


RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 28/05/2021.

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.^a Dr.^a 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.^a Dr.^a 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 Sodr , 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 Sodr  (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 Sodr , 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 Sodr  (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

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

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.^a Dr.^a 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 Brancura¹, 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

¹ 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 Falar².

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 Rua³ 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 Bide⁴, de um instrumento musical importantíssimo para manter a batida sincopada do Samba como o conhecemos: o tamborim. Além disso, como foi

² 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".

³ 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 Almeida⁵ 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 Alves⁶ 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.

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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*⁷, 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

⁷ 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 vassalos) quem com segurança pode dizer que a boa saúde, o vigor, o bem-estar desses vassalos, 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 meretrício⁸. 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

⁸ 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 nome⁹. 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

⁹ 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 ouro¹⁰. [...] 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

¹⁰ 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.¹¹

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

¹¹ 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 beleza, 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 Schmidt¹² 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.)

¹² 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.

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 >. 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^a. 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^o. 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^a 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^o 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 >. 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.