



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LUÍS FERNANDO RIBEIRO DE PAULA

DE RAMOS A OURO BRANCO:

Um estudo de caso sobre o Grupo ProfiSamba e o Festival da Batata

Ouro Preto – MG

2026

Luís Fernando Ribeiro de Paula

DE RAMOS A OURO BRANCO:

Um estudo de caso sobre o Grupo ProfiSamba e o Festival da Batata

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música (DEMUS), Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador (a): Bernardo Vescovi Fabris

Ouro Preto – MG

2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Luis Fernando Ribeiro de Paula

De Ramos a Ouro Branco: um estudo de caso sobre o Grupo ProfiSamba e o Festival da Batata

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 04 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. - Bernardo Vescovi Fabris - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. - Tabajara Sant'Anna Belo - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. - Emília Maria Chamone de Freitas - Universidade Federal de Minas Gerais

Bernardo Vescovi Fabris, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 20/03/2026



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Vescovi Fabris, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/03/2026, às 12:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1080544** e o código CRC **38E8A265**.

O samba não é apenas um gênero musical; é uma civilização. É uma forma de ver o mundo, de se relacionar com o sagrado, com o profano, com a vida e com a morte.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender o lugar do pagode no cenário cultural do interior de Minas Gerais, adotando como estudo de caso a trajetória do Grupo ProfiSamba e de sua circulação dentro do Festival da Batata, principal evento musical do município de Ouro Branco em Minas Gerais. Parte-se de uma revisão bibliográfica sobre a formação histórica do samba e as inovações técnicas do pagode carioca (Cacique de Ramos), estabelecendo um contraponto com a realidade local da cidade de Ouro Branco. Através de levantamento documental das programações musicais do festival entre 2013 e 2024, e da vivência artística junto ao grupo, analisa-se a distribuição dos gêneros musicais na grade de atrações do evento apontando uma aparente hegemonia do gênero sertanejo, que ocupa 55% das atrações principais, em contraste com a participação relativamente restrita do pagode, 10%, frequentemente alocado em espaços periféricos ou secundários dentro do festival. Discutem-se e apontam-se os dispositivos da tradição (Hobsbawn, Sandroni) e do gosto (Araújo) como marcadores na construção de diferenças dentro do evento, onde são privilegiadas estéticas mais afinadas à imagem do agro, em detrimento de outras manifestações da cultura local, como o pagode, normalmente relegado a espaços menos consagrados de circulação dentro daquele subsistema social.

Palavras-chave: Samba. Pagode. Ouro Branco. Festival da Batata.

ABSTRACT

This work seeks to understand the place of pagode in the cultural scene of the interior of Minas Gerais, adopting as a case study the trajectory of the ProfiSamba Group and its circulation within the Festival da Batata, the main musical event in the municipality of Ouro Branco in Minas Gerais. Starting from a literature review on the historical formation of samba and technical innovations of *carioca* pagode (Cacique de Ramos), establishing a counterpoint with the local reality of the city of Ouro Branco. Through a documentary survey of the festival's musical programming between 2013 and 2024, and the artistic experience with the group, the distribution of musical genres in the event's attractions grid is analyzed, pointing to an apparent hegemony of the Sertanejo musical genre, which occupies 55% of the main attractions, in contrast to the relatively restricted participation of Pagode, 10%, often allocated to peripheral or secondary spaces within the festival. The devices of *tradition* (Hobsbawn, Sandroni) and *taste* (Araújo) are discussed and pointed out as markers in the construction of differences within the event, where aesthetics more in tune with the image of agriculture are privileged, to the detriment of other manifestations of local culture, such as pagode, normally relegated to less consecrated spaces of circulation within that social subsystem.

Keywords: Samba. Pagode. Ouro Branco. Festival da Batata.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1: O PAGODE COMO GÊNERO, ESTILO E MARCADOR SOCIAL	12
CAPÍTULO 2: O GRUPO PROFISAMBA E O CENÁRIO DO PAGODE EM OURO BRANCO	17
2.1 O Festival da Batata: Celebração Agrária e Cultura	18
2.2 Gosto Musical e Tradição como Marcadores da Construção de Diferenças	20
2.3 A Trajetória do ProfiSamba no Festival da Batata: Do Palco Periférico ao Principal	23
3. A TRAJETÓRIA DO PROFISAMBA NO FESTIVAL DA BATATA: DO PALCO PERIFÉRICO AO PALCO PRINCIPAL	24
3.1 Mapeamento e Análise dos Gêneros Musicais no Palco Principal	25
3.2 O CONTEXTO MACRO: SERTANEJO E PAGODE NO MERCADO	29
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE A HEGEMONIA DE MERCADO E A RESISTÊNCIA LOCAL	31
4.1 RECAPITULAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS	31
4.2 A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO E A POLÍTICA DO GOSTO	32
5.0 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

INTRODUÇÃO

O samba¹, em suas diversas vertentes, consolidou-se como um dos principais gêneros e símbolos da música e da cultura nacional. Nascido dos entre-cruzamentos urbanos, com especial referência à construção de um imaginário relacionado à cidade do Rio de Janeiro, é genericamente estabelecido como marca de sua emergência na indústria fonográfica o samba Pelo Telefone, gravado por Donga (1889-1974) e lançado em 1917 (SANDRONI, 2001). Muito embora fortemente identificado com a então capital federal, e com o grupo de migrantes baianos habitantes da Cidade Nova, o repertório – e suas práticas - passa a constituir o projeto nacional varguista durante o Estado Novo, com fortes reflexos, por exemplo, enquanto elemento de identidade ligado ao carnaval (BRAGA, 2002), espalhando-se por diferentes regiões do país e assumindo características próprias de acordo com os contextos socioculturais locais, decorrendo em distintos estilos de samba singulares, tendo neste trabalho sua ênfase no que se convencionou chamar comercialmente enquanto pagode.

Em Minas Gerais, por exemplo, essa representatividade nacional se manifesta historicamente através de compositores e intérpretes que contribuíram com a estética do samba nacional-carioca, como Ary Barroso (1903-1964); Ataulfo Alves (1909-1969); Geraldo Pereira (1918-1955); Catoni (Sebastião Vitorino Teixeira dos Santos; 1930-1999); Noca da Portela (Osvaldo Alves Pereira; 1932); Clara Nunes (1942-1983) ou Toninho Geraes (1962), que projetaram a 'mineiridade' no cenário do samba carioca. Internamente, o gênero desenvolveu contextos socioculturais específicos, como na tradicional boemia belo-horizontina, marcadamente em bairros centrais como a Lagoinha e outros onde se praticavam – e são praticadas – as rodas de samba, oportunizando encontros entre autores, intérpretes, coletivos e público. Tal prática culminou, no ano de 2024, no reconhecimento do samba de Belo Horizonte como patrimônio imaterial da cidade tendo sido organizado o projeto interinstitucional Horizontes do Samba, organizado em torno do Coletivo de Sambistas Mestre Conga² e que envolveu a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, através

¹ Considera-se para este estudo o samba enquanto gênero musical relacionado à indústria cultural e massiva ao longo do século XX, excetuando-se expressões como o samba de roda do Recôncavo Baiano e das demais manifestações naquilo que se relaciona aos chamados “sambas rurais”, como jongos, caxambus e batuques – de modo genérico - do interior do Brasil.

² (p. 90) Mestre Conga é um dos grandes personagens do samba de Belo Horizonte. José Luiz Lourenço nasceu em Ponte Nova e mudou-se com a família para a capital quando tinha seis anos. Cresceu participando das congadas de uniforme branco com fitas coloridas, dançando com guizos amarrados nos tornozelos. O apelido ele

de sua Fundação de Cultura, juntamente com a Universidade Federal de Minas Gerais e a Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, além de grupos de detentores de saberes e um grande número de pesquisadores e agentes públicos.

Também destacam-se historicamente a presença e força de grupos caricatos e escolas de samba tanto da capital mineira quanto em cidades da Zona da Mata³. Mais recentemente, essa vocação se reafirmou comercialmente na década de 1990 com a explosão do grupo Só Pra Contrariar (SPC). Originário de Uberlândia, no Triângulo Mineiro, o conjunto liderado por Alexandre Pires rompeu as fronteiras regionais para se tornar um fenômeno de vendas na história da indústria fonográfica brasileira, evidenciando o potencial comercial e a relevância do pagode produzido em terras mineiras.

Muito embora já estabelecido nacionalmente como expressão da indústria fonográfica e bastante representativo das culturas populares, nota-se, em diversos contextos do interior de Minas Gerais, um cenário musical que tende a valorizar outros estilos de consumo massivo. Nesse panorama, ganham destaque a música sertaneja, em suas várias dimensões expressivas, bem como o rock, a música pop e a “música popular mineira” — compreendida aqui como a vertente estética que dialoga com a herança do Clube da Esquina e com o pop-rock de Belo Horizonte (em grupos como 14 BIS, Jota Quest, Skank, Pato Fu, entre outros). Essa configuração parece ser frequente, principalmente, em eventos públicos com apelo popular, que funcionam como instâncias de circulação desses gêneros, o que pode implicar em um menor protagonismo do samba e do pagode em apresentações ao vivo locais, se comparado à representação do gênero nacionalmente.

Como manifestação de entretenimento nas festas oficiais das cidades, especialmente nas de interior — entre elas as que compõem a região do Alto Paraopeba⁴—, nota-se uma

ganhou quando ainda era menino no bairro Floresta. Ele carrega em seu nome artístico uma manifestação cultural própria da ancestralidade africana que, assim como o samba, coloca a história da população negra da cidade em contato direto com a cultura diaspórica do Atlântico Negro: os congados, também conhecidos como reinados, são Cortejos de tambores acompanhados de danças e cantos realizados por inúmeras comunidades negras em Minas Gerais. Os Reinados incluem, além dos cortejos, a instauração de um império, no qual se inserem vários elementos, atos litúrgicos, cerimoniais e narrativas que reinterpretem as travessias dos negros das Áfricas para a América.

³ Destaca-se aqui o artigo *As escolas de samba e as transformações socioculturais no carnaval de Rio Novo: memórias e representações dos desfiles carnavalescos de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais (1960-1979)* de Felipe Araujo Xavier.

⁴ Região centro-sul de Minas Gerais, formada pelos municípios de Conselheiro Lafaiete, Congonhas, Jeceaba, Ouro Branco, Entre Rios de Minas e São Brás do Suaçuí. A região do Alto Paraopeba não constitui uma microrregião oficial na classificação do IBGE (onde os municípios integram a microrregião de Conselheiro Lafaiete), mas sim um território de identidade política, econômica e cultural consolidado, formalizado através do Consórcio Público para o Desenvolvimento do Alto Paraopeba (CODAP). A região é composta

tendência de programação voltada ao que se convencionou chamar de gosto popular de massas, e muitas vezes alinhada à viabilidade comercial dos eventos através de investimentos tanto públicos quanto privados. Um exemplo emblemático é o Festival da Batata, realizado anualmente na cidade de Ouro Branco (MG), cujo histórico demonstra uma predominância de artistas do universo sertanejo, em muito relacionado à construção de um imaginário estético no que se convencionou chamar midiaticamente de *agro*. Na edição do ano de 2024, por exemplo, das oito atrações principais, cinco foram sertanejas (Jorge & Mateus, Pedro Libe, Bruno César & Rodrigo, Henrique & Juliano, Rayane & Rafaela) e apenas uma voltada ao pagode (Kamisa 10⁵).

Essa desproporção sinaliza um possível espaço reduzido que o samba e o pagode – especialmente derivado de iniciativas locais - possa ocupar nos principais eventos culturais da região, indicando um possível processo de marginalização simbólica que o gênero samba enfrenta em contextos com tais características e, especialmente, de sua representação no festival em foco. Nessa perspectiva, bandas independentes que optam por seguir a vertente de gêneros e estilos musicais derivados das amálgamas do samba tendem a se deparar com desafios para promoção e consolidação de seus trabalhos, especialmente para jovens músicos envolvidos em carreiras locais, o que pode acarretar no desestímulo às iniciativas locais dados pelos enfrentamentos econômicos, estéticos e de estruturação de suas carreiras.

Diante desse cenário, emerge a necessidade de se analisar e debater tal fenômeno, tendo por objetivo compreender os mecanismos de circulação e legitimação de determinados gêneros musicais e artistas em algumas edições do Festival da Batata, tendo como sujeito de mediação destas representações o grupo ProfiSamba⁶ e a inserção do pagode no cenário cultural do interior de Minas Gerais, com enfoque na cidade de Ouro Branco. A pesquisa justifica-se pela necessidade de documentar e refletir sobre as dinâmicas da construção de

estrategicamente pelos municípios de Ouro Branco, Conselheiro Lafaiete, Congonhas, Entre Rios de Minas, Jeceaba, São Brás do Suaçuí e Belo Vale, caracterizando-se pela forte presença da atividade siderúrgica e de mineração.

⁵ Programação oficial do 38º Festival da Batata (2024). As atrações principais listadas na fonte foram: Jorge & Mateus, Pedro Libe, Bruno César & Rodrigo, Henrique & Juliano, Rayane & Rafaela e Kamisa 10. Disponível em: https://www.guicheweb.com.br/38-festival-da-batata-2024_34827. Acesso em: 03 nov. 2025. Muito embora já estabelecido nacionalmente como expressão da indústria fonográfica observa-se, hodiernamente, um cenário musical fortemente marcado por outros estilos musicais, como o sertanejo, o rock e a música regional mineira, principalmente em eventos públicos com apelo popular e que funcionam como instâncias de circulação desses gêneros, o que acaba reduzindo a visibilidade do samba e do pagode, principalmente, em localidades do interior do estado.

⁶ O Grupo ProfiSamba será descrito e abordado mais adiante no texto.

diferenças através da política do gosto (ARAÚJO, 2005), tendo como pano de fundo os enfrentamentos do pagode dentro do subsistema musical assinalado. Cabe ressaltar que, nessa perspectiva, o gosto é compreendido fundamentalmente como um marcador das diferenças sociais e identitárias em disputas simbólicas, e não como instrumento operativo de qualidade estética - em um sentido de reducionismo positivista ou de hierarquização - entre 'melhor' ou 'pior'.

Para tanto, a metodologia adotada nesta monografia baseia-se no estudo de caso. Atendendo à necessidade de aprofundar esta escolha metodológica, ela se justifica por ser a estratégia que permite - de maneira mais adequada - uma investigação detalhada de um fenômeno complexo em seu ambiente natural, conforme apregoado por Robert K. Yin (2010), que o define como uma "investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo em profundidade e em seu contexto de vida real". Essa definição é crucial, pois o "lugar do pagode" (o fenômeno) em uso *ad hoc*, ganha maior inteligibilidade quando analisado dentro do "contexto de vida real" de Ouro Branco e do Festival da Batata. Yin (2010) complementa dizendo que o método é especialmente poderoso para estimular perguntas do tipo "como" e "por que". Esta monografia, portanto, questiona *como* o Festival da Batata opera a representação do pagode através de sua programação musical e *por que* tais espaços de circulação e legitimação se definem de tal forma?

Alinhado a isso, Robert E. Stake (2009) classifica pesquisas como esta como um "Estudo de Caso Instrumental", onde um caso particular é examinado para fornecer uma visão sobre uma questão mais ampla. Assim, o caso do ProfiSamba no Festival da Batata não é apenas um caso "intrínseco" (interessante em si mesmo), mas sim "instrumental" para entender a "luta pelo espaço" do pagode frente à hegemonia cultural - especialmente do sertanejo - na região do Alto Paraopeba em Minas Gerais.

Desde essas referências, o caso é delimitado como a "luta pelo espaço" do pagode no cenário de Ouro Branco, observado através de duas unidades de análise principais: a programação do Festival da Batata (como indicador do mercado) e a trajetória do Grupo ProfiSamba (como sujeito de circulação em algumas edições do festival). A coleta de dados se deu por duas vias. A primeira consiste em uma pesquisa documental em acervos locais e digitais, como materiais de divulgação em redes sociais (flyers e programações), e de arquivos físicos com a consulta a registros históricos e recortes de imprensa - de cunho hemerográfico - que documentam o percurso do festival na cidade e que subsidiam a descrição e compreensão de características econômicas, culturais e das sociabilidades

características do município. Essa etapa visa reconstruir o contexto da transição da cidade agrária para o polo de eventos atual.

A segunda via apresentada refere-se ao uso da memória do pesquisador que, como membro fundador do grupo ProfiSamba, utiliza seu acesso a dados internos (memórias, histórico, contexto, participação em eventos) como fontes de informação privilegiada. Esta abordagem, que analisa a relação entre o grupo e o festival como um "caso-dentro-do-caso", permite comparar as hipóteses sobre a aparente prevalência do sertanejo e a "luta pelo espaço" do pagode na região, compreendendo-o não apenas como produto musical, mas como fenômeno social.

Por se tratar de um estudo de caso amparado fundamentalmente sobre o parâmetro das programações musicais e da perspectiva parcial do Grupo ProfiSamba, como assinalado, foge ao escopo do atual estudo outros marcadores relacionados ao festival em cena, como a recepção do público, os depoimentos de produtores e organizadores, as perspectivas de músicos de outros grupos participantes, dentre outros dados quantitativos e qualitativos pertinentes. Portanto, demarcam-se os limites desta investigação a afastando de uma possível postura totalizante a partir da interpretação dos dados ora considerados.

CAPÍTULO 1: O PAGODE COMO GÊNERO, ESTILO E MARCADOR SOCIAL

O samba urbano, conhecido no imaginário popular como “samba carioca”, consolidou-se a partir da década de 1930 (FRANCESCHI, 2010; SANDRONI, 2001) através de autores em muito relacionados ao bairro Estácio de Sá, na região central da cidade, como Ismael Silva, Brancura, Bide e Marçal. E, de forma ainda mais expressiva, a partir do final dos anos 1970 (GALINSKY, 1996; LIMA, 2001; LOPES, 1986), já em uma concepção delimitada pelos contornos da indústria de massas. Nesse período, as mudanças ocorridas no Cacique de Ramos⁷, foram impulsionadas por artistas como Jorge Aragão (1949), Zeca Pagodinho (1959), Beth Carvalho (1946-2019), Almir Guineto (1946-2019), Arlindo Cruz(1958-2025), Jovelina Pérola Negra (1944-1998), Marquinhos Satã (1956), Luiz Carlos da Vila (1949-2008), além do grupo Fundo de Quintal, que deram novos contornos ao gênero em estilos de samba como o partido-alto e o pagode. Essas transformações se expressaram tanto nas letras quanto em contribuições na instrumentação. Houve modificações perceptíveis no andamento, que se tornou mais cadenciado e, e em seu caráter, tendo como ênfase a leveza e descontração, pelo fato de estar fortemente associado tanto à dança com passos de características próprias, assim como pelos improvisos dos versos, prática bastante relacionada a ambos estilos de samba mencionados.

Também se notam singularidades nos encadeamentos harmônicos, que incorporaram acordes e cadências que fogem ao horizonte de expectativas imediato dos sambas de décadas anteriores, em clara circularidade a outros fazeres estabelecidos pela lógica radiofônica, seja pela MPB, pelo jazz ou mesmo pela *black music*. Segundo Trotta (2011), músicos e arranjadores fundamentais desse período, como Mauro Diniz (1952) e Rildo Hora(1939), incorporaram ao samba uma complexidade harmônica até então pouco usual nas rodas dos bairros populares e comunidades do Rio. O uso de acordes dissonantes e sequências harmônicas rebuscadas (tétrades) no cavaquinho e no violão conferiu ao pagode uma sonoridade um tanto cosmopolita e afinada à ‘moderna urbanidade’.

⁷ Cacique de Ramos é uma Agremiação carnavalesca fundada em 1961, localizada no bairro de Ramos, na Zona da Leopoldina (RJ). O clube tornou-se um polo de resistência cultural e renovação do samba nas décadas de 1970 e 1980. Foi em suas rodas, realizadas sob a famosa "tamarineira", que se consolidou a estética do pagode moderno, caracterizada pela introdução de novos instrumentos (banjo, tantã e repique de mão) e pela projeção de artistas como o grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, entre outros.

As mencionadas ‘influências’ jazzística e bossa-novista foram estratégicas para a legitimação do gênero. Ao refinar a harmonia, o pagode contribuiu para transpor barreiras de segregação – e estigmatização - de tal produção no cosmos do gosto médio da indústria cultural, tornando-se mais palatável para as rádios FM e para as classes médias de modo mais abrangente, movimento que seria intensificado na década de 1990 com a inclusão de teclados e saxofones — instrumentos frequentemente encontrados em gêneros massivos, como da música *pop* — decorrendo na formação das bandas de 'pagode romântico'⁸.

As células e os movimentos rítmicos também sofreram variações, especialmente com o protagonismo de instrumentos como o tantã⁹, o repique de mão¹⁰ e o banjo¹¹ de Arlindo Cruz, que enriqueceram a textura e trouxeram uma nova dinâmica ao acompanhamento. A revolução promovida pelo grupo Fundo de Quintal no Cacique de Ramos ultrapassou a dimensão temática, sendo também, e de forma significativa, organológica e tímbrica, buscando adaptar a sonoridade potente das Escolas de Samba para o ambiente intimista das rodas de fundo de quintal, onde não havia microfones.

Os integrantes do grupo desenvolveram novos instrumentos e técnicas de execução que definiriam a identidade do pagode. Segundo Trotta (2011), essa nova 'cozinha' rítmica baseou-se em três inovações principais. A primeira foi a introdução do banjo com braço de cavaquinho, popularizado por Almir Guineto. Diferente do cavaquinho tradicional (de madeira), o banjo possui um corpo de aro e pele que projeta o som com mais volume e percussividade, permitindo que a harmonia seja ouvida no meio da massa sonora dos percussionistas. A segunda inovação foi a criação do repique de mão por Ubirany. Adaptado

⁸ Um bom exemplo desta estética do ‘pagode romântico’ com a inclusão de instrumentos eletrônicos, como bateria eletrônica e teclados durante a década de 1980, pode ser ilustrado com o sucesso do músico Agepê (Antonio Gilson Porfírio, 1942-1995) através da gravação de *Deixa Eu Te Amar* (Agepê, Ismael Camillo e Mauro Silva).

⁹ Instrumento de percussão de formato cilíndrico e cônico, tocado com as mãos. Introduzido no pagode por Sereno, integrante do Fundo de Quintal, o tantã cumpre a função de marcação grave (o baixo rítmico), substituindo o surdo das escolas de samba com uma sonoridade mais abafada e adequada a ambientes intimistas.

¹⁰ Adaptação do repique de baqueta (tradicional nas escolas de samba), criada por Ubirany, do grupo Fundo de Quintal. O instrumento possui corpo cilíndrico de metal ou madeira e pele em apenas uma das extremidades. É executado com as mãos, sendo responsável por preencher a trama rítmica com síncopes e contratempos característicos do pagode. Para conferir o relato do próprio inventor sobre a criação, veja: Ubirany conta a história da criação do repique de mão. YouTube, 25 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkeKiy4uuyE>. Acesso em: 14 jan. 2026.

¹¹ Refere-se à adaptação do banjo norte-americano, utilizando o braço e a afinação do cavaquinho brasileiro. Popularizado por Almir Guineto, o instrumento diferencia-se pela caixa de ressonância com pele distendida (aro), que projeta o som com maior volume e percussividade em comparação ao cavaquinho de madeira tradicional.

do repique de baqueta das baterias de escola de samba do Rio de Janeiro, esse instrumento passou a ser tocado com as mãos, oferecendo uma levada¹² e um 'molho' rítmico inédito, preenchendo os espaços vazios da batida. Por fim, a introdução do tantã (criado por Sereno) substituiu o surdo. O tantã cumpre a função de 'marcação' (o coração do samba), mas com uma sonoridade mais grave em relação aos demais instrumentos da roda de samba do Fundo de Quintal, abafada e aveludada, ideal para não encobrir as vozes em um ambiente doméstico.

É válido observar então que essa base tem uma textura percussiva densa. Além desses três instrumentos novos, a roda se completa com o uso simultâneo de dois ou mais pandeiros fazendo a base rítmica, o chocalho (ganzá) dando o brilho agudo e o tamborim, que, diferente do destaque solista que tem nos desfiles de carnaval, aqui aparece 'dentro do bolo' da percussão, desenhando frases rítmicas que dialogam com o banjo. Essa arquitetura sonora criou um samba de identidade própria, propício para ser cantado em uníssono pelos frequentadores, facilitando a adesão popular e a consequente explosão comercial do estilo.

Para compreender a verdadeira dimensão do que ocorria no Cacique de Ramos principalmente ao longo das décadas de 1970 e 1980, é imprescindível destacar o elo estruturante entre o 'pagode' (enquanto reunião festiva) e a tradição do partido-alto. Segundo Lopes e Simas (2015), o partido-alto não deve ser entendido apenas como um subgênero, ou estilo de samba, mas como uma modalidade de canto baseada na dinâmica de 'pergunta e resposta', uma herança direta das tradições musicais da diáspora africana.

Segundo Lopes (apud TROTTA, 2006, p. 102), o pagode pode ser compreendido como uma renovação dentro do próprio samba, e não como um novo gênero musical. O autor compara o processo à transformação do *rhythm & blues* em *rock'n'roll*, destacando que, apesar das inovações, a essência permanece a mesma. Para ele, o pagode representa uma variante da corrente principal do samba, expressando-se nas letras, nas concepções melódicas e na dinâmica rítmica. Além disso, Lopes ressalta a revitalização do partido-alto, considerado por ele “a arte dos bambas”, por exigir criatividade, improvisação e domínio rítmico — características que o pagode resgata e atualiza.

Complementando essa visão, o historiador Luiz Antonio Simas (2015) propõe que o samba deve ser compreendido para além de sua dimensão sonora, definindo-o como uma forma de organização social e uma 'pedagogia de terreiro'. Para Simas, a roda de samba é um espaço de afirmação comunitária, onde a alimentação, a bebida, a dança e o sagrado se

¹² Termo nativo utilizado por músicos populares para designar o padrão rítmico recorrente, o “groove” ou a forma particular de acentuação e divisão do tempo em uma execução musical. No contexto do samba, a “levada” é o que confere o balanço e a identidade rítmica específica de cada estilo ou instrumentista.

entrelaçam para criar uma rede de proteção e identidade. O samba, nessa perspectiva, é um 'modo de vida' que resiste às lógicas de exclusão e ao embrutecimento imposto pelo cotidiano urbano¹³.

Essa estrutura organiza a roda de forma democrática e participativa. No caso do partido-alto, funciona através da alternância entre o 'refrão' (a resposta fixa), cantado em coro por todos os presentes — o que garante a adesão coletiva e a força da massa sonora —, e os 'versos' (a pergunta), improvisados ou preestabelecidos pelo solista, conhecido como partideiro. O ambiente da roda, sem a separação rígida entre 'artista' e 'plateia' típica dos palcos, permitia que o público se sentisse parte integrante da música, batendo na palma da mão e respondendo ao refrão. Foi essa 'comunhão' gerada pela estrutura do partido-alto, somada à modernidade do banjo e do tantã, que impulsionou a transposição da festa de quintal em um produto fonográfico de apelo massivo na década de 1980.

Nesse cenário de efervescência, a figura de Beth Carvalho (1946-2019) emerge como peça fundamental para a legitimação nacional do pagode. Conhecida como a 'Madrinha do Samba', a cantora e compositora carioca, com forte ligação com a Estação Primeira de Mangueira, utilizou seu prestígio já consolidado na MPB para dar visibilidade aos compositores do Cacique de Ramos. Em um ambiente majoritariamente masculino, Beth Carvalho rompeu barreiras ao não apenas interpretar, mas apadrinhar e imprimir comercialmente a estética inovadora do Fundo de Quintal, reconhecimento dado publicamente pelos próprios ícones relacionados ao universo do pagode¹⁴.

Ainda que cada um desses artistas anteriormente citados tenha desenvolvido trabalhos em diferentes vertentes do samba — como o samba tradicional¹⁵, o pagode de partido-alto, o

¹³ Ainda conforme Luiz Antônio Simas, em sua análise sobre as culturas de rua, o autor destaca que a festa e o encontro são ferramentas vitais de resistência (SIMAS, 2015, p. 23): *O contrário da vida não é a morte. O contrário da vida é o desencanto. [...] As culturas de rua, as festas, os tambores, o samba, são formas de encantamento do mundo. São maneiras de dizer que a vida vale a pena, apesar de tudo. O samba é a nossa estratégia de não morrer de banzo, de não sucumbir ao vazio. É a civilização do encontro contra a barbárie do isolamento.*

¹⁴ Zeca Pagodinho, maior expoente comercial dessa geração, atribui diretamente a ela sua existência profissional. O episódio que marca essa transição ocorreu em 1983, quando Beth, frequentadora assídua das rodas do Cacique, ouviu o samba 'Camarão que dorme a onda leva'. Encantada com a nova batida (que incluía o banjo e o repique de mão), ela decidiu gravar a canção no disco *Suor no Rosto* e exigiu que Zeca, Arlindo Cruz e Beto Sem Braço participassem da gravação. O episódio retratado demonstra que Beth Carvalho atuou como uma agente política que foi importante para a transição do pagode: ela ajudou a retirar o gênero da restrição comunitária do subúrbio ('fundo de quintal') e a inseri-lo na indústria fonográfica de massa, vencendo a resistência das gravadoras que, inicialmente, consideravam aquela sonoridade 'amadora' demais para o rádio.

¹⁵ Optamos por não utilizar o termo 'samba de raiz', popularizado mercadologicamente a partir dos anos 2000. Concordamos com a crítica de Luiz Antonio Simas (2015), para quem a metáfora da 'raiz' sugere imobilidade e fixação, características opostas à natureza dinâmica, de trânsito e 'deslocamento' que define a

samba romântico e o samba de roda —, todos contribuíram para a consolidação de uma estética marcada pela fusão entre tradição e modernidade. Pereira (2003) descreve esse processo como uma “tradição reinventada”¹⁶, compreendida como mediação entre a valorização de práticas associadas ao samba tradicional e as demandas do presente, sobretudo ligadas ao mercado. Segundo o autor, o surgimento de novas categorias e “rótulos” dentro do universo do samba reflete a maneira como o gênero se reorganiza a partir de suas interações com o mercado musical e com o público. Essa dinâmica cria novos espaços de circulação e novas formas de legitimação, ao mesmo tempo em que mantém viva a memória e a história do samba.

O pagode, termo que inicialmente se referia a uma reunião festiva ou roda de samba, passou, ao longo do tempo, a designar também uma nova forma de fazer samba, marcada por transformações rítmicas, instrumentais e poéticas. Essa visão ajuda a compreender a permanência do gênero e também, a gênese do grupo ProfiSamba, que surge inspirado pela estética e pelas práticas do Cacique de Ramos, ou seja, o pagode não é apenas ‘consumido’, ele é vivenciado como laço social. O ‘fundo de quintal’ onde o grupo nasceu pode ser compreendido, portanto, como esse espaço de encantamento e sociabilidade descrito pelos autores anteriormente citados, buscando distinguir os laços relacionais de seus integrantes da lógica puramente comercial determinada pelo mercado.

história do samba urbano. Utilizaremos, portanto, o termo 'samba tradicional' para designar as práticas musicais ligadas às linhagens históricas das escolas de samba e rodas de partido-alto.

¹⁶ No próximo capítulo desta monografia serão discutidas questões atinentes à ‘invenção e ‘reinvenção’ das tradições.

CAPÍTULO 2: O GRUPO PROFISAMBA E O CENÁRIO DO PAGODE EM OURO BRANCO

A trajetória do Grupo ProfiSamba, do qual sou¹⁷ membro fundador e integrante ativo, confunde-se com a minha própria formação musical e pessoal. O grupo iniciou suas atividades em 2013, emergindo das redes de sociabilidade familiar e da amizade entre mim, meu irmão, Marcelo, e nossos primos, Felipe e Leandro. Inspirados pela vivência musical amadora em churrascos de família e influenciados por parentes mais velhos que já possuíam contato com o samba, começamos de forma lúdica. Eu e Marcelo improvisamos a percussão (tantã e pandeiro) em objetos cotidianos, enquanto Felipe iniciava o aprendizado do cavaquinho.

A escolha do nome "ProfiSamba" carrega as marcas da nossa identidade juvenil à época. Apropriar-nos da gíria "Profi" — comumente utilizada no futebol para designar algo "profissional" ou de qualidade — e a unimos ao gênero musical que nos movia. O que começou como lazer privado logo rompeu as fronteiras domésticas, ao nos inserirmos no circuito de bares locais (os populares "copos sujos") e festas particulares.

Entre 2013 e 2015, vivenciamos um processo acelerado de profissionalização. Montamos um estúdio na residência de meus primos e passamos a buscar músicos externos para compor a banda, visando atender à demanda do mercado regional. Nesse período, percebi na prática as tensões entre gosto pessoal e mercado: se inicialmente nosso repertório privilegiava ídolos como Fundo de Quintal, Bezerra da Silva e Exaltasamba, logo tivemos que ceder à pressão comercial, incorporando sucessos do Sertanejo Universitário e do Axé para garantir nossa entrada nas casas noturnas e festas de cidades vizinhas, como São Brás do Suaçuí e Jeceaba.

Considero a abertura do show do cantor Wesley Safadão, em 2016, em Ouro Branco, como nosso rito de passagem para a legitimação local. Entretanto, nossa caminhada não foi linear. Enfrentamos reestruturações significativas, como a saída de integrantes fundadores em 2018 e a rotatividade de músicos contratados. Atualmente, o grupo vive uma fase que considero de amadurecimento técnico-acadêmico. A formação conta hoje com o vocalista Jordeí (integrado em 2022), Marcelo no pandeiro, Eshelly (produção e *backing vocal*,

¹⁷ A alternância na voz narrativa deste trabalho é intencional e responde às diferentes etapas da pesquisa. No capítulo anterior, optou-se pela terceira pessoa para apresentar a fundamentação histórica e teórica do samba de forma generalista e distanciada. A partir deste ponto, adota-se a primeira pessoa do singular em consonância com uma aproximação ao campo vivido e experienciado, que pressupõe a implicação direta do pesquisador como sujeito e objeto da análise, permitindo relatar as vivências, negociações e desafios do Grupo ProfiSamba a partir de uma perspectiva interna.

estudante da Bituca – Universidade de Música Popular) e eu na percussão e voz, além dos músicos freelancers que contamos na banda: baterista, percussionista, violonista e cavaquinista. O fato de eu estar cursando a Licenciatura em Música se reflete diretamente na nova postura profissional e nos arranjos que o grupo executa hoje.

2.1 O Festival da Batata: Celebração Agrária e Cultura

Para compreender a importância simbólica do Festival da Batata, é necessário situá-lo dentro da trajetória histórica do município de Ouro Branco, marcada por rupturas econômicas que redefiniram sua identidade ao longo dos séculos. A formação da cidade remonta ao final do século XVII, inserida na rota do Ciclo do Ouro, servindo como ponto estratégico de pouso para as tropas que transitavam pela *Estrada Real*. Essa origem colonial forjou a primeira identidade do município, marcada pela religiosidade e pela vida de interior.

No entanto, a transformação mais radical ocorreria no século XX, com o chamado “ciclo do aço”. A instalação da usina siderúrgica Açominas (atual Gerdau) na região, a partir de meados da década de 1970, provocou uma explosão demográfica e uma urbanização acelerada. Foi neste cenário de tensão entre o crescimento industrial e a memória rural que a agricultura precisou se reinventar. Conforme registros de acervos locais¹⁸, a figura do imigrante português Álvaro José dos Santos foi central neste processo. Ao que consta nos documentos consultados, identificando a semelhança climática da região com sua terra natal, o imigrante introduziu o cultivo da batata, que prosperou e conferiu à cidade o título de "Terra da Batata", conforme incluído no jornal “Novos Tempos, Novos Rumos” de 2 de setembro de 1996, Figura 1:

¹⁸ Dados históricos baseados em recorte de jornal local intitulado "Ouro Branco: Terra da Batata" (s.d.), pertencente ao acervo pessoal do pesquisador. O documento narra a trajetória de Álvaro José dos Santos e o pioneirismo na importação de sementes europeias para a região.

Figura 1 – Recorte de jornal sobre a história da batata em Ouro Branco



Fonte: Fotografia de autoria do autor (2025), reproduzida do Jornal Novos Tempos, Novos Rumos (1996)

É neste contexto de dualidade — uma cidade que se industrializava rapidamente, mas que buscava manter suas raízes — que nasce, em 1984, o *Festival da Batata*, cuja ‘cosmogonia’ se relaciona à origem da comunidade em torno do cultivo da batata na cidade, imaginário que fomenta a institucionalização do referido evento, muito embora, ao menos em seu passado recente, Ouro Branco seja marcada como uma cidade inserida na extração e beneficiamento de minérios, demarcados pelos ciclos do ouro e do aço, como em outras cidades próximas - casos como Congonhas do Campo, Ouro Preto e Mariana - e de características heterogêneas, não possuindo elementos que se associem, de maneira decerto ‘naturalizada’, à chamada ‘cultura ‘sertaneja’, do homem do campo e do mundo rural. A característica marcante de uma herança ‘agro’ passa a ser considerada enquanto elemento distintivo e singular do festival, que demarca elementos de ‘tradição’ e do ‘gosto’ como marcadores de diferenças.

2.2 Gosto Musical e Tradição como Marcadores da Construção de Diferenças

Para se dar conta dos elementos dispostos enquanto produtores da imagem do referido festival em torno da ‘batata’ e do indicativo desta como marca de estereotipia relacionada ao ambiente citadino do interior e, por conseguinte, representativa do universo sertanejo, - ou, como passou a ser celebrado midiaticamente através do termo *agro*¹⁹ - cabe discutir dois elementos que operam enquanto dispositivos na mobilização das diferenças: a tradição e o gosto.

Eric Hobsbawm, juntamente com Terence Ranger, organiza o célebre livro ‘A invenção das Tradições’, onde colabora com a maior parte dos textos ali dispostos. O autor discute de maneira um tanto pioneira dispositivos contextuais das práticas sociais que constituem, em sua visão, o que chama de ‘invenção das tradições’, ou seja, “caracteriza-se por estabelecer uma continuidade, muitas vezes artificial, com um passado histórico adequado”. Hobsbawm (1997, p. 9) entende que essas tradições são “reações a situações

¹⁹ Dentro da relação do complexo musical Sertanejo, que abarca desde expressões da música caipira, às transformações das duplas nos anos 1990 em sertanejo romântico, ou universitário, contemporaneamente surge o ‘agronejo’ como marca estética desse universo massivo. Na monografia “A Indústria da Música a serviço do Agro: uma análise sobre o Agronejo” de Pedro Elias Serafim Rangel, o autor comenta (RANGEL, 2024, p. 19): “Nesse sentido, para entender como o agronegócio avança cada vez mais no seu aparelhamento da indústria cultural é preciso observar um novo movimento surgido em 2021 (Silva, 2024), que vem crescendo e ganhando protagonismo na música nacional: o agronejo. O subgênero, ramificado da música sertaneja, mescla os modões de viola com ritmos urbanos como Funk, Pop, Eletrônica, Trap e até mesmo ritmos internacionais como Reggaeton e Pop Latino, tudo isso enquanto discorre sobre o homem do campo e o próprio campo como um “ambiente moderno e com apelo aos maquinários e tecnologia” (Martins; Texeira, 2023)”.

novas que assumem a forma de referência a situações anteriores", ou que "estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" .

A mobilização do conceito de "invenção das tradições" conforme Eric Hobsbawm (1984) neste trabalho justifica-se pela adequação às análises dos materiais de divulgação e documentos oficiais coletados, uma vez que os indicativos cotejados apontam para uma interpretação do dispositivo enquanto projeto, ou seja (SANDRONI, 2013, p. 28):

Em todos esses casos, parece claro que o emprego da palavra “tradição” e similares combina de maneira peculiar propriedades “descritivas” e “normativas”. Isso significa que o uso desse termo, contrariamente ao que se pode pensar, não se refere apenas ao que se faz hoje e se fazia no passado, mas também, e talvez sobretudo, ao que se espera poder continuar a fazer, ou até mesmo passar a fazer, no presente e no futuro. Como esse “fazer”, no caso discutido, é coletivo, ele inclui também o que se quer continuar ou passar a fazer com que outros façam, no presente e no futuro.

A despeito da redundância tautológica do termo cunhado por Hobsbawm²⁰, uma vez que assume-se que todos signos e práticas sociais sejam socialmente construídas – tal qual assevera Roy Wagner em *A Invenção da Cultura*. Cabe considerar para este estudo sua mobilização enquanto artifício de singularidade, não sendo imputado elemento valorativo, no sentido de se diferenciar “tradições autênticas e espúrias” (SANDRONI, 2013, p. 45), mas procurando compreender os sentidos do uso desse dispositivo na constituição do festival em si e de seus desdobramentos enquanto norteador estético e valorativo do evento.

Portanto, o conceito é utilizado aqui para localizar essa possível construção deliberada da narrativa histórica e cultural, sem querer reduzir a discussão a um conceito meramente operativo, mas sublinhando a importância de se ressaltar que a mobilização do conceito de Hobsbawm não ignora as discussões contemporâneas que problematizam contextualmente elementos tradicionais em distintas sociedades²¹. A mobilização da referida teoria neste

²⁰ Carlos Sandroni em seu texto *Tradição e suas controvérsias no Maracatu de Baque Virado* expõe esta contradição do termo cunhado por Hobsbawm (2013, p. 30): Falar em “tradição inventada” seria, nesta ótica, uma espécie de redundância. Tradições seriam, por definição, continuamente reinventadas em função das sempre renovadas conjunturas do presente. O apelo à legitimidade do passado seria necessariamente enganador, e quase sempre associado a estratégias ocultas de dominação.

²¹ Carlos Sandroni (2013) nos apresenta importante contextualização do conceito de ‘invenção da tradição’ a partir do que aponta enquanto a banalização do uso operativo dos escritos Hobsbawm e Ranger, utilizado em muito a partir de uma perspectiva da interpretação da teoria marxista ao escrutinar eventos relacionados à cultura monárquica – e mercantilista - britânica. O etnomusicólogo expõe, por exemplo, a contundente crítica de Renata de Sá Gonçalves que identifica o caráter ideológico e operativo da abordagem teórica, expondo consequências negativas para ‘casos de pesquisa de natureza diversa’, e sua consequente banalização. A ampla adesão à perspectiva de Hobsbawm nas Ciências Sociais durante as décadas de 1980 e 1990 foi de tamanha monta que estudos dedicados ao que se aproximava de sociedades e culturas ‘tradicionais’ perderam espaço e credibilidade no meio acadêmico, tendo sido o termo reificado em estudos de cunho principalmente antropológico ao longo das décadas mais recentes.

trabalho se dá, especificamente, para localizar a construção da identidade do festival como um possível artifício utilizado pelos organizadores e pelo poder público.

Em uma primeira reflexão sobre as informações coletadas, pode-se supor que tenha havido, em algum momento da trajetória da criação do festival, uma ação deliberada no sentido de se reificar elos identitários do município mas que já não apresentavam aderência aos aspectos de sociabilidade e valores daquela comunidade, ou seja, uma ação deliberada de se criar a imagem de polo agrícola a fim de ‘construir’ determinada imagem do ‘homem do campo’. Observa-se, a partir dessas informações, uma forte aderência à ideia da identidade "agrária" celebrada no festival, sendo esta, em grande medida, uma imagem projetada institucionalmente (pelo poder público e pela iniciativa privada) para a cidade, sobrepondo-se muitas vezes à realidade industrial, urbana e, de certa forma, cosmopolita de Ouro Branco contemporaneamente. Hobsbawm (1997, p. 9) argumenta que essas práticas visam: *inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição*. Originalmente, portanto, o festival buscou cumprir essa função social de coesão, valorizando o produtor rural local em um processo de inculcação de determinado *ethos*.

Ao analisar os materiais de divulgação e a estrutura do evento, nota-se que a "tradição da batata" opera mais como uma estratégia de gestão simbólica para alinhar a cidade a uma narrativa agrária e econômica do que como uma manifestação cultural espontânea da população urbana de Ouro Branco, sendo que, ainda conforme Hobsbawm, tais tradições surgem frequentemente em momentos de rápida transformação social, servindo para estabelecer uma continuidade com um passado histórico adequado.

Portanto, a construção de um imaginário coletivo referente àquela comunidade em torno do ambiente rural agencia um processo de adesão, diria, naturalizada à estética da música sertaneja (a ser cotejada no próximo capítulo), imputada através da repetição sistemática desse gênero no palco principal do seu maior evento, criando uma sensação de continuidade, como se a música sertanejo representasse a totalidade ‘nativa’ da comunidade.

Hobsbawm alerta que tradições inventadas buscam estabelecer uma continuidade com um passado histórico no sentido ficto (do fazer), para legitimar práticas presentes, ou, futuras. Assim, o Festival da Batata hoje não apenas reflete o mercado, mas atua como um agente que '(re)inventa' e consolida uma identidade sertaneja para a cidade, subalternizando outras expressões musicais urbanas praticadas cotidianamente entre seus moradores, como o samba e o pagode realizados nos quintais e bares locais, mas que se relacionam com o evento como

manifestações “não tradicionais”, podendo ser interpretado, aparentemente, através de uma disposição hierárquica.

Ao desdobrar essa perspectiva, é possível estabelecer uma relação com aquilo que o etnomusicólogo Samuel Araújo (2006) propõe enquanto a ‘política do gosto’, nos oferecendo nova lente para analisar essa questão, apontando a estreita relação entre gosto musical e classes sociais no Brasil. O autor argumenta que o "gosto" musical funciona como uma poderosa ferramenta de distinção e, frequentemente, como um mecanismo para promoção de preconceitos e segregação de classes. Araújo (2006) explora essa dinâmica como estratégia de subjugação do gosto popular frente ao ‘bom gosto’ dado como sofisticado ou refinado. Gêneros associados às classes populares, como o brega ou o funk, são frequentemente estigmatizados como "mau gosto" pela mídia e elites culturais, não por uma suposta "pobreza" musical, mas por sua associação a determinadas comunidades, de cunho segregacional.

No caso específico do Festival da Batata, avalia-se o ‘gosto’ enquanto um dispositivo de distinção de construção de imagem e público, não sendo imputada nesta análise um juízo de valores que distinguem a ‘alta’ ou ‘baixa’ cultura – em um sentido elementarmente positivista. No caso, a ideia em torno de uma estética afeita à chamada ‘música sertaneja’ se distancia de outras estéticas que lidam com a produção massiva em música, sendo apontado um possível distanciamento das produções do samba e pagode, a serem escrutinadas no capítulo seguinte a partir de uma perspectiva parcial do subsistema em foco. Este mesmo mecanismo de marginalização simbólica é utilizado neste estudo de maneira análoga para compreensão do lugar do pagode em um cenário marcado pela forte prevalência de outros gêneros musicais midiáticos, e em especial, da música sertaneja.

CAPÍTULO 3. A Trajetória do ProfiSamba no Festival da Batata: Do Palco Periférico ao Principal

Minha experiência como músico no Festival da Batata serve como um termômetro prático das barreiras impostas pelo mercado local e das mudanças na gestão cultural da cidade. A inserção do Grupo ProfiSamba no maior evento do município não foi linear, revelando uma tensão constante entre visibilidade simbólica e desvalorização financeira.

Nossa estreia ocorreu em 2017, no "Palco 2", realizando a abertura para o MC Kevinho. Enquanto músico, pude sentir de imediato o distanciamento físico e simbólico daquele espaço secundário em relação ao centro das atenções do evento. Esse padrão de exclusão espacial repetiu-se em 2019, quando nos apresentamos no camarote, e em 2022, quando retornamos ao palco secundário. Mesmo escalados naquele ano para anteceder o show de Thiaguinho — um ícone do gênero —, fomos alocados em um horário de abertura com público reduzido, evidenciando a leitura do pagode local como mero "aquecimento".

Contudo, ao analisar a dimensão contratual dessas edições (2017, 2019 e 2022), nota-se um contraponto importante. Nesses anos, nossa contratação ocorreu via Edital de Cultura. Embora houvesse uma burocracia estatal rígida, com exigência de certidões negativas e emissão de Nota Fiscal, esse processo nos garantia a dignidade de um cachê base de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) e o tratamento formal de prestadores de serviço artístico. A ruptura dessa lógica — e o surgimento de um paradoxo — ocorreu em 2023. Naquela edição, sob a gestão terceirizada de uma empresa privada, vivenciei o auge da exposição: ocupamos o Palco Principal em horário nobre, realizando a abertura para o cantor Péricles. A experiência de estar naquele palco, com acesso a camarim exclusivo e suporte técnico de ponta, contrastou brutalmente com os anos anteriores. Entretanto, essa "promoção" espacial mascarava uma severa precarização trabalhista. Fui contactado de maneira informal, via aplicativo de mensagens (WhatsApp), e a exigência documental desapareceu. Em contrapartida, o valor do cachê sofreu uma redução drástica para R\$ 3.000,00 (três mil reais).

Essa experiência pessoal corrobora minha hipótese de que, na lógica da terceirização, o artista local de pagode é tratado como mão de obra barata e desburocratizada: oferece-se o "palco" como pagamento simbólico, enquanto se retira o reconhecimento financeiro. Por fim, a fragilidade dessa conquista se confirmou nos anos seguintes (2024 e 2025), quando fomos novamente excluídos da grade, reforçando a instabilidade da carreira e a ausência de políticas públicas continuadas para a valorização do samba em Ouro Branco.

Através dessas primeiras impressões esboçadas, busca-se, nos tópicos seguintes, discutir e averiguar a relação de consagração de gêneros musicais dentro do festival através da circulação de grupos e artistas entre os espaços do evento, utilizando-se para tanto dados quantitativos e qualitativos de suas grades de programação entre os anos de 2013 e 2024, escrutínio realizado através de cotejamento dos dados levantados em campo.

3.1 Mapeamento e Análise dos Gêneros Musicais no Palco Principal

Para compreender se a exclusão e a oscilação vividas pelo ProfiSamba são casos isolados ou parte de uma estrutura maior, realizou-se um levantamento documental das programações das últimas edições do Festival da Batata. A análise dos line-ups do palco principal, abrangendo o período de 2013 a 2024²², revela uma hegemonia sistemática do gênero sertanejo em detrimento do samba e do pagode, que ocupam um espaço residual ou nulo no principal evento da cidade.

O levantamento, realizado a partir de portais de notícias regionais e materiais de divulgação oficiais do evento, demonstra que o sertanejo não apenas domina a grade em termos numéricos, mas ocupa consistentemente os horários nobres e os dias de maior público. Em contrapartida, o pagode, quando presente, segue uma espécie de "política de cota", representado, geralmente, por um único artista de renome nacional escalado para cada uma das edições, sem abrir espaço significativo para a cena local no palco principal.

A Tabela 1, a seguir, sintetiza a distribuição das atrações principais ao longo da última década, evidenciando essa disparidade.

²² O escopo temporal selecionado para esta investigação tem relação com questões de exequibilidade da pesquisa - em função de acesso a documentos do período - e pela relação de tempo de atuação do Grupo ProfiSamba, fundado em 2013.

Tabela 1 – Distribuição de Gêneros Musicais nas Atrações Principais do Festival da Batata (2013-2024)²³

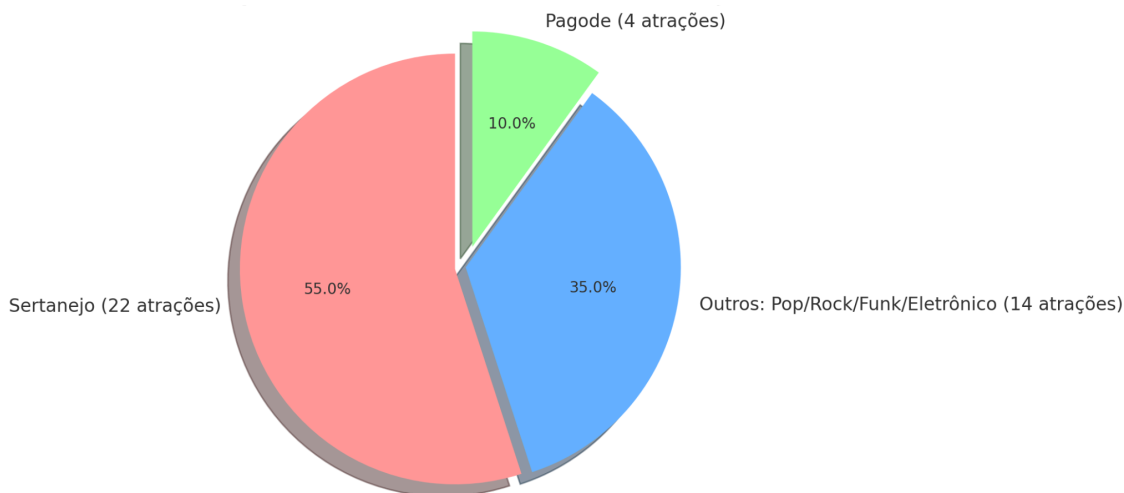
Ano (Edição)	Atrações de Sertanejo	Atrações de Pagode	Outros Gêneros
2024 (38ª)	(5) Jorge & Matheus, Pedro Libe, Bruno César & Rodrigo, Henrique & Juliano, Rayane & Rafaela	(1) Kamisa 10	(2) Dennis DJ, Paulo Ricardo
2023 (37ª)	(3) Luan Santana, Madu Campos, Felipe e Nando	(1) Péricles	(4) Alok, Ludmilla, Hungria, Nando Reis
2022 (36ª)	(2) Matheus & Kauan, Clayton & Romário	(1) Thiaguinho	(2) KVSH, Biquini Cavado
2019 (35ª)	(3) Gustavo Lima, Maiara & Maraísa, Felipe Araújo	(0) Nenhum	(1) Jota Quest
2018 (34ª)	(2) Henrique & Juliano, Léo Magalhães	(1) Raça Negra	(1) Jota Quest
2017 (33ª)	(4) Marília Mendonça, César Menotti & Fabiano, Renan & Rafael, Felipe & Nando	(0) Nenhum	(1) MC Kevinho
Ano (Edição)	Atrações de Sertanejo	Atrações de Pagode	Outros Gêneros
2014 (31ª)	(1) Eduardo Costa	(0) Nenhum	(2) Cláudia Leitte, Raimundos
2013 (30ª)	(2) Paula Fernandes, Michel Teló	(0) Nenhum	(1) Capital Inicial

Fonte: Dados compilados a partir das divulgações oficiais e reportagens cobrindo as edições de 2013 a 2024, disponíveis nos portais *Mais Minas*, *Jornal Voz Ativa* e *Guichê Web*. Acesso em: 03/11/2025.

Os dados da Tabela 1 confirmam a hipótese inicial deste estudo. Observa-se que, em oito edições analisadas, o pagode esteve ausente do palco principal em quatro delas (2013, 2014, 2017 e 2019). Nas edições em que esteve presente, foi representado por apenas uma atração de grande porte (Péricles, Thiaguinho, Raça Negra, Kamisa 10). Isso contrasta com o sertanejo, que frequentemente ocupa múltiplas vagas na mesma edição (chegando a cinco atrações em 2024). Essa estrutura de programação reforça a análise de Samuel Araújo (2004) sobre a política de gosto: o que sugere que o pagode tende a encontrar maior abertura no espaço hegemônico quando validado pelo sucesso massivo nacional, enquanto o pagode local, a exemplo do ProfiSamba, parece enfrentar maiores dificuldades de inserção ou acaba sendo

relegado aos palcos periféricos. A Figura 2 contém um gráfico que demonstra um pouco sobre isso:

Figura 2 – Distribuição percentual de gêneros no palco principal do Festival da Batata (2013-2024)



Fonte: Dados compilados a partir das divulgações oficiais e reportagens cobrindo as edições de 2013 a 2024, disponíveis nos portais *Mais Minas*, *Jornal Voz Ativa* e *Guichê Web*. Acesso em: 03/11/2025.

A visualização gráfica destes dados permite dimensionar a desproporção no acesso ao palco principal. Conforme demonstra o Gráfico 1, o gênero sertanejo ocupa, sozinho, mais da metade de toda a programação histórica (55%), consolidando-se, no recorte analisado, como a força predominante do evento.

A segunda fatia, denominada "Outros" (35%), agrupa uma diversidade de estilos que disputam o espaço restante, variando entre o *Pop Rock* (como Jota Quest e Biquini Cavado), o *Funk* e a *Música Eletrônica*. O *Pagode*, objeto deste estudo, aparece comprimido na menor fatia do gráfico, representando apenas 10% das contratações principais na última década. Nota-se na Tabela 2 podemos ver a divisão de atrações locais no Festival da Batata de 2013 à 2024:

Tabela 2 – Atrações Locais no Festival da Batata (2013-2024)

Ano (Edição)	Atrações de Sertanejo	Atrações de Pagode	Outros Gêneros
2024 (38ª)	Pedro Libe (artista regional em ascensão), Bruno César & Rodrigo (também regional em ascensão)	(1) Deu Samba (grupo de BH)	DJ Adriano Oliveira (residente), Djs locais.
2023 (37ª)	Felipe & Nando, Madu Campos.	(1) ProfiSamba (Palco principal)	Banda Vô Zito (Clássicos do Rock), Banda Oh Vêi (Pop Rock), Pé de Sonho (Infantil).
2022 (36ª)	Marcelinho de Lima (regional consagrado)	(1) ProfiSamba (Palco 2 - abertura)	Banda Velotrol (Banda de BH muito famosa na região, toca rock clássico).
2019 (35ª)	Não encontrado	(1) ProfiSamba (camarote)	Bandas de cover locais.
2018(34ª)	Felipe & Nando	(0) Nenhum	Não encontrado
2017 (33ª)	Felipe & Nando, Renan & Rafael	(1) ProfiSamba (Palco 2)	Não encontrado
Ano (Edição)	Atrações de Sertanejo	Atrações de Pagode	Outros Gêneros
2014 (31ª)	Não encontrado	(0) Não encontrado	Banda Cartoon, e outros.

Fonte: Dados compilados a partir das divulgações oficiais e reportagens cobrindo as edições de 2013 a 2024, disponíveis nos portais *Mais Minas*, *Jornal Voz Ativa* e *Guichê Web*. Acesso em: 03/11/2025.

A análise da grade de artistas locais pode demonstrar melhor essa possível a manutenção da lógica de 'prevalência sertaneja' observada nas atrações nacionais. Ao mapearmos os artistas da região do Alto Paraopeba que figuraram no evento na última década, destaca-se a recorrência da dupla sertaneja *Felipe & Nando* (presentes nas edições de 2017, 2018 e 2023). Eles atuam como uma espécie de 'atração coringa' da organização, ocupando consistentemente os horários de abertura do palco principal, um privilégio de visibilidade raramente concedido de forma contínua aos grupos de samba.

Além do sertanejo, nota-se uma abertura curatorial para o Pop/Rock nostálgico e bandas de baile (como *Vô Zito*, *Oh Vêi* e *Velotrol*), que cumprem a função de agradar a um público mais velho ou diversificado nos horários vespertinos. O pagode local, representado

por grupos como *ProfiSamba* e *Deu Samba*, aparece de forma intermitente. Diferente do sertanejo local, que é tratado como uma extensão natural da festa, o pagode local muitas vezes é alocado em espaços segregados (camarotes, palcos secundários) ou depende de uma 'janela de oportunidade' específica, como a abertura de um show nacional do mesmo gênero.

3.2 O Contexto Macro: Sertanejo e Pagode no mercado

A análise da cena musical de Ouro Branco não pode ser dissociada da estrutura macroeconômica da indústria fonográfica brasileira. O cenário local reflete uma disputa de mercado que opera em escala nacional, polarizada historicamente ao longo das últimas décadas entre dois gêneros de massa: o sertanejo e o pagode. Conforme aponta Gustavo Alonso (2015), a música brasileira contemporânea vive um processo de "sertanejização", onde este gênero assumiu o papel de principal produto da cultura de massa, ocupando o espaço que outrora pertencia à MPB ou ao Rock.

Essa polarização não é recente; ela remonta às transformações culturais das décadas de 1980 e 1990. De um lado, o sertanejo rompeu com suas raízes estritamente rurais para abraçar uma estética pop e urbana. Alonso (2015) descreve esse movimento como uma modernização conservadora que culminou no "sertanejo universitário" nos anos 2000, alinhando o gênero à juventude de classe média e aos grandes festivais. Paralelamente, o samba passou por processo análogo. Segundo Felipe Trotta (2011), a ascensão do chamado "pagode romântico" na década de 1990 reconfigurou o samba, incorporando teclados e temáticas sentimentais para transformá-lo em um produto de consumo massivo, capaz de disputar as paradas de sucesso com a música internacional.

Contudo, embora ambos configurem forças de mercado predominantes, a balança de poder pende favoravelmente ao sertanejo na atualidade. Dados objetivos de consumo comprovam essa assimetria. Segundo o relatório anual da *Pró-Música Brasil (2024)*²⁴ e as retrospectivas da plataforma *Spotify*, o sertanejo figura consistentemente como o gênero mais consumido do país. Em 2023, a modalidade musical ocupou o topo do ranking de artistas mais ouvidos, impulsionado por uma indústria fonográfica que detém maior capilaridade e poder de investimento.

²⁴ PRÓ-MÚSICA BRASIL. **Mercado Fonográfico Brasileiro 2023**. Relatório oficial sobre o desempenho do setor de música gravada no Brasil. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Mercado-Brasileiro-em-2023.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2025.

O pagode, por sua vez, mantém-se como uma força de resistência comercial. Trotta (2011) argumenta que, apesar de sua massificação, o pagode ainda enfrenta barreiras de legitimação em certos espaços de elite ou governamentais, muitas vezes dependendo de figuras de exceção (os grandes ídolos nacionais) para romper essas bolhas. Isso explica o fenômeno observado em Ouro Branco: enquanto o sertanejo entra com força de "atacado" (vários artistas), o pagode entra no "varejo" (apenas um grande nome), refletindo a hierarquia do mercado nacional.

Portanto, a "luta por espaço" travada pelo Grupo ProfiSamba em nível local é uma parte dessa disputa estrutural descrita pela bibliografia: o enfrentamento entre uma liderança de mercado consolidada e um gênero popular que busca reafirmar sua legitimidade nos grandes palcos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE A HEGEMONIA DE MERCADO E A RESISTÊNCIA LOCAL

A presente pesquisa buscou investigar o lugar ocupado pelo pagode no cenário cultural do interior de Minas Gerais, utilizando como estudo de caso a trajetória do Grupo ProfiSamba e sua inserção na grade de programação do Festival da Batata, em Ouro Branco. A hipótese inicial, de que haveria uma marginalização estrutural do gênero relacionado às outras estéticas musicais, confirmou-se através da triangulação entre os dados documentais levantados e a vivência do pesquisador.

A observação dos conceitos de 'tradição inventada' segundo Hobsbawm (1997) e discutida por Sandroni (2013), aliada à perspectiva da 'política do gosto' (Araújo, 2006), torna-se pertinente conforme a virada estética do festival para a hegemonia sertaneja. Se a criação do evento em 1984 foi uma invenção para resgatar o agrário – representada pelo cultivo da batata –, a atual predominância do gênero musical, sertanejo – e seu *ethos* associado – configura um projeto que prevê delinear a identidade local a um tipo de estereotípiia que encoberta a heterogeneidade de outras manifestações nativas.

4.1. Recapitulação e Análise dos Dados

A análise quantitativa das programações da última década (2013-2024) revelou uma assimetria contundente. Enquanto o gênero sertanejo ocupou 55% da programação principal, consolidando-se como a estética oficial do evento, o pagode restou comprimido em uma fatia de 10%, caracterizada pela presença pontual de grandes ídolos nacionais e pela quase total exclusão dos artistas locais desse espaço de legitimação.

Os dados demonstram que a dificuldade de inserção do Grupo ProfiSamba — que oscilou entre palcos secundários, camarotes e apenas uma apresentação no palco principal — não se trata de um caso isolado ou de falta de competência técnica. Trata-se, antes, de um sintoma local de uma estrutura de mercado macro, onde a "sertanejação" da cultura de massa brasileira, descrita por Alonso (2015), impõe barreiras de entrada para gêneros associados à periferia urbana, como o samba.

4. 2. A Invenção da Tradição e a Política do Gosto

Do ponto de vista teórico, conclui-se que o Festival da Batata opera tendo nos dispositivos da 'tradição' e do 'gosto' orientadores de um perfil estético e da cosmovisão do *ethos* local. A "invenção das tradições", conforme o conceito de Hobsbawm e Ranger (1997), expõe um sistema que privilegia o gênero musical sertanejo em uma região marcada também por outras referências identitárias, como pelos ciclos do ouro e do aço. O evento auxilia em fabricar uma identidade rural-moderna para Ouro Branco, não colocando em evidência outras práticas urbanas hodiernas comuns à população, e mais propriamente, historicamente ligadas ao samba e ao pagode.

As escolhas curatoriais reveladas refletem o que Samuel Araújo (2004) define como "política do gosto". A exclusão do pagode local do palco principal sinaliza que essa expressão cultural é lida pelos organizadores como um "entretenimento menor" ou não representativa das tradições ali encenadas.

Por fim, este trabalho aponta que, apesar da invisibilidade institucional, o pagode em Ouro Branco existe e resiste. Se o palco principal lhe é muitas vezes negado, o gênero floresce nas frestas: nos bares, nos quintais e na organização autônoma de grupos como o ProfiSamba. Retomando o pensamento de Simas (2015), o samba cumpre aqui sua função primordial de "encantamento" e defesa contra o desencanto social.

5. REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Cacique de Ramos faz 63 anos e fortalece história no carnaval do Rio. **UOL Notícias**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-brasil/2024/02/12/cacique-de-ramos-faz-63-anos-e-fortalecehistoria-no-carnaval-do-rio.htm>. Acesso em: 27 out. 2025.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [s.d.]. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>. Acesso em: 25 nov. 2025.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Samuel M. A política do 'bom gosto' e do 'mau gosto' na música popular massiva. **Anfiteatro**: Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, n. 6, p. 119-128, 2004.

_____. Música e classes sociais no Brasil: em direção a uma abordagem etnográfica. **Antropolítica**: Revista Contemporânea de Antropologia, Niterói, n. 19, p. 53-84, 2. sem. 2005.

_____. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma etnomusicologia participativa. **TRANS** - Revista Transcultural de Música, n. 10, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BRAGA, Luis Otávio. **A Invenção da Música Popular Brasileira**: de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRESSAN, Flávio. O método do estudo de caso. **Administração On Line**, v. 1, n. 1, p. 1-13, 2000. Disponível em: https://posgraduacao.faccat.br/moodle/pluginfile.php/1721/mod_resource/content/0/05e_studo_caso-bressan_2009_1.pdf. Acesso em: 25 nov. 2025.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. **Forum**: Qualitative Social Research, v. 12, n. 1, 2011.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2010.

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

G.R. CACIQUE DE RAMOS. **Avenidas**. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://caciquederamos.com.br/avenidas/>. Acesso em: 27 out. 2025.

_____. **Nossa História**. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://caciquederamos.com.br/nossa-history/>. Acesso em: 27 out. 2025.

GALINSKY, Philip. **Maracatu atômico**: tradition, modernity, and postmodernity in the Mangue movement of Recife, Brazil. New York: Routledge, 1996.

GOMES, Cinara Maria Alves. **A História do Samba em Belo Horizonte**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

GUICHÊ WEB. **38º Festival da Batata 2024**: ingressos e programação. Disponível em: https://www.guicheweb.com.br/38-festival-da-batata-2024_34827. Acesso em: 3 nov. 2025.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LIMA, Cláudia Neiva de. **A nova tradição**: o samba na televisão brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1986.

_____. **Simas, Luiz Antonio. Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAIS MINAS. **Festival da Batata de Ouro Branco**: programação completa e história. Disponível em: <https://maisminas.com.br/entretenimento/festival-da-batata-de-ouro-branco-programacao-completa/>. Acesso em: 3 nov. 2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio era a roda**: Um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

OURO BRANCO. Prefeitura Municipal. **Jornal Novos Tempos Novos Rumos**: órgão informativo da prefeitura municipal de Ouro Branco. Ouro Branco, set. 1996.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dez. 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos**: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

_____. **O que é tradição**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**: questões de uma antropologia sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO (PUC-Rio). **Patrimônio carioca**: Cacique de Ramos é ponto de cultura da Zona Norte – e não só no carnaval. Rio de Janeiro, 24 mar. 2025. Disponível em: <https://www.com.puc-rio.br/2025/03/24/>. Acesso em: 27 out. 2025.

PRÓ-MÚSICA BRASIL. **Mercado Fonográfico Brasileiro 2023**. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br>. Acesso em: 25 nov. 2025.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STAKE, Robert E. **A arte da pesquisa de estudo de caso**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

TROTTA, Felipe. **Música popular e massiva: o pagode romântico e a racionalização do samba**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. **O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e samba de raiz**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP). O samba mediado. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ed. 597, 2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/597/o-samba-mediado>. Acesso em: 27 out. 2025.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VOZ ATIVA. **38º Festival da Batata de Ouro Branco traz grandes atrações musicais e celebra cultura local**. Disponível em: <https://jornalvozativa.com/cultura/agenda-cultural/38o-festival-batata-ouro-branco-atracoes-musicais-cultura-local/>. Acesso em: 3 nov. 2025.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

_____. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 6. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.