

Território, corpo e memória nas letras de samba “Meu lugar” e “Meu nome é favela”

Territory, Body and Memory in the Samba Lyrics of “Meu lugar” and “Meu nome é favela”

Beatriz de Jesus Pereira¹

João Claudio Arendt²

Resumo: Este artigo analisa duas letras de samba como textos performativos que entrecruzam memória, corpo e território na construção de identidades e saberes periféricos. A partir da análise das canções “Meu Nome é Favela” e “Meu Lugar”, interpretadas por Arlindo Cruz, e da ancoragem nos estudos da performance (Zumthor; Schechner; Martins), propõe-se compreender o samba como ato de memória e resistência, no qual as ações cotidianas da favela e do bairro possuem essência política, pedagógica e ancestral. As letras, os corpos em movimento e os territórios evocados emergem como arquivos vivos, dispositivos pedagógicos e políticos que desestabilizam narrativas históricas lineares. O corpo, entendido como corpo-tela e corpo-pólis, atua como testemunho das violências e das potências que atravessam os espaços urbanos marginalizados, reafirmando o samba como território de invenção cultural, cura coletiva e afirmação identitária.

Palavras-chave: Samba. Performance. Corpo. Território. Memória.

Resumen: Este artículo analiza dos letras de samba como textos performativos que entrecruzan memoria, cuerpo y territorio en la construcción de identidades y saberes periféricos. A partir de la análisis de las canciones “Meu nome é Favela” y “Meu lugar”, interpretadas por Arlindo Cruz, y de la ancoragem en los estudios de la performance (Zumthor, Schechner, Leda Martins), se propone comprender el samba como acto de esencia política, pedagógica y ancestral. Las letras, los cuerpos en movimiento y los territorios evocados emergen como archivos vivos, dispositivos pedagógicos y políticos que desestabilizan narrativas históricas lineares. El cuerpo, entendido como cuerpo-tela y cuerpo- polis, actúa como testigo de las violencias y de las potencias que atraviesan los espacios urbanos marginalizados, reafirmando el samba como territorio de invención cultural, cura colectiva y afirmación identitaria.

Palabras-claves: Samba. Performance. Cuerpo. Territorio. Memoria.

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

² Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Introdução

O samba, enquanto expressão cultural e artística, constitui um espaço importante na compreensão de como memória, corpo e território entrelaçam-se na construção de identidades coletivas. Suas letras, gestos e modos de execução não apenas narram histórias, mas também atualizam repertórios de saberes inscritos no cotidiano, transmitindo práticas e visões de mundo por meio da performance. Nesse sentido, canções como “Meu Nome é Favela” e “Meu Lugar”, interpretadas por Arlindo Cruz, funcionam como verdadeiros atos de memória e afirmação, nos quais a vivência da favela e do bairro transcendem o ordinário e passam para o extraordinário, dando voz e corpo aos lugares ocupados.

A performance, aqui, é entendida em sua amplitude teórica: como prática social, cotidiana e inscrição de memória. Paul Zumthor (1997) aponta a centralidade da oralidade como território sensível; Richard Schechner (2003) amplia a noção de performance para abarcar os comportamentos restaurados do dia a dia; Leda Maria Martins (2021) concebe o corpo como encruzilhada temporal e lugar de memória; e Michel de Certeau (1998) propõe as “artes de fazer” como táticas de reinvenção cotidiana do espaço. Essas perspectivas permitem abordar o samba como prática performativa que (re)cria territórios simbólicos e corporais.

Um gênero em diáspora

Não há uma data precisa para o surgimento do samba, pois o gênero pode ser observado como resultado das batucadas nas senzalas, dos ritos afro-brasileiros, das brincadeiras e festas baianas, e das noites boêmias do Rio de Janeiro. Algumas pesquisas apontam que ele surgiu na Bahia, junto à dança da umbigada; outras defendem que seu nascimento oficial ocorreu no Rio de Janeiro; e outras apontam a África como ponto inicial do samba.

No entanto, adotaremos a Bahia como ponto de partida para um breve percurso histórico-territorial do gênero. Partindo dessa perspectiva, o samba nasceu na Bahia, foi para o Rio de Janeiro, no que Schwarcz e Reis (1996) definiram como “diáspora baiana” e, com a migração para o Rio de Janeiro, ganhou novos contornos. Na capital, cresceu nos quintais e terreiros das “tias” baianas, como Tia Ciata, Perciliana do Santo Amaro e Bebiã de Iansã. Aqui, destacamos a importância da disposição geográfica dessas casas como estratégia de resistência. Muniz Sodré (1998) descreve isso como uma “Metáfora viva das posições de

resistência”: na parte da frente, realizavam-se os bailes aceitos pela sociedade da época; nos fundos, aconteciam os batuques dos terreiros e as festas de samba, revelando como o samba era visto na época e como utilizou estratégias para burlar a perseguição. As casas dessas mulheres tornaram-se verdadeiros quilombos urbanos: espaços de festa, fé e resistência.

Além das casas das tias baianas, outros espaços urbanos foram fundamentais para a formação do samba que se tem atualmente: a Praça Onze, por exemplo, no início do século XX, transformou-se em território simbólico do samba carioca. Como destaca Muniz Sodré (1998), foi ali que blocos, cordões e rodas de samba começaram a ocupar a cidade, contrariando as tentativas de higienização social que empurravam a população negra para os morros. Esse deslocamento forçado da planície para o morro não apagou o samba. Pelo contrário, ele reinventou-se. A cada batida, a cada verso, o samba registrava memórias, arquivava saberes, denunciava violências e celebrava encontros. Ele tornou-se, portanto, arquivo vivo da memória negra periférica. O samba saiu das cidades para os morros e retornou às cidades ainda mais forte e poético.

Por ser um gênero que nasce dessas múltiplas diásporas, do transatlântico à subida aos morros, falar de samba implica, inevitavelmente, falar de território, corpo e memória. Trata-se de uma manifestação cultural que, antes mesmo de receber a denominação “samba”, já se expressava nas festas realizadas nas senzalas, nos sons dos tambores e nas composições permeadas por elementos das línguas banto e de outras matrizes africanas. Esses elementos conformam um repertório simbólico e sonoro que constitui o alicerce ancestral responsável por sustentar e atribuir sentido à sua existência.

O ponto central que será abordado aqui é que toda essa história pode ser observada nas letras de samba, que funcionam como forma de perpetuar a memória por meio das palavras, do corpo e da voz, sempre considerando quem são as pessoas que apresentam essa narrativa. Que voz é essa? De quem é esse corpo? Que memórias são ativadas e arquivadas nessas narrativas?

Para efetivar o presente estudo, este texto analisará as letras “Meu Nome é Favela” e “Meu Lugar”, interpretadas por Arlindo Cruz. Trabalhar corpo e memória em relação com território possibilita uma visão crítica de um gênero que foi e ainda é perseguido, especialmente no campo da intelectualidade, cujas narrações do cotidiano costumam ser lidas como fatos cômicos ou tristes, sem compreender, contudo, o caráter político que uma crônica narrativa ou poética como o samba é capaz de imprimir ao realizar um recorte poético dos corpos que ocupam territórios periféricos, dançam, batem palmas, batem tambor, enfrentam perseguições

políticas e políticas de morte, cantando e levando na ginga, nos ensinamentos de roda, conselhos para resistir.

Para compreender como corpo, memória e território articulam-se nas letras de samba, é necessário recorrer aos referenciais que pensem a performance como prática cultural e política. Essa perspectiva amplia a análise para além do texto escrito ou cantado, situando-o como experiência viva, incorporada e territorializada.

Corpo, território e cotidiano em performance

Paul Zumthor afirma que “é pelo corpo que nós somos o tempo e lugar” (Zumthor, 1997, p.157). Assim, compreende-se nesta análise o corpo como aquele que fala, escreve e inscreve. A inscrição dos corpos no território e os ‘fazer cotidianos’ desse corpo, no e por meio do território, estão combinados.

Segundo Zumthor, “as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa)” (Zumthor, 1997, p. 157). Em outra obra sua, *Performance, recepção, leitura*, Zumthor trata da importância do corpo, e também da audiência, na interação obra/leitor. O samba, portanto, não é apenas a fala de um grupo social, mas uma forma de ligação que reverbera no corpo. Zumthor descreve essa relação com o texto da seguinte forma:

É ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (Zumthor, 2007, p. 24).

Por isso, ao evocar ações do cotidiano periférico negro e marginal, o samba experiencia em seu cantar, em suas letras e em suas repetições vivências daqueles que o escrevem, leem e ouvem. A crônica narrada pelo samba é um recorte poético de pequenas ações reiteradas. Por sua vez, Schechner vai observar as ações cotidianas da seguinte forma:

Prestar atenção em ações simples, performar no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar

o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez (Schechner, 2003, p. 27).

O samba já possui um caráter ritualístico se observado pela sua origem, como os instrumentos utilizados, as próprias referências místicas em suas letras, seu caráter cíclico, e o que o próprio nome de classificação do tipo e cenário do gênero, ‘roda de samba’, sugere. Nessa, não há começo e nem fim, parte alta ou baixa, separação de classes ou de gênero. As rodas de samba, quando ocorrem em ruas, esquinas, vielas e bares, sacralizam o profano e destacam, honram o ordinário, fazem das ações e eventos comuns, ações de reflexão.

Por meio dessa configuração, é possível pensar o corpo inscrito no “tempo espiralar” (Martins, 2021), que guarda no corpo de quem narra fragmentos de memória. Dessa forma, assim como Schechner (2003), compreendemos que a performance está ‘entre’, ou seja, o samba enquanto performance transita entre o ritual e o cotidiano.

Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998), também aborda como as ações cotidianas, carregadas de saberes, compreendem em si memórias e resistências que visam confrontar padrões de vivência impostos, ou seja, estratégias de sobrevivência que podem ser comparadas às estratégias da era escravagista do Brasil. Sobre os fazeres cotidianos, Certeau assevera que:

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimórficas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos (Certeau, 1998, p. 47).

O viver do povo negro periférico, como ir à padaria, andar, falar, é também uma forma de sobreviver e perpetuar memórias. Assim como as entidades em imagens de santos cristãos (sincretismo), a luta investida de dança (capoeira), a língua portuguesa possui inúmeras marcas das línguas africanas, moldando o que Lélia Gonzalez chama de “pretuguês” (2020). Todas essas formas de existir, dançar, cultivar e falar resistiram às custas de estratégias que moldam o agir do cotidiano e contrariam as pressões colonizadoras.

Em uma perspectiva decolonial, observamos a importância dessas narrativas cotidianas, através dos corpos, gestos e palavras, conforme defendido por Leda Martins:

Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento (Martins, 2021, p. 107).

Por isso, também apoiados nos estudos de Leda Martins, que afirmam que “memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente” (Martins, 2021, p. 57), analisaremos, a seguir, o corpo e o território escrito no texto. Eles serão vistos como lócus de memória.

Análise das canções

Neste tópico, serão analisadas as letras “Meu Nome é Favela” (2011), composta por Rafael de Oliveira Delgado, e “Meu lugar” (2009), composta por Arlindo Domingos da Cruz Filho e José Mauro Diniz, compreendendo-as como crônicas narrativas de um território físico e simbólico atravessado pelo corpo e descrito como arquivo de memória e repertório. Vamos à estrofe inicial da primeira composição:

Meu nome é favela

Eu sempre fui assim mesmo
Firmeza total e pureza no coração
Eu sempre fui assim mesmo
Parceiro fiel que não deixa na mão (Delgado, 2011)

O texto inicia com uma afirmação que transmite segurança em relação à personalidade e origem do eu lírico. Ele elenca qualidades de caráter em linguagem coloquial, como “firmeza total” e “parceiro fiel que não deixa na mão”. Essas expressões revelam não apenas os traços do sujeito lírico, como também o lugar social de onde ele fala. São marcas da ética da rua, um território em que a lealdade ultrapassa o *status* de valor e se torna, de fato, uma forma de sobrevivência. Isso porque no morro e na periferia, não há defeito maior que ser “171³” e “cagete”⁴, como aparece nos registros do documentário *Onde a coruja dorme* (2012), que apresenta a obra do sambista Bezerra da Silva e as reflexões de vários sambistas sobre a vida no morro. Assim, a canção não só expõe uma individualidade, mas ecoa um código moral das ruas.

Na sequência do texto, observa-se o destaque de lugares e comportamentos reiterados:

É o meu jeito de ser
Falar com geral e ir a qualquer lugar
E é tão normal de me ver
Tomando cerveja calçando chinelo no bar

Não dá pra evitar bate papo informal

³ No contexto de gíria, o adjetivo “171” é atribuído a pessoas que enganam o outro e vivem cometendo trapagens e/ou crimes.

⁴ Segundo o dicionário *Aulete*: 1. Bras. Pop. Delatar, denunciar; alcaguetar; ACUSAR 2. Fazer intrigas ou dizer maledicências sobre (alguém); alcaguetar.

Quando saio pra comprar um pão
Falar de futebol
E do que tá rolando de novo na televisão

Suburbano nato, com muito orgulho
Mostro no sorriso, nosso clima de subúrbio (Delgado, 2011)

Compõe-se aqui um recorte poético do cotidiano que apresenta o sujeito lírico como “suburbano nato”. Essa expressão enfatiza que o lugar não está necessariamente ligado ao nascimento, mas se inscreve ontologicamente no indivíduo. O adjetivo “suburbano”, nesse contexto, não apenas indica de onde o poeta fala, mas também quem ele é e como se constitui.

A intimidade com o território permite ao eu lírico “ir a qualquer lugar”, evidenciando um pertencimento que ultrapassa o espaço físico. As conversas ocasionais ao comprar um pão transformam esse espaço tanto em moradia, quanto em lugar de interação, encontros e vivências. Aqui, o subúrbio revela-se como um espaço de sociabilidades e interação.

Milton Santos (1999), em *O território e o saber local: algumas categorias de análise*, auxilia na compreensão desse movimento ao afirmar que o território não é somente uma superfície geográfica, mas um espaço vivido, atravessado pelas práticas cotidianas e pelos usos que dele se fazem. Nesse sentido, o “suburbano nato” é alguém que reescreve o subúrbio como lugar de vida, onde se produzem laços e identidades. Stuart Hall (2006) afirma que a identidade não é algo fixo, mas um processo em constante construção. O poeta, ao se afirmar suburbano com orgulho, mostra como a identidade articula-se a partir de referências culturais, modos de ser e experiências compartilhadas naquele espaço.

Ao finalizar o fragmento com um sorriso que expressa o “clima de subúrbio”, o eu lírico contraria a imagem de sofrimento frequentemente atribuída ao subúrbio e à periferia. A letra propõe outra perspectiva: a de um território que, mesmo atravessado por dificuldades, é lugar de orgulho, de alegria e de afetos, reafirmando que o subúrbio não é só espaço de falta.

O texto segue apresentando novos recortes de ações reiteradas:

Eu gosto de fritada e jogar uma pelada
Domingo de sol
E fazer churrasquinho com a linha esticada
No poste passando cerol

Cantar partido alto, no morro,
No asfalto sem discriminação (Delgado, 2011)

Neste fragmento, “jogar pelada”, “fazer churrasquinho”, “passar cerol” são hábitos cotidianos que, embora simples, aparecem sempre atravessados pela coletividade, revelando

uma forma comunitária de experienciar a vida. O ato de passar cerol, por exemplo, funciona como marcador social: não é uma prática comum a todos os lugares, mas um gesto que, ainda que possa aparecer em outros bairros, carrega um significado especialmente periférico. Schechner (2003) contribui para essa reflexão ao afirmar que:

A vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (Schechner, 2003, p. 27).

A ação de cantar, que por si só já evoca voz, grito e rito, é localizada em dois espaços: o morro e o asfalto. Essa dicotomia não remete puramente à diferença de altitude, mas simboliza a possibilidade de existir em diferentes territórios sociais: o asfalto, muitas vezes percebido como espaço mais “nobre”, e o morro, frequentemente associado à marginalização. Ao se afirmar presente em ambos, o eu lírico revela a vontade e a ação de transitar por esses lugares sem abrir mão de sua essência suburbana e periférica, e sem ser definido ou limitado pela discriminação de sua origem.

Em seguida, o sujeito lírico introduz a palavra-chave da composição, nomeando o território em que o cotidiano representado materializa-se:

Meu nome é favela
É do povo do gueto a minha raiz
Becos e vielas
Eu encanto e canto uma história feliz
De humildade verdadeira
Gente simples de primeira
salve ela meu nome qual é?

Salve ela meu nome é favela
Do povo do gueto a minha raiz
Becos e vielas
Eu encanto e canto uma história feliz
De humildade verdadeira
Gente simples de primeira
Gente simples, jeito simples de Favela (Delgado, 2011)

Ao afirmar “meu nome é favela”, a passagem retoma o que vem sendo discutido ao longo do texto: o território não aparece apenas como plano de fundo das ações, mas se mostra intrinsecamente ligado às pessoas que o habitam, defendem e reinventam. Ele é a identidade de quem fala, é nome, é raiz, é magia. É também culto, ancestralidade e memória, sobretudo quando afirma “encanto e canto uma história feliz”, aproximando-se do que Leda Martins defende ao pensar a arte e a voz como performance:

Na performance da voz, cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses contos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta, numa gesta que também inclui as travessias históricas do negro, suas memórias de África, fábulas africanas e afro brasileiras, a formação do cosmos, as histórias das divindades, das anedotas, dos causos e de muitos outros enunciados, sejam milenares, sejam recentes e mesmo da atualidade, que as performances da oralitura presentificam e reanimam em todos os terreiros negros, dimensão cósmica de assentamento, criação e veiculação de saberes (Martins, 2021, p. 75).

A expressão “gente simples de primeira” carrega marcas de violência, pois remete à categorização que consiste em hierarquizar pessoas e corpos como se faz com a carne: de “primeira”, mais cara e valorizada, e a de “segunda”, mais barata e destinada aos mais pobres. Embora a letra procure subverter essa lógica ao atribuir à “gente simples” o qualificativo de “primeira”, a própria necessidade dessa inversão e afirmação evidencia a permanência de uma estrutura social que classifica sujeitos a partir de seu valor econômico e de sua posição social. Assim, o verso denuncia, ao mesmo tempo em que confronta, mecanismos históricos de desigualdade e desumanização

A letra, embora expresse esse pensamento violento, subverte outros. Em vez de reforçar estigmas, apresenta o território como espaço de memória e alegria, onde identidades são construídas e “jeitos” são moldados. Não por acaso, o último verso afirma um “jeito simples de favela”, celebrando o modo de ser que emerge desse lugar e resiste às tentativas de desvalorização.

A segunda letra de samba analisada a seguir, intitulada “Meu lugar”, foi composta por Arlindo Domingos da Cruz Filho e José Mauro Diniz. Vamos a ela:

Meu lugar
O meu lugar,
é caminho de Ogum e Iansã,
lá tem samba até de manhã
e uma ginga em cada andar (Cruz; Diniz, 2009)

Esse trecho inicial apresenta um espaço em que o sagrado e o profano misturam-se, pois, a rua que é atravessada por tantos corpos também é caminho de entidades. Ogum, orixá da guerra, e Iansã, a senhora dos ventos e das tempestades, têm em comum a proteção àqueles que os cultuam com devoção, constantemente associados às batalhas e lutas cotidianas, como as enfrentadas por grupos marginalizados, e as batalhas no plano espiritual. Por serem representados como fortes e guerreiros, eles são vistos como protetores daqueles que os admiram.

A “ginga em cada andar” simboliza um forte aspecto da afrobrasilidade: o movimento do corpo. Esse movimento, presente na capoeira, representa a habilidade de saber andar e agir, bem como o andar da malandragem. A ginga, que ora avança, ora recua, metaforiza uma filosofia de vida, pois “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021 p. 14). A autora ainda afirma:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (Martins, 2021, p. 14).

Por isso, compreende-se a ginga como uma forma de estar no mundo que produz saberes e estratégias de resistência gravadas no corpo. No fragmento a seguir, o lugar vai ganhando corpo:

O meu lugar,
é cercado de luta e suor,
esperança num mundo melhor,
e cerveja pra comemorar. (Cruz; Diniz, 2009)

A imagem da luta e do suor remete às batalhas cotidianas por moradia, educação, saúde, saneamento, além de tantas outras carências enfrentadas por esses corpos. A dor e a resistência são evidenciadas, mas há uma quebra no verso final: “cerveja pra comemorar”. Essa imagem revela que, apesar das repressões, a celebração permanece como prática histórica de sobrevivência. É a certeza de que sempre haverá motivos, ainda que mínimos, para afirmar a vida e a alegria.

Na sequência, o sujeito lírico afirma que o seu lugar possui uma dimensão mítica e ritualística, mesmo cercado por outros espaços periféricos:

O meu lugar,
tem seus mitos e seres de luz,
é bem perto de Oswaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá. (Cruz; Diniz, 2009)

O caráter espiritual apresenta-se no segundo verso: “mitos e seres de luz”, ao mesmo tempo em que o “lugar” é espacialmente localizado, com a citação de regiões do Rio de Janeiro, vizinhas a Madureira: Oswaldo Cruz, Cascadura, Vaz Lobo e Irajá. Dessa forma, o chão une os dois mundos, o espiritual e o físico. Essa reflexão faz parte de muitas cosmovisões africanas, nas quais o espaço metafísico interage com o físico, revelando que o território não é apenas chão, mas também ancestralidade e misticismo. De acordo com Simas,

Na interação entre o visível e o invisível, busca-se o equilíbrio entre o humano e a natureza, o vivo e o morto, aquilo que se toca e aquilo que se intui, o sagrado e o profano. Entre esses aspectos não existe dicotomia, mas interação (Simas, 2025, p. 9).

Nas próximas estrofes, a letra anuncia explicitamente o território poetizado: Madureira.

O meu lugar,
é sorriso é paz e prazer,
o seu nome é doce dizer,
Madureira, lá, laiá.
Madureira, lá, laiá.

Ah que lugar,
a saudade me faz lembrar,
os amores que eu tive por lá,
é difícil esquecer. (Cruz; Diniz, 2009)

Fazendo uso da repetição, os dois últimos versos da quarta estrofe evocam quase que um mantra, uma espécie de louvação ao bairro apresentado. A predominância da assonância, configurada pela recorrência da vogal aberta /a/, que também se repete - “lá, laiá” -, contribui para essa interpretação.

O grupo léxico “sorriso, paz e prazer” constrói um imaginário distinto do estigma associado à periferia. Ao invés da escassez e da violência, o eu lírico evoca alegria, ternura e doçura. Madureira aparece como lugar de afeto e de memória.

Aqui, o tom também é de reflexão. Por meio do advérbio ‘lá’, é possível inferir que o eu lírico fala com distância do espaço referido; ou seja, embora não esteja vivendo mais ali, os amores e as vivências seguem gravados no corpo de quem experienciou esses momentos. Observa-se a performance que se realiza ao rememorar práticas nesse espaço: o poeta é “um corpo biografema, que enovela o vivido com o imaginário - criando suas próprias autoficções - e cuja elocução performa uma voz personalizada que, como diria Zumthor, ‘ressacraliza o itinerário profano da existência’” (Zumthor *apud* Martins, 2021, p. 108). O “lugar” é também tempo, uma vez que convoca lembranças e afetos que atravessam a vida, tal como se lê a seguir:

Doce lugar,
que é eterno no meu coração,
e aos poetas traz inspiração,
pra cantar e escrever. (Cruz; Diniz, 2009)

Essa passagem reafirma a ligação vital com o território “eterno no coração”. O coração, órgão vital e símbolo da vida, em algumas culturas, reforça a ideia de que o lugar não é apenas espaço físico, mas princípio de existência. Além disso, Madureira é apresentado como fonte de inspiração coletiva: lugar que faz nascer poesia, canto e escrita, destacando a sensibilidade e a potência que o território possui.

Ao mesmo tempo, Madureira é lugar de outros afetos, práticas e personagens:

Ah meu lugar,
quem não viu a Tia Eulália dançar,
Vó Maria o terreiro benzer,
e ainda tem jongo à luz do luar.

No segundo e terceiro versos da estrofe, o espaço materializa-se em personagens concretas: “Tia Eulália” e “Vó Maria”. São figuras femininas ligadas à tradição popular, que representam o patrimônio imemorial da comunidade.

Tia Eulália, que fez parte de uma das famílias que migrou para o Rio de Janeiro levando influências culturais que reverberam no samba, foi uma das responsáveis por manter viva a tradição do Jongo na Serrinha, comunidade localizada em Madureira, além de fundar a escola de samba Império Serrano. A afirmação “quem não viu Tia Eulália dançar” descreve como a dança, o corpo e a memória de Tia Eulália estão presentes no corpo de Madureira. Vó Maria, por sua vez, foi uma liderança comunitária e religiosa. Por isso, é apresentado o ato de “benzer”, feito por líderes religiosos com o intuito de dar uma bênção ou proteger espiritualmente. Aqui, é importante destacar que o terreiro explicita que o ato de benzer refere-se à religião de matriz africana, e não a outras religiões cristãs. Vó Maria foi, igualmente, uma das responsáveis, se não a mais engajada, por perpetuar o Jongo da Serrinha.

O Jongo, mencionado no verso, é uma prática cultural afro-brasileira ligada à dança, ao canto e ao tambor. A prática articula festa e ritual, lazer e ancestralidade, reafirmando o território como espaço de celebração. O “dançar”, portanto, aponta tanto para a festa quanto para o rito; já o terreiro, além de espaço de cultos, é também lugar de acolhimento. Nesse sentido, podemos pensar em Luiz Rufino (2019, p. 118), quando afirma que:

O terreiro é o empreendimento inventivo das populações negras transladadas por conta das violências da escravidão, é a reinvenção do tempo/espaço no rito. A diáspora africana, à medida que se codifica como uma encruzilhada transatlântica, um assentamento negro-africano no “novo mundo”, compreende-se também como um imenso terreiro que pare muitos outros.

A letra reinscreve, portanto, o terreiro como lugar de inúmeros aprendizados, afetos e criação de novos mundos. Nesse espaço, as personagens mencionadas, bem como tantas outras “Tias baianas”, foram lideranças afro-brasileiras respeitadas, acolhedoras e protetoras. Elas simbolizam laços comunitários que ultrapassam o sangue e se fundam na solidariedade.

O tom de exaltação a Madureira amplifica-se na sequência:

Ah meu lugar,
tem mil coisas pra gente dizer,
o difícil é saber terminar,
Madureira, lá, laiá.
Madureira, lá, laiá. (Cruz; Diniz, 2009)

Como se vê, o eu lírico abre os versos apontando a infinitude de experiências que compõem Madureira. O excesso de práticas e símbolos torna até “difícil saber terminar”, revelando a densidade/diversidade cultural do território. Aqui, Madureira não é apenas um bairro, mas um mundo em si: um lugar onde o tempo expande-se pela memória coletiva.

A referência ao samba, no terceiro verso da primeira estrofe da canção, é retomada na passagem a seguir:

Em cada esquina um pagode um bar,
em Madureira.
Império e Portela também são de lá,
Em Madureira. (Cruz; Diniz, 2009)

As esquinas de Madureira, espaço cotidiano e popular, são descritas como lugar de encontro, pagode e bar. Além disso, esse espaço é utilizado para ações religiosas, o que confere um caráter múltiplo de experiências a ele. Luiz Rufino (2019, p. 126) afirma que “nas ruas, esquinas e encruzilhadas da cidade, os corpos, subalternizados frente ao dilema colonial, praticam os espaços, gingam, golpeiam, sobrevivem”.

Ao citar Império Serrano e Portela, duas das mais importantes escolas de samba do Rio, o texto reforça que essas instituições funcionam como espaços de festa, de aprendizado e de formação comunitária. Simas (2019) defende que a escola de samba é mais que um ambiente de festa: é um ambiente de formação pedagógica. Assim, Madureira emerge como território pedagógico, no qual a comunidade produz e transmite conhecimento por meio da arte.

O Mercado de Madureira, por seu turno, é apresentado como espaço simbólico de abundância e de desejo:

E no Mercado você pode comprar,
por uma pechincha você vai levar,
um dengo, um sonho pra quem quer sonhar,
Em Madureira. (Cruz; Diniz, 2009)

As palavras “pechincha” e “dengo”, no excerto transcrito, carregam forte influência africana, compondo o que Lélia Gonzalez (2020) chamou de “pretuguês”, ou seja, a marca da oralidade negra no português do Brasil. Essa é uma estratégia de resistência que se opõe à dominação colonial também no campo da língua.

Nesse mercado, não se compram apenas alimentos, mas igualmente afetos e sonhos. É um lugar em que se busca fartura e se alimenta a imaginação, um espaço que ultrapassa a função comercial e se converte em território de esperança.

Madureira ainda é lugar de outras práticas sociais:

e quem se habilita até pode chegar,
tem jogo de roda, caipira e bilhar,
buraco sueca pro tempo passar,
Em Madureira.

E uma fezinha até posso fazer,
no grupo dezena, centena e milhar,
pelos setes lados eu vou te cercar,
Em Madureira. (Cruz; Diniz, 2009)

O jogo constitui igualmente uma forma de aprendizado. Entretanto, mais que isso, ele apresenta novamente filosofias de vida presentes no caráter polifônico e polimorfo do samba, das letras, dos ritmos e dos corpos. Nessa cultura, o jogo do corpo, da palavra e do som constitui uma unidade. Por meio dele, apresentam-se formas de viver.

A “fezinha”, por sua vez, faz referência ao jogo do bicho, prática que tem origem e grande importância nas periferias. O jogo, que ainda é considerado ilegal no Brasil, nas comunidades periféricas representa uma forma de buscar na sorte e na fé uma maneira de mudar a realidade financeira pessoal. O cercar pelos sete lados, apresentado no texto, constitui uma expressão ligada ao jogo do bicho, conforme afirma Mussa, no conto “A milhar do galo”:

Há muitas maneiras de jogar: num bicho específico (ou seja, no grupo de números a ele associados), nas dezenas, na combinação de duas ou três dezenas, nas centenas, nos milhares. “Cercar” (pelos cinco ou pelos sete lados) é apostar do primeiro ao quinto ou do primeiro ao sétimo prêmios. E “inverter” é jogar num dado número e nas permutações dos seus algarismos (Mussa, 1972, p. 263).

Por fim, o pagode nas esquinas, o mercadão, as escolas de samba - todos esses elementos constituem o que Luiz Rufino (2019) chama de pedagogia da encruzilhada, visto que articulam sagrado, profano, cotidiano e ancestralidade em uma lógica que desafia a racionalidade colonial e eurocêntrica. O samba, nesse sentido, narra e legitima as práticas populares que foram historicamente estigmatizadas, mas que sustentam a vida coletiva e a resistência nos territórios periféricos.

Conclusão

A análise das composições a partir dos estudos da performance, do corpo e do território possibilitou compreender os textos tanto como ação, quanto como deslocamento das noções de corpo e espaço para além do plano físico. Ambos se revelam como memória, comunidade, movimento e saber - um entrecruzamento que desafia a linearidade histórica e propõe uma leitura decolonial da cidade e da história.

As esquinas, o Mercadão, o pagode, as ruas, os morros, as favelas e as escolas de samba não são apenas cenários, mas dispositivos pedagógicos e políticos. Nesse sentido, analisar o território significa reconhecer tanto suas violências estruturais, gentrificações, marginalizações e estigmas sociais, quanto suas potências de resistência, criação e invenção comunitária.

O samba, ao representar essas práticas e lugares, evidencia modos de viver que foram historicamente subalternizados, mas que sustentam até hoje a vida coletiva nos territórios periféricos. A palavra cantada, as imagens do corpo em movimento e os espaços de encontro funcionam como arquivos vivos que transmitem memórias e projetam futuros possíveis. Assim, a cultura popular apresenta-se como território pedagógico, no qual o aprendizado dá-se pela experiência compartilhada e pelo corpo em performance.

O corpo emerge como o que Leda Martins (2021) define como “corpo-tela” e testemunho das temporalidades e espacialidades vividas. É também “corpo-pólis”, atravessado por violências e tentativas de silenciamento, mas igualmente corpo que denuncia, reinventa e insiste em sobreviver. Como inventário vivo, ele faz-se voz que restitui e reivindica em constante processo de cura coletiva.

Portanto, analisar as letras a partir dessa perspectiva, entre espaço, corpo e memória, significa reconhecer sua potência como lugar de produção de saberes, resistência política e invenção cultural. A favela constitui, sem sombra de dúvidas, um território urbano que, ao mesmo tempo em que carrega as marcas das opressões, escava caminhos de esperança e abre possibilidades para outros modos de existir e conviver.

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CADERNOS IPPUR. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Cadernos IPPUR*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jan./abr. 1986.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEU LUGAR. Letra de Arlindo Cruz. Incluída no álbum *Batuques do Meu Lugar* (ao vivo), gravado ao vivo no Terreirão do Samba, 6 jun. 2012; lançado no segundo semestre de 2012.

MEU NOME É FAVELA. Letra de Rafael Delgado; intérprete: Arlindo Cruz. Incluída no álbum *Batuques e Romances*, lançado em 26 de maio de 2011.

NETO, Simplicio; DERRAIK, Márcia. *Onde a coruja dorme*. Brasil: 1001 Filmes, 2012. Documentário (92 min).

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. 2. ed., Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25–50, 2003.

SIMAS, Luiz Antonio. *Ciências encantadas das macumbas*. 2. ed., Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *Umbandas: uma história do Brasil*. 13. ed., Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2025.

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

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asuntos Impresos Ediciones, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ISSN: 1984-4921

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v18.n40.13>

Recebido em: 03/03/2026

Aprovado em: 11/05/2026