


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

GABRIEL CAPELOSSI FERRONE

**COM MUITO BLUE NOS TONS E TANTO**  
**ESTÁCIO NOS PÉS:** mobilidade, espaço e Samba em  
Paulo Lins.



ARARAQUARA – S.P.  
2019

GABRIEL CAPELOSSI FERRONE

**COM MUITO BLUE NOS TONS E TANTO  
ESTÁCIO NOS PÉS: mobilidade, espaço e Samba em  
Paulo Lins**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Santini

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.  
2019

Ferrone, Gabriel Capelossi  
Com muito blue nos tons e tanto Estácio nos pés:  
mobilidade, espaço e Samba em Paulo Lins / Gabriel  
Capelossi Ferrone – 2019  
95 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Juliana Santini

1. Mobilidade. 2. Espacialidade. 3. Desde que o  
samba é samba. I. Título.

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

GABRIEL CAPELOSSI FERRONE

**COM MUITO BLUE NOS TONS E TANTO  
ESTÁCIO NOS PÉS:** mobilidade, espaço e Samba em  
Paulo Lins.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho  
Programa de Pós em Estudos Literários da  
Faculdade de Ciências e Letras –  
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção  
do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa  
**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Santini  
**Bolsa:** *CAPES*

Data da defesa: 28/05/2019

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Professora Doutora Juliana Santini**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

---

**Membro Titular: Professora Doutora Rejane Cristina Rocha**  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

---

**Membro Titular: Professor Doutor Julio Cezar Bastoni da Silva**  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

A Ana Carla e Doralice, mãe e avó, que me imensam.

## **AGRADECIMENTOS**

A Juliana Santini, professora e orientadora, pela confiança, dedicação e companheirismo depositados em mim ao longo dos últimos anos;

A Giovanna, por tudo o que foi dito e por todo o valor do indizível;

Aos meus amigos-família, por serem meu refúgio nos tempos mais sombrios;

Ao Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente, vinculado ao CNPq, pelas discussões, engrandecimentos e reflexões feitas;

A Jessica, Naiara e Letícia, pela amizade, cumplicidade e pelo acalento de sempre;

A Wania, pelo carinho e pela atenção;

A Victória e João, por compartilharem sorrisos e esperanças ao meu lado;

Ao Julio, professor e amigo, pelas palavras e apontamentos compartilhados;

Ao Fernando, pelo apoio e ajuda imprescindíveis para a realização deste trabalho;

Aos professores Rejane e Paulo, pelas contribuições que fizeram a minha pesquisa;

As trabalhadoras e aos trabalhadores, subalternos e oprimidos, que precisam ser lembrados e que têm meu agradecimento pelo que fazem todos os dias;

A UNESP de Araraquara, com seus professores, técnicos e funcionários, terceirizados ou não, que possibilitam uma convivência mais humana e agradável;

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

[...] “E queres a atitude, a negritude, o som do tam tam  
Queres toda Bahia que mora em meus quadris  
Mas entre meu brilho e o das estrelas  
Uma escuridão que nos afasta e nos rodeia  
Mas há de haver ventre, muito ventre, tanto ventre  
Donde sairão tantas outras vozes  
Com muito blue nos tons e tanto Estácio nos pés.”

Paulo Lins

“A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
[...] Cantando eu mando a tristeza embora  
O samba ainda vai nascer  
O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja o dia ainda não raiou  
O samba é o pai do prazer  
O samba é o filho da dor O grande poder transformador”

Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*

[...] Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato  
Brasil, o teu nome é Dandara  
E a tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati  
Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês.”

Mangueira, *“História pra Ninar Gente Grande”*

“A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as fronteiras, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação e, por isso, é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.”

João do Rio, *A alma encantadora das ruas.*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as estratégias narrativas utilizadas na construção de diferentes espacialidades em *Desde que o samba é samba*, segundo romance de Paulo Lins, publicado em 2012. Com fortuna crítica ainda pequena, a obra recria e ficcionaliza o nascimento e desenvolvimento do gênero Samba no bairro carioca Estácio, em meados da década de 1920, que se desenvolve não apenas a partir das figuras fictícias, como Valdirene e Sodré, mas também pela ficcionaliza o de figuras históricas, como Tia Ciata, Ismael Silva, Francisco Alves e Osvaldo Caetano Vasques. A partir disso, este trabalho busca problematizar como as histórias do Samba e da Umbanda atuam na mobilidade, ou não, das personagens da narrativa, uma vez que todas elas são situadas em um momento histórico definido e sofrem, direta ou indiretamente, influências impulsionadas pela constru o espacial do romance. No mais, buscou-se diferenciar as diferentes formas de mobilidade que dinamizam toda a história, não apenas a geográfica, mas também a social, econ mica e cultural. Portanto, este trabalho procurou observar a constru o dos espaços na trama a fim de constatar a dimensão da interferência que as espacialidades e mobilidades podem tomar na valora o das manifesta es culturais e sociais construídas ao longo da narrativa. Além disso, ter o ênfase, principalmente, os múltiplos espaços, simbólicos e físicos, da obra que, ora apresentam tensões e rivalidades desenvolvidas a partir de um relacionamento conturbado entre as pessoas que os dividem, ora aproximam-nas, impulsionadas pelos elementos culturais locais. Para tanto, o trabalho contou com discussões e proposi es de Sodré (1988), Neto (2017) e outros teóricos sobre a história e o desenvolvimento do Samba. E, para entender melhor as mobilidades evidenciadas na trama, as discussões feitas ao longo do trabalho foram alicerçadas em DaMatta (1997), especificamente em suas ideias de casa e *rua* e em como originaram a ideia de cômodo.

**Palavras – chave:** Espacialidades. Mobilidade. Desde que o samba é samba.



## RESÚMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar las estrategias narrativas utilizadas en la construcción de diferentes espacialidades en *Desde que el samba es samba*, según romance de Paulo Lins, publicado en 2012. Con fortuna crítica aún pequeña, la obra vuelve a crear y hacer una ficción sobre el nacimiento y desarrollo del género Samba en el barrio carioca Estácio, a mediados de la década de 1920, que se desarrolla no sólo a partir de las figuras ficticias, como Valdirene y Sodré, sino por la ficción de figuras históricas, como Tía Ciata, Ismael Silva, Francisco Alves y Osvaldo Caetano Vasques. A partir de eso, este trabajo búsqueda problematizar como las historias del Samba y de la Umbanda actúan en la movilidad, o no, de los personajes de la narrativa, una vez que todas ellas son situadas en un momento histórico definido y sufren, directa o indirectamente, influencias impulsadas por la construcción espacial del romance. En el más, he buscado diferenciarse las diferentes formas de movilidad que dinamizan toda la historia, no sólo la geográfica, pero también la social, econ mica y cultural. Por lo tanto, este trabajo buscó observar la construcción de los espacios en la trama a fin de constatar la dimensión de la interferencia que las espacialidades y movilidads pueden tomar en la valoración de las manifestaciones culturales y sociales construidas al largo de la narrativa. Además de eso, tendrán énfasis, principalmente, los múltiples espacios, simbólicos y físicos, de la obra que, ora presentan tensiones y rivalidades desarrolladas a partir de un relacionamiento conturbado entre las personas que los dividen, ora las aproximan, impulsadas por los elementos culturales locales. Para tanto, el trabajo contó con discusiones y proposiciones de Sodré (1988), Neto (2017) y otros teóricos sobre la historia y el desarrollo del Samba. Y, para entender mejor las movilidads evidenciadas en la trama, las discusiones hechas al largo del trabajo fueron construidas sobre DaMatta (1997), específicamente en sus ideas de casa y calle y en como originaron la idea de c modo.

**Palabras-clave:** Espacialidad. Movilidad. Desde que o samba   samba.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. O(S) ESPAÇO(S) E SUA(S) (RE)SIGNIFICAÇÃO(ÕES) .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 A CASA, A RUA E OS CÔMODOS: A ESTRUTURA ESPACIAL .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 A CASA FAVELA E SEUS CÔMODOS. ....</b>	<b>23</b>
<b>1.3 A CASA CENTRO DA CIDADE E SEUS CÔMODOS.....</b>	<b>33</b>
<b>2. OS ESPAÇOS E SEUS HABITANTES.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 A VIOLÊNCIA COMO ELEMENTO CONSTITUINTE (?) .....</b>	<b>42</b>
<b>2.2 O MALANDRO E SUA CONFIGURAÇÃO SOCIAL.....</b>	<b>47</b>
<b>3. SAMBA E UMBANDA COMO ELEMENTOS MOBILIZANTES .....</b>	<b>63</b>
<b>3.1 A RELIGIÃO MUSICAL COMO ATRATIVO.....</b>	<b>66</b>
<b>3.2 O SAMBA É PASSAPORTE? .....</b>	<b>74</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O FILHO DA DOR .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>

## Introdução

A hipótese deste trabalho teve origem em projeto de pesquisa realizado em nível de Iniciação Científica, com o auxílio do PIBIC/CNPq, desenvolvido entre os anos 2015 e 2016. Nele, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Santini, refleti acerca do deslocamento das personagens e a relação subjetiva que estabeleciam com os espaços em que estavam inseridas, em diferentes contos do volume *Livro dos Homens*, de Ronaldo Correia de Brito, publicado em 2005. Com o avanço da pesquisa ainda durante a graduação, deparei-me com questionamentos que exigiam um maior aprofundamento com relação à forma que os espaços narrativos tomavam em um romance e como eles interferiam na representação das convivências sociais e culturais em uma determinada trama.

A ideia para a criação do projeto desta pesquisa e o trabalho realizado ao longo de seu desenvolvimento têm como premissa fundamental a relação entre as diversas espacialidades, físicas e simbólicas, do romance *Desde que o samba é samba*, publicado em 2012 por Paulo Lins e a forma com que as personagens dinamizam – ou não – esses mesmos espaços.

No romance, o autor apresenta ao seu leitor um espaço que se difere da tendência que a literatura brasileira contemporânea vem tomando para si quando se pensa no que e como está sendo representado. Autores com fortuna crítica elevada como Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Rubem Fonseca e Ronaldo Correia de Brito exemplificam que a literatura brasileira do tempo presente tende a representar as cidades – e a urbanização de maneira geral - próprias de seu tempo: da favela ao sertão nordestino, as realidades ficcionais vividas pela maioria das personagens estabelecem uma mimesis extremamente concreta com as realidades vividas pelas sociedades do século XXI.

Um dos pontos mais intrigantes dessa pesquisa foi perceber que Paulo Lins em *Desde que o samba é samba* (2012), depois de 15 anos represado no silêncio literário, retoma sua ficção e escolhe não representar a realidade urbana própria de seu tempo ao construir uma ponte até o início do século XX. O espaço escolhido pelo autor – década de 1920 no Bairro do Estácio, no Rio de Janeiro – para compor seu segundo romance configuram-no, dessa forma, como uma produção idiossincrática no que tange à produção literária atual e é justamente nessa categoria que residem as reflexões feitas ao longo deste trabalho.

Além disso, é importante apontar o lugar em que as ações que compõem o romance de Lins (2012) acontecem. O autor, em linhas gerais, recria e ficcionaliza o nascimento e a gestação do Samba e da Umbanda no Rio de Janeiro no início do século passado e insere sua trama na intersecção entre um escrito documental, pautado em elementos factuais – uma vez que o próprio autor, no final do romance, elenca referências bibliográficas consultadas por ele para o desenvolvimento do livro -, e um texto essencialmente ficcional, ligado à ação criativa. Esse processo torna-se efetivo a partir de uma simbiose entre personagens historiográficas, retiradas do imaginário popular, e personagens elaboradas para integrarem o enredo em questão.

Logo no início da história, o narrador de Lins (2012) nos mostra como as relações de poder são construídas na região periférica do Estácio ao desenrolar um plano de morte que envolve o triângulo amoroso que dinamiza os acontecimentos narrados: Sodré, motivado pelo amor desmedido por Valdirene e a fim de querer provar isso a ela, decide matar um de seus rivais para, enfim, estabelecer-se de maneira séria com a prostituta, mas pensa que Brancura<sup>1</sup>, seu cafetão, deveria ser o primeiro a morrer. Nesse ponto, é possível perceber a importância de se pensar a influência que o espaço pode tomar no comportamento humano, já que ele é fruto de uma construção social que interfere, como em uma via de mão dupla, na forma como uma sociedade se comporta. O que será discutido neste trabalho é justamente a capacidade que *Desde que o samba é samba* (2012) tem de representar tal relação. No romance de Lins (2012), o espaço periférico é composto por ilegalidades, como a prostituição, que é uma ação social - tomada como uma profissão - e tal procedimento faz com que, por exemplo, criem-se códigos de honra e conduta – ainda que questionáveis -, como o fato de um homem ter que matar um cafetão para relacionar-se de maneira desimpedida com uma mulher.

É com essa cena inicial que nós somos convidados a vivenciar as dicotomias promovidas pela segregação geográfica entre o centro e a periferia cariocas, além de todos os seus desdobramentos, que vão desde os problemas que foram intensificados ao longo da história brasileira, como a truculência policial contra

---

<sup>1</sup> Apelido de Sílvio Fernandes (1908 - 1935). Foi um compositor e flautista brasileiro que, junto com outros nomes da história do samba como Ismael Silva, Bide, Baiaco e Heitor dos Prazeres, fundou a primeira agremiação musical, considerada a primeira escola de samba do país, a Deixa Falar.

a comunidade marginal, até processos simbólicos de cerceamentos da figura do povo negro que primeiro criou e geriu o Samba. Em meio a esses processos, somos envolvidos por tramas amorosas e questões que abrangem desde a dificuldade para a inspiração de criação musical, passando por conselhos divinos provindos de entidades umbandistas, até a efetivação da primeira escola de Samba, a Deixa Falar<sup>2</sup>.

Depois dessa cena embebida em ações violentas motivadas por jogos de poder, Lins (2012) nos leva ao recanto divino, o terreiro de Umbanda que é revisitado a todo momento ao longo de seu romance. Brancura, uma das personagens principais de seu livro, vai conversar com Seu Tranca Rua<sup>3</sup> pedindo conselhos para ser um sambista como [Ismael] Silva. A visita de Brancura ao terreiro não se limita ao início do livro, nem à personagem em questão. Em diversos outros momentos, figuras como a prostituta Valdirene e o poeta Manuel Bandeira, dentre outras, também buscaram o que os orixás e entidades teriam a lhes dizer. Inclusive, o próprio Paulo Lins recria, em um processo de *mise en abyme*, o nascimento da Umbanda enquanto prática religiosa logo depois da conversa de Brancura com a entidade.

Depois que o leitor é levado a conhecer um pouco da história cultural da religião, o narrador de Lins nos conta como foi o processo social de criação da figura de Brancura enquanto um malandro cafetão. Para tanto, cenas como o pai de Brancura, Rafael, quando leva seu filho à zona de prostituição para que se tornasse verdadeiramente um homem são narradas. Neste ponto, o leitor de *Desde que o samba é samba* (2012) é colocado frente a um comportamento que é ilegal mas que compõe as relações sociais instituídas no espaço suburbano do período representado por Lins.

Em continuação, Lins (2012) ficcionaliza o processo de invenção, por parte da personagem Bide<sup>4</sup>, de um instrumento musical importantíssimo para manter a batida sincopada do Samba como o conhecemos: o tamborim. Além disso, como foi

---

<sup>2</sup> Considerada a primeira escola de samba, nasceu no bairro do Estácio por volta de 1926 e tornou-se efetivamente uma entidade em 12 de agosto de 1928. Viveu seu fim em 1932, quando Os Bambas do Estácio, nome dos sambistas associados à agremiação, desfilou pelas ruas do Rio de Janeiro com o enredo "Homenagem à revolução brasileira".

<sup>3</sup> Segundo a Umbanda, Exú Tranca Rua é uma entidade conhecida por ser o mensageiro dos Orixás e responsável pelos caminhos, bons ou ruins, trilhados pelos humanos.

dito anteriormente, Brancura e Valdirene compõem um triângulo amoroso com Sodré, um português nascido em Évora e chegado ao Brasil com três anos de idade. que tem sua história contada também a partir do processo de analepse pouco depois do nascimento do tamborim. Com os desdobramentos acontecidos ao longo da trama, Lins (2012) leva o leitor a vivenciar separações e reconquistas amorosas por parte do triângulo amoroso já mencionado até o momento em que, quando novamente uma personagem resolve visitar o terreiro de Umbanda, a figura de Tia Almeida<sup>5</sup> é invocada, colocando-a como uma das personagens responsáveis, ao longo do romance, por propiciar a gestação do Samba em um espaço em que ele não fosse recriminado, caçado ou torturado; um espaço de proteção humana e divina: seu próprio terreiro. Com isso, a trama construída em *Desde que o samba é samba* (2012) vai estruturando, formalmente, a constituição daquilo que, mais tarde, será seu produto final: a criação de um novo gênero musical, o Samba, e uma forma inovadora de ser divulgado, a escola de Samba.

Antes disso, porém, um processo de minimização cultural e identitário que, de fato, aconteceu ao longo da historiografia musical brasileira é recriado e ficcionalizado por Paulo Lins (2012). No livro, Bide vai visitar Silva, que estava internado no Hospital da Gamboa com sífilis, para dar a notícia de que Francisco Alves<sup>6</sup> gostaria de comprar seu samba intitulado *Me faz carinhos*. A euforia ocasionada pelo fato de uma figura considerada inalcançável como Alves se interessar por uma produção suburbana logo é diminuída quando o autor da música, Silva, é avisado de que seu nome não sairia no disco como dono ou compositor original da letra. Lins (2012), então, nos mostra o processo de silenciamento da comunidade marginal pela central ocorrido no contexto representado no romance.

---

<sup>4</sup> Apelido de Alcebíades Maia Barcelos (1902 - 1975). Considerado um dos fundadores da Deixa Falar, foi responsável por desenvolver uma cadência e um ritmo diferentes na composição do Samba.

<sup>5</sup> Hilária Batista de Almeida (1854–1924), Tia Ciata, desempenhava um papel de liderança comunitária na região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa, no Rio de Janeiro. Era responsável por reunir um grande número de moradores das comunidades em sua casa, especialmente em dias festivos. Sua morada ficou conhecida como a capital da Pequena África – local habitado por escravos alforriados, prostitutas e pobres – e recebia grandes nomes do Samba, como Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô e Mauro de Almeida.

<sup>6</sup> Francisco de Moraes Alves, conhecido por Francisco Alves, Chico Alves ou Chico Viola (1898 – 1952). Foi considerado o Rei da Voz pelo radialista César Ladeira e tem seu nome gravado na música brasileira por ser um dos primeiros cantores a receber notoriedade no início do século XX. Comercialmente, foi responsável pelo lançamento de mais de 500 discos diferentes.

Como uma das consequências desse processo de desenvolvimento do Samba e de sua aparição na região central da cidade do Rio de Janeiro, inúmeras figuras do imaginário popular foram ficcionalizadas por Paulo Lins para representarem a vontade que os habitantes do centro têm de conhecer uma inscrição cultural simbolicamente distante, mas geograficamente próxima. As figuras de Manuel Bandeira, Carmen Miranda e Mário de Andrade são utilizadas para representar um movimento inverso àquele descrito e direcionado ao Samba: a região central mobiliza-se para subir e conhecer os morros da região periférica e subalterna da cidade.

Tudo isso regado a letras de Samba, boemia e mobilidade espacial de figuras emblemáticas como Ismael Silva, Manuel Bandeira e Francisco Alves. Além disso, é importante ressaltar que o título de Lins (2012), *Desde que o samba é samba*, faz uma clara referência à canção de Caetano Veloso lançada no disco *Tropicália 2*, em parceria com Gilberto Gil, no ano de 1993 pela gravadora WEA. Na música, o verso que dá nome ao romance nos diz que desde sempre, desde que o Samba é Samba, a tristeza é uma senhora que, pela música, pela batida sincopada de um povo que driblou as mais diversas atrocidades, é mandada embora. E Caetano ainda nos diz que o Samba não vai morrer, que é pai do prazer e filho da dor.

Para pensar a significação que a música e a religião assumem no romance, é necessário pensar, portanto, que a inscrição humana nos espaços construídos na narrativa – como em qualquer outra espacialidade – resultam em uma prática social de resignificação desses mesmos espaços: ao incrustar elementos culturais típicos de um ou mais homens em determinado cenário, Lins (2012) nos mostra que há, ao longo desse processo, uma criação identitária entre determinado lugar e aquilo que acontece nele. Por isso, quando o autor constrói as diversas espacialidades em seu livro, a favela e o centro da cidade por exemplo, cada uma delas apresenta um aspecto sócio-cultural que a diferencia da outra, como a escrita da letra de um Samba por parte da favela e a respectiva compra – sem a devida referência aos autores – por parte da centralidade urbana.

Paulo Lins (2012) constrói uma realidade em que o negro e o marginalizado não são vistos como sinônimos de selvageria e brutalidade, ele constrói sujeitos que são significados pelos elementos culturais pertencentes às espacialidades de onde

vêm. É exatamente nesses pontos que reside a questão central para a construção desta pesquisa: como a consolidação dos elementos culturais da favela – o Samba e a Umbanda – constroem caminhos que possibilitam acesso a outros espaços que não o destinado aos marginalizados – a favela –, questionando a delimitação entre sujeito e espaço na narrativa? Diante disso, os objetivos que foram almejados nesta pesquisa dizem respeito à forma com que o autor representa esses espaços da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX e como eles, com suas idiossincrasias, interferem no deslocamento das personagens para além das fronteiras instituídas no romance.

Para discutir esses pontos, a organização deste trabalho foi fundamentada da seguinte maneira: em um primeiro momento, “O(s) espaço(s) e sua(s) (re)significação(ões)”, a leitura do *corpus* foi feita sob a ótica de teorias que problematizam o espaço literário a partir de operadores metodológicos desenvolvidos com base nas discussões e proposições efetivadas em outras áreas do conhecimento, como a Linguística, as Ciências Sociais e a Geografia, e que foram transportados e utilizados para a análise narrativa. Portanto, neste ponto, o espaço é pensado a partir da forma como é trabalhado na construção ficcional de Lins e em quais as dimensões assume – social, geográfica, cultural – na narrativa.

Mais tarde, no capítulo “Os espaços e seus habitantes”, foi discutida a relação que a figura do malandro e das demais personagens estabelecem com o espaço em que estão inseridas, especialmente no que tange à presença da violência no romance. Nesse momento, pensou-se quem são os habitantes da cidade de Lins (2012) e de que forma eles habitam-na, construindo, pois, uma análise em torno da sociabilidade cidadina representada na trama.

O último grande pilar deste trabalho, intitulado “Samba e Umbanda como elementos (i)mobilizantes”, analisa de que forma as espacialidades de *Desde que o samba é samba* (2012) se configuram simbolicamente, isto é, como o Samba e a Umbanda atuam como elementos que burlam a separação institucionalizada dos espaços físicos discutidos até então e, também, como cooperam para o deslocamento geográfico-social-cultural das personagens. Por isso, foi feita uma extensa consulta em textos que debatem a presença de aspectos culturais em uma dada sociedade, principalmente no que diz respeito à música e à religião. Esse processo ajudou a elucidar de que forma tais elementos são apresentados ao leitor



durante a narrativa de *Desde que o samba é samba* (2012): ambos são intimamente ligados, com espaços compartilhados, mas capazes de romper com as diferentes fronteiras que separam o centro da cidade e a favela no romance.

Paulo Lins é constantemente lembrado por sua primeira produção narrativa, *Cidade de Deus* (1997), e pela respectiva transposição da obra para o cinema. E é nessa escassez de fortuna crítica de seu segundo romance, *Desde que o samba é samba* (2012), que este trabalho busca sua inserção. Afinal, ainda que seus dois romances se passem no Rio de Janeiro, *Desde que o samba é samba* apresenta características peculiares ao longo de sua constituição narrativa capazes de inseri-lo no rol dos estudos literários da literatura brasileira contemporânea, especialmente nas questões relacionadas às representações espaciais e suas diferentes aplicações.

## 1. O(s) espaço(s) e sua(s) (re)significação(ões)

“Fechou o tempo, o salão fechou  
 Mas eu entro mesmo assim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim”

*De volta ao samba*, Chico Buarque

Georg Wink, em seu artigo “Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura”, primeiro dos textos que compõem o livro *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (DELCASTAGNÈ, 2015), propõe que o espaço construído em uma narrativa nem sempre é planejado de maneira “ingênua ou coincidental, mas, sim, que pertence às estratégias narrativas e, portanto, cumpre uma função de relevância para a análise literária.” (WINK, 2015, p. 21). À vista disso, devemos indagar, então, o papel das diferentes espacialidades presentes na ficcionalização construída por Lins em *Desde que o samba é samba* (2012).

Historicamente, a trama é inserida no momento pós-abolição, época marcada por uma reorganização espacial imposta aos moradores do Rio de Janeiro. Essa reorganização forçou especialmente negros e mestiços a se estabelecerem em morros e bairros à margem do centro da cidade. Um estudo histórico e sociológico sobre as tensões constitutivas das espacialidades na história brasileira permite-nos apontar que o Rio de Janeiro – que abarca o Morro do Estácio, cenário de Lins – passou por

Intensas modificações urbanísticas, desencadeadas pela reforma de Pereira Passos, com a abertura da Avenida Central e a expulsão de muitas famílias negras e pobres (entre elas muitas famílias baianas que haviam se mudado para o Rio de Janeiro depois da Abolição da Escravatura, trazendo em sua bagagem o Candomblé e vários ritmos do samba, que aqui foram transformados no samba carioca) do Centro da cidade para, num primeiro momento, a Cidade Nova e, depois, para os subúrbios e favelas. (VIANNA, 2012, p. 112-113)

Moreira (2013) nos mostra que o termo subúrbio foi empregado em uma de suas primeiras vezes ao longo da história do Rio de Janeiro em 1906, quando um documento oficial emitido pelo Distrito Federal utiliza o termo como forma de nomear novas zonas da cidade. Ainda segundo a historiadora, em 1903, o prefeito Pereira Passos decretou, com o Decreto n.º 434, de 16 de junho de 1903, uma nova divisão territorial na cidade carioca. A pesquisadora ainda afirma que “por força desse ato, ficou o território do Rio de Janeiro dividido em 25 distritos ou circunscrições civis. [...] O texto do recenseamento decretou a divisão do município em ‘cidade’ e ‘subúrbios’”. (MOREIRA, 2013, p. 46).

É importante apontar que a constituição física das regiões denominadas subúrbios geralmente é impulsionada pelo crescimento desmedido das cidades que apresentam tais regiões, não se limitando apenas ao Rio de Janeiro. Porém, foi no Rio de Janeiro que o processo imobiliário teve papel fundamental para o florescimento e expansão dos subúrbios. Grande parte dos loteamentos suburbanos provinha da iniciativa privada e, como foi discutido por Moreira, “muitos promoveram loteamentos que se beneficiaram da legislação mais branda que pesava sobre a ocupação do solo fora dos distritos centrais e de preços de venda acessíveis.” (2013, p. 47). Todo esse processo foi desdobrado ao longo da imprensa e política locais, inclusive pela voz dos moradores de tais regiões que criticavam a gestão do poder público voltada aos bairros periféricos. Um dos nomes mais importantes do ramo do jornalismo independente desse período foi o jornal *O Subúrbio*<sup>7</sup>, que publicou:

O centro da cidade já está civilizado. Pelo menos já não é o botocudo que era, há meia dúzia de anos apenas. É tempo de cuidar também um bocadinho dos pobres subúrbios que, se não apodreceram, já ruídos de gafeira nos braços deprimentes do abandono, em que têm vegetado até agora, é porque são levados pelos bons ares com que os bafeja a natureza, essa excelente irmã de caridade... Devia desejar-se um tal progresso para os subúrbios para que se não dissesse ao menos que o Brasil ornamenta em gala o seu salão de visitas que a sua capital, e deixa cobertos de picumans e teias de aranha e lixos seculares as dependências da casa, que, embora fiquem para as bandas do quintal e sejam reservadas aos íntimos, podem ser vistas por estranhos que vão dizer que a Terra do Cruzeiro imita as pessoas que lavam a cara e deixam os pés

---

<sup>7</sup> Considerava-se “independente, noticioso e consagrado aos interesses locais” (*O SUBÚRBIO*, ano I, n. 3, p. 1, 1907 *apud* MOREIRA, 2013, p. 49). Circulou de maneira semanal entre os anos 1907 e 1908.

atolados no estrume! Quem pode negar que o florescimento destas zonas que aqui se acham como escravas aos pés da cidade, beijando-os; dessas zonas que bastante tem contribuído também para que a capital possa erguer cheia de orgulho a sua frontaria de palácios, uma vez que seu sangue para o pagamento dos impostos com que ela sustenta o seu luxo de grande senhoria (mas senhora ingrata e perversíssima que quer deixar morrer de fome e de vermina os seus vassallos) quem com segurança pode dizer que a boa saúde, o vigor, o bem-estar desses vassallos, não contribuirão bastante para que a cidade floresça e goze e se erga mais alto ainda do que se acha erguida? Não há quem seja capaz de sustentar o contrário: - O progresso da cidade pode não trazer, COMO NÃO TROUXE AINDA e não trará nunca! O progresso aos subúrbios... (O SUBÚRBIO, ano I, n. 10, 1907 *apud* MOREIRA, 2013, p. 52).

O romance de Lins (2012) discutido neste trabalho é uma representação literária dos desdobramentos destes acontecimentos históricos que propulsionaram mudanças topográficas no Rio de Janeiro. Por isso, faz-se necessária uma divisão das múltiplas espacialidades presentes na trama para que a dimensão geográfica do romance seja analisada da maneira mais ampla e completa possível.

É importante apontar uma das premissas que nortearão o desenvolvimento deste trabalho: a de que o organismo social cresce e se desenvolve a partir de sua inscrição no tempo e no espaço. Portanto, as relações estabelecidas entre os diversos sujeitos de um grupo definido são responsáveis por singularizarem determinada cultura e, a partir disso, por delimitarem, também, fronteiras simbólicas e físicas capazes de instituir uma geografia do poder que se distingue da geografia natural. Para que a análise dos espaços se consolide, de fato, como elementos importantes para a compreensão literária do livro de Lins (2012), é necessário apresentar as diferentes estruturas espaciais que serão analisadas neste trabalho.

Em primeiro lugar, deve-se apontar que o termo espaço, nesta pesquisa, será pensado de forma que expanda a ideia de categoria narratológica responsável, geralmente, por “apenas” representar o cenário construído por determinado autor para estabelecer determinada trama e suas tensões. Para tanto, torna-se impossível não construir diálogos com outras áreas do saber, como apontou Dalcastagnè (2015), já que a abordagem crítica desenvolvida ao longo deste texto buscou desenvolver um operador metodológico capaz de abarcar diferentes dimensões espaciais – sociais geográficas, culturais – a fim de alcançar uma melhor compreensão do *corpus* selecionado.

Ao pensar a categoria espaço, Dalcastagnè (2015) nos diz que ele é capaz de reverberar confrontos e hierarquias sociais e que, além disso, o espaço em si torna-se um agente de competições e disputas inerente ao tecido social. Ou seja, o espaço é capaz de moldar a constituição social ao mesmo tempo em que é moldado pela relações sociais que o compõem.

Nesse sentido, como um primeiro passo para refletir sobre a complexidade semântica que determinado espaço pode assumir, é possível recorrer, diante de toda a produção crítica e teórica em torno dessa categoria feita pelas diversas Ciências Humanas, aos apontamentos e proposições de Roland Barthes, especificamente na discussão estabelecida por ele em sua conferência “Semiologia e urbanismo”, ministrada em 1967 ao Instituto de História e Arquitetura de Nápoles.

O pensador francês recorre ao estruturalismo saussuriano – especificamente ao conceito de signo linguístico – para aplicá-lo ao pensamento espacial e, assim, buscar compreendê-lo de forma mais ampla e, se pensarmos no momento em que proferiu suas ideias, revolucionária. Barthes nos diz que determinado signo pode ser sucessivamente modificado em seu significado ao longo do tempo a partir da sua relação com o tecido social em que está inserido. Isto é, para ele, os signos não são estanques, já que o processo de significação de um determinado significante pode ser deslocado e substituído inúmeras vezes, resultando em signos distintos. Esse processo, segundo o pensador francês, é propulsionado graças à orientação ideológica entre o significante mais o significado. Portanto, nenhum signo é resultado da união de produtos naturais: toda imagem acústica é ligada a uma significação por meio de uma construção social.

Aplicando o estruturalismo saussuriano sob a ótica de Barthes para pensar o espaço como elemento geográfico, cultural e até literário, é possível apontar os múltiplos valores produzidos pela cidade de Lins (2012), por exemplo, a fim de compreender os processos sociais que compõem as diferentes espacialidades representadas pelo autor. De um lado, temos, como já foi dito, a representação do espaço suburbano, o bairro do Estácio: composto majoritariamente por negros e pobres; do outro lado, temos o centro carioca, composto por todos os seus elementos burgueses prototípicos: carros, branquitude e concentração de renda.

Nesse ponto, quando analisadas de maneira unitária e deslocada, cada uma das regiões mencionadas representa um signo com suas respectivas significações,

isto é, o centro da cidade e o bairro do Estácio têm seus valores socialmente construídos quando limitados às próprias fronteiras, mas são moldados de modo distinto quando pensados em um conjunto maior que compõe toda uma cidade.

Ainda a partir do que foi apresentado por Barthes (2001) em sua conferência, há uma oposição fundamental quando pensamos em uma definição capaz de abarcar plenamente a ideia de espacialidade: há a dimensão utilitária do espaço, que resulta de uma série de estratégias relacionadas à função que cada espaço deve desempenhar no contexto da cidade, e há a dimensão significativa do espaço, que é construída pela relação que o habitante estabelece com esse meio e como ele o atualiza a partir de suas práticas culturais e sociais.

O espaço, para Barthes (2001), pode ser tomado como um elemento dual: pode ser visto como propulsor da produção de sentidos ao mesmo tempo em que aparece efetivamente como um produtor de sentidos. Esse pensamento nos faz perceber que o semiólogo francês pensa o papel do espaço como um produto da vida social e que a cidade, conseqüentemente, é um elemento multicultural formado a partir da característica relacional que o próprio espaço apresenta: quando o sujeito é pensado como um elemento inerente ao espaço, é possível perceber que um atualiza a significação do outro, já que o espaço é fruto das vivências sociais – como o caso da criação de zonas suburbanas no início do século XX no Rio de Janeiro – e tais vivências são moldadas pela própria constituição espacial em si.

Nesse sentido, podemos pensar na transferência de significado do centro do Rio de Janeiro com a chegada de elementos culturais da favela, como o Samba: enquanto pela perspectiva central seu espaço é destinado à música tomada como um produto que deverá ser consumido, o mesmo centro apresenta uma ideia de resistência simbólica para a favela quando engloba suas produções.

### **1.1 A casa, a rua e os cômodos: a estrutura espacial**

Se o espaço dinamizado, para Barthes, configura-se por meio de ressignificações constantes no tecido social, fica clara a relação metafórica de uma cidade como um discurso, isto é, um sistema que pode – e é – constantemente atualizado e que justamente por isso traz implicações e desafios muito relevantes quando nos propomos a pensar sua linguagem, ainda que seja uma representação

da cidade construída sob moldes literários, como é o caso do Rio de Janeiro de Paulo Lins (2012).

Como já foi dito anteriormente, a cidade é um elemento multicultural e que, portanto, deve ser pensada, em primeiro lugar, a partir de seus elementos distintos que, posteriormente, serão reflexionados em conjunto e na relação que estabelecem entre si. Com base no que foi apresentado a partir das proposições sobre o espaço sob o viés desenvolvido por Barthes (2001), a cidade de Lins (2012) será discutida a partir da união dos apontamentos feitos até aqui em sua articulação com um outro operador metodológico, pensado e desenvolvido para ser aplicado na análise literária a partir do que foi proposto por Roberto Damatta (1997) em *A casa e a rua*.

Em suas reflexões, Barthes (2001) nos mostra que é preciso pensar a cidade como um discurso que se constrói para os habitantes e que esses mesmos habitantes são responsáveis por constituir a existência da cidade. Logo, para o filósofo, melhor do que categorizar os diferentes espaços que, unidos, formam uma cidade, é preciso focar nas múltiplas experiências vividas nela. Portanto, para observar como tais experiências são edificadas em *Desde que o samba é samba* (2012), é preciso, então, pensá-las em suas particularidades e na relação que estabelecem entre si.

Em *A casa e a rua*, Roberto DaMatta (1997) desenvolve uma metáfora em torno dos substantivos que dão título ao livro que nos será muito valiosa para buscar compreender os motivos pelos quais os espaços em Lins (2012) podem ser tomados como relacionais:

“Casa” e “rua” [...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 14)

De acordo com o sociólogo, o conceito de *casa* só nasce a partir do momento em que se percebe um contraste com o que, conseqüentemente, será considerado *rua*. Portanto, a *casa* pode abrigar diversas figuras, das mais diversas naturezas: daqueles que moram em uma favela àqueles que corroboram para a perpetuação dela como um espaço desigual e inferior.

Ainda sob a ótica de DaMatta (1997), podemos perceber que *casa* é um conceito amplo, instável, heterogêneo e impossível de ser delimitado por marcações físicas e quantificadoras.

A partir das ideias propostas por Barthes (2001) para buscar entender o processo de ressignificação que determinado espaço pode sofrer baseado no que é vivido dentro de suas fronteiras e das relações que estabelece com outros espaços aplicadas às espacialidades construídas por Lins (2012) em seu romance, ao utilizarmos as proposições de DaMatta (1997), teremos como resultado, a princípio, duas grandes *casas*: de um lado, a favela - com seus ritos, códigos de honra, religiões e músicas -, composta majoritariamente pelas parcelas da sociedade que Darcy Ribeiro (2015) chama de subalternos e oprimidos. Do outro, o centro da cidade - com suas delimitações e códigos de comportamento que pertencem a uma estratificação social que deve ser constantemente reafirmada.

Ao passo em que cada uma dessas esferas sociais configura um conjunto de individualidades e discursos, portanto, significações próprias, quando postas em um conjunto maior – cidade Rio de Janeiro –, suas diferenças tornam-se mais evidentes. Nesse ponto, o comportamento dos indivíduos que compartilham espaços – de intimidades, de seguranças, de pensamentos - em comum faz com que tais espaços, ou seja, a *casa* deles, sejam tomados como uma *rua* quando contrastada com a *casa* de outros indivíduos, segundo DaMatta (1997). E o processo inverso também acontece: estes mesmos indivíduos tomam a *casa* dos demais como o ponto referencial para a formação da ideia de *rua*. Isto é, as ideias de *casa* e *rua* são relativas: segundo DaMatta (1997), a cultura construída dentro de uma das *casas* pode ser tomada como diferente e exterior, caracterizando, pois, uma *rua*, ainda que ela, ao mesmo tempo, com o engendramento de seus valores, possa compor, também, o que DaMatta (1997) chama de *casa*.

Entretanto, para que as espacialidades de Lins (2012) sejam compreendidas de forma mais ampla e apreendidas em sua teia de relações, é preciso não apenas trazer as reflexões de DaMatta (1997) para o domínio dos Estudos Literários, como também propor uma ampliação ou adaptação do modelo original de modo que venha a se constituir um operador de leitura que se aplique à análise crítica do romance.

Sobre isso, foi apresentada, anteriormente, uma divisão dual das regiões geográficas de Lins (2012) pautada exclusivamente na relatividade em que as



observávamos: de um lado, uma *casa* – favela – que se torna *rua* quando comparada a outra *casa* – centro da cidade – que, por sua vez, também pode vir a ser uma *rua*. Mas, a fim de evitar possíveis ambiguidades ao longo da análise do romance, chamarei os espaços específicos que compõem a favela e do centro da cidade de *cômodos*. Um conjunto de *cômodos* forma, em sua totalidade, uma *casa*, ainda que cada um apresente particularidades que os diferencie entre si.

Barthes (2001) nos diz que determinado espaço atualiza o homem e que, em contrapartida, o homem realiza o mesmo processo sobre o espaço. Nesse sentido, ao selecionarmos uma grande *casa*, substantivo que por si só simboliza uma espacialidade, como a favela representada em Lins (2012), torna-se inviável não pensá-la em suas particularidades, seus *cômodos*, que são valorados, ao longo do romance, a partir da inscrição social do homem neles.

## **1.2 A casa favela e seus cômodos.**

Franceschi (2010), em seu livro *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*, faz uma leitura interessante e esclarecedora sobre a produção musical realizada no bairro do Estácio, espaço escolhido por Lins (2012) para o desenvolvimento do seu enredo. De acordo com seus apontamentos, uma das primeiras grandes mudanças topográficas promovidas no Rio de Janeiro foi efetivada com a chegada da família real portuguesa à cidade em 1808. Os mangues de São Diogo, região carioca subalterna, sofreram um processo de aterramento iniciado no Campo de Santana até onde hoje fica o viaduto dos Marinheiros, chamado, antigamente, de Bica dos Marinheiros. Segundo Franceschi (2010), esse aterrado, que seria a futura rua Senador Euzébio, passou a integrar o trajeto diário do então príncipe e mais tarde rei d. João VI entre o Paço da Cidade e a Chácara da Boa Vista.

A rotina de d. João IV como príncipe fazia com que sua volta à chácara fosse, em grande parte das vezes, realizada durante a noite. Por isso, ao longo de todo o caminho, foram erguidos marcos de pedra com iluminação em seu alto, caracterizando esse caminho como “caminho das lanternas”. Franceschi (2010) ainda diz que, com o passar do tempo, outros mangues foram aterrados, constituindo, assim, uma nova região da cidade do Rio de Janeiro conhecida, inicialmente, como Campo de Marte e, mais tarde, oficialmente denominada de

Cidade Nova, responsável por abrigar uma parcela da população de baixo poder aquisitivo. É ao norte da Cidade Nova que se situava o bairro do Estácio. O Estácio, em sua composição, apresentava uma grande miscigenação cultural que variava de grupos de judeus a seitas africanas que eram facilmente encontradas em volta da Praça Onze, na Pequena África. Além disso, na esquina da rua Pereira Franco havia o Café do Compadre que, em conjunto com o Bar do Apolo, compunham pontos de referência boêmia e musical do bairro, além, claro, das inúmeras casas de mães de santo, inclusive de Tia Ciata, a mais famosa delas. O Estácio era considerado

Bairro pequeno, igualmente povoado por gente humilde remanescente da expulsão do centro da cidade pelo bota-abaixo do prefeito Pereira Passos em 1903. [...] Não era bairro aprazível, tanto que nele foi construída a penitenciária da cidade. (FRANCESCHI, 2010, p. 17).

A complexidade do bairro em relação à composição etnográfica era tão aprofundada quanto a produção cultural desenvolvida nos limites de suas fronteiras. Franceschi (2010) faz uma apresentação de uma região específica que compunha o Estácio: a Pequena África. O quadrilátero em questão foi batizado dessa forma porque recebeu uma grande concentração de ex-escravos logo após a abolição da escravatura. De acordo com o que é apresentado em *Samba de sambar do Estácio*, o coração da região em questão encontrava-se no centro da Praça Onze, “um retângulo entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio, fechado pelas ruas de Santana e Marquês de Pombal” (FRANCESCHI, 2010, p. 21).

As regiões subalternas e periféricas do Rio de Janeiro – nas quais se inclui, portanto, o bairro do Estácio –, com o tempo, foram sendo denominadas favelas. Esse nome teve sua origem cunhada a partir da transformação do nome do Morro da Providência para Morro da Favella, em alusão à planta que era encontrada na região em que os ex-combatentes da Guerra de Canudos haviam sido alocados durante a barbárie histórica. Quando os soldados retornaram ao Rio de Janeiro, foram transferidos às regiões marginais da cidade à espera do cumprimento de promessa feita por Pereira Passos, então prefeito da cidade, de que todos eles receberiam um lote de terra. Tal promessa jamais foi realizada. Com a passagem do tempo, “o termo favela generalizou-se para todos os casebres de madeira e zinco que, com a

miséria crescente, alastraram-se pelos morros da cidade” (FRANCESCHI, 2010, p. 22).

O morro, a favela, a desigualdade econômica e a concentração de estratos sociais historicamente segregados, todos reunidos em um mesmo espaço, construiu uma postura dual quando se pensa na relação de tal região com o restante da cidade. Pela perspectiva central da cidade, a favela foi tida como um antro de ilegalidades e barbáries, como uma *rua* cujas regras sociais eram distintas da *casa*. Já da perspectiva daqueles que residiam no morro, que o tomavam como uma *casa*, o centro da cidade era uma *rua* inacessível no âmbito simbólico e físico.

Portanto, após a leitura do romance, torna-se claramente perceptível que a representação da favela criada por Paulo Lins (2012) em seu livro apresenta um conjunto inegável de informações historiográficas. Como já foi dito anteriormente, as representações feitas ao longo do romance colocam-no justamente na linha que separa um conjunto de elementos históricos e a plena criação literária. Neste ponto, torna-se necessário reiterar um dos pontos basilares desta pesquisa: a partir da construção da favela em Lins (2012), torna-se possível interpretá-la e pensá-la ao esmiuçar as proposições feitas por Roberto DaMatta (1997).

Certeau (2000) aponta que espaço é um lugar vivenciado pelos indivíduos que o ocupam. Logo, os morros alvos do processo de favelização adquirem uma nova perspectiva, uma vez que construções físicas e culturais – *cômodos* – são criadas a fim de representarem comunidades social e espacialmente excluídas, que sofreram um processo de invisibilidade. Sob esse aspecto, o sujeito torna-se um favelado não só porque reside em uma favela, mas porque a dinamiza, isto é, estabelece relações culturais, sociais, econômicas e políticas nela.

Na narrativa de Lins (2012), são múltiplas as espacialidades que podem ser tomadas como *cômodos* dinamizados que constituem a favela: o Cabaré da Vivi, o Bar do Apolo e a casa de Tia Almeida foram os espaços da narrativa selecionados para serem discutidos e problematizados a partir do modelo de análise proposto neste trabalho.

O Cabaré da Vivi é um ponto de referência ao longo de todo o romance para aqueles que participam da vida social da favela. É possível perceber que ele, junto

com o Bar do Apolo e o Café do Compadre, compõe a zona do baixo meretrício<sup>8</sup>. A zona, como já é historicamente descrita, era um espaço de prostituição dirigido por leis sociais rígidas, que tinha sempre à sua frente uma figura de um malandro: a princípio, o pai de Brancura, Rafael, depois, ele próprio – Brancura – e, mais tarde, Sodrê. Valdirene, a prostituta que faz parte da tríade principal do romance, mora no Cabaré. Com isso, os outros dois personagens – Brancura e Sodrê – participam ativamente das atividades de lá:

O que Sodrê não esperava era o amor que foi tomando corpo por Valdirene. Manteve relação sexual com mais de cem mulheres de todas as partes do mundo naquele universo tão pequeno, fora da zona também, nenhuma era como ela. De certa forma, ela demonstrava um carinho que ele imaginava ser amor também. Era desses portugueses que são loucos por crioulas. O amor que ele pensava haver por parte dela não era amor, era só candura por tê-lo desvirginado, coisa que ela tinha por todos que iniciara sexualmente, sobretudo aqueles que havia tirado das garras dos veados. O novo malandro-cafetão guardava em silêncio aquele sentimento, pois sabia que ela era a mulher de seu companheiro [Brancura] e que ele nutria amor por ela também. (LINS, 2012, p. 112)

Porém, este mesmo espaço não é responsável apenas por promover a prostituição e dinamizar a relação do já descrito triângulo amoroso. É também no Cabaré da Vivi que os músicos progenitores do Samba se encontravam para, de maneira indireta, afinarem suas pretensões musicais que, mais tarde, originariam o chamado Samba:

Saiu andando madrugada adentro pela zona, junto com Bide, Brancura, Bastos e Lopes. Iam ao Cabaré da Vivi. A zona estava movimentada pelos marinheiros argentinos, cubanos, portugueses e espanhóis. Um carro da polícia passou por eles, os policiais só os olharam. De longe, avistaram uma aglomeração no Cabaré. Vários músicos tinham acabado de se instalar para tocar, gente da zona sul da cidade ia ali para escutar chorinho. (LINS, 2012, p. 212)

No mais, o Cabaré da Vivi assume um caráter importante para o desenvolvimento da narrativa: nele é onde acontece uma das primeiras grandes

---

<sup>8</sup> Essa região, no início do século XX, foi marcada pela intensa prática da prostituição por parte das imigrantes desembarcadas da Europa, ex-escravas e demais mulheres que enxergavam na venda do próprio corpo uma prática para evitar a pobreza extrema e a fome, além de uma garantia de estadia nos prédios que eram dedicados a esse tipo de ocupação.

interações físicas entre a favela e o centro da cidade na trama. Silva, o compositor do samba *Me faz carinhos* – elemento simbólico primordial para o contato entre os extremos sociais – leva Mario de Andrade e Manuel Bandeira – ícones da literatura e representantes da cultura centro-citadina – para conhecer este que pode ser considerado, inclusive, um espaço de pertencimento de uma cultura coletiva:

Foram sim para a zona do baixo meretrício em três carros com o resto da turma. No Cabaré da Vivi o pessoal do choro já fazia parada. Tocavam, aumentaram a intensidade quando eles chegaram. Manuel tinha paixão por aquele lugar, rodava atrás das polonesas, das italianas, das portuguesas, das francesas. De todos da turma era o que mais amava aquela jurisdição.

— Silva, o sentimento tá todo aí espalhado nesse chão. Naquele pedacinho de rua, ali, ó — apontava para um paralelepípedo —, tem lágrimas de todos os sentimentos pra várias canções. Você gosta de ler romances?

— Hoje eu prefiro contos, que são menores, romance eu demoro muito por causa da correria da música, das gravações, shows e tudo mais.

— Vou dá uma volta aí, tá tudo tranquilo.

— Fica à vontade, Manuel. Aqui você é rei. Pode ir onde você quiser. (LINS, 2012, p. 269)

Dentro do modelo de análise que se está propondo, o Cabaré da Vivi atua como um *cômodo* voltado ao descanso e à interação social dos moradores da favela, mas que também age como ponto de encontro com outras regiões da cidade. Além do Cabaré, outras duas espacialidades - O Bar do Apolo e o Café do Compadre - são, de maneira geral, dois pontos de encontro entre os moradores do morro. A relevância deles para a trama pode ser percebida desde o início, quando Sodré arquiteta seu plano contra Valdemar. No Bar do Apolo, o leitor pode estabelecer uma ponte semântica entre o nome do estabelecimento à figura mitológica de mesmo nome<sup>9</sup>. Na *Ilíada*, de Homero, Apolo aparece como o deus da música; portanto, o nome dado ao espaço em que os músicos se encontravam para traçarem o futuro do gênero Samba é, pois, significativo. Além disso, o próprio bar é, no romance, um espaço de socialização e até mesmo de refúgio para inquietações

---

<sup>9</sup> É importante ressaltar que Bar do Apolo era o nome factual do estabelecimento que foi representado por Lins (2012). Porém, a análise por parte do leitor é completamente plausível quando se pensa que Desde que o samba é samba (2012) é um romance literário e que nem todas as pessoas que têm acesso a ele também têm acesso às disposições topográficas do Rio de Janeiro no início do século XX.

psicológicas das personagens. Um exemplo disso se dá quando Valdirene vai até o Bar em uma espécie de peregrinação reflexiva, pensando em como as atitudes das personagens masculinas ao seu redor eram fortemente influenciadas por ela: Valdirene chegava lentamente ao Bar do Apolo. Olhos baixos. Estava sem leveza de ideias sobre os acontecimentos. Tudo se devia à sua beleza, ao seu jeito de corpo, à sua maneira de meter gostoso. (LINS, 2012, p. 13)

Além disso, é no Bar do Apolo que os sambistas como Bide, Baiaco e Silva se reuniam para cantar e pensar sobre o futuro do Samba:

O Bar do Apolo estava lotado. Uma roda de samba batido na palma da mão, ao som de um pandeiro e violão. Brancura chegou devagar, ficou a um canto, amuado, pediu café, acendeu um cigarro de palha, se pôs a escutar os sambas. Teve uma roda de pernada, mas preferiu ficar na dele. [...] O samba comia solto, Brancura foi se soltando, ameaçou uns passos quando Silva cantou Me faz carinhos e acompanhou batendo no balcão, mas não conseguia ficar à vontade para também cantar uma de suas composições. No entanto, versos novos inspirados nos sambas que ouvia lhe vinham à cabeça. Pegou um lápis, escreveu alguma coisa, guardou o papel no bolso, dois minutos depois escreveu mais um verso e foi assim até a roda de samba acabar. (LINS, 2012, p. 47-48)

Nesse ponto podemos perceber a ficcionalização de um elemento muito importante no que tange à semântica do Estácio: o pensamento sobre o samba. Ora, se o homem configura o espaço e o espaço escreve o homem, como foi apontado por Barthes (2001), a revolução musical promovida pelos Bambas do Estácio é o agente catalisador de uma ressignificação muito importante: é graças à sociabilidade propulsionada pelo Cabaré da Vivi, no romance, que os artistas se juntavam e pensavam as mudanças que norteariam o gênero Samba. Por isso, o Bar do Apolo pode ser lido, no romance de Lins (2012), como um *cômodo* da favela dedicado ao desenvolvimento musical, incluindo não apenas a realização da música, mas também seus aspectos formais, como sistematização de características da nova música que estava surgindo.

Franceschi (2010) nos diz que os músicos do Estácio pouco dominavam a arte dos instrumentos de corda, gostavam mesmo do ritmo marcado pela percussão, colocando, portanto, a letra musical em um patamar inferior à própria ideia de música: o som, na maioria das vezes, era mais valorado que a palavra:

O Estácio trouxe novo conceito para a música urbana carioca. Entre 1920 e 1926, além do começo da invasão de músicas estrangeiras, o que existia como música popular era samba de partido-alto, samba amaxiado, embolada do Norte, música batucada para blocos de carnaval e variadas jazz-bands tocando todos os gêneros. A mais popular era mesmo a roda de partido-alto com estribilho acompanhado de palmas e, às vezes, de pandeiro e cavaquinho, e, mais raramente, prato e faca, cultivando o estilo original dos baianos presos a motivos folclóricos. O ritmo é que valia, a letra, geralmente improvisada, não contava. (FRANCESCHI, 2010, p. 52)

Outro *cômodo* que constitui a favela e que merece atenção para a representação da natureza relacional do espaço no romance é a casa de Tia Almeida. Como foi apontado, os sambistas do Estácio preocupavam-se com as mutações que poderiam proporcionar ao desenvolvimento do Samba. Esse processo pode ser apontado como uma construção – talvez, inclusive, de forma involuntária, uma vez que a música pensada por eles não era feita com pretensões de extrapolar os limites da favela, reação evidente quando Francisco Alves demonstra interesse em comprar a letra de samba de Silva e isso desdobra uma reação de surpresa e euforia – de uma identidade espaço-social.

Já que os Bambas preocupavam-se em metamorfosear o Samba, eles precisavam, também, de um espaço para que isso fosse gerido. Esse aconchego simbólico foi ofertado, em primeiro lugar, por Tia Almeida: sua casa de Umbanda, após as sessões, poderia abrigar os músicos e suas apresentações.

Em determinado momento da narrativa, Brancura foi convidado por Valdirene, depois de um encontro com Seu Tranca-Rua, a ir ao aniversário de Tia Almeida. Em um primeiro momento, o sambista resistiu ao convite,

Dizendo que estava enjoado daquela música que se ouvia lá. O schottisch, a valsa, a polca e o choro tocados na sala não caíam bem em seus ouvidos. O maxixe, executado na cozinha e nos quartos dos fundos da casa, chamado por eles de samba, era coisa para fazer criança dormir. Queria acordar o mundo com um ritmo pra frente. (LINS, 2012, p. 127)

Porém, Brancura viu-se cheio de felicidade ao chegar na casa da mãe de santo e encontrar seus companheiros de malandragem, como [Ismael] Silva, [Nilton] Bastos, [Mano] Edgar, o Baiaco, e Bide. Ao longo da noite

[...] Foi-se de música em música por um bom tempo. Música de bater palmas, música de sapatear, música de miudinho, música de mãos nas cadeiras, melodia de umbigada, ritmo abraçadinhos. (LINS, 2012, p. 132-133)

Em determinado ponto da noite, Tia Almeida pede para que os sambistas toquem “um samba desses modernos” (LINS, 2012, p. 133). Mas a reação do público ouvinte não foi a melhor. Isso fez com que os músicos se sentissem desprezados. Os amigos saíram da casa de Tia Almeida juntos e Silva principia a ideia um novo espaço de pertencimento, onde os sambistas teriam a oportunidade de tocar o ritmo e as músicas que julgavam mais adequados:

- A gente tem que fazer a nossa sede, fundar um bloco de corda, entendeu? Ter um lugar pra gente cantar nosso samba pro povo. As músicas deles só foram gravadas porque todo o mundo já sabia de tanto eles cantarem nas festas. A casa de Tia Almeida é como se fosse um ponto de divulgação. Ali vai gente de gravadora, de jornal, de rádio. Então o pessoal vê o povo cantando e dançando, tem a certeza de que fica bom na voz desse ou daquele cantor. Se a gente fundar nosso bloco, fizer o nosso povo aprender nossas músicas, vai ser a mesma coisa – insistiu Silva.

[...]- O que que tem que fazer pra fundar essa porra desse bloco logo? – perguntou Brancura.

- Tem que ter uma porra de um presidente e um tesoureiro, em primeiro lugar. Fazer logo um livro de ouro<sup>10</sup>. [...] E quem quiser participar tem que pagar uma mensalidade para a gente alugar uma sede, comprar os instrumentos. É uma associação, não um clube, morou, meu capoeira? Isso pra gente não ficar levando bolachada dos besouros, porque senão eu vou acabar desistindo ou fazendo uma merda. (LINS, 2012, p. 134)

Antes, porém, de discutir a relação que o bloco de corda estabelece com o espaço favela e com seus habitantes, é necessário apontar que a casa de Tia Almeida não funciona apenas como um *cômodo* de acalanto, que os sambistas poderiam procurar todas as vezes que quisessem exibir sua música. Tia Almeida oferece, no decorrer da narrativa, um *cômodo* de refúgio e resistência contra a truculência policial, que perseguia os pobres e favelados, e contra o abuso do poder legislativo, que propunha leis e decretos para punir a comunidade suburbana e suas práticas culturais. É importante salientar que esses processos de perseguição foram

---

<sup>10</sup> Livro em que se anotava nomes e valores doados para determinada instituição. As anotações ficavam à disposição para que a comunidade pudesse conhecer os doadores.



ficcionalizados por Lins (2012) e são facilmente percebidos quando revisitamos a constituição brasileira vigente no período retratado na trama:

[...] Mas o pior mesmo era quando juntava mais de cinco ou seis blocos para trocar bofetadas, rabo de arraia, meia-lua e tudo mais. A polícia também já gostava! Ô, raça desgraçada é essa raça de polícia. Não pode ver a negrada brincar em paz que já vem querendo bater. Às vezes, o bloco de sujos era só de família, de vizinhos que não se metiam em confusão, mas a polícia chegava batendo até em mulher, criança e velho. Não queria nem saber. Quando não tinha capoeira com navalha e arma de fogo, eles faziam o que queriam. (LINS, 2012, p. 45)

Além disso, o Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890 (promulgado pelo Decreto nº 847 em 1890), em seus artigos 399 e 402 do capítulo XII, intitulado Dos vadios e Capoeiras, tratou de criminalizar a prática capoeirista e instituir a lei conhecida como Lei da Vadiagem:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes.

[...] Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal.<sup>11</sup>

Se pensarmos as semelhanças que unem os cômodos analisados até aqui, podemos elencar o fato de todos pertencerem a uma mesma casa, a favela, todos eles são dinamizados pelas decisões das personagens que o vivenciam e, além disso, estão todos imobilizados, inertes e limitados às próprias fronteiras. Todos esses espaços compartilham as mesmas características. Porém, é preciso elencar mais um *cômodo* do bairro Estácio que não abrange todas os atributos anteriormente citados: o bloco de corda.

Esse tipo de organização é conhecida também por cordões. Trata-se de uma manifestação carnavalesca que antecede as escolas de samba, apresentando esse

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>. Acesso em 20 ago. 2017

nome porque separava-se, com a ajuda de uma corda, determinada agremiação do restante do público que a acompanhava em seus desfiles. Nesse sentido, o bloco de corda que precede a criação da escola de samba Deixa Falar representa um espaço cuja inscrição humana molda sua constituição e que, por isso, também molda a configuração daqueles que participam de seus desfiles. Há uma dinamização intrínseca, afinal, é uma forma de comemoração do carnaval, porém, diferentemente dos demais *cômodos* da favela, o bloco de cordas possibilita um trânsito. Sua característica formal é a junção de um elemento que delimita fronteiras, a corda, mas que não impede seu deslocamento.

No romance, a motivação para a criação de um bloco de cordas é composta por vários elementos: os sambistas sentem a necessidade de institucionalizarem uma espacialidade voltada exclusivamente ao Samba – para que, assim, pudesse ter uma identidade independente da Umbanda – além de formalizar uma postura anti-violenta com a polícia. Tia Amélia foi uma figura importante para a consolidação do bloco de cordas na trama, porque foi graças a ela que se conseguiu um lugar para ser a sede da agremiação, depois de uma conversa com Seu Cabelo Saad, dono da loja de armarinhos e de uma casa que iria vagar para ser alugada:

Tia Amélia saiu da casa de seu Saad querendo encontrar Silva, Bide, Lopes, Baiaco, Bastos, Brancura, Edgar. Avisaria que já tinha um lugar em vista para fazer as reuniões, agora era só se ajustar à lei, e brincar um carnaval sem a dor das agressões policiais. Andar dançando e cantando livremente é a melhor coisa que um povo pode fazer para ter momentos de felicidade. (LINS, 2012, p. 182-183)

O bloco de cordas, portanto, nasce como um *cômodo* da mobilidade que interfere diretamente na forma com que o ser favelado pode deslizar o significado de onde vive. Isto é, é graças ao bloco de corda, por exemplo, que os sambistas e moradores da favela podem vivenciá-la de forma mais engendrada com seus valores culturais, próprios da espacialidade em questão.

Nesse ponto é necessário rever todo o processo sócio-espacial que constitui a favela de Lins (2012). Como foi visto, ela é fruto de um processo de imposições sociais e que, justamente por isso, é vítima de constantes preconceitos e segregações. Porém, com o aparato teórico de Barthes (2001) e DaMatta (1997), pode-se perceber que houve, junto com o processo de formação estrutural do subúrbio, um processo – constante e ininterrupto – de desenvolvimento cultural.

Marcada pela penúria material, a favela de Lins (2012) é enriquecida com o florescimento de vivências culturais: a Umbanda, a criação e gestão do Samba e mesmo a fundação de espaços que driblem o conceito de imobilidade, tudo isso resulta em uma ressignificação de tal espacialidade por parte de seus habitantes, ainda que esse processo não seja fruto de um desejo consciente deles.

### 1.3 A casa centro da cidade e seus cômodos

Tal como o subúrbio de Lins (2012), a cidade representada por ele em seu livro também é composta por um conjunto de cômodos. A representação dessa geografia no texto literário torna-se possível porque o narrador do romance é heterodiegético e onisciente. Essas características fazem com que a narração dos fatos seja possível para além das fronteiras do morro, ainda que a trama aconteça em grande parte dentro dos limites da favela. E é justamente por isso que a quantidade e a complexidade dos *cômodos* do centro da cidade são inferiores aos do bairro do Estácio, mas não menos importantes.

Em determinado momento de *Desde que o samba é samba* (2012), Brancura se envolve com outra mulher, não Valdirene. Seu nome é Ivete, e Brancura é responsável por tirar sua virgindade em um ato de estupro:

O primeiro encontro foi à noitinha, na Praça do Rio Comprido.

— Não quero nada sério com você agora, não. Só quero namorar um pouco pra te conhecer — falou Ivete depois que ele meteu a mão por dentro da saia dela, seguia galopando os dedos por dentro de sua calcinha.

— Só quero dar uma passadinha de mão — choramingou ele.

— E eu só quero te beijar, mais nada...

— Mas assim não vai dar! Ivete se afastou.

— Então tá, então tá... Saiu em passos rápidos.

[...] Depois disso, ficou na pista de Ivete. A qualquer hora era o seu olhar vasculhando os caminhos do Estácio à procura da pretinha, que, segundo ele, era importada do Congo. [...] Era assim que o negão articulava pra comer aquela belezura, aquela uva, aquela jabuticaba.

[...] Ele tentava tirar a roupa de Ivete, ela resistia. Incansável, meteu a boca em sua vagina por cima da calcinha, enfiou a língua pelo lado. Ivete deixou um pouquinho, tentou fugir sem muito afínco. Ele atacava. Depois, foi deixando, gemeu, fez cara de prazer absoluto. Brancura não lhe dava tempo de livrar-se dele. Era bom, era muito

boa aquela língua jogando basquete em sua perereca. Quando notou que o cacete do malandro estava para fora, tentou se livrar de sua fúria sexual, mas ele puxou algo do bolso e, com um sorriso de olho mole, disse: — Se você tentar fugir, eu te enfio esse canivete. (LINS, 2012, p. 28-30)

Após esse ato, Brancura foi intimado a casar com Ivete, não pelo estupro em si, mas pelo fato de que foi o responsável por tirar dela um elemento sagrado, a virgindade. Lins, inclusive, expõe o pensamento que norteou esse tipo de ação algumas páginas antes, a respeito não de Ivete, mas de Valdirene: “Acreditavam que a boceta era sagrada, e o cu, profano”. (LINS, 2012, p. 59)

Depois do casamento, Brancura viu-se como um chefe de família e deveria, portanto, sustentá-la com seu trabalho. Em primeiro lugar, arranjou um emprego de carregador do Cais. O plano maior do casal trazia consigo um dos primeiros cômodos do centro da cidade: a Rua do Matoso. Um lugar que, segundo as personagens, era composto por pessoas ricas e bem-sucedidas. Portanto, pela perspectiva do casal, que era pobre e favelado, a única forma de se ter pleno acesso a este cômodo e, conseqüentemente, ao centro da cidade, era ter uma concentração de renda superior àquela que eles já tinham.

Em outro momento do romance (2012), o narrador de Lins conta que Bide havia decidido passear no centro da cidade. A personagem gostava de contemplar a agitação da cidade e o seu movimento no fim da tarde e no começo da noite. Bide, então, nesse momento, assume o caráter do pedestre descrito por Michel de Certeau (2000), que vivencia e dinamiza elementos do espaço citadino. É nesse processo de dinamização que Bide se defronta com um outro *cômodo* que a favela não apresenta: uma gravadora, cuja localização é bem delimitada pelo narrador. Para um músico como ele, esse espaço representa a concretude de todos os seus sonhos, um lugar de realizações pessoais e profissionais. Entretanto, ao mesmo tempo em que o leitor de Lins (2012) se depara com um momento de êxtase por parte de Bide, pode lê-lo, também, como uma representação da desigualdade que assola moradores da favela em relação ao centro da cidade. A postura de Bide é contemplativa: ele se senta em um bar próximo a ela e pensa se um dia poderá encontrar figuras famosas da música popular brasileira daquele período:

Estava com dinheiro para gastar à vontade. Passou em casa, tomou um banho, vestiu um terno preto e foi passear no centro da cidade.

Gostava de olhar o movimento do início da noite, a agitação da cidade no último dia da semana, de tomar uma bebida naqueles bares iluminados no cair da noite, de andar à toa olhando as vitrines, de entrar nas lojas de músicas. Porém, o que mais o encantava era ficar num bar próximo à Casa Edison, no número cento e sete da Rua do Ouvidor, que era a primeira firma de gravação de discos do Brasil. Ficava ali, olhando o entra e sai de músicos e cantores. Quem sabe daria a sorte de ver Ary Barroso, Mário Reis, Lamartine Babo, Vicente Celestino, Alves, Alfredo... No entanto, naquela belíssima tarde, só Cebola saiu da gravadora. (LINS, 2012, p. 149)

Mais uma vez, então, Lins (2012) representa um cômodo que forma a cidade como um espaço distante e inapropriado para os moradores da favela. E esse processo de impedimento da descida do morro por parte do centro assume um caráter ainda mais palpável e claro quando, na cena seguinte à contemplação de Bide, ele é questionado por Silva sobre os motivos que levaram Francisco Alves a querer comprar um de seus sambas, além do fato de seu nome não sair como autor da música em questão. Portanto, quando a comunidade periférica recebe um lampejo de que poderia participar da vida do centro da cidade, ele logo é diminuído, chegando ao ponto da humilhação:

— Cadê Silva? Estou no rastro dele há um tempo e não acho. Onde esse homem se meteu?  
 — Tá internado com sífilis. A irmã dele falou que o homem tá com um pé no outro mundo, tá ruim mesmo.  
 — Vai lá no hospital e diz para ele não morrer que Alves quer comprar um samba dele. Eu cantei pra ele e ele adorou a música e a letra.  
 — Qual?  
 — Me faz carinhos!  
 [...] — Peraí, só tem uma coisa. O homem quer comprar. Comprou é dele. Não tem essa coisa de parceria, não. Igual foi contigo. Entendeu? Comprou é dele. Nem parceria nem nada. Comprou é dele!  
 — É mesmo, é? Poxa vida! Pensei que isso tinha mudado!  
 — Tu quer o quê? É Alves, rapaz! O cara já vai gravar a música, tu quer ainda que ele dê parceria? (LINS, 2012, p. 149-150)

Por fim, mas não menos importante, é necessário apontar um último cômodo que compõe a cidade. Para tanto, é preciso relembrar que ao longo do romance todo, Lins (2012) enumera nomes de ruas que estruturam o centro da cidade e elementos estanques dela, como a gravadora que Bide contempla. Porém, tal qual acontece na favela, o centro também oferece ao seu leitor um cômodo que não é

represado na imobilidade, mas que, em sua configuração, apresenta uma característica importante que justifica sua presença na região central da cidade: o carro.

Considerado um objeto essencialmente elitista por conta de seu alto valor de comércio, o carro aparece em *Desde que o samba é samba* (2012) como uma contraposição à andança a pé: de um lado, personagens como Brancura, Bide e Valdirene transitam por diversas regiões, mas sempre sem a ajuda de qualquer máquina. Isso já não acontece, por exemplo, quando figuras importantes do imaginário popular como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt<sup>12</sup> resolvem visitar o morro, o bairro do Estácio. No livro, esse momento acontece quando Silva está pedindo emprego como meirinho ao juiz Prudente de Moraes e recebe a visita de Mário, Schmidt e, mais tarde, Manuel, como são tratados. Além disso, neste ponto, Lins (2012) ficcionaliza uma postura abertamente homossexual de Mário [de Andrade]:

Novamente ficou de prosa com Mário num cantinho.

— Silva, eu quero ir na Praça Mauá dar um passeio, olhar aquele mundo de perto, participar...

— Você gosta de homem também, né, querido? Alves me falou que você é homossexual.

— Não, sou veado mesmo! Eu queria que você me levasse lá na Praça Mauá. Não aguento mais tanto tempo sem sexo.

— É, mas foi bom você ter falado, ali não é bom ir sozinho, não. Tem que conhecer alguém de lá.

— Por isso mesmo que eu nunca fui, sempre fiquei com medo de me apresentar assim sem saber das coisas, dos códigos dali. Mas eu sou louco por um fuzileiro naval, eu queria ser caralhado por um fardado, com dente de ouro, cordão de prata, tatuagem, e tem que ser um negro bem grande.

— Fica tranquilo, que eu te arrumo. Vamos primeiro na Lapa falar com um amigo meu, que ele tem os contatos.

— Quando?

— Hoje mesmo, se você quiser.

— Então daqui a pouco a gente vai pra lá. Não foram. Foram sim para a zona do baixo meretrício **em três carros** com o resto da turma. No Cabaré da Vivi o pessoal do choro já fazia parada. Tocavam, aumentaram a intensidade quando eles chegaram. (LINS, 2012, p. 268-269, grifo meu.)

---

<sup>12</sup> Poetas modernistas que conviveram entre si durante, principalmente, a primeira geração modernista.

Portanto, o carro, aqui, tem, em um primeiro momento, uma mesma característica que o bloco de cordas: a mobilidade. Entretanto, diferem-se por onde e por que transitam: enquanto o bloco de cordas é um *cômodo* criado para evitar um possível confronto policial além de efetivar um espaço para o Samba, o carro é um cômodo que possibilita a ida e vinda de moradores do centro da cidade à favela.

À vista de todo esse processo de constituição espacial da dicotomia representada por Lins (2012) na relação entre centro e favela, fica claro que, para problematizar a complexidade das dinâmicas culturais e sociais inscritas em tais espacialidades, foi preciso decompor esses espaços de modo a projetar, para além da casa e da rua e a partir do esquema proposto por DaMatta (1997), cômodos e ruas como espaços construídos por meio da significação a eles atribuída pela prática dos sujeitos. Como foi apontado por Barthes (2001), é preciso pensar o sujeito, o habitante do espaço, como um elemento capaz de (re)significá-lo a partir de sua dinamização, seja ela feita pela criação de um gênero musical, pela propagação de uma religião, por fronteiras delimitadas por cordas ou rodas.

## 2. Os espaços e seus habitantes

"Vejo a alvorada no morro fazer par com a da vitrola  
Como se eu tivesse dentro daquele samba do Cartola  
As carola de camisola leva o pivete pra escola  
Atravessa a rua na sola, interrompe quem joga bola"

Só isso, Emicida

Como já foi dito, *Desde que o samba é samba* (2012) é um romance urbano do início do século XXI que narra a formação do samba carioca em meados dos anos 1920 e os embates socioculturais cariocas na Primeira República brasileira. O ambiente do romance se concentra na Zona do Mangue, zona do baixo meretrício da então capital, nas casas de Umbanda e Candomblé e no Bairro do Estácio, espaços sociais em que o samba foi germinado, bem como no centro da cidade que, à época, era considerado uma área elitizada.

Com relação à produção literária, Dalcastagné, em seu artigo “Sombras da cidade” (2003), afirma que a literatura contemporânea brasileira é composta por narradores e personagens confusos que habitam espaços conturbados:

Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopéia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. [...]. Nunca antes os homens possuíram tamanha mobilidade geográfica [...] o que quer dizer que o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não. (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 33).



A autora afirma, também, que o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano e que a cidade é tanto um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum, quanto um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam.

Essa hostilidade fica clara na construção espacial dicotômica que existe em *Desde que o samba é samba* (2012), centro e periferia. No romance, a violência assume uma forma que se estrutura em aspectos espaciais e que se realiza, majoritariamente, em dimensões simbólicas.

Como foi discutido nos capítulos anteriores, o narrador de Lins convida seu leitor a vivenciar as dinâmicas sociais de uma das *casas* – ou *ruas* – construídas por ele: o bairro do Estácio. Esse narrador assemelha-se intimamente à reflexão que Certeau (2000) faz em seu livro: o olhar daquele que nos guia pela narrativa parece o mesmo olhar certeuniano da pessoa que observa a movimentação da cidade sobre as duas torres, sem participar ativamente dela. Ele narra um conjunto de situações de tal forma depreciativas em alguns aspectos, que faz refletir sobre a posição social – e geográfica – da voz de quem conta a trama ao leitor. Isto é, se a voz de quem narra fosse intimamente ligada ao espaço e à cultura retratados, se caminhasse pelas ruas descritas, certamente não construiria um discurso que atinge, em alguns pontos, o preconceito, a segregação e o racismo capazes de incitar atitudes fisicamente violentas, como a criação de um plano de esfaqueamento:

Sodré parou, recuou dois passos, encafuou-se atrás de um poste ao notar que Valdemar vinha em sua direção na Rua do Estácio, altura do Bar do Apolo. Deu para sair na escama, dobrar a esquina sem que o outro o percebesse. Caraminholou, iniciou a volta ao quarteirão para surpreendê-lo pelas costas. Manhã deserta na zona do baixo meretrício. Se matasse esse rival, que era preto nesta vida, não teria problema com a polícia, já que era branco e funcionário do Banco do Brasil. [...] Ia naquela hora tentar matar Valdemar à navalha. Se precisasse, pregaria chumbo nele, já que levava às costas, presa ao cós da calça, uma pistola para qualquer eventualidade. Tentaria matar com arma branca porque chama menos a atenção. Tinha de acertar logo a jugular, num ataque único, sem produzir muita dor. Nada de um monte de golpes para uma morte só. Não queria jorramento de sangue, não suportaria gente que demorasse a morrer em suas mãos. (LINS, 2012, p. 11)

Cabe destacar a certeza de impunidade por ser branco e funcionário do Banco do Brasil, em contraposição ao rival, “que era preto nesta vida” (LINS, 2012). E não foi à toa que o local escolhido para o crime tenha sido a Rua do Estácio, e não o centro da cidade. Mesmo que no centro da cidade Sodré estivesse “em casa”, o Estácio era o seu lugar de conforto, representava sua casa, em que se sentia mais à vontade para realizar suas ações. O morro pode ser visto, neste caso, como espaço dedicado ao crime quando tomado como, de acordo com as proposições de DaMatta (1997), uma *rua*, em comparação à ordem que impera no centro, tido como, neste caso, uma casa, sob a qual constituem-se valores morais e éticos bem delimitados.

Essa visão dual sobre um mesmo espaço pode ser explicada, também, a partir de um estudo histórico e sociológico sobre as tensões constitutivas das espacialidades na história brasileira. Assim como apontaram Elias e Scotson em *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), o Rio de Janeiro – que abarca o Morro do Estácio, cenário de Lins – passou por

Intensas modificações urbanísticas, desencadeadas pela reforma de Pereira Passos, com a abertura da Avenida Central e a expulsão de muitas famílias negras e pobres (entre elas muitas famílias baianas que haviam se mudado para o Rio de Janeiro depois da Abolição da Escravatura, trazendo em sua bagagem o Candomblé e vários ritmos do samba, que aqui foram transformados no samba carioca) do Centro da cidade para, num primeiro momento, a Cidade Nova e, depois, para os subúrbios e favelas. (VIANNA, 2012, p. 112-113)

Sob esse aspecto, de um lado, teremos uma região geográfica e social considerada estabelecida por pertencer há mais tempo – e ter um poder monetário maior – que a outra, tomada como *outsider*. O romance de Lins (2012) discutido neste trabalho é uma representação literária desses acontecimentos históricos. Logo, torna-se muito relevante, para a análise da narrativa, pensar quem são os habitantes que circulam pelos espaços construídos pelo autor. A região outsider da cidade, a mais nova em termos cronológicos – a favela -, com o passar do tempo, tornou-se vítima de preconceitos e segregações, uma vez que era vista como lar de bandidos, criminosos, pretos, pobres, desonestos e qualquer outro tipo social malquisto.

Em *Desde que o samba é samba* (2012), a personagem principal da trama não é o “bandido que é jovem, malnutrido, com dentes ruins, analfabeto e sem

opções, como milhões de brasileiros nascidos nas décadas de 1970 e 1980” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 58), mas o malandro, que atua “sempre com certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 51), esquivando-se das obrigações sociais, embora no fundo fosse totalmente dependente delas.

A trama é iniciada com um plano de Sodré, branco e funcionário do Banco do Brasil, para tentar matar Valdemar a pedido de Valdirene: “[...] Quando mulher cisma não tem jeito, ela não estava querendo mais Valdemar na face da terra. Tirá-lo de circulação era um modo de provar a ela seu amor e sua cumplicidade.” (LINS, 2012, p. 11-12). O plano seria concretizado na Rua do Estácio, Bairro do Estácio, próximo ao Bar do Apolo, espacialidade ligada à cultura tomada como marginal no romance, como já foi apresentado anteriormente.

Todos os *cômodos* do Estácio são, de maneira geral, frequentados por um tipo social bastante específico: os malandros. É importante apontar que esta figura é tomada, inclusive, como uma representação metonímica – ainda que ingênua, já que se configura como generalizante - do caráter nacional, uma vez que aponta, segundo DaMatta (1990), o dilema da sociedade brasileira entre seguir o conjunto rígido de legislações universais e a flexibilização branda das relações interpessoais. Sobre isso, Schollhammer (2013, p.51) aponta:

O malandro brasileiro é um andarilho (mal andar: malandro), um homem sem compromisso, um tipo picaresco que se comporta como um peixe nas águas do samba, do carnaval, do jogo e das favelas, sempre no limite da lei, mas nunca em total oposição a ela. [...] Segundo esse mito folclórico tipicamente brasileiro, o malandro sobrevive em função do seu talento individual e não da organização criminosa, é avesso ao batente, bom de briga e rápido na faca, mas raramente usa arma de fogo, evita o confronto direto e prefere o “jeitinho”, a fuga ou a boa conversa, mantendo o equilíbrio entre a ordem e a desordem. O malandro, que se reconhece por atuar sempre com certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade, permanece como figura característica da marginalidade do morro, do samba e do jeitinho “fora da lei” tipicamente brasileiro.

E são esses mesmos malandros sambistas que promovem um conjunto de práticas e usos dos espaços em *Desde que o samba é samba* (2012). Eles são responsáveis por criarem, ainda que sem uma compreensão ampla disso, um símbolo cultural intimamente associado a uma geografia tomada como inferior.

Posteriormente, serão esses mesmos malandros que assegurarão, a partir da passagem por diversas espacialidades, que o Samba se torne um símbolo de brasilidade e de memória coletiva (HALBWACHS, 2003) do brasileiro.

Franceschi (2010) relata que grande quantidade de ex-escravos do Vale do Paraíba (onde se concentravam as grandes fazendas de café no século XIX) foram para o Rio de Janeiro onde, junto com os que ali viviam, sofreram miséria absoluta, muito pior que a escravidão. As poucas possibilidades de trabalho eventual eram ocupadas pelos imigrantes europeus, não discriminados pelo racismo. No início do século XX, dentre os muitos ex-escravos que viviam em volta da Praça Onze, surgiu a figura dos capoeira, que eram praticantes da luta angolana caracterizada pela violência e, portanto, eram temidos pela população ao ponto do Estado interferir e criar lei uma lei específica de cerceamento da prática

Manipulados por políticos, os melhores capoeiras tornaram-se cabos eleitorais e, por isso, foram beneficiados pelos políticos vitoriosos, tomando, pois, consciência de seus dotes pessoais, perceberam que não valia a pena trabalhar. É neste momento da história que os capoeiras passaram a viver de jogo ou exploração de mulheres; foram denominados, então, de malandros capoeiras e não mais se alinhavam com os capoeiras do início do século. À luta corporal vinda de Angola foram introduzidos mais do que novos passos; o jogo com a navalha, arma que todo verdadeiro malandro manjava com destreza.

Mais uma vez, pobreza e violência se alinham.

## **2.1 A violência como elemento constituinte (?)**

Nesse ponto, torna-se necessário elencar uma proposta do que será lido como a prática violenta: violência pode ser entendida como qualquer atitude ou ação que cause algum prejuízo físico ou moral a uma pessoa ou ser vivo; o ato que agride ou pretende agredir. Quando intencional, a violência é um tipo de ataque.

A palavra violência tem origem no latim, *violentia*, que reporta a *vis*, que significa força física, vigor. Expressa o ato de violar outrem ou a si mesmo. Para Zaluar (1999), essa força torna-se violência quando ultrapassa determinados limites, ou perturba acordos tácitos e regras que ordenam relações. A percepção do limite e da perturbação (além do sofrimento causado), que vai caracterizar um ato como violento ou não, sempre varia de acordo com o contexto. Entretanto, segundo

Paviane (2016), o conceito de violência é ambíguo, complexo, e implica vários elementos e posições teóricas. Ele ainda afirma que as formas de violência são tão numerosas, que é difícil elencá-las de modo satisfatório.

De acordo com Alba Zaluar, a violência constitui um tipo de relação social marcada pela negação do outro devido ao “[...] pouco espaço existente para o aparecimento do sujeito da argumentação, da negociação ou da demanda, enclausurado que fica na exibição da força física pelo seu oponente ou esmagado pela arbitrariedade dos poderosos que se negam ao diálogo” (ZALUAR, 1999, p. 18).

Cabe à Filosofia, especialmente à ética, refletir sobre as origens, natureza e consequências morais e materiais da violência. Entretanto, por surgir sempre de modo novo e afetar a todos indistintamente, muitos profissionais (sociólogos, antropólogos, biólogos, psicólogos, pedagogos, teólogos, psicanalistas e outros) manifestam-se sobre ela de maneiras diferenciadas, oferecendo soluções e alternativas que se aliam com dadas realidades. No que tange à produção de Lins (2012), a violência pode ser descrita, analisada e interpretada de acordo com cada especialidade, cabendo à filosofia considerar o fenômeno em sua totalidade.

Conforme aponta Weber (1991), um tipo de violência intimamente ligada às questões espaciais é a dominação. Nesse sentido, é possível pensar que, ao longo do desenvolvimento humano, em muitas sociedades existem, em algum nível, processos de dominação que se estabelecem de diferentes formas, envolvendo diferentes dispositivos de coerção, que implicam em diferentes formas de utilização da própria violência em si. O processo de pacificação dos costumes e a tentativa de impedir os indivíduos de usarem a força física entre si, nas sociedades europeias, remonta ao surgimento do Estado moderno, no contexto de transição do feudalismo para o capitalismo, ocorrido entre os séculos XV e XVIII.

Em sociedades onde o Estado não exerce um poder central forte e estável, existe maior espaço para manifestação livre das emoções e grau mais alto de ameaças físicas. “Ainda que pareça paradoxal, sociedades totalitárias não conhecem a noção de violência” (LEENHARDT, 1990, P. 14). Porém, ao mesmo tempo em que ele pode oferecer um respaldo legal de combate à violência, também pode assumir um caráter violento quando abusa de seus aparatos para coagir determinada parcela da população.

Portanto, o controle da violência física torna-se um imperativo na medida em que a sociedade fica especializada, com maior divisão do trabalho, quando os níveis de interdependência entre os indivíduos aumentam, ainda que, para tal, utilize-se de forças simbólicas respaldadas no âmbito legislativo. Nesse sentido, pode-se perceber que indivíduo que expressa livremente seus impulsos e emoções pode tornar-se uma ameaça social.

Lima (2013), relata que na Grécia antiga, com a fragmentação do poder entre as cidades-estado não existia nenhuma tentativa para conter a violência dos indivíduos. Cada cidadão era responsável por sua segurança, ou seja, não existia um Estado forte que assegurasse um padrão de controle. A prática dos esportes de combate refletia essa realidade, por exemplo, com suas regras flexíveis e incontroladas.

Com o surgimento do Estado Moderno, a ameaça que os indivíduos representavam uns para os outros ganhou outra dimensão. O Estado se apropriou do monopólio do uso legítimo da força física, dentro de determinado território, e seu uso privado passou a ser combatido. Isso não foi suficiente, entretanto, para pacificar os costumes. Segundo Lima (2013), foi necessária a criação de um conjunto de normas e regras, fruto da vontade racional dos homens, voltado para restringir e regular o uso da força física e para mediar os conflitos dos indivíduos entre si.

No caso do Brasil, o Estado nunca consolidou o monopólio sobre a violência física e nunca conseguiu estatuir leis confiáveis, que mediassem às relações entre os indivíduos. O resultado foi que, em lugar de uma reversão das relações agressivas, o que existiu, ao longo de toda sua história, foi à persistência de valores que cultuam a força como alternativa amplamente utilizada entre a população para solucionar conflitos. (LIMA, 2013, p. 5).

Além do conceito de violência, existe a questão das formas de violência. Sua classificação depende dos critérios escolhidos, das evidências da realidade empírica, dos modos de combater a violência e de outras modalidades. O conceito de violência é tão amplo que dificilmente as classificações abrangem todas as formas. Apesar disso, a tipologia de violência pode ser útil para visualizar suas modalidades.

De acordo com Pavani (2016), entre as formas de violência, é possível mencionar a violência provocada e a gratuita, a real e a simbólica, a sistemática e a

não sistemática, a objetiva e a subjetiva, a legitimada e a ilegítimada, a permanente e a transitória.

A enumeração dessas formas é atualmente problemática. Na realidade, essa relação apenas tem um objetivo didático, isto é, a possibilidade de ver melhor o fenômeno. Assim, temos a guerra, a revolução, o terrorismo, o genocídio, o assassinato, o crime organizado, a violência urbana, a violência contra a criança, contra o adolescente, contra a mulher; o estupro, o assédio sexual, o bullying, o vandalismo. Também podemos acrescentar a corrupção como forma de violência e seus derivados como nepotismo, propina, extorsão, tráfico de influência e outras modalidades. (PAVIANI, 2016, p. 11)

Lima (2013) afirma que na formação social brasileira, o Estado se constituiu subordinado a interesses particularizados em focos de poder e não a partir de um pacto social baseado em regras formalmente definidas e aceitas. Sua estrutura permaneceu vinculada em relações tradicionais, onde a ordem institucional se confunde com o poder pessoal. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1993), não existe uma transição completa do modelo de relação social familiar para um modelo de relação abstrato, racional. A coisa pública é percebida como privada. Lima (2013) prossegue afirmando que se desenvolve uma elite parasitária do poder que manteria o modelo de gestão do latifúndio patriarcal. Este modelo sobrevive em diversas roupagens até a atualidade. O sistema jurídico-político brasileiro foi constituído a partir dos interesses desta elite detentora do poder político e econômico e não de uma origem “popular” ou “democrática”. Os modelos jurídicos de controle social, portanto, não se desenvolvem enquanto reflexo do estilo de vida e dos costumes locais, mas como dispositivos a serviço da manutenção dos privilégios de determinados grupos.

Lins (2012) apresenta a violência policial e a falta de políticas públicas, por exemplo, como elementos *sine qua non* para os desdobramentos narrativos embebidos em uma violência brutal que choca o leitor e, mais tarde, o telespectador<sup>13</sup>. Já em *Desde que o samba é samba* (2012), a dualidade entre favela/centro da cidade e o apagamento dos sambistas, donos primordiais das letras, para que suas músicas sejam reconhecidas em espaços além-morro retratam

---

<sup>13</sup> A esse respeito, consultar Melo (2004) sobre as narrativas fílmica e romanesca, Matte (2015) sobre perversidade, fábula e utopia e Schollhammer (2013) sobre violência e realismo.

a violência sofrida especialmente por aqueles que sobrevivem nos espaços de exclusão (PELLEGRINI, 2004).

É importante apontar que a concepção de violência pode ser tomada essencialmente de duas maneiras ao longo da segunda narrativa de Lins (2012): pela ótica do dominado e pela ótica do dominador. Nesse momento, outros níveis de poder clavalianos tornam-se visíveis no romance. Para entender melhor suas presenças e a diferenciação entre dominador e dominado, é necessário relembrar as proposições de Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* (2015). No livro, o autor sugere uma estratificação da nação a partir da formação marxista clássica modificada de acordo com os moldes de formação histórico nacional. Para ele, a sociedade brasileira é formada pelos dominantes, pelos intermediários, pelos subalternos e oprimidos. A diferença entre os dois últimos se dá na relação que têm com o trabalho: enquanto o subalterno é o trabalhador empregado e formalmente assalariado, o oprimido se encontra fora deste sistema formal de trabalho, como a prostituição e trabalhos eventuais, por exemplo.

Portanto, é a partir de uma aceitação das condições sociais tomadas como “imutáveis” por parte de oprimidos e subalternos ao longo do romance que podemos encontrar o segundo nível de poder descrito em *Espaço e Poder*: “o exercício de poder é facilitado quando os que a ele estão submetidos aceitam a situação natural e reconhecem a natureza legítima da autoridade”. (CLAVAL, 1979, p. 11). Esse processo de visualização do poder é bem evidente na cena em que, por exemplo, Brancura é enquadrado por um policial porque este pensa que o malandro não é um trabalhador formalmente registrado. Brancura, por sua vez, reconhece a legitimidade do poder do policial e se defende ao dizer que, naquele momento, é, sim, um trabalhador do Cais do Porto: primeiro como carregador, depois, promovido, como fiscal de descarga de carvão. Com isso, Brancura se tornaria imune às diversas formas de abuso de poder – representadas, quase sempre, pela figura da polícia:

Seu Onofre pediu para o rapaz preencher a ficha da Associação Beneficente de Carvão Mineral como fiscal e guardar a de carregador de lembrança. Depois de preenchida, ele a assinou, entregou a Brancura, que agora tinha documento de chefe para enfiar na cara da polícia quando ela viesse querer lhe aplicar vadiagem por não ter o que fazer na vida. Era de fato o homem que sua mãe queria que ele fosse. (LINS, 2012, p. 72).



Neste ponto específico do romance, podemos perceber como uma nova espacialidade tem uma função importante para a composição da personagem Brancura. O Cais do Porto é tomado como um espaço de mudança, capaz de revitalizar socialmente até o mais prototípico dos malandros – ainda que isso significasse zombaria por parte de seus amigos:

Resolveu passar de novo no Bar do Apolo para comer uma fritada com pão, fazia tempo que não degustava essa iguaria. Entrou dessa vez pela Pereira Pinto, onde os remanescentes da noite bebiam e se perdiam em conversas tortas. Alguns dormiam pelos cantos da rua. Olhou para o Cabaré da Vivi para ver se Valdirene estava ali. Percebeu Sodré sozinho num canto, bebendo cerveja, fez que não o viu. Chegou ao Bar do Apolo, para sua surpresa todos os amigos ainda cantavam samba e bebiam. Estavam alegres acima da conta, mas nenhum estava embriagado, pois malandro que é malandro nunca se embriaga cem por cento. Os ternos pareciam ter sido vestidos naquele momento. Os que trajavam terno branco não apresentavam nem pisco de sujeira.  
— Chegou o nosso trabalhador, o homem que gosta de levar peso nas costas. Foi legal lá? — ironizou Bide. (LINS, 2012, p. 72)

A relação de violência no romance depende da ótica social porque, do ponto de vista dominante, o oprimido representa uma irrupção na ordem social – com rodas de samba, terreiros e prostíbulos – e do ponto de vista daquele que ocupa uma posição marginal, a violência se dá, por exemplo, com a perseguição estatal – por meio de decretos e leis - àquele que melhor representa sua classe: o malandro – que nasce a partir de uma penúria material e de uma dificuldade de delimitação entre a legalidade e a ilegalidade.

## 2.2 O malandro e sua configuração social

Tomado como um ser que vaga ora pela legalidade, ora pela ilegalidade social, a presença do malandro – que pode ser vista como uma representação da violência – também corrobora para o cunho documental do romance de Lins (2012). Afinal, até a contemporaneidade, o malandro é visto como um ser desonesto, como aponta Dealtry: “é um termo carregado de historicidade, remetendo-nos inexoravelmente aos sambistas ou aos valentões da Lapa dos anos 30; ‘malandragem’ torna-se uma prática – um conjunto de estratégias.” (2009, p. 48).

Giovanna Dealtry apresenta a imagem do “malandro ideal” ligada à figura do sambista prototípico: navalha, terno branco e chapéu. Segundo a autora, esse tipo

social é composto por um conjunto de características que não foi apagado do imaginário nacional somente pelo “desaparecimento das conjunções históricas e culturais que permitiam a existência desse malandro” (DEALTRY, 2009, p. 48), mas, sim, transformado em mito. “E como mito, ele pode ser acessado periodicamente, de acordo com os interesses do momento” (DEALTRY, 2009, p. 48).

O homem malandro apresentado por Lins (2012) é o responsável por representar uma violência que independe de revólveres e balas, que usa a navalha e os punhos para manter uma organização social local apesar de se subordinar às estruturas estatais de poder – como a polícia – e que participa da gestão de elementos culturais – Samba e Umbanda - associados ao espaço em que vivem, o morro.

Ser malandro, especialmente na primeira metade do século XX, tempo histórico da narrativa de Lins (2012), exigia, de certa forma, um conjunto de conhecimentos de mundo e de relações de poder que serviam para alavancar o *status quo* daquele que era cafetão, sambista, boêmio e que geralmente fugia da polícia por ser considerado vagabundo. Brancura, uma importante personagem do romance, passa por uma espécie de processo educacional ao longo da narrativa até tornar-se verdadeiramente um malandro. Aos quinze anos, é levado à força para a zona no dia de seu aniversário pelo seu pai, movido por uma crença homofóbica:

Pai que não o criou, que, quando soube que a mulher engravidara, tratou de lhe dar chá de broto de pé de café na intenção de provocar um aborto. [...] Seu pai fez o que a mãe pediu no seu segundo mês de gravidez: sumiu de sua vida. [...] Rafael só apareceu na casa do filho quando este fez quinze anos, na hora de cantar Parabéns, para levar o menino à força para a zona. [...] Acreditava que se não fizesse isso antes de cantar os Parabéns dos quinze anos do filho, o menino se tornaria veado. E para ele, veado bom era veado morto. (LINS, 2012, p. 50-51)

A decisão de Rafael deixou Brancura cheio de vergonha e com raiva de seu pai: queria evitá-lo, não queria encontrá-lo. Porém, pouco tempo depois, teve sua segunda relação sexual e a comparou com a prostituta que seu pai lhe havia apresentado. Decidiu procurá-la novamente, o que fez com que estabelecesse os primeiros vínculos com um lugar de aparente desordem e ilegalidade:

A segunda relação sexual de Brancura se deu atrás da igrejinha, com Márcia. Só aí se deu conta de como Fátima sabia das coisas. [...] Relutou, até que um dia bateu à porta de Fátima, depois de se certificar de que o pai não estava na zona. (LINS, 2012, p. 52)

Nem mesmo o mais sincero sentimento de aversão foi capaz de manter Brancura distante de seu pai quando o avistou sendo agredido por três homens. A cena narrada por Lins evidencia que Brancura, ainda que com apenas quinze anos, já estava inserido em um ambiente composto por códigos de honra e violência. Mais uma vez, o garoto deparava-se com uma situação que o modelava para que fosse inserido como malandro na comunidade em que vivia:

O pai estava metido de novo em confusão, coisa que acontecia quase diariamente. [...] Foi andando para outro lado, ganhando distância. Estava determinado a sumir dali, mas não, seu genitor estava sofrendo uma covardia. Podia ser o pior pai do mundo, mas o sangue era o mesmo, não ia deixa-lo no perrengue. Saiu em disparada, pulou com os dois pés no peito do homem que batia em seu pai. [...] Brancura encarou os três agressores com valentia, usava golpes de capoeira numa briga de verdade pela primeira vez. (LINS, 2012, p. 53)

Mais tarde, Rafael, que era cafetão, propôs ao filho que aprendesse todos os truques de sua profissão:

Quando o pai achou que o filho estava apto, falou para Fátima que ela poderia entregar a filha [Valdirene] ao rapaz, que este já estava no ponto para defender qualquer puta que fosse. Sabia de cor e salteado os segredos da zona. Parecia que tinha nascido para aquilo. (LINS, 2012, p. 60)

Depois desses fatos, Brancura organizou sua vida para que mantivesse a ordem e a harmonia na zona – ainda que tivesse que utilizar a violência para isso. Com o tempo, herdou os negócios do pai após sua morte e já não mais voltava para casa para passar as noites com suas mulheres:

Tornara-se tudo aquilo que sua família não queria. [...] A mãe que se arrependeu de deixar o filho aproximar-se do pai, só o fez pela avó do menino. É verdade, porém, que acreditou no pai de seu filho: com a presença da avó em casa, achou que ele daria novo rumo à vida. Que nada, o desgraçado não apenas continuou de nhenhênhem da zona como ainda levou Brancura, que se tornou mais vagabundo que o pai. Ainda por cima era sambista, beberrão e viciado em

palmeirense. Mãe que ficou tão desgostosa com a vida do filho que foi morrendo aos poucos, de tão mãe que era, assim como as suas plantas, que deixara de regar. (LINS, 2012, p.61)

Com Brancura mais velho, rodeado por sambistas, cafetões e prostitutas, cliente assíduo do Bar do Apolo e andarilho conhecido por toda e qualquer viela do Morro do Estácio, Paulo Lins estrutura uma descrição de um malandro prototípico, de alguém que foi moldado desde sua infância para se tornar a figura maior do espaço em que vivia:

Brancura, desde rapazola, usava calça larga feito o pessoal da velha guarda, como os malandros da época. Começou a usar terno depois que se juntou a Silva, Bastos, Bide, Baiaco, e os demais compositores da região. Já eram pretos, pobres, morava em área vigiada pela polícia, se andassem mal arrumados só iriam piorar sua condição na sociedade. E mais: eram compositores, seriam famosos um dia como Alfredo, Barbosa e João, que usavam terno de manhã, de tarde, de noite, com os sapatos tão bem engraxados que reluziam à luz do sol ou da lua. E lá ia Brancura dentro de seu terno, em cima de seus sapatos pretos a qualquer hora que fosse, fazendo inveja àqueles malandros sem estirpe, sem o dom da arte, sem indumentária de classe. Atraía olhares desejosos das mulheres dentro e fora da zona. (LINS, 2012, p. 143)

Brancura é, portanto, um alvo de constantes modificações interiores e exteriores no decorrer do romance. É interessante perceber como a modelagem de sua personalidade e o seu relacionamento com os moradores do morro onde mora são desenvolvidos de maneira exponencial à medida em que se assume como um elemento pertencente ao lugar onde nasceu. De acordo com as concepções certeunianas, a inserção de Brancura e sua consecutiva facilidade de manipulação das relações de poder de seu contexto social transformam, dessa maneira, o lugar Estácio em um espaço social, uma vez que a personagem torna-se capaz de dinamizá-lo física e simbolicamente.

É necessário apontar, entretanto, que o processo de transformação da figura malandra em mito nacional ocorreu não porque houve uma necessidade de valorização repentina deste ícone, mas, sim, porque se desenrolou um trabalho midiático de gravadoras e cantores já consagrados para fazer com que o Samba descesse o morro e fosse aceito pelos componentes da classe dominante. Era comum que nomes já reconhecidos pela sociedade comprassem letras e melodias

de sambistas marginalizados e não atribuíssem a eles as respectivas autorias musicais, como foi apontado por Lira Neto (2017), por exemplo.

Porém, antes de descrever o processo de segregação promovido pela indústria cultural da época, é importante salientar um movimento ímpar quando pensamos em fronteiras simbólicas e físicas no romance de Lins. Não foi apenas o Samba que recebeu a “permissão” para transitar pelo centro carioca, como veremos adiante. Em uma espécie de simbiose social, o Samba vaga pelo espaço branco do centro da cidade enquanto figuras importantes da historiografia popular – e que melhor representam esse espaço de segregação – recorrem ao morro e, conseqüentemente, à favela, para que haja uma troca entre culturas:

O samba era a música que estava tomando conta de tudo. O bloco de corda também ia sair. Alves, Mário Reis, poetas, artistas de toda sorte agora não saíam do Estácio, viviam de copo na mão no Café do Compadre e no Bar do Apolo. Não tiveram que ir até o mundo deles, pelo contrário, foram os cantores que vieram ciscar no terreiro deles. (LINS, 2012, p. 238-239)

Cabe ressaltar que a “troca” não foi muito justa. Os brancos subiram o morro para usurpar a boa música que era ali produzida e fazia sucesso. O samba já não era ilegal e a apropriação cultural não podia ser comprovada. Enquanto alguns artistas frequentavam a casa de Tia Almeida por prazer, diversão e crença, outros espreitavam o espaço apenas como um elemento exótico, sem uma profundidade cultural que merecesse respeito.

É interessante apontar que, ao longo do romance, os próprios bares – que são elementos espaciais capazes de unificar uma comunidade – são evitados por pessoas que buscam uma realidade diferente daquela que o morro pode oferecer e por entidades da Umbanda – elemento religioso que, junto com o Samba, figura como culturas marginais na trama. Isto é, em determinada passagem do romance, Brancura mais uma vez dialoga com o Exu Senhor Tranca Rua, que o orienta a afastar-se da vida boêmia e malandra e indica que ele encontre um emprego para, só assim, ter uma vida próspera. Vemos, portanto, um embate entre o espaço religioso – simbólico e subjetivo – e o material, o Bar do Apolo:

— Esse fio tá muito formosado, esse. É assim que eu faço gostador dos fios da terra. Quando os fios tão fazendo coisa errada, fazendo

muito beberico, fazendo trapaça de jogo de chapinha, esse, eu fico triste porque atrapalha tudo, baixa o padrão vibratório. Tá entendendo, esse? Você largou essa vida, então eu vou ajudar suncê. Vai seguindo a sua intuição que eu vou tá dentro da intuição de suncê... Que eu sou pensamento... Tá entendendo, esse? É você que tem que querer, a vontade tem que ser sua. Pensa em mim que eu te mando energia positiva. Tem um perna de calça que vai te ajudar te mandando pra outro perna de calça que vai te ajudar mais ainda. É só suncê não ficar plantado em porta de botequim, não usar de malandragem com ninguém que eu vou tá sempre ao seu lado. O fio tá muito formosado! (LINS, 2012, p. 35)

E, a fim de buscar uma melhoria em sua condição, Brancura segue os conselhos do Seu Tranca Rua, mas de maneira nem sempre alinhada perfeitamente ao discurso da entidade. A personagem encontra um emprego no Cais do Porto, estabelece uma vida relativamente estável com Ivete e percebe que sua vida muda para melhor, mas não abandona antigos hábitos:

A noite estava quente, sexta-feira danada no Largo do Estácio: os bares cheios e a movimentação de putas, malandros e trabalhadores era grande. Brancura notou que tinha tempo para tomar uma Paraty antes de pegar no batente. Passaria no Bar do Apolo, veria os amigos, beberia só uma, que Seu Tranca-Rua não haveria de ligar, já que estava trabalhando de carteira assinada, tinha parado de fumar palmeirense, não explorava nenhuma meretriz, tinha dado um basta nos assaltos e nunca mais havia arrumado briga. (LINS, 2012, p. 69)

Depois de seguir as orientações de Seu Tranca Rua, Brancura percebeu que seu amor verdadeiro não estava ligado à uma vida regrada com aquela mulher, Ivete, encontrada pelos caminhos desenhados graças ao destino ou à religião:

Como foi burro, pois poderia ter mantido as duas. Valdirene era a sua mulher mais rendosa, por ser a puta mais linda daquela zona. Como pôde ter se encantado por Ivete a ponto de largar sua companheira de vida, trocá-la só porque Ivete era mais linda, mais gostosa, mais nova? Era tudo isso de bom, mas não tinha juízo! Como pôde querer se regenerar se nunca teve preparo para o trabalho e para a responsabilidade de horário? (LINS, 2012, p. 85)

Nesse momento, Lins cria uma certa hierarquia topográfica por meio das escolhas das personagens. Como já foi dito, Brancura precisava, de acordo com as palavras da entidade religiosa, abdicar de sua vida primeira – malandro, briguento e frequentador da zona – para poder reerguer, a partir da ordem e do arranjo social,

um novo começo biográfico. Mas, a partir das estratégias narrativas construídas no romance, Brancura oscila entre o espaço construído não pela resignação, mas pelo companheirismo, pela música, pelo álcool e pelo fumo, e o espaço subjetivo da crença, que tem, na cena a seguir, seu limite questionado para que o espaço da arte seja de fato expandido:

E mesmo com medo de Seu Tranca-Rua, foi ao terreiro da Rua do Valongo falar com Exu de novo. Valdirene foi junto para conversar com Dona Maria Padilha, pois era ela quem cuidava da caminhada da moça, era quem a protegia dos percalços que a vida que levava poderia lhe proporcionar.

— Não dá para eu fazer música sem entrar no bar, não dá pra eu ficar no bar sem beber. O senhor viu que eu tentei, viu que eu quis casar com moça de família, e olha o que a danada fez comigo.

— Eu disse pra suncê não ficar plantado em porta de botequim, eu disse pra suncê não fumar mais palmeirense, eu disse pra suncê não andar mais com mariposa, que eu ia te dar lugar na música. Agora suncê me aparece aqui dizendo que voltou a fazer tudo por que a mulher bagunçou. Tranca-Rua só pode ajudar a quem se faz merecedor. Oxalá quer os fios formosos e se você não andar na linha, Seu Tranca-Rua não pode te ajudar.

[...] — Mas as mariposas?

— Não tá certo, mas eu dou meu jeito. Não larga o trabalho, não! Sua mariposa está aí com a Padilha. Vou te dá mais um tempo pra suncê tirar essa mulher da zona e viver só da música e de seu trabalho, esse! Mas se você passar do tempo eu te largo dentro dele. Nunca pare de compor. Mas lembre: você é quem vai medir o tempo. Não vou te avisar mais porra nenhuma. Se tu não se equilibrar nesse prumo que tô te guardando, não conte com minha ajuda, não. Peça só a Oxalá, porque aí só ele. A minha ajuda é só passar energia positiva. Não existe milagre, não.

Saiu do terreiro tremido, mas seguro de si. Ia dar conta da medição do tempo. Seu Tranca-Rua, quando promete, cumpre, não deixa a palavra dele se quebrar em antônimos, em mas, mas, mas e quas, quas, quas. (LINS, 2012, p. 125-126)

No decorrer da narrativa, o leitor percebe que o malandro questiona os poderes divinos das entidades da Umbanda, mas não toma nenhuma atitude concreta que simbolize essa perda da fé. Isso faz com que Brancura não abandone os espaços de balbúrdia e sacanagens, mas também não abra mão de seu emprego, que permite, além de tudo, compor seus sambas. Portanto, Brancura é a imagem de um malandro que remete diretamente àquele analisado por Candido (1970): o ser que vaga entre o caos e a legalidade social.

Nesse ponto, é possível perceber características fundamentais que justificam a discussão crítica feita no começo desse trabalho e que corroboram para uma

compreensão mais aprofundada do romance: Paulo Lins, em *Desde que o samba é samba* (2012), recupera a tradição literária do subalterno e do oprimido como elementos protagonistas de uma narrativa em que não usufruem da violência exacerbada como uma forma de colisão social. Lins recria o malandro sagaz e astucioso que consegue uma ascensão social, mas que não abandona as raízes subjugadas: o bar, o Samba, a religião.

Ao longo deste capítulo, discutiu-se a educação que a personagem Brancura recebeu para que se tornasse, enfim, um exímio malandro do início do século XX. Cabe agora problematizar a construção ficcional das outras duas personagens, Valdirene e Sodré, que transitam e têm lugar cativo nos espaços de Lins (2012). Sodré é um português que, segundo o narrador, “apresentou problemas desde o nascimento prematuro” (LINS, 2012, p. 93). Essa afirmação permite que o leitor subentenda – graças à preposição *desde*, que assume papel de marcador pragmático - uma continuidade no que diz respeito aos problemas relacionados à personagem que vai além do período de infância, chegando, inclusive, no tempo da história narrada:

Teve bronquite e espinhela caída, demorou três meses e meio para abrir os olhos, três anos para engatinhar, quatro para andar, cinco para pronunciar palavra e, mesmo assim, só se dirigia verbalmente à mãe, que o tratava como doente mental de tanto mimo que lhe dava por causa de tais complicações. Não brincava com a garotada da rua, não fez amigos na escola, repetiu a primeira série duas vezes, a segunda também duas. Só conseguiu engrenar nos estudos depois de repetir a terceira. No entanto, continuava escuso com a família, com os vizinhos, com os amigos da escola e urinando na cama até os quinze anos de idade. Não comia sólido, não ria, não cumprimentava ninguém. Nunca quis aprender as orações que a mãe tentara lhe ensinar. Tomava banho uma vez por semana. (LINS, 2012, p. 93).

Foi a partir de um conjunto de experiências violentas que seu comportamento social mudou. Sentia um cheiro que gostava muito e que vinha sempre da casa de Seu Lotório, seu vizinho de fundo. Gostava tanto que buscou descobrir o que era: maconha – chamada, em um primeiro momento, apenas de Cannabis. O autor não indica precisamente as idades de nenhuma das duas personagens, mas, com a ajuda do pronome de tratamento *Seu* utilizado por Sodré, pelo fato de ele ainda viver com seus pais e de ir à escola, entendemos que a diferença entre elas era



significativa. E é nessa relação entre duas pessoas com idades bem distintas que vivenciamos, com a ajuda da narração de *Desde que o samba é samba* (2012), a continuidade da violência na vida de Sodré: torna-se um usuário de maconha a partir dos encontros com Seu Lot rio. Mas é interessante apontar que Sodré adquire um comportamento socialmente diferente depois de experimentar a droga pela primeira vez. Acorda com uma disposi o inigualável. Entretanto, no dia seguinte, sem o uso dela, volta a ser o português problemático:

— A vida   dura, mas   bela! O sorriso estava tão estabelecido que nunca mais sairia de seu rosto. Os pais ficaram espantados. Ajudou a mãe a servir o jantar, a retirar a mesa, a lavar a louça, depois entrou no quarto, pegou os cadernos, começou a rever a matéria até a hora de dormir, quando rezou em família. Sabia a ora o de cor e salteado. No outro dia, parecia que tudo fora um sonho: acordou de mau humor, entrou debaixo da mesa, onde ficou por horas com a cara virada para a parede. A mãe tentou comunica o, em v o. (LINS, 2012, p. 96-97)

Ao analisarmos a presença da violência na vida de Sodré, podemos perceber que se Seu Lot rio não foi responsável apenas por apresentar a droga, “coisa de vadio, de malandro” (LINS, 2012, p. 98),   a personagem. O garoto que nasceu cheio de problemas, que começou com o uso de drogas aparentemente em idade ainda baixa, sofre uma série de violências sexuais por parte de seu fornecedor de maconha. Uma rela o que aparentemente exala consentimento e concordância, mas que, se analisada de forma crítica, deixar  evidentes os ideais de chantagem, de abuso e de viola o:

— Não se avexe, não! Você pode fumar a hora que quiser aqui comigo...  
— Obrigado.  
— Quer dizer, tem uns pormenores que, se você aceitar, nunca mais vai faltar cannabis pra você.  
— Quais?  
— Se você enterrar o seu cacete na minha bunda, deixar eu abocanhar ele na hora que você vier fumar, você vai ter cannabis enquanto eu estiver vivo.  
— Poxa! Eu tava mesmo a fim de comer um cu pra saber como   que  . Por que o senhor não falou antes?  
—   educa o. Tava querendo pegar mais intimidade. O tempo foi passando.  
— Tem mais cannabis aí?  
— Lógico! Bota o cacete pra fora.

- Só um minutinho. Seu Lótório mordia os lábios, enquanto Sodré colocava o pau em riste.
- Que coisa maravilhosa!
- Chupa aí à vontade! O tempo foi passando.
- Bota no meu cu. (LINS, 2012, p. 98)

É interessante perceber que esse processo de experimentação sexual se dá a longo prazo. Inclusive, o próprio Sodré, mais tarde, vivencia a sensação do sexo anal. E o resultado da equação entre fumar maconha e transar com uma pessoa mais velha, ambos com assiduidade, é descrito como positivo:

Rezava antes das refeições e todas as noites na hora de dormir. Acordava cedo. Ajudava a mãe a servir o café da manhã, passava na casa de Seu Lotório, tratava de seu vício e da obrigação prazerosa que não podia mais deixar de ter. Chegava à escola, onde participava de tudo, não só brincava com os amigos, mas também organizava as brincadeiras, virou monitor da turma. Depois da aula, almoçava com a mãe, fazia o que tinha de fazer e ia ajudar o pai na oficina, onde aprendeu a arte da carpintaria. À noite, após o jantar, fumava, fodia com Seu Lotório. [...] Se soubesse, teria fumado maconha e dado o cu há mais tempo. (LINS, 2012, p. 99)

Mas a relação entre eles ainda não havia acabado. Seu Lotório começou a sentir ciúmes do homem que Sodré havia se tornado desde que começaram a se relacionar:

Ele andava agora arrumado, com dinheiro no bolso, barbeado, cabelo bem cortado. Deixou de usar aqueles tamancos encardidos, as calças sujas de verniz de ir e vir da carpintaria. Sumiu a aparência de cansaço que vinha de serrar, carregar, pregar e lixar madeira. O menino tinha crescido, conhecido gente nova, andava em outros lugares, havia tomado conhecimento pleno do saber escolar. Arrependeu-se de ter lhe arranjado emprego, agora estava ali inseguro que só. (LINS, 2012, p. 102)

Em um tom pouco amigável, Seu Lotório ainda exige que Sodré beije sua boca, que o abrace e que diga que o ama. Todas as ordens recebidas de bom grado e sem contestação pelo português, mas que simbolizavam ainda mais a perspectiva autoritária e abusadora de Seu Lotório.

Um outro aspecto que deve ser citado sobre essas passagens é a escolha lexical e discursiva utilizada por Lins para criar tais acontecimentos. A violência aqui assume um aspecto mais abstrato e, portanto, menos perceptível aos olhos mais

desatentos. As ordens e desejos sexuais apresentados ao leitor fazem com que seja, ainda que momentaneamente, surpreendido por afirmações explícitas e despidoradas, inerentes – ou não – à situação narrada. Certamente as cenas de sexo narradas por Lins em *Desde que o samba é samba* (2012) configuram uma perspectiva mais propositalmente nua com relação à linguagem. A violência, portanto, assume a palavra e o corpo vivo para se projetar e ainda não depende de tiros e torturas em que falham a fala.

Depois de apresentar a história quase completa de Sodré, pode-se pensar que as posturas violentas da personagem são explicadas – mas não justificadas – pelo seu passado perturbado, assim como Brancura. Um dos espaços do romance, a favela, é mais humilde, e é composto, até agora, por cômodos de estruturas rachadas, como a casa de Tia Amélia, além de ser frequentado por pessoas que, de uma forma ou outra, carregam consigo traços violentos; seja no passado da personagem, seja em seu presente, como o malandro Brancura e o português Sodré.

Ainda é necessário compreender o terceiro elemento do triângulo amoroso ficcionalizado por Lins (2012) que transita pela espacialidade favela. Talvez seja ela, Valdirene, a figura mais emblemática dos três: simboliza a força e a determinação da mulher, figura historicamente segregada, subjugada e menosprezada pela sociedade – afinal, ainda que o livro tenha sido escrito em 2012, as ações narradas passam-se na década de 1920 e apresentam elementos que caracterizam o enredo como pertencente à época. Inclusive os maus-tratos às mulheres.

Ao falar sobre Valdirene pela primeira vez em *Desde que o samba é samba* (2012), mais uma vez o discurso escolhido por Paulo Lins torna-se uma ferramenta de violência: neste momento, a mulher é valorada pelo seu corpo e por seu trabalho como prostituta:

Era dessas que deixava qualquer um de pica em pé mesmo depois de ter gozado várias vezes. Com ela, todo homem virava grande fodedor. Sempre a queriam de novo. Gostava de ser assim, talvez por isso ela vivia comprando roupas, cremes, batons, maquiagem, embora não precisasse: mulher que nasce pra ser gostosa não tem jeito. (LINS, 2012, p. 13)

Mas foi Valdirene, como prostituta amada por Sodré e Valdemar e sendo tratada como propriedade por Brancura, que armou a emboscada, junto com seu

cafetão, narrada na abertura do livro. Como figura muito bem quista tanto por Sodré, quanto por Valdemar, Valdirene mostra-se como uma pessoa interesseira e aproveitadora. Nesse âmbito, podemos classificá-la como uma personagem que é constantemente violentada por sua condição como mulher – e mulher prostituída -, mas que é, também, capaz de promover a enganação e de iludir e engambelar seus clientes:

Todos os presentes dados a Valdirene eram para o rival. Sodré, assim como Valdemar, além de pagar para ter Valdirene, dava-lhe os presentes que ela pedia: eram artigos masculinos que dizia que mandava para um filho que morava com o pai na Baixada Fluminense. [...] Valdirene estava se aproveitando dos sentimentos de Sodré para explorá-lo ao máximo, tirando tudo o que ele pudesse lhe dar. Fazia a mesma coisa com o garoto Valdemar. (LINS, 2012, p. 27)

Essa postura de Valdirene representa, em certo aspecto, uma forma de doação e cumplicidade com relação a Brancura, o homem que detinha todos os seus amores, físicos e sentimentais. Porém, Brancura era um malandro prototípico e, como tal, comportava-se de forma egoísta e pouco preocupada com relação às pessoas, principalmente as mulheres, que conviviam com ele. Graças a essa psicologia cínica e canalha, o malandro arquiteta um plano para abandonar Valdirene logo após o acontecimento entre Sodré e Valdemar, a fim de fugir para sempre com Ivete, uma outra mulher com a qual o malandro se envolvera. E mais uma vez o discurso de Lins (2012) corrobora para a ratificação da violência ao transferir a culpa a Ivete, responsabilizando-a pela traição de Brancura. O autor constrói uma série de discursos, como foi exemplificado no caso de Valdirene, que depreciam e desqualificam a figura da mulher de maneira geral. Como se não fosse uma postura suficientemente violenta, Lins produz uma situação em que a violência realizada por Brancura a uma mulher, a traição, foi propulsionada e justificada por uma outra mulher, como se o homem não tivesse uma outra opção senão configurar tal ato.

Além disso, a narração do primeiro envolvimento sexual entre Brancura e Ivete representa um ato que beira o inenarrável, mas que, pela forma construída, pelo tom de diversão em que a situação é apresentada, pode ser que um leitor desatento não perceba a gravidade da ação. Essa postura de não percepção do

leitor pode ser desdobrada a partir da escolha de palavras e expressões por parte de Paulo Lins, como “fremição na boceta”, por exemplo, para representar um dos motivos que levou o casal a se encontrar uma primeira vez. Ou ainda quando o narrador nos diz que a própria Ivete riu depois de ser ameaçada por Brancura. Portanto, fica claro que Lins (2012) constrói uma narração em que um estupro pode ser encoberto graças à desatenção do leitor, propiciada pelo linguajar utilizado ao longo da cena:

Fora Ivete quem começara: sentia fremição na boceta toda vez que via Brancura. Tinha tanta falta desse fremir, que saía escondida da mãe pelas ruas do Estácio para ver o negão de prosa nas esquinas. Sofria quando as mulheres o cercavam, havia umas doidas que até tentavam agarrá-lo e beijá-lo na marra. E foi assim por meses, sem que ele percebesse. Um dia, não teve jeito: ela olhou bem dentro dos olhos dele, mordeu os lábios. O malandro ficou todo arrepiado, paixão instantânea por aquela graça de quinze anos, na chama de sua gostosura. O primeiro encontro foi à noitinha, na Praça do Rio Comprido.

[...] Ela até pensou em parar de beijá-lo nos becos para evitar o sexo fora de hora, mas com o tempo permitia até a passadinha de mão que ele suplicava, coisa que fez Brancura botar na cabeça que a comeria logo, logo. Tinha a certeza de que ela faria jogo duro, mas depois aceitaria, mexeria gostoso e tudo ficaria bem. “Ivete! Invente outra, Deus, se for capaz!” Numa dessas levadas de roupas, Brancura entrou com ela no trem na Estação Lauro Müller. Sorriso de raposa, trouxa na cabeça, terno italiano, sapato de bailarino. Vestia-se com a roupa que os marinheiros davam às putas.

[...] Ele tentava tirar a roupa de Ivete, ela resistia.

[...] — Se você tentar fugir, eu te enfio esse canivete. Ivete riu ao ver um pente na mão do malandro, deixou que ele lhe abrisse as pernas, a penetrasse bem devagar depois de cuspir na mão e passar na cabeça do pau. A menina, muda, parecia não sentir nada no início, depois fez cara de dor.

— Não é canivete, não, é um pente.

— Eu vi que era, seu bobo. Mas tá doendo, tira isso de dentro de mim, ai, meu pai. (LINS, 202, p. 28-31)

Ao longo do romance, percebemos a figura de Brancura intimamente ligada a projeções quase ininterruptas de violência, quase sempre propulsionada por um instinto semi-animal, comportando-se como se, de fato, dominasse outros seres, principalmente com relação às mulheres, como quando Ivete diz que vai acompanhá-lo ao bar com seus amigos:

— Eu vou contigo! — Não, não vai, não. É conversa de homem. A gente vai tratar de música e só tem homem lá. — Que que tem? Não

tenho medo de homem. Se eu não vou, você também não vai. Brancura se levantou bruscamente da cama. — Olha aqui! Quem manda nessa porra sou eu. Homem aqui sou eu. Eu faço o que eu quiser. Você faz o que eu mandar. (LINS, 2012, p. 47)

Mesmo que a trama se passe no início do século XX, é preciso discuti-la sob as lentes do tempo em que foi produzida, início do século XXI. Situações como essa narrada por Lins devem ser analisadas de forma cuidadosa, uma vez que o autor tenha apenas representado os acontecimentos daquela época. Por isso, ainda que no início do século XX não tenha existido um conjunto de regimentos jurídicos que corroborasse para a classificação desse tipo de abuso como violência e/ou crime, hoje, o aparato legal brasileiro permite que afirmemos o contrário. Segundo o artigo 2º da lei 11.340, chamada Maria da Penha, de 7 de agosto de 2006:

Toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social. (BRASIL, 2006)

É importante, portanto, ressaltar a presença de um continuum da violência: Brancura e Valdirene violentam Valdemar e Sodré – que tem uma história pessoal pautada em abusos e ilegalidades -, Brancura violenta Valdirene e Ivete. Esse processo é infeliz porque pode-se perceber que a hostilidade e a crueldade em *Desde que o samba é samba* (2012) não se dá pelo excesso de tiros, por xingamentos e pelo uso de drogas, como acontece em *Cidade de Deus* (1997), por exemplo. Aqui, a violência é outra: é menos brutal, mas não menos dolorida. Talvez, inclusive, ela não seja capaz de incomodar de maneira direta um leitor mais desatento ou menos preocupado, mas é justamente por esse motivo que se torna necessário refletir sobre a composição de um dos espaços narrados ao longo do romance.

O papel de Valdirene no romance não é apenas o de promover desavenças entre homens. Ao longo de toda a trama, Lins (2012) cria diversos nós narrativos que são capazes de prender a atenção do leitor e de fazer com que haja um envolvimento mais íntimo entre aquele que lê e aqueles que compartilham as experiências no universo ficcional. Como já foi dito, a personagem principal do livro é o Samba,

capaz de nortear as ações das demais figuras do livro, como o triângulo Valdirene-Brancura-Sodré. A mulher quando descobre que está grávida, cria um suspense em torno do nome do pai de seus filhos, uma vez que havia se relacionado tanto com o malandro quanto com o português. Mas o mais interessante é o desenlace: seus filhos são gêmeos bivitelinos, um preto, outro branco. Essa cena criada por Lins (2012) pode parecer, em um primeiro momento, cômica, mas é carregada de simbologias. Valdirene, Brancura e Sodré representam alegoricamente a formação do Samba na história nacional – que se consolida, no romance, com uma mulher que dá à luz a dois filhos com cores de pele diferentes. Paulo Lins ficcionaliza, portanto, o DNA das classes sociais mais baixas.

Lins (2012) apresenta, já no final do livro, uma mulher forte, consciente de seu papel e de sua força sendo mulher e sendo mãe. Impõe-se contra qualquer tipo de atitude machista, misógina ou preconceituosa por parte dos homens que amou antes mesmo que eles pudessem proferir qualquer palavra. Essa cena se dá logo após a criação da primeira escola de samba, a Deixa Falar, e momentos antes de seu primeiro desfile. Portanto, a ação conciliadora promovida por Valdirene é embebida por tons e sobretons musicais, de instrumentos provindos das mais variadas descendências, em uma coexistência pacífica. Por fim, no que pode ser considerada uma repetição romântica do mito da convivência racial e da cordialidade, Paulo Lins nos apresenta um final que carrega consigo a ideia simbólica de que os elementos culturais são capazes de apaziguar as crises e violências de uma casa:

Valdirene chegou ao Largo do Estácio pela primeira vez com seus gêmeos bivitelinos. Estava linda com Marquinhos e Marcelo. Vestida de rosa, chapéu, a sombrinha de Marie protegendo as crianças do sol. Era uma correria daquelas para ver as crianças. Marcelo, o filho branco, vestido de vermelho. Marquinhos, o filho preto, vestido de branco. Na outra ponta do Estácio, Sodré esticava o pescoço para observar enquanto caminhava devagar. Do outro lado, Brancura andava a passos lentos também na coincidência das histórias.

[...]— Eu não posso dizer de quem é o filho, porque nasceram dois, e um é preto e o outro é branco. Mas seja de quem for, sou eu que vou criar mesmo. Qualquer pai que for de vocês tá bom.

— Você tinha que saber quem era o pai

— disse Brancura.

— Só você pode saber

— completou Sodré.

— Eu só sei que amei vocês dois. Que em toda a minha vida eu só gozei com vocês dois. Sei que amo meus filhos e estamos conversados.

- Então, eu assumo o pretinho
- disse Brancura.
- O branquinho é meu
- disse Sodré.
- Mas quem manda sou eu
- rebateu Valdirene.
- Por mim tá tudo bem.
- Por mim também. (LINS, 2012, p. 289)

Nesse final em que “tudo está bem” reside, talvez, “o grande poder transformador” (para citar a canção de Caetano Veloso que dá título ao livro) da arte e da religião que o livro documenta. Os marginalizados são os protagonistas, e muitos deles não são poços de virtude. Mas observando a movimentação das personagens pelas diversas ruas, casas e cômodos entrelaçados na narrativa, percebemos que são transformadas e transformam o mundo dedicadas à arte e à religião, à luta ou à política.



### 3. Samba e Umbanda como elementos mobilizantes

“Deixe-me ir  
Preciso andar  
Vou por aí a procurar  
Rir pra não chorar  
Se alguém por mim perguntar  
Diga que eu só vou voltar  
Depois que me encontrar”

*Preciso me encontrar, Cartola*

Ao longo desta pesquisa, um aspecto que ficou muito evidente e que se tornou indispensável para uma compreensão mais ampla do romance foi apontar como o Samba e a Umbanda atuam para edificar a representação de um movimento social inverso àquele comumente direcionado às camadas mais pobres da sociedade. O pobre, o preto e o malandro bandido têm a possibilidade de expandir seu trânsito espacial por intermédio desses elementos culturais. Há, em *Desde que o samba é samba* (2012), um retrato dos nascimentos dessas expressões socioculturais e uma aceitação delas por, pelo menos, parte das comunidades não marginais da cidade. Essa aceitação faz com que artistas do morro do Estácio tenham a possibilidade de frequentar espaços em que não eram aceitos, como o centro do Rio de Janeiro. Complementarmente, colocam-se em evidência, também, a dimensão e os limites dessa aceitação, uma vez que o Samba e os sambistas são aceitos em espaços físicos que extrapolam os limites da favela, mas, como já foi apresentado, não conquistam os espaços das representações social e musical, já que suas composições são apresentadas por pessoas brancas, ricas e famosas não pertencentes à favela, nem ao morro.

Luis Pellegrini, em seu artigo intitulado “O feitiço do samba” (2017), relata que, em 1988, ano do centenário da abolição dos escravos, Tertulin, uma ex-escrava de origem africana, ainda vivia na periferia de São Paulo, afirmava ter 114 anos de idade e estava muito lúcida, apesar de quase inválida. Segundo o autor, ela dizia que nada acontecia por acaso e, no seu entender, tudo na vida e no mundo possui significado e importância espiritual. Quando questionada sobre qual o significado

espiritual da vinda dos africanos para o Brasil, sua resposta foi surpreendente: “Viemos trazer o Samba”.

Em um primeiro momento, essa ideia pode parecer absurda, mas quando compreendemos que as religiões africanas consideram que a música e a dança não constituem apenas formas de arte ou diversão, mas sim, formas de meditação e oração, é possível concluir que não é possível falar do samba desvinculado das religiões africanas: “O branco reza e medita em silêncio, na tentativa de alcançar estados superiores de consciência mais próximos à Divindade; o negro africano canta e dança com o mesmo objetivo.” (PELLEGRINI, 2017, s. p.).

Historicamente, antes da abolição, os escravos eram proibidos de viajar distâncias maiores do que duas léguas a partir da casa de seus amos. Os libertos, embora teoricamente tivessem maior mobilidade, na prática, encontravam dificuldades imensas, pois além de precisarem, constantemente, comprovar seu estado civil, ainda corriam o risco de serem sequestrados e reescravizados. Sodré, em seu livro *O terreiro e a cidade* (1988), relata que esses impedimentos eram um pouco mais flexíveis com relação às mulheres, o que explica, em parte, o maior número delas na organização de cultos negros. A crescente presença africana na capital do século XIX fez emergirem ainda mais dificuldades com relação à sociabilidade do povo negro no Rio de Janeiro – conseqüentemente, suas inscrições culturais e sociais. Um exemplo desse processo apresentado por Sodré (1988), é o item 31 do Código de Posturas Municipais do Rio de Janeiro, de 1844: “Fica proibido andarem pretos de ganho dentro da praça, e os escravos que ali forem mandados por seus senhores fazer compras, não deverão se demorar além do tempo necessário para efetuá-las.”

Uma das únicas liberdades concedidas aos negros nos tempos da escravidão era a de organizar suas festas, cantar, dançar e se adornar. Essa permissão fez com que se tornasse um dos primeiros grandes derivativos da presença africana no Brasil.

Não é demais acentuar que, no Rio como em New Orleans, destacava-se uma profusão de sons indicativa de forte étnos negro. [...] Cantavam-se, dançavam-se ritmos conhecidos como lundu, cateretê, jongo, batuque, candomblé, caxambu, samba e outros. Sabe-se mesmo da existência de uma entidade mística chamada “Sinhá Samba” e equivalente à santa católica Nossa Senhora das Dores. (SODRÉ, 1988, p. 134)

Ainda segundo o historiador, as festas dos escravos tinham quase sempre um fundo religioso e era nelas que conseguiam perpetuar as suas tradições. Mas isso passava, em geral, despercebido pelos senhores portugueses e pelas autoridades da igreja católica, os quais pareciam acreditar que tudo não passava de folguedos lícitos daquela gente “primitiva”. Era comum que as festas dos escravos acontecessem na frente ou ao lado das próprias igrejas. Essa proximidade com os templos cristãos favoreceu o processo de sincretismo religioso afro-brasileiro. Vários santos e figuras da Igreja foram assimilados a divindades e a heróis do panteão africano, criando, assim, um sistema religioso repleto de figuras híbridas que até hoje é vigente na Umbanda e em outros cultos similares. Com relação a este tema, Lima (1997) aponta que a interação social elencada anteriormente implica na existência do também já mencionado sincretismo religioso:

São permutas e combinações entre hábitos, valores imagens, os fatores responsáveis pelo processo de sincretismo. Com relação às condições históricas, sob as quais ocorreu, no Brasil, a interação cultural euro-africana, como vimos dizendo, precisamos não esquecer a intensidade tirânica da escravidão que estabeleceu, como regra de interação, a supremacia do elemento branco de bagagem europeia, colocando a cultura africana em posição inferior e marginal à elite social. O clima de coercitividade, sob o qual se desenrolou esse processo de deculturação, provocou a substituição dos fetiches africanos pelas imagens góticas do catolicismo popular português. Com isso, os negros procuraram defender-se das acusações de paganismo. Entretanto, [...] esse artifício parece ter sido bastante eficaz para a própria preservação dos conteúdos míticos cosmogônicos dos orixás africanos. A pressão católica não conseguiu causar esquecimento de alguns mitos cosmogônicos negros, principalmente iorubás. (LIMA, 1997, p. 204)

Com as discussões históricas de Lima (1997) e Sodré (1988), fica claro que as manifestações culturais dos povos negros vindos ao Brasil sofrem uma série de mudanças para que conseguissem sobreviver aos impedimentos e cerceamentos impostos a elas. Portanto, Samba e Umbanda caminham juntos desde seus nascimentos, protegendo-se contra as medidas que buscaram combater suas aparições e desenvolvimentos.

### 3.1 A religião musical como atrativo

Ao longo dos séculos, muitas modalidades de música e de dança foram cultivadas e desenvolvidas pelos negros no Brasil. No início do século XX, por exemplo, várias delas se fundiram para dar origem à grande síntese musical que é o Samba:

Mas, de todos os afluentes musicais que convergiram para a formação do grande rio do samba, o mais importante foi aquele que nasceu nos terreiros de candomblé, os templos da religião xamânica africana transplantada no Brasil. O samba nasceu nos terreiros. Seu nome deriva das sambas, as mulheres encarregadas da organização ritualística daquela religião. Nos festejos do carnaval essas mulheres apareciam como figuras de destaque pelo seu modo de dançar e pelo molejo das cadeiras. O povo oferecia dinheiro, o cortejo parava. Formava-se uma roda, a samba no meio a sambar acompanhada de palmas. A certa altura ela se agachava, com as mãos nos quadris, e depois se levantava, num rebolar originalíssimo. A seguir, batendo palmas, a samba tirava outra companheira que, por sua vez, entrava na roda. (PELLEGRINI, 2017, s. p.)

Mais uma vez é possível apontar a importância que os fatos históricos tiveram para a composição ficcional de Paulo Lins em *Desde que o samba é samba* (2012). A união entre uma religião verdadeiramente brasileira – uma vez que sofreu processos de miscigenações culturais e sociais – como a Umbanda com o gênero Samba foi descrita pelo narrador da trama, o que evidencia não apenas um conhecimento histórico por parte do autor, mas também uma preocupação formal suficientemente grande ao ponto de desenvolver uma estratégia narrativa para ficcionalizar tal processo.

A estratégia utilizada pelo autor não se limita em apenas descrever os acontecimentos que permeiam a história nacional em conjunto com a ficção. Por exemplo, Lins (2012) recria tais acontecimentos ao utilizar uma linguagem preponderantemente coloquial que se torna capaz de aproximar os acontecimentos narrados das pessoas que os consolidam. Tudo isso com um quê poético e imagético ao evocar imagens como as da Aruanda<sup>14</sup>, da senzala e dos quilombos. Lins (2012), portanto, reafirma o caráter popular do Samba e da Umbanda:

---

<sup>14</sup> Conceito presente nas religiões de matrizes africanas. É análogo a um paraíso espiritual.

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave pra marcar, umas agudas pra recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo pra frente, que nem se toca na macumba pra fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a paz no coração dos filhos da terra. Essa coisa de ficar imitando os portugueses, os franceses, os argentinos estava na hora de parar. A boa era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba pra desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, engrossar a batata da perna, espantar os males de quem anda, canta e dança. Samba para se desfilar na rua. (LINS, 2012, p. 161)

Pellegrini (2017) ainda afirma que os instrumentos musicais são considerados objetos sagrados em todas as etnias africanas que vieram para o Brasil. Cada um deles está ligado a um ou mais princípios divinos, e sua presença é visível e obrigatória nos cultos. No caso dos atabaques, por exemplo, grandes instrumentos de percussão de uso indispensável nos rituais do Candomblé e de certas linhas de Umbanda, essa sacralidade atinge níveis extraordinários. Tais instrumentos são considerados divindades em si mesmos, e, como tais, são objetos de culto e de preparação ritualística. Os mesmos atabaques são “vestidos” com tecidos nas cores dos Orixás<sup>15</sup> que representam, e saudados como presenças sagradas não apenas pelos fiéis, mas, inclusive, pelos outros orixás que se manifestam através dos tranSES dos médiuns. Os atabaques são considerados as vozes das divindades, que “falam” através do seu som e, dessa forma, transmitem a sua energia e o seu poder

Ainda segundo Pellegrini (2017), os ritmos dos pontos cantados<sup>16</sup> constituem um dos principais fatores que mantêm o movimento das energias físicas e espirituais no decorrer dos rituais afro-brasileiros. Praticamente toda cerimônia desses cultos é acompanhada e sustentada pela presença da música e da dança. Cada ritual, seja ele aberto ao público ou fechado e reservado a iniciados, é entendido como uma operação alquímica e energética, onde há carga e descarga de componentes tônicos. No ritual, ocorre um grande número de interações de campos de energia de variados tipos; isto é, a música, a dança e a fé, por exemplo, formam uma ponte entre o mundo físico e a espiritualidade. Por isso, do início ao fim de um culto de Candomblé ou da maioria das linhas de Umbanda, os atabaques tocam o tempo

---

<sup>15</sup> São entidades mitológicas antecedentes ao ser humano

<sup>16</sup> Cantiga em louvor aos Orixás.

todo. Seu som ritmado modula e conduz os fluxos de energia de modo a que nada fique estagnado e se deteriore.

O som rítmico emitido pelos atabaques é também um estímulo fundamental para a produção do fenômeno dos “estados de transe mediúnicos”. As modernas tentativas de estabelecer uma correlação entre os fenômenos mediúnicos e os cânones da ciência moderna têm produzido hipóteses e raciocínios muito interessantes. Afirma-se, por exemplo, que cada orixá possui a sua “frequência vibratória” ou rítmica própria. Tal frequência existe ao mesmo tempo na natureza, no elemento natural que corresponde àquele orixá – por exemplo, no caso do orixá lemanjá trata-se da vibração da água do mar -, e no interior da pessoa que, usando esse mesmo exemplo, é “filho de lemanjá”, ou seja, alguém que “carrega” dentro de si, como princípio energético predominante, aquela mesma vibração de lemanjá. Submetido ao estímulo sonoro de um dos ritmos de lemanjá, o “filho” desse orixá dança e ao dançar desperta e potencializa a sua “lemanjá interna”. Quando esta estiver bastante ativada, estabelece-se o “transe”, que nada mais é do que a conexão mais ou menos profunda e bem sucedida das energias do orixá interno com as energias daquele mesmo orixá na natureza. (PELLEGRINI, 2017, s.p.)

O sociólogo apresenta que o início do século XX era o período da história noturna ou clandestina do Samba, quando essas manifestações, musicais e religiosas, ainda sofriam perseguição ostensiva da polícia, como aponta Lira Neto, em seu livro *Uma história social do Samba* (2017). Sodré (1988) nos conta que, entretanto, a casa da Tia Ciata, ficcionalizada no romance de Lins (2012) como a casa de Tia Almeida, representa uma ferramenta importante para o desenvolvimento do processo de ressignificação que um espaço pode sofrer, como aponta Lira Neto:

A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidas pelos novos tempos, ditos civilizados. Festeiros e festeiras tradicionais compareciam em massa à casa para pedir a benção, no mais das vezes, levando a filharada ao colo. (NETO, 2017, p. 41)

Norbert Elias e John L. Scotson (2000) propuseram, para consolidarem um estudo que esclareceu a relação entre grupos de pessoas que manejam e utilizam formas de poder para segregar, estigmatizar e, quiçá, condenar membros de grupos distintos, um conjunto de questionamentos acerca do processo observado por eles:

Como se processa isso? De que modo os membros de um grupo mantêm entre si a crença em que são não apenas mais poderosos, mas também seres humanos melhores do que os outros? Que meios utilizam eles para impor a sua crença em sua superioridade humana aos que são menos poderosos? (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20)

Ainda segundo os autores, a divisão social entre estabelecidos e outsiders foi construída a partir da temporalidade em que os grupos estavam inseridos em determinada área. Aqueles pertencentes às “famílias antigas” em uma mesma região sentiam-se superiores aos de comunidade mais recentemente formada.

Em *Desde que o samba é samba* (2012), essa dicotomia social é bastante evidente e já foi apontada ao longo deste trabalho, mas faz-se necessário retomá-la: de um lado, o centro da cidade (homogeneamente branco) composto por uma elite econômica e política, propulsora de uma urbanização que acentuou essa diferenciação aqui descrita, os estabelecidos. Do outro, operários, malandros, prostitutas e mães de santo (majoritariamente negros) que foram forçadamente deslocados para os morros urbanos e margens sociais, os *outsiders*. Sobre esse processo, Luis Edmundo (1958, p. 199), jornalista, historiador e cronista, afirmou: “No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto, instalando-se na livre assomada das montanhas, pelos chãos elevados e distantes, de difícil acesso.”.

No mais, é importante apontar que a religião umbandista assume papel fundamental na construção e na consolidação – juntamente com o Samba, que será discutido posteriormente – da mobilidade das personagens ao longo do livro *Desde que o samba é samba* (2012).

Para tanto, é preciso pensar o que é e como se configura o ideal de mobilidade com implicações em relação ao não deslocamento das personagens. Marcos Timóteo Rodrigues de Sousa e Janete Ribeiro Sousa discutem-no ao longo do artigo “Aspectos psicológicos relacionados à mobilidade e a acessibilidade no espaço urbano: uma revisão da literatura” (2009). Segundo os pesquisadores, o princípio básico de mobilidade é o deslocamento populacional pelo espaço. Porém, para que ele aconteça, ou não, vários fatores tornam-se determinantes, como a estrutura urbana relacionada com o movimento, a renda, a idade e a ocupação daqueles que buscam movimentar-se.

Um dos aspectos apontados pelos pesquisadores e que está intimamente ligado à ideia de mobilidade é a facilidade com que uma pessoa, ou conjunto delas, tem para locomover-se. Anteriormente nesta pesquisa, a figura do carro como objeto ligado à alta renda de uma pessoa foi tomada como cômodo que propicia o deslocamento no romance de Lins (2012). Aqui, é possível perceber um elemento facilitador da mobilidade: é mais fácil, rápido e, alguns casos, seguro, mover-se dentro de um automóvel do que a pé, por exemplo.

Mas, além do aspecto “facilidade” para a promoção da mobilidade, é preciso que haja, também, um elemento que leve o motorista/pedestre a se locomover. No romance de Lins (2012), o desconhecimento da religião Umbanda, somado à curiosidade para desvendá-la e à facilidade com que a região central do Rio de Janeiro tem para se mover, fez com que grandes personalidades – portanto ricas e famosas – subissem o Morro de São Carlos onde havia o então Bairro do Estácio.

Em um determinado momento do romance, Silva desloca-se de carro em companhia de grandes nomes da cultura brasileira, como [Francisco] Alves, Manuel [Bandeira] e [Carmen] Miranda<sup>17</sup>. A cantora demonstra intensa vontade em conhecer uma casa de Umbanda. É interessante ressaltar que a parada final do grupo se dá no Café do Compadre, cômodo pertencente à favela. Ou seja, um espaço não acostumado a receber pessoas do alto escalão carioca:

Alves, Manuel e Silva pegaram Miranda em frente ao Palácio da República, foram direto para o Café do Compadre, onde estavam Brancura, Bide, Juvenal, a rapaziada toda mandando samba no pandeiro, no tamborim, no surdo e no violão. Não era a primeira vez que a cantora parava na jurisdição. Tinha conhecidos, já havia ido à casa de Tia Almeida, fez amizade com três putas que eram suas fãs.  
 — Quero conhecer um terreiro de Umbanda. Candomblé eu já conheço aqui e na Bahia — disse ela a Silva depois de sentar e pedir uma Paraty.  
 — A Umbanda, minha senhora...  
 — Me chame de você.  
 — Tá bom, tá bom. Tem terreiro só de Umbanda aí pra cima no morro, sabe. O povo da Umbanda também trabalha na casa de Candomblé.  
 — Não, eu quero ir na casa de Umbanda. Quero falar com Dona Maria Padilha, rainha do cabaré.

---

<sup>17</sup> Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909 – 1955). De nacionalidade portuguesa, foi radicada no Brasil antes de completar um ano de idade. Trabalhou no rádio, teatro, cinema e televisão. Historicamente, sua família tinha uma pensão localizada na Travessa do Comércio, na Praça XV, na região central do Rio de Janeiro



— Eu te levo, te levo. Quer ir agora?  
— perguntou Brancura. Manuel, Miranda depois de escutarem um samba de Bide, foram para a casa de Mãe Mariana, pois ainda era cedo. (LINS, 2012, p. 233)

Toda a euforia de Miranda para conhecer um recinto da Umbanda se dá de tal maneira que o leitor do romance pode questionar se a postura da personagem é desencadeada por um interesse pessoal em tomar ciência de uma nova produção religiosa e cultural ou se está motivada apenas pelo furor de uma novidade que tomava conta dos espaços além-morro, vivenciado pelas figuras da elite carioca.

Além disso, o romance de Lins (2012) não se limita em apenas citar a Umbanda e seus elementos constituintes. Mais uma vez com o recurso *do mise en abyme*, a voz narrativa regressa à data de novembro de mil novecentos e oito para, então, ficcionalizar uma das primeiras sessões de Umbanda conhecidas. Ao leitor, é apresentada a figura de Zélio de Moraes, mais uma personagem com características preponderantemente históricas, um médium<sup>18</sup> conhecido por ser o anunciador da Umbanda. No livro, a personagem está acometida por uma paralisia e, após um momento de aparente transcendência acorda curado de sua doença depois de contar aos seus pais que isso aconteceria. Os pais, sem saberem como explicar isso que chamaram de milagre, vão à Federação Kardecista de Niterói, onde Zélio recebe o espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas. Com ele, outros espíritos encarnaram nos médiuns do recinto, mas foram expulsos em uma ação arbitrária e preconceituosa. Questionado sobre o porquê da expulsão daqueles espíritos, um dos médiuns responde:

— Eu vi que são espíritos de escravos, índios e caboclos que quando estavam vivos não leram e não estudaram, portanto não são evoluídos. A gente não aceita espíritos assim nesta casa. Pelo grau de cultura que vocês têm, não podem conviver aqui. (LINS, 2012, p. 40-41)

Zélio, tomado pelo espírito do Caboclo<sup>19</sup>, explica:

---

<sup>18</sup> Palavra emprestada do espiritismo kardecista. Na Umbanda, emprega-se também os termos cavalo ou burro. Todas essas palavras representam a ideia de um ser humano utilizado como instrumento de uma vontade exterior, especialmente aquelas ligadas ao plano espiritual.

— O que você vê em mim são restos de uma existência anterior. Fui padre, e meu nome era Gabriel Malagrida. Acusado de bruxaria, fui sacrificado na fogueira da Inquisição em Lisboa, no ano de mil setecentos e cinquenta e cinco. Mas, em minha última existência física, Deus concedeu-me o privilégio de nascer caboclo brasileiro. Amanhã, na casa do meu aparelho, na Rua Floriano Peixoto, número trinta, em Neves, São Gonçalo, Rio de Janeiro, será inaugurada uma tenda espírita com o nome de Nossa Senhora da Piedade, que se chamará tenda de Umbanda. Onde o negro, o índio e o caboclo poderão trabalhar. Será uma nova religião baseada no Evangelho. (LINS, 2012, p. 41)

Paulo Lins também expõe as relações antropológicas da religião em questão, mas é preciso pensar de que forma o autor as constrói. De um lado, apresenta os terreiros como espaços sagrados, sinônimos de refúgios físicos e simbólicos. Do outro, ao recriar os atendimentos dados às pessoas que buscaram as entidades durante os rituais sagrados, faz uso de uma linguagem que foge à norma padrão da língua portuguesa.

A Umbanda, ainda hoje, sofre as consequências do que as pessoas dizem que ela é e não por aquilo que ela mesma diz de si. Paulo Lins deve ser pensado, nesse âmbito, não a partir da perspectiva do que ele diz sobre a religião em seu livro, mas sim como ele faz a Umbanda dizer sobre si. Isto é, mesmo composta por ideais cujo senso-comum classifica como boas, essa religião é tratada com estigmatização. Por isso, é necessário pensar em como retratá-la, para que não se perpetuem estereótipos negativos sobre ela. Em *Desde que o samba é samba* (2012), Lins ficcionaliza diálogos entre Manuel [Bandeira] e Dona Maria Padilha das Sete Rosas Vermelhas no momento do atendimento espiritual. Quando o escritor se aproximou, a entidade disse:

— Oi, meu amigo!  
 — Eu estava muito querendo conhecer a senhora. Muita gente falou muito bem...  
 — Suncê fala direto com a espiritualidade, tá tudo aqui — aponta a cabeça do poeta —, já tá tudo aí, pronto pra ser escrito.  
 — E comê que tá a minha vida aí?  
 — Tá tudo formosado pra suncê, seus caminhos estão todos abertos...  
 — Eu não sei ainda o que eu devo fazer de profissão, a senhora tá me entendendo? (LINS, 2012, p. 236)

---

<sup>19</sup> Os Caboclos são uma linha de trabalho de entidades de Umbanda, que se apresentam como indígenas

Em um outro diálogo entre Brancura e Seu Tranca-Rua<sup>20</sup>, o malandro buscou e recebeu um conselho da entidade:

Deus te deu o dom da música. Tu não pode deixar esse dom se recolher ao poente, onde a luz se amarela para receber a escuridão. Ele tem que fluir de dentro de suncê, pra virar eterno, ser luz que não se apaga. E assim é todo dom que todos suncês têm. O dom da música é um dom divino, é um dom que fala direto com a espiritualidade. A música serve para alegrar os filhos, esse. Suncê, quando bota alegria e reflexão, com sua arte, no coração e na cabeçada dos fios da terra, a vibração boa neutraliza a maldade... Tá me entendendo, esse? Você nunca pode sair de perto do pessoal que é igual a você. Os artistas têm que falar sempre um com o outro, porque é ajudador pra criação, esse! — finalizou Seu Tranca-Rua, olhando para todos do terreiro. (LINS, 2012, p. 36)

Ao analisarmos essas duas passagens, podemos claramente observar a presença de uma linguagem com marcas típicas da coloquialidade, como *suncê* na função de pronome pessoal, esse como um marcador conversacional e até neologismos, como *formosado*, e expressões pouco usuais, por exemplo, ajudador. É preciso ressaltar que a ideia de discutir a linguagem utilizada nessas passagens não é a de propagar qualquer nível de preconceito linguístico, mas de refletir sobre o produto final, no leitor, da forma com que a cena narrada foi escrita.

Como já foi dito, a Umbanda é atacada por muito preconceito e falsas informações difundidas sobre ela. Mesmo correndo o risco de desencadear ainda maiores preconceitos, Lins (2012) optou por dar naturalidade e fidedignidade à religião quando se valeu da linguagem oral, menos formal, o que pode ser considerado uma forma de aproximar o leitor daquele universo cultural. Mas, se a religião sofre com mentiras e falácias promovidas por pessoas que não a conhecem, colocar os Orixás e entidades divinas em um mesmo patamar linguístico que o narrador e as demais personagens seria uma forma de confundir ainda mais aquilo que já é pouco conhecido. A linguagem própria faz parte daquele espaço, e foi usada, talvez para quebrar barreiras conceituais. Se pensarmos Desde que o samba é samba (2012) como um objeto mercadológico, que pode ser consumido por qualquer pessoa, inclusive por aquelas que não se identificam com os elementos

---

<sup>20</sup> Linhagem de Exú umbandista.

construídos na narrativa e fazem questão de depreciá-los, o livro pode ser um instrumento de esclarecimento, na medida em utiliza-se da linguagem para auxiliar na elaboração de um desenho claro daquela realidade.

Vale assinalar, ainda, a beleza poética do discurso produzido por Paulo Lins (2012). Trechos como “ao poente, onde a luz se amarela para receber a escuridão” (LINS, 2012, p. 36) também apresentam seu valor ideológico para além do poético. É possível afirmar tal colocação já que o trecho em questão pode ser entendido como uma tentativa de desmistificar qualquer maldade atribuída ao oráculo, podendo desdobrar, portanto, uma visão menos estigmatizada sobre a religião em questão.

A representação da Umbanda na história de Lins é edificada, pois, em um grande paradoxo. Pelo fato de o autor ter dado maior veracidade às cenas – transcrevendo as falas das entidades religiosas de maneira literal, por exemplo - para que seus leitores compreendam melhor esse universo e criem o devido respeito, existe a possibilidade de atingir, na verdade, o extremo oposto. Um leitor mal-intencionado, por desgosto, desrespeito ou por ter uma crença antagônica, pode usar as informações das passagens literárias que descrevem rituais divinos para atacar, desmerecer e segregar ainda mais a Umbanda, reafirmando toda a violência física e simbólica sofrida por ela.

O autor recria o nascimento da Umbanda e seu narrador apresenta ao leitor um *cômodo* de sua casa voltado ao plano espiritual daqueles que mais necessitarem. Neste ponto, a Umbanda pode ser lida como uma espacialidade construída e significada pela ação humana, dotada por não apenas uma dinamicidade física, mas também imaterial e simbólica, capaz de promover o deslocamento e a mobilidade de personagens que não estabelecem um vínculo anterior com o espaço em que ela está inserida, como com Miranda, Manuel e Alves.

### **3.2 O Samba é passaporte?**

Lira Neto (2017) reflete sobre a origem da palavra “samba”, grafada, segundo ele, pela primeira vez em letra de fôrma em 1838 no jornal pernambucano *O Carapuiceiro*, em um artigo assinado pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, então professor de retórica do seminário de Olinda. O historiador aponta, ainda, que Lopes Gama usou o termo “samba” de forma pejorativa para referir-se a um “samba

d'almocreves”, um tipo de batuque considerado grotesco pelo padre quando comparado, especialmente, com as óperas do italiano Giochino Rossini.

Teixeira Jr., no seu texto *Samba: uso e significação da identidade da Umbanda* (2004), observa que, em boa parte da literatura tradicional sobre o samba no Rio de Janeiro, predomina uma perspectiva que pode ser considerada, segundo autor, como “fetichizada” e que caracteriza o seu surgimento como um movimento de ascensão social da cultura musical de um certo grupo de desfavorecidos – ou, utilizando os termos de Darcy Ribeiro (2015), subalternos e oprimidos –, formado principalmente por negros e mulatos de origem predominantemente nordestina, especialmente provindo da Bahia e que viveram na cidade carioca durante o período de transição entre os séculos XIX e XX. Mais uma vez fica claro que o homem, assim como fez com a religião, inscreve-se no espaço em que habita, ressignificando-o, como propôs Barthes (2001). Após tal ressignificação, é possível observar que determinado espaço representa, por fim, o que Maurice Halbwachs chama de memória coletiva (2003).

Essa abordagem naturaliza a relação entre o Samba e as práticas afrobrasileiras e se reforça pelo processo repressivo que tais práticas sofreram, criando a ideia de um certo mistério nesta ascensão social – que Hermano Vianna (1995) chamou de “O mistério do samba”. A indústria radiofônica e fonográfica é apresentada nessa linha de estudos como um dos principais agentes descaracterizadores de um suposto “samba de raiz”, dando origem ao que Teixeira Jr. (2004) chamou de “sambistas industriais”, ou seja, sambistas profissionais, que viviam da chamada “indústria cultural” – conforme conceituado por Adorno e Horkheimer (1985) – que se consolidava na sociedade brasileira e que não tinham nenhuma intimidade com as rodas de samba “originais”.

Dentre os diversos grupos que participaram da formação do samba carioca, é necessário destacar a presença da religião afro-brasileira. Todo o processo de circulação de diferentes manifestações culturais e suas sutis delimitações – choro, samba, batuque, bailes civilizados, terreiro, etc. – caracteriza concretamente o caráter, apontado anteriormente, da configuração socio-musical do samba carioca. É neste sentido que se pode salientar não apenas a colaboração da religião afrobrasileira na construção do Samba, mas também uma apropriação e câmbio

semântico de suas características pelo universo umbandista. Sobre isso, Teixeira Jr. defende que

a relação de unidade-distinção que caracteriza a identidade da Umbanda, bem como o papel central que a música desempenha em seu universo simbólico, o samba carioca – com seu caráter consensual e sua respectiva ressignificação – passa a desempenhar um importante papel político na configuração da identidade sonora umbandista. Portanto, se por um lado, observamos uma recorrência de determinadas melodias tonais, cadências harmônicas e estruturas percussivas, “típicas” do samba carioca, no repertório umbandista de outro lado, encontramos também, e tão importante quanto, letras e toques de percussão que remetem a cosmologia desta religião, bem como diversas emissões sonoras, situadas a meio caminho entre o canto e a fala – e que, por este caráter ambíguo e indefinido, tendem a ser silenciadas pelos ouvidos mais desatentos –, extremamente significativas no universo religioso em questão. (TEIXEIRA JR., 2004, p. 5-6)

Assim, de acordo com o músico, ao mesmo tempo que tais letras e emissões sonoras entrecortam o Samba, elas também são entrecortadas por ele, na medida em que os pontos e o gênero musical surgem, na maioria das vezes, a partir da mesma indefinição e ambiguidade entre o canto e a fala.

Teixeira Jr. (2004) ainda afirma que a mesma indústria fonográfica que contribuiu para a formação do Samba carioca também desempenhou um papel de hegemonização no ramo musical. Esse processo pode ser percebido, segundo o teórico, na medida em que as ações radiofônicas ofereceram “modelos” para a produção deste repertório musical religioso, bem como formas de veiculação desta produção pela sociedade brasileira - vide a grande circulação de discos umbandistas, ainda que fora do mercado musical “oficial”, na cidade do Rio de Janeiro – como, por exemplo, as lojas de artigos religiosos do Mercado de Madureira, localizado no bairro de Madureira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

Essa hegemonização promovida pela indústria musical da época serve como elemento para construir uma via de mão dupla no que diz respeito à mobilidade do Samba e seus respectivos desdobramentos quando ela não acontece. Isto é, de fato o Samba começa a conquistar seu espaço em meio às produções fonográficas, mas, ao mesmo tempo, é impedido de deslocar-se livremente entre elas. Marcos de Sousa e Janete Sousa (2009) apontam que, para que a mobilidade de um grupo ou

pessoa efetivamente aconteça, é necessário que se tenha um elemento facilitador para tal.

Quando pensamos na história do Samba construída por Lins (2012), percebemos que não é dado à descida do morro pela música um elemento que favorecesse esse deslocamento. Pelo contrário. O Samba, por ser uma produção marginal, não era bem quisto em regiões cujas fronteiras ultrapassavam os limites do Morro de São Carlos e isso construía uma aura de impedimento. Isso é, o Samba não só não tinha um elemento facilitador para sua mobilidade, como também era alvo de características que dificultavam ainda mais esse processo.

Porém, toda essa situação é invertida quando um homem, branco, rico, já consagrado tanto pela periferia quanto pela cidade, resolve comprar as letras de Samba produzidas na favela. No livro de Lins (2012), Alves assume para si a função de ser um agente facilitador para a dinamização do gênero em termos topográficos. E a reafirmação de ser a figura responsável por esse processo fica clara quando o narrador de Lins (2012) evidencia um dos grandes contrastes espaciais do romance – e que já foi discutido anteriormente: a figura, novamente, do carro. Enquanto Silva conta a seus amigos a grande novidade sobre suas letras, perambulavam pelas ruas e vielas do bairro do Estácio em direção ao Cabaré da Vivi, sempre a pé. O músico estava ansioso para chegar o dia seguinte a fim de ir à Casa Edison como convidado. Mas, antes mesmo de ressaltar a importância do fato de um favelado chegar a essa espacialidade, é importante apontar como ele realiza o trajeto: a pé.

Enquanto Alves chega na gravadora em seu *cômodo* que possibilita um trânsito mais rápido e confortável, o sambista Silva vai sem ajuda de nenhum meio de transporte depois de se deparar com muitos músicos da zona sul – elitizada – tocando em um outro *cômodo*, agora da favela, o Cabaré da Vivi.

Silva foi contando tudo para os amigos. Quem diria que comporia direto para Alves. A sua autoestima estava ali no maior grau já alcançado. Era um sentir-se bem tão demasiado que nem parecia realidade. [...] Saiu andando madrugada adentro pela zona, junto com Bide, Brancura, Bastos e Lopes. Iam ao Cabaré da Vivi. A zona estava movimentada pelos marinheiros argentinos, cubanos, portugueses e espanhóis. Um carro da polícia passou por eles, os policiais só os olharam. De longe, avistaram uma aglomeração no Cabaré. Vários músicos tinham acabado de se instalar para tocar, gente da zona sul da cidade ia ali para escutar chorinho. Chegaram junto com aquele ritmo de que também gostavam, mesmo sem ter tino para fazer. Silva ficava encantado com a agilidade dos dedos

dos músicos que tocavam aquele tipo de música, a conversa dos violões que eles faziam, o sentimento do ritmo. Diferentemente de quando eles tocavam, o povo ficava sentado caladinho no meio-fio, em bancos ou cadeiras, para assistir aos instrumentistas desenvolverem as melodias. [...] No dia seguinte, chegou às imediações da Casa Edison com as pernas bambas de ansiedade, já ia entrando no bar da esquina quando avistou Alves estacionando o carro. Ia apressadamente abordar o parceiro, mas se conteve. (LINS, 2012, p. 212-213)

Aqui, alguns pontos importantes devem ser analisados. Em primeiro lugar, o leitor de *Desde que o samba é samba* (2012) pode perceber que a zona é um lugar culturalmente miscigenado por um tipo social comumente pobre, os marinhoiros, que provinham de várias nacionalidades. Em segundo lugar, o narrador nos mostra que quando a parcela rica e centro-urbana do romance produz, no caso, chorinho, há uma aglomeração das pessoas da favela, postura completamente diferente de quando os músicos locais se apresentavam. Há, portanto, um privilégio dado pelos habitantes do morro àqueles que não são de lá, o que demonstra um reforço dos estigmas criados em torno das pessoas que vivem no subúrbio e do que é culturalmente produzida por elas.

Além disso, a própria resignação de Silva para cumprimentar Alves é um produto do estigma sofrido pelo favelado. Alves chega à gravadora dentro de um carro, *cômodo* destinado a ser vivenciado pelos ricos e bem sucedidos e justamente por isso a personagem suburbana coloca-se em uma posição de inferioridade à outra, mesmo que fosse ele, favelado, negro e pobre, o principal responsável da criação do samba *Me faz carinhos*.

Neste ponto, percebemos a hegemonização citada por Teixeira Jr. (2004), afinal, ainda que o Samba recebesse um passe livre para além da comunidade suburbana, ele foi efetivado por alguém que não pertencia à espacialidade que primeiro o geriu, além de, também em termos de mobilidade, reafirmar a desigualdade que os separava.

A possibilidade de uma simetria entre culturas distintas – centro e favela, dominante e dominada – não aconteceu. Francisco Alves não só comprou o samba de Silva e deixou de colocar o nome do compositor, ele representou todo um processo de marginalização em torno daquele que é, desde antes mesmo do tempo da narrativa, excluído e subjugado.



- Que que foi, rapaz?
- Tenho uma notícia pra você.
- Se for boa vai falando, se for ruim, pode ir embora, que eu tô doente...
- Tu não sabe o que Oxalá reservou pra você!
- Fala logo!
- Silva! Alves escutou Me faz carinhos na voz do Cebola e quer comprar teu samba. [...]
- Mas tem uma coisa...
- Que coisa?
- O samba sai só com o nome dele. Ele comprou, ele é o dono! Não tem macacada de parceria, não. (LINS, 2012, p. 151)

A relação social ficcionalizada por Lins reafirma, na figura de Alves, uma fronteira simbólica que sempre impediu – e ainda impede - o pobre marginalizado de conseguir acessar espaços físicos, inclusive de maneira simbólica: nem mesmo os nomes deles seriam reconhecidos, muito menos suas figuras.

A única personagem que foge a esse esquema é Silva que, depois de autorizar que suas letras fossem cantadas por Francisco Alves, obteve, como consequência, uma permissão para que transitasse entre a favela e o centro da cidade, sem que precisasse se preocupar com os mais diversos tipos de violência que vitimavam os favelados, principalmente os pretos, sendo, geralmente, a perseguição policial:

Silva era o único dos novos sambistas do Estácio que circulava no mundo de Alves. Era requisitado pela turma que frequentava a casa de Aníbal machado: o pintor Scliar, Murilo Mendes, Drummond, Cândido Portinari, Manuel, Heitor, Miranda, Mário, Prudente de Moraes Neto. Ali, ele era tratado de igual para igual, artista inovador, um dos maiores compositores da época, todos gostam de suas músicas, do seu jeito calmo de falar da vida, com tanta supremacia. Tão rara era a sua filosofia de se portar no mundo. (LINS, 2012, p. 261)

Tal permissão representou uma ruptura, ainda que superficial, na relação ocorrida em *Desde que o samba é samba* (2012) e que foi apontada, primordialmente, por Norbert Elias (2000). Isto é, pela primeira vez os polos extremos da estratificação social de Darcy Ribeiro (2015) – subalternos/oprimidos e dominantes – entram em contato de forma pacífica, sem violência.

Inclusive, a própria personagem Silva custa a acreditar verdadeiramente naquela mudança de realidade. Mas é importante lembrar que devemos analisar

essa postura de Alves para com Silva de maneira incisiva e criteriosa, já que o cantor branco, antes, já tinha barrado o nome do preto nas capas de discos. Portanto, quando Francisco Alves leva o sambista do morro para frequentar os mesmos espaços que ele, é passível de pensarmos que Alves age como alguém que busca apaziguar essa relação mercadológica abusiva, dando mais uma forma diferente à violência. Mas essa ideia não anula o vislumbre do neo-pertencimento de Silva à Zona Sul:

Silva não mudou o ritmo de vida. Acordava cedo, ia lá para as beiradas do final da Sampaio Ferraz, com aquele monte de letras escritas num bloco de folhas esperar Alves passar de carro, levá-lo para a Casa Edison, onde começavam o dia. Nesses primeiros meses de contato, os parceiros reviram tudo que era música pronta, pela metade, letra pedindo música, música querendo letra. Primeiro trabalhavam nas composições de autoria de Silva. Faziam arranjo, colocavam em partitura, ajeitavam a melodia. Logo em seguida começaram a trabalhar as parcerias de Silva e Bastos, que eram minoria. [...] Esse tempo na vida de Silva foi de felicidade daquelas que se quer para sempre. Quem diria que aquele sífilítico, homossexual, negro, pobre iria trabalhar com o maior cantor da época. Chegava com Alves nos restaurantes mais elegantes da cidade, ia à casa daqueles ricos inteligentes da zona sul (LINS, 2012, p. 230)

Fica claro, portanto, que o Samba em *Desde que o samba é samba* (2012) possibilita um deslocamento geográfico no romance. Mas é preciso entender que tal deslocamento acontece por motivos que não dizem respeito apenas à composição do gênero musical de maneira imanentista. Ao contrário da Umbanda, em que moradores do centro da cidade sobem o morro para conhecê-la melhor, o Samba depende de alguém do centro para fazê-lo descer o morro. Nesse sentido, ao terminarmos a leitura do livro de Lins (2012), entende-se que não basta ter a ciência de que o gênero foi nascido e criado na favela, é preciso tomar conhecimento de todos os processos que o fizeram chegar ao patamar de ser sinônimo de brasilidade. É preciso, ao fim, perceber a resistência nas letras de Samba, seu quê de blue, sem esquecer do gingado que o acompanha, o Estácio em seus pés.

### **Considerações finais: o filho da dor**

Michel de Certeau, em seu livro *A Invenção do Cotidiano* (2000), propõe uma reflexão sobre as diferentes possibilidades de compreensão do espaço urbano. Para ele, a perspectiva distanciada permite um entendimento da cidade que dificilmente as pessoas que circulam por suas calçadas podem ter. Entretanto, somente quem vive o cotidiano do lugar, no caso, a cidade, conhece o suficiente de seus meandros para ter condições de descrevê-la. Na verdade, com seus corpos, pensamentos, gestos, falas e movimentos, cada habitante faz a cidade. Quando procuramos entender personagens que se constituem e constituem seu espaço, a partir de seus múltiplos deslocamentos, é conveniente a distinção entre ver e viver a cidade, ou entre ler e escrevê-la, conforme Dalcastagné (2014).

O Rio de Janeiro da década de vinte do século XX é a elite que habita o centro da cidade, mas também é a periferia com seus cheiros e sons. E cada movimento das personagens forma e transforma a cidade e sua realidade, reconstruindo novos caminhos, criando outras barreiras, rompendo limites.

Lemos, quando escreveu *A cultura da cidade* (2009), afirmou que a mobilidade é inerente ao homem, sendo comparada à necessidade de criar um lugar no mundo, de estabelecer uma região que proteja da solidão e do vazio do espaço genérico e abstrato. Para ele, a cultura da mobilidade entrelaça questões tecnológicas, sociais e antropológicas. A cidade, por ser lugar de contenção e de atração, se realiza nos fluxos de mobilização, miscigenação e ampliação que se contrapõem ao isolamento das antigas aldeias. Nesse sentido, a mobilidade entre a periferia e o centro da cidade que são retratados na obra ora analisada pode ser considerada, em si, como parte da realização da cidade do Rio de Janeiro como centro urbano.

As cidades contemporâneas são descritas por Lemos (2009) como lugares de circulação e de dispersão, portanto a inquietude e a turbulência causadas pela mobilidade são peças fundamentais na discussão sobre o espaço urbano. A movimentação de pessoas faz parte da evolução das cidades, desde as primeiras necrópoles, passando pelos burgos medievais e a cidade industrial do século XX. A expansão dos meios de transporte e das mídias de massa coincide com a expansão

urbana. Ainda segundo Lemos (2009), a “cidade informacional do século XXI encontra na cultura da mobilidade o seu princípio fundamental”. As novas tecnologias propiciam uma movimentação de pessoas, objetos, tecnologias e informação sem precedente. Seja física (transporte de pessoas, objetos, valores) ou informacional (sistemas de comunicação), a mobilidade cria tensão nas relações entre o que é considerado espaço privado e o público, entre o que é fixo e efêmero, entre o igual e o diferente. Essa tensão traduz as próprias relações sociais, onde há movimento e repouso. O equilíbrio entre o móvel e o imóvel é muito bem descrito no segundo romance de Paulo Lins. Lemos (2009, p. 28) afirma que “comunicar é deslocar”. Podemos, então, inferir que cada movimento é uma forma de comunicação. O movimento que produz a política, a cultura, a sociabilidade, se dá na dinâmica entre periferia e centro da cidade, entre o rico e o pobre, o que vende e o que compra, o que manda e o que obedece, o que bate e o que apanha.

A pretensão deste trabalho não foi discutir de maneira historiográfica ou antropológica o espaço urbano do Rio de Janeiro da década de 1920, mas, sim, sua representação ao longo da trama. Essa dinâmica é importante para a compreensão do processo que venceu contratempos e permitiu à cultura periférica ganhar espaço na elite do centro da cidade no romance. Nesse sentido, é possível perceber que Lins (2012) produz, em seu romance, um diálogo intenso entre o subalterno, o oprimido e o marginal com o centro urbano, rico e promotor de opressões geográficas e culturais. Desse diálogo advém a mobilidade de informações, e os dois lados crescem em habilidades e promovem ressignificações.

Ora, se Barthes (2001) afirma que o espaço é um discurso que escreve o homem de maneira concomitante em que o homem o escreve a partir de engendramentos mútuos, com as proposições de Lemos (2009) e DaMatta (1997) é possível perceber que tais discursos são colocados em choque a partir da mobilidade de seus habitantes e de seus conceitos próprios relativos ao que consideram *casa e rua*.

Em *Desde que o samba é samba* (2012), são homens que circulam pela cidade, mas esse fato pode ser explicado pela época retratada, já que, no início do século XX, a liberdade feminina era bastante limitada, resultando em um cerceamento de diversas práticas sociais, inclusive a mobilidade geográfica. Porém, mesmo que os homens tenham a mobilidade acentuada, as mulheres do livro de

Paulo Lins não podem ser adjetivadas como imóveis, já que cabe a elas o importante papel de dinamizar grande parte da narrativa.

Ao analisarmos, primeiramente, as figuras emblemáticas das tias, que têm esse nome, como aponta Muniz Sodré (1998, p. 20), porque “naquela região famosos chefes de cultos (ialorixás, babalorixás, babalaôs) [eram] conhecidos como tios e tias”, percebemos que são responsáveis por movimentarem e dinamizarem a relação do homem com o mundo espiritual, por meio da Umbanda.

Além disso, a figura de Valdirene e de outras prostitutas, ainda que em situações degradantes e vítimas de violências, movimentam a vida social e, em certo ponto, cultural, tanto no Bairro do Estácio, no Morro de São Carlos, como, especificamente, a vida de personagens como Sodré e Brancura. No mais, ao expandirmos os limites geográficos ficcionalizados por Lins (2012) para além da favela, podemos perceber como Miranda também é uma imagem importante para propulsionar o movimento de subida do morro. Portanto, o espaço mobilizado assume um caráter sem igual para a compreensão da trama como um todo. Sobre essa reflexão, Dalcastagnè (2014) apresenta as ideias de Massey (2008), ao afirmar que o espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. As espacialidades que ocupamos, por onde circulamos ou que conquistamos, definem nossas atitudes frente a outros sujeitos. Além disso, altera a forma como compreendemos a globalização, como tratamos as cidades e também como desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar. Da mesma forma que o tempo é a dimensão da mudança, o espaço é a dimensão do social.

Como dimensão social que molda o entendimento de mundo, a mobilidade das mulheres retratada no romance adquire importância ainda maior, numa época em que “feminismo” ainda era um conceito desconhecido. As mulheres, assim como os homens, sejam ou não da elite, atuam naquelas que Lemos (2009, p. 29) ensina como as três dimensões fundamentais da mobilidade: o pensamento (a desterritorialização), a física (corpos, objetos, commodities) e a informacional-virtual (informação).

As relações sociais descritas na obra formam o retrato da mobilidade. Pensamento, corpo e informação; crença, sexo e criação literária-musical. A periferia desloca-se e conquista as áreas antes dedicadas à elite, ampliando todos os espaços, miscigenando a cidade, alterando as relações de poder, de consumo, do

fazer político. Lemos (2009, p. 29) ainda aponta que um tipo de mobilidade (física, informacional ou de pensamento) sempre impacta sobre outro. Mover-se implica em dificuldades de acesso a informações, por isso a mobilidade precisa ser politizada. Ela não é apenas o movimento de um ponto a outro, não é neutra, mas revela e altera formas de mando e monitoramento. Quando um autor de samba cede ao poder econômico de alguém que que paga pelo status da autoria, retrata o paradoxo da mobilidade: renuncia à vaidade, mas não da dignidade. E ganha espaço. Com isso, ganha, também, poder.

Ainda de acordo com Lemos (2009), existe uma correlação entre a potência de mobilidade informacional-virtual (acesso à internet, banda larga, etc), e a mobilidade física: “Os que podem se movimentar mais facilmente pelo ciberespaço são também os que têm maior autonomia para o deslocamento físico e vice-versa” (2009, p.29).

Sabemos que na época representada pelo romance estudado não existia internet, mas a dificuldade aos meios de comunicação-informação da época também limitava o deslocamento físico dos habitantes da cidade. Justamente por isso foi preciso discorrer sobre a importância do Samba ao longo deste trabalho. A indústria fonográfica, antecessora ao boom tecnológico descrito anteriormente, foi a grande responsável por possibilitar os deslocamentos – ainda que parciais – das personagens. O Samba, para além de uma manifestação cultural de um povo outsider, foi capaz de levá-los a regiões vivenciadas apenas pelos estabelecidos.

“A cultura da mobilidade não é neutra, nem natural. Não há mobilidade sem imobilidade. Uma pressupõe a outra. Desterritorializações e territorializações.” (LEMOS, 2009, p. 29). Se, por um lado, os meios de transporte e de comunicação possibilitam um maior intercâmbio entre espaços e culturas, por outro, implicam em “mobilidades constrangidas por imobilidades infraestruturais e dificuldades de acesso e de deslocamento” (LEMOS, 2009, p.29). A transitoriedade de uns se dá em função da imobilidade de outros, já que existem diferentes graus de deslocamentos que refletem diferentes poderes. Isto é, a presença dos diversos tipos de movimentação – simbólicas ou não – são resultados de um conjunto hierárquico de poderes que foram reafirmados ao longo de muitas práticas essencialmente excludentes.

Duas noções são importantes para compreender as dimensões da mobilidade, conforme Lemos (2009): a extensibilidade, que é descrita pelo autor como a capacidade de uma pessoa ou grupo superar as dificuldades de movimento; e a acessibilidade, que é a potência para alcançar o ponto almejado. Enquanto uma reflete o poder e a habilidade de se mover, a outra é a possibilidade de alcançar determinados pontos no deslocamento.

Em Lins (2012), foi possível apontar, portanto, que a relação que as personagens estabelecem com suas espacialidades não se limita às inscrições feitas por elas, mas, sim, até onde elas poderiam ser levadas. De um lado, encontramos uma parcela da cidade que não tem seu deslocamento totalmente permitido por toda a cidade – mesmo que para divulgar um produto que será consumido. Do outro, um conjunto humano que reafirma seu poderio ao transitar livremente tanto por regiões consideradas tradicionais – o centro - quanto por aquelas cujo valor social nunca assumiu a mesma extensão da primeira – a favela.

Além das dimensões da mobilidade (pensamento, física e informacional), Lemos (2009, p. 29) ressalta que a velocidade e a aceleração do movimento também precisam ser consideradas. A atual sociedade a informação também é marcada pela imediaticidade e instantaneidade. A mobilidade rápida e acelerada é ícone da atualidade. Entretanto, é imperativo considerarmos que a cultura da mobilidade evolui de acordo com os períodos históricos. O que era considerado “rápido” em meados do século XX não o é no século XXI. A modernidade aumentou os meios de mobilidade, tanto física, com as diversas novas formas de transporte, como virtuais, com os meios de comunicação de massa e a transmissão e informações pela internet. No entanto, esta cultura móvel não surgiu com a sociedade industrial, ela sempre existiu. Embora hoje a comunicação, mobilidade informacional e deslocamento de pessoas ao redor do mundo sejam considerados fatos correlatos, a cultura da mobilidade faz parte da evolução da cultura humana como um todo. Nesse ponto, Silva desloca-se a pé enquanto Alves faz o percurso de carro, a velocidade aparece como vetor de poder que, no desenrolar da história, acaba por ser vencida. É importante dizer que chegar mais rápido não significa, necessariamente, chegar mais longe.

Regina Dalcastagné (2003) observa que nas obras em evidência na literatura brasileira publicadas entre os anos 1970 e 1990 (de autores como Carlos Sussekind,

Cristovão Tezza, Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, entre outros), os deslocamentos pelo espaço urbano eram efetivados quase que exclusivamente por narradores brancos, homens, de classe média e intelectualizados.

Em contrapartida, em *Desde que o samba é samba* (2012), há um movimento um pouco diferenciado daquele apontado por Dalcastagnè (2003), mas não muito: aquele que se desloca geograficamente, mesmo provindo de uma região historicamente segregada, continua sendo um homem. Homem preto, de classe baixa e com pouco acesso à escolaridade, mas ainda homem.

Em Lins (2012), o segregado, o subalterno e o oprimido são responsáveis por grandes deslocamentos. Inclusive, nesse sentido, uma das maiores mobilidades talvez seja aquela desdobrada pela obra no leitor ao fazê-lo perceber os descabros sofridos por uma parcela da população cuja própria manifestação cultural lhe é negada. Com isso, o romance seria capaz de transformá-lo em um habitante cultural que conheça mais profundamente a história social formadora do Brasil e, talvez, o fizesse mobilizar visões e posicionamentos sobre o que foi ficcionalizado ao longo de todo o livro.

Assim como apontou Augé (2010), a necessidade de se pensar criticamente o que é a mobilidade e como ela se configura em diferentes escalas torna-se imperativa para compreender as contradições que edificam as relações humanas. Aplicar tais reflexões para melhor compreender a estrutura e os desdobramentos de uma narrativa faz com que, enfim, o conceito de mobilidade – ou sua ausência – ganhe ainda mais significação.

O desenvolvimento do presente estudo pautou-se na verificação dos recursos narrativos usados por Paulo Lins na composição de diferentes espaços e personagens, bem como da interação dessas espacialidades e da forma como a mobilidade - ou a ausência dela - ampliam, dão nova significação e recriam os espaços, personagens e tudo o que lhes diz respeito, especialmente a musicalidade, representada pelo Samba, e a religiosidade, pela Umbanda.

De um modo geral, os espaços descritos na trama vão sendo reconstruídos à medida em que os elementos culturais criam circunstâncias para interação das personagens oriundas de uma rica diversidade social. Quando miramos o(s) espaço(s) e sua(s) (re)significação(ões), verificamos que exatamente por se tratar de um romance cujo substrato encontra-se no limiar entre o documento e a ficção,



Desde que o samba é samba (2012) retrata gigantescas nuances em cada uma das espacialidades descritas. As personagens, como na vida, transitam e interagem, moldam, reformulam, ressignificam e reconstroem lugares, desejos e crenças.

No romance, é possível testemunhar o nascimento da figura mítica do malandro, quase que como reposta à violência daquele espaço: racista, segregador, usurpador, um homem, uma postura de vida, uma forma de driblar as dificuldades de seu tempo e espaço que foi criado por um discurso degradante e infeliz promovido pela espacialidade em que estava inserido. No mais, contemplamos a importância da miscigenação, do sincretismo, da força que o Samba e a Umbanda têm ao quebrar conceitos estabelecidos. Entretanto, também verificamos a insuficiência de material crítico sobre o romance capaz de descrever adequadamente a forma como ainda que misturados, o branco ficou com os créditos do trabalho criativo do negro.

O que foi verificado no presente estudo pretende despertar o interesse para a ampliação da fortuna crítica sobre a obra trabalhada a fim de reafirmar Paulo Lins como um nome a ser lembrado por conseguir representar, em sua literatura, como as desigualdades foram cada vez mais engendradas e valoradas com o passar do tempo: do início do século XX, com *Desde que o samba é samba* (2012), até o fim do mesmo século somado ao início do século XXI, com *Cidade de Deus* (1997). Nosso país tem tradição de esquecer os aspectos da história sob o ângulo do oprimido, e supervalorizar o ângulo do opressor. A violência, nas diversas formas em que se apresenta, é constante em nossa história social, estruturada de forma desigual e excludente. Nessa perspectiva, é fundamental qualquer empenho que demonstre a importância dos deslocamentos, o enriquecimento que as espacialidades adquirem com o intercâmbio cultural.

Em seu segundo romance, a partir da análise feita neste trabalho sobre o papel da mobilidade de suas personagens, é possível apontar uma dialética basilar que o compõe: a conciliação e o conflito. Deslocar-se por diferentes espaços sociais, culturais e econômicos, no romance, é, na verdade, uma forma conflituosa de representar a realidade. O Samba e Umbanda aparecem, nesse sentido, como produções simbólicas de um povo majoritariamente negro que buscam poder transitar entre o morro e o centro da cidade, mas que só conseguem realizar esse processo quando são espoliados pela população branca e rica.

A mobilidade, então, acontece em *Desde que o samba é samba* (2012), mas como estratégia de reiteração de privilégios. No romance, o conflito causado pelas novas produções culturais nascidas no morro em contraposição à parcela conservadora e rica da cidade é simbolicamente conciliado. A partir de uma espécie de permissão dada por aqueles que socialmente têm mais poder – centro -, a música e a religião geradas e desenvolvidas na favela descem o morro, mas não na sua totalidade. O apagamento da figura do negro em letras de Samba, por exemplo, representa exatamente o processo dialético anteriormente citado: a favela de Lins (2012) produz novos elementos culturais que são conflitantes – mas, ao mesmo tempo, de interesse – à hegemonia central da cidade. Para conciliar esse processo, os moradores do centro da cidade criam entraves e soluções que os beneficiam: permitem certa mobilidade dos moradores da favela ao mesmo tempo que tomam posse daquilo que eles produziram. Logo, a dialética que compõe o livro de Lins (2012) é, na verdade, uma representação de formas de perpetuação de poder – essencialmente realizadas a partir da segregação do pobre e do negro.

Fica evidente, portanto, que as barreiras territoriais que o Samba rompeu no romance não são apenas físicas, mas, também, simbólicas. O gênero musical é uma produção artística pertencente a um espaço de exclusão (PELLEGRINI, 2004) que buscou consagrar-se em um lugar de prestígio – centro da cidade. Para isso, entretanto, foi necessário que resistisse à violência policial, ao preconceito, ao racismo e aos olhares de uma sociedade que subjuguava sua potencialidade artística.

Mesmo com a transformação do Samba em um elemento de brasilidade, com o rompimento de fronteiras simbólicas e físicas, com a sua aceitação por parte do centro da cidade, com sua apropriação por parte da indústria cultural, ainda hoje, quase um século depois do momento histórico ficcionalizado por Lins, o samba ainda sofre com medidas que visam diminuí-lo. Marcelo Crivella, atual prefeito do Rio de Janeiro, decidiu cortar pela metade a verba destinada para as escolas de samba em 2018, mesmo depois de garantir a permanência do patrocínio público durante sua campanha em 2016.

O Samba é, de fato, filho da dor, como foi musicalizado por Caetano Veloso. Ele nasceu da angústia dos miseráveis e dos excluídos, e ainda é considerado maldito. Foi associado aos desocupados, à ralé, aos contraventores. Driblou a proibição. Gingou o preconceito. Vergou sem quebrar e se esticou. Expandiu sua

influência. Ganhou sobrenome e pedigree: samba-canção, samba-rock, pagode, samba-reggae, samba de roda, samba-rap, samba-choro, samba de enredo, partidoalto, samba-de-breque, afro-samba, samba-jazz. Ganhou mercado, experiência, espaço e dinheiro.

Entretanto, ainda nas palavras de Caetano Veloso, este mesmo Samba é pai do prazer e continua sendo símbolo de resistência cultural. As escolas de samba, que já conquistaram o mundo com sua exuberância, sempre apresentam enredos com temas históricos, sobre africanidade e seus desdobramentos, além do viés político, com ou sem pitadas de humor. Nos desfiles das escolas de samba dos grupos especiais de 2019, ao lado de exaltação a Xangô e homenagem a Clara Nunes, aparecem citações à vereadora assassinada Marielle Franco e críticas à reforma da previdência proposta pelo governo brasileiro. E é porque constrói cidades, abre espaços, molda-se às regras para subvertê-las e transformar a realidade, é porque se refaz a cada passo que, mais uma vez citando Caetano, “o Samba não vai morrer”.

## Referências

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 55-64.

\_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro:Zahar, 1985. p. 113-156.

ADORNO, S. **Exclusão socioeconômica e violência urbana**. Sociologias, n. 8: Porto Alegre, July/Dec. 2002.

ALMEIDA M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1991.

ANTÔNIO, J. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUGÉ, M. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL; Editora UNESP, 2010.

AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, R. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, R. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.114-128.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. **Dialética da Colonização**. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRASIL. **Decreto nº 847**, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>. Acesso em: 20 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm) >. Acesso em: 19 set. 17.

\_\_\_\_\_. **Lei Maria da Penha**. Lei n. 11.340/2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Presidência da República, 2006.

CANDIDO, A. A dialética da malandragem. (Caracterização das “Memórias de um sargento de milícias”). in: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

\_\_\_\_\_. “A nova narrativa”. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CLAVAL, P. **Espaço e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DALCASTAGÈ, R. (Org.) **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. **Brasiliana - Journal for Brazilian Studies**. V.3, n1, 31-47. 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.25160/v3.i1/d2>>. Acesso em 01 fev. 2019.

\_\_\_\_\_.; AZEVEDO, L. (Orgs.) **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

\_\_\_\_\_. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2200/1757>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

\_\_\_\_\_. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social. In: \_\_\_\_\_. et al. **A violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.11- 44.

DEALTRY, G. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DINIZ, J. **O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira**. In: OLINTO, H. K; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p.121-134.

DRUCKER, C. **Resenha**: Desde que o samba é samba. Revista Estação Literária (UEL). v. 10<sup>a</sup>. Dezembro/2012. p. 242-246. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Res2.pdf>. Acesso em 16 ago. 2016.

EDMUNDO, L. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1958, p. 199.

ELIAS, N. e J. L. SCOTSON. **Os estabelecidos e os outsiders**. Tradução por: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FRANCESCHI, H. M. **Samba de sambas do Estácio**: de 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FERRONE, G. C. O filho da dor: espacialidades em Desde que o samba é samba, de Paulo Lins. In: **RUA** [online]. n<sup>o</sup>. 23. Volume 2, p. 187-202, 2017.

FONSECA, R. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FREIRE, M. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRIAS FILHO, O. Cultura bandida. In: **Folha de São Paulo**: 24 de junho de 2003, p. A2.

GALVÃO, W. N. **Ao som do samba**: uma leitura do Carnaval carioca. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução por: Beatriz Sidou. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLLANDA, H. B. de. **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

\_\_\_\_\_. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J. A. e BALDAN, U. (Orgs). **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Paulo Lins**. Homepage da autora. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=712> . Acesso em: 10 fev. 2015.

LEENHARDT, J. O que se pode dizer da violência? Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. Pp 13-17

LEMONS, A. Cultura da mobilidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. n<sup>o</sup> 40. Dezembro de 2009 (quadrimestral). pp 28-35. Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/403> >. Acesso em 02 fev. 2019.

LEVI, P. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- LEOPOLDI, J. S. **Escolas de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LIMA, A. J. T. de. **Violência e Cultura brasileira**. Saber Jurídico, v. IX, 2013.
- LIMA, B. **Malungo**: decodificação da Umbanda. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997.
- LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Desde que o samba é samba**. Rio de Janeiro: Planeta, 2012.
- LINS, R. L. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MATTE, G. A. Cidade de Deus: perversidade, fábula, utopia. In: PIETRANI, A.; BASTOS, D.; OLIVEIRA NETO, G.; FARIA, M. L. G. (Orgs.). **V Encontro do Fórum de literatura brasileira contemporânea**: ensaios e entrevistas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p.177-214.
- MATOS, C. **Acertei no milhar**: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELO, M. B. M. de. **Cidade de Deus**: narrativa fílmica e romanesca. Dissertação (mestrado): Universidade Mackenzie. São Paulo, 2004.
- MENDONÇA, A. V. Crivella diz que não vai voltar atrás sobre decisão de cortar verba para carnaval de 2018, **G1 Rio**, Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/crivella-diz-que-nao-vai-voltar-atras-sobre-decisao-de-cortar-verba-para-carnaval-de-2018.ghtml> >. Acesso em: 28 jul. 2017.
- MOREIRA, L. V. S. Formação do espaço social suburbano no Rio de Janeiro do início do século XX nas páginas do jornal O Subúrbio. **Confluências Culturais**, v. 2, n. 2, p. 43-55, 2013.
- NETO, L. **Uma história social do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- O SUBÚRBIO. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 27 jul. 1907 a ano II, n. 74, 26 dez. 1908.
- PAES, J. P. **O pobre diabo no romance brasileiro**. Novos Estudos CEBRAP. n. 20. Mar. 1988. pp. 38-53.
- PAVIANI, J. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina (org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul-UDUCS, 2016.

PELLEGRINI, L. O feitiço do samba: corpo e alma do Brasil. **Brasil 247**, 2014. Disponível em: < [https://www.brasil247.com/pt/247/revista\\_oasis/131646/O-feiti%C3%A7o-do-samba-corpo-e-alma-do-Brasil.htm](https://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/131646/O-feiti%C3%A7o-do-samba-corpo-e-alma-do-Brasil.htm) >. Acesso em: 12 dez. 2017.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. p.177-206.

\_\_\_\_\_. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB)**. n. 24, 2004. pp. 15-34.

PENNA, L. A. **A bala e a fala**. Cult. São Paulo. n. 6. jan. 1998. pp. 27-29.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. (abertura). **Revista Brasileira de História**, vol 27, nº 53. Jun 2007. p. 11-23

\_\_\_\_\_. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PERLMAN, J. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. 3. ed. Trad. Waldivia Marchiori Portinho. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

RAFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

RIO DE JANEIRO. **Decreto n.º 434, de 16 de junho de 1903**. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), Códice 18-3-13, Decretos executivos (1903).

RODRIGUES, S. **De Canudos para o Brasil**: a história da palavra favela. Sobre palavras. 2012. Disponível em: Acesso em: 10 fev. 2015.

ROCHA, J. C. C. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: A dialética da marginalidade**. Revista Letras (UFSM). v. 28-29. Janeiro-dezembro 2004. p. 153-184. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 10 fev. 2015.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHOLLHAMMER, K. E. A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.39-103.

\_\_\_\_\_. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p.27-53, jan./jun. 2007. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2074> >. Acesso em: 25 jul. 2018.



\_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. M.; RONDELLI, E.; SCHOLLHAMMER, K. E. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-59

SCHUELTER, G. (Org.). **Violência: definições e tipologias**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

SCHWARZ, R. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.  
SILVA, M. C. Crítica Sociológica. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. EUEM, Maringá, 2009. P. 177-188.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

\_\_\_\_\_. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, M. R. T.; SOUZA, J. R. Aspectos psicológicos relacionados à mobilidade e à acessibilidade no espaço urbano: uma revisão da literatura. **Revista Geografar**. Curitiba, n. 1, p. 01-15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/geografar/article/viewFile/14425/9693>>. Acesso em 18 jan. 2019.

TEIXEIRA JR., J. C. **Samba: uso e significação da identidade da Umbanda**. Monografia apresentada no Programa de Pós-Graduação em Musicologia/Etnografia musical da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

VELHO, G. Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica. In: \_\_\_\_\_ e ALVITO, M. (Orgs.) **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora FGV, 1996.

**The 21st Century's 100 greatest films**. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-century-s-100-greatest-films>> Acesso em: 29 ago. 2016.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WEBER, M. **Economia e sociedade**. Brasília: Editora da UnB, 1991.

ZALUAR, A. Violência e crime. In: Miceli, S. (Org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. São Paulo: Sumaré; ANPOCS, 1999, p. 13-107.

ZALUAR, A. & ALVITO, M. (ogs.). **Um século de favela**. 5ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.