



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/o-tempo-das-coisas/>

### **As coisas têm o tempo das coisas: o tempo espiralar manifesto no samba e no rap**

Taiana Machado[1]

**RESUMO:** O ensaio propõe uma leitura da aproximação entre o samba e o *rap* na cidade do Rio de Janeiro a partir do tempo espiralar, conceito atribuído à Leda Maria Martins. O texto aponta o encontro dos dois estilos que tem em Marcelo D2 um importante expoente. O ensaio, resgata a história das periferias cariocas e a maneira pela qual a performance musical do samba e do *rap* resguardou saberes e histórias de resistência do povo negro e periférico da cidade. Assim, esse encontro se torna uma dobra do tempo, isso é, um espaço em que o ontem e o hoje se recuperam e se influenciam mutuamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Rap*. Samba. Tempo Espiralar. Performance. Música.

---

### **Things have their own time: the spiral time manifested in samba and rap**

**ABSTRACT:** This essay proposes a reading of the connection between samba and rap in Rio de Janeiro through the lens of spiral time, a concept attributed to Leda Maria Martins. The text highlights the intersection of the two styles, with Marcelo D2 as an important exponent. The essay explores the history of Rio's peripheries and the ways in which the musical performance of samba and rap preserved the knowledge and stories of resistance of the city's black and peripheral population. Thus, this encounter becomes a wrinkle in time, in other words, a space where yesterday and today reconnect and influence each other.

**KEYWORDS:** Rap. Samba. Spiral Time. Performance. Music.



Nas temporalidades curvas,  
tempo e memória  
são imagens que se refletem.  
(Martins, 2021, p.23)

*As coisas têm o tempo das coisas e as pedras têm o tempo das pedras.* Referencio esse provérbio conhecido por passarinhos no livro de poesias *7 notas surdas* (2025). Ele me foi soprado em uma tarde de contemplação do curso de um rio na Serra de Nova Friburgo. Observava a velocidade das águas, sempre em movimento e variação, em oposição ao tempo das pedras que ali pareciam estáticas. Mas temos consciência que aquela era uma falsa impressão de imobilidade. As pedras têm seu tempo de erosão, de criar musgos, de escurecer ou clarear, têm seu tempo de movimento e variação. Enquanto eu observava o tempo da água e o tempo das pedras que ali corriam também refletia o meu tempo, como personagem presente da paisagem. O que havia naquele cenário, portanto, era uma sobreposição de tempos que transcorriam em diferentes velocidades e se esbarravam naquele encontro de água-pedra-gente. Naquele breve e distendido momento, senti no meu corpo o tempo como entidade muito distante daquele Saturno devorador de filhos, pintado por Goya e tão explorado no campo da psicanálise. O tempo que eu via naquele encontro era dilatado e acolhedor.

As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presentes, passado e futuro, como experiências ontológicas e cosmológicas, que tem como princípio básico do corpo, não o repouso como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p.23)



Os estudos de Leda Maria Martins contrapõem o tempo espiralar à temporalidade ocidental do calendário que descreve um tempo progressivo e reto, manifesto na substituição do passado pelo presente e apontando sempre a direção do futuro. Porém, mesmo dentro do reinado tirânico de Cronos, há espaço para a subversão quando a filosofia ocidental entende que o tempo seria capturado pela dimensão da palavra em sua expressão discursiva. O tempo é uma experiência que se materializa através da linguagem. A palavra emoldura o tempo à medida em que afirma: ontem, hoje, amanhã e, ao anunciá-lo, traduz sua experiência. Eu, como ser humano sentada à beira do rio, experiencio o tempo de maneira diferente do rio, que o experiencia diferentemente da pedra. Entretanto, nessa paisagem, apenas eu posso quantificar o tempo ao afirmar “ontem fui à beira do rio”, e ser compreendida por outros seres humanos que tem a dimensão do que nós chamamos de ontem.

Ao emoldurar o tempo e atribuir a ele o significado de “ontem” a palavra se torna lugar de memória, pois ao usá-la como ferramenta de captura do tempo, impregno-a com a experiência que tive na beira do rio e torno esse tempo subjetivo. Ou seja, ao dizer “ontem” compartilho um significado comum a outros seres humanos e, na mesma medida, marco o “meu ontem” a partir da minha memória. Portanto, palavra e memória passam a ter um relacionamento íntimo.

Observe que a palavra é uma entidade independente do seu suporte, isso é, não existe uma relação direta entre palavra e escrita. A epistemologia ocidental hipervaloriza a condição escrita da palavra sobre as demais enquanto, como afirma Leda Maria Martins: “África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição (...)” (2021, p.33). Mas a autora vai além ao reivindicar uma dimensão da palavra que sobrevive no gesto.

Ao remeter à opressão histórica que se deu contra os povos africanos em seu sequestro e traslado para as Américas, Leda Maria Martins nos lembra que as práticas desses povos sobrevivem em uma *corpora* de conhecimentos, isso é, uma memória que se preserva a partir da dança, do canto, do movimento. É através do gesto performático que a epistemologia desses grupos será recriada, sendo invadida pelos saberes europeus, mas também afetando-os em igual medida



As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias, sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletora de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até a mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia. (Martins, 2021, p.36.)

O corpo e a voz se tornam, nesse contexto, suportes vivos para oralitura que inscreve a memória desses povos. Diferente do tempo linear que corta à sangue frio e aponta dimensões de passado, presente e futuro que não podem coabitar, a dimensão do tempo espiralar se reconfigura no gesto performático, pois ele permite a reencenação da episteme ancestral e, na mesma proporção, a reinventa no instante da performance. São tempos coabitados como pedra-gente-rio.

É com a lente do tempo espiralar, que observo, nesse ensaio, o curso de um novo movimento que desponta dentro do samba ou a partir dele. O samba, essa entidade performática que conquistou o status de símbolo nacional a partir dos anos 1930 e cujo mistério foi investigado por Hermano Vianna Filho (1999), parece propor uma dobra no tempo. Em seu livro, o antropólogo e pesquisador busca explicação para o fenômeno de como esse gênero musical eminentemente preto, que fora perseguido e tachado pejorativamente de batuque, se transforma em artigo de exportação e imagem nacional de um país herdeiro da tradição escravocrata brasileira.

É sabido que o samba é um mérito da diáspora africana no Brasil e que seu surgimento, no Rio de Janeiro [2], está associado à região conhecida como Pequena África [3], que incluía as antigas freguesias da Cidade Nova, de Santana, da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e que foi parcialmente soterrada pelas reformas urbanas eugenistas da cidade no início do século XX (Lopes e Simas, 2015). As pessoas que viviam nessas regiões migraram, então, para os subúrbios e morros e, com elas, foi também o samba, se amalgamando e reinventando dentro de novas geografias. O gesto performático do sambista dribla a fome de Cronos e se transforma. A flexibilidade e resiliência de



seu gingado é o que permite que sobreviva sendo reconhecido até hoje nas passarelas da Sapucaí ou nas encruzas dos arcos da Lapa.

Dentro dessas periferias e regiões marginalizadas das cidades nasceu outro movimento musical mais de meio século depois do registro do primeiro samba: o *rap*. A partir da década de 1980, na estação do metrô São Bento, em São Paulo, o *rap* surge como membro da cultura *hip-hop* que desembarca no Brasil vinda dos Estados Unidos, e que é composta por quatro elementos: o *breaking*, o grafitti, o DJ e o MC. Uma expressão cultural cujo ato performático integra linguagem visual, dança e música para encenar as mazelas da vida nas periferias das cidades. Um marco da história do *rap* nacional é o surgimento dos Racionais MC (criado em 1988), grupo composto por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay que propagaram a cultura do *rap* pelo país na década de 1990 (Teperman, 2015, p. 65).

É nesse contexto de expansão do *rap* que o carioca Marcelo D2 surge em 1995 com o disco de estreia do seu grupo, Planet Hemp. O grupo afirma seu “Hip Hop Rio” cantando a violência policial e as chacinas do Rio de Janeiro. Ali já se anunciava uma aproximação muito autoral em versos como “Sou do samba/ Sou do reggae/ Sou do soul/ Mas também sou do hip hop”, com uma introdução que remetia às chamadas das escolas de samba na entrada da Sapucaí e intervenções de tamborim e cuíca. Mas é quando se dedica à sua carreira solo que D2 assume a aproximação com o samba no que chama de “novo samba tradicional”. Em “Meu Samba é Assim”, lançado em 2006, o *rapper* afirma seu vínculo com o samba: “Meu samba é assim/E tá bom pra mim/Dois toca-discos e um tamborim”, misturando *scratches* e percussão.

Essa aproximação do *rap* de Marcelo D2 e do samba carioca culmina no projeto multifacetado Iboru, que inclui um álbum, um curta-metragem e uma ocupação no centro da cidade com arte, música e gastronomia. A palavra remete a uma saudação típica das matrizes africana de Ifá, que pode ser traduzida por: “que sejam ouvidas as nossas súplicas”. No álbum, participações de Mateus Aleluia, Metá Metá, BNegão, Alcione e Mumuzinho marcam o território da tradição musical negra de nosso país.

Agrada-me ler essa mistura entre *rap* e o samba como cruzo do tempo espiralar que nos ensinou Leda Maria Martins. A performance musical corporificada na dança, na voz e nas rodas de samba, passa saberes e histórias através dos sulcos do tempo cronológico, e o *rap* os capta e os *in-corpora*



em sua dimensão. Ao ser *re-incorporado* no gesto performático do *rap*, o samba e o próprio *rap* são recriados coabitando tempos diferentes. Como pedra e rio, o samba e o *rap* existem em um só fluir fazendo parte de uma tradição viva que, através das gerações, ensina os cariocas a recontar e redimensionar sua própria história, encenada por corpos e pela arte negra da cidade.

Profeticamente, Marcelo D2 responde os versos “não deixe o samba morrer, não deixe o samba acabar”, composição de Edson Conceição e Aloísio Silva que foi imortalizada na voz de Alcione, e afirma: “porque eu só morro quando o meu samba morrer”. A frase resume bem seu projeto do “novo samba tradicional”, herdeiro dos bambas, o *rap* perpetua o samba e afirma que só é possível que ele acabe quando acabar a sua gente, e encerra a discussão lembrando a todos que “estamos de volta pra casa, *nêgo*”. Na roda de samba ou na roda da batalha de *rap*, o tempo não aponta um futuro sem retornar ao passado, é em roda que a performance acontece, porque o tempo, no terreiro, é espiralar. Ou, como diz Leda Maria Martins: “Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais” (Martins, 2021, p.42)

É cedo para dizer que o novo samba tradicional de D2 se consolidará como um novo gênero musical independente, herdeiro do *rap* e do samba. Ou mesmo que se constitui como uma vertente do *rap* ou estilo de samba. Mas percebem-se os ecos no neo-samba reivindicado por Emicida em seu projeto AmarElo, que inclui álbum e documentário e que possui um peso pedagógico muito grande na reconstrução da história do povo negro, do samba e do *rap* no Brasil. Só o afastamento histórico poderá nos revelar esses caminhos inconstantes e imprevisíveis da música, uma arte que não por acaso, combina sons e silêncio através do tempo. Enquanto isso seguimos ouvindo os provérbios dos passarinhos e observando o tempo do rio, das pedras e das gentes que dançam, cantam e compõe a paisagem.

### **Bibliografia:**

AMARELO, Emicida, São Paulo: Laboratório Fantasma, 12 faixas, suporte digital.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio**. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura),



Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em:  
<<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23475/23475.PDF>>. Acesso em 16 de novembro de 2025.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. Os sentidos da Pequena África: políticas patrimoniais e conflitos urbanos no Rio de Janeiro. **A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus. Goiânia: Editora Imprensa Universitária**, p. 362-390, 2019.

IBORU, Marcelo D2, Rio de Janeiro: Pupila Dilatada, 16 faixas, suporte digital.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Editora José Olympio, 2015.

MACHADO, Taiana; **7 notas surdas**, 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.

*Recebido em: 15/09/2025*

*Aceito em: 15/11/2025*

---

[1] Doutoranda em Estudos Comparados de Literatura pelo programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu seu mestrado em educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciou-se em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como educadora há 16 anos em escolas da rede pública e particular, em projetos culturais e na produção de livros didáticos para o Programa Nacional de Livros Didáticos (PNLD). Destacam-se ainda seus trabalhos como cantora, arranjadora, regente de corais, bem como sua produção poética, com dois livros publicados.



---

[2] É preciso pontuar que a narrativa sobre a gênese do samba está associada ao nascimento de uma indústria musical referenciada cronologicamente em 1917 com a gravação de *Pelo Telefone*, por Donga. Entretanto essa historiografia pode ser recomposta de forma não linear ao considerar o samba de roda da Bahia, cujos registros apontam os anos de 1860. Nesse ensaio não nos interessa o tempo cronológico do nascimento do samba, mas sua dimensão social que é apontada por Nei Lopes e Simas: “Além disso – acrescentam -, o samba, em seu ambiente popular, baiano ou carioca, é sempre a culminância de um momento social, de reunião de família ou grupo religioso, no qual se compartilham experiências e histórias comuns” (Lopes e Simas, 2015, p.264).

[3] É importante ressaltar que estudos contemporâneos avaliam a construção do termo Pequena África como categoria política. A expressão, segundo Lopes e Simas (2015), tem sua origem em um depoimento de Heitor dos Prazeres para localizar a base territorial da comunidade baiana no Rio de Janeiro e foi tomada pela historiografia como uma unidade cultural. Entretanto, autoras como Guimarães (2019) e Almeida (2013) apontam o caráter heterogêneo do território que acolhia diferentes nações e etnias africanas além de italianos e árabes imigrantes. Dessa forma, a expressão cunhada pelo sambista Heitor dos Prazeres, deve ser tomada como categoria política e reconhecida a partir de sua heterogeneidade.