turnês pelo Brasil, visitando diversas cidades na Bahia, São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Pernambuco. Levando o Choro para os quatro cantos do país, o grupo ficou nacionalmente conhecido, atraindo a atenção da imprensa e os olhares de outras partes do mundo. No ano seguinte, em 1922, o Oito Batutas finalmente é convidado para fazer uma turnê internacional. A excursão à França foi um retumbante sucesso. Um momento decisivo na internacionalização do Choro e, por conseguinte, do talento dos músicos e musicistas brasileiros. Sob constantes elogios da imprensa local, durante os cinco meses que permaneceu em território francês (de fevereiro a julho), o Oito Batutas realizou inúmeras apresentações na badalada casa noturna *Dancing Schéhérazade*, considerado um dos principais palcos do mundo à época.

Nem mesmo o enorme sucesso alcançado no exterior foi capaz de aplacar o racismo da elite brasileira, que não aceitava a presença de homens negros em casas de shows, originariamente voltadas para a burguesia branca. Enquanto o Oito Batutas encantava o mundo com seus acordes e ritmos vibrantes, as revistas e jornais nacionais continuavam a publicar reportagens de viés racista acerca das apresentações de Pixinguinha e seus companheiros. Bravos combatentes da cultura negra, eles não arrefeceram na luta pela

12

Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/81503-oito-batutas>. Última visualização: março de 2025



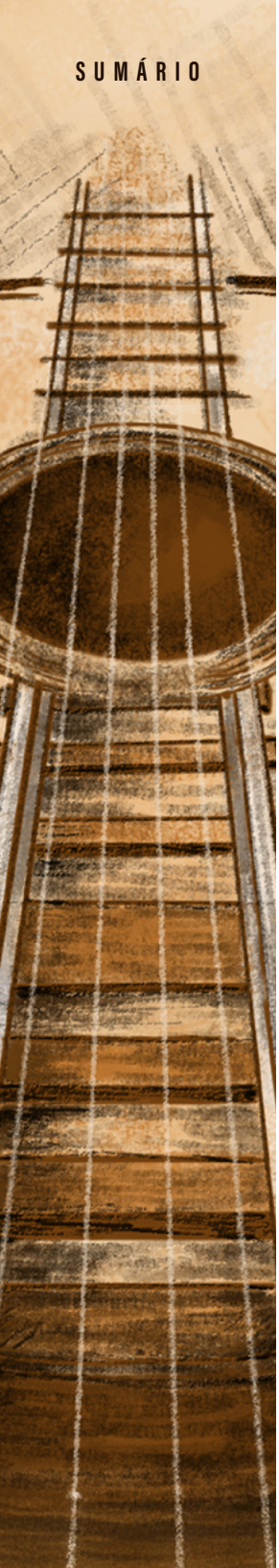
defesa das origens africanas de nossa música. De volta ao Brasil, o Oito Batutas apresentou um repertório repleto de influências do jazz, que ficariam ainda mais nítidas nas composições seguintes do grupo, as quais inspiraram outros conjuntos, não somente de choro.

No ano seguinte, em 1923, Pixinguinha e seus camaradas fizeram mais uma turnê, dessa vez pela Argentina. Lá, tocaram em cinco cidades e gravaram 12 discos, todos com repertório inteiramente brasileiro. O reconhecimento internacional do enorme talento de Pixinguinha e sua turma não apenas elevou o prestígio da nossa música por aqui, mas principalmente abriu portas para que artistas negros fossem aceitos em espaços antes considerados restritos à elite branca, que sonhava ser europeia.

A trajetória do Oito Batutas chegou ao fim em 1928, após a morte de China, o irmão de Pixinguinha, em decorrência de um aneurisma da aorta torácica. Porém, a existência do choro não terminou com o fim do Oito Batutas. Ao contrário, ainda tendo Pixinguinha como grande expoente, ele se tornaria mais popular e se constituiria com elemento fundamental no processo de formação do que atualmente concebemos como Música Popular Brasileira.

A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO

O choro se popularizou, efetivamente, entre os anos 1920 e 1940. Em um primeiro momento, foi decisivo para isso o desejo das gravadoras de contar em seus elencos com o enorme virtuosismo e a grande qualidade técnica de seus músicos e musicistas. Entre 1920 e 1929, por exemplo, o maestro Heitor Villa-Lobos, a fim de explorar e exaltar a riqueza e a particularidade do gênero, compôs uma série de 14 choros, gravados por ele e outros artistas e orquestras. Considerada por muitas e muitos especialistas como a série mais impactante e experimental de sua carreira, nela Villa-Lobos buscou capturar, traduzir e propagar a genuinidade do choro;

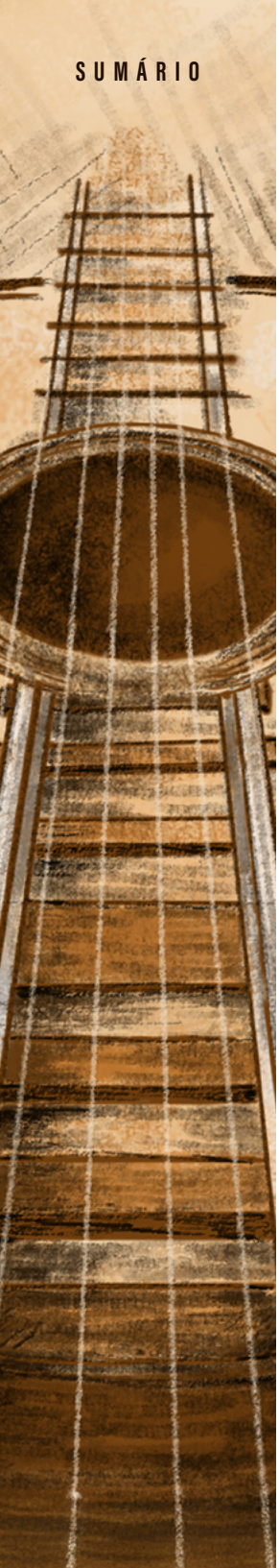


porém integrando-o a linguagens mais contemporâneas, contidas em arranjos audaciosos. A obra representa uma contribuição significativa para a valorização do choro, principalmente no âmbito da dita música “erudita”.

A chegada do rádio ao Brasil, em 1922 – mesmo ano da Semana de Arte Moderna –, contribui ainda mais para a popularização do choro. Entre 1930 e 1940, em sua chamada “Época de Ouro”, é que foram lançados muitos nomes que mais tarde se tornariam grandes expoentes do gênero. Foi entre essas duas décadas que o rádio deixou de ser apenas um veículo de valor meramente informativo. A partir de então, ele começava a se transformar em um meio de comunicação de massa e de entretenimento. Recém-surgidas, as radionovelas e os programas de auditório dedicados ao humor e à música alcançavam audiências cada vez maiores.

O bandolinista Luperce Miranda, o flautista e clarinetista Zequinha de Abreu (autor de *“Tico-Tico no Fubá”*) e vários grupos instrumentais, como o Regional de Benedito Lacerda e de Canhoto, foram alguns dos nomes lançados durante as décadas de 1930 e 1940. Incensados pela crescente audiência e pela facilidade que tinham de acompanhar os diversos estilos musicais que surgiam, os conjuntos de choro, assim como diversos chorões e choronas, rapidamente se tornaram a principal mão de obra dos programas radiofônicos.

“A Época de Ouro do Rádio” marca também o lançamento de uma das mais populares obras do vasto catálogo de sucessos do choro e de Pixinguinha, em particular. Composta originalmente em 1917, foi apenas em 1936 que *“Carinhoso”* passou a ganhar notoriedade. Peça fundamental no processo de internacionalização do choro e aclamada por público e crítica até os dias de hoje, a canção começou a fazer sucesso após a cantora Heloísa Helena se apresentar no Teatro Municipal e incluí-la em seu repertório, à oportunidade com letra composta Carlos Alberto Ferreira Braga, popularmente conhecido como Braguinha ou João de Barro.

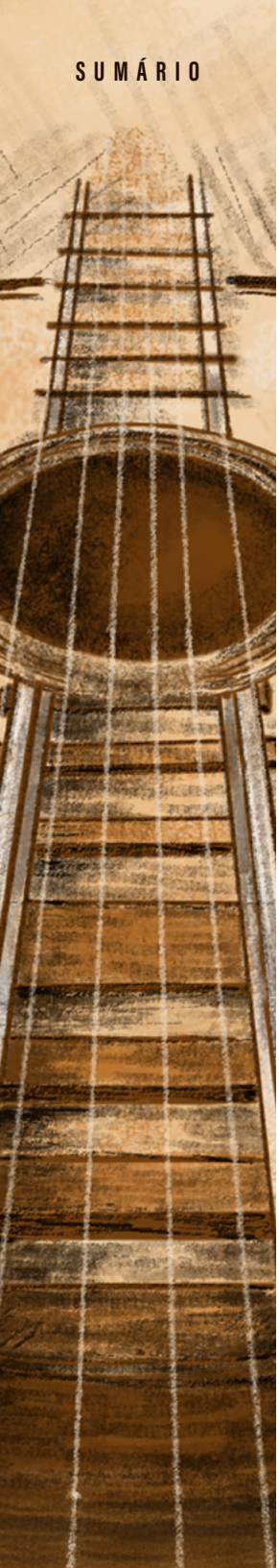


Com uma melodia cativante e harmonias envolventes, “*Carinhoso*” captura o sentimento afetuoso e íntimo que seu título sugere, fazendo dela uma expressão sublime do romantismo e da delicadeza do choro. Após ganhar letra, a canção tornou-se rapidamente um fenômeno de popularidade, marcando seu nome definitivamente na história da música brasileira. Quase um século após sua criação, *Carinhoso* continua a emocionar e a inspirar novos artistas. Tanto que, gravada mais de 400 vezes por diversos nomes da MPB, ela conseguiu sobreviver até mesmo durante a fase de baixíssima popularidade do choro.

DUAS DÉCADAS DE INVISIBILIDADE

Após obter grande exposição, na primeira metade do século XX, o choro ficou praticamente esquecido entre os anos 1950 e 1970. Mudanças sociais, culturais e políticas influenciaram diretamente nesse processo. Entre elas podemos citar a invasão em larga escala de músicas estadunidense e europeias nas rádios e prateleiras das lojas de disco brasileiras. O surgimento da Bossa Nova e de outros estilos de MPB, que competentemente capturaram boa parte da atenção do público e da indústria fonográfica, pode ser outro fator apontado para a invisibilização do choro no período. A instauração da ditadura civil-militar, que proibia e perseguia quaisquer manifestações artísticas e culturais pelas ruas da cidade, foi mais um motivo para o declínio da popularidade do gênero.

Embora vivendo momento delicado, o choro, com resiliência e vitalidade, se manteve inventivo e notável. Tanto que foi nesse período que surgiram dois dos mais talentosos, destacados e influentes nomes de sua história: Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. Compositor e bandolinista, como o nome artístico sugere, Jacob exerceu papel importante na preservação e reinterpretação do choro, ao introduzir instrumentos não usuais ao gênero, como a sanfona e



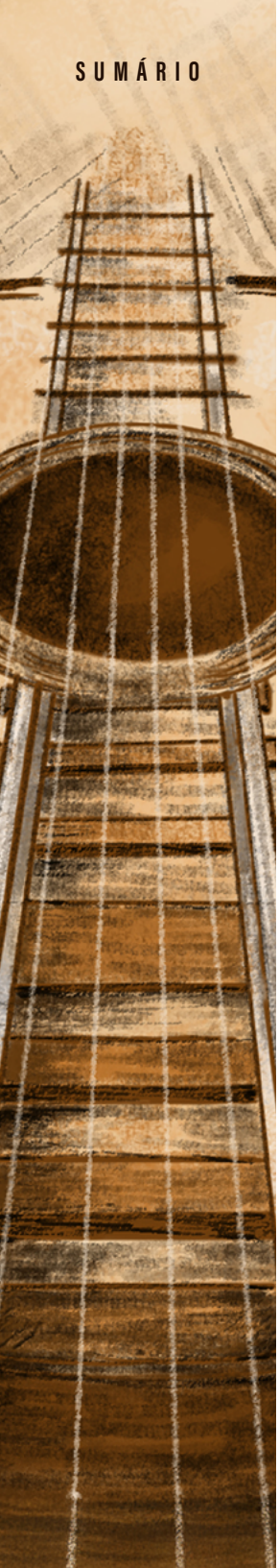
o vibrafone. Já o cavaquinista Waldir Azevedo ficou conhecido por conferir-lhe alguma popularidade em período tão crítico, ao gravar o aclamado choro *"Delicado"*, em 1955.

A década de 1970 chega e o choro, ainda cambaleante, começa a ganhar novo fôlego. Numa tentativa de resgatar e valorizar as tradições do mais carioca dos gêneros musicais, chorões e choras organizam rodas, pesquisadores e pesquisadoras passam a adotá-lo como objeto de estudo. Localizado na Penha, mais precisamente na Rua Francisco Ênes, o bar Santa Terezinha – que mais tarde viria se chamar Suvaco de Cobra – foi palco e ponto de encontro de músicos amadores e profissionais desejosos não apenas de tocar o choro, mas de vivenciá-lo em sua plenitude, explorando suas dimensões materiais e simbólicas. Conhecido por se tornar um reduto espontâneo do choro, o local foi de extrema importância para a sua preservação.

Ainda nesta mesma década, começam a surgir também os clubes de choro em cidades como Brasília, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia, São Paulo e Rio de Janeiro, o que resultou na formação de grupos constituídos por jovens músicos, como o Galo Preto e Os Carioquinhos, comprovando a imortalidade do gênero. Foi nessa fase, portanto, com a renovação de músicos, musicistas e público, que foram lançadas as sementes que fizeram o choro florescer nas décadas seguintes.

REDEMOCRATIZAÇÃO E RESSURGIMENTO DO CHORO

Período marcado pelo fim da ditadura civil-militar e por profundas transformações em diversas esferas da vida social brasileira, os anos 1980 foram de grande efervescência. Impulsionado pelas novas formas de interação e comunicação surgidas, o choro passou a se integrar mais profundamente com outros gêneros e estilos



musicais, refletindo a sua evolução contínua. Criando fusões, e consequentemente expandindo sua abrangência social, chorões e choronas passaram a tocar mais constantemente com artistas e grupos de outros segmentos, como com o pessoal do samba, da dita MPB e do jazz. Tal integração não só ajudou a consolidar o choro como um elemento vital e constitutivo da nossa identidade, mas também como um produto cultural capaz de dialogar com diversas influências e tendências contemporâneas.

Já na década de 1990, para além dos grupos, dos chorões e das choronas, que continuavam a surgir, emergiram importantes iniciativas visando à preservação da memória e valorização do choro, o que também impactou o meio dito acadêmico. Um marco importante nesse processo foi a fundação do Conservatório de Música Popular Brasileira, em 1993, em Curitiba, sob a coordenação do maestro Roberto Gnattali. O curso teve papel crucial ao oferecer uma formação especializada nos instrumentos típicos do choro, como cavaquinho, bandolim e violão de sete cordas, o que proporcionou aos estudantes uma base teórica sólida.

Eventos importantes também foram realizados à época, como o Festival de Inverno de Londrina e o Curso de Verão de Brasília. Ambos serviram como plataforma para a apresentação de novos trabalhos e para debates entre estudantes, professores e pesquisadores. Este processo de integração da cultura do choro à vida acadêmica ainda precisa ser mais aprofundado, mas, em alguma medida, ele contribuiu para a preservação de suas tradições. Também fruto da preocupação de salvaguardar, dinamizar e propagar a cultura do choro, em 2000 um grupo formado por músicos e musicistas do gênero fundaram a Escola Portátil de Música. Atualmente com mais de mil alunos inscritos, distribuídos em três núcleos (Unirio, Casa do Choro e Virtual), a Escola começou com apenas 50 discentes. Além das aulas práticas e teóricas dos mais diversos instrumentos, proferidas pelos 40 professores da instituição, alunos e alunas também estudam apreciação musical, história

do choro, acompanhamento de samba, harmonia, arranjo, composição e prática de conjunto.

Integrada à Escola Portátil de Música, em 2015 foi fundada a Casa do Choro. “Mantida por um grupo de músicos do Rio de Janeiro, é um ponto de encontro entre a preservação da memória, a celebração do presente e a criação de caminhos para o futuro da música brasileira”. Localizada na Rua da Carioca, no Centro, a Casa, preocupada em preservar a memória do gênero, disponibiliza um acervo com aproximadamente 18 mil partituras digitalizadas e um centro de pesquisa totalmente voltado para o mais carioca dos gêneros musicais.

Para fechar esta parte do Capítulo 1 – dedicada a narrar o florescimento do choro – não podíamos deixar de citar a fundação do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, em 2011. Resultado da união de um grupo de amigos moradores de Ramos e Olaria, seus objetivos principais são valorizar a cultura, a memória e os valores dos subúrbios, sobretudo o da Leopoldina, região que tanto colaborou e continua a colaborar com a formação da identidade cultural da nossa cidade. Para alcançar tais metas, o 100% Suburbano tem desenvolvido atividades diversas, todas visando à valorização dos fazeres e saberes do povo suburbano, leopoldinense em particular. A principal delas são as rodas de choro gratuitas, que acontecem sempre ao terceiro domingo de cada mês. Elas são realizadas em uma das praças mais emblemáticas do bairro de Olaria, a Ramos Figueira. Atendendo à iniciativa do 100% Suburbano, como já apontado, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, desde o dia 20 fevereiro de 2018, estabeleceu que o local passasse a ser oficialmente reconhecido como Reduto Cultural do Choro Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha).

Em 2024, seis anos após o reconhecimento do Reduto, os 22 conselheiros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) decidiram, por unanimidade, conceder ao choro o título de

Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Ao lado do samba, do maracatu, do frevo, do forró, da capoeira, entre outras manifestações da nossa riquíssima cultura, a conquista tem um significado muito maior para o mundo do choro do que um simples título: marca o comprometimento do Estado brasileiro com a promoção e a preservação de um gênero musical constitutivo da nossa identidade. Pois contar a história da formação do Rio de Janeiro é também contar a história do choro, e vice-versa.

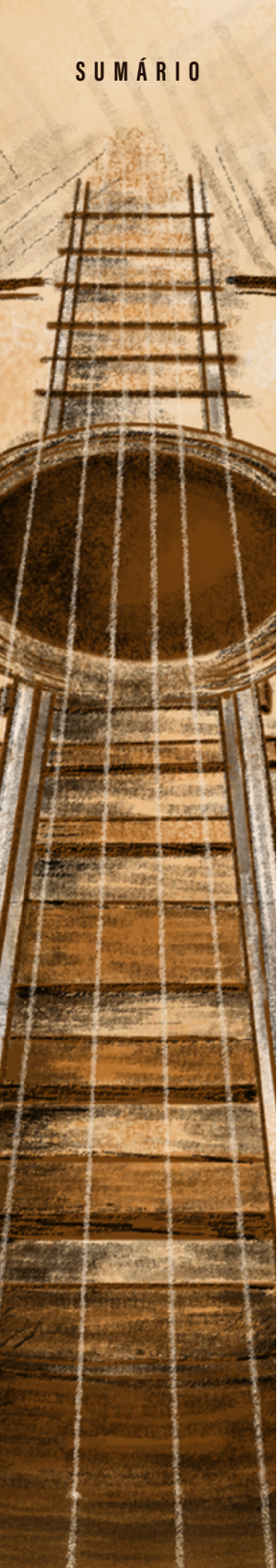
Desde a segunda metade do século XIX, quando seus primeiros acordes surgiram nas ruas, casas de santo, bares, esquinas e quintais suburbanos, o choro emergia como resultado da efervescência cultural e social da capital do Império e, posteriormente, da República. À medida que a cidade se transformava, o choro seguia a "hibridizar", a provocar a confluência de aspectos das culturas africanas, europeias e indígenas. Continuava a atrair músicos de diversas origens e estilos, firmando-se como uma das mais autênticas expressões da nossa cultura. E, melhor ainda, abrindo portas para que outros gêneros musicais se constituíssem pelas ruas da cidade, tal qual o samba do Rio de Janeiro, que passaremos a abordar a partir de então.

O DESABROCHAR DO JEITO CARIOCA DE FAZER SAMBA

Registrado em 2007 Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹³, o "Samba do Rio de Janeiro", assim como o choro, resulta de processos de "hibridização" (Néstor García Canclini, 2015), de "confluências"

13

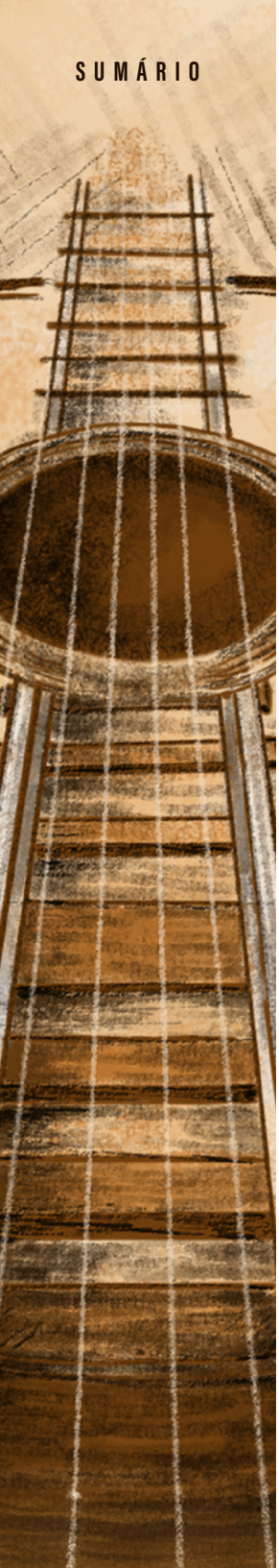
Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>. Última visualização: 10 de setembro de 2024.



(Nêgo Bispo, 2019). Suas principais matrizes são o samba de terreiro, o partido-alto e o samba-enredo. Os sambas de terreiro – também chamados no universo radiofônico, à época, de “sambas de Carnaval” – eram compostos e cantados nos meses iniciais de preparação para os desfiles das escolas de samba, em rodas realizadas em suas quadras, então conhecidas como terreiros. É dessa denominação que surge o nome do gênero. A partir da década de 1960, muitos dos grandes sucessos carnavalescos nasceram nesses espaços. Como lembram Luiz Antonio Simas e Nei Lopes (2015: 288), “os sambas de terreiro foram, durante muito tempo, o principal veículo de promoção e mobilidade dos compositores das escolas de samba”.

Por sua vez – outra das três matrizes que compõem o “Samba do Rio de Janeiro” – o partido-alto é cantado em desafio, em forma de pergunta e resposta, que se expressa na interação entre solistas e coro. Ainda de acordo Lopes e Simas (2015: 212), esse padrão “era típico das canções do batuque dos bantos ocidentais, nas quais as letras, geralmente narrando episódios amorosos, sobrenaturais ou de façanhas guerreiras, eram sempre improvisadas sobre uma linha melódica pouco variável”. Já o samba-enredo – provavelmente o mais conhecido dos três gêneros aqui apontados – é composto de letra e melodias criadas a partir de um tema escolhido previamente, o qual servirá de enredo para o desfile de uma escola de samba.

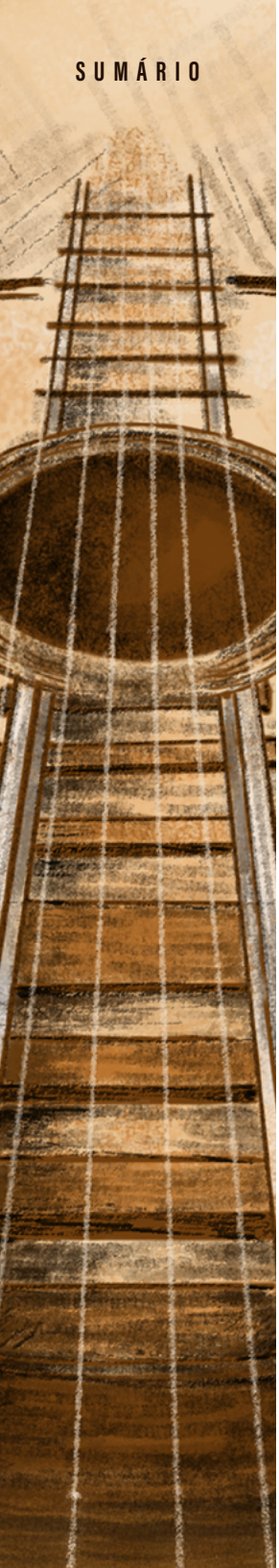
O samba de roda foi a primeira das muitas variantes do samba a circular pela cidade. Criado na Bahia em meados do século XVII, o estilo surge a partir do gênero musical “semba”, trazido para cá por escravizadas e escravizados angolanos, de acordo com Nei Lopes (2011). Embora baseada em influências africanas, sua composição era formada por instrumentos de diferentes origens, como viola, pandeiro, chocalho, ganzá, reco-reco, agogô e berimbau. A denominação “de roda” deve-se ao fato de os músicos formarem em roda, para que uma pessoa dance dentro dela, enquanto os demais participantes cuidam do canto e das palmas de mão.



Nei Lopes explica ainda que diversas formas de samba foram se combinando, entre o fim do século XIX e o começo do XX, até que chegássemos ao que o Iphan classificou como “Samba do Rio de Janeiro”. Foi a partir de então que ele começou a ser legitimado como dança e canção popular, e transformado “em expressão de poder em lugares como Mangueira, Estácio, Oswaldo Cruz e Madureira”. Nesses núcleos, as comunidades negras organizaram sua principal manifestação musical: as escolas de samba. Foram elas as grandes responsáveis pelo gênero alcançar os meios de comunicação de massa. Entre 1916 e 1945 – em função do advento do rádio e do disco que facilitaram a sua utilização como instrumento político – o samba foi se diversificando ao disputar espaço e se hibridizar com outros gêneros musicais, brasileiros ou não. “Nessa diversificação surgem novos estilos (como o samba-jazz, o pagode, o samba-rock etc.) e modalidades, mais ou menos enraizados nas tradições musicais da Diáspora” (Nei Lopes, 2011: 1.167).

A etimologia do termo samba continua sem uma definição específica, embora mobilize a atenção de número considerável de especialistas no tema. Entre as várias possibilidades, podemos considerar sua origem no verbo *semba*, do idioma quimbundo, significando “rejeitar” ou “separar”. O que remete ao movimento executado na “umbigada”, principal característica das danças dos povos bantos na África e na Diáspora, explica Nei Lopes. Ainda de acordo com Lopes, nos países da América de língua espanhola, os termos samba e *semba* eram usados para denominar o candombe, ritmo tocado com atabaques, também trazido por escravizados ao Uruguai. Ademais, a palavra *zamba*, na Bolívia, referia-se a uma antiga dança executada “nas coroações dos reis negros”.

No Brasil, segundo Sérgio Cabral (1996), a palavra samba foi anotada pela primeira vez em Pernambuco, na revista Carapuzeiro, no dia 3 de fevereiro de 1838. Porém, de acordo com Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015), o vocábulo foi definido primeiramente somente



em 1888, ano da abolição da escravatura, como sendo “uma dança popular, sinônimo de xiba, cateretê, baiano, fandango, candomblé, etc.”. Um ano depois, em 1889, ano em que foi proclamada a República, passou a ser compreendido como um “bailado popular; uma dança de negros”. Recorrendo a Mário de Andrade, Lopes e Simas (2015: 247) demonstram que, na década de 1940, houve alargamento no entendimento do termo, o qual passou a designar “também uma ‘dança de salão, aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado’ (cf. Andrade, 1989, p. 453)”.

Em 2001, o Dicionário Houaiss e Villar daria contornos definitivos à compreensão da palavra samba, classificando-a de “dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e a eventual presença da umbigada, difundida em todo o Brasil com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental”. Houais e Villar ainda acrescentam que samba também representa um tipo de canção popular surgida a partir do século XX, geralmente em andamento 2/4, com ritmo variado, tal qual propunha Mário de Andrade.

Importante destacar também que, por volta da metade do século XIX, aponta Edison Carneiro (1974), diversas maneiras de dançar e de tocar dos escravizados foram introduzidas no Brasil, desde o Maranhão até São Paulo, “formando uma espécie de região do samba”, (Nelson da Nóbrega Fernandes, 2001: 42). Com isso, aponta Sérgio Cabral (1996), Carneiro agrupou, em uma mesma espécie de “família”, manifestações distintas, como o tambor de mina e o tambor de crioula do Maranhão; o milidô do Piauí; o bambelô do Rio Grande do Norte; o samba de roda e o bate-baú da Bahia; o jongo do Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro; o samba rural e o samba de lenço de São Paulo; o partido-alto e o lundu do Rio de Janeiro.

Resultado do I Congresso Nacional do Samba, realizado em 2 de dezembro de 1962, no Rio de Janeiro – encontro que reuniu compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e apaixonados pelo gênero – a Carta do Samba (2012), redigida por Edson Carneiro,

estabelece que "(...) o samba define-se pelo constante emprego da síncope", que é uma alteração repentina no ritmo, "causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, ela rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada" (Luiz Antonio Simas)¹⁴ e, segundo Muniz Sodré (1998: 11), pelo corpo. Por "aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro".

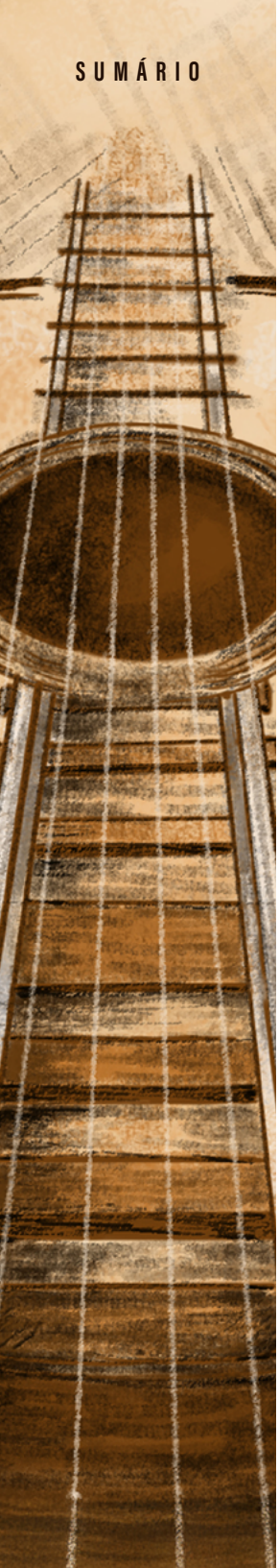
PRIMEIRO SAMBA GRAVADO? A POLÊMICA AUTORIA DE 'PELO TELEFONE'

Em franco crescimento populacional, o Rio de Janeiro assistiu aumentar também o número de alternativas de lazer e entretenimento durante os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do XX. Seus habitantes "não mais se satisfaziam, em sua ânsia de divertimentos, com os dias de entrudo e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias" (Roberto Moura Moura, 1995: 76). Bom lembrar, o entrudo foi a principal e mais difundida manifestação carnavalesca no Rio até meados dos noventa, quando "o povo divertia-se com brincadeiras inofensivas, mascarando-se, banqueteadando-se" (Antonio de Moraes Silva, 1890: 790)¹⁵. O entrudo, entretanto, vítima da repressão policial, deu lugar ao moderno Carnaval.

Em busca da nova audiência forjada em meio às profundas transformações urbanas, sociais, econômicas e políticas que o Rio de Janeiro vivenciava à época, não foram poucos os teatros de

14 Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/drible-e-flecha-de-fulni-o/>. Última visualização julho de 2025.

15 Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242523>. Última visualização em outubro de 2022.



revista, cafés-concerto e dançantes, cinemas e chopes-berrantes que abriram em diversos pontos da cidade. Os chopes-berrantes, na descrição de Luís Edmundo (2003: 294), tratavam-se de “centros de diversões modestos, onde o tíquete de entrada era substituído pela obrigatoriedade de uma consumação qualquer.” Assim como a casa de Ciata e de algumas outras “tias baianas”, os chopes-berrantes eram um dos poucos lugares no Rio onde os humildes trabalhadores, as novas classes médias urbanas e as elites se encontravam, por conta da qualidade das atrações, da boa comida, da bebida farta e do baixo custo das entradas.

A música tocada na cidade, gradativamente, continua seu processo de transformação, deixando de se ater praticamente ao incipiente choro, a hinos religiosos, marchas militares e ritmos africanos que aos poucos se popularizavam. Assim também, como no caso do choro, esta transformação ocorreu não somente pelo contato direto entre músicos brasileiros e estrangeiros e a música europeia moderna, já estruturada em forma de canção tocada por profissionais, mas também por sua conexão com uma indústria do entretenimento que começava a se firmar na cidade no alvorecer do século XX. Inicialmente, ela destinava-se à comercialização de produtos culturais estrangeiros, mas, aos poucos, foi incorporando artistas e gêneros musicais populares que antes estavam restritos a determinados grupos sociais.

É neste contexto, de uma cidade com pretensões cosmopolitas, que nasce *Pelo Telefone*. Durante um bom tempo ele foi considerado o primeiro samba gravado, embora, segundo Roberto Moura (1995), outros já tivessem sido registrados fonograficamente, como o partido-alto *Em casa de baiana*, de Alfredo Carlos Brício, gravado em 1913, e *A viola está magoada*, interpretado por Baiano e lançado em disco em 1914. A partitura para piano de *Pelo Telefone* foi registrada na Biblioteca Nacional no dia 27 de novembro de 1916, em nome de Ernesto dos Santos, o Donga. Um ano depois ela ganharia letra do jornalista Mauro de Almeida, famoso carnavalesco da época conhecido como Peru dos Pés Frios. A inspiração, ainda de acordo com

Moura, teria sido uma notícia veiculada no jornal A Noite, de Irineu Marinho, no dia 3 de maio de 1913.

Na primeira década do século XX, embora proibidos, os jogos de azar prosperavam abertamente entre a classe média e as elites, em clubes espalhados por quase toda a antiga Avenida Central, a atual Avenida Rio Branco. Já a versão popular, o jogo de pinguelim – espécie de roleta para os menos abastados –, também corria solto pelas ruas da cidade. Insatisfeito com a situação – segundo o próprio A Noite, resultado do conluio estabelecido entre o chefe de polícia Belisário Távora e contraventores –, Irineu Marinho resolveu agir.

De acordo com matéria de O Globo – também da família Marinho –, publicada em 5 de fevereiro de 1972 com o título “uma reportagem satírica que acabou sucesso de Carnaval”, no dia 2 de maio de 1913 a direção do A Noite montou uma roleta de pinguelim no Largo da Carioca. Ao lado dela, em letras garrafais, uma placa anunciava: “jogo franco – roleta com 32 números – só ganha o freguês”. Prossegue a matéria, “via-se ainda, de mangas arregaçadas como se fossem *croupiers*¹⁶ de bom tirocínio, os repórteres que provocavam a fezinha do povo agrupado e participando da audaciosa chacota¹⁷. Por razões não tão difíceis de serem percebidas, antes mesmo da chegada do então chefe de polícia Belizário Távora, “o guarda civil nº 519, brandindo o cassetete, desmantelou a roleta”, em meio a muita balbúrdia.

Embora registrado em nome de Donga e Peru dos Pés Frios, o cantor, compositor e radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante, afirma em depoimento a Roberto Moura (1995: 117) que *Pelo telefone* “teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba. (...) Em sua versão inicial como partido, e, portanto, aberto às improvisações, esse samba foi cantado ‘solto como um pássaro’ até 1916, nos pagodes”.

16 Crupiê, em português, pessoa responsável nos cassinos por pagar e recolher o dinheiro das apostas.

17 Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019720205>.
Última visualização: outubro de 2022.

Em sentido inverso, ainda de acordo com Moura, no dia 8 de janeiro de 1917, Francisco Guimarães, o Vagalume – talvez o mais destacado cronista de Carnaval do início do século XX –, publicou no Jornal do Brasil que Donga acabara de compor um “samba-tango” em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios.

Na primeira versão, feita coletivamente, cantada “solta como um pássaro” na casa de Tia Ciata e posteriormente a plenos pulmões por cariocas durante o Carnaval de 1917, em determinado momento a letra aponta: “*O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar*”. Entretanto, ao registrá-la, ainda seguindo os passos de Roberto Moura (1995), Donga suprimiu a crítica ao comissário Belizário Távora que motivara a notícia do A Noite, fonte de inspiração para *Pelo Telefone*. Na versão benevolente com as autoridades, o mesmo trecho da letra foi alterado para: “*O chefe da folia / Pelo telefone / Manda avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar*”. Contrariando o esforço de Donga e Peru dos Pés Frios para aliviar as forças policiais, mais de 100 anos depois de composta, a primeira versão é que foi imortalizada, não somente pelo povo, mas também por grandes nomes da Música Popular Brasileira, que a regravam recorrentemente.

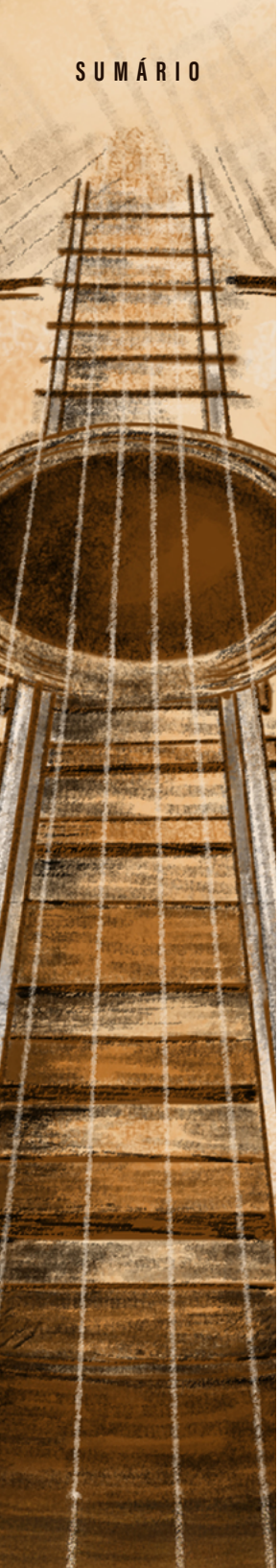
Aproximadamente dez anos depois de Donga registrar na Biblioteca Nacional seu “samba-tango” em parceria com Peru dos Pés Frios, surgiria uma turma no Estácio que questionaria o fato de *Pelo Telefone* ser mesmo um samba. Para Ismael Silva, seu mais destacado representante, a composição, assim como outras consideradas samba à época, nada mais era do que “maxixe”. Um gênero musical que se desenvolveu por volta dos anos 1870, quando a polca – antes executada apenas ao piano nos salões da corte imperial e das classes mais abastadas – passou a ser tocada por músicos populares, com a utilização de flauta, violão e oficlíde (Ricardo Cravo Albin)¹⁸. Em resposta, Donga classificou o samba feito pela “Turma do Estácio” como marcha.

OS 'MALANDROS DO ESTÁCIO'

Assim como Nelson da Nóbrega Fernandes (2001), entendemos que a estátua de Ismael Silva, instalada no Largo do Estácio, é uma representação do triunfo dos desfavorecidos por intermédio do Carnaval. Nascido em Jurujuba, Niterói, um dia após o 17º ano da assinatura da Lei que abolia a escravidão no Brasil – portanto em 14 de maio de 1905 – Ismael se mudou com a mãe, Emília Correia Chaves, para o Estácio, aos três anos de idade, após a morte do pai, o cozinheiro Benjamin da Silva. Lá se transformou no nome mais conhecido de um grupo de sambistas denominado “Malandros do Estácio” – também chamado “Turma do Estácio” –, que alterou significativamente o andamento do samba.

Depois de morar com a mãe nos vizinhos bairros Rio Comprido e Catumbi – onde se juntou a um grupo de sambistas local –, Ismael Silva retornou ao Estácio por volta dos 20 anos. De espírito boêmio e pouco afeito ao batente, ele passaria a fazer parte de uma “turma da pesada”. Os principais nomes, além do de Ismael, eram Brancura, Baiaco, Bide, Marçal, Francelino, Julinho do Violão, Gaguinho, Geraldo Vagabundo, Henrique Cabeça Grande, Mãozinha, Nanal, Nino do Estácio, João Mina e Saturnino. Parte da turma trabalhava duro, mas a maioria, destaca Lira Neto (2017: 182), sobrevivia fazendo biscates. “Eram fortuitos jogadores de chapinha, punguistas de ocasião, cafetões profissionais. Quase todos se definiam, com muita honra e orgulho, pelo epíteto de ‘malandros’”.

Abandonada à própria sorte, sem trabalho ou terra para viver e cultivar, o rótulo de “malandro” não causava incômodo àquela gente, enorme maioria composta de afro-descendentes. Como a palavra “malandragem” também carrega a ideia de esperteza, a “Turma do Estácio” a entendia também como uma forma de resistir à lógica cruel que a empurrava para o desemprego, para miséria extrema e para a mendicância, em casos não tão raros assim.



O Largo Mata-Porcos, atual Largo do Estácio, era o principal ponto de encontro daquela turma que provocaria uma mudança significativa no andamento do samba. O pioneiro foi o sapateiro Rubem Barcelos, o mano Rubem. Certa feita, Buci Moreira, neto de Tia Ciata, saiu para comprar manteiga a pedido da avó. Ao deixar o armazém, Buci encontrou um grupo de jovens pernoitados, todos por volta dos 20 anos, cantando e tocando um tipo de música que ele jamais ouvira. Ao perguntar “o que é isso?”, alguém respondeu: “é um samba moderno que o Rubem fez”. Porém, aponta Lira Neto (2017: 185), Rubem “não testemunharia o sucesso do paradigma musical que ajudou a formatar. Morreu tuberculoso, aos 23 anos, em 15 de junho de 1926, dois anos e meio antes de a nova música surgida do Estácio começar a sair do gueto”.

Em outra ocasião, Alcebíades Barcelos, o Bide, encontrou o cantor Francisco Alves e resolveu mostrar a ele um de seus sambas. Farejador de sucessos e descobridor de autores desconhecidos, Alves, já um enfileirador de *hits*, ficou encantado com o samba que Bide lhe apresentou e decidiu gravá-lo. Na oportunidade, aproveitou também para perguntar se o sambista não teria outros para mostrar e obteve resposta afirmativa. Ainda de acordo com Lira Neto, “nos dois primeiros meses de 1928, a [gravadora] Odeon lançou 27 discos de Francisco Alves”, os quais continham músicas de Pixinguinha, Donga e Sinhô, entre outros. No LP ainda havia duas faixas em que Alves aparecia como único autor: *A malandragem* e *Me faz carinho*. Mas nenhuma das duas tinha sido fruto de sua lavra, elas eram de autoria de Bide e Ismael Silva respectivamente, aponta Lira Neto.

Vender músicas era uma prática comum entre os sambistas, quase todos eles sempre imersos em grandes dificuldades financeiras, casos de Noel Rosa, Cartola e Nelson Cavaquinho, para citar apenas alguns exemplos. Francisco Alves foi um dos cantores que mais recorreu ao expediente de comprar canções, transformando-se em recordista de vendas naquele tempo. Entretanto, os sambas A

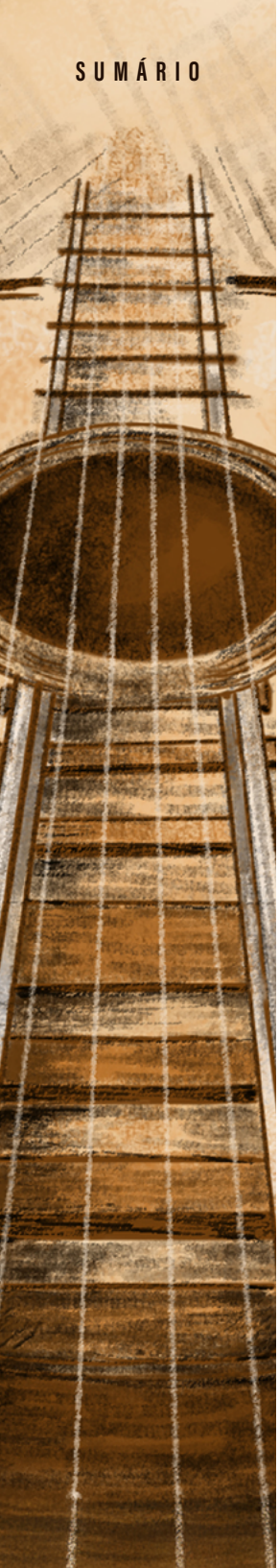
malandragem e *Me faz carinho* "foram apresentados ao público com uma instrumentação apoiada na relevância dos metais, algo que em nada lembrava o estilo batucado do Estácio. Os arranjos branquearam as criações de Bide e Ismael para atender às exigências normatizadoras do mercado fonográfico" (Lira Neto, 2017: 186-7).

Gravada em 1931 por Francisco Alves e Mário Reis, o samba *O Que Será de Mim*, de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos, ilustra bem como a "Turma do Estácio" se autorreferenciava, e também a relação estabelecida entre ela e Alves, que inclusive é citado por intermédio de sua alcunha, Chico Viola. Diz a letra: "*se eu precisar algum dia / Não sei o que será / Pois vivo na malandragem / E vida melhor não há / Minha malandragem é fina / Não desfazendo ninguém / Deus é quem nos dá a sina / E o valor dá-se a quem tem / Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / Que no samba ele é rei.*"

O 'SAMBA DE SAMBAR'

Até os primeiros anos da década de 1930, diferentemente do que ocorre atualmente, não havia uma composição feita especificamente para os desfiles dos agrupamentos carnavalescos, que pululavam pela cidade à época. Durante suas apresentações na Praça Onze, ou em suas respectivas comunidades, as agremiações que dariam origem às atuais escolas de samba cantavam as composições que mais empolgassem seus integrantes nos ensaios. Muitas vezes, agrupamentos entoavam até mais de um samba no decorrer de um mesmo desfile.

A pedra de toque para que os "Malandros do Estácio" alterassem o andamento de suas composições foi justamente a preocupação deles com a locomoção dos brincantes dos grupos carnavalescos, com o fato de eles poderem sambar em progressão,



como exigiam os desfiles das precursoras das escolas de samba, e não no mesmo lugar, em roda, como era comum ocorrer até então. Abandonando as influências do “samba amaxixado” de Donga e seus pares, durante a década de 1920 os “Malandros do Estácio” criam o que ficou conhecido como “Samba de Sambar”. Um novo jeito de tocar o samba, com andamento mais acelerado, baseado no uso intenso da percussão.

Porém, eram necessários novos instrumentos para executar o “bum bum paticumbum prugurundum” proposto pela “turma do Estácio – onomatopéia criada por Ismael Silva para representar foneticamente o novo som produzido por ele e sua rapaziada. Como explica o homônimo samba-enredo do Império Serrano de 1986, *“de uma barrica se fez uma cuíca / De outra barrica, um surdo de marcação / Com reco-reco, pandeiro e tamborim / E lindas baianas o samba ficou assim”*.

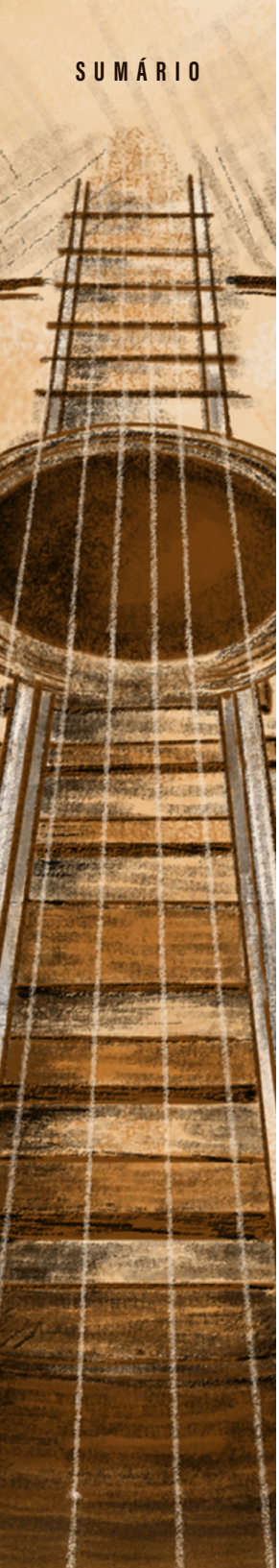
A concepção deste samba, que se convencionou chamar moderno, portanto, nasce conscientemente. Ela é motivada muito mais pela necessidade da inovação do que da tradição. Trata-se do que Eric Hobsbawm (1984) classificou de “tradições inventadas”. Regidas por normas implícitas ou formalmente reconhecidas, as “tradições inventadas” consistem em um conjunto de práticas ritualísticas ou simbólicas que tem como objetivo reforçar determinados valores e normas de comportamento por meio da repetição, criando assim a impressão de continuidade com o passado.

Ainda de acordo com o historiador inglês, várias condutas consideradas antigas e imutáveis são construções relativamente recentes, elaboradas com finalidades específicas, geralmente ligadas à consolidação de identidades nacionais, coesão social e legitimidade política. A invenção das tradições, prossegue Hobsbawm, ocorre quando práticas simbólicas são estabelecidas como se fossem heranças do passado, criando uma continuidade fictícia

com períodos históricos anteriores. Ele considera ainda que esses processos de invenção são particularmente comuns em contextos de modernização acelerada, quando há a necessidade de se forjar novos laços sociais em meio a transformações políticas e econômicas como ocorrera na cidade do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o começo do XX, período no qual se constitui o que podemos chamar de samba carioca. Este, digamos, novo samba “foi tão consequente em seus propósitos que resultou numa manifestação carnavalesca que revolucionaria seus desfiles processionais, dando sequência a um Carnaval em que as reinvenções se tornaram uma regra, como temos visto acontecer desde meados do século XIX” (Nelson da Nóbrega Fernandes, 2001: 47).

A DEIXA FALAR E OS PRIMEIROS CONCURSOS OFICIAIS DE ESCOLAS DE SAMBA

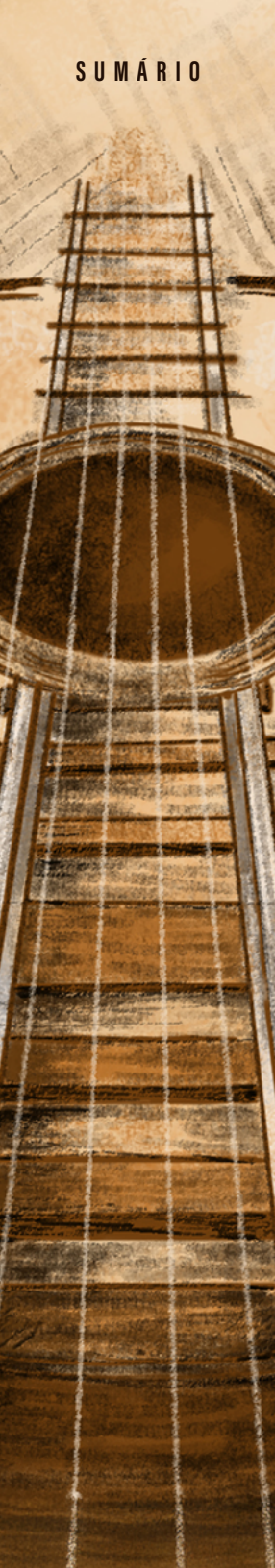
Na década de 1920, o Carnaval teve seu palco dividido. A Avenida Rio Branco, a antiga Avenida Central, era destinada às grandes sociedades, aos ranchos, ao corso, às ditas “manifestações civilizadas”. Uma vez que os padrões estéticos europeizantes não conseguiram subtrair “os de baixo” (Florestan Fernandes, 2018) da festa, os excluídos do novo modelo de cidade ocupavam a Praça Onze, para onde acorriam blocos e cordões de toda parte, que precisavam de autorização da polícia para desfilar. Ao obtê-la, tinham seu espaço obrigatoriamente delimitado por uma corda, dentro da qual eram permitidas somente pessoas conhecidas e devidamente identificadas. Muito diferente do que ocorria com os “blocos de sujo”, que “se formavam espontaneamente nas ruas por grupos que seguiam uns poucos batedores de bombo ou latas. Totalmente informais e livres, não se sujeitavam a qualquer regulamento, e por isso eram o alvo preferencial das agressões policiais” (Nelson da Nóbrega Fernandes, 2001: 48).



Porém, não bastava apenas ter seus integrantes identificados e restritos aos limites estabelecidos pela corda para os blocos desfilar livres de repressão. Eles ainda precisavam ter uma sede fixa para serem regulamentados. Foi então que a Turma do Estácio, após várias reuniões nos botequins do bairro, fundou o Bloco Carnavalesco Deixa Falar, no dia 18 de agosto de 1928, para desfilar no Carnaval do ano seguinte. Sua primeira sede ficava no porão de uma casa de cômodos, na Rua do Estácio 27. Depois se transferiu definitivamente para a Rua Hadock Lobo 142 (Sérgio Cabral, 1996).

A maioria dos registros aponta que o considerado “primeiro concurso” entre as precursoras das atuais escolas de samba ocorreu na casa do pai de santo José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, no Engenho de Dentro, no dia 20 de janeiro de 1929 (FERNANDES, 2001; MOURA, 1995; CABRAL, 1996). Um dos fundadores da Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, José Espinelli, como também era conhecido, teria reunido em seu quintal os ainda blocos “Deixa Falar”, do Estácio – considerada a primeira escola de samba, porém já extinta –, “Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz”, embrião da Portela; e “Estação Primeira”, que daria origem à Mangueira. A intenção era simples e objetiva: escolher quem tinha o melhor samba à época. Nada mais foi avaliado por Espinguela, o único jurado da contenda.

O pesquisador Marcello Sudoh, porém, contesta, em artigo publicado na página do Departamento Cultural da Portela, em 2016, as narrativas que apontam ter o “primeiro concurso” ocorrido em 20 de janeiro de 1929. Ele também discorda que o Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz tenha vencido o certame. Para Sudoh, o equívoco na maioria dos registros é resultado de uma entrevista concedida por Espinguela ao jornal *A Nação*, em 1935, que acabou se tornando a versão oficial dos fatos. Sudoh garante, entretanto, não ter encontrado nenhuma referência que relacionasse o encontro na casa de Espinguela ao ano de 1929, mesmo após consultar cerca de “trinta jornais e revistas” publicadas naquele período.



A convicção de Sudoh em uma nova data para o “primeiro concurso” reside em uma notícia do jornal *O Imparcial*, de 2 de fevereiro de 1928, que relata uma feijoada oferecida à agremiação vencedora de uma disputa realizada na casa de Espinguela. O texto menciona “dia 22 do mês próximo passado”, o que, segundo Sudoh, indica 22 de janeiro de 1928, e não 20 de janeiro de 1929. Ainda guiado pela notícia de *O Imparcial*, como consta no texto transcrito abaixo, Sudoh conclui que a vencedora foi a “Embaixada do Estácio”, ou seja, a Deixa Falar, e não o Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz.

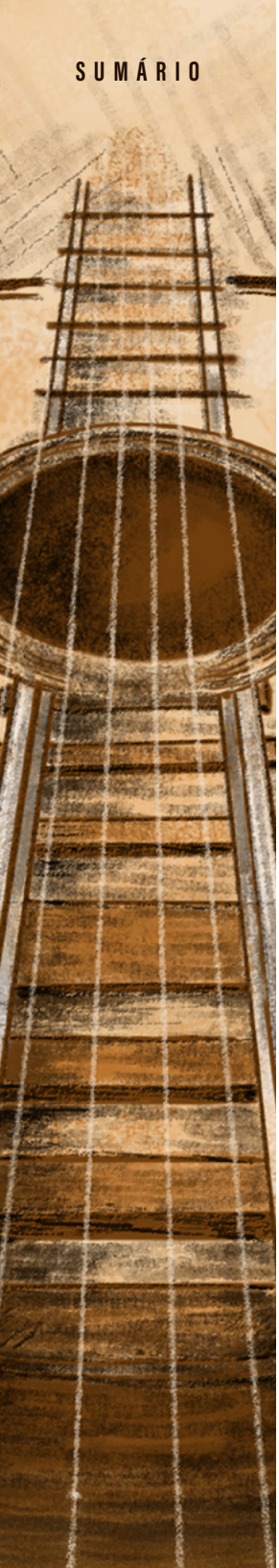
O promotor e o local do evento não deixam dúvidas sobre o ocorrido naquela data, ‘em casa do Sr. José Spinelli, à rua Francisco Meyer, no Engenho de Dentro.’ Os sambistas que ofereceram a feijoada ‘em São Christóvão’ para comemorar a vitória da ‘Embaixada do Estácio’, ou seja, ‘os srs. Alberto e Paulo’, são nada menos que Aberlado Bolinha, da Mangueira, e Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, membros das agremiações que foram derrotadas (SUDOH, 2016)¹⁹.

Aponta Sérgio Cabral (1996) que a Deixa Falar nunca foi uma escola de samba. Criada em agosto de 1928, no início ela mesclava a espontaneidade e a irreverência dos blocos de sujo com o formato ordeiro e disciplinado dos ranchos, dos quais adaptou as figuras dos balizas e da porta-estandarte. Outra inovação foi a inclusão de uma ala inteira de baianas, que, ao arrastar os tamancos, ajudava na marcação. Tal som é representado, até hoje, pelas caixas, nas baterias das atuais escolas de samba. As cores vermelha e branca foram escolhidas em homenagem ao bloco de sujo União Faz a Força, que a precedeu no Estácio.

Um dos idealizadores do “samba de sambar”, e já falecido à época, Mano Rubem foi também um dos principais organizadores da Deixa Falar, assim como Ismael Silva, que se dizia criador da

19

Disponível em: <https://www.portelacultural.com.br/2016/10/12/o-primeiro-concurso-de-samba/>.
Última visualização: setembro de 2024.

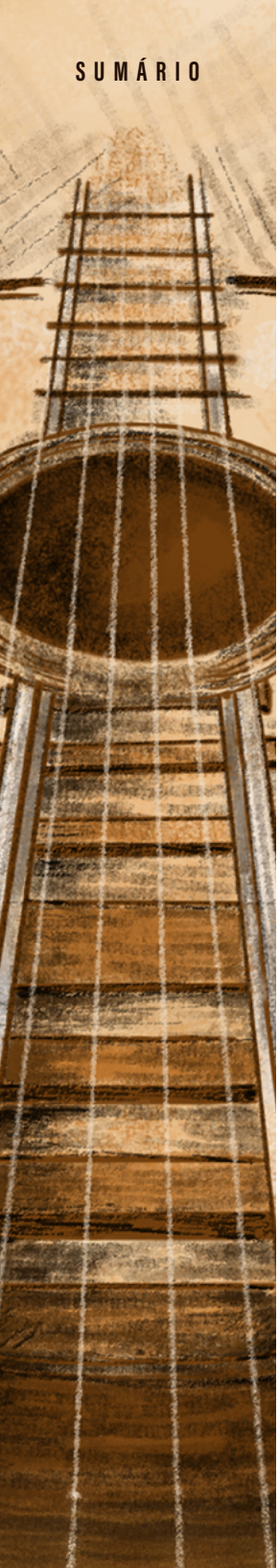


expressão “escola de samba”. Segundo Ismael – referindo-se à Escola Normal voltada à formação de profissionais da educação que ficava no bairro –, se o Estácio estava apto a formar professores, a Deixa Falar estava, por conseguinte, preparada para diplomar sambistas, logo, seria ela uma “escola de samba”.

Em sua estreia, no Carnaval de 1929, a Deixa Falar desfilou todos os dias, do Estácio à Praça Onze. Mas gradativamente foi assumindo o formato dos ranchos e, pouco mais de três anos depois de nascer, ela se despedia definitivamente da folia, desfilando como um deles, na Avenida Rio Branco. Ano da última apresentação da Deixa Falar, 1932 marca também o surgimento da primeira competição à vera entre as escolas de samba do Rio de Janeiro. Até então, a única obrigação das agremiações – à época atuando mais em forma de blocos – era desfilar na Praça Onze, diante das casas das “Tias Baianas”, que se deslocaram para a Cidade Nova após as reformas urbanas promovidas por Pereira Passos no Centro e na Região Portuária. Diante da grande aceitação popular dos desfiles, por intermédio de seu jornal Mundo Sportivo, o jornalista Mário Filho (irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues) decidiu organizar o primeiro certame, também na Praça Onze, que foi conquistado pela Mangueira (Nélson da Nóbrega Fernandes, 2001; Roberto Moura, 1995; Sérgio Cabral, 1996).

Foi somente em 1935, na gestão do prefeito Pedro Ernesto, que ocorreu a oficialização da disputa por parte do poder público, passando ela a contar, inclusive, com apoio de verba oficial. Já O Grupo Especial foi criado pela cúpula do jogo do bicho em 1984, juntamente com a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Liesa, entidade que comanda oficialmente, desde então, este que é um dos principais e mais representativos eventos da nossa cultura: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Com a chegada da década de 1930, o samba feito na cidade se transforma em sucesso nacional, favorecido pela expansão do rádio, que foi amplamente utilizado como ferramenta de interesse público



e para fins econômicos e políticos. A crescente popularização desse meio de comunicação como entretenimento de massa abriu espaço para a formação de um campo profissional não só para sambistas renomados, mas também para intérpretes, arranjadores e compositores amadores. Assim, a década de 1930 se configurou como um período decisivo para o samba, que não apenas consolidou sua popularidade, mas também se transformou em ícone da identidade cultural brasileira. Nesse período, ele se profissionalizou, ganhando uma nova dimensão, tanto em termos de sua visibilidade quanto da sua importância na formação da identidade musical brasileira.

“Aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural – que encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra” (Muniz Sodré, 1998: 10), a história do samba carioca certamente não se encerra na década de 1930, quando sua massificação se intensificou. Basta ver o sem-número de estilos, intérpretes, grupos e rodas que seguem a florescer todos os dias, em todos os cantos da cidade. Seria, portanto, impossível narrar nas páginas deste livro toda a trajetória, grandeza e complexidade dessa expressão até os dias atuais. Afinal, para além de um gênero musical que provoca tufão nos quadris, o samba carioca é “um complexo cultural onde estão contidas formas diversas de nos apropriarmos do mundo, de construirmos laços associativos, de criarmos hábitos, maneiras de comer, de beber, de vestir, de louvamos ancestrais; de celebrarmos os mortos e os deuses” (Luiz Antônio Simas)²⁰.

A escolha do recorte temporal deste capítulo não foi aleatória. O que nele se buscou foi refletir sobre a constituição do choro e do samba carioca em meio às reformas urbanas que transformaram, de maneira profunda, a paisagem da cidade. Seja expulsas das fazendas de café do Vale do Paraíba no fim do século XIX, seja rechaçada das

20

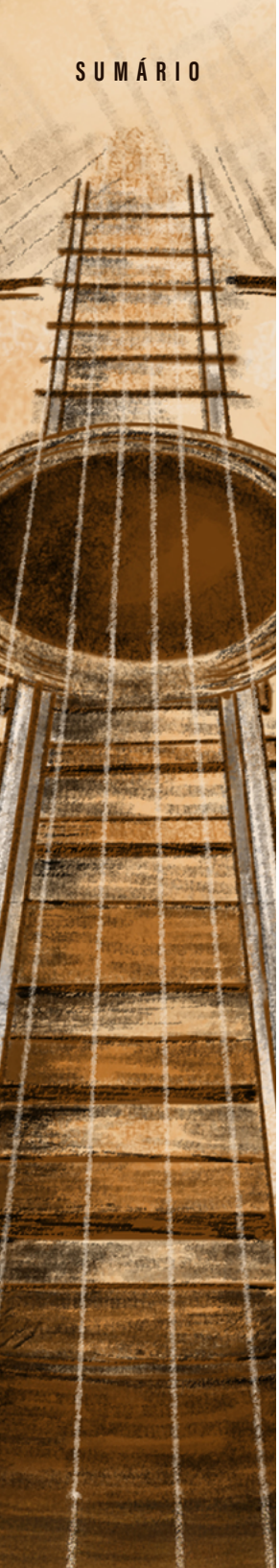
Ver Luiz Antônio Simas em: <https://brasildetuhu.com.br/revista/samba-elemento-central/>. Última visualização: setembro de 2022.

áreas centrais pelo bota-abixo de Pereira Passos no início do XX, foi nos subúrbios que a população trabalhadora encontrou abrigo.

Resultado dessa redistribuição socioespacial e cultural, o movimento que acompanhamos até aqui nos conduz, no capítulo 3, ao processo de constituição dos próprios subúrbios – com destaque para aquilo que se convencionou chamar de Subúrbio da Leopoldina. Se a Pequena África foi o berço do choro e do samba carioca, é no solo leopoldinense que essas expressões ganham novas camadas, novos sotaques e outros laços de pertencimento. É para lá, para esse subúrbio que também se fez casa, encruzilhada e escola, que seguimos agora.

3

**QUE SUBÚRBIOS
SÃO ESSES DA CHAMADA
REGIÃO DA LEOPOLDINA?**



O espaço em que vivemos não é simplesmente o cenário no qual desenrolamos o corre-corre cotidiano. Muito mais que isso, ele constitui territorialidade, a qual se refere tanto ao exercício de poder e controle sobre um determinado espaço físico, quanto às relações sociais, práticas e significados que os grupos que o habitam atribuem a ele. Explica Henry Lefebvre (2006), essa produção social do espaço, carregada de intencionalidades, disputas e sentidos, envolve três dimensões que se entrelaçam: **o concebido**, **o percebido** e **o vivido**.

O concebido diz respeito ao espaço planejado, pensado por cientistas, urbanistas e gestores públicos – é a visão dominante, a qual busca impor certa ordem ao local, muitas vezes sem considerar a realidade cotidiana das pessoas. **O percebido**, que precisa ser interpretado e simbolizado para fazer sentido aos habitantes, corresponde ao uso concreto do espaço no dia a dia: os caminhos percorridos, os fluxos, os objetos, as atividades rotineiras. **O vivido**, por sua vez, envolve a experiência dos viventes, com suas memórias, afetos, símbolos e formas de pertencimento. É nessa dimensão que surgem os conflitos, as disputas e as resistências, pois o vivido conecta a realidade cotidiana com a prática espacial e revela como o território é apropriado social e culturalmente.

Por ser constituído a partir do entrelaçamento das três componentes propostas por Lefebvre, Rogério Haesbaert (2014) explica que a categoria território – na maioria das vezes conectada a questões envolvendo poder e suas relações hierárquicas – tem como outra característica a multiplicidade de escalas e tipos. Logo, ele pode compreender áreas bem pequenas como o Reduto Pixinguinha, um pouco maiores como o bairro de Olaria ou espaços intercontinentais como o bloco econômico formado pelos países que compõem o BRICS: Brasil, Rússia, Índia, China, Indonésia, África do Sul, Egito, Etiópia, Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos e Irã.

Baseados nas reflexões de Henry Lefebvre e Rogério Haesbaert, compreendemos o território tal qual propõem Fátima

Ceccheto e Patrícia Farias (2009: 220), "como um espaço vivido, como um processo de modelagem de um local por conta de desejos e necessidades dos grupos sociais que dele vão se apoderando". Sendo assim, neste Capítulo 3, não nos propomos a delimitar onde começa e termina o subúrbio. Nossa proposta não é enfatizar seus aspectos físicos, sua topografia, mas como se constituiu esta territorialidade concebida como subúrbio, e com quais gramáticas e intencionalidades tal compreensão aflora no imaginário do senso comum, que, de acordo com Antonio Gramsci (2011: 148), é a concepção do mundo "absorvida acriticamente pelos vários ambientes sociais e culturais nos quais se desenvolve a individualidade moral do homem médio".

SUBÚRBIO CARIOCA: UMA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA E ESTIGMATIZADA

A expressão subúrbio, no Rio de Janeiro, carrega sentidos que extrapolam a geografia. Além de questões relacionadas ao relevo, ela mistura classe, raça, trabalho e cultura num mesmo pacote simbólico complexo, ora exaltado, ora depreciado. Subúrbio, portanto, nomeia tanto uma condicionalidade espacial, um território fora do adensamento central da cidade – o que é "cortado pelos trilhos do trem", o que fica "depois do túnel" – quanto um modo de vida, um ritmo, um jeito de existir à margem do centro.

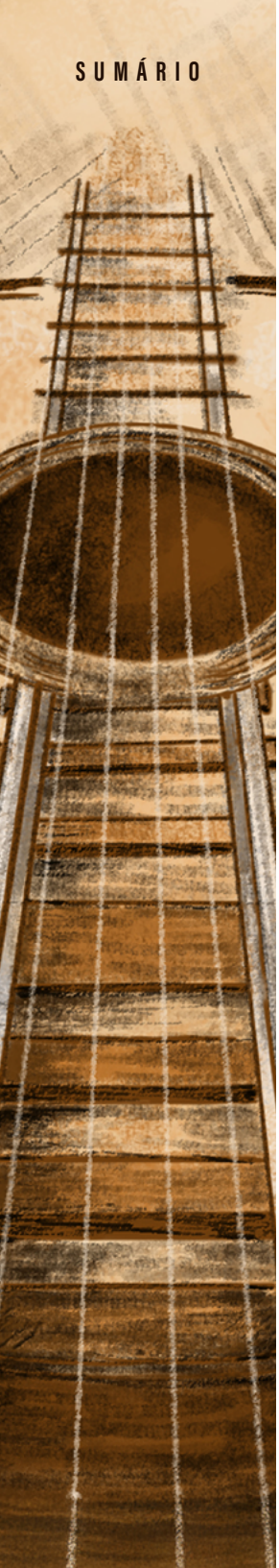
Durante muito tempo, explica Nei Lopes (2012a), a palavra subúrbio denominava apenas uma região demarcada pela Serra do Engenho Novo, no bairro de mesmo nome, e pelos morros do Telégrafo, na Mangueira, e do Retiro, em Realengo. Somente a partir do fim do século XIX é que as classes populares começaram a ocupar essas áreas com mais intensidade, atraídas pelo preço acessível dos terrenos e pela promessa de mobilidade trazida pelos trens. O ferro riscando o chão carioca não transportava somente gente e

mercadoria, carregava também histórias, sotaques, religiões e sonhos de quem vinha reconstruir a vida longe do miolo da cidade.

Foi assim que essa territorialidade começou a se encher de quintais, ruas de barro e sons de fábrica. Ainda rural, ela foi se transformando aos poucos em agrupamentos multifacetados, em um conjunto de bairros interligados por laços de vizinhança, mutirões, festas e eventos religiosos. Passando, inclusive, a desfrutar de certa autonomia em relação ao centro urbano. Mas, se por um lado o subúrbio crescia e se tornava cada vez mais plural, por outro passava a ser visto preconceituosamente pelo “olhar do outro” como espaço do atraso, da falta, da desordem. O subúrbio, portanto, começou a ser compreendido, no senso comum, simplesmente como um espaço afastado dos principais circuitos econômicos e culturais da metrópole. Afastamento intensificado pela violência, pela precariedade do transporte público e pela falta de conservação de suas ruas e avenidas. Além da dificuldade de mobilidade, a ausência de infraestrutura adequada e de serviços públicos eficientes faz com que essas áreas sejam rejeitadas como opção de moradia pelas camadas mais abastadas, e progressivamente abandonadas por aqueles e aquelas que ascendem socialmente.

Para termos noção da impermanência do conceito de subúrbio, ainda de acordo com Nei Lopes (2012a: 325), basta observar que, no século XIX, bairros como Copacabana, Ipanema, Leblon e Lagoa eram considerados suburbanos. As noções de “centro civilizado” e “periferia atrasada” ainda não existiam com tanta nitidez. Elas se instalam de vez a partir das reformas de Pereira Passos (início do século XX), quando o “bota-abaixo” expulsa, para os bairros agora cortados pelos trilhos, as populações negras e pobres que viviam em modestas habitações ou em cortiços do Centro e da Zona Portuária da cidade.

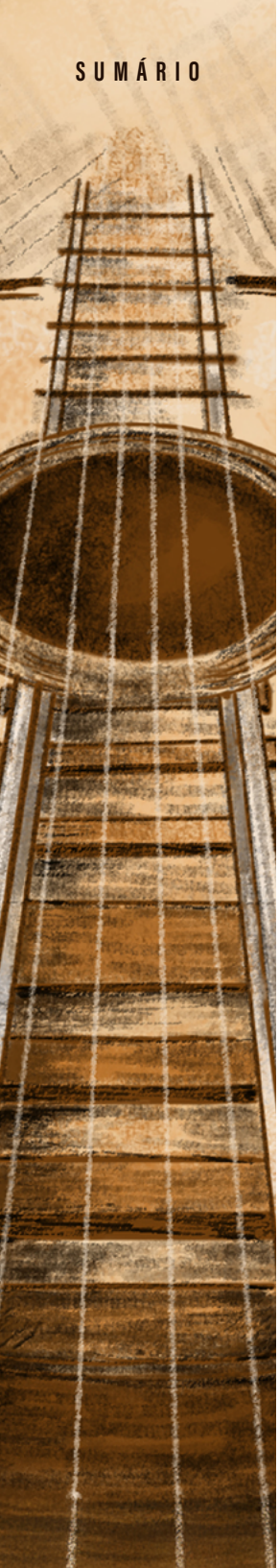
Nascido na primeira metade do século passado em Cavalcante, e criado em Oswaldo Cruz, o cantor, compositor e ex-presidente de honra da Portela, o saudoso seu Monarco (1933-2021), era profundo



conhecedor das coisas suburbanas. Ele conta, em entrevista para o livro “Zeca Pagodinho, Religião e Subúrbios: uma pesquisa” (Carlos Monteiro, 2021), que, “antes das pessoas do centro vir se juntar ao pessoal do campo que já estava trabalhando a terra, tirando sustento dela, onde hoje a gente chama de subúrbio, chegou muita gente da Zona Oeste e ex-escravizados do Vale do Paraíba e do interior de Minas também”. E prossegue, seu Monarco: “no meu tempo de menino, o subúrbio era bem rural mesmo. Tanto que nós, moradores, muitas vezes dizíamos que morávamos na roça. Ou, quando a gente ia ao centro; fala que ia à cidade. Não havia essa correria de hoje em dia. Ainda peguei isso”.

Embora facilitados pelos trilhos do trem desde o fim do século XIX, é a partir de 1910 que os primeiros moradores de áreas ditas urbanas chegam ao subúrbio mais intensamente. Eles lá aportaram provenientes, principalmente, do Centro e da Zona Portuária da cidade, das regiões atingidas pelo “bota-abaixo. Essas duas populações – uma pautada por costumes rurais, e outra, pelos novos hábitos de uma cidade que almejava ser cosmopolita – começaram a conviver harmônica e cotidianamente, “dividindo sofrimentos e alegrias, encontrando-se na feira, na igreja e nos cultos religiosos de origem africana. Buscando afirmação como cidadãos, trabalhavam, casavam-se, batizavam os filhos, frequentavam festas e folguedos (Carlos Monte; João Baptista Vargens, 2001: 34-35). Milton Santos (2014) chamaria esse processo de “regeografização”: a cidade se modernizava, mas empurrando para longe quem sustentava o seu funcionamento. O subúrbio surgia, assim, como o duplo necessário da modernidade – o seu avesso.

A configuração espacial do subúrbio carioca está intimamente ligada à expansão ferroviária do século XIX. Três grandes eixos – entre eles o que constituía o ramal da Leopoldina, como veremos no tópico a seguir – organizaram novos núcleos de povoamento ao redor de estações, criando pontos de atração para trabalhadores, indústrias e comerciantes. As estações funcionavam como nós que

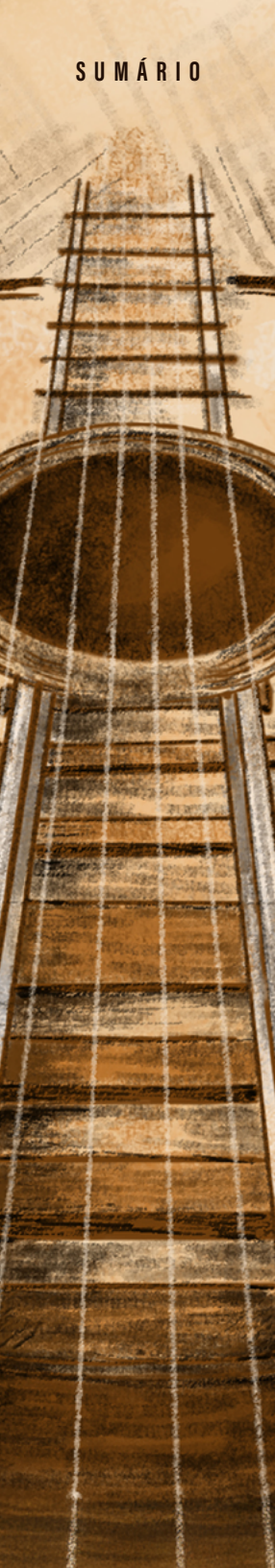


conectavam a cidade central ao interior e facilitavam tanto o transporte de mercadorias como a circulação diária de trabalhadores que se deslocavam entre moradia e emprego. Nas imediações das estações formaram-se bairros com tipologias mistas: oficinas, pequenas fábricas, comércio popular e habitações operárias, configurando o que então se passou a chamar de subúrbio.

A industrialização incipiente nas primeiras décadas do século XX acrescentou à questão ferroviária o elemento da demanda por mão de obra local. Fábricas e oficinas ao longo dos trilhos precisavam de trabalhadores que, por razões de custo e de disponibilidade de terra, se fixaram em áreas imediatamente periféricas à urbe consolidada. O poder público e atores privados intervieram de maneiras diversas: loteamentos informais, ocupações, e também políticas de habitação de caráter assistencial ou comercial. Esse processo criou um tecido urbano heterogêneo, marcado por grande plasticidade: casas em modestas quadras, habitações coletivas, conjuntos habitacionais, mas também residências de classe média emergente em alguns polos, dependendo da proximidade com as estações ferroviárias.

Até o final do século XIX, o termo “arrabalde” – entendido como lugar muito afastado do centro – podia ser usado de forma quase neutra para designar áreas contíguas à cidade. No século XX, contudo, “subúrbio” adquiriu conotações mais ambíguas: por um lado, reconhecimento de uma função produtiva e social (suprir a cidade, prover mão de obra, servir como espaço de circulação); por outro, surgiam juízos de valor e estigmas ligados à pobreza, à distância moral da “cidade civilizada” e a problemas sanitários ou de ordem pública. Essa dupla face ajuda a entender por que o subúrbio tornou-se, ao mesmo tempo, objeto de políticas urbanas de controle e de identidades coletivas.

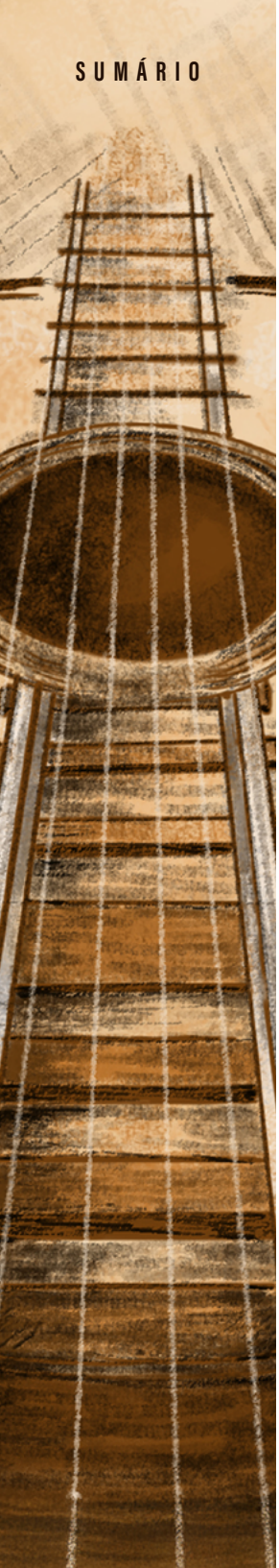
Subúrbio, portanto, como aponta Carlos Monteiro (2021: 69), “é uma categoria em disputa, acionada e deslizada de acordo com as necessidades e intenções dos sujeitos e poderes constituídos que



as operam". Por conta desse conflito interior, o conceito de subúrbio sofreu um "rapto ideológico" no Rio de Janeiro, aponta Nelson da Nóbrega Fernandes (2015). Enquanto nas cidades europeias e estadunidenses ele representa um lugar comumente habitado por pessoas de classe média fugidas do frenesi e da violência dos grandes centros urbanos, em busca de uma vida tranquila e segura, aqui subúrbio – considerado "o chão do sambista" por seu Monarco – foi associado a uma territorialidade marcada quase que única e exclusivamente por desigualdades e vulnerabilidades sociais. Um estigma, um rótulo negativo socialmente construído "que identifica pessoas como desviantes, não porque seu comportamento viole NORMAS, mas porque elas têm características pessoais ou sociais que levem outras pessoas a excluí-las" (Allan G. Johnson, 1997, p. 93).

Explica Julia O'Donnel, mais do que simplesmente uma demarcação territorial clara, "os subúrbios cariocas foram, ao longo da década de 1900, sendo produzidos como um conjunto de práticas materiais e simbólicas que lhes davam sentido em meio ao conjunto da cidade" (2012: 16). Segundo a autora, o fundamental – mais até do que enfatizar a análise nas narrativas hegemônicas construídas sobre o que ela classifica de "des-urbanidade" – é levar em conta as culturas urbanas surgidas a partir deste processo. Os subúrbios, para O'Donnel, portanto, se erguem como consequência de discursos e práticas. E sua significação só será apreendida se esses discursos e práticas considerarem a conjuntura das transformações ocorridas na cidade. Ou, como aponta Sandra de Sá Carneiro (2009: 203), "dentro da complexa vida urbana, indivíduos ou grupos criam espaços para a existência de certos domínios específicos e estas fronteiras são construídas e fabricadas simbolicamente".

A construção simbólica do subúrbio, portanto, não se faz apenas por discursos jornalísticos ou políticas urbanas: ela se materializa nas práticas cotidianas, nos percursos, nas formas de morar e nos modos de sociabilidade. Em sua tese de doutorado, "Uma leitura do Subúrbio da Leopoldina a partir dos Coletivos de

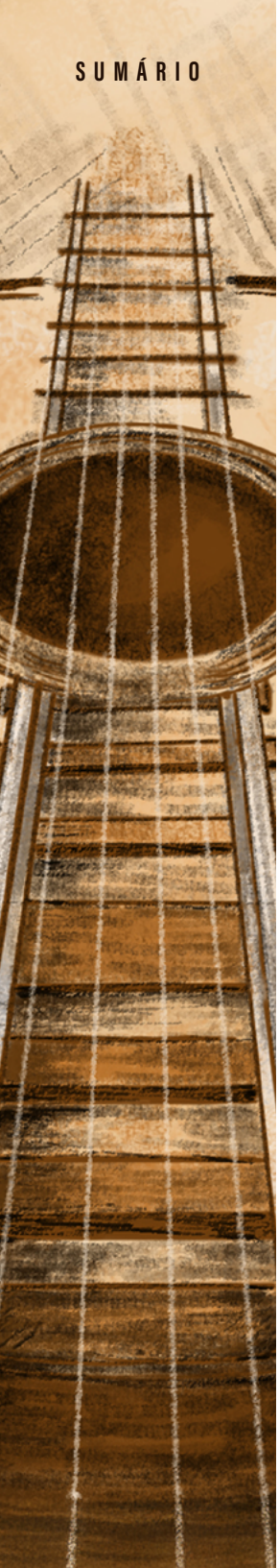


Cultura”, Cláudio Jorge Soares descreve como a própria configuração espacial da Leopoldina – ruas largas em alguns trechos, vielas estreitas em outros, quadras irregulares, casas térreas intercaladas com pequenos prédios – ajuda a produzir esse sentimento ambíguo de pertencimento e exclusão. As fronteiras da região, como Soares aponta, nunca foram totalmente precisas. A cidade oficial demorou décadas para reconhecer a Maré como conjunto de bairros, por exemplo. E mesmo hoje certas localidades seguem invisíveis nas cartografias institucionais.

Essa imprecisão geográfica reforça outra dimensão pouco discutida: o subúrbio não é apenas “longe”, ele é *descontínuo*. O trem não só liga: também separa. Ele marca a diferença entre o que está “do lado de cá” e o que está “do lado de lá”. E essa linha imaginária produz subjetividades. Em vários relatos recolhidos na tese de Cláudio Jorge, moradores dizem que ir ao Centro ou à Zona Sul é “atravessar uma fronteira” não somente física. Trata-se de mudar de código, de linguagem, de corpo, de comportamento. “Lá a gente entra mudo e sai calado”, diz outro entrevistado suburbano citado por Cláudio Jorge. É por isso que a Leopoldina desenvolve uma estética própria. Um jeito de andar, falar, cumprimentar, negociar, circular. Uma espécie de urbanidade paralela. Não à toa, muitos de seus moradores afirmam também que seu bairro é um “mundo à parte”, com valores que não se confundem com os valores das zonas nobres.

TRILHOS, PRAIAS E MUROS: A FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO URBANA DA REGIÃO DA LEOPOLDINA

Quando os trilhos começaram a cortar o solo do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, o ferro riscando a terra não trouxe



apenas progresso técnico. Trouxe uma nova geografia humana. A cidade, que antes se concentrava entre o porto e os morros do Centro, começou a se espalhar pelos vales e planícies que a ferrovia tornava acessíveis. A cada parada do trem nasciam povoados, armazéns, botequins, pequenas fábricas. E, com o tempo, bairros inteiros.

O ramal da Estrada de Ferro Leopoldina, inaugurado em 1886, foi o eixo estruturante desse processo. Concebida para ligar o porto do Rio às zonas cafeeiras de Minas e do Espírito Santo, a linha tinha como ponto de partida o Caju e se estendia pela Penha, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas, chegando a Jardim América. Seu traçado cortava terras ainda pouco ocupadas, onde antigos engenhos, chácaras e terrenos de várzea foram se transformando, pouco a pouco, em vilas operárias. O trem definia o ritmo do dia: o apito marcava o início e o fim da jornada, e o barulho metálico dos trilhos se misturava às conversas de esquina, às feiras, aos sinos das igrejas e aos atabaques dos terreiros.

Enquanto o Centro se embelezava com as reformas de Pereira Passos, milhares de pessoas – negras, pobres, imigrantes, operárias – eram desalojadas e empurradas para os subúrbios por intermédio dos trilhos, como já abordado. A Zona da Leopoldina oferecia o que o poder público chamava de “vazios urbanos”: terrenos baratos, ainda próximos das áreas industriais e portuárias. Ali se instalou uma população que misturava raízes rurais e experiência operária, fundando um território de intensa vida comunitária.

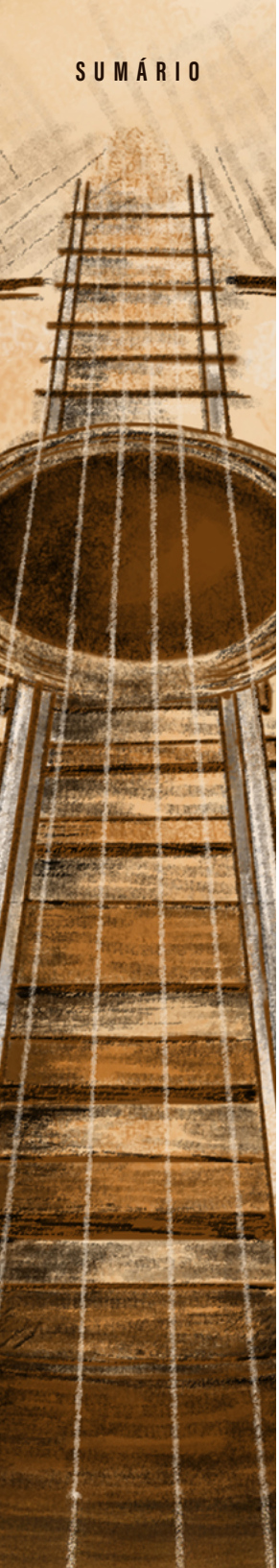
Os bairros da Leopoldina nasceram do improviso e da solidariedade. Pequenos proprietários dividiam antigas chácaras em lotes, vendidos a prestações. As ruas eram de barro, o esgoto corria a céu aberto, e a iluminação era precária. Mas a vida florescia nas frestas. Nas esquinas e quintais, nas festas de rua e nos blocos, a convivência gerava laços que o Estado ignorava. O trem virou símbolo e espinha dorsal dessa sociabilidade – um fio que costurava o cotidiano e unia os fragmentos de uma cidade desigual.

O MAR DA LEOPOLDINA É SEQUESTRADO

Impulsionado pela instalação de metalúrgicas, fábricas têxteis, de vidro e alimentos, o território leopoldinense passou a se expandir ainda mais a partir dos anos 1930. Atraindo novos trabalhadores, consolidou seu perfil operário. Foi nesse período também que se constituiu o imaginário da Leopoldina como um lugar de produção e resistência. Mas, com o progresso, vieram também as feridas. Em 1939, um decreto autorizou as desapropriações para a construção da chamada Avenida Variante Rio-Petrópolis, que depois se tornaria a Avenida Brasil. Seu traçado, iniciado em 1940, ligava o centro da cidade a Parada de Lucas e, posteriormente, a Campo Grande. O objetivo era facilitar o escoamento industrial e conectar o Rio ao restante do país sem precisar atravessar os bairros populares.

Na prática, porém, a construção da Avenida Brasil, aliada à instalação de bases militares ao longo da orla (CPOR do Exército, Comando da Aeronáutica e escolas da Marinha) acarretou o que Cláudio Jorge Soares classifica de “muralização do litoral suburbano”. Ou seja, os aterros feitos para construir a rodovia e os quartéis à sua margem foram soterrando trechos da costa, exterminando o vínculo existente entre a Leopoldina e a Baía de Guanabara.

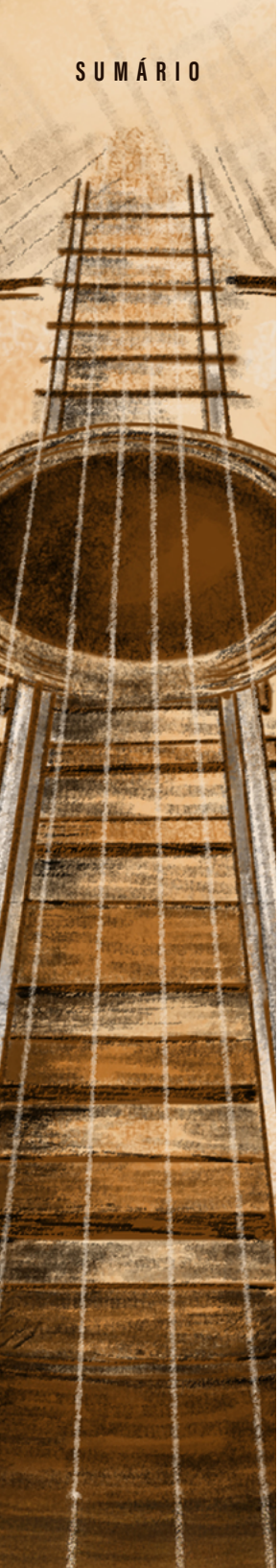
A praia de Maria Angu, nessa mesma região, por exemplo, aparece em vários relatos da época como espaço de confraternização. Essa relação cotidiana com a Baía formava uma geografia que não era só física, mas afetiva também. O mar determinava o ritmo, as rotas, a alimentação, as brincadeiras infantis, o vocabulário das populações costeiras. Mais do que espaços de lazer, a praia era símbolo de pertencimento. Além da pesca, dos desfiles de blocos carnavalescos e do namoro ao fim da tarde, a parte suburbana da Baía era palco também de competições náuticas, nas quais clubes como o late Clube de Ramos rivalizavam com os poderosos adversários da Zona Sul.



Com a construção da Avenida Brasil (1940–1946) e o processo de industrialização da região, o acesso às praias foi bloqueado, a balneabilidade perdida e o lazer popular substituído por grades, muros e poluição. O sociólogo Pedro Henrique Campello Torres (2018) lembra que a rodovia foi, ao mesmo tempo, símbolo de modernidade e instrumento de exclusão: ligava as elites à indústria, mas deixava os moradores do entorno isolados num território cada vez mais esquecido. O impacto mais visível desse processo foi a formação do bairro da Maré. Durante as obras da avenida, operários vindos do Norte e Nordeste começaram a ocupar as margens alagadiças da Baía, construindo barracos sobre palafitas.

Assim nasceram comunidades como Baixa do Sapateiro, Nova Holanda, Parque União, que décadas depois formariam o Complexo da Maré. Tentativas de remoção fracassaram diante da resistência dos moradores. O Programa PROMORAR, do Banco Nacional da Habitação, prometeu urbanizar e regularizar as terras, mas entregou menos da metade das moradias previstas. A Maré virou símbolo de luta e contradição: entre a modernização prometida e a segregação concretizada.

Essa violência urbanística, feita em nome do “progresso”, também teve consequências simbólicas. Ao retirar das populações locais o direito ao mar, o Estado as privou de um de seus maiores patrimônios afetivos. Como observa Albernaz (2019), o apagamento da memória da orla suburbana significou uma perda de autoestima coletiva. Mesmo o Piscinão de Ramos, inaugurado nos anos 2000 como tentativa de devolução do lazer à população, é uma compensação parcial: o ambiente continua poluído e a história das antigas praias, quase esquecida. Essa transformação impactou a economia local (muitos pescadores abandonaram a profissão), a cultura (desapareceram festas náuticas, bailes de mar à fantasia), e o lazer (as famílias buscaram alternativas mais caras e distantes). A urbanização moderna não levou progresso, levou distância. Mas, nas bordas da avenida e ao longo dos trilhos, a vida segue reinventando-se.

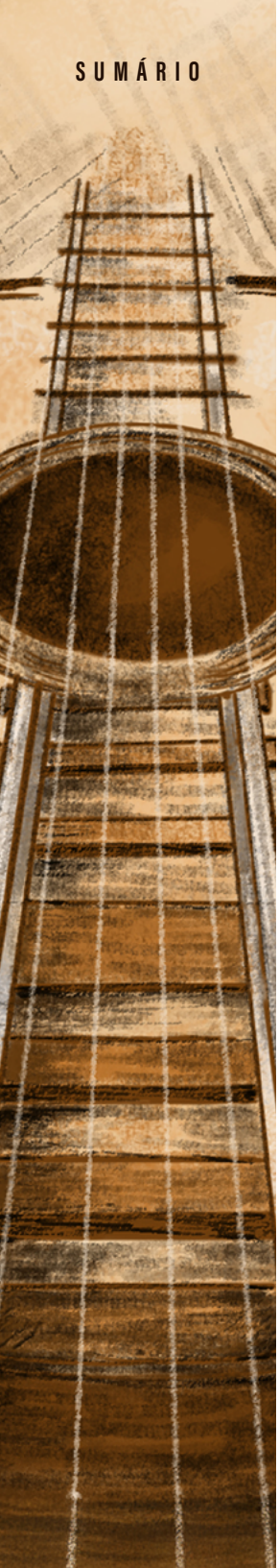


Outro capítulo importante das inúmeras transformações ocorridas no território leopoldinense foi a política de remoções e construções de conjuntos habitacionais das décadas de 1960 e 1970. O projeto higienista do regime militar deslocou famílias de favelas da Zona Sul – como as do Pinto, no Leblon, e Parque Proletário da Gávea – para a Zona Norte e Oeste. Muitas dessas famílias removidas foram parar em conjuntos como o Quitungo/Guaporé, em Brás de Pina, e Cidade Alta, em Cordovil. Essa engenharia social reforçou o estigma sobre os novos bairros, convertendo-os em territórios do abandono estatal e, mais tarde, da violência.

A Leopoldina também foi palco da política habitacional dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs), criados durante o Estado Novo. O IAPI da Penha, inaugurado em 1949, com 44 edifícios e 1.248 apartamentos, é um exemplo de arquitetura funcional e bem planejada. Esses conjuntos, entretanto, ao mesmo tempo em que melhoravam as condições de moradia, reforçavam a lógica de controle e vigilância do Estado sobre seus habitantes.

BARES, VILAS, CINEMAS E ARQUITETURAS QUE RESISTEM

A paisagem urbana da Leopoldina é um livro aberto de suas transformações. As vilas operárias do fim do século XIX, as casas de inspiração lusitana com santos de azulejo na fachada, o cine Rosário de Ramos (de 1938, com piso de mármore belga e espelhos de cristal), o Castelinho de Manguinhos, sede da Fiocruz, de arquitetura mourisca, e o Santuário de Nossa Senhora da Penha de França, do século XVII, convivem lado a lado com os condomínios fechados erguidos nas últimas décadas. É o que Milton Santos (1977) chamou de rugosidades: marcas materiais de diferentes tempos que persistem e se misturam no presente. Essas rugosidades não são somente prédios e ruínas, são também modos de vida. O afiador de facas na esquina, o churrasquinho improvisado, o boteco, o barbeiro e a roda



de samba continuam ali, mesmo com as novas franquias de café, as redes de fast-food e os bares gourmetizados. O tempo se sobrepõe. A cidade é feita de camadas.

Nos últimos anos, a expansão imobiliária e a gentrificação vêm alterando o perfil da região. Galpões industriais foram demolidos para dar lugar a condomínios verticais com grades e guaritas – muros físicos e simbólicos que segregam e apagam o diálogo com o casario horizontal típico do subúrbio. Essa paisagem murada rompe com a tradição das casas de portão aberto e varanda larga, onde se conversava com o vizinho e se ouvia o rádio do outro lado da rua. Mesmo assim, o espírito suburbano resiste. Ele se esconde nos interstícios da cidade oficial: nas feiras, nos clubes, nas rodas, nos blocos. E resiste também na memória. É nela que continuam a viver as praias soterradas, os cinemas de calçada, as regatas esquecidas, os bailes do Olaria e do Bonsucesso, o tilintar dos bondes e o apito do trem.

A Leopoldina é, portanto, um território em camadas. Cada uma delas revela um projeto de cidade: o planejado e o vivido, o imposto e o reinventado. Entre os trilhos e os muros, há uma história de expulsões e pertencimentos, de perdas e resistências. E, em meio a tudo isso, um som que nunca se apagou — o das rodas de choro e samba que fizeram da Leopoldina um dos corações musicais do Rio.

QUINTAIS SONOROS: O SAMBA, O CHORO E OS ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE

A Região da Leopoldina tem um som próprio. Um sotaque musical que nasceu do barulho dos trilhos, das marteladas das oficinas, das buzinas dos trens e do burburinho dos quintais. É um

território onde o batuque e o sopro se misturam, onde o samba encontra o choro sem pedir licença, e onde a rua sempre foi salão de ensaio, escola de música e ponto de encontro.

Desde o início do século XX, a região acolheu músicos e compositores que vinham de diferentes partes do Rio e do interior. Alguns fugiam do aluguel alto da Zona Norte mais consolidada; outros buscavam espaço para viver e tocar sem as restrições impostas pelos bairros de elite. Foi assim que nomes ligados ao choro e ao samba fincaram raiz por ali, transformando os subúrbios da Leopoldina num laboratório sonoro. Para citar alguns exemplos, entre eles estavam Zé da Velha, Silvério Pontes, Noca da Portela, Canhoto da Paraíba, Cristóvão Bastos, Paulão Sete Cordas, Carlinhos Leite, Beto do Bandolim, Ney Conceição, Paquito e tantos outros que, vindos de diferentes bairros, encontraram no entorno de Olaria, Ramos, Penha e Brás de Pina um ambiente fértil. Essas figuras ajudaram a sedimentar a fama da Leopoldina como território do choro – não por acaso, dali surgiram redutos que se tornaram verdadeiros templos da música popular brasileira.

Um deles foi o Suvaco de Cobra, na Penha Circular, que se tornou ponto de encontro de chorões e sambistas. O nome, tirado da expressão popular que designa lugar escondido e improvável, já dizia tudo: era um refúgio de músicos e boêmios, um espaço de convivência e improviso. Ali, o que valia era tocar. O Suvaco foi escola informal de várias gerações e deu origem a outros redutos, como o Bar do Beto e a Esquina do Choro, onde as rodas seguiam até altas horas, embaladas por cavaquinhos, clarinetes e risadas.

Esses espaços, mais do que bares, eram extensões da casa. A mesa virava quintal, o quintal virava palco, e a rua, naturalmente, plateia. É nesse entrelugar – entre o público e o privado, o improviso e o ensaio – que se formou boa parte da tradição musical da região. O choro, com sua disciplina rítmica e virtuosismo melódico, encontrava

o samba, com sua malícia e espontaneidade. E dessa mistura nascia uma sonoridade particular, marcada pela precisão dos instrumentistas e pela ginga suburbana.

A CINELÂNDIA SUBURBANA

Assim com as rodas de choro e samba, os cinemas de rua igualmente tiveram papel importante na construção do tecido socio-cultural da Leopoldina. Da década de 1940 a de 1970, salas como Cine Rosário, Cine Olaria, Cine Penha e Cine Brás de Pina eram centros de convivência e lazer. A região inclusive ficou conhecida como Cinelândia Suburbana, em referência a famosa praça localizada no Centro, outrora também repleta de cinemas. As salas iam além da exibição de filmes: funcionavam como locais de encontro, namoro, discussão política e musical. Antes das sessões, muitas vezes se apresentavam conjuntos regionais ou orquestras locais, que animavam o público com choros, sambas e marchinhas. Quando o cinema fechava, o som continuava na calçada.

Essa vida cultural intensa fazia da Região da Leopoldina um território musical. Nos clubes e salões como Olaria Atlético Clube, Ramos Atlético Clube, Bonsucesso Futebol Clube e Clube Municipal da Penha eram realizados bailes memoráveis, desfiles, concursos e shows que mobilizavam toda a região. Os clubes náuticos, por sua vez, ampliavam o repertório sonoro da região. Além das regatas e festivais, promoviam apresentações musicais que aproximavam trabalhadores, estudantes e famílias em fins de semana de festa.

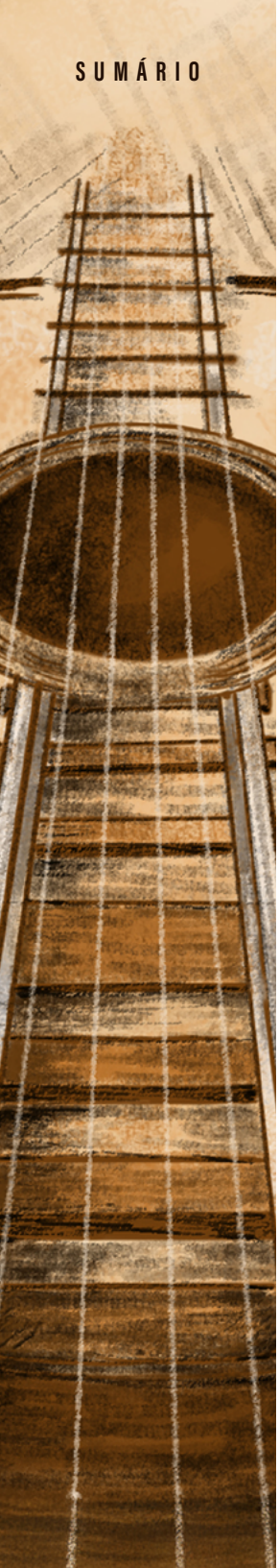
Esses lugares – bares, clubes, cinemas, calçadas – formavam uma verdadeira geografia da sociabilidade musical. Eles davam corpo ao que Richard Sennett (2018) chamou de “cidade porosa”: um espaço em que as fronteiras entre as esferas da vida se dissolvem e o convívio se torna um exercício cotidiano de criação. A Leopoldina

é exemplo vivo disso. Mesmo sem políticas públicas consistentes de cultura, ela se fez fértil porque o povo ocupou os espaços vazios e deu a eles um sentido afetivo e coletivo.

É também nessa dinâmica que o choro e o samba se entrelaçam. Ambos nascem do mesmo caldo social — das rodas de quintal, dos encontros nos fundos dos bares, das conversas. O samba trouxe o batuque, a síncope e a força da oralidade; o choro trouxe a harmonia, o contraponto e o virtuosismo instrumental. Um complementou o outro. A Leopoldina foi uma das regiões onde essa fusão se tornou mais visível, ao ponto de se poder dizer que ali se criou uma espécie de “dialeto musical suburbano” – sofisticado sem ser elitista, popular sem ser simplório.

Essa densidade sonora se alimenta de uma sociabilidade baseada no encontro. A música, nesse contexto, é mais do que arte: é forma de convivência. Como observou Hermano Vianna (1988), o samba não se entende apenas pela estrutura musical, mas pela experiência social que o produz. O mesmo vale para o choro. Ambos são modos de estar junto, de negociar diferenças, de criar alianças e desafiar hierarquias. As rodas de choro e samba da Zona da Leopoldina, portanto, não são apenas manifestações artísticas, são escolas de vida. Ali, aprende-se a ouvir o outro, a respeitar o tempo do conjunto, a ocupar o espaço sem silenciar o vizinho. É uma pedagogia da convivência, transmitida oralmente, em que se ensina tocando, errando, rindo, corrigindo e voltando ao compasso.

Nas últimas décadas, com o fechamento dos cinemas e a transformação dos clubes em templos evangélicos, casas de festa ou estacionamentos, parte dessa sociabilidade se deslocou para bares menores, associações e projetos comunitários. Mas o espírito permanece. Novos grupos, como o Choro da Penha e o Samba do Amendoim da Leopoldina, retomam essa tradição, mostrando que o território sonoro da região continua vivo, mesmo que em outras paisagens.

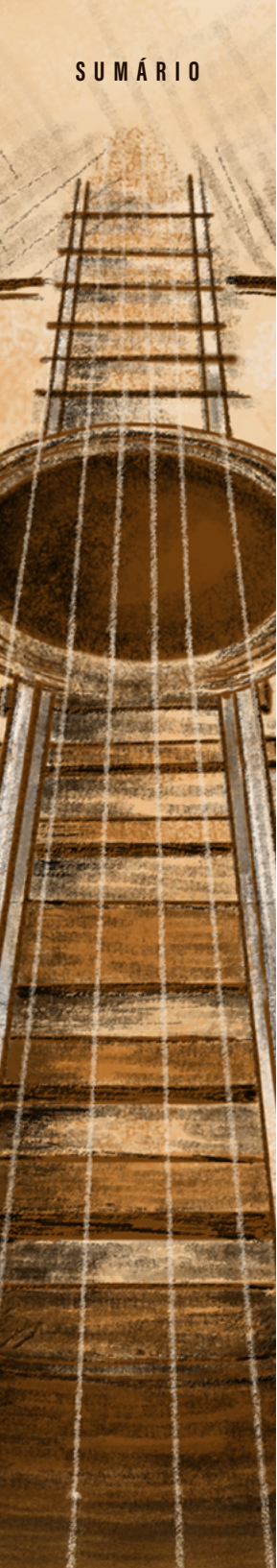


Mais do que preservar uma memória, essas rodas reafirmam uma forma de existir que resiste ao apagamento. No compasso do pandeiro, no sopro do trombone ou no diálogo entre bandolim e violão sete cordas, há sempre um eco da história da Leopoldina. Um território que, apesar das perdas e das transformações urbanas, nunca deixou de cantar.

ENTRE O ASFALTO E O IMPROVISO: ESCOLAS DE SAMBA, REMOÇÕES E RESISTÊNCIA CULTURAL

Se o choro e o samba fizeram da Região da Leopoldina um território de som, foram as escolas de samba que deram corpo e cor a essa musicalidade. Elas nasceram das mesmas ruas de barro e vielas que a cidade oficial fingia não ver. Onde o Estado não chegava com asfalto, chegava o tamborim. Onde o poder público não garantia escola, fundava-se uma agremiação. E foi assim, entre a precariedade e a invenção, que a Leopoldina construiu sua própria pedagogia da alegria.

As primeiras escolas surgiram nos anos 1930 e 1940, acompanhando a expansão das linhas férreas e das fábricas. Unidos da Capela, Tupy de Brás de Pina e, mais tarde, a Independente de Cordovil são nomes que hoje vivem apenas na lembrança de quem desfilou ou ouviu falar delas, mas que foram fundamentais para consolidar a região como celeiro de ritmistas e compositores. A Unidos da Capela, de Parada de Lucas, juntava operários, lavadeiras, estivadores e jovens músicos que viam no desfile uma maneira de mostrar que o subúrbio também tinha elegância e invenção, assim como a Tupy de Brás de Pina. A Independente de Cordovil, por sua vez, é símbolo das contradições da modernização carioca. Surgiu como continuidade da antiga Independente do Leblon, extinta após

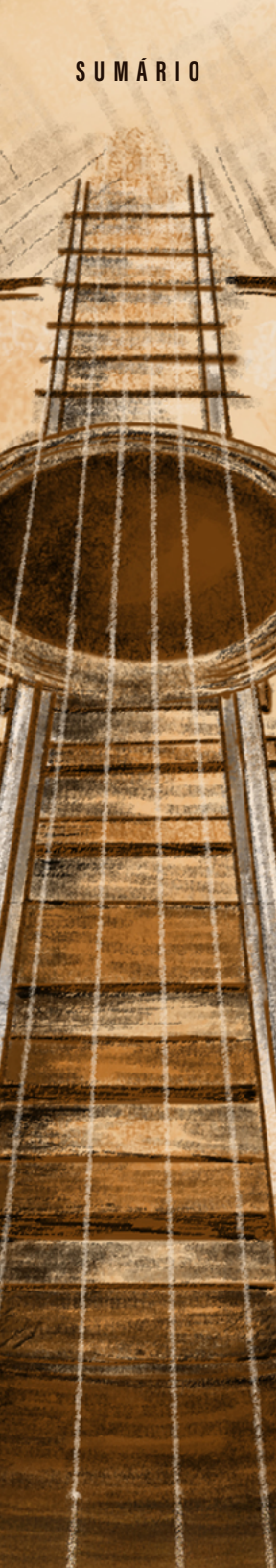


a remoção dos moradores das palafitas da Lagoa Rodrigo de Freitas, transferidos compulsoriamente para conjuntos habitacionais nos subúrbios. Removidos para longe, os sambistas levaram consigo o pavilhão e a memória da escola, que renasceu na Leopoldina com a mesma inspiração, mas em outra paisagem. É uma história que revela como as políticas urbanas deslocam corpos e afetos, mas não conseguem remover o samba.

Essas escolas deixaram heranças que ultrapassam o Carnaval, embora não tenham resistido à falta de apoio institucional e ao avanço dos empreendimentos imobiliários. Elas formaram gerações de ritmistas, passistas, compositores e costureiras que depois se espalharam por agremiações de toda a cidade. No toque, na dança e na confecção das fantasias, transmitiram um saber coletivo: o de que a festa pode ser também forma de resistência. A Leopoldina, com sua topografia de exclusão e criatividade, é palco exemplar dessa pedagogia popular que se espelha na vida social, no modo de caminhar, de falar, de rir e de driblar o cotidiano.

Quando olhamos para o mapa da cidade, vemos que as escolas da Leopoldina desapareceram quase todas. Mas, se olharmos com atenção, percebemos que elas apenas mudaram de lugar. Estão nos blocos de rua, nas rodas de samba, nas oficinas de percussão – inclusive em igrejas evangélicas – nas escolas mirins, nos terreiros e nas praças. Porque o samba, na Leopoldina, é modo de permanência. E permanecer, aqui, é verbo de luta. É enfrentar a política do esquecimento com o batuque da memória. É fazer do improvisado uma técnica, do mutirão uma estética, da precariedade uma potência. É o que Michel de Certeau (1994) chamaria de *arte do fazer*: a capacidade de criar caminhos dentro das estruturas que tentam limitar o viver.

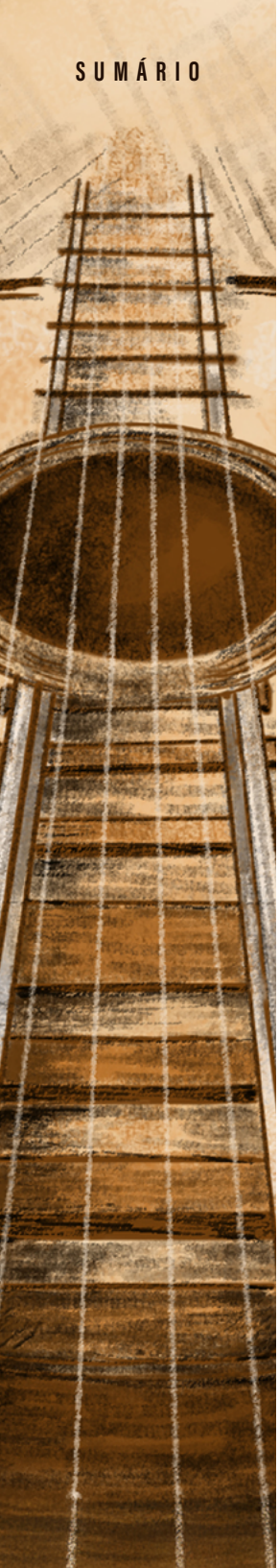
A cada ensaio, a cada roda, a cada encontro musical, a Zona da Leopoldina se refaz não como nostalgia, mas como invenção permanente. Os bairros, o trem, os clubes, os bares, os campinhos,



os botequins e as calçadas continuam sendo territórios de aprendizado, performance e criação. Entre o asfalto e o improvisado, o povo leopoldinense segue tecendo sua cidade à própria maneira. E é por isso que, depois de percorrermos essa contextualização histórica e simbólica que fez da Leopoldina um território singular, forjado entre trilhos e tambores, entre o trabalho e a festa, abrimos o próximo capítulo para as vozes que a constroem no dia a dia. São músicos, compositores, sambistas, chorões, ritmistas, intelectuais que atuam como guardiões de memórias que, com suas trajetórias, dão carne e som a tudo que narramos. Se até aqui a Leopoldina foi paisagem, a partir do próximo capítulo ela será voz: múltipla, desafinada às vezes, mas profundamente verdadeira. Porque é nas histórias de quem vive e toca essa região que a cidade se revela inteira.

4

**DEDICADO A
QUEM FEZ E FAZ**

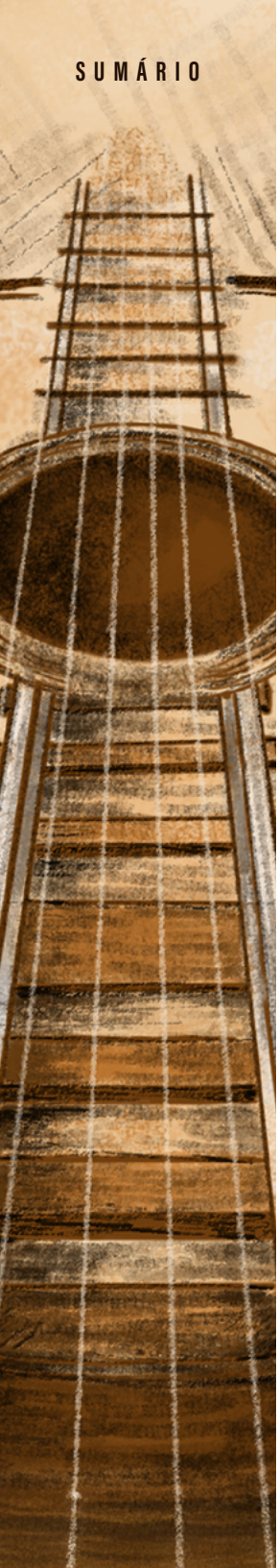


Este capítulo é um ponto de encontro. Um lugar onde memórias, ritmos e afetos se cruzam, como os trens que cortam a Leopoldina e carregam histórias em cada vagão. Aqui se juntam memórias e entrevistas com quem ajudou o choro e o samba a se entranharem nesse território feito de encruzilhadas e pluralidade sonora. O que se apresenta a seguir não é apenas texto, mas um rio de muitas vozes que se tocam e seguem adiante, formando novas águas.

O espírito que move as próximas páginas é o mesmo que anima o **Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano** – espaço onde o conhecimento se espalha como música: por convivência, por escuta, por afeto. *Conexões* nasce desse modo de saber que não se impõe, mas se compartilha. Diferentemente do colonizador, que aqui chegou influenciando e invisibilizando modos de ser, de fazer e de estar no mundo, nós, seguindo a trilha de Nêgo Bispo (2019), falamos em “confluência”.

Diferentemente da influência – uma perspectiva colonial, onde um saber ou cultura predominante se impõe sobre outro, fazendo-o sucumbir ou perder sua identidade original – a “confluência” nos possibilita o compartilhamento de saberes, com cada um mantendo sua identidade própria. Segundo Bispo, a influência é quando um rio entra noutro e desaparece. A confluência é quando dois rios se encontram e seguem juntos, misturando suas águas, mas sem deixar de ser o que cada um é. Aqui, as lembranças são também lições; os sons, gestos de transmissão; e os depoimentos, partituras vivas da história que a Leopoldina escreve com suas próprias mãos.

Este capítulo está dividido em duas partes. A primeira delas reúne narrativas produzidas especialmente para o *Conexões*. Já a segunda é dedicada às entrevistas exclusivas concedidas em rodas, bares, quintais e encontros promovidos pelo Instituto Cultural Grupo



100% Suburbano. Nada pretende ser definitivo – o que se apresenta é uma confluência de vozes, em que cada uma carrega uma parte da história e da emoção que fizeram do choro e do samba elemento constitutivo do território leopoldinense.

Participam deste mosaico vivo, com textos, **Luiz Carlos Nunuka da Silva**, gestor cultural e presidente do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano; **Maria Celeste Ferreira**, historiadora com especialização em história contemporânea e professora da rede estadual do Rio de Janeiro; **Flávio Lima**, geógrafo, professor, poeta e fundador do Centro Cultural do Artista Independente - Casarti; **Augusto Gonçalves de Lima**, engenheiro, estudioso das coisas do subúrbio e integrante do 100% Suburbano; e **Maíra Chalfun**, geógrafa, mestranda em Saúde Pública na Fiocruz e uma das fundadoras do Viradão Cultural Suburbano. Foram entrevistados **Carlos Eduardo Guimarães Campos**, escritor, poeta e primeiro presidente da Associação de Moradores da Cidade Alta; **Heitorzinho dos Prazeres**, compositor, escritor, artista plástico e filho de Heitor dos Prazeres; **Walter da Silva**, presidente de honra do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e integrante da Velha Guarda da Portela; e **Dorina**, sambista, compositora e cantora.

Além da relação de proximidade com o Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, todas as pessoas que participam desta seção do *Conexões* foram aqui reunidas por sua dedicação às causas suburbanas – sobretudo no campo da cultura. São vozes que, cada uma à sua maneira, ajudaram e ainda ajudam a produzir e a contar a história de um território que se reconhece na arte, no trabalho coletivo e na resistência. As minibiografias dos autores e autoras dos textos, bem como dos entrevistados e entrevistadas que compõem esta parte do livro, estão reunidas em apêndice, junto às dos demais escritores e escritoras mencionadas ao longo desta obra, conforme já anunciado em sua introdução.

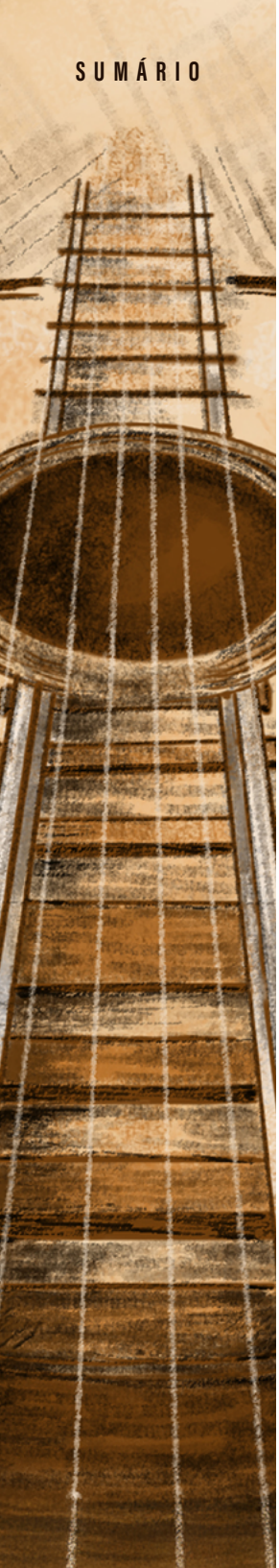
OS TEXTOS ESPECIALMENTE PRODUZIDOS PARA O CONEXÕES

Em sintonia com a perspectiva de que o caminho se faz caminhando, como apontado logo na introdução deste *Conexões*, os autores e autoras que integram a seção que se inicia foram instigados a narrar sobre o que desejassem – e da forma que julgassem mais pertinente –, desde que falassem do subúrbio por dentro, com a liberdade de quem o vive e reflete sobre ele. O resultado é uma amostra viva da potência criadora e da diversidade intelectual que brotam do território leopoldinense – um pedaço do Rio que insiste em criar, mesmo quando o poder público finge não ver.

Abrindo a série, em *Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano: memória, território e encontro*, Luiz Carlos Nunuka revisita a trajetória da instituição que ajudou a fundar e mostra como a arte pode se tornar gesto político, pedagógico e afetivo – transformando a praça em palco, a roda em escola, a criação em ferramenta de cidadania, reafirmando o subúrbio como centro de invenção e resistência.

Na sequência, em *Como diz Nei Lopes, 'é o rochedo contra o mar'*, Maria Celeste Ferreira amplia o horizonte histórico e simbólico da discussão ao recuperar a formação dos subúrbios cariocas e o peso das narrativas que, ao longo do tempo, tentaram capturar, distorcer ou apagar suas identidades. Celeste reconstrói continuidades, deslocamentos e resistências que atravessam rios, freguesias e memórias comunitárias – lembrando que o subúrbio, como o “rochedo” da metáfora de Nei Lopes, é força estruturante da cidade, apesar de tantas vezes esquecido ou subalternizado.

Em seguida, Flávio Lima, em *Samba e Subúrbios da Leopoldina*, costura lembranças e análises para contar sobre a formação histórica



e cultural da região, destacando suas transformações urbanas e a força simbólica do samba como expressão de pertencimento e identidade coletiva. Se Nunuka apresenta a potência territorial da arte e Celeste explicita sua formação histórica, Flávio revela o chão musical que dá pulsação a essa longa duração.

Na continuidade desse percurso, Augusto Gonçalves de Lima, em *Memórias do Carnaval da Leopoldina*, reconstrói a festa em sua dimensão mais popular: as ruas, os blocos, as escolas de samba, os banhos de mar à fantasia, os coretos que deram corpo e som ao Carnaval que ainda pulsa nos bairros leopoldinenses. Se o samba é o alicerce, o Carnaval é a explosão festiva que ocupa a rua e reorganiza o cotidiano pela alegria.

Encerrando esta seção, em *Desce mais uma: nasce o Viradão Cultural Suburbano*, Maíra Chalfun nos conduz por uma narrativa vivida por dentro, revelando como a mobilização afetiva, política e comunitária deu forma a um dos movimentos culturais mais vibrantes surgidos na última década nos subúrbios cariocas. Ao recuperar o processo coletivo, as reuniões, os encontros, a mística e o trabalho miúdo que antecederam o Viradão, Maíra ilumina a força dos coletivos suburbanos e reafirma que o subúrbio cria não apenas eventos, mas modos de estar no mundo – insistentes, teimosos e profundamente enraizados na memória e na festa.

Mais do que textos, o que se apresenta a seguir são reflexões de quem sabe que a cultura não cabe num palco – ela se espalha pelas esquinas, pelos botequins, pelas rodas, praças e quintais onde o povo faz da vida, arte.

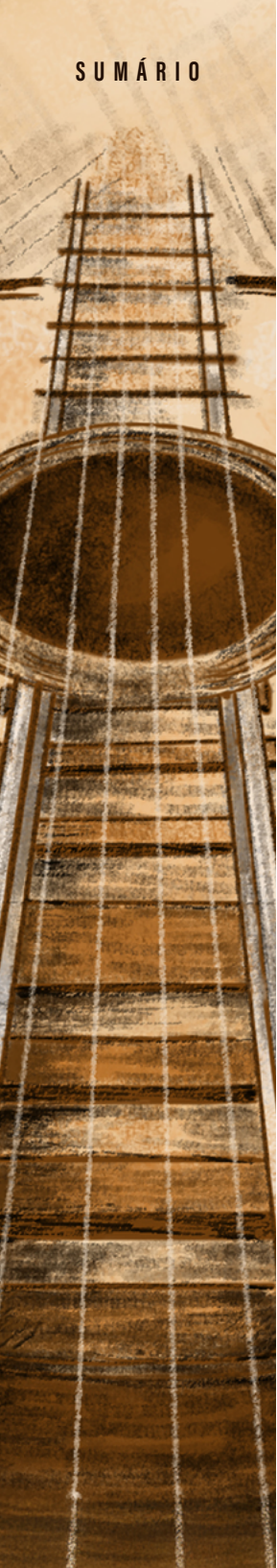
INSTITUTO CULTURAL GRUPO 100% SUBURBANO: MEMÓRIA, TERRITÓRIO E ENCONTRO

LUÍZ CARLOS NUNUKA DA SILVA

O Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano nasceu da confluência de afetos e da necessidade de reconhecer o subúrbio como território de criação, memória e resistência. Fundado em julho de 2011, o Instituto surge da vontade comum de um grupo de amigos da Zona da Leopoldina: fazer da arte ferramenta de transformação e pertencimento. Em um contexto de escassez de políticas públicas e de invisibilidade cultural, o 100% Suburbano ergueu-se como gesto político, afetivo e poético – afirmando que o subúrbio não é periferia da cidade, mas centro pulsante de invenções, histórias e saberes.

O que move o Instituto é a convicção de que a cultura não se resume ao espetáculo, mas é modo de vida, linguagem cotidiana e expressão coletiva. O 100% Suburbano nasceu da roda – esse espaço circular de partilha e igualdade – e dela fez sua forma de existir. Em suas ações, o palco é a rua, a praça, o quintal, a calçada: lugares onde as pessoas se encontram para tocar, cantar, dançar e contar histórias. É nesses encontros que se atualiza a ideia de quilombo urbano, tal como pensaram Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento – um espaço simbólico de liberdade e reconstrução, onde a cultura negra se reterritorializa e a arte popular ocupa o centro da cena.

O Instituto surge publicamente em 16 de setembro de 2012, quando foi realizada a primeira Roda de Choro na Praça Ramos Figueira, em Olaria. O local foi escolhido com precisão simbólica: ali próximo viveu Pixinguinha, o mestre maior

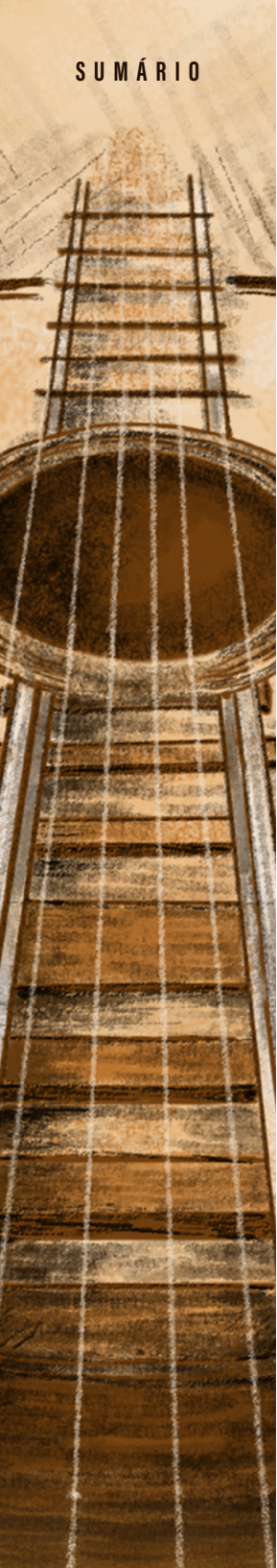


do choro, cuja vida e obra sintetizam a potência criativa dos subúrbios cariocas. Naquela primeira roda, o convidado de honra foi o trombonista Zé da Velha, músico lendário que tocou com Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Mais do que um evento, aquela roda foi um marco: um reencontro entre passado e presente, entre memória e ação; um ato político de ocupar o espaço público com música.

Desde então, a Praça Ramos Figueira se transformou em um símbolo de resistência cultural. Em maio de 2018, por iniciativa do Instituto, foi aprovada na Câmara dos Vereadores a Lei Municipal nº 6.336, que criou oficialmente o Reduto Cultural do Choro Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha). Anos depois, em agosto de 2023, a conquista se consolidou com a Lei nº 8.044, que reconheceu o Reduto como Patrimônio Imaterial do Povo Carioca. Essas vitórias não se medem apenas em documentos legais: representam a legitimação de uma luta histórica pela valorização da cultura suburbana, tantas vezes negligenciada pelas políticas culturais da cidade.

Ao longo de sua trajetória, o 100% Suburbano estruturou-se sobre dois pilares que se alimentam mutuamente: a música e o território. Em bairros onde faltam equipamentos culturais e políticas públicas, a rua se torna palco, escola e templo. É na praça que o Instituto transforma o cotidiano em performance, e a performance em resistência. Cada roda de choro, cada sarau ou ocupação é um ato de devolução simbólica: o direito de existir culturalmente onde sempre se existiu socialmente. A arte, nesse sentido, não é ornamento, mas forma de cidadania.

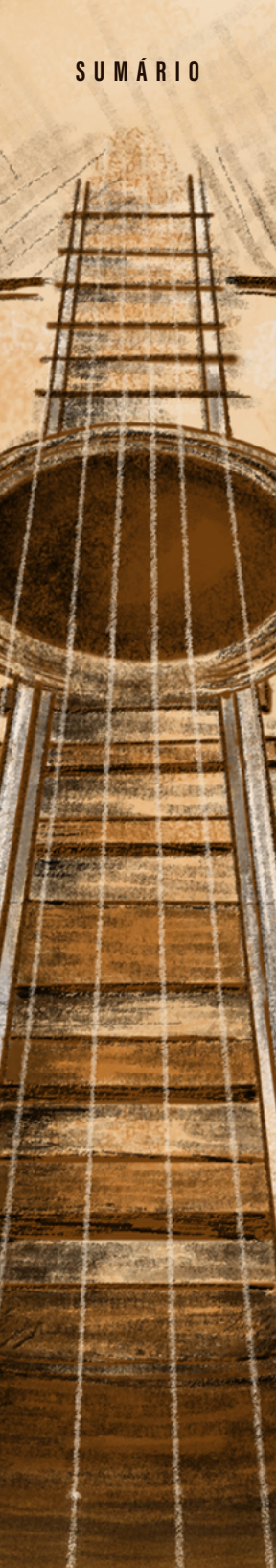
A Ocupação Pixinguinha, realizada todo terceiro domingo do mês na Praça Ramos Figueira, é o coração pulsante dessa



proposta. Inspirada na vida e na obra do mestre, a Ocupação tornou-se um dos principais pontos de encontro da música instrumental brasileira no subúrbio. Mais que um evento, é um território simbólico de convivência, onde se misturam gerações, estilos e trajetórias. É comum ver ali o veterano e o aprendiz lado a lado, dividindo o mesmo pandeiro, o mesmo choro, o mesmo silêncio de escuta. É a pedagogia da convivência, da transmissão oral, da partilha – a arte ensinando a viver em roda.

O Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano entende sua missão também como ato educativo. A criação da Orquestra Popular de Choro Jonas Barros é exemplo disso. Formada por trinta jovens de comunidades da Leopoldina, a orquestra alia formação musical e construção de cidadania, fazendo da arte um instrumento de emancipação. Suas apresentações, realizadas em praças, escolas e feiras populares, revivem a tradição dos antigos coretos e reafirmam o papel do espaço público como extensão da sala de aula. A homenagem ao saudoso Jonas Barros – ex-presidente do 100%, historiador e militante da cultura negra e suburbana –, é uma forma de reconhecer a importância de quem sempre lutou para que a memória popular não se perdesse.

Outro projeto de destaque é o Circuito Cultural Paulo Barão, voltado à valorização da terceira idade. As atividades do Circuito unem lazer, arte e memória, promovendo oficinas, rodas de conversa e apresentações que resgatam a trajetória dos mais velhos como guardiões do saber e da tradição. O projeto leva o nome de Paulo Roberto Teixeira, o Barão, figura queridíssima da Leopoldina, símbolo de dignidade, solidariedade e resistência cotidiana.



O 100% Suburbano também atua em ações de preservação da memória e formação cultural, como o Prêmio Pixinguinha 100% Suburbano, que homenageia músicos, pesquisadores e militantes culturais da região; e o Projeto Reduto Pixinguinha, voltado à valorização dos bens imateriais da cidade e à formação de públicos para a música instrumental brasileira. Essas iniciativas, somadas, formam uma rede de afeto e pertencimento que transcende o tempo e o espaço: cada evento, cada ação, cada roda é parte de um mesmo movimento que privilegia o encontro, a festa.

Em mais de uma década de atuação, o 100% Suburbano construiu uma trajetória sólida, marcada por conquistas simbólicas e afetivas. Mas talvez o maior legado seja outro: ter feito da arte um instrumento de reencontro. Reencontro com a cidade, com a história, com o próprio corpo e com os outros. Quando a música ocupa a praça, ela devolve à vida cotidiana sua dimensão ritual. Cada acorde, cada voz, cada riso, cada silêncio compõe a partitura viva de um subúrbio que resiste criando, que se reconhece cantando, que se reinventa tocando.

Assim é o 100% Suburbano: um coro de muitas vozes, onde cada participante traz consigo histórias, memórias, que, ao se encontrarem, compõem uma nova corrente de criação. Nesse sentido, ele é também uma escola de escuta, uma prática de comunhão, uma performance de pertencimento. O Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano é, portanto, mais do que uma instituição: é um movimento. Um quilombo contemporâneo, uma roda que não se fecha, um gesto coletivo de amor à cultura e à cidade. Entre o choro e o samba, entre a luta e a festa, o 100% segue mostrando que a Leopoldina não é margem – é nascente.

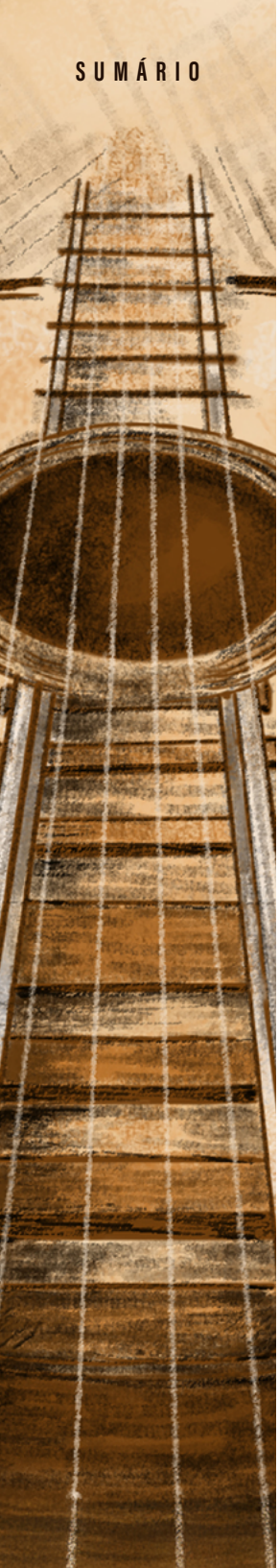
COMO DIZ NEI LOPES, 'É O ROCHEDO CONTRA O MAR'

MARIA CELESTE FERREIRA

Os subúrbios cariocas sofreram com o “rpto” do caráter positivo da palavra, por uma imposição constante de falta de investimentos, segregações e inúmeros processos de apagamento das construções coletivas da arte e das manifestações culturais de suas localidades. Peço licença para usar logo no título deste texto este pequeno fragmento da letra de uma das mais belas composições da música popular brasileira. O “Samba do Irajá”, de Nei Lopes, é inspirador para a vida suburbana.

Os subúrbios da cidade concentram a maioria de sua população; são o “rochedo” que molda o “mar”. Não há cidade sem os subúrbios. O nome do município é Rio de Janeiro – observe com atenção: seja no senso comum ou no mundo acadêmico, esta forma físicogeográfica deveria reafirmar-se como objeto de preciosa atenção e estudo. Contudo, essa importância é frequentemente redirecionada para o mar. A importância turística e a construção histórica adquirida pelos “bairros atlânticos” (casos de Copacabana, Ipanema e Leblon, por exemplo), consolidados na primeira metade do século XX, confirmam uma intensa valoração dos bairros banhados pelo Oceano, fora da Baía de Guanabara, em oposição aos bairros banhados por esta última.

É impossível não explicitar a velha e surrada dicotomia entre a direção Centro/Zona Sul – que se expandiu para sudoeste – e a Zona Norte. O mar, “de fora”, ganha sempre destaque, enquanto o rochedo mantém-se como pode. Essa resistência, confronto e, por vezes, encontro entre elementos tão distintos compõem a nossa cidade.



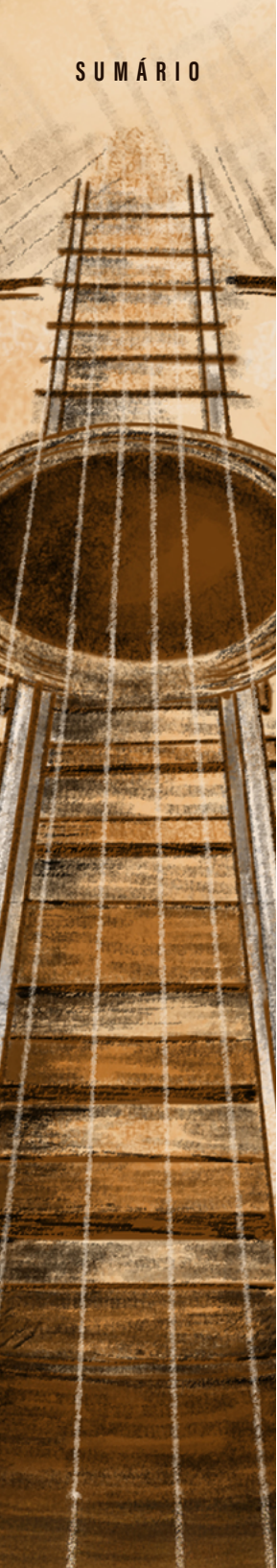
Nei Lopes também ressalta a relevância dos subúrbios como parte da “Hiterlândia Carioca”, título de seu dicionário, que remete às freguesias do Rio Antigo. Ele demarcava a diferença entre o urbano e o suburbano — diferença permeada de estigmas e preconceitos. Até o século XIX, “subúrbio” era termo usado para arrabaldes, lugarejos fora do centro da cidade, sem desvalor algum. Subúrbios são lugares onde o urbano encontra o rural – e vão além: produzem riquezas e talentos.

A Zona da Leopoldina, tal como a conhecemos hoje, fazia parte das antigas freguesias de Irajá e Inhaúma. Antes das linhas de trem e das estações ferroviárias, o mundo rural persistia, ligado aos engenhos e fazendas por caminhos antigos, muito antes dos loteamentos e das urbanizações.

Entre rios, toponímias e memórias

Precisamos voltar ao passado para lembrar que toda a área da Zona da Leopoldina se espalhava pelo litoral leste da cidade. Nomes indígenas marcavam toda a extensão após o bairro do Caju até Vigário Geral, região então chamada de Costa de Piraquanopã, como registrou Maurício de Abreu (2010). As toponímias confirmam as origens da cidade, tributária aos povos originários, em especial tamoios e tupiniquins. A presença de lugares como Inhaúma, Irajá, Ilha de Paranapicu (Ilha do Governador), que também foi nomeada Ilha do Gato Maracajá, são exemplos dessas “marcas locais”.

Vale lembrar também que “Irajá” ou “Yraíá”, em tupi, possui diversos significados, entre eles o de “lugar que produz mel”. Do mesmo modo, o legado das culturas que atravessaram o Atlântico na Diáspora Africana construiu os subúrbios cariocas. O choro, o jongo, o samba e tantas outras expressões



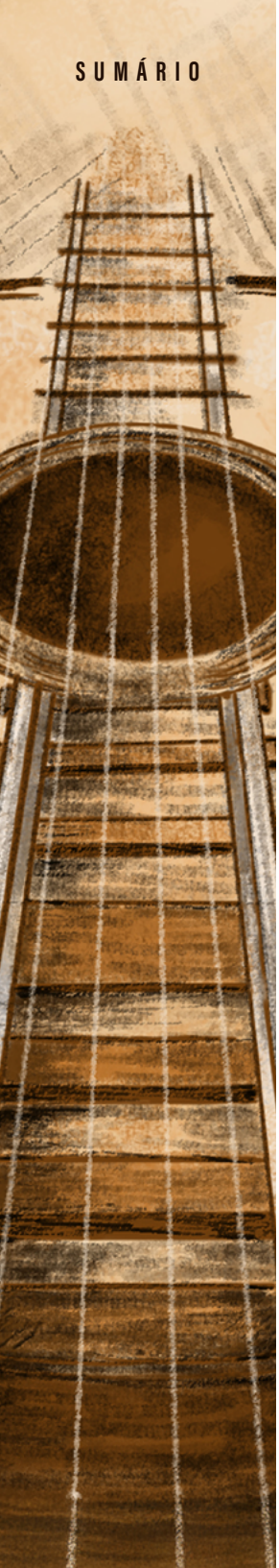
seguem representando as raízes afro-brasileiras e a identidade dos subúrbios.

Os subúrbios ainda enfrentam o apagamento de suas histórias e memórias. As formas de viver de seus habitantes permanecem invisibilizadas. O grande mestre do choro, Pixinguinha, aparece no cinema completamente descolado de suas vivências suburbanas. No filme *Pixinguinha: Um Homem Carinhoso*, a palavra subúrbio não é citada – e nomes como Ramos e Olaria sequer aparecem, embora boa parte da narrativa se passe justamente na casa do mestre, localizada na Leopoldina. Seu momento final foi em uma igreja na Zona Sul, mas sua vida e sua alma estavam ligadas aos bairros suburbanos, onde hoje há uma estátua sua, em bronze, em frente ao Bar da Portuguesa, em Ramos, local outrora frequentado por ele. As rodas de choro celebram sua memória em lugares como esse, e como o Reduto Pixinguinha.

Com esse entendimento entre passado e presente, percebemos que o núcleo inicial da freguesia de Irajá conectava a região da Leopoldina em formação. Se hoje não percebemos esses elos suburbanos entre os bairros, é porque naturalizamos a fragmentação histórica e memorial desses locais.

Os rios como caminhos da cidade

O rio Irajá, juntamente com o rio Meriti e outros da região, próximos à localização da primeira freguesia rural do Rio de Janeiro, conectavam-se a portos fluviais da época colonial. Relacionam-se à criação da paróquia e matriz de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá (1644/47) e, no início do século XIX, ainda era possível chegar à igreja da Penha para festas e procissões pela Baía de Guanabara.



Reafirmada pela historiografia como lugar de grande interesse – português e francês – a posição estratégica da Baía de Guanabara para a construção da cidade é hoje esquecida. Sua pequena largura na entrada assegurava boa vigilância, facilidade de navegação e presença de ilhas e locais de atracação. Canoas chegavam ao fundo da baía, dando acesso a um vasto território e abrindo vias para a interiorização.

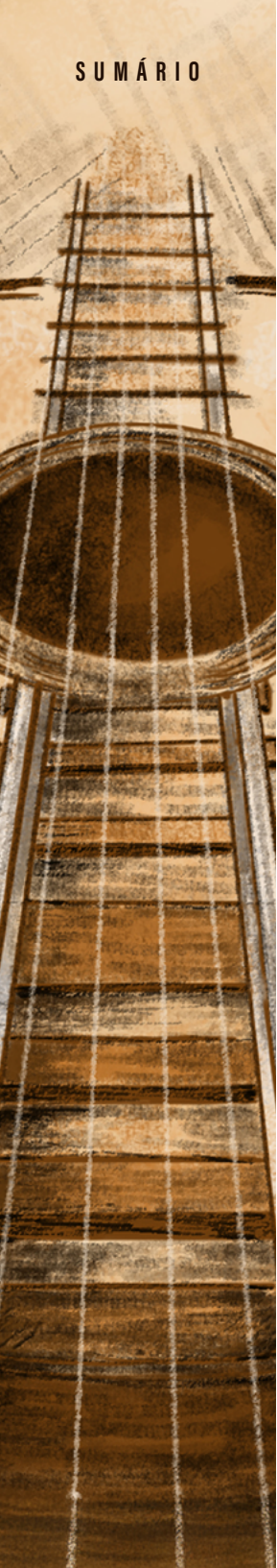
Os caminhos fluviais são fundamentais para compreender a história da cidade. Os rios, suas enseadas e mangues compõem a morfologia estratégica da Baía de Guanabara. Os inúmeros rios que nela deságuam funcionaram como caminhos viáveis para a expansão da colonização portuguesa e testemunharam os fluxos de pessoas em diferentes períodos.

A expressão “Cidade Flutuante”, utilizada por Fânia Fridman (1999), refere-se à importância do porto marítimo no centro do Rio, repleto de mastros de navios portugueses e depois estrangeiros. O rio Irajá, navegável em boa parte, permitia a interiorização da região, ligando a terra firme ao porto marítimo. Pequenos e médios portos fluviais surgiam em vários pontos dentro da Baía de Guanabara: Caju, Inhaúma, Maria Angu, Irajá e Porto Velho, na foz do Meriti (FRIDMAN, 1999).

Freguesias, centralidades e o mundo rural

Os portos fluviais, os engenhos de açúcar e, posteriormente, as fazendas agrícolas de variadas vocações, além de capelas, paróquias e matrizes, mostram a construção de centralidades com novos contornos ao longo dos primeiros séculos coloniais.

As freguesias eram jurisdições espirituais de um vigário, o qual representava também autoridade temporal sobre essa unidade administrativa. A matriz funcionava como uma espécie



de cartório, anotando batizados, casamentos e óbitos de livres e cativos – exercendo significativo controle populacional.

A freguesia de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá abrangia extensa área rural, incluindo as baixadas de Inhaúma, Jacarepaguá e Campo Grande. Sua capela inicial foi fundada por volta de 1613. Os colonos – senhores, agricultores, arrendatários e trabalhadores livres – investiram em portos fluviais, engenhos, igrejas e capelas, em uma sociedade regida pela economia escravista.

A matriz de Irajá, em 1644, foi desmembrada da Candelária – à qual estava ligada – pelo Prelado Pe. Doutor Antônio de Mariz Loureiro (1643-1657)²¹, expandindo a colonização portuguesa em meio ao ciclo do açúcar. Os desmembramentos da freguesia ocorreram após 17 anos de sua criação (1644-1661): Jacarepaguá (1661), Campo Grande (1673); depois Inhaúma (1743), Ilha do Governador (1710) e Guaratiba (1755).

Na formação da história suburbana, a relação entre o urbano e o rural é fundamental. O rural não deve ser visto como atraso, mas como elemento inicial e pano de fundo para a formação de diferentes culturas, saberes e formas de viver.

Monsenhor Pizarro, em suas *Visitas Pastorais* (1794-1795), descreveu caminhos terrestres “intratáveis” e registrou as condições das igrejas, irmandades e ações do clero. A matriz de Irajá possuía oito capelas externas, incluindo a futura igreja da Penha, além de 14 oratórios em casas de fazenda e sete irmandades – entre elas a de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

21

Antônio de Mariz Loureiro (c. 1590-1657) foi sacerdote português e Prelado da Igreja do Rio de Janeiro entre 1643 e 1647, período anterior à criação formal do bispado. Nomeado pelo padroado régio, administrou a prelazia fluminense em momento de reorganização territorial e eclesial, sendo responsável por autorizar desmembramentos de freguesias, como o da matriz de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá. Sua atuação contribuiu para a estruturação administrativa do catolicismo no Recôncavo da Guanabara durante o século XVII.

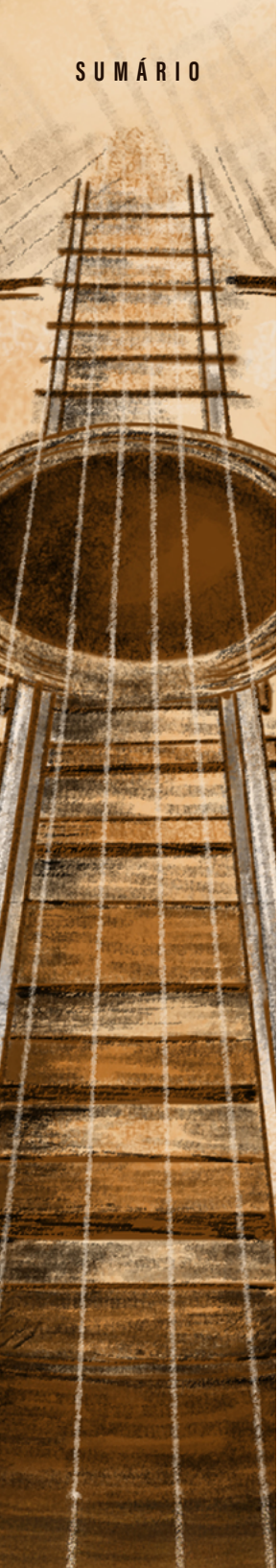
Irajá e a Leopoldina: entre o rural e o moderno

A conexão da Zona da Leopoldina, denominada dessa forma posteriormente com a modernidade ferroviária, já compartilhava administração eclesial e territorial. O padre da matriz de Irajá chegou a pedir autorização para “binar”, isto é, administrar os rituais católicos também na igreja da Penha, hoje Basílica. Padre Ricardo Silva, no fim do século XIX, marcou presença abolicionista na antiga capela, no alto do rochedo. Nossa Senhora da Penha de França de Irajá foi uma das capelas administradas por Irajá e está ligada à memória dos cristãos-novos — tema que demanda mais pesquisas.



Bandeira tradicional da Igreja da Penha com referência à ligação administrativa e eclesial com Irajá. Acervo da Igreja da de Nossa Senhora da Penha de França – Arquivo pessoal, 2014.

A freguesia de Irajá mostra que os subúrbios não devem ser explicados apenas pela construção das linhas férreas. Muitos bairros suburbanos eram antigas áreas rurais, integradas às



diferentes fases do crescimento carioca antes dos trens elétricos. A capa da revista *Rio Ilustrado* (1937) mostra a igreja e os bondes de tração animal concorrendo com os trens – símbolo da modernidade. Há uma tensão evidente entre o rural e o urbano. E essa tensão cresce quando Copacabana se torna ícone do moderno e do “chique”, atraindo a expansão da CIL (Copacabana, Ipanema e Leblon).

O que era rural virou “tudo é mato”, na fala popular, em referência a vários lugares suburbanos. Talvez a metáfora dos “caquinhos” nas calçadas e quintais suburbanos ainda ofereça caminhos e inspirações para manter vivas as melhores experiências nos subúrbios – unidade na diversidade e na adversidade.

Referências

ABREU, Maurício de. *Geografia Histórica do Rio de Janeiro (1502-1700)*. Volume I e II, Andrea Jakobsson Estúdio e Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, RJ, 2010.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e, 1753-1830. *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro: Inventário da Arte Sacra Fluminense*. Conceção e Coordenação Marcus Antônio Monteiro Nogueira. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O Rapto ideológico da Categoria Subúrbio – Rio de Janeiro 1858/1945*. Editora Apicuri. RJ, 2011.

FRIDMAN, Fânia. *Donos do Rio em nome do rei: uma História fundiária da Cidade do RJ*. Ed. Jorge Zahar: Garamond, 1999.

LOPES, Nei. *Dicionário da Hiterlândia Carioca: Antigos subúrbio e zona rural*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

O'DONNELL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

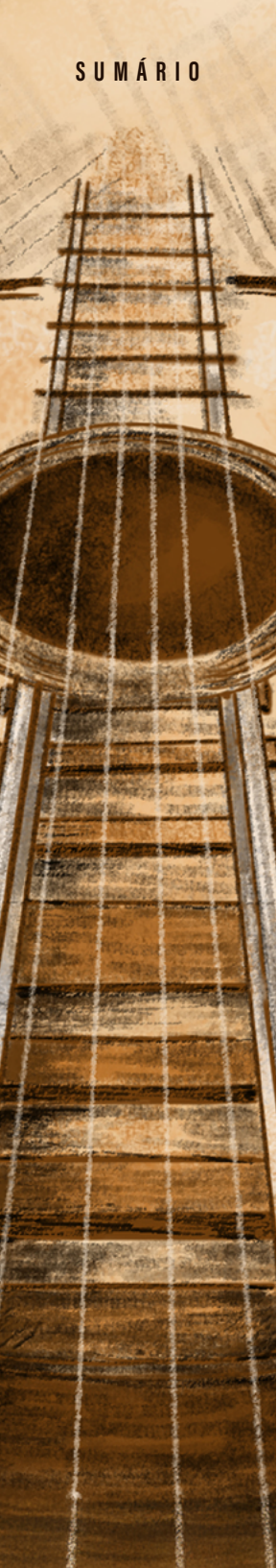
SAMBA E SUBÚRBIOS DA LEOPOLDINA

FLÁVIO LIMA

A categoria “subúrbio” é estudada há bastante tempo. Vários pesquisadores, historiadores, geógrafos e outros profissionais produziram trabalhos excelentes sobre os subúrbios, seja do ponto de vista histórico-geográfico, seja sob uma perspectiva socioespacial e econômica. O que se quer aqui, sem pretensão de uma análise dita acadêmica, é falar um pouco sobre o que observo ao longo de mais de três décadas como morador do bairro de Cordovil e, também, depor acerca das manifestações culturais da chamada Zona da Leopoldina – notadamente, o samba. Evidentemente, não posso abrir mão do meu olhar de professor e geógrafo, mas ele não será o elemento determinante deste depoimento.

Como já mencionei, muitos outros autores se ocuparam dessa espinhosa missão: estabelecer um conceito sobre o subúrbio. Entre os territórios suburbanos cariocas, aquele espaço que se convencionou chamar de Zona da Leopoldina não foge à conjuntura marcada pelas transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, no processo de transição de um país agrário para industrial. E, por conta disso, é inevitável falar da expansão das redes de transporte, energia e outras inovações que redesenharam o espaço urbano, acompanhando o êxodo rural que se apresentava.

O ano de 1886 marca a inauguração da linha férrea que impulsionou o crescimento dos bairros da Leopoldina, em um trajeto que se inicia no Centro e se estende até Vigário Geral. Foram inauguradas naquele ano, ainda sob o antigo Estado da Guanabara, as estações de Manguinhos, Bonsucesso, Ramos, Brás de Pina, Cordovil e Vigário Geral.

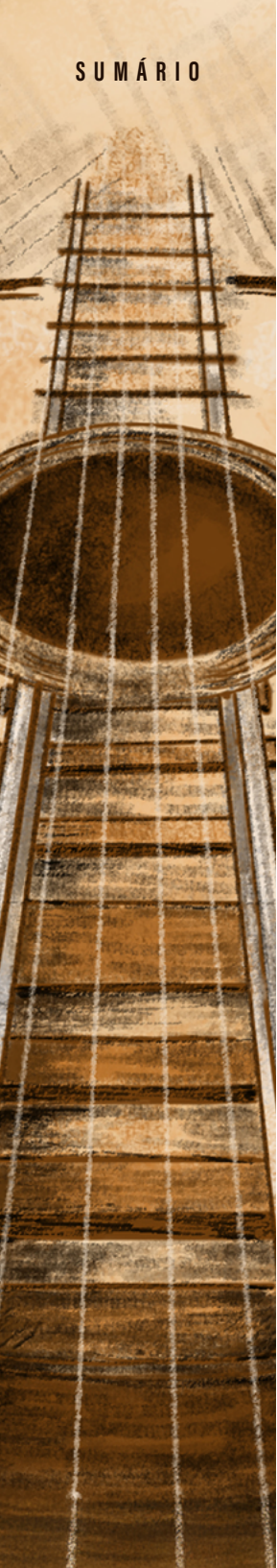


O século XX trouxe visíveis transformações para esse conjunto de bairros, principalmente a partir da abertura da Avenida Brasil — uma via estratégica para o escoamento da produção econômica do eixo Rio de Janeiro/São Paulo: 58,5 quilômetros e vinte e seis bairros influenciados por essa artéria rodoviária, marcada pela presença da mão de obra operária.

Auge e decadência

Entre o início do século XX e a década de 1960 – quando houve a transferência da capital federal para Brasília, Centro-Oeste do país –, verificou-se um acelerado crescimento do espaço urbano-industrial. Fruto de uma política desenvolvimentista apoiada pela expansão da indústria de bens de consumo, notadamente do setor automobilístico, esse processo garantiu a ampliação da malha rodoviária. Nesse contexto, a Avenida Brasil ganha importância econômica, estratégica e, por que não dizer, demográfica. Ao longo dela, instalaram-se empresas como a Ishikawajima, a União Fabril Exportadora (U.F.E.), o Mercado São Sebastião e a CEASA, entre outras.

A partir dos anos 1980 – década que muitos estudiosos chamam de “perdida” –, a modernização do processo produtivo, com automação e robotização das fábricas, reduziu a necessidade de grandes contingentes de trabalhadores, gerando o chamado “desemprego estrutural”. A Demillus, na Penha, demitiu operárias em massa, assim como a Companhia Industrial de Discos (C.I.D.), em Bonsucesso. O modelo produtivo baseado em multidões de empregados fabris entrou em franca decadência. Isso acelerou a pauperização, e o número de favelas cresceu exponencialmente.



Na virada do século XX para o XXI, a região da Leopoldina já se encontrava sob forte ataque da especulação imobiliária, que passou a se apropriar de grandes áreas — como a da fábrica de cimento Irajazinho e do Cortume Carioca — para a construção de condomínios residenciais de padrão duvidoso, mas altamente lucrativos. Áreas como o Parque do IBGE, em Parada de Lucas, correm o risco de desaparecer para dar lugar a gigantescos blocos de prédios que aumentam as temperaturas do ambiente, sobrecarregam a rede de esgoto e comprometem as galerias pluviais. Paralelamente, o subemprego e as redes ilegais crescem de forma descontrolada, enquanto pequenos comércios e serviços tentam atender às novas demandas: uma proliferação de “hamburgerias”, “esmalterias”, “cafeterias” e outras modernidades reduz o espaço de antigas lanchonetes, barbeiros e manicures. As sociabilidades desses territórios vêm sendo alteradas de forma profunda.

A decadência do modelo produtivo também contribuiu para um novo arranjo territorial na região. Destaco o fenômeno do chamado “Complexo de Israel” — um território que envolve os bairros de Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas e Vigário Geral —, onde a relação promíscua entre facções criminosas e fundamentalismos religiosos tem imposto um regime de medo e controle, alterando radicalmente o *modus vivendi* da população local.

Ainda no campo das transformações urbanas, discute-se a inclusão, no Plano Diretor da cidade, de novas regras de uso do solo, prevendo o aumento do gabarito para edificações em bairros como Bonsucesso, Ramos, Olaria e Penha — o que tende a intensificar o processo de especulação imobiliária sobre a Leopoldina.

O samba em terras leopoldinenses

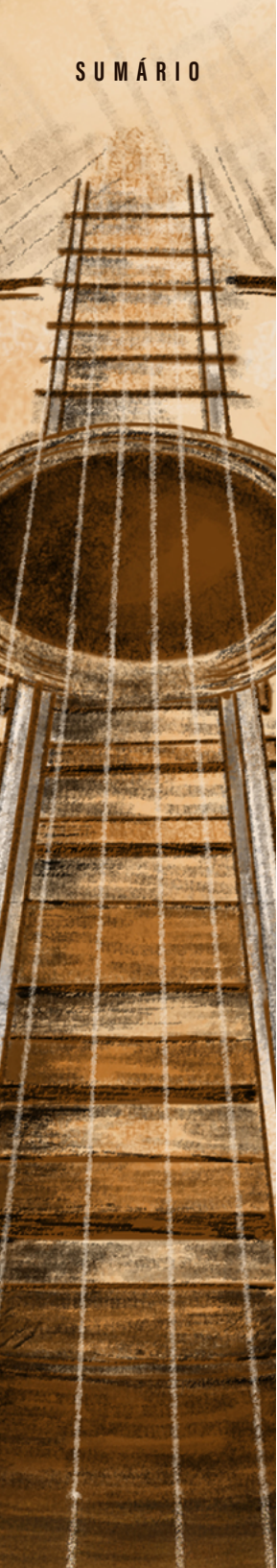
Tão complexo quanto definir o conceito de “subúrbio” é falar sobre o samba nos subúrbios cariocas – especialmente quando a maioria dos estudos privilegia bairros como Madureira e Oswaldo Cruz. Começo citando o pesquisador, sambista e mestre Nei Lopes, que, em “O Samba na Realidade”, relembra um trecho de “Cor, Profissão e Mobilidade: o Negro e o Rádio em São Paulo”:

Um dia de maio de 1918 eu estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou meu pandeiro. A polícia sempre tomava nossos instrumentos porque achava que preto era briguento, fazia capoeira e que os instrumentos de percussão serviam como arma. Ignorância (João Batista Borges Pereira, 1967).

O filme *Alma Suburbana*, produzido e dirigido pelo cineasta e geógrafo Luiz Cláudio Motta Lima, traz o depoimento de Alberto Barbosa, que questiona a ideia de que o samba tenha nascido em 1917 na casa da Tia Ciata, no Centro. Segundo ele, há registros de proibição do samba já em 1906, no Arraial da Penha.

Polêmicas à parte, é importante registrar algumas instituições que contribuíram decisivamente para o samba na Leopoldina, não apenas sob o ponto de vista carnavalesco, mas também como difusão cultural: a Imperatriz Leopoldinense, o Bloco Cacique de Ramos, a Unidos de Lucas e a saudosa Independente de Cordovil.

Destaco o Cacique de Ramos, cuja importância para o samba carioca é gigantesca, pela formação de grandes nomes – Jorge Aragão, Arlindo Cruz, Almir Guineto, Sombrinha, Luiz Carlos da Vila, Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra, entre



outros. Sob a mítica da tamarineira, símbolo de ancestralidade e inspiração, o Cacique se tornou território de encontro e aprendizado.

O grupo Fundo de Quintal consolidou o chamado “samba de raiz”, com destaque para Ubirany, inventor do repique de mão, cuja sonoridade revolucionou a linguagem rítmica do samba. Vale mencionar ainda o compositor Luiz Carlos da Vila, homenageado em um dos espaços do Centro Cultural Casarti – Casa do Artista Independente, fundado em 2006 no bairro de Cordovil, pelo incentivo que sempre deu ao projeto. Como dizia o próprio Luiz Carlos: *“O show tem que continuar”*.

Nos anos 1950, a escola Independentes do Leblon, composta majoritariamente por moradores da favela da Praia do Pinto, se destacava no carnaval. Após as remoções das favelas da Zona Sul, nos anos 1960, a escola se reinventou como Independente de Cordovil, mas não resistiu à dispersão de seus componentes por conjuntos habitacionais distantes – como Cidade de Deus, Cidade Alta e outros. Em 1997, encerrou suas atividades.

No mesmo território, a Imperatriz Leopoldinense, fundada em 1959, tornou-se símbolo de Ramos e da região. Seu pavilhão traz onze estrelas, representando os bairros da Leopoldina. Ganhou destaque nacional com sambas como *“Liberdade, Liberdade, abre as asas sobre nós”* (1989), de Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir, eternizado na voz de Dominginhos do Estácio.

Já a Unidos de Lucas, fundada em 1º de maio de 1966, nasceu da fusão entre as escolas Aprendizes de Lucas e Unidos da Capela. Teve como madrinha Elizeth Cardoso e padrinho Hermínio Bello de Carvalho. Nos anos 1970 e 1980, viveu seu auge, mas foi rebaixada à série C em 2015. Entre seus sambas

mais marcantes está “*Sublime Pergaminho*”, de Nilton Russo, Zeca Melodia e Carlinhos Madrugada – interpretado por Martinho da Vila, Nara Leão e Emílio Santiago.

Encerrando este relato, é preciso lembrar que, apesar do avanço implacável da especulação imobiliária, a região da Leopoldina guardará para sempre o nome de grandes poetas do samba, como Guilherme de Brito e Luiz Carlos da Vila, ambos presentes em minha vida pessoal e profissional. Mas isso, como costume dizer, já é uma outra história...

Referências

LOPES, N. *O Samba na Realidade: utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Malungo, 2012. p. 31-32

ABREU, A. M. “A periferia de ordem: O processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro (1870-1930)”. Rio de Janeiro: *Espaços e Debates – Revista de Estudos Regionais e Urbanos*; ano VII – Vol. I – n. 21, 1987. p. 15; 27; 33.

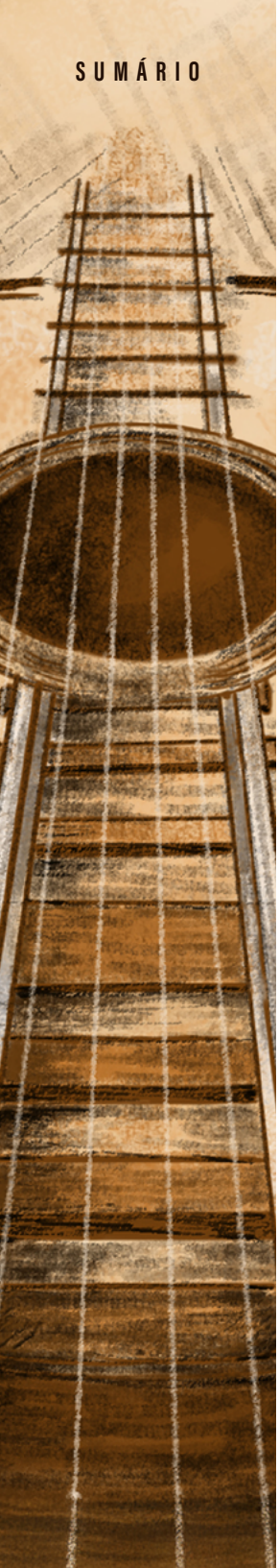
RIBEIRO, C. B. R. *Diálogos Suburbanos: Identidades e lugares na construção da cidade*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. P. 256

Filme *Alma Suburbana* – Luiz Claudio Motta Lima. 2007.

MEMÓRIAS DO CARNAVAL DA LEOPOLDINA

AUGUSTO GONÇALVES DE LIMA

As origens do Carnaval da Região da Leopoldina nos levam às tradicionais e populares festas de Nossa Senhora da Penha. À medida que a cidade se expandia e se modernizava, o Carnaval crescia no gosto do carioca, passando a ser comemorado por todas as camadas sociais, na então capital da República. Na Leopoldina, a festa se consolidou nas ruas e avenidas, e cada

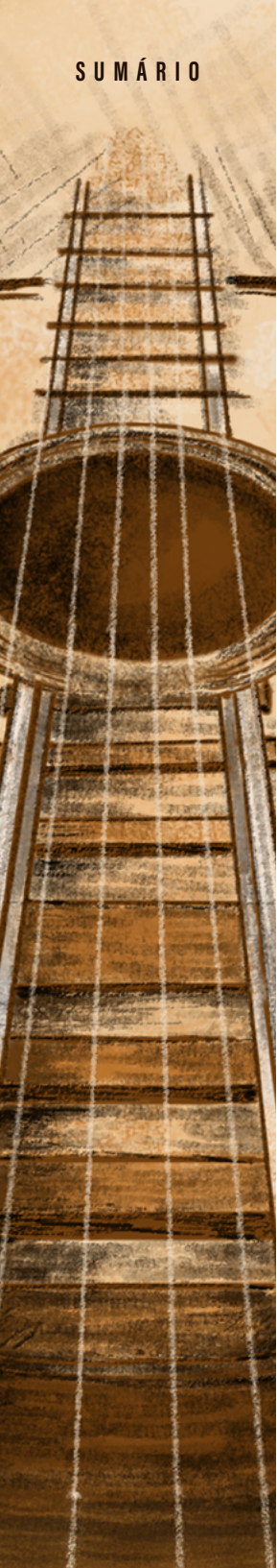


bairro passou a ter seus próprios pontos de divertimento. Entre os principais, destacavam-se a Penha, com sua tradição de grandes festas populares, e Ramos, bairro com expressiva classe média e importante polo de entretenimento da juventude no início do século XX, graças aos seus confortáveis cinemas e à rejuvenescedora Praia de Ramos.

Na primeira metade do século passado, a Penha, fiel à sua vocação festiva, adotou uma nova forma de se divertir: a instalação de barracas para venda de comidas típicas e bebidas geladas — uma grande novidade para a época. O samba dava seus primeiros passos, mas ainda enfrentava resistência; as marchinhas carnavalescas dominavam a festa, com sua alegria contagiante e letras irreverentes. A partir de 1920, o Carnaval da Penha se organizou de forma mais estruturada, tornando obrigatória a apresentação de músicas carnavalescas — marchas e sambas — durante as comemorações.

Na década de 1950, o Carnaval do Parque da Penha era comandado por Emílio Loureiro Pires, responsável pelo tradicional coreto Palácio de Momo, e contava ainda com nomes como José T. Mesquita, Moacyr da Drogaria, Ernesto da Casa Neide, os irmãos Michael e Emílio Ibrahim, e o Dr. Helder Barros. No final dessa década, destacou-se o Carnaval da Rua Lobo Júnior, apoiado por Américo Bernardo (dos Móveis Circulares), Paulo Madeira de Lei (da Sociedade Madeira de Lei) e Seu Amado (da Loja Amado). Por essa rua desfilaram grandes nomes e agremiações, como Mangueira, Império Serrano, Aprendizes de Lucas, Tupi de Brás de Pina, Bafo da Onça, Cacique de Ramos e Sai Como Pode.

Em Ramos, bairro com características distintas da Penha, o Carnaval começou a se estruturar em 1914, com a Sociedade Carnavalesca e Familiar Promptos de Ramos, que desfilava com carros alegóricos, carros de corso, banda de música e

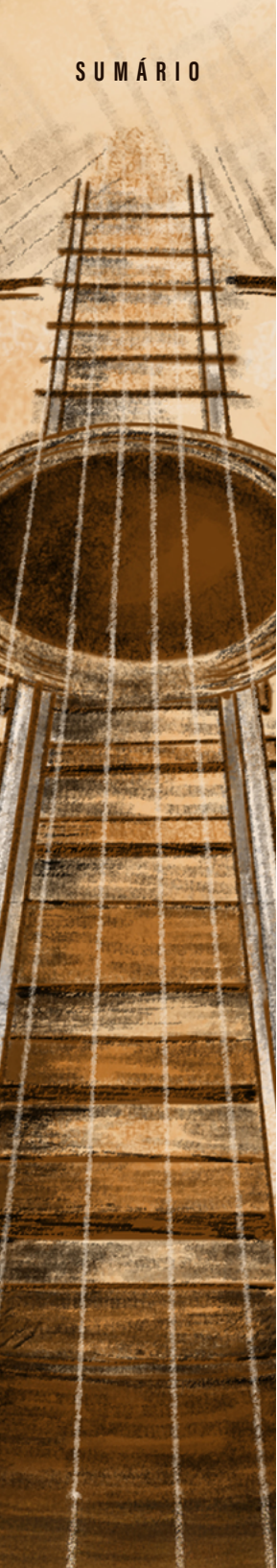


estandarte de luxo. Em 1932, a Escola de Samba Recreio de Ramos participou do desfile na Praça Onze, classificando-se em décimo lugar – um feito expressivo para a época.

O famoso Banho à Fantasia na Praia de Ramos teve início na década de 1930, organizado pela Prefeitura do Distrito Federal. Participavam diversos blocos formados por clubes dos subúrbios, com destaque para o Bloco do Coroa de Ramos, atual Associação Atlética de Ramos, sediada na Rua André Pinto. Os foliões se fantasiavam com papel crepom colorido, de propósito, para que as roupas se desmanchassem ao entrar em contato com a água. O evento tinha características de rancho, com melodias apresentadas em formato de marcha-rancho, mas acabou entrando em decadência antes de 1940, por falta de organização dos promotores.

Em 1958, o jornal *Diário da Noite*, patrocinado pelo já não mais existente refrigerante Crush, e supervisionado pela Associação dos Cronistas Carnavalescos, promoveu a retomada do tradicional Banho à Fantasia, vencido pelo Bloco Sai Como Pode, da Rua Nossa Senhora das Graças, com o enredo *“A História do Rei David”*. O mestre-sala foi Canivete, veterano carnalesco do Rancho Recreio de Ramos. O bloco apresentou alegoria sobre um caminhão, banda de música e uma comissão de frente formada por “soldados do Rei David” montados a cavalo. Conquistou o primeiro lugar, mas recebeu a recomendação de que, no ano seguinte, fossem deixados de lado o caminhão, os cavalos e a marcha-rancho, adotando-se o samba autêntico com bateria de bloco.

Na edição de 1959, realizada em 25 de fevereiro, o vencedor foi novamente o Sai Como Pode, desta vez com o enredo *“A Conquista do Espaço”*, representado por um carro alegórico que reproduzia o foguete Atlas, um dos pioneiros das viagens espaciais. O samba foi composto por Zózimo.



Em 11 de fevereiro de 1960, o III Banho à Fantasia de Ramos consagrou o Sai Como Pode como tricampeão do concurso, sempre promovido pelo *Diário da Noite* e pela Associação dos Cronistas Carnavalescos. O enredo foi *“Egito, Glorioso e Soberano”*, e o carro alegórico reproduzia a Barca do Sol, relíquia arqueológica descoberta no Egito e usada exclusivamente pelos faraós. O Sereno de Olaria ficou com o vice-campeonato, e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense com o terceiro lugar, desfilando o enredo *“Na Época de João VI”*. A Imperatriz, fundada em 1959 e originada da Escola de Samba Recreio de Ramos, dava ali seus primeiros passos sob a presidência do saudoso Amauri Jório, um de seus fundadores. Saudemos a GRESIL, a famosa Imperatriz Leopoldinense, que todos os anos nos enche de orgulho e alegria ao desfilar na Marquês de Sapucaí.

O bairro de Ramos, com seu tradicional Carnaval da Rua Nossa Senhora das Graças (também conhecida como Rua das Missões), muito se destacou graças ao trabalho de sua Comissão de Carnaval, formada por nomes como João Lima, Didinho, Maneca, Zeca e seus irmãos, Nelson Peres, Nilton Lima, entre outros tantos colaboradores. Agremiações como o Bloco Sai Como Pode, o Grupo do Broqueio e os coretos campeões do Carnaval da Riotur marcaram época e deixaram saudade. A seguir, um pequeno inventário dos Carnavais na Leopoldina

Linha do Tempo

1914 – Fundação da Sociedade Carnavalesca e Familiar Promptos de Ramos, um dos primeiros grupos organizados da região, com carros de corso, estandarte e banda de música.

1920 – Organização formal do Carnaval da Penha, com apresentações obrigatórias de marchinhas e sambas.

1923 – Fundação do Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, marco na história do samba suburbano e origem da Portela.

1930-1940 – Consolidação das festas populares nos bairros de Ramos e Penha; surgimento de blocos como o Coroa de Ramos.

1932 – Desfile da Escola de Samba Recreio de Ramos na Praça Onze, obtendo o 10º lugar.

1950 – Expansão dos bailes e blocos nos clubes e ruas da Penha e Ramos.

1958 – Retomada do Banho à Fantasia da Praia de Ramos pelo Diário da Noite; vitória do Sai Como Pode com o enredo “A História do Rei David”.

1959 – Bicampeonato do Sai Como Pode com o enredo “A Conquista do Espaço”.

1960 – Tricampeonato do Sai Como Pode com o enredo “Egito, Glorioso e Soberano”; estreia da Imperatriz Leopoldinense com o enredo “Na Época de João VI”.

Décadas de 1970-1980 – Consolidação das escolas de samba locais e fortalecimento dos blocos de rua.

Anos 2000 – Movimentos culturais e rodas de samba promovem o resgate do Carnaval da região.

2011 – O Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano assume papel ativo na preservação e valorização da memória carnavalesca da Leopoldina.

*Relação de Associações Carnavalescas
da Região da Leopoldina*

Nome da Agremiação	Bairro / Local de Origem	Período de Atividade / Fundação	Observações
Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz	Oswaldo Cruz	1923	Precursor da Portela
Unidos da Penha	Penha	Década de 1950	Escola tradicional do subúrbio
Unidos de Olaria	Olaria	Década de 1950	Forte presença comunitária
Unidos de Bonsucesso	Bonsucesso	Década de 1950	Uma das mais antigas da região
Foliões de Ramos	Ramos	Década de 1960	Bloco de destaque nos carnavais de bairro
Vai Quem Quer	Penha	Década de 1960	Ícone do Carnaval de rua leopoldinense
Cordão do Bola Preta da Penha	Penha	Década de 1980	Grupo de resistência carnavalesca
Unidos de Manguinhos	Manguinhos	Década de 1980	Atuação voltada à juventude local
Império de Cordovil	Cordovil	Década de 1980	Participação em ligas de bairro
Acadêmicos de Vigário Geral	Vigário Geral	Década de 1990	Escola comunitária
Bloco Unidos de Parada de Lucas	Parada de Lucas	Década de 1990	Bloco tradicional de bairro
Bloco da Leopoldina	Ramos / Olaria	Década de 2000	Movimento de retomada do Carnaval de rua
Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano	Ramos / Olaria	2011	Atuação cultural permanente; resgate da memória do Carnaval

Considerações Finais

O carnaval da Leopoldina, em toda a sua diversidade, é memória viva do subúrbio carioca. Cada bloco, rancho, escola ou coreto representa uma parte dessa história coletiva construída por trabalhadores, artistas e sonhadores que, entre marchinhas, sambas e desfiles, fizeram da festa uma forma de resistência, identidade e alegria popular. Preservar essa memória é celebrar o espírito da Leopoldina – um território que continua ensinando que o samba, antes de tudo, é convivência e comunidade.

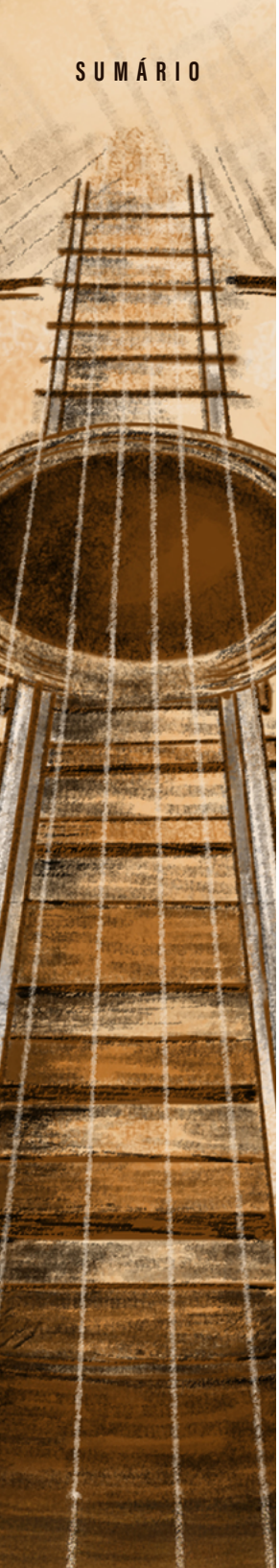
DESCE MAIS UMA: NASCE O VIRADÃO CULTURAL SUBURBANO

MAÍRA CHALFUN

Peço licença aos leitores para contar essa história por um prisma pessoal. O motivo eu ainda não sei ao certo; talvez algumas narrativas façam mais sentido quando contadas a partir dos atravessamentos de quem as viveu. Permaneça comigo e entenderá do que estou falando. Assim espero.

Em 2019, eu estava tomada por aquele desassossego muito comum que acomete a todos – ou talvez a grande maioria – de recém-formados. Morei em outra cidade para cursar a faculdade e estava voltando para Oswaldo Cruz, bairro onde nasci e me criei. Sentia-me como já ouvi Gilberto Gil cantar: como se ter ido fosse necessário para voltar²².

Quando soube que o Coletivo Diálogos Suburbanos iria promover rodas de conversa em Oswaldo Cruz, vi que estava no lugar certo e na hora certa. E, assim, aprendi que Lima



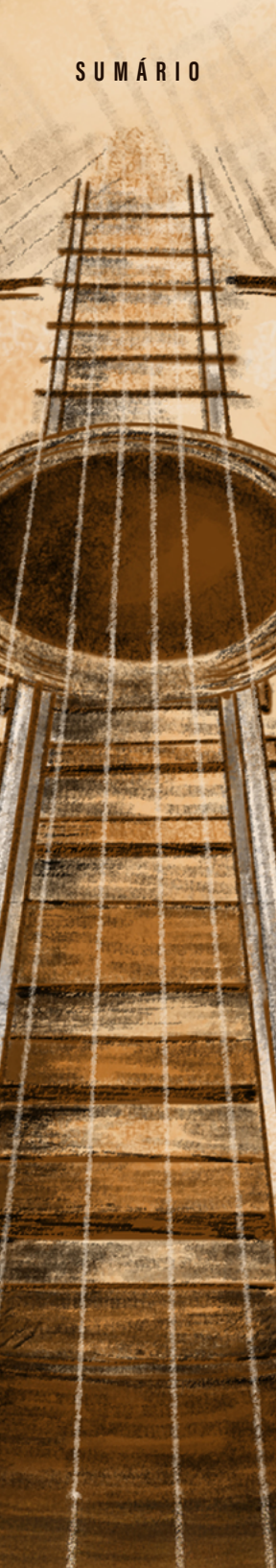
Barreto ressaltava que, em vez de subúrbio, o que existem são subúrbios: plurais, diversos, contraditórios e cheios de encontros e semelhanças.

Durante um dos sete encontros mensais do Diálogos Suburbanos que aconteceram naquele ano, Luiz Antonio Simas ensinou que Mozart é muito importante para a música, tanto quanto Pixinguinha é; a diferença é que este último morava perto da gente.

Talvez seja disso que se trata: reconhecer que importantes criações sempre estiveram próximas de nós e contestar a ideia de uma cultura sobreposta ou subordinada à outra. A oportunidade me parecia mística de tão perfeita: estava de volta ao meu bairro, pensando nas melhores formas de atuar com meu diploma de Geografia na mão, e participando de ciclos de debates com pesquisadores de diversas áreas sobre temas relacionados aos subúrbios cariocas. Tudo a poucos metros da minha casa.

Foi em um desses encontros que, ao fim, duas pessoas pediram a palavra para um aviso final. Anunciaram que estavam organizando um evento cultural nos subúrbios, o Viradão Cultural Suburbano. Explicaram também que, quem se interessasse em participar e construir a ideia, que se manifestasse e seria chamado para a próxima reunião.

O Viradão Cultural Suburbano foi idealizado pelo Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e, cabe dizer, a ideia inicial surgiu em uma mesa de bar. Como toda lenda carece de fontes e eu já cheguei com essa pequena cosmogonia sendo contada, se essa história de criação não for exatamente verdadeira, eu não quero saber. A beleza de uma história bem contada também é esta: cabe ao interlocutor aumentar ou florear seu conteúdo. Posso oferecer algumas garantias: as pessoas estão



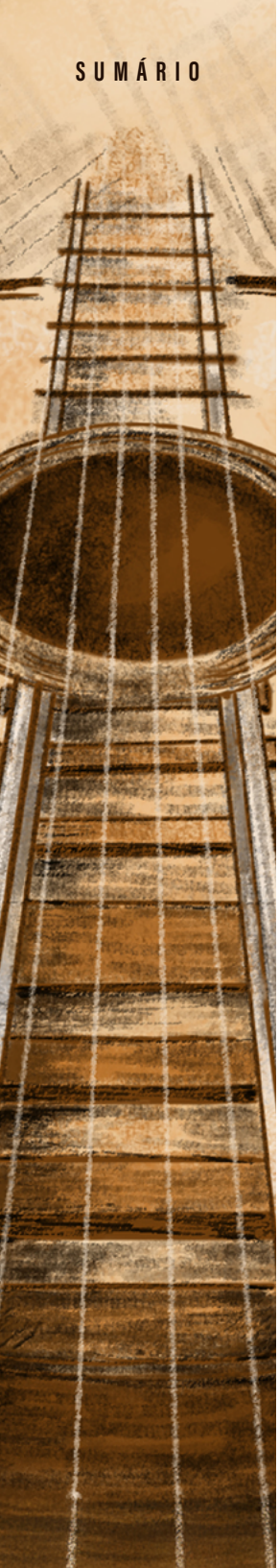
aí e podem confirmar ou negar, mas eu sei que, se o princípio era o verbo, era necessário também uma cerveja gelada para molhar as cordas vocais. E, havendo luz, a intenção era fazer um evento voltado ao subúrbio, feito por suburbanos.

Eu gosto dessa história porque ela também conta algo valioso: a narrativa que contamos não é dura. A seriedade do conteúdo é inegociável, mas os subúrbios também são espaços de afeto e pertencimento, de memória coletiva e, sobretudo, de festa – festa como forma de existir, resistir e registrar as muitas vivências percebidas deste lado da cidade.

Dessa forma, o Viradão foi sendo construído, pensado e planejado por quem vive os subúrbios no corpo, na rotina. Tivemos reuniões semanais com diversos coletivos dos subúrbios cariocas, cada uma em um bairro diferente, em sua maioria nas sedes de cada movimento integrante. Fizemos a geografia do Viradão antes mesmo de o evento começar, de modo que não estávamos somente nos reunindo para organizar o evento: estávamos nos integrando enquanto movimento maior e plural, nos compondo e fortalecendo.

Para mim, jovem recém-formada que estava procurando seu lugar, foi preciso sair para poder voltar – mas encontrei lugares. E reencontrei os sentidos que conceituam o lugar para a Geografia: esse espaço vivido e percebido que carrega a dimensão cultural-simbólica em primeiro plano. Aprendi, assim como Belchior, que pela Geografia há, no mundo, um lugar onde um jovem como eu pode amar e ser feliz²³. Mas que esse Meu Lugar é um lugar nosso, feito coletivamente de histórias, memórias e vivências compartilhadas.

Muito trabalho coletivo deu origem ao Viradão Cultural Suburbano. Em sua primeira edição, em 2019, o Viradão

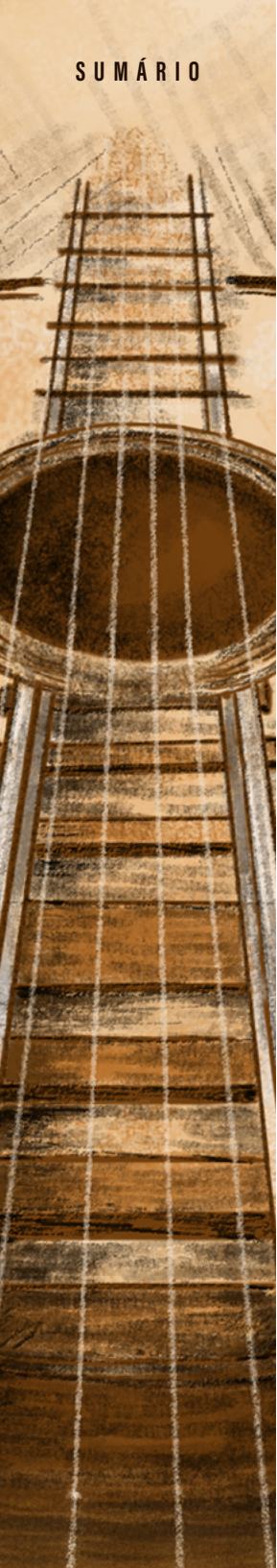


esteve presente em duas dezenas de bairros durante 36 horas ininterruptas. Me falta o ar só de escrever isso; nós conseguimos. Botamos o Viradão Suburbano na rua com diversas manifestações culturais realizadas por artistas dos subúrbios, nos subúrbios, pelos subúrbios. Houve peças de teatro, lançamentos literários, apresentações musicais, cinema suburbano, mesas de debate e apresentações de pesquisas sobre os subúrbios. Tudo realizado por artistas e agentes culturais suburbanos.

Nosso compromisso era, e continua sendo, disputar a nossa própria narrativa. Se a mídia insiste em retratar os subúrbios como espaços fortemente marcados por carências, violência ou meramente de reprodução, o Viradão Cultural Suburbano foi criado para se juntar a tantos outros coletivos e movimentos que existem para dar a nossa versão sobre como os subúrbios são espaços de criação cultural, potências criativas, afetos e lutas comunitárias. Maior parte da cidade, eles são formados por espaços carregados de sentidos que fogem do reducionismo criado e reproduzido sobre eles.

O conceito carioca de subúrbio passou por um rapto ideológico, um desvio de sentido que revela a prática e o projeto das elites em excluir e alienar classes proletárias suburbanas, retirando seu direito à cidade, como descreveu o professor Nelson da Nóbrega Fernandes (2011). Esse uso do conceito foi ferramenta que legitimou a produção de um espaço urbano segregado. O discurso produziu esse sentido excludente; não foi apenas reflexo dele. Por isso, também buscamos ressignificá-lo. Ao nos declarar suburbanos, exercemos a prática do orgulho desses lugares, fugindo de estereótipos e estigmas sociais.

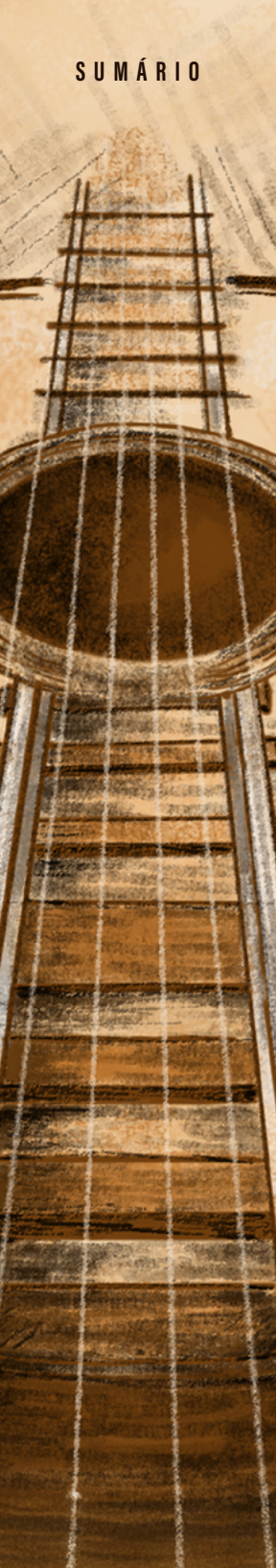
Para denunciar as precariedades e as opressões vividas pelos trabalhadores suburbanos, Lima Barreto chamou os



subúrbios de “refúgio dos infelizes”, expondo as vulnerabilidades vividas naquele momento. Em um tempo mais recente, Luiz Carlos da Vila cantou, no Cacique de Ramos, que é o subúrbio um “doce refúgio pra quem quer cantar”²⁴, possibilitando reinvenções, interpretações e ressignificações dos subúrbios. As vivências suburbanas estão atreladas, portanto, a essa complexidade de um lugar que não busca romantizar o precário, mas abre espaço para outras narrativas.

Ainda que os novos bares da Zona Sul e do Centro tentem, o subúrbio não pode ser replicado. Podem colocar cadeira de plástico, moela com pão, cerveja gelada e um samba ao fundo. Podem ter tudo (como sempre tiveram), mas não têm alma. Se querem um evento suburbano, que venham para cá e vejam; talvez um dia entendam. Mas agradeço o elogio caricato. Eles querem ser como nós – só que pagando caro pela bebida.

Em 2020, em sua segunda edição, em meio ao enfrentamento da pandemia de Covid-19, vivemos o grande desafio de pensar o evento durante uma crise sanitária – uma página infeliz da nossa história –, mas o subúrbio precisava falar. O Viradão Cultural Suburbano aconteceu integralmente em formato virtual. Embora tenhamos ficado fora do nosso verdadeiro palco, as ruas suburbanas, o formato possibilitou a flutuação de nossas fronteiras, com participação de artistas periféricos, inclusive de outros estados. O Viradão recebeu o subtítulo de *Baixadas, Favelas e Periferias*. Fomos maiores e resistimos a uma pandemia que não afetou a todos da mesma forma. Só nós poderíamos narrar verdadeiramente nossos enfrentamentos. A nossa resistência foi feita à nossa maneira. Como já disse Beto Sem Braço – e eu vou repetir –, “o que espanta a miséria é festa”.



A verdade é que, desde que me somei a este sonho coletivo, às construções plurais, às discussões e às lutas comunitárias, nunca mais senti aquele desassossego. O que continuo a sentir é a teimosia, a inquietação e a resistência ao raciocínio mercadológico de cultura e aos pensamentos pré-estabelecidos. O Viradão me trouxe o que eu nem sabia que procurava; e a forma como me coloco será sempre guiada por essas orientações: a luta pela nossa memória preservada, o fim da ideia de uma cultura subordinada a outra e a valorização histórico-cultural dos subúrbios cariocas.

Desde 2023, o Viradão faz parte do calendário oficial do estado e do município e, em 2025, o Viradão Cultural Suburbano realizou sua 6ª edição, mantendo os mesmos sonhos e compromissos que surgiram naquela mesa de bar em 2019. A ideia, que nasceu de um grupo de moradores, militantes e pesquisadores dos subúrbios cariocas, foi dar maior visibilidade às enormes potencialidades culturais do nosso lugar e contestar a lógica vigente que o associa à subordinação política, econômica e cultural – cumprindo a tarefa que Walter Benjamin chamou de “escovar a história a contrapelo”, contrária à cultura hegemônica, narrada de uma outra perspectiva e, nesse caso, de um outro lugar. Já estamos contando essa história há muito tempo; ela continuará sendo contada do nosso jeito. Desce mais uma!

Referências

SOUZA, M. L. de. Lugar e (re[s])significação espacial. In: *Os conceitos fundamentais da Pesquisa Socioespacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016. p. 111-134.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

AS ENTREVISTAS CONCEDIDAS COM EXCLUSIVIDADE PARA O *CONEXÕES*

Entre memórias, afetos e territórios, as vozes reunidas neste bloco formam uma espécie de mapa falado do subúrbio carioca – um território que pulsa histórias de luta, criação e pertencimento. Cada depoimento é um ponto de luz nessa cartografia viva, revelando modos de existir, resistir e inventar cultura em meio às adversidades que atravessam a cidade e suas desigualdades. São narrativas que ajudam a entender não apenas o que o subúrbio é, mas aquilo que ele faz as pessoas se tornarem: sujeitos de invenção, de coragem e de memória.

Aqui, mais do que entrevistas, temos encontros. São conversas que atravessam o tempo e o espaço, que fazem passado e presente se tocarem. Começamos com **Guimarães Campos**, poeta e militante da Cidade Alta, que revisita a dor das remoções da Zona Sul e os recomeços no subúrbio que marcaram sua geração. Sua fala oferece a base dessa travessia: a lembrança de que o subúrbio também nasce do deslocamento forçado, mas que transforma perdas em força comunitária.

Daí seguimos até **Heitorzinho dos Prazeres**, que refaz os caminhos da Pequena África, da herança de Heitor, seu pai, e de toda uma linhagem de sambistas que ajudaram a fundar a cidade sem nunca terem sido reconhecidos à altura. Sua voz reabre ruas, terreiros e rodas que moldaram o Rio muito antes de qualquer narrativa oficial.

Depois encontramos **seu Walter da Silva**, griô da Portela e do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, guardião das histórias que aprendeu ouvindo o batuque do tempo. Em sua fala, passado e presente caminham juntos, reafirmando que a memória é sempre uma prática comunitária e que a sabedoria do subúrbio se transmite também pela palavra, pelo gesto, pelo riso e pelo silêncio compartilhado.

Encerrando o bloco, **Dorina** oferece um olhar feminino, sensível e profundamente enraizado sobre o subúrbio, o samba e o choro, lembrando que cada esquina também é um arquivo vivo de saberes e afetos, e que as mulheres suburbanas, muitas vezes invisibilizadas, sempre estiveram à frente da construção das redes culturais da cidade.

São vozes que, somadas, compõem um mosaico de vida. Cada uma com sua cadência, sua dor e sua alegria, seu modo próprio de contar o mundo. Juntas, elas confirmam aquilo que este *Conexões* busca afirmar desde o início: a cultura do subúrbio não cabe em estereótipos, pois ela é vasta, plural, inventiva e profundamente marcada pelos encontros que a sustentam.

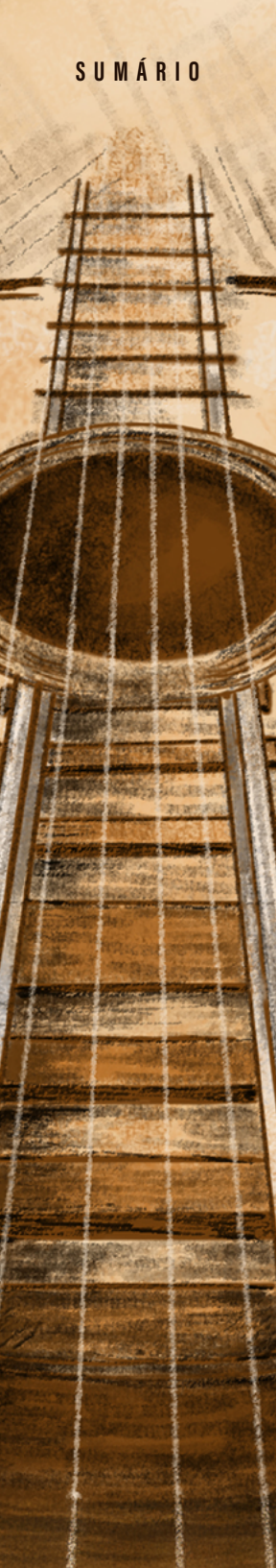
'SOU O QUE SOU PORQUE MORO NA CIDADE ALTA'

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES CAMPOS

*Escritor, poeta e primeiro presidente da
Associação de Moradores da Cidade Alta*

Como já abordado em momento anterior deste *Conexões*, o povoamento em larga escala da territorialidade que atualmente concebemos como subúrbios cariocas – ocorrido, sobretudo, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do XX – se deu basicamente a partir do deslocamento de populações gentrificadas de outras regiões da cidade. O escritor e poeta Carlos Eduardo Guimarães Campos, ou simplesmente Guimarães Campos, como assina suas obras, é um dos representantes dessa gente que teve de refazer suas vidas a dezenas de quilômetros de distância de seus antigos locais de moradia.

Oriundo do Parque Proletário da Gávea – uma das favelas da Zona Sul da cidade cuja população foi removida para os



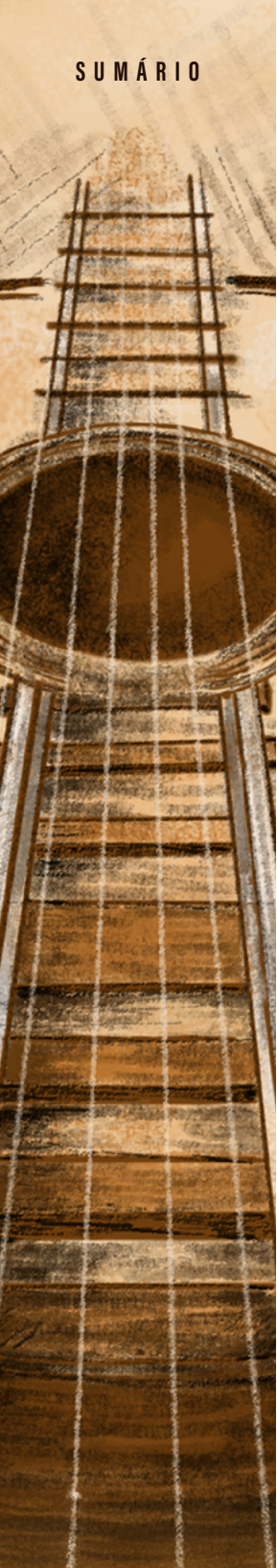
subúrbios –, Carlos foi o primeiro presidente da Associação de Moradores da Cidade Alta, em Cordovil, aonde chegou para morar com a família em 1969, após serem “vítimas de remoção indevida do Parque Proletário da Gávea”. Com 72 anos de idade à época, sendo 58 deles vividos no subúrbio, nesta entrevista exclusiva, concedida em abril de 2025 durante uma roda de choro do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, Carlinhos, como também é conhecido pelos mais chegados, rememora perdas, permanências e reinvenções que atravessam quem teve o território arrancado de si e precisou ressignificá-lo noutra lugar para sobreviver.

Infância na Zona Sul

No Parque Proletário da Gávea, na década de 1960, onde morávamos, muitos barracos não tinham saneamento, água potável e encanada, vaso sanitário, chuveiro. Não havia as mínimas condições básicas de higiene. Muitas famílias faziam suas necessidades dentro de uma lata e jogava no Rio mais próximo. O que meus pais desejavam, e as outras famílias também, era ter uma vida digna. Eles pensavam que teriam essa oportunidade, de sair de uma favela e ir para um lugar mais adequado. Imagina, com saneamento básico... Mas o que o poder ditatorial que comandava o país à época quis foi simplesmente nos tirar da Zona Sul e nos jogar na Cidade Alta, sem que lá tivesse as mínimas condições para isso.

As remoções: ‘projeto de embranquecimento da Zona Sul’

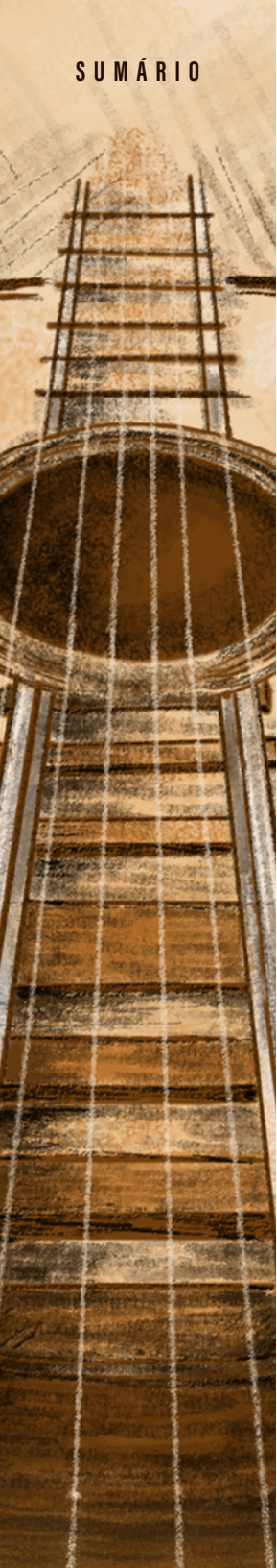
O incêndio na Praia do Pinto, no Leblon, foi criminoso, todo mundo sabe disso. Isso é histórico. Não vou citar nomes aqui para não me comprometer, mas todos sabem que aquele incêndio foi criminoso. Forçaram a barra. Os conjuntos da Cidade de Deus, da Vila Kenedy e da Vila Aliança já tinham



sido ocupados com as populações removidas na marra de favelas da Zona Sul. Faltava, então, na lógica da ditadura, ocupar o recém-criado Conjunto Habitacional Cidade Alta, em Cordovil, aqui na Região da Leopoldina. Só que havia resistência na Favela da Praia do Pinto e no Parque Proletário da Gávea. Gente que teimava em não sair. O que aconteceu? Atearam fogo na Praia do Pinto e forçaram o pessoal a sair do Parque Proletário da Gávea para a Cidade Alta, para que o pessoal da Praia do Pinto pudesse ocupar os barracos que nós deixamos no Parque Proletário, que logo depois seria expulso também. Essa é a triste e verdadeira história. Aquele incêndio, todo mundo sabe, não foi acidente, foi criminoso. Foi proposital. Havia um interesse muito grande em embranquecer a Zona Sul, de tirar dali o povo preto, pobre, nordestino, trabalhador. O incêndio serviu para forçar a remoção.

A chegada à Cidade Alta

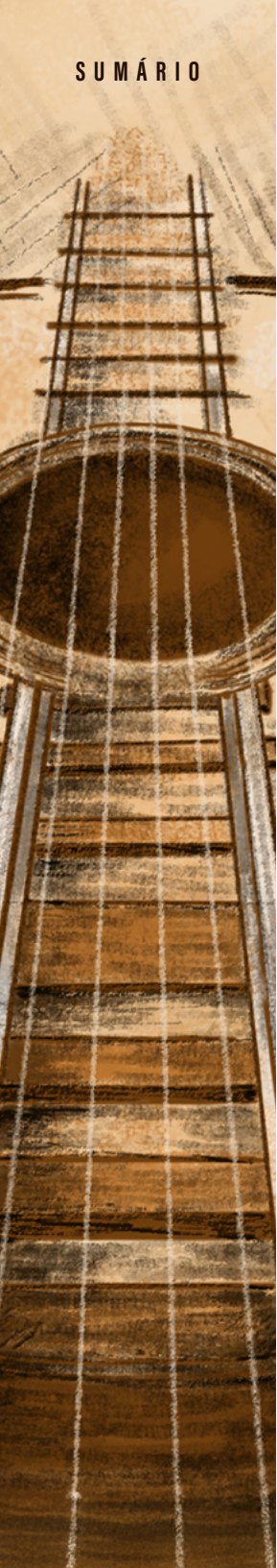
Quando fomos expulsos do Parque Proletário, eu tinha 14 anos. Não foi uma escolha. Foi a força bruta que determinou mesmo. Chegar à Cidade Alta foi um choque. Acostumados a morar em casa, fomos para um apartamento e não recebemos orientação alguma sobre isso, sobre nada. A comunidade se virou como pôde. Levaram famílias inteiras para um bairro estranho e distante. Antes, embora habitando um lugar sem condições ideais de moradia, as pessoas tinham mais mobilidade, porque trabalhavam e se sociabilizavam na Zona Sul. Meus pais, por exemplo, passaram a gastar mais dinheiro com transporte. Morando na Gávea, eles iam a pé pro Leblon, pra Copacabana, onde trabalhavam. Aí, quando fomos deslocados para a Cidade Alta, eles passaram a ter de pegar dois ônibus: um até a Praça Mauá e, de lá, outro pra Zona Sul. Além de onerar o orçamento, essa alteração na rotina familiar também contribuiu com o aumento da criminalidade, uma



vez que os pais se viram obrigados a ficar mais tempo longe de seus filhos e filhas, por conta das dezenas de quilômetros que os separavam de seus postos de trabalho. Eles iam trabalhar e não tinham com quem deixar as crianças. Não havia creche, nada. Foi assim que muitos dos meus amigos se delinquiram, porque deixaram de estudar, partiram para uma vida que acreditavam ser mais fácil. Então, a remoção trouxe essas e muitas outras mazelas para a população mais pobre, sobretudo para a negra.

A vida no novo território

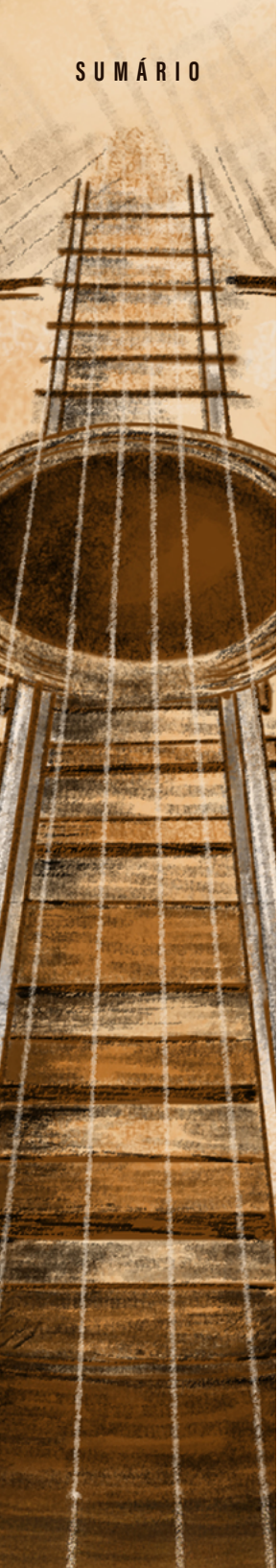
Quando chegamos ao Conjunto Habitacional da Cidade Alta, em 1969, ele era considerado o maior da América Latina. A primeira sensação foi de estranhamento. Além de não quisermos estar ali, não tínhamos recebido orientação alguma sobre a melhor maneira e medida de ocuparmos um espaço árido, feito de cimento armado, totalmente diferente do ambiente no qual estávamos acostumados a viver, perto do mar. A adaptação se deu na marra, no dia a dia. Tinha gente que nunca teve um vaso sanitário em casa e passou a ter, assim como um chuveiro, água encanada. Quando nós chegamos, a Cidade Alta se transformou numa favela de cimento armado. Era o que a própria população dizia naquele tempo. Eu era garoto, mas lembro. Essa gente devia ter sido acompanhada pelo serviço social, antes de entrar nos apartamentos. É difícil para uma pessoa se adaptar a um novo lugar que ela nem conhecia, sequer tinha ouvido falar. Isso se complica ainda mais sem ajuda. Essa falta de preparação adequada sobre as novas relações de moradia e vizinhança que se estabeleceriam na Cidade Alta resultou, por exemplo, nos chamados puxadinhos. Não porque as pessoas simplesmente queriam aumentar sua propriedade, mas, ao contrário, por falta de condições financeiras. Um filho casava, a família



puxava um cômodo para um lado. Um parente chegava de fora, precisando de ajuda, mais um quartinho era construído. E assim foi. E tem mais, coisa de cinco, seis anos após a ocupação da Cidade Alta, aumentou muito o processo de favelização de seu entorno. Um processo que se iniciou a partir dos próprios filhos e filhas dos moradores e moradoras dos apartamentos. Por isso a falta de vontade do poder público em pensar políticas para atender as necessidades dessas populações, pois elas sempre estiveram fora de seus planos.

Rivalidades recriadas no novo lugar

Um dado cultural interessante: como é que você junta num mesmo local a população de duas favelas que se rivalizavam no samba e no futebol, de forma inamistosa – e por vezes violenta –, sem que haja uma preparação adequada dessas populações para ocupar este novo espaço? Resultado: os dez primeiros anos foram de confusões de várias ordens. Quando a gente jogava pelada no campo do Várzea, na Cidade Alta, era sempre Praia do Pinto contra Parque Proletário da Gávea, porque quem escolhia os times, no famoso par ou ímpar, só optava por gente da sua antiga comunidade. O que acontecia? Porradaria de tudo quanto é tipo. E isso foi transferido também para as escolas de samba. Imagina isso: surgiu a escola de samba, o nome vai ser Acadêmicos de Cordovil, tal qual a Acadêmicos do Parque Proletário da Gávea, ou Independente de Cordovil, assim como a Independente do Leblon? Como a Praia do Pinto tinha mais poder, mais força na época, ficou Independente de Cordovil. Ou seja, manteve-se o primeiro nome da antiga Independente do Leblon, dos tempos da Praia do Pinto. O Acadêmicos vai surgir aonde? Na Cidade de Deus, na Acadêmicos da Cidade de Deus, porque lá a maioria era formada pelo pessoal da Gávea.

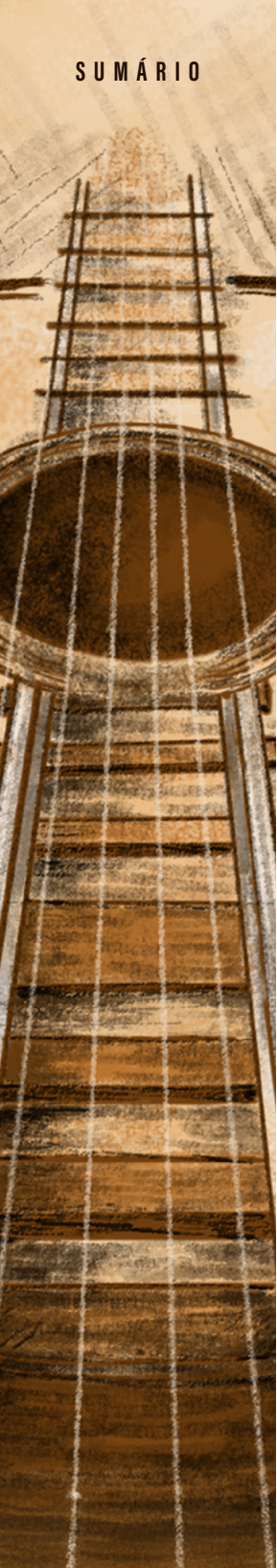


O Bloco do Barriga

A disputa de samba-enredo, na Independente de Cordovil, também era cercada de muita confusão. O pessoal oriundo do Parque Proletário não ganhava nunca. Meu pai era compositor, e não conseguiu emplacar um samba sequer. Foi ganhar no Barriga, um bloco que veio do Leme. A Cidade Alta chegou a ter três agremiações afiliadas em entidades carnavalescas: a Independente de Cordovil, que quando ficava na parte baixa era escola de Primeiro Grupo, o chamado Grupo A; o Cacareco Unidos do Leblon, bloco excepcional, que sempre se manteve no porte de cima; e o Barriga, que surge quando parte do pessoal removido do Morro do Leme chega e ocupa a parte baixa da Cidade Alta, chamada Porto Velho. Atualmente ele é a única agremiação carnavalesca que permanece viva no local.

Impacto cultural e identidade

Eu sou o que sou porque moro na Cidade Alta. A Zona Sul é um legado, uma recordação que eu adoro ter, morar perto da praia, morar perto dos serviços sociais, como um cinema, um supermercado. Ou seja, é um legado, mas hoje sou um camarada que foi construído na Cidade Alta. Cheguei lá com 14 anos. Foi um impacto para mim? Foi, mas consegui superar e me adequar. Consegui ressignificar o espaço. Hoje me vejo como o Carlos Eduardo escritor, poeta da Zona Norte. Se nós, famílias removidas, ainda estivéssemos morando na Zona Sul, o impacto lá talvez fosse outro, em função da diversidade cultural que acrescentaríamos à região. Quando vai para Cidade Alta, a pessoa precisa começar a fazer uma readaptação da sua vida. Isso impactou mais os mais velhos, os meus pais, do que a mim. O que precisa ser dito também é que a gente contribuiu muito para alavancar as coisas que, na Zona Norte, estavam meio roda presa, e a gente conseguiu



destravar, com o que aprendemos na Zona Sul. Eu me lembro que tinha um clube chamado Mirim, na Rua Vera, logo ali embaixo da Cidade Alta, que a gente ia com roupas que eram usadas na Zona Sul, mas que aqui, na Zona Norte, ninguém usava. A gente acabou causando um impacto cultural por aqui também.

Legado histórico

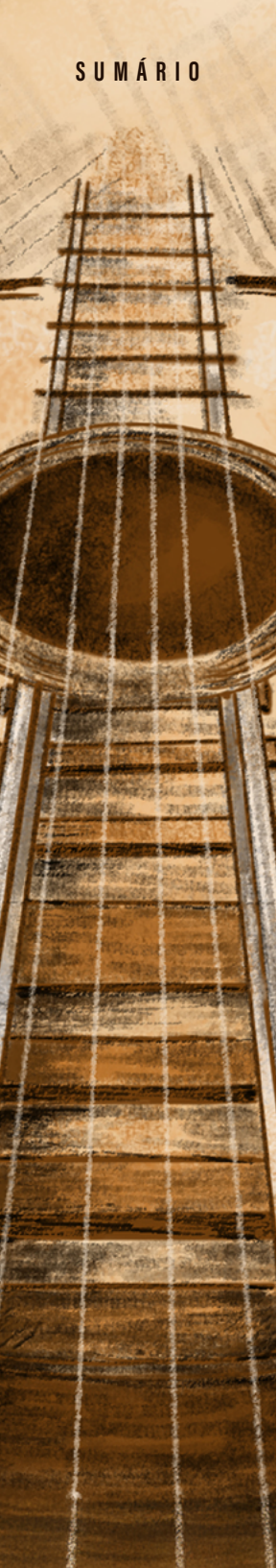
As novas gerações precisam saber sobre essa história, que quase ninguém conta, para não ficarem omissas quanto ao que aconteceu lá atrás. É preciso que elas saibam que a gente foi removido da Zona Sul por uma questão arbitrária, imposta pelo poder ditatorial que se apoderou do Brasil, há não muito tempo. Elas precisam saber que tal articulação tinha como ponto de partida o embranquecimento da Zona Sul. Objetivava tirar os favelizados, principalmente os negros e os nordestinos, da Zona Sul, pois, segundo a ordem reinante, ali não era o lugar deles, mas de outros, brancos e abastados. O poder ditatorial nos jogou na Zona Norte como se dissesse: esse que é o lugar de vocês. Claro que a Zona Norte é lugar de todo mundo, mas desde que nela se viva dignamente.

'O MEU CHORO ERA QUASE SEMPRE ACOMPANHADO POR UM VIOLÃO, UM CAVAQUINHO; E MEU SORRISO, PROVOCADO PELAS CÓCEGAS DOS PINCEIS DO MEU PAI'

HEITOR DOS PRAZERES FILHO

Músico, cantor, compositor e artista plástico

Empurrado para o subúrbio em um processo de gentrificação tal qual o vivido pelo poeta e escritor Guimarães Campos, mais do que no nome, Heitor dos Prazeres Filho



– o Heitorzinho dos Prazeres, como é conhecido no conjunto habitacional IAPC de Olaria onde mora – traz na memória e na carne as delícias e as dores de quem viveu numa região batizada pelo próprio pai de Pequena África. Multiartista reconhecido mundialmente pela beleza de seus quadros, Heitor dos Prazeres, o pai, além de elo entre as chamadas culturas popular e erudita que circulavam na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, ainda ajudou a fundar as escolas de samba Deixa Falar, Mangueira e Portela. Nascido em 1942, Heitorzinho, derramando poesia, lembra saudosamente da infância ao lado do pai: “gostava de vê-lo pintar. Ficava muito no ateliê dele, na casa da Rua General Pedra, na Praça Onze, lugares que agora só existem em nossa memória. Mamãe [Glória] contou que quando nasci, enquanto no quarto a parteira batia na minha bunda pra eu chorar, na sala rolava o batuque do meu pai e seus amigos”.

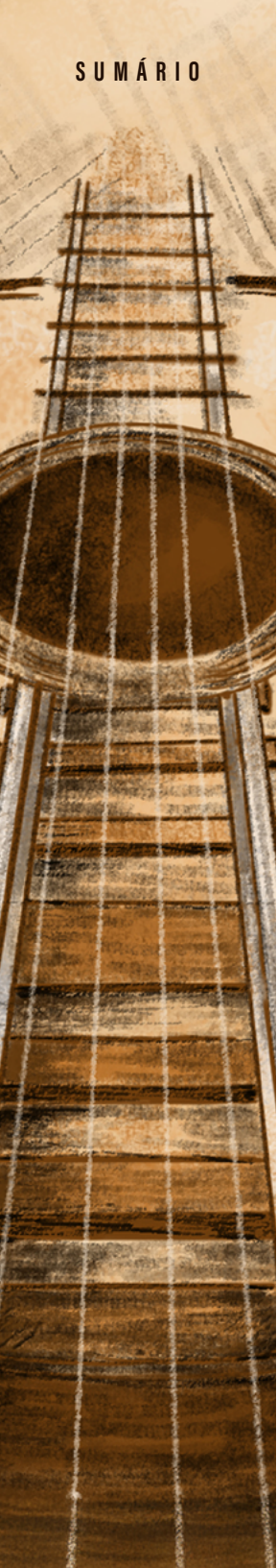
Compositor orgulhoso do Superbloco do Favelado, outrora de grande sucesso no seu IAPC, neste depoimento exclusivo concedido para a série de *lives* “Nos Trilhos da Cultura”²⁵ – produção do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano em parceria com a Fiocruz –, Heitorzinho fala também da perseguição da ditadura militar a ele e seu pai, da relação com o poeta Carlos Drummond de Andrade, da vida no subúrbio, além, é claro, dos tempos de Pequena África e dos bailes em clubes do Rio e de São Paulo com a extinta banda Os Candomblés.

A infância entre música e pincéis na Praça Onze

Teve um dia, em uma entrevista, que pediram para eu contar como tinha sido a minha infância e qual era o tamanho da

25

Disponível em https://youtu.be/-54uTKmg69g?si=0nBUtV5DC_edYvZo. Última visualização: setembro de 2025.



minha identificação com o meu pai. Então me veio a ideia de criar uma imagem, por intermédio de palavras, que me permitisse definir, com certa proximidade do real, o que é ser Heitorzinho dos Prazeres, filho do mestre Heitor dos Prazeres. Foi aí que criei essa frase, que acredito ilustrar bem o universo em que vivi na minha infância: “o meu choro era acompanhado por cavaquinho e violão, meu sorriso provocado pelas cócegas dos pinceis nas palmas das minhas mãos, nas solas dos meus pés”. Desde pequeno, eu sempre via meu pai cantando, tocando, pintando. Até na cama de baixo do beliche que eu dormia ele sentava pra pintar, às vezes para tocar. Minha mãe contou que enquanto a parteira, a tia Arlinda, estava no quarto com ela, em trabalho de parto, na sala meu pai e os amigos bebericavam fazendo um som. Como se pode perceber, meu primeiro choro já foi acompanhado por música, por aquele som maravilhoso que o mestre e sua rapaziada faziam.

O velho Heitor e a intelectualidade

Meu pai era uma espécie de cicerone de estudantes como Mário de Andrade e Noel Rosa e de artista que chegavam de outros lugares para viver ou visitar o Rio. Era ele quem levava a elite, os intelectuais para as gafieiras, pros cassinos, pras noitadas, pros candomblés, pras rodas de samba nas casas das baianas, como a de Tia Ciata. Ele conhecia essa gente toda. Quando o cineasta Orson Wells esteve aqui na década de 1940 pra filmar umas batucadas em favelas pra-quele filme que ele não conseguiu terminar,²⁶ meu pai foi o escolhido para selecionar os artistas que comporiam o elenco. Inclusive o Grande Otelo me contou, num programa que fizemos juntos uma vez na TV Educativa, que a mãe dele

havia sido selecionada pelo meu pai para trabalhar nesse filme do Orson Welles.

Quase adido cultural em Dakar

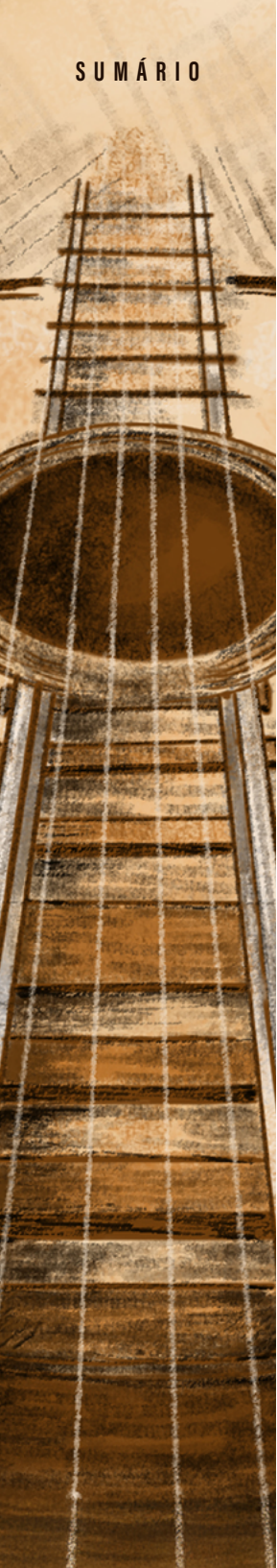
Meu pai era realmente uma pessoa muito importante na área cultural naquele tempo. Tanto que em 1966, já no final da vida, ele foi representar o Brasil no Primeiro Festival de Arte Negra, realizado em Dakar, capital do Senegal²⁷. Na década de 1950, inclusive, ele já havia sido indicado para ser nosso adido cultural na embaixada brasileira daquele país, mesmo sem ser diplomado, sendo apenas um autodidata. Isso causou uma polêmica danada. Eu era garoto, mas me lembro. Ele chegou a tirar a carteira de identidade pra família inteira pra gente poder se mudar pra Dakar. Mas aí a elite e os políticos da época embarreiraram e o negócio caiu. Porém, mais tarde, diante de seu enorme sucesso, representou o Brasil no Primeiro Festival de Arte Negra. Ele foi até o responsável pela decoração da embaixada brasileira na oportunidade.

Heitor, Heitorzinho e o poeta Carlos Drummond de Andrade

São inestimáveis a influência e a importância de Heitor dos Prazeres na divulgação e na representação da nossa cultura para o mundo. Ele sempre esteve nessa função. Esteve sempre junto de quem também se importava com as coisas da nossa gente. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, não saía do ateliê dele lá na Rua General Pedra, na Praça Onze. Na solenidade póstuma que teve na Câmara Municipal do Rio para a entrega da Medalha Pedro Ernesto ao velho Heitor, na década de 1980, Drummond inclusive me contou que fez

27

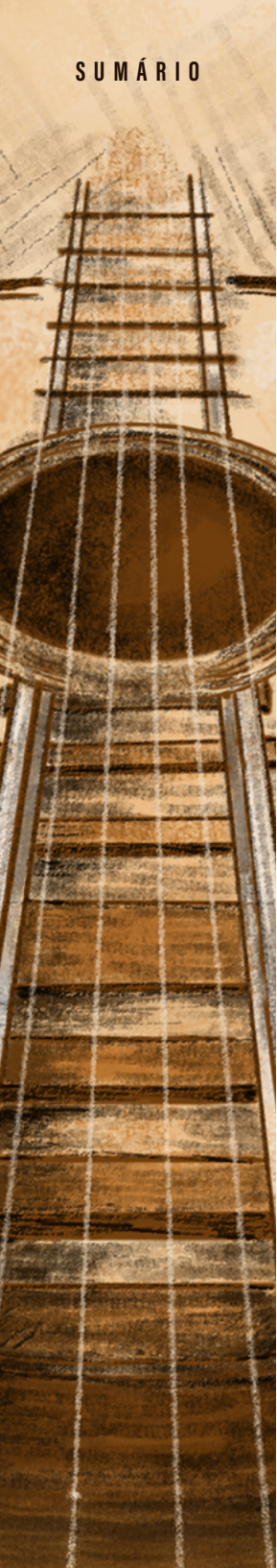
Nascido em 23 de setembro de 1898, Heitor dos Prazeres morreu em 4 de outubro de 1966, seis meses depois do Primeiro Festival de Arte Negra, que havia sido realizado em abril do mesmo ano.



o poema 'Um homem e seu Carnaval' para ele musicá-lo. Só que, em vez de música, saiu um quadro. O tempo passou e, quando papai morreu, em homenagem a ele o poeta fez "Ao Heitor dos Prazeres Artista". O poema me inspirou e fiz uma música em cima dele. Neste mesmo encontro na Câmara Municipal do Rio, em que me revelou o seu desejo de ter sido co-autor de uma música com o velho, o poeta também me confidenciou: 'não fui parceiro do seu pai, mas fui seu. E isso me dá uma alegria grande. A sua valsa ficou muito bonita! A vida realmente é surpreendente. Tive a honra e a satisfação de ser parceiro do imenso Carlos Drummond de Andrade. Entre tantos outros, mais um presente que o velho Heitor deixou pra mim.

Trajatória musical do suburbano Heitorzinho

Na época que eu era rapazola, morava em Bonsucesso, a gente tinha um conjunto de baile que começou com o nome de Sambalanço Rio, com todo mundo de smoking. Numa excursão, rodamos o país quase inteiro. Inauguramos até a TV Anápolis em Goiás. Com a gente seguia um conjunto chamado Beatles Argentino. Nós fazíamos os bailes e eles, os shows. Só que o hermanos não agradaram porque tocavam mal toda vida. Porém, um dia, os empresários que estavam há meses com a gente naquele ônibus que não tinha banheiro nem nada falaram para largarmos os argentinos no meio da estrada e confiscar instrumentos deles porque tinham dado um prejuízo muito grande. Mas nós preferimos deixá-los seguir viagem. Entretanto passamos a fazer o show deles. Depois do baile, a gente botava umas perucas de palha, tirava o paletó, a gravata, nos estilizávamos e tocávamos músicas dos Beatles. O nosso conjunto de baile, com aquele jeito meio jazístico, com repertório eclético, já recheado de



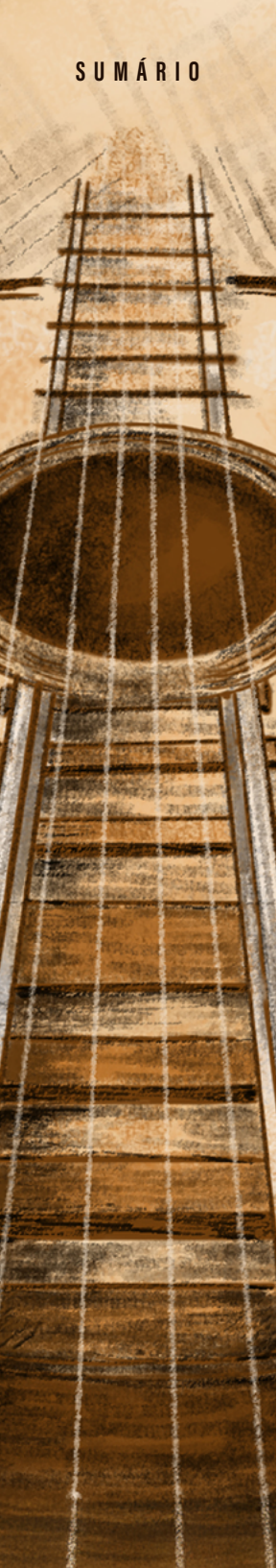
música brasileira, fazia um sucesso enorme, enchendo clubes por onde passava.

Surgem o The Shark e Os Candoblés

Quando voltamos ao Rio de Janeiro, após a excursão, o cenário havia mudado, só queriam contratar a gente para tocar iê-iê-iê, música estrangeira. O nome do conjunto depois até mudou para *The Shark*. Passou algum tempo, fiz uma música com levada de candoblé e ela alcançou um sucesso danado. Aí o conjunto mudou de nome novamente, dessa vez para 'Os Candoblés', que decolou, também lotando os lugares por onde passava, Olaria, Bonsucesso, o subúrbio inteiro. O Centro Cívico Leopoldinene era a base. Era tanta gente que se reunia lá pra ver a gente tocar, que as paredes chegavam a suar. Paralelamente aos bailes, também trabalhava com os shows de samba do mestre Heitor. Além de encarregado pela harmonia, também tocava violão, atuava como passista. Fazíamos shows em hotéis, embaixadas. Essa foi minha vida artística: músico de baile, de Heitor dos prazeres e passista.

Repressão, fuga e recomeço em São Paulo

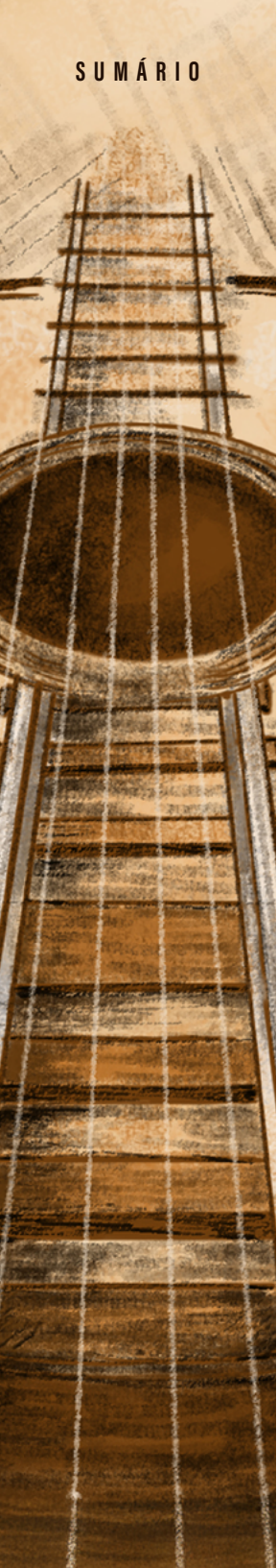
Dois anos depois de o papai ser perseguido pela Ditadura, em 1964, foi a minha vez de precisar fugir da repressão. Perdi o emprego, me mandaram embora da Rádio Nacional, onde trabalhava. Fato que me abalou muito psicologicamente. Fui me esconder lá em São Paulo, em Itapeverica da Serra, no sítio da minha irmã, perto de Embu das Artes. Foi quando conheci o pessoal das artes plásticas de lá. O cantor e compositor Taiguara também estava escondido ali perto. Nós artistas nos reuníamos no Centro da cidade, na Associação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pra



mostrar nossas obras, fazer nossas exposições. Era um local frequentado por intelectuais, por Di Cavalcanti, Portinari, pelas famílias Mattarazzo, Almeida Sales. Ali eu tocava piano, violão, organizava exposições de novos artistas. Foi quando comecei a compor, a fazer show nas noites de São Paulo com o amigo/irmão Waldir da Fonseca. Fizemos várias músicas juntos inclusive. Como ele já estava entrosado no meio, nos apresentamos em diversos teatros, boates, clubes. Viajamos por todo sul do estado patrocinados pelo SESC Pompéia. Tivemos a felicidade e honra, por exemplo, de tocar com percussionistas do nível de Almir Guineto, William Cabrita e os irmãos Filó e Celso Machado. Olha só o time que acompanhava Heitorzinho dos Prazeres e Waldir da Fonseca!

Musicoterapia e articulação cultural na Terra da Garoa

Neste período, a pintura ficou em paralelo, porque passei a integrar a direção da Associação do Museu de Arte Moderna de São Paulo como representante dos artistas. Era uma espécie de ponte cultural entre a turma jovem que desejava se lançar na música e nas artes plásticas. Sob a orientação da psicóloga Iza Niemeyer, eu, Tania Maria, e Carlos Dafé, que morou lá em casa, fomos precursores no campo da musicoterapia. Participamos de sessões na casa de banqueiros como os do Bradesco e Itaú. Orientados pela psicóloga, distribuíamos instrumentos de percussão, criávamos músicas na hora e dançávamos com os pacientes. Na época, a gente ganhava, digamos, 40 dinheiros pra fazer uma apresentação de quase duas horas tocando, cantando. Com a musicoterapia, em menos de uma hora a gente sai de lá com duzentos e poucos, trezentos dinheiros. E ainda rolava umas gorjetas gordas por fora.



Vovô profissional

“Nunca fui de forçar a barra pra compor, forçava na época de são Paulo, com meu parceiro Waldir pra conseguir algum pra tocar a vida. Só componho quando flui mesmo. Atualmente me decido a uma das atividades mais prazerosa do mundo que é a de curtir neto. Ameaço escrever uma música, digo que vou, mas não vou. O mercado é muito cruel. Quando deixam, surge uma oportunidade, a gente faz uma música, grava um som. Caso contrário, sigo por aqui, curtindo minha onda de vovô profissional.

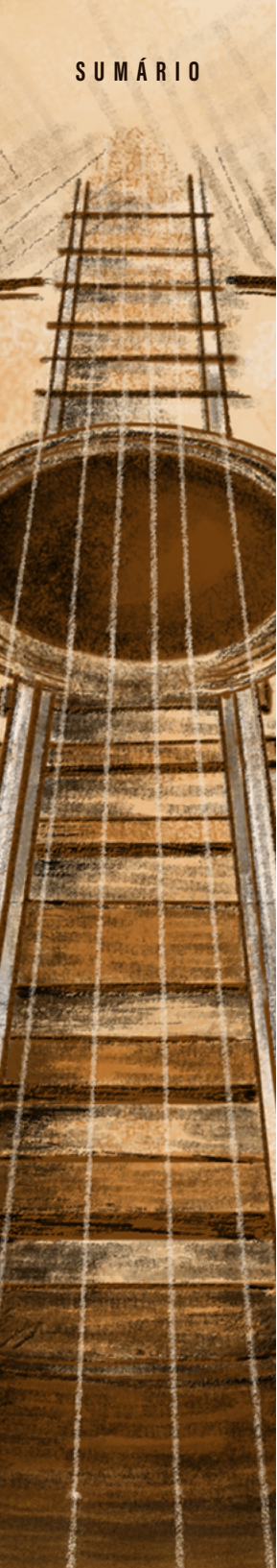
'ATÉ HOJE ESTOU AQUI, VIVENDO NO MEU SUBÚRBIO, QUE É A MINHA VIDA'

WALTER DA SILVA

Presidente de honra do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e integrante da Velha Guarda da Portela

Embora nascido em Botafogo (1931), Walter da Silva é o que podemos considerar um “suburbano nato, com muito orgulho”, tal qual diz trecho da letra do samba *Meu Nome é Favela*, de Rafael Delgado, imortalizado na voz do saudoso e também suburbano Arlindo Cruz. Também deslocado da Zona Sul da cidade com a família em meio a um dos muitos processos de gentrificação que abalaram o Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, o presidente de honra do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano chegou a Olaria ainda menino, por volta dos oito anos de idade.

“Até hoje estou aqui, vivendo no meu subúrbio, que é a minha vida”, aponta seu Walter, também integrante da Velha Guarda



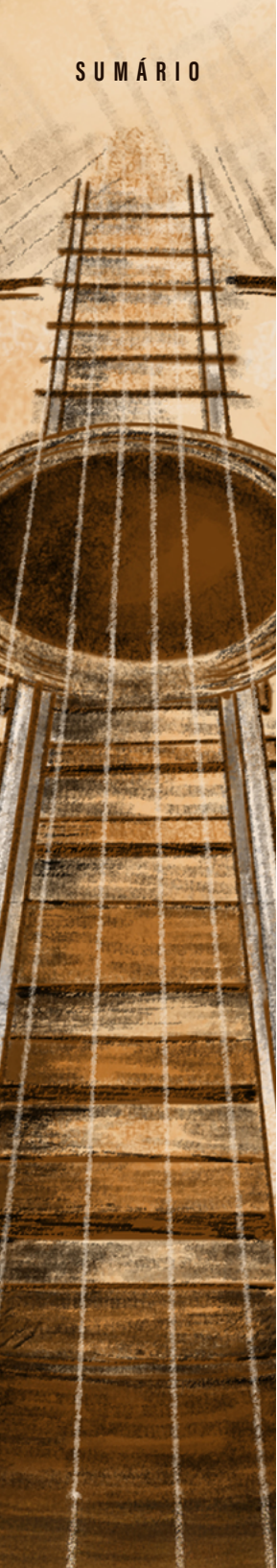
da Portela, que, em linda homenagem, o consagrou Pai Sambista do Ano de 2024. O que segue nas próximas páginas, mais do que um relato deste griô, à época com 93 anos, é uma espécie de viagem no tempo a um Rio de Janeiro e um subúrbio que, em grande parte, não existem mais, mas que seu Walter bravamente insiste em resgatar. Sigamos com ele.

O subúrbio de outrora

Quando cheguei, Olaria não tinha essas ruas, esse monte de casas, de comércio, era tudo mato, vala, esgoto. Na área do nosso Reduto Pixinguinha, onde fazemos a roda de choro, havia cinco campos de futebol, antes desse mundo de prédios e casas. Tinha o clube Floresta, na Rua Barreiros. Cada time tinha um campo: o Milton, o Satélite, o Nova Esperança. Vinham times de outras partes da cidade para jogar aqui: de Madureira, de São João de Meriti. Olaria respirava futebol. Em volta dos campos, tinha sempre carteadado, jogo de ronda, que era proibido. Perto havia um destacamento da Polícia Militar. Não dava outra: toda hora os PMs vinham aqui prender quem tivesse jogando.

Festa da Penha

Vinha gente de toda parte da cidade para curtir a Festa da Penha, que era realmente um colosso. Parecia desfile de escola de samba, com aquele mar de gente. A igreja da Penha é de irmandade portuguesa, quando chegava outubro, mês da santa, os portugueses de toda parte da cidade, e os brasileiros também, enfeitavam os caminhões, traziam comida, bebida, embora as barracas também as vendessem. As famílias portuguesas, inclusive, disputavam para ver quem tinha o caminhão mais bonito. Durante a festa, as famílias sentavam no chão, colocavam a comida sobre uma toalha



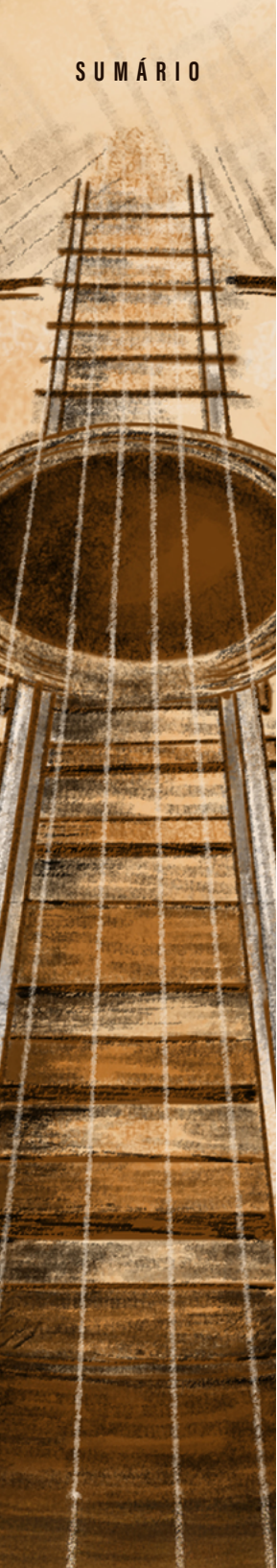
estendida e ficavam ali, fazendo aquele piquenique, ao som de muito samba. Minha família mesmo frequentava muito. Eu, meus irmãos adorávamos. Era uma beleza. Os bondes lotados faziam a curva na Rua dos Romeiros e partiam para o Largo de São Francisco, no centro. Também tinham os que seguiam para Madureira, também abarrotados de gente. Era uma maravilha. As crianças ficavam encantadas. Era gente vendendo peteca, salgadinho, doce.

Praias suburbanas

A praia de Ramos era muito bem frequentada, vinha gente de outras partes da cidade pra tomar banho nela. Na Ilha do Governador, naquela época, só tinha a Base Aérea da Aeronáutica. Agora está daquele jeito, com as praias poluídas. Eu e meus amigos pescávamos lá. Era muito peixe, muito siri, até camarão. Atualmente é um lodo só. A União da Ilha inclusive figurava entre as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, desfilava no Grupo Especial. Mas tem muita coisa boa ainda lá na Ilha, ficou muito bacana, apesar das praias poluídas. Tanto que só quem pode morar lá é rico. É uma beleza aquela Ilha do Governador... Para vocês terem ideia de como o mar fazia parte da vida suburbana, aqui em Olaria, no final da Rua Pirangi, perto do nosso chorinho, tinha um porto, onde se descarregava madeira, cimento. Existia até um posto da Resistência dos Estivadores, uma associação que lutava por melhores condições de trabalho para o pessoal da estiva.

O início da vida boêmia

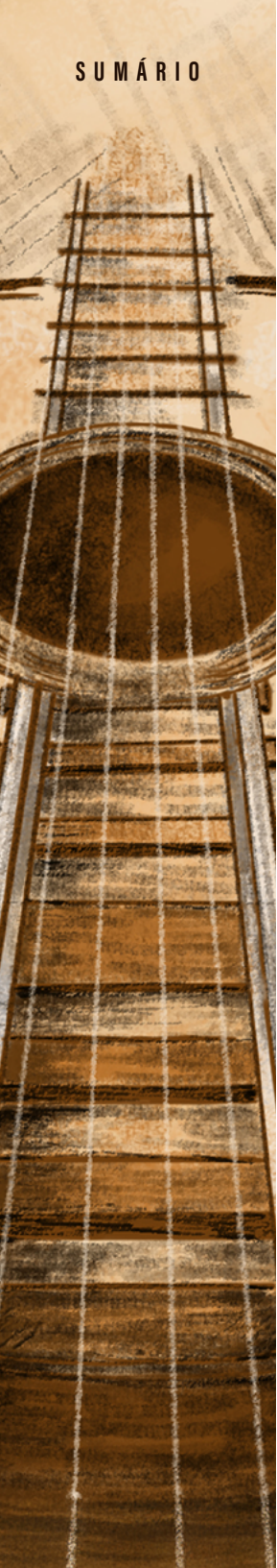
Com 20 anos comecei a sair em escola de samba, a frequentar cabarés, a dançar nos bailes da cidade, nas gafieiras. Frequentei a Elite, a número um das gafieiras aqui do Rio de Janeiro. Não se podia entrar lá de qualquer jeito não. Pretos,



como eu, então, era dureza... Para entrar lá, a gente usava terno, colete e gravata. As dançarinas não podiam usar a blusa de uma cor e a saia de outra. Os nordestinos, que vieram para o Rio de Janeiro morar e trabalhar, chegaram à Gafieira Elite devagarzinho, mas, aos poucos, fizeram sucesso. Todos muito bem vestidos também. O sucesso da Elite foi tanto que ela existe até hoje. Mas a maior parte das gafieiras já acabou. Assim como os *dancings* também. Tinha o Dancing Avenida, na Rio Branco, o Eldorado, na Praça Tiradentes. Aqui mesmo na Leopoldina, em Cordovil, tinha uma gafieirazinha; em Irajá tinha o clube Danúbio. A gente ia atrás deles. Hoje quase não existem bailes, gafieiras, ninguém sai mais para dançar. Acabou tudo, tudinho. As escolas de samba também faziam as suas festas. Existia, por exemplo, o Samuel, que era muito popular no mundo do samba. Ele organizava piqueniques em Paquetá. Saíam duas lanchas da Praça XV, daquelas antigas, uma às 7h e a outra às 9h. Era um sucesso tremendo. As alas colocavam suas fantasias e iam todas para Paquetá. O Samuel dava comida e tudo, era um sucesso danado. Ele morreu e o passeio acabou. Paquetá era uma coisa maravilhosa. Hoje em dia é tudo muito caro, a vida tá muito cara, é uma coisa séria para organizar uma simples brincadeira. Mas vamos levando a vida, dando um jeitinho aqui e ali.

A chegada ao mundo das escolas de samba

A primeira escola em que saí foi a Unidos da Capela, de Parada de Lucas. Ela ficava de um lado e a Aprendizes de Lucas, do outro. Hoje só existe a Unidos de Lucas. Naquele tempo, os desfiles das escolas de samba ainda não existiam como hoje. Tinham duas entidades que organizavam a festa, por exemplo: a Confederação das Escolas de Samba e a Associação das Escolas de Samba. Um dos presidentes da associação era o Amauri Jório, que ajudou a fundar a



Imperatriz Leopoldinense. Ele morava aqui em Ramos, onde existia uma ala chamada Milionários de Ramos, que saía lá na Unidos de Lucas. Embora seu nome fosse Milionários, seus componentes eram todos duros como eu. Vivíamos do nosso modesto trabalho. A ala era tão popular que um antigo presidente do Império Serrano, que não lembro o nome, quis apadrinhar a Milionários, mas nós não aceitamos. Eu era diretor social, fizemos uma reunião e não aceitamos. Fiquei muito tempo na Unidos da Capela, mas depois resolvi mudar, porque, com a morte do presidente, a ala acabou. Como ninguém queria assumir a responsabilidade, eu e um colega chamado Feijoada, já falecido, fomos para a Portela. Eu desfilava em ala, mas quando cheguei a uma certa idade, deixaram eu ir para a Velha Guarda, no tempo de Casquinha, Mancéa, Waldir 59 e outros mais antigos, dos quais o mais popular era o Paulo da Portela. Ali fiz muita amizade. Nunca gostei de me exibir, sempre fui devagar, gosto chegar e plantar pra colher. Até hoje estou na Portela, na Velha Guarda da Portela. Quando casei, me afastei da escola, contraí dívida, tive de parar de sair durante um tempo, depois reorganizei minha vida e voltei a desfilar.

G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense

Aqui no subúrbio existia um monte de pontos de bicho, e tinha um banqueiro muito forte na área, que era o Arlindo Pimenta. Era muito forte mesmo, tinha um enorme poder financeiro. Ele reuniu a nossa ala, a Milionários de Ramos, e nos convidou pra ser a primeira ala a se estabelecer dentro da Imperatriz. Conversamos com ele, que adquiriu o terreno onde hoje é a quadra da escola. Aí ele comprou umas enxadas e fomos nós, da Milionários, que capinamos tudo. Mas, de repente, não sei o que houve, ele e outros nomes fortes do bicho, aqui no subúrbio, principalmente de Ramos, Olaria

e Penha, se desentenderam e a ideia não foi pra frente. Anos depois surgiu a Imperatriz, que está aí até hoje, com esse sucesso todo. Se ainda estiver por lá, garanto que no primeiro livro de atas da Imperatriz tem meu nome e o dos meus companheiros de Milionários de Ramos.

Subúrbio e Violência

Antigamente o subúrbio era muito diferente, a gente podia sair sem sustos. Todo mundo ficava na porta de suas casas conversando. A gente chegava duas, três horas da madrugada com a esposa, os filhos, sem problema algum. Era tudo tranquilo. Hoje em dia a gente não pode sair, é todo dia assalto, crime, é uma coisa terrível. Nós que somos antigos sentimos, além de medo, tristeza de ver a situação do jeito que está. Antigamente você ficava num bar tranquilamente, hoje a gente já não sabe. Vem uma turma, dá um tiro, mata. O problema disso tudo são as drogas, mas não é só no Brasil, é no mundo todo.

O Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano

Cheguei ao 100% Suburbano já faz um tempo. Gosto de compartilhar, de ajudar. Estamos crescendo cada vez mais. O que fazemos é muito importante para mudar essa ideia de que aqui é só violência e miséria. Além dos músicos da melhor qualidade que já trouxemos aqui, ainda organizamos lançamentos de livros, exposições. O Reduto Pixinguinha vira uma festa quando tem a nossa roda de choro. Até o Bola Preta já passou por aqui para animar o nosso Carnaval. O 100% é o futuro, ele existe e é importante pra mostrar para os mais jovens a força da nossa cultura, da nossa música, e que elas podem ser a alternativa para uma vida melhor. Viva o 100% Suburbano!

“O CHORO E O SAMBA ME DERAM IDENTIDADE”

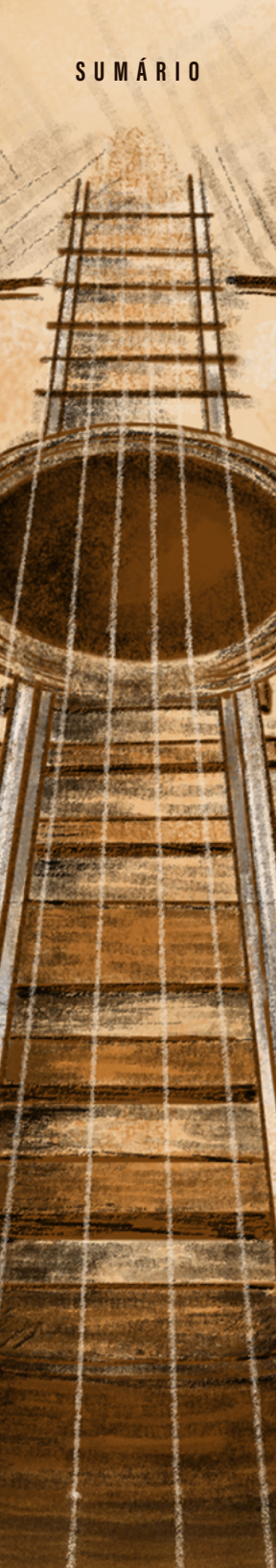
DORINA

Sambista, cantora e compositora

Nascida em Irajá, e registrada Adorina Guimarães Barros, Dorina cresceu cercada pelas sonoridades que moldariam sua trajetória: o samba, o choro e a música popular que ecoavam dos quintais e esquinas do bairro. Com mais de trinta anos de carreira, ela é reconhecida como uma das grandes vozes do samba contemporâneo, com passagens marcantes por projetos como *Suburbanistas* (ao lado de Mauro Diniz e Luiz Carlos da Vila), *Samba de Maria*, *Samba de Terreiro*, *Samba pra Dominginhos* e *Damas do Samba*, além de discos dedicados a mestres como Aldir Blanc, Dona Ivone Lara e Paulinho da Viola. Nesta conversa realizada via e-mail, entre um compromisso e outro da cantora, Dorina fala da infância musical, das festas suburbanas que moldaram sua visão de mundo e das transformações que percebe nos territórios e nas sonoridades do samba e do choro.

Infância e primeiros encontros com o samba e o choro

Na minha infância, em Irajá, conheci o samba e o choro, por intermédio dos conjuntos regionais que tocavam de tudo um pouco. Era um tempo em que a música fazia parte da vida cotidiana, não de um evento especial. Na minha rua tinha o pai da Marina, que tocava sopro num regional, e o quintal do seu Thybau, meu tio-avô do Zeca Pagodinho, onde o choro começava e logo virava samba. Tinha também os violões na esquina. Foi onde aprendi a ouvir e a respeitar a música, antes mesmo de pensar em cantar. Através do meu cunhado, conheci também o jazz, o que me abriu os ouvidos para outras harmonias e me fez entender como o samba e o choro conversam com o mundo.



Rodas de choro que marcaram o caminho

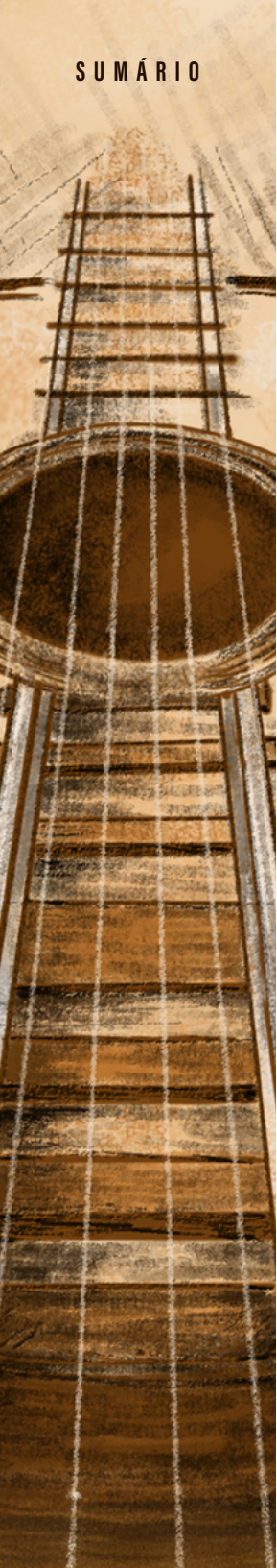
Ouvi choros em vários lugares do subúrbio. Minha mãe era apaixonada por Elizeth Cardoso e me levava aonde houvesse boa música. Íamos ao Suvaco de Cobra, em Braz de Pina, e também ao Restaurante 401, em Vista Alegre, onde tocava o Camungelo, uma figura lendária do samba e do choro cariocas. Fui ainda com ela ao Bar de Bonsucesso, famoso pelo chorinho das tardes de domingo. Lá conheci Mão Pelada, e seu Guaracy também aparecia de vez em quando. Em Marechal Hermes, tinha a roda do seu Osmar do Cavaco, da Velha Guarda da Portela. Cada um desses lugares me ensinou algo: o respeito pelo improvisado, a importância da escuta e o valor do encontro.

O choro e o samba como identidade suburbana

Pra mim, o choro e o samba me deram identidade. São expressões que se confundem com a minha própria vivência no subúrbio. Não eram apenas gêneros musicais, mas parte do nosso jeito de estar no mundo, uma forma de convivência, de partilha. O samba vinha do terreiro, da festa de rua, das associações de bairro; o choro, dos quintais e botequins. Ambos eram a trilha sonora da vida da gente. O que aprendi ali, nas rodas e nos encontros, carrego até hoje nas minhas gravações e no meu jeito de cantar.

O subúrbio de ontem e o de hoje

Atualmente está muito diferente. O **IAPM** (Instituto dos Aposentados e Pensionistas dos Marítimos), de Irajá, onde fui criada, ainda guarda famílias que se conhecem há gerações, mas o modo de vida mudou. Os mais novos vivem em



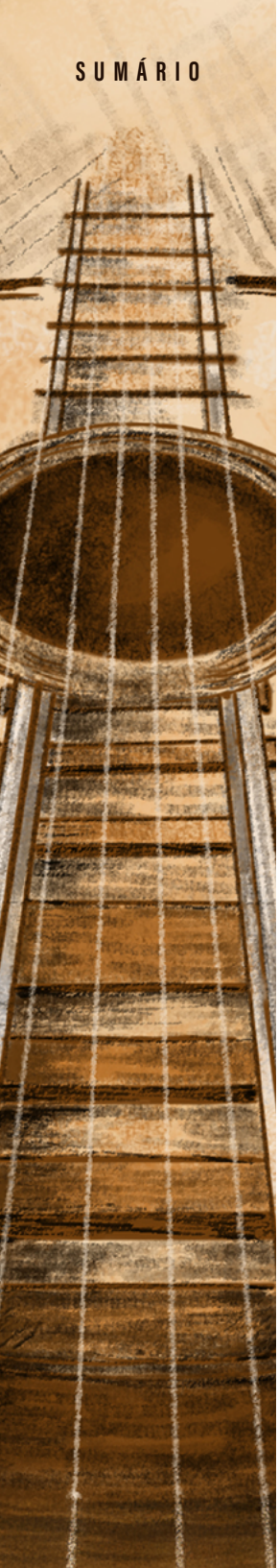
outro ritmo, mais apressado, e perderam um pouco daquela convivência comunitária. Antes, as portas das casas ficavam abertas, a vizinhança se encontrava no bar da esquina ou na pracinha pra ouvir samba. Hoje, a cidade se fechou mais. Ainda assim, acho que o subúrbio continua sendo um espaço de resistência cultural, onde muita gente boa está criando, compondo e mantendo viva essa tradição.

Mudanças e permanências no samba e no choro

Acho que o choro não mudou tanto. Ele ainda conserva a alma da música instrumental brasileira, o diálogo entre virtuosismo e emoção. Já o samba recebeu várias vestes, como dizia Wilson das Neves: o samba urbano, o de raiz, o de terreiro, o samba-enredo, o samba-rock... Mas, no fundo, como ele mesmo dizia, "tudo acaba no samba". Essa frase nunca perdeu o sentido. O samba é generoso, acolhe as transformações sem perder a essência.

As festas do subúrbio

Todas as festas do subúrbio eram importantes porque a gente trabalhava pra construí-las e depois viver o resultado com alegria. A Festa da Penha, por exemplo, era um acontecimento. As pessoas se preparavam durante semanas, e os músicos esperavam ansiosos pra tocar. Havia barracas, procissões, bailes, e o samba estava em tudo quanto é canto. Essas festas foram se acabando, e com elas se perdeu um pedaço da sociabilidade suburbana. Mas a lembrança continua viva. Hoje, quando vejo jovens retomando as rodas e criando novos espaços de encontro, sinto que essa energia ainda pulsa.



Ao final dessas conversas – tão distintas entre si e, ao mesmo tempo, tão profundamente conectadas – fica evidente que o subúrbio não é apenas um lugar no mapa: é um modo de produzir mundo. O que atravessa estes relatos não é uma essência, mas uma prática social compartilhada, construída no entrelaçamento de memórias, afetos, conflitos, invenções e disputas por reconhecimento. Como lembram os estudos da antropologia urbana, os territórios não falam sozinhos: são as pessoas que os reinventam, negociando sentidos no ritmo do cotidiano. Aqui, cada entrevistado abriu uma fresta dessa reinvenção, revelando como se fazem – e refazem – pertencimentos, identidades e vínculos comunitários.

O subúrbio que emerge destas páginas não cabe nas categorias estigmatizadas que tantas vezes tentaram reduzi-lo à falta, ao atraso ou ao perigo. Ao contrário, ele aparece como campo vibrante de produção simbólica, espaço onde sociabilidade, festa, trabalho, religião, arte e memória se entrelaçam em formas próprias de viver a cidade. A Leopoldina, em particular, surge como laboratório vivo dessas criações – um território onde o passado e o presente se tocam sem pedir licença, onde a invenção cultural não é evento isolado, mas continuidade. A cada história contada, relembramos que cultura, aqui, é trabalho e é afeto; é estratégia de sobrevivência e é afirmação de vida; é gesto político e é modo de caminhar junto.

Talvez seja esse o fio que costura o livro inteiro: a percepção de que nada no subúrbio existe sozinho. Cada roda de samba e choro, cada encontro, cada movimento cultural nasce do coletivo, dessa inteligência distribuída que transborda os limites do bairro, da rua, do quintal. Há uma sociologia miúda que organiza o viver urbano: feita de redes, parcerias, vizinhanças, alianças e pertencimentos que dão sustentação a mundos que a cidade oficial insiste em ignorar. Mas são exatamente esses mundos que sustentam a cidade.

Assim, depois de ouvir tantas vozes, fica claro que a Leopoldina não é apenas cenário, ela é sujeito. E que os subúrbios, longe de serem

periferias simbólicas, constituem centros de produção de sentido, criatividade e resistência. O que este Conexões deixa como rastro é a certeza de que, enquanto houver quem conte, quem toque, quem lembre e quem sonhe, haverá um futuro teimoso, insistente, comunitário. Um futuro que sabe de onde veio, porque aprendeu com seus mais velhos, e que segue adiante abrindo caminhos. O livro acaba aqui; o movimento, não. Porque no subúrbio, a roda nunca fecha, ela sempre gira!

APÊNDICE

MINIBIOGRAFIAS DAS AUTORAS E DOS AUTORES CITADOS

Juliana Marques

AQUELAS E AQUELES QUE PRODUZIRAM TEXTOS ESPECIALMENTE PARA O *CONEXÕES*

CHALFUN, Maíra

Maíra Chalfun é professora de Geografia, com especialização em Teorias e Práticas da Geografia Escolar pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, onde desenvolveu a pesquisa "Educação patrimonial e o ensino de geografia: uma proposta de trabalho de campo no bairro carioca de Olaria". Também é mestranda em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e uma das fundadoras do Viradão Cultural Suburbano.

FERREIRA, Maria Celeste

Maria Celeste Ferreira, historiadora nascida no antigo estado da Guanabara, é professora da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro. Na pós-graduação, pesquisou sobre "A Matriz de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá - Construção de um Patrimônio Histórico em uma Freguesia Rural do Rio de Janeiro". Também participa do Coletivo Diálogos Suburbanos.

LIMA, Augusto Gonçalves de

Augusto Gonçalves de Lima é engenheiro, estudioso das coisas do subúrbio e integrante do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano.

MARQUES, Juliana

Juliana Marques é arte-educadora e arteterapeuta, com formação em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, licenciatura em Educação Artística pelo Instituto Metodista Bennett e graduação em Administração pela Universidade Santa Úrsula. Especialista em Arteterapia pela clínica POMAR, dedica-se ao ensino de desenho e pintura e à condução de processos arteterapêuticos com pessoas de todas as idades. Desenvolve projetos voltados para pessoas em situação de vulnerabilidade e é autora do e-book infantil Letras Animais. Seu trabalho é guiado pela crença na potência das expressões artísticas como ferramentas de cuidado, escuta e transformação.

NUNUKA, Luiz Carlos

Luiz Carlos Nunuka é gestor cultural, projetista industrial, tecnólogo em organização de Arranjos Produtivos Locais. Nascido no Rio de Janeiro em 1952, organizou cerca de 170 empreendimentos em diversos estados. É presidente do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, idealizador do Trem do Choro e articulador do Reduto Pixinguinha. Fundou o Regional Ernesto's no Choro e coordenou mais de 40 *lives* durante a pandemia. Participou da pesquisa que fundamentou o reconhecimento do choro como Patrimônio Cultural do Brasil.

AQUELAS E AQUELES CITADA(O)S AO LONGO DO *CONEXÕES*

ABREU, Martha

Martha Campos Abreu é historiadora e professora titular do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), com graduação pela UFRJ, mestrado pela UFF e doutorado pela Unicamp. Atuou como professora visitante na UNIRIO, Georgetown University e UERJ. Dedicou-se à História do Brasil e da Diáspora Africana nas Américas, pesquisando cultura popular, música negra, patrimônio, pós-abolição e relações raciais. Coordena o projeto *Passados Presentes* e integra o *AfrOrigens*, sobre a Diáspora Africana no Brasil. É consultora de iniciativas culturais e museológicas, como o Pontão de Cultura do Jongo e o Museu Casa do Pontal.

ABREU, Maurício de Almeida

Maurício de Almeida Abreu foi historiador e geógrafo, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e um dos maiores estudiosos da formação urbana do Rio de Janeiro. Graduado em Geografia e com trajetória marcada pelo rigor documental, destacou-se pela investigação da ocupação, expansão e transformação do território carioca desde o período colonial. Suas pesquisas articulam história urbana, cartografia histórica e análise socioespacial, tornando-se referência fundamental para os estudos sobre a cidade. Autor de obras essenciais, influenciou gerações de pesquisadores. Maurício Abreu faleceu em 2011, vítima de câncer.

ALBIN, Ricardo Cravo

Ricardo Cravo Albin é musicólogo, historiador e considerado um dos maiores pesquisadores da Música Popular Brasileira. Fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som, além de atuar como produtor musical, radialista, crítico e gestor cultural. Foi diretor geral da Embrafilme e presidente do Instituto Nacional de Cinema. Criou o Instituto Cultural Cravo Albin, que abriga seu vasto acervo. É autor do monumental *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, referência essencial sobre a MPB.

ALVIM, Angélica Tanus Benatti

Angélica Tanus Benatti Alvim é arquiteta e urbanista formada pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, mestre e doutora pela FAU/USP. Professora titular da Universidade Presbiteriana Mackenzie, atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Foi diretora da FAU-Mackenzie (2016-2023) e presidente da ANPARQ (2015-2016). Reconhecida por sua produção científica sobre urbanização de assentamentos precários, sustentabilidade e justiça territorial, coordena projetos sobre emergência climática e políticas urbanas.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e

José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, conhecido como Monsenhor Pizarro, foi sacerdote, historiador e uma das mais importantes fontes para o conhecimento do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX. Suas visitas pastorais registraram, com minúcia, a vida religiosa, a arte sacra, as práticas devocionais e a organização territorial do período colonial. Com formação sólida e olhar atento ao cotidiano, produziu documentação valiosa para a história social, cultural e urbana do Rio de Janeiro. Pizarro faleceu em 1813, deixando uma obra essencial para pesquisadores da história fluminense.

ANDERSON, Benedict

Benedict Richard O’Gorman Anderson foi historiador e cientista político anglo-irlandês, radicado nos Estados Unidos. Professor emérito da Universidade Cornell, destacou-se como um dos mais influentes estudiosos do nacionalismo moderno. Sua obra *Comunidades Imaginadas* (1983) revolucionou o entendimento das identidades nacionais ao propor que as nações são construções simbólicas e culturais. Especialista em Sudeste Asiático combinou erudição histórica e sensibilidade política em seus estudos. Benedict Anderson faleceu em 2015, na Indonésia.

BARATA, Rita de Cássia Barradas

Rita de Cássia Barradas Barata é médica e epidemiologista, graduada pela Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, com mestrado e doutorado em Medicina Preventiva pela USP. Professora da Santa Casa e pesquisadora de destaque na Saúde Coletiva foi presidente da Abrasco e diretora de Avaliação da CAPES. Sua trajetória une rigor científico e compromisso social, investigando as desigualdades em saúde e a política científica brasileira. Agraciada com a Medalha Oswaldo Cruz, categoria ouro, é uma voz essencial na construção da saúde pública no país.

BENCHIMOL, Jaime Larry

Jaime Larry Benchimol é historiador e pesquisador titular da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz), formado pela UFF, com doutorado em História pela mesma instituição. Especialista em História das Ciências da Vida e da Saúde Pública dedicou-se também à História da Medicina Tropical e Urbana. Foi editor científico da revista *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* por quase duas décadas, consolidando pontes entre ciência e sociedade. Sua obra ilumina o diálogo entre cidade, saúde e memória, revelando os contornos históricos das políticas sanitárias brasileiras.

BENJAMIN, Walter

Walter Benedix Schönflies Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940) foi filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário alemão, um dos grandes pensadores do século XX. Uniu marxismo, misticismo judaico e romantismo em uma visão poética e crítica da história, marcada pela ideia do tempo como ruptura e memória. Dialogou com a Escola de Frankfurt, especialmente com Theodor Adorno, que publicou parte de sua obra. Pensador da arte e da modernidade, Benjamin refletiu sobre o poder das imagens e a fragilidade da experiência humana diante da técnica e do progresso.

BOURDIEU, Pierre

Pierre Bourdieu, sociólogo e filósofo francês, falecido em 2002, transformou a compreensão das relações sociais e culturais. De origem modesta, tornou-se professor no Collège de France e um dos autores mais influentes do século XX. Suas pesquisas na Argélia revelaram os mecanismos da dominação simbólica, que atravessam campos como a educação, a arte e a política. Em sua obra, Bourdieu tratou sobre os conceitos de *campo*, *habitus* e *capital*, desvendando as estruturas invisíveis que moldam a vida social.

CABRAL, Sérgio

Sérgio de Oliveira Cabral Santos, nascido no bairro de Cascadura, no Rio de Janeiro, foi jornalista, escritor, compositor e pesquisador da música popular brasileira. Iniciou a carreira no *Diário da Noite* e tornou-se figura marcante da imprensa ao fundar, com Jaguar e Tarso de Castro, o irreverente *O Pasquim*. Parceiro de Rildo Hora em sambas consagrados uniu jornalismo, música e Carnaval com paixão e rigor. Jurado temido e respeitado nas escolas de samba foi voz crítica e amorosa da cultura carioca, cronista fiel do som e do espírito do Rio. Com Alzheimer, Cabral faleceu em 14 de julho de 2024, aos 87 anos, devido a complicações de um enfisema pulmonar.

CANCLINI, Néstor Garcia

Néstor García Canclini nasceu em La Plata, na Argentina, em 1939. É antropólogo e teórico da cultura, radicado no México desde 1976. Doutor em Filosofia pelas universidades de Paris e La Plata é pesquisador emérito e professor na Universidade Autônoma Metropolitana. Autor de obras fundamentais como *Culturas Híbridas* e *Consumidores e Cidadãos*, investiga as interseções entre arte, política e tecnologia. Sua escrita, entre o ensaio e a poesia social, revela um pensamento atento às dinâmicas da globalização, resistências culturais e novas formas de imaginar o comum.

CARNEIRO, Edson

Edson de Souza Carneiro nasceu em Salvador, em 1912. Foi advogado, escritor e um dos mais importantes estudiosos da cultura afro-brasileira. Integrante da Academia dos Rebeldes, ao lado de Jorge Amado, dedicou sua vida à valorização das religiões de matriz africana e do folclore nacional. Fundador e primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro uniu pesquisa, militância e sensibilidade poética. Autor de *Candomblés da Bahia* e *Religiões Negras* fez da palavra um território de resistência e celebração da herança africana no Brasil. Edson Carneiro faleceu no Rio de Janeiro, em 1972.

CARNEIRO, Sandra de Sá

Sandra de Sá Carneiro é professora e pesquisadora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. É doutora em Antropologia pela UFRJ e realizou o pós-doutorado na Espanha e em Juiz de Fora. Desde 1999 é Procientista da UERJ/FAPERJ. Seu olhar se volta às tramas urbanas, às religiões, ao turismo e às formas de sociabilidade nos subúrbios cariocas, onde a vida cotidiana revela, em gestos e rituais, a poesia das cidades.

CECCHETTO, Fátima

Fátima Regina Cecchetto é doutora em Saúde Coletiva e mestre em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Instituto Oswaldo Cruz e professora da Escola Nacional de Saúde Pública dedica-se a compreender as relações entre corpo, gênero e sociedade. Autora de *Violência e Estilos de Masculinidade* investiga as múltiplas expressões da masculinidade e suas conexões com a violência.

CZERESNIA, Dina

Dina Czeresnia é graduada em Medicina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem mestrado em Medicina Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutorado em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz e pós-doutorado em filosofia no IFICS/UFRJ. Atualmente é pesquisadora titular da Fundação Oswaldo Cruz. Tem experiência na área de Saúde Coletiva, com ênfase em Epidemiologia, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia das ciências da vida, teorias de doença, conceitos de saúde e doença e promoção da saúde.

EDMUNDO, Luiz

Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa foi jornalista, poeta, cronista e historiador carioca, conhecido por seu amor profundo ao Rio de Janeiro. Iniciou-se no Simbolismo e destacou-se como poeta, antes de dedicar-se à pesquisa histórica e à crônica da vida carioca. Produziu obras fundamentais como *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-reis* e *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, nas quais uniu lirismo e rigor histórico. Seu trabalho transformou a memória da cidade em literatura e testemunho cultural. Faleceu em 1961, no Rio de Janeiro.

FARIAS, Patrícia

Patrícia Farias é coautora do trabalho *"Tu mora onde?" Território e produção de subjetividade no espaço urbano carioca*, com Fátima Cecchetto. Seus estudos, em parceria com Cecchetto, se inserem no campo da Psicologia Social e Estudos Urbanos, explorando como o território e as fronteiras simbólicas na cidade do Rio de Janeiro influenciam a produção de subjetividade e a identidade das pessoas.

FARIAS FILHO, José Almir

José Almir Farias Filho é arquiteto, urbanista e professor associado da Universidade Federal do Ceará. Doutor pela Université de Paris VIII, com pós-doutorados na Mackenzie e na UFRJ, dedica-se ao estudo do território metropolitano, políticas públicas e ecologia urbana. Lidera o grupo de pesquisa Território Metropolitano e atua na reflexão sobre teoria, cultura e sustentabilidade urbanística, unindo o desenho da cidade ao pensamento crítico sobre o espaço habitado.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega

Nelson da Nóbrega Fernandes foi geógrafo e professor associado da Universidade Federal Fluminense, vinculado ao Departamento e ao Programa de Pós-graduação em Geografia. Doutor pela UFRJ, com estágio sanduíche e pós-doutorado na Universidade de Barcelona, pesquisou morfologia urbana, identidades e representações do espaço. Autor de obras como *Escolas de Samba* e *O rapto ideológico da categoria subúrbio*, é referência nos estudos sobre o Rio de Janeiro e seus territórios simbólicos e sociais. Nelson faleceu em 2014.

FOUCAULT, Michel

Michel Foucault foi filósofo, historiador e ativista francês. Investigou as formas sutis de poder que atravessam instituições como a escola, o hospital e a prisão, formulando o conceito de "microfísica do poder". Licenciado em Filosofia e formado em Psicologia, lecionou em diversos países e deixou obras que revelam como o saber e o poder se entrelaçam na construção da subjetividade moderna. Foucault morreu em Paris, em 1984.

FRIDMAN, Fânia

Fânia Fridman é economista formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e professora titular do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da UFRJ (IPPUR), onde coordena o Grupo de Estudos do Território e de História Urbana (GESTHU). Mestre em Planejamento Urbano e Regional pela COPPE/UFRJ e doutora em Economia Política pela Universidade de Paris VIII, dedica-se às questões da formação territorial carioca e fluminense, com ênfase em história urbana e políticas territoriais. Autora de obras fundamentais como *Donos do Rio em nome do rei* e *Paisagem estrangeira* – este último vencedor do Prêmio Milton Santos –, tem produção extensa e reconhecida nas áreas de planejamento urbano, história do território e estudos sobre urbanização latino-americana.

GOFFMAN, Erving

Erving Goffman foi sociólogo e antropólogo canadense. Formado pela Universidade de Chicago, destacou-se por estudar as interações sociais cotidianas e as "máscaras" utilizadas em diferentes contextos. Autor de obras como *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959) e *Estigma* (1963), analisou como o indivíduo constrói e negocia sua identidade nas relações sociais. Faleceu nos EUA, em 1982.

GRAHAM, Sandra Lauderdale

Sandra Lauderdale Graham foi professora de História da Universidade de Texas. Doutora em História pela Universidade de Texas e mestre em Sociologia pela Universidade de Cornell, lecionou na Universidade de La Trobe, na Austrália, no Mount Holyoke College, em Massachusetts, e na Universidade do Novo México. Historiadora das relações íntimas e sociais tecidas nas frestas da casa-grande e da senzala, Sandra Graham lançou luz sobre o cotidiano das mulheres esquecidas pela História. Entre criadas e patroas, escravas e libertas, revelou a complexa coreografia de poder, afeto e resistência que moldou o século XIX brasileiro. Sandra faleceu em 2024.

GRAMSCI, Antonio

Antonio Gramsci foi um dos mais influentes pensadores marxistas do século XX. Nascido em 1891, na Sardenha, estudou na Universidade de Turim e destacou-se no movimento operário italiano, tornando-se um dos fundadores do Partido Comunista Italiano. Preso pelo regime fascista de Mussolini em 1926, escreveu nos *Cadernos do Cárcere* reflexões decisivas sobre cultura, política e poder. Refletiu sobre conceitos como hegemonia cultural e intelectual orgânico, que transformaram o pensamento crítico moderno. Sua obra continua a inspirar estudos sobre sociedade, educação e emancipação humana.

HAESBAERT, Rogério

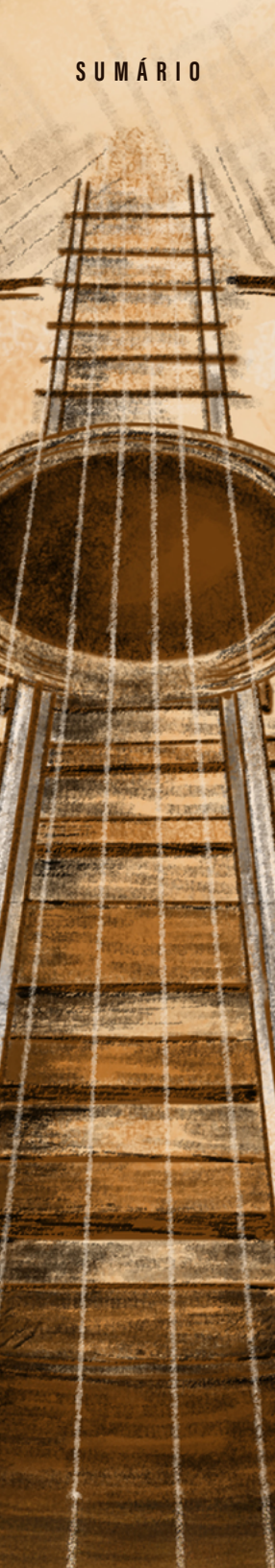
Rogério Haesbaert da Costa é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense (UFF) e um dos mais reconhecidos geógrafos brasileiros contemporâneos. Doutor em Geografia Humana pela USP, com pós-doutorado na Open University atuou também na Universidad de Buenos Aires entre 2010 e 2024. Suas pesquisas exploram temas como território, desterritorialização, regionalização e abordagens descoloniais. Autor de obras de referência — entre elas *O mito da desterritorialização*, *Regional-Global* e *Território e Descolonialidade* —, recebeu prêmios como o Milton Santos de Mérito Científico.

HALBWACHS, Maurice

Maurice Halbwachs foi um sociólogo francês reconhecido por abordar o conceito de *memória coletiva*. Formado pela École Normale Supérieure de Paris, foi aluno de Henri Bergson e influenciado por Émile Durkheim, de quem se tornou discípulo. Lecionou em diversas universidades, como Strasbourg, Sorbonne e Chicago. Sua obra investigou como a lembrança é moldada pelos grupos sociais e pelas estruturas coletivas. Halbwachs destacou-se por unir filosofia, sociologia e psicologia social na compreensão da memória. Morreu em 1945, deixando um legado essencial ao pensamento sociológico moderno.

HOBSBAWM, Eric

Eric Hobsbawm foi um dos maiores historiadores do século XX, referência da historiografia marxista contemporânea. Nascido em 1917, na Alexandria, foi criado entre Viena e Berlim, mudou-se para Londres



após a ascensão do nazismo. Membro do Partido Comunista Britânico, formou-se e doutorou-se em História pela Universidade de Cambridge. Lecionou no Birkbeck College, onde consolidou sua carreira acadêmica. Autor da célebre trilogia *A Era das Revoluções*, *A Era do Capital* e *A Era dos Impérios*, interpretou o século XIX como um período decisivo na formação do mundo moderno. Eric Hobsbawm faleceu em 2012.

IGNACE, Étienne

Etienne Ignace foi padre e professor do Seminário Arquiepiscopal da Bahia no início do século XX. É reconhecido por ter realizado o primeiro estudo aprofundado sobre a Revolta dos Malês (1835). Sua obra *A Revolta dos Malês*, baseada em documentos traduzidos com auxílio de comerciantes maronitas, reproduzida na *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* em 1907, tornou-se uma fonte histórica essencial. Seu estudo destacou o caráter religioso e islâmico da revolta, influenciando pesquisas posteriores sobre o tema.

JOHNSON, Allan G

Allan G. Johnson foi sociólogo, escritor e palestrante norte-americano, conhecido por suas contribuições aos estudos de gênero e à crítica ao patriarcado. Doutor em Sociologia pela Universidade de Michigan lecionou na Wesleyan University e no Hartford College for Women. Em *The Gender Knot: Unraveling our Patriarchal Legacy*, analisou como as estruturas sociais perpetuam desigualdades de gênero. Também escreveu *The Forest and the Trees*, integrando teoria sociológica e experiência cotidiana. Allan faleceu em 2017, no E.U.A..

LEFEBVRE, Henri

Henri Lefebvre (1901–1991) foi filósofo marxista e sociólogo francês, referência nos estudos sobre o espaço urbano e a vida social. Formado pela Universidade de Paris, refletiu sobre o conceito de *Direito à Cidade*, defendendo o acesso democrático ao espaço urbano. Autor de mais de setenta obras, dialogou com Marx, Sartre e Althusser, mantendo viva a dialética. Em *A Revolução Urbana* e *O Direito à Cidade*, examinou como o capitalismo molda o espaço. Sua tese de que o espaço é socialmente produzido tornou-se fundamental para a sociologia e a geografia críticas.

LOPES, Nei

Nei Braz Lopes nasceu em Irajá, Rio de Janeiro, em 1942. É um dos grandes nomes da cultura brasileira contemporânea. Bacharel em Direito e Ciências Sociais, é doutor *honoris causa* pela UFRJ. Sambista, compositor e intérprete destacou-se em parcerias como a de Wilson Moreira, com quem criou "Senhora Liberdade". Também poeta e romancista, explora em sua obra a força da cultura e da ancestralidade negra. Autor de mais de vinte livros, é coautor, com Luiz Antonio Simas, de *Dicionário da história social do samba* e *Filosofias africanas*. Sua trajetória une música, literatura e pensamento crítico.

MACIEL, Elvira Maria Godinho de Seixas

Elvira Maria Godinho de Seixas Maciel é médica e pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Graduada em Medicina pela Universidade Federal de Juiz de Fora, é especialista em Pediatria pelo Instituto Fernandes Figueira, mestre em Saúde Coletiva pela Fiocruz e doutora em Filosofia pela UFRJ. Atua no Departamento de Epidemiologia e Métodos Quantitativos em Saúde. É docente dos Programas de Pós-Graduação em *Saúde Pública e Meio Ambiente* e *Epidemiologia em Saúde Pública*. Sua trajetória une ciência, filosofia e compromisso com a saúde coletiva.

MAGNANI, José Guilherme Cantor

José Guilherme Cantor Magnani é Professor Titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do CNPq. Mestre pela FLACSO (Chile) e doutor em Antropologia Social pela USP é referência na Antropologia Urbana brasileira. Autor de obras fundamentais sobre cidade, sociabilidade, lazer e religiosidade, recebeu prêmios como o Érico Vanucci Mendes. Sua trajetória combina rigor etnográfico e sensibilidade ao cotidiano urbano.

METCALF, Alida Christine

Alida C. Metcalf é historiadora especializada no Brasil colonial e no Mundo Atlântico. Professora da Rice University dedica-se a temas como a vida familiar, os intermediários culturais e a formação das redes atlânticas. É autora de *Mapping an Atlantic World, circa 1500* e de *Go-between and the Colonization of Brazil*, traduzido pela Editora da Unicamp. Desenvolveu o projeto digital *imagineRio*, que mapeia a evolução urbana do Rio de Janeiro desde o século XVI.

MONTE, Carlos

Carlos Sabóia Monte nasceu no Rio de Janeiro, em 1939. Embora Engenheiro de formação, é grande admirador de samba e aproximou-se da Portela na década de 1960, onde foi diretor do Departamento Cultural da escola entre 1972 e 1975. A paixão pela Velha Guarda da Portela foi transmitida à sua filha, a cantora Marisa Monte, acostumada desde criança a ouvir os sons dos veteranos portelenses que se reúnem em sua casa. Em julho de 2024, durante a inauguração da "Escola de Desenvolvimento da Portela Carlos Monte", o Benemérito e ex-Diretor Cultural da Portela, além de ser homenageado emprestando seu nome para a sala que abriga o projeto, foi contemplado com a medalha Natal da Portela.

MOURA, Roberto

Roberto Moura é cineasta, escritor e pesquisador carioca, autor do clássico *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Graduado e mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutor em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, construiu trajetória marcada por uma visão poético-antropológica da cidade. Desde os anos 1970, dirigiu e produziu na Corisco Filmes uma série de documentários que investigam a cultura urbana, a modernidade e as expressões artísticas do povo negro. Também atuou como professor de cinema, aproximando formação acadêmica e prática audiovisual. Sua obra articula cinema, história social e memória das culturas populares do Rio de Janeiro.

NETO, Lira

Lira Neto é jornalista e biógrafo, vencedor de quatro Prêmios Jabuti e do Prêmio APCA de Literatura. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é doutorando na Universidade de Coimbra. Autor de obras premiadas como *Padre Cícero*, a trilogia *Getúlio* e *Uma história do samba*, é reconhecido por unir rigor histórico e narrativa envolvente. Sua escrita investiga as forças culturais e políticas que moldam o Brasil.

O'DONNELL, Julia Galli

Julia Galli O'Donell é graduada em História pela Universidade de São Paulo. É professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde concluiu o mestrado em Antropologia, em 2007, e o doutorado em Antropologia Social, em 2011. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: urbanização, infraestruturas urbanas, antropologia e história.

OVIDEJO, Rafael Antonio Malagón

Rafael Antonio Malagón Oviedo é odontólogo colombiano formado pela Universidad Nacional de Colombia e mestre em Educação pela Universidad Pedagógica Nacional. Professor e pesquisador no Departamento de Saúde Coletiva da Faculdade de Odontologia da UNAL dedica-se aos estudos em Saúde Pública, Saúde Coletiva, Promoção da Saúde e Saúde Ambiental. Sua pesquisa aborda temas como vulnerabilidade, biopolítica e ensino das ciências da saúde.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello

Magnus Roberto de Mello Pereira é doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É referência em estudos de História Colonial e do Império Português, com foco nos luso-brasileiros e suas atividades científicas. Suas pesquisas abordam a atuação de intelectuais, astrônomos e naturalistas no contexto das políticas coloniais do final do século XVIII.

RUFINO, Luiz

Luiz Rufino é pedagogo, escritor e pesquisador carioca, nascido no subúrbio do Rio de Janeiro, filho de pais cearenses. Doutor em Educação pela UERJ, onde é professor, tem pós-doutorado em Relações Étnico-Raciais pelo CEFET/RJ. Sua obra articula educação, ancestralidade e saberes afro-brasileiros, propondo uma pedagogia enraizada nas culturas populares.

SANTOS, Milton

Milton Santos foi um dos mais importantes geógrafos brasileiros e um dos grandes intelectuais do século XX. Graduado em Direito, destacou-se por renovar a geografia crítica no Brasil, com estudos sobre urbanização, globalização e o espaço urbano no Terceiro Mundo. Autor de mais de 40 livros, publicou obras no Brasil e no exterior. Atuou como professor em universidades do Brasil, França, Canadá, Tanzânia

e EUA. Recebeu o Prêmio Vautrin Lud, considerado o "Nobel da Geografia", e o Prêmio Anísio Teixeira. Seu pensamento defendeu uma leitura humanista e emancipatória do espaço geográfico. Milton Santos faleceu em 2001.

SANTOS, Antônio Bispo dos

Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, foi um lavrador, escritor, professor e ativista político brasileiro, nascido no Piauí em 1959 e falecido em 2023. Figura central no movimento quilombola, militou pelos direitos à terra e é autor da importante obra *Colonização, quilombos: modos e significações*. Sua trajetória incluiu a atuação como líder comunitário, professor em universidades e a difusão dos saberes ancestrais por meio de sua escrita.

SCLIAR, Moacyr

Moacyr Scliar foi médico, professor e um dos mais destacados escritores brasileiros. Formado em Medicina pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especializou-se em saúde pública e atuou como sanitário e docente universitário. Autor de vasta obra que inclui romances, contos, ensaios e literatura infanto-juvenil, também foi reconhecido cronista em importantes jornais do país. Sua escrita, marcada por humor e reflexão social, aborda temas como identidade, ética e solidariedade humana. Scliar faleceu em 2011.

SIMAS, Luiz Antonio

Luiz Antonio Simas é historiador, escritor, professor e compositor carioca, mestre em História Social pela UFRJ. Com mais de trinta anos de experiência em sala de aula, é referência nos estudos da cultura popular e das tradições afro-brasileiras. Autor de obras fundamentais como *Dicionário da História Social do Samba*, com Nei Lopes, recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio Edison Carneiro. Também é colunista, palestrante e ativista cultural, tendo idealizado projetos como *Ágoras Cariocas*. Em 2024, venceu o Prêmio da Música Brasileira com a canção "Povo de fé", composta em parceria com Marcelo D2.

SODRÉ, Muniz

Muniz Sodré de Araújo Cabral nasceu em 1942, na Bahia. É sociólogo, jornalista, tradutor e professor emérito da Escola de Comunicação da UFRJ. Reconhecido como um dos principais intelectuais brasileiros da comunicação foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional (2009-2011) e colunista da *Folha de S.Paulo*. Autor de dezenas de livros, como *Monopólio da Fala* e *Comunicação do Grotesco*, é referência nos estudos sobre mídia e cultura. Membro da Academia de Letras da Bahia, também é Obá de Xangô no terreiro Axé Opô Afonjá, destacando-se por unir saberes acadêmicos e afro-brasileiros.

SOUZA, Marcelo Lopes de

Marcelo Lopes de Souza é geógrafo e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Geografia pela mesma instituição, tornou-se um dos principais nomes da geografia crítica

no Brasil, articulando debates sobre produção do espaço, territorialidades, conflitos urbanos e práticas sociais emancipatórias. É autor de extensa obra, reconhecida nacional e internacionalmente, marcada pelo diálogo com perspectivas radicais e pela defesa de leituras críticas das dinâmicas socioespaciais contemporâneas. Sua atuação combina rigor teórico, engajamento político e preocupação com os desafios urbanos do presente.

SUDOH, Marcello

Marcello Sudoh é sociólogo e jornalista carioca, radicado em Tóquio, Japão. É amplamente reconhecido por sua dedicação à pesquisa sobre a história do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, da qual é um dos maiores estudiosos. Preside o Consulado da Portela no Japão, promovendo a cultura da escola no exterior. Autor da série de livros *Portela e portelenses* analisa a trajetória da agremiação em diálogo com a história social e política do país. Seu trabalho destaca-se pela precisão histórica e sensibilidade cultural, tornando-o uma referência na historiografia do samba e do Carnaval brasileiro.

VARGENS, João Baptista M.

João Baptista de Medeiros Vargens é professor titular do Setor de Estudos Árabes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Letras – Português/Árabe e doutor em Letras pela Universidade de Lisboa, com pós-doutorado na mesma instituição, atua nas áreas de língua portuguesa, literatura árabe e cultura popular. Suas publicações articulam estudos linguísticos e literários com a valorização das expressões culturais do mundo lusófono e árabe.

VELLOSO, Mônica Pimenta

Mônica Pimenta Velloso é historiadora e pesquisadora titular da Fundação Casa de Rui Barbosa (Ministério da Cultura). Doutora em História Social pela USP, com pós-doutorado na EHESS/Paris, dedica-se à história cultural e das sensibilidades. Suas pesquisas tratam das relações entre intelectuais e imprensa, modernidade e nacionalidade, e das trocas culturais entre Brasil e França. Entre suas obras destacam-se *História e Modernismo* (2010) e *Mário Lago: Boemia e Política* (2011).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Maurício de Almeida. "A periferia de ontem: O processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro (1870-1930)". Rio de Janeiro: Espaços e Debates – Revista de Estudos Regionais e Urbanos; ano VII – Vol. I – n. 21, 1987. p. 15; 27; 33.

_____. *Geografia Histórica do Rio de Janeiro (1502-1700). Volume I e II*, Andrea Jakobsson Estúdio e Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, RJ, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Tradução: Denise Bottman.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro: Inventário da Arte Sacra Fluminense*. Concepção e Coordenação Marcus Antônio Monteiro Nogueira. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.

BARATA, Rita de Cássia Barradas. "Epidemias". In: *Cadernos de Saúde Pública*, v. 3, n. 1. Rio de Janeiro Jan./Mar. 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-311X1987000100002>.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca- Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

BISPO, Nêgo. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados – mapas da interculturalidade*. São Paulo: Edusp, 2015a

CARNEIRO, Edson. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Brasil), 2012.

_____. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Rio, "Zona Norte e Zona Sul: fronteiras para além dos estigmas". In: *Cidade: olhares e trajetórias*, p. 193-218. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. Org: Sandra de Sá Carneiro e Maria Josefina Gabriel Sant'Ana.

CECCHETTO, Fátima & FARIAS, Patrícia. "Tu mora onde?" Território e produção de subjetividade no espaço urbano carioca. In: *Cidade: olhares e trajetórias*, p. 219-239. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. Org: Sandra de Sá Carneiro e Maria Josefina Gabriel Sant'Ana.

CZERESNIA, Dina; MACIEL, Elvira Maria Godinho de Seixas; OVIEDO, Rafael Antonio Malagón. *Os Sentidos da Saúde e da Doença*. Editora Fiocruz, Rio de Janeiro, 2016.

EDMUNDO, Luiz. *No tempo dos vice-reis: 1763-1808*. Brasília: Senado Federal, 2000.

_____. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília, Edições do Senado Federal, 2003.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Disponível em: [file:///C:/Users/55219/Downloads/A_Sociedade_Dos_Individuos_Norbert_Elias%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/55219/Downloads/A_Sociedade_Dos_Individuos_Norbert_Elias%20(1).pdf).

_____. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

FARIAS FILHO, José Almir; ALVIM, Angélica Tanus Benatti (2022). "Higienismo e forma urbana: uma biopolítica do território em evolução." *urbe*. Revista Brasileira de Gestão Urbana, 14, e20220050. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.014.e20220050>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/urbe/a/qhV5y3yN3m5cYHXdMmmTKw/?lang=pt>.

FOUCAULT, Michel. (2010). *História da sexualidade: a vontade de saber* (Vol. 1). São Paulo: Edições Graal.

FRIDMAN, Fânia. *Donos do Rio em nome do rei: uma História fundiária da Cidade do RJ*. Ed. Jorge Zahar: Garamond, 1999.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

_____. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935* / Carlos Nelson Coutinho, organizador. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004. Cap. 1 e 2.
- HAESBAERT, Rogerio. "Por uma constelação geográfica de conceitos". In: *Viver no limite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, p. 19–52.
- HOBBSBAMM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- IGNACE, Étienne. (1907), "A Revolta dos Malês". Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, n. 33, pp. 121-135. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20764/13367>.
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: 2006. Disponível em: https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-producao-do-espaço.pdf. Visualizado em 5 de junho de 2018.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, São Paulo: Selo Negro, 2011.
- _____. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte, Autêntica, 2011a.
- _____. *Novo dicionário Banto*. Rio de Janeiro, Pallas, 2012.
- _____. *Dicionário da Hinterlândia Carioca: antigos 'Subúrbio' e 'Zona Rural*. Rio de Janeiro, Pallas, 2012a.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. "Da periferia ao centro: pedaços e trajetos". *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 1992, v. 35, p. 191-203. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/ra/article/viewFile/111360/109552>. Visualizado em 1 de junho de 2018.
- MONTE, Carlos & VARGNES, João Baptista M. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2001.
- MONTEIRO, Carlos. *Zeca Pagodinho, religiões e subúrbio: uma pesquisa*. Editora Conexão 7, Rio de Janeiro, 2021.
- _____. "O samba como manifestação da fé". *Revista Religião & Sociedade*, n. 43, vol. 2, 141-147, 2023.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NETO, Lira. *Uma História do Samba – As origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O'DONNELL, Julia Galli. "Narrativas (sub)urbanas: representações dos subúrbios na imprensa carioca (1890-1930)". MinC: Biblioteca Nacional, 2012. Disponível em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2012//julia_galli_odonnell_trab_revisado_0.pdf.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. Alguns aspectos da questão sanitária das cidades de Portugal e suas colônias: dos saberes olfativos medievais à emergência de uma ciência da salubridade iluminista. *TOPOI*, v. 6, n. 10, jan.-jun. 2005, pp. 99-142. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v6n10/2237-101X-topoi-6-10-00099.pdf>.

RUFINO, Luiz. "Pedagogia das encruzilhadas". Rio de Janeiro: *Revista Periferia*, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019.

SANTOS, Milton. "O tempo nas cidades". *Ciência e Cultura*, Belo Horizonte, v. 54, n. 2, p. 21-22, São Paulo, 2002. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020

_____. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2014.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – A melancolia européia chega ao Brasil*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2003.

SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

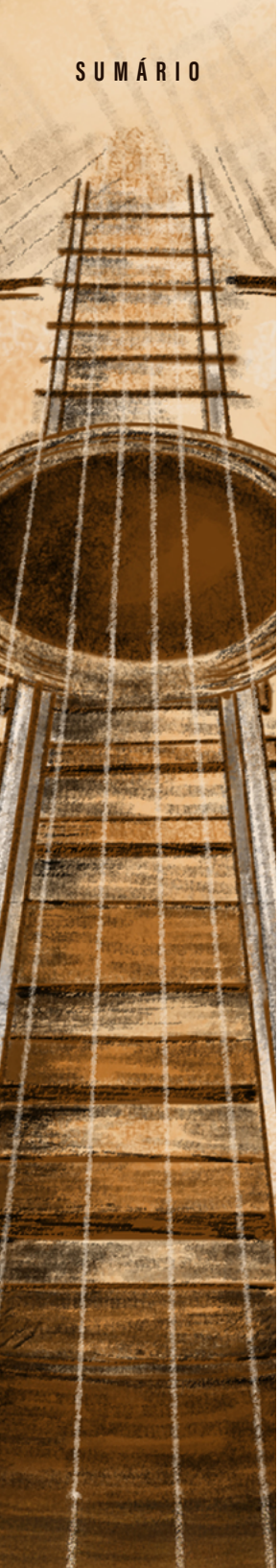
SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Miniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SOUZA, Marcelo Lopes de. "Lugar e (re[s])significação espacial". In: *Os conceitos fundamentais da Pesquisa Socioespacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016. p. 111-134.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.



SOBRE OS AUTORES

Carlos Monteiro

Doutor em Sociologia e mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Laboratório de Estudos Socioantropológicos em Política, Arte e Religião (LEPAR-UFF), é autor de *Zeca Pagodinho, religiões e subúrbio: uma pesquisa*. Jornalista formado no movimento sindical, atuou nos jornais *O Dia* e *Diário Lance!* e foi assessor institucional do Club de Regatas Vasco da Gama. É diretor do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano e fundador do Viradão Cultural Suburbano, voltado à valorização das culturas dos subúrbios cariocas.

Claudio Jorge Soares

Doutor e mestre em Políticas Públicas pela UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense) e jornalista, com atuação como pesquisador social voltado às culturas urbanas. Produtor cultural e gestor público, construiu longa trajetória na Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, onde foi vice-presidente, e no campo das políticas culturais nos subúrbios cariocas. É idealizador do Viradão Cultural Suburbano e vice-presidente do Instituto Cultural Grupo 100% Suburbano, desenvolvendo projetos que articulam cultura, memória, território e inclusão social, em diálogo entre pesquisa, gestão e produção cultural.

WWW.PIMENTACULTURAL.COM

CONEXÕES

Leopoldina, choro e samba

