

A FABRICAÇÃO DO RIO NEGRO

REPOVOAMENTOS LITERÁRIOS DE PAULO LINS E NEI LOPES

PAULO CESAR SILVA DE OLIVEIRA

**A fabricação do Rio Negro:
repopoamentos literários de
Paulo Lins e Nei Lopes**



Pedro & João
editores

Livro financiado com apoio da CAPES/FAPERJ -
PROCESSO: E-26/210.063/2022.



Paulo Cesar Silva de Oliveira

**A fabricação do Rio Negro:
repopoamentos literários de
Paulo Lins e Nei Lopes**



Pedro & João
editores

Copyright © Paulo Cesar Silva de Oliveira

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Paulo Cesar Silva de Oliveira

A fabricação do Rio Negro: repovoamentos literários de Paulo Lins e Nei Lopes. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 169p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2937-9 [Digital]

1. Literatura Brasileira Contemporânea. 2. Cultura Popular. 3. Teoria. 4. História. I. Título.

CDD – 370

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editor: Valdemir Miotello

Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2026

*A idade da sereia
O baticum de pé no chão
Chuí de cachoeira
O mito, o rito ritmam a respiração
Tantan e atabaque
A gargalha do ganzá
O canto do trabalho
A dança, a ânsia sagrada de rememorar*

Moacyr Luz / Aldir Blanc

*O samba na realidade
Não vem do morro, nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce no coração*

Noel Rosa

*Vai levantar poeira
Oi deixa o couro comer
O Estácio virou tema
Seu passado é um poema
Agora é que eu quero ver*

Samba-enredo do G.R.E.S Estácio de Sá, 1980

Primeiro que todos os deuses, concebeu Eros.

Parmênides

SUMÁRIO

Introdução	
Uma aventura da modernidade no Rio Negro	9
Capítulo 1	
Viagens históricas e ficcionais: de Manuel Antônio de Almeida a Paulo Lins.....	19
Capítulo 2	
Modernidade e trânsito em <i>Desde que o samba é samba</i>.....	41
Capítulo 3	
Integrados por exclusão: negritude e mobilidade em <i>Desde que o samba é samba</i>.....	67
Capítulo 4	
Territórios reais e imaginados: o caso Nei Lopes	87
Capítulo 5	
Espaço, memória e cultura em Paulo Lins e Nei Lopes	111
Capítulo 6	
Nei Lopes: estratégias de repovoamento.....	127
Conclusão	
Uma ideia-samba no percurso da modernidade carioca	145
Referências	159

Introdução

Uma aventura da modernidade no Rio Negro

Desde que o samba é samba, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, foram romances lançados no ano de 2012. Ambos focalizaram, por caminhos diversos, a trajetória de um grupo de indivíduos das comunidades do Centro da Cidade do Rio de Janeiro e dos subúrbios, à época distantes. A história desses grupos testemunha o complexo conjunto de fenômenos culturais que pavimentou os caminhos de uma modernidade performada pelas camadas subalternizadas na principal cidade do país. Estamos falando das comunidades pretas do Rio de Janeiro, que reinventaram modos de viver e conviver na urbe expressos através da música, da religião e das práticas cotidianas de sobrevivência e resistência que em pouco tempo dariam sentido e corpo às formas artísticas populares disseminadas pela cidade em qualidade e velocidade impressionantes. Desenvolvidas à margem das ideias de modernidade que as elites tentaram implantar na ainda incipiente metrópole-capital, o ideal de implantação de uma Europa imaginada e à francesa passou a ditar o rumo e as ações das reformas urbanas implementadas a partir do final do século XIX e início do século XX. Esse ideário se intensificou com a chamada Reforma Pereira Passos (1902-1906), implementada pelo engenheiro Francisco Pereira Passos, Prefeito do Distrito Federal nomeado pelo Presidente Rodrigues Alves.

Durante as primeiras décadas do século XX, a cidade idealizada por Passos convivía com a realidade de uma população de ex-escravizados jogada à própria sorte, no pós-Abolição, além dos retornados da Guerra de Canudos (1896-1897), que viram não cumprida a promessa do governo de ganharem uma moradia e foram obrigados a se estabelecer nos morros ao redor da Central do

Brasil, mais precisamente, no Morro da Providência, local conhecido à época como “Morro da Favela”. A esses eventos, acresce o fluxo de imigrantes para o Centro do Rio de Janeiro no início do século XX, incentivado pelas políticas de imigração dos governos da República Velha (1889-1930). Aqueles sujeitos vindos em grande parte do Leste Europeu, a se destacarem os russos, poloneses e judeus asquenazes, teriam um papel preponderante na formação social e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Este breve panorama nos ajuda a pensar a representação social e histórica nos romances estudados. Este trabalho, dito de forma bastante genérica, aborda essas duas narrativas a partir de um ponto de vista social, histórico e crítico-literário.

Como dissemos, o romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, foi publicado em 2012, 15 anos após o lançamento de *Cidade de Deus* (1997), seu grande sucesso de público e crítica. Naquela promissora estreia, Lins acompanhava a trajetória de um grupo de homens e mulheres perifizados do bairro Cidade de Deus, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, e mostrava o crescimento do tráfico, da violência urbana e policial em uma área que, a princípio, o Estado pretendia transformar em modelo de habitação popular, uma repetição da história já vivenciada pelos soldados retornados da Guerra de Canudos. Nos dois romances, a representação ficcional da traição da promessa estrutura a visão crítica ácida dos romancistas em relação às tensões entre capital e sociedade; entre o poder das minoritárias elites políticas e econômicas e a periferização da maioria da população.

Em *Desde que o samba é samba*, novamente, as personagens de áreas perifizadas do Rio de Janeiro povoam a cena romanesca de Lins. Desta vez, um grupo de artistas e malandros estabelecidos nos arredores do bairro do Estácio, área central do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX serão os focos principais da trama. Quanto ao tempo histórico, o romance de Lins se concentra nos anos 1928-1929, momento em que surge a chamada primeira Escola de Samba do Brasil: a “Deixa Falar” (fundada em 12 de agosto de 1928).

Já *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, também lançado em 2012, trata dos deslocamentos de sujeitos para os subúrbios e da mobilidade desses grupos pelo corpo da cidade. Lopes ficcionaliza os processos de ocupação e vivência nos subúrbios, àquela época mais distantes do Centro. A narrativa do romance representa um fato marcante da diáspora carioca rumo ao subúrbio mais diante, mais precisamente, Oswaldo Cruz, Madureira e seus arredores.

Nei Lopes é escritor prolífico, dono de uma obra que até o momento conta com mais de 50 títulos, a maioria em publicação solo. Sua obra literária compõe-se de contos, crônicas, romances e literatura infantojuvenil; além de três livros de poemas e uma reunião em livro de sua obra poético-musical até o momento. *A lua triste descamba* é seu quarto romance e segundo volume da trilogia carioca pensada por Lopes para ficcionalizar o protagonismo negro na ascensão do samba nos subúrbios e no Centro da Cidade. A trilogia se inicia com *Mandingas da mulata velha na Cidade Nova* (2009), em que Lopes ficcionaliza a morte da mais conhecida e emblemática Tia Baiana, situando boa parte da narrativa na década de 1910. *A lua triste descamba* se concentra nas décadas de 1920 a 1940 e traça um panorama ficcional dos primórdios da ideia-samba, em Madureira e arredores. Lopes conclui a trilogia com *Rio Negro, 50* (2015), romance que se concentra nas histórias de múltiplas personagens, em sua maioria negras, vivendo na pujante e violenta cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950, época não por coincidência distante do projeto de criação do bairro Cidade de Deus na década de 1960, destinado a abrigar famílias expulsas das favelas da Zona Sul carioca e de outras áreas valorizadas da cidade. As vidas ficcionalizadas em *Rio Negro, 50* se cruzam em dois bares fictícios, o “Café e Bar Rio Negro”, preferido da intelectualidade negra carioca; e o “Arabá”, de frequência mais popular, ligado aos amantes do samba e do futebol.

Esses três romances serviram para Lopes avançar em seu laboratório ficcional e em seu projeto intelectual. Tratava-se de contar a história do negro no país de escrever a história dos subúrbios cariocas (Lopes, 2012b *apud* Vasconcellos, p. 31, 2024).

Nossa escolha por *A lua triste descamba* se deve ao propósito que conecta cada um dos ensaios dessa coletânea: analisar o percurso da “ideia-samba”, termo que utilizo de forma ainda provisória para compreender uma época histórico-política representativa da movimentação e ascensão da cultura produzida por negros e periféricos nas primeiras décadas do século XX na capital do país e sob o duro período da República Velha (1889-1930).

O romance de Paulo Lins ficcionaliza o conhecido grupo do Estácio e mostra a ascensão e consolidação da arte criada por sujeitos em busca de um ritmo e uma expressão poética que consolidaria uma forma de música, ritmo e dança que em pouco tempo se transformou no conjunto de convenções traduzidos pela ideia de uma Escola de Samba. Os efeitos dessa inovação se espalharam pela cidade do Rio de Janeiro, inicialmente, e pelo Brasil, ao longo do século XX, o que se comprova pelo reconhecimento da arte do samba como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. A ideia-samba sintetiza o conjunto de movimentos consolidados primeiramente no cotidiano da vida do povo e que extrapolaram o perímetro da Pequena África, irradiando-se pela nação através da música e da representação artística transdisciplinar.

Para focalizar a periferia da cidade, Lopes e Lins precisam repovoar a série literária e reterritorializar as cartografias, destacando a diáspora africana e o fluxo migratório interno como fenômenos decisivos na formação dos subúrbios distantes no que a ascensão do samba como arte nova, de resistência e sobrevivência, acabou por desafiar os discursos hegemônicos e de história única que não viram crescer e dominar a cena musical e cultura do país uma cultura negra e periférica, à margem da cultura de gabinete privilegiada pela intelectualidade dominante. Foi naquele contexto social, formado por trabalhadores, malandros, rufiões, prostitutas, donas de casa, Mães e Pais de Santo, sambistas, artistas de todas as áreas, anônimos e famosos, que procuramos estabelecer nossa análise dessas duas narrativas.

No “Prefácio à edição brasileira” de *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy (1993) destaca o impacto dos movimentos negros do Brasil e de suas histórias de lutas no reconhecimento do racismo presente na sociedade brasileira, que se manifesta ora por meio de um sistema quase invisível, ora de forma transparente, desvelando a instabilidade de uma espécie de noção romântica da cultura nacional, segundo a qual se imaginava uma sociedade brasileira refratária a divisões raciais. Com isso, as noções de cordialidade, miscigenação, tolerância racial, dentre outras que projetaram em nosso imaginário uma espécie de paraíso multiétnico possível e cuja existência concreta seria passível de se materializar em nossas plagas devem ser redefinidas e reavaliadas, de acordo com Gilroy. Na contramão de uma utopia romântica precária, Gilroy reconhece a existência e persistência de um racismo, por vezes claramente manifesto, por outras latente, que nos leva a questionar o estabelecimento dos limites e alcances de políticas afirmativa que não levem em conta as contribuições da herança negra em todas as áreas do pensamento, sem esquecer a questão da dívida impagável gerada pelo genocídio e pela escravização do povo negro. Nesse sentido, o pensamento de Gilroy é provocador.

Na apresentação da edição brasileira de *O Atlântico Negro*, Livio Sansone (2012) observava que, além de reafirmar o caráter local e mesmo regionalista dos processos de racialização e dos ideais antirracistas, os conceitos e paradigmas de nação, povo, etnia acabam subestimando as contradições inerentes a essas noções. Um bom exemplo é o reconhecimento de que tais construções discursivo-conceituais só puderam germinar no circuito transatlântico. Melhor dizendo, o pensamento de Gilroy acerca da herança cultural e/ou histórica do Atlântico Negro reconhece que o fenômeno discursivo da proliferação de narrativas, muitas vezes estranhas ou desconhecidas, compõe um calidoscópio multidisciplinar que estrutura a chamada questão negra. As noções de “negro” ou “cultura negra”, diz Sansone, dependem desses entrelaçamentos, já que, contemporaneamente, o discurso da racialidade vem se

construindo na interseção entre pensamentos dicotomicamente estabelecidos, na oposição entre “negros” e “brancos”.

Na esteira do destaque dado por Paul Gilroy aos movimentos e lutas dos negros no Brasil, destacamos no estudo das construções discursivo-ideológicas que configuram o Atlântico Negro “uma rede entrelaçada entre o local e o global” (Gilroy, 2012, p. 82). Gilroy defende a mescla cultural e intersemiótica como método de trabalho híbrido. Esse hibridismo evidencia o caráter dialógico múltiplo dos sistemas sígnicos. Nesse sentido, O Atlântico Negro pode ser considerado uma espécie de marco, propulsor de vieses críticos cujos méritos residem no fato de que é um conceito aberto que precisa ser suplementado no tempo-espço de eclosão dos fenômenos particulares. Conclamar e congregar os diversos discursos possíveis nos leva a pensar uma noção de diáspora não restrita à questão geográfica, mas ampliada suficientemente para abrigar conceitos de dispersão e disseminação, já que uma teoria ampla sobre o Atlântico Negro pressupõe circulação, trânsito, fluxo de ideias, trocas, comércio, negociação, todos esses, signos das potencialidades discursivas que movem os fenômenos da cultura negra de que estamos a tratar com nossos dois autores e romances.

Quando tratamos de uma diáspora negra, cujo dado exemplar foi a ignomínia da escravidão e do exílio forçado, somos forçados a remeter essa noção às demais diásporas – críticas, culturais, religiosas – que colocam o Atlântico Negro na rota de formação de um pensamento da modernidade e que não pode descartar essas influências. No caso brasileiro, Gilroy (2012, p. 11) faz uma autocrítica, ao afirmar que “a história brasileira tem sido marginalizada mesmo nos melhores relatos sobre a política negra centrados na América do Norte e no Caribe”. Por isso, destaca a importância do Brasil para que se possa “adquirir uma perspectiva mais complexa sobre a modernidade e uma compreensão mais rica, pós-antropológica” das “culturas coloniais e pós-coloniais” (Gilroy, 2012, p. 11).

Essa breve advertência não é pequena em seu alcance, já que posiciona o Brasil nas “rotas marítimas do pensamento” e o vincula

à própria distensão crítica que entende a modernidade como era de contínua reflexão em expansão. Na conclusão do “Prefácio à edição brasileira”, há uma advertência final em que Gilroy (2012, p. 30) enfatiza sua preocupação em “repudiar as perigosas obsessões com a pureza racial que se encontram em circulação dentro e fora da política negra” e exalta a hibridez e a mistura de ideias contra o que chama de “clausura das categorias com as quais conduzimos nossas vidas políticas” (Gilroy, 2012, p. 30). Nosso trabalho sobre a ideia-samba muito se vale dessas admoestações.

Por um tempo, hesitamos em manter as repetições nos textos, mas entendemos que a literatura e as formas de pensar o mundo da vida no âmbito das culturas negras e negro-populares ou afro-brasileiras, como queiramos chamá-las, requer uma circularidade e um certo princípio de começo, meio começo. As interpretações e análises das literaturas de Lins e Lopes ganham muito com a compreensão da circularidade ancestral que atravessa essas vidas narradas, posto que majoritariamente desperdiçadas pelas necropolíticas que predominam nas estruturas econômicas e sociais de um país racista. Apagamentos, violências, prevalência de discursos hegemônicos, arquivos destruídos, histórias pouco ou jamais contadas nos legaram um tempo histórico desconjuntado, mutilado. É tempo de se perceber a potência do inacabamento, do fluido, daquilo que não se fecha, do muito que os sujeitos celebrantes retiraram de suas práticas pedestres, de sua experiência no mundo da vida, como exemplifica Carlos Lessa:

Do caldeirão carnavalesco do Rio surgiu a complexa e dinâmica escola de samba. Representação festiva autoproduzida e consumida, esta criação popular – a exemplo do flanelinha – será apropriada pela indústria cultural de massas, objeto de comercialização sofisticada. Nesta trajetória de mercantilização, a partir do espetáculo da escola de samba, será multiplicada a geração de renda e de emprego, dando o suporte a complexas cadeias de atividades. No seu entorno, gravita uma constelação de profissionais, dirigentes, intermediários e artistas hierarquizados por prestígio e renda (Lessa, *apud* Fernandes, 2001, p. XII).

Nélson da Nóbrega Fernandes acentua o caráter de invenção e novidade disseminado na nação, posteriormente oficializado e que precisa ser posto em perspectiva não-romântica, mas crítica:

A escola de samba, um dos maiores espetáculos festivos da modernidade, é uma instituição cultural popular inventada e organizada por grupos sociais das favelas, subúrbios e bairros populares do Rio de Janeiro no final da década de 1920. Quando surgiram, o Carnaval carioca já era reconhecido internacionalmente uma das maiores festas do gênero, que em grande parte era dominado por manifestações como as grandes sociedades e o corso, concebidos e liderados pelas classes superiores da capital do Brasil. Os criadores das escolas de samba não tiveram diante de si um palco festivo vazio e desocupado, cabendo-lhes apenas descer dos morros e subúrbios para ocupá-lo com seus espetáculos, pois, muito pelo contrário, ali existiam competidores respeitáveis como os ranchos, capazes de basear suas exibições e desfiles espetaculares em enredos que reproduziam trechos de óperas clássicas (Fernandes, 2001, p. XVI).

Concluindo, ainda com Fernandes:

O que queremos realçar é que a presença popular nos salões presidenciais e de políticos como Pinheiro Machado não conduziu a classe dirigente a imaginar que deveria tratar os romeiros e os negros da Festa da Penha como cidadãos. Ao contrário, eles permitiram que sua polícia desordeira e arbitraria se voltasse contra os grupos populares, uma postura que, como demonstraremos, apenas foi abrandada com a vitória do samba, pois, pelo menos no período que estudamos, desde que as condições fossem favoráveis, as forças de segurança não perderam a oportunidade de exibir irracionalidade e violência contra os sambistas. Em geral, o máximo que as autoridades simpatizantes dos sambistas fizeram foi dar proteção exclusivamente para seus amigos e conhecidos, como conta João da Baiana num episódio que mostra que as prerrogativas públicas da livre expressão para “os de baixo” foram “resolvidas” no mundo das relações privadas entre grupos de distintas classes sociais e chefes políticos, como o senador Pinheiro Manchado (Fernandes, 2001, p. 85).

Desta forma, resta-nos somente advertir o leitor sobre as limitações a que nos expusemos. Nossa leitura é literária, mas com forte senso de crítica social. A análise política dos textos não demite as estruturas textuais, mas as subordinam a um projeto reflexivo-teórico de caráter político e social. O leitor verá neste livro uma defesa apaixonada da ideia-samba e da cultura negra como processos de resistência em meio a uma sociedade autoritária e extremamente violenta que ainda elege negros (e) pobres como alvos prioritários. Se nossos argumentos poderão parecer algo tendenciosos é porque o são: defendemos a ideia-samba como capítulo histórico de uma cultura vitoriosa no mundo da branquitude. Uma cultura que sequer acredita em Europas.¹

Temos muito a agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), que vem financiando nossas pesquisas com a bolsa de Procientista do Estado do Rio de Janeiro e ao CNPq, pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa PQ2 concedida de 2019 a 2025. Essas bolsas me propiciaram acesso a acervos, livros, participação em congressos e me deram o tempo necessário para a escrita de diversos artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Agradeço também aos bolsistas de Iniciação Científica da FAPERJ e do CNPq, os que estão ainda comigo em pesquisa e os que já seguiram caminhos mais ousados. A interlocução com essa juventude é um estímulo a mais para aprendermos a aprender.

¹ Referência a um trecho da canção “Dama do cassino”, de Caetano Veloso: “Mas essa dona maldita/ Sequer acredita em Europas/ Ela só sonha com ouros/Com paus, com espadas, com copas”.

Capítulo 1

Viagens históricas e ficcionais: de Manuel Antônio de Almeida a Paulo Lins

O tema das viagens perpassa a trajetória do gênero romance, desde seu surgimento até sua ascensão e predomínio no conjunto de valores da modernidade, especialmente do ponto de vista do individualismo e da emergência do uso da razão, dois fatores impulsionadores da crença no progresso científico que visava a estimular as transformações sociais e políticas até as vésperas do século XX. O influente romance inglês dos séculos XVIII e XIX atestou a crescente importância do sujeito viajante, que seria representado como um aventureiro movido pelo empreendedorismo, fosse à moda do navegador desbravador, como Robinson Crusóe (Defoe, 1994) ou na forma de uma desafortunada e andarilha, como Moll Flanders (Defoe, s/d), ambos personagens-modelo de inúmeras narrativas posteriores à obra inaugural de Daniel Defoe. As duas narrativas estão unidas por temas comuns: a mobilidade; a produção de sentidos a partir das empreitadas coloniais e seus efeitos na sociedade europeia e nas colônias ocupadas; a emergência de personagens representantes das classes médias e subalternizadas; a concentração da população nas grandes cidades; a emergência da ideia de modernidade etc.

Aquelas personagens em trânsito representadas por Defoe povoaram a imaginação romanesca europeia, no século XVIII e ao longo dos oitocentos, tornando-se espécies de modelos de jornada individualista e consolidação de um modo de vida e pensamento dos centros colonizadores. Essa *res cogitans* seria responsável pela instauração de uma ideologia do progresso que acabaria se tornando o lado mais obscuro da modernidade (Mignolo, 2011),

por exemplo, por meio dos processos de escravização do continente africano e da implementação do racismo como “arma ideológica de dominação”: “Somente admitindo-se o papel social, ideológico e político do racismo poderemos compreender sua força permanente e seu significado polimórfico e ambivalente” (Moura, 2026, p.118).

Na trajetória da modernidade, as cidades se tornaram populosas e atrativas para os artistas interessados na representação literária de novos espaços e sujeitos, especialmente os da burguesia. A economia, a sociedade e a política das grandes cidades europeias devem muito à expansão de seus impérios nas Américas. No Brasil, as viagens coloniais dos mandatários e representantes da metrópole, bem como os viajantes, degredados e demais sujeitos diaspóricos das mais diversas extrações sociais também ocuparam a imaginação literária de parcela expressiva dos escritores brasileiros oitocentistas.

No século XIX, intensificou-se o processo de formação das cidades, que se tornaram não somente espaços feéricos de circulação de bens e mercadorias, como também de grande desenvolvimento material e humano, com a contrapartida de um progresso desigual em benefício de poucos e em prejuízo de muitos alijados. A chegada da família real no Rio de Janeiro, em 1808, fugindo das invasões napoleônicas, incrementou a ocupação atabalhoada das áreas centrais da cidade, gerando mais espaços de segregação por conta da “reacomodação” da população local em prol da nobreza metropolitana em fuga. A compreensão das viagens como fenômeno moderno alinha-se aos estudos sociais, econômicos e políticos que tratam da dominação colonial. As cidades controladas pela metrópole, como no caso do Rio de Janeiro, foram palcos de intensa mobilidade humana, cultural, econômica, geográfica e política, e testemunharam igualmente a criação de espaços de clausura rapidamente disseminados em um *locus nada amoenus*.

As primeiras décadas do século XIX no Rio de Janeiro foram um grande laboratório de observação para um dos principais escritores e cronistas do período: Manuel Antônio de Almeida. Na

“Introdução” à edição de 1941 das *Memórias de um Sargento de Milícias*, Mário de Andrade apontava as homologias entre a obra e a vida de Almeida: filho de soldado, em uma época na qual não se requeria estudos para a vida militar; o meio social em que Almeida nascera e fora criado – ao ar livre e no aprendizado da rua; o surgimento de grandes cantadores de modinha e não de nobres e educados artistas burgueses. Em seu único romance, as travessuras de Leonardo, protagonista das *Memórias de um Sargento de Milícias*, provinham, provavelmente, das memórias de menino pobre, nas quais Andrade (1941, p. 6) encontra fortes traços de “lusitano humorismo”.

Almeida formou-se em Medicina. Versado em Direito, foi funcionário público, administrador da Tipografia Nacional – onde conhece o jovem Machado de Assis – e enveredou pela música, pelo teatro, pela tradução, sem jamais abandonar o trabalho de jornalista, até a morte em 28 de novembro de 1861, aos 31 anos, no naufrágio do vapor Hermes, no qual embarcou para cobrir as festas de inauguração do canal que ligava Campos a Macaé. Manuel Antônio de Almeida foi personagem-modelo do problemático percurso da inteligência brasileira, que nos oitocentos já produzia autores e obras na contramão dos modelos cristalizados.

Foi com as *Memórias de um Sargento de Milícias* que, de forma assertiva, as camadas subalternizadas da então capital do Brasil foram mais bem percebidas pela voz posteriormente “autorizada” de um escritor que se equilibrava em um dentro-fora do ambiente culto dos oitocentos. Nascido no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1830, em uma área pobre nos arredores da então Praia da Gamboa, pouco se sabe da infância de Almeida, como conta Marques Rebello (1943, p. 16-17), mas é fato que a família, mesmo mudando-se para as imediações mais nobres da Rua Uruguaiana, em 1840, “continuava passando uma série de dificuldades”. Com a morte do patriarca, logo após a ida para o Centro do Rio de Janeiro, Josefina, mãe de Almeida, tornou-se responsável pelo provimento do lar e sua figura foi central na vida afetiva do escritor, o que nas

Memórias se verifica através das figuras femininas que passaram pela vida do malandro Leonardo.

Dos tantos fatos biográficos passíveis de serem examinados, a educação sentimental e a especialização como cronista foram aspectos fundamentais para o posicionamento de Almeida no campo literário da época. A concordarmos com o citado vaticínio de Mário de Andrade, o meio social em que Almeida nascera e crescera rendeu-lhe experiência e conhecimento fundamental das áreas subalternizadas com ganhos para o exercício da memória ficcionalizada em seu romance. Sua vida adulta também revela importantes e varados aprendizados: seus anos na Escola de Medicina; o estudo informal do Direito; suas incursões na pintura, na poesia e na música; o trabalho jornalístico; suas passagens pela dramaturgia, seu emprego na Tipografia Nacional etc.

Almeida se notabilizaria como cronista e cartógrafo das áreas degradadas da cidade, trazendo à cena discursiva do romantismo brasileiro uma série de personagens da margem. Essas questões rendem algumas problematizações para os estudos que hoje tratam das atribuladas relações entre autor, vida, obra e sociedade, especialmente quanto ao questionamento da ideia de texto literário e das formas com que a literatura circula no campo intelectual. Este artigo investiga este Rio de Janeiro imaginado por Almeida, estabelecido através da literatura no jogo de forças entre visões conflitantes que permearam as ideologias do campo intelectual e as lutas culturais e sociais nele travadas.

Uma visão romântica afirmaria Almeida como herói desbravador de um Rio de Janeiro da margem, cujos personagens trazidos à cena literária representariam uma “novidade” a reforçar o paradigma da originalidade e do gênio, da singularidade do escritor e de sua obra, mantras de que o Romantismo se nutriu. Uma leitura problematizadora, apoiada na fina observação de alguns críticos mais agudos pode, por outro lado, apresentar hipóteses mais produtivas sobre a poética dos oitocentos que acreditamos válidas para a compreensão de obras contemporâneas, como no caso de Paulo Lins.

Voltando ao nosso autor-personagem, Manuel Antônio de Almeida, antes de prosseguir, lembremos o seminal estudo “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (2004, p. 17-46), e sua contribuição para uma nova nomenclatura que – às instáveis definições de realismo antecipado (José Veríssimo); continuador atrasado de uma tradição de heróis picarescos (em Mário de Andrade, embora Candido esclareça que Mário de Andrade não classifica as *Memórias* como picarescas) ou de romance de costumes (Darcy Damasceno) – propõe tratar as *Memórias* como “romance malandro” (Candido, 2004, p. 22-26).

Candido sugere haver dois planos de leitura no romance: um voluntário (que descreve costumes e cenas do Rio de Janeiro) e outro involuntário (de traços semifolclóricos manifestos nos atos e nas peripécias das personagens), concluindo em favor de uma operação de Almeida que consistiu em “reduzir os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais, provavelmente porque o seu caráter popular permitia lançar uma ponte fácil para o universo do folclore, fazendo a tradição anedótica assumir a solidez das tradições populares” (Candido, 2004, p. 25).

As abordagens quanto à inovadora proposta de leitura de Candido nos levam a repensar as considerações críticas feitas por Mário de Andrade em sua “Introdução” às *Memórias* na célebre edição de 1941. A primeira dessas considerações se refere ao fato de que Almeida estreou no romance “com quase nenhum aplauso público” e mesmo o tratamento carinhoso do respeitado Joaquim Manuel de Macedo para com autor não o impediu de se referir depreciativamente às *Memórias* como “folhetins de pacotilha” (Andrade, 1941, p. 8). Mesmo após sua edição em livro (em dois volumes; o primeiro, lançado em 1854 e o segundo em 1855), a obra continuaria sem grande repercussão na crítica da época, muito embora Mário de Andrade tenha registrado até 1941, 11 edições do romance, informação ratificada por Marques Rebêlo (1943, p. 116).

É interessante notar o repúdio de Marques Rebêlo à edição de número 7, de 1925, feita pela Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato e que, ainda segundo Rebêlo (1943, p. 115), com o

conhecimento de seu dono, fazia constar os dizeres: “escoimada dos vícios de forma”. Para Rebêlo, “o escritor que pela primeira vez escreveu como se fala no Brasil teve a sua obra inteiramente deturpada, quase irreconhecível”. Como se vê, de Macedo a Monteiro Lobato, a ideia de uma escrita “pura”, modelar, persistia.

Ao se referir às escolhas de Almeida, também Mário de Andrade incorreria em certos juízos de valor. Ele reconhece em Almeida o caráter pioneiro de documentarista excepcional e folclorista musical, precursor de estudos de música popular, tendo inclusive descoberto que o fado, derivado do lundum afro-colonial nacionalizado por Portugal, já era dança muito usada pelos ciganos do Brasil. Quanto à análise da escrita de Almeida, ao defendê-lo da pecha de escrever mal, Mário concorda que ele “se exprimia numa linguagem gramaticalmente desleixada”, mas adverte que era “coisa aliás muito comum no tempo dele” (Andrade, 1941, p. 14). Ao “desleixado da linguagem”, Andrade contrapõe “um vigoroso estilista”, de “vocabulário variadíssimo e coerente”, o que as *Memórias* testemunham, com seus “brasileirismos, prólogos, modismos, ditos e frases-feitas”, sem esquecer as “transformações fonéticas populares”, que fazem com que as “pílulas” da tradição escrita sejam pronunciadas pela comadre como “pírulas” (Andrade, 1941, p. 14).

As observações de Andrade sustentam e, de certa forma, apontam para o indignado comentário de Rebêlo sobre a edição de 1925, feita por Lobato. Para absolver de vez Almeida, Mário recorre a comparações de passagens das *Memórias* com Machado de Assis, mostrando que alguns achados de Almeida em nada deviam à pena machadiana: “Se Manuel Antônio de Almeida era gramaticalmente desleixado, nem por isso o seu estilo deixou de ser firme, expressivo, colorido, original” (Andrade, 1941, p. 15). Como se vê, somente ao longo do século XX, no lugar do caráter estético pré-concebido pelos que acreditam em uma “alta literatura”, a obra de Almeida seria mais bem avaliada.

A segunda consideração crítica de Mário é plena de sutilezas e possibilidades de reflexão. O crítico paulista estranha que, em um

livro tão rico documentalmente, além da citada tradição afro-colonial do lundu, “haja ausência quase total de contribuição negra” (Andrade, 1941, p. 11). Observa-se não haver sequer um personagem negro, embora se saiba que os barbeiros de então, que aparecem no romance, eram geralmente negros, assim como eram negras as baianas dançarinas da procissão dos Ourives, sendo o romance prodigioso em “referências desatentas a escravos e às crias de d. Maria” (Andrade, 1941, p. 12). Ao se referir a uma cerimônia de feitiçaria, Almeida prefere usar como modelo um caboclo dos mangues da Cidade Nova, o que para Mário atesta a ignorância, comum à época, sobre os ritos africanos. Por outro lado, a história revelou o acerto de Almeida, ainda que por vias tortas, em relação à coexistência de práticas religiosas africanas com “princípios urbanizados de religiosidade supersticiosa, de base ameríndia (Andrade, 1941, p. 12), abrigadas sob o termo sincretismo.

Certo de que as *Memórias* não são um livro romanesco, pelo menos como os romances “sérios” dos oitocentos, Andrade conclui por um realismo que se manifesta com ênfase na descrição dos costumes e no retrato dos personagens, sem ser um “realismo de escola”, pois falta à narrativa de Almeida a seriedade e a moralidade irredutíveis nos romances naturalistas e realistas que acreditavam na finalidade social e na missão educadora da literatura (Andrade, 1941, p. 18). Longe desses ideais, a verve cômica de Almeida manifestava (involuntariamente ou não) um desprezo aristocrático pelas classes mais baixas, que Mário entende como menosprezo internalizado do escritor pelas imagens que criava. Novamente, para justificar Almeida, Mário aponta o humorismo que o fez bandear-se “com armas e bagagens para a aristocracia do espírito e, como um São Pedro não arrependido, nega e esquece. Goza. Caçoa. Ri” (Andrade, 1941, p. 19).

Assim sendo, podemos inferir, com Mário, que Manuel Antônio de Almeida desdenhou (teria sido preconceituoso?) das classes subalternizadas que ficcionalizara e, se há um ganho, por um lado, pelo fato de a obra se debruçar sobre as culturas da margem, por outro, é sintomático que um de seus egressos não

tenha ali encontrado outras formas de beleza em meio a um rico universo social que ele sufocava pela comicidade.

Nesta linha interpretativa, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, do “aristocrático” Joaquim Manuel de Macedo, pode ser lido como narrativa mais fiel quanto ao que se critica. Em “A igreja de S. Pedro”, que encerra o volume 1 das crônicas publicadas por Macedo entre 1852 e 1853, a desordem, a anarquia e a degradação moral que ele atribuía à ambição e à corrupção dos clérigos (mas não somente a eles), o torna um crítico das instituições e da sociedade como um todo: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”. A título de curiosidade, esta passagem ora citada serviu de epígrafe para um conto longo de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, publicado em *Romance negro*, no ano de 1992, pela Companhia das Letras, obra que não analisaremos aqui. A concordar com Mário de Andrade, estaria Macedo sendo mais fiel a si mesmo e a sua classe na crítica à deterioração da capital brasileira no Segundo Império? Vejamos.

Os passeios de Macedo ocorrem pela área nobre da cidade. Em “A igreja de S. Pedro, as caminhadas do narrador o levam a discutir a natureza da corrupção humana na urbe, a começar pela dos clérigos. Concordam Macedo e Almeida quando criticam os costumes das classes alta e baixa da população: o segundo, atento às classes baixas e o primeiro, aos abastados do clero e da nobreza. A crítica social de Macedo não deixa de ver a tal beleza no caos que para Mário de Andrade faltou a Manuel Antônio de Almeida, o que lhe deixa na confortável posição de sujeito imparcial, que acusa sua classe e toda sorte de representantes, como padres, políticos, mas também pessoas do povo, sem deixar de reconhecer a história traçada pela aristocracia, embora os desvios de caráter e a falta de retidão para com os valores éticos fossem corroendo por dentro o que na superfície aparentava apolínea perfeição.

A referência irônica e algo mordaz de Mário de Andrade a São Pedro na crítica a Almeida, revela a traição sem arrependimento do escritor, posto que Pedro negou Jesus, a quem prometera seguir até

a morte. Se Macedo acusava os clérigos de traidores da missão sagrada que juraram defender, por sua vez, Almeida rejeitaria e ridicularizaria sua origem. Apesar do olhar arguto, rico de detalhes e de grandes descobertas intelectuais propiciadas no antigo ambiente de infância e juventude, e a despeito da importância documental de ter emprestado sua voz para uma população e geografia esquecidas, Manuel Antônio de Almeida já não conseguia ver naquele caldeirão social e cultural contribuições de valor para a vida inteligente da capital.

Bruno Carvalho, no excelente estudo *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), aponta a importância da obra de Almeida para o estudo das dinâmicas sociais no Brasil pré-independente, mas observa que o espaço geográfico das classes subalternizadas que ele ficcionaliza (no caso, a nascente Cidade Nova, nas bandas do mangue, para onde migrarão as populações expulsas das áreas nobres do Centro do Rio de Janeiro) está “em conformidade com as representações esperadas de uma região periférica sob a perspectiva de uma cidade letrada, de um centro de produção de conhecimento, encaixando-se nos padrões usados pela imprensa e pela ficção do período para retratar o bairro” (Carvalho, 2019, p. 56). Carvalho argumenta que, à precisão com que Manuel Antônio de Almeida irá se referir à Cidade Velha, contrasta a vacuidade e a distância com que a Cidade Nova é por ele representada. De fato, nota-se uma oposição entre um “lá” (os pântanos, que mais tarde seriam aterrados, na área que hoje abriga a sede da Prefeitura do Rio) e um “ali” que marca o Centro, como mais tarde a antiga Cidade Velha ficaria conhecida. Mais do que reconhecer oposições entre bela escrita e escrita desleixada; entre a opção por áreas mais nobres em detrimento de uma nascente e complexa metrópole, importa-nos compreender as ideologias e os preconceitos partilhados pela sociedade pensante dos oitocentos e seus efeitos na elaboração de uma ideia de cultura que isolava a contribuição das classes populares na formação de uma cidade imaginada chamada de Rio de Janeiro moderno.

Foi no embate entre diversas formas de transmissão cultural, desde as possibilitadas pela nascente cidade letrada, que pressupunha imprensa, livrarias, público leitor, circulação de bens simbólicos, crítica e mercado, até as formas culturais marginais praticadas em seu círculo e em seu entorno, barreiras invisíveis e imaginadas visavam impedir ou controlar maiores contaminações entre alta, média e baixa cultura. Essas barreiras jamais foram efetivas, justamente porque invisíveis – o que tornou possível pensar a ideia moderna de Rio de Janeiro.

A literatura do século XX foi pródiga em produzir encontros, como entre a nascente cultura do samba e os cultos religiosos africanos e afro-brasileiros, nas primeiras décadas do século XX, como testemunha o nascimento da Umbanda. Também se destacam os processos de remodelação da cidade do Rio e as ondas migratórias de negros oriundos, especialmente, do Recôncavo baiano e de outras regiões do Nordeste, bem como a vinda das populações migrantes da Europa e de outros continentes, a se destacar os judeus, que se estabeleceram na Praça Onze, principalmente, local que se tornou uma espécie de fronteira entre a antiga cidade literalmente posta abaixo, na reforma do prefeito Francisco Pereira Passos, e a outra, desordenada em meio a uma fantasia da ordem, mas que foi importantíssima para a ideia de um Rio de Janeiro cosmopolita que se civilizava.

O próprio Mário de Andrade, agora na condição de poeta e não mais de crítico literário, escreveria uma de suas mais importantes e emblemáticas obras, cujo lirismo foi devedor das formas nascentes de arte e de manifestação popular do Rio de Janeiro. Trata-se do poema longo “Carnaval Carioca”, de 1923. Na fornalha estralada de mascarados, cheiros, silvos, cetins e sedas que desfilam sob o olhar do Corcovado, o poeta – friamente paulista, policiado, temeroso do excesso – observa, entre atento e desejoso, os despudores que descambam em um “heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural” (Andrade, 2011, p. 6). Deste poema, destacamos um dos mais célebres versos de Mário, na passagem:

Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!...

Na leitura que faz deste célebre poema, Alberto Pucheu (2011, p. 28) nos diz que a cidade para Mário é o local por excelência da mistura: “Se a cidade exclui, ela também inclui; se ela é partida, ela tem, sobretudo, suas fronteiras desguarnecidas”. É das brechas, dos arredores e dos contornos da cidade que vão emergindo as vozes que no dia a dia interagem com a cidade letrada e organizada e que neste mesmo cotidiano emprestam seus corpos, seus desejos, suas tintas, escritas e danças ao quadro moderno da urbe. Na literatura de agora, a “mixórdia dos fenômenos terrestres” que Mário poetizara pode ser encontrada de forma expandida nas obras de inúmeros escritores, os novos bardos citadinos. Dentre esses, escolhemos Paulo Lins, que pensa e ficcionaliza a cidade pela ótica de uma cultura da insistência e da resistência, que é o samba – mas que poderia ser representada pelo *funk*, o *hip-hop*, ou o *rap*.

Paulo Lins é membro daquela confraria literária identificada no início deste artigo com a figura de Manuel Antônio de Almeida. O salto cronológico para o século XXI revela que as obras de Almeida e Lins dialogam. A narrativa contemporânea revela-se como fonte de estudos, reflexão e crítica sobre os processos formadores da cidade. A constituição de uma cultura negro-brasileira e/ou negro-carioca carioca passa essencialmente por inúmeros questionamentos dessas poéticas sobre as flutuações e movimentações das classes subalternas no espaço urbano e essa história prima por omissões. No romance escolhido, *Desde que o samba é samba* (2012), Lins dá continuidade à sua história dos subúrbios e das periferias cariocas, iniciada com êxito em *Cidade de Deus*. Em *Desde que o samba é samba*, é contada a história de sujeitos subalternizados e marginalizados conhecidos como o Grupo do Estácio: reunião de bambas que segundo a história teriam fundado a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*, em 12

de agosto de 1928, na Rua do Estácio, 27. O romance também pode ser lido como a história do triângulo amoroso vivido pelo sambista Brancura (Silvio Fernandes), pela prostituta Valdirene e pelo português Sodr . Ou ainda, como a saga de uma cidade que engendraria em seus arredores a revolu o cultural das Escolas de Samba, e com elas uma nova espécie literária e musical, o sambanredo, que passa de música marginal a símbolo da identidade nacional. Seja qual for o modo de entrada na obra, no romance de Lins, a despeito de suas possíveis falhas, encontramos “uma” história do samba no mínimo polêmica.

Logo na abertura do romance, há uma espécie de “prólogo”, assinado por um eu-narrador chamado Paulinho Naval, que se dirige a um ou mais narratários como uma espécie de locutor-apresentador de uma Escola de Samba prestes a entrar na avenida e cujo enredo se confunde com a trama do romance. A passagem, em prosa poética,   entrecortada por cita es, algumas anacrônicas, em rela o ao tempo histórico do romance (por exemplo, “a vitória de nossos ancestrais”,   uma cita o de Marcelo Yuka, falecido em 18 de janeiro de 2019, e um dos fundadores da banda O Rappa). Em seguida, temos a trama em si, que apresenta aos leitores Sodr , Brancura e Valdirene circulando pelas ruas do Estácio, espécie de bairro-personagem, e pelo Bar do Apolo, na zona do baixo meretrício, perto da Rua do Estácio, no Largo do Estácio, com seus sobrados.

A cena inicial aponta para uma tragédia anunciada: a inten o de Sodr  de matar Valdemar, jovem malandro apaixonado por Valdirene, uma das prostitutas do cafetão Brancura (que, como o leitor verá, foi figura histórica emblemática do bairro do Estácio). Valdemar é visto recebendo no Bar Apolo um revólver da mão de Brancura, que pretende assistir de camarote ao desfecho do duelo caboclo. Brancura se diz disposto a deixar a vida de malandro para tr s, “a fim de seguir sua sina de fazedor de versos bonitos, de criador de melodias intocáveis”, seguindo os exemplos de “Bide, Silva, Bastos, Baiaco, Edgar e tantos outros ali de sua área que tinham a arte como religião” (Lins, 2012, p. 12). Brancura segue a

orientação espiritual de seu Tranca-Rua da Calunga Grande, entidade que recorda ao leitor a influência da nascente Umbanda no universo cultural e religioso da cultura carioca das primeiras décadas do século XX.

A Umbanda é outro traço fundamental na trama. O marco de seu nascimento, na Rua Floriano Peixoto, no bairro de Neves, em São Gonçalo, se deu em 15 de novembro de 1908 (atualmente Dia Nacional da Umbanda, segundo a Lei 12.644, de 17 de maio de 2012) e teve na figura de Zélio de Moraes seu precursor, na visão do narrador do romance. A casa onde nasceu a Umbanda foi demolida na gestão da Prefeita evangélica Aparecida Panisset (2005-2012). A história da Umbanda se insere no contexto do romance como capítulo especial na história da cultura negro-carioca. Zélio de Moraes foi um sujeito acometido de um grave problema de saúde e teria sido levado a uma Sessão na Federação Espírita, onde pela primeira vez se manifestou o Caboclo das Sete Encruzilhadas. Naquela sessão, espíritos de negros escravizados e indígenas começaram a se manifestar e logo foram rejeitados pelos membros da Federação, que os consideravam atrasados, cultural e moralmente. Foi então que o Caboclo proferiu um discurso em defesa das entidades: se ali não havia espaço para a manifestação daqueles espíritos, a casa de Zélio de Moraes se tornaria o local onde eles poderiam se expressar, o que efetivamente ocorreu, no dia seguinte, 16 de novembro de 1908. Fruto da luta e da resistência espiritual contra a intolerância religiosa, social e racial da Federação Espírita, a Umbanda nascia aliada às demandas das populações subalternizadas que nas primeiras décadas do século passado foram protagonistas de uma revolução cultural capitaneada por toda sorte de sujeitos oprimidos e marginalizados. 1908 firmava o nascimento da Umbanda e a emergência do samba de sambar do Estácio, eventos determinantes para os próximos e decisivos acontecimentos histórico-culturais.

Nessa jornada, destacamos: a (polêmica) primeira gravação de um samba, “Pelo telefone”, de Donga (Ernesto dos Santos) – registrada em 27 de novembro de 2016 e lançada pelo cantor

Baiano, em 20 de janeiro de 1917; a importância da casa de Tia Ciata, que migrara de Santo Amaro, Bahia, para o Rio de Janeiro, em 1876, vindo a ser uma das mais importantes Yalorixás do Candomblé na área conhecida como Pequena África (área da Zona Portuária do Rio antigo, posteriormente Praça Onze) e uma das grandes matriarcas da que viria a ser a cultura do samba, tendo sido “Pelo telefone” gestado em sua casa; e a fundação, em 12 de agosto de 1928, da *Deixa Falar*, Escola de Samba batizada pelo sambista Ismael Silva, também personagem do romance de Paulo Lins. As cores vermelho e branco com o dourado, que abrem o romance de Lins, na fala de Paulinho Naval, resgatam a memória visual de um tempo em que uma conjunção de fatores históricos, sociais e culturais consolidaria uma cultura popular vencedora, na mesma área geográfica que a pena de Manuel Antônio de Almeida ficcionalizara. É na confluência desses eventos – a religião; a geografia urbana das áreas do entorno do Rio de Janeiro; a música e as artes, em geral, de sujeitos marginalizados; a vida boêmia no Estácio e nas áreas do baixo meretrício; as relações sociais e afetivas ali desenvolvidas – que torna *Desde que o samba é samba* não um romance de personagens, de costumes ou de aventuras, mas narrativa que ficcionaliza o engendramento de uma rica e jovem cultura negro-carioca.

Faz todo sentido, retornando ao romance, que a pendenga entre Valdemar e Sodré tenha sido resolvida com a intervenção de Tia Amélia (mãe de Donga, apelido de Ernesto Joaquim Maria). A presença das Tias baianas foi elemento central da vida social na região do Estácio e de seu entorno. Junto com Tia Amélia, a mais famosa das baianas, Tia Ciata (na trama referida como Tia Almeida), foi responsável por reunir um grupo de cantores, compositores e músicos que transformaria o panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro. O grupo foi formado por Hilário Jovino Ferreira, Donga, Sinhô (José Barbosa da Silva) e João da Baiana (João Machado Guedes), dentre outros. Das passagens históricas ficcionalizadas por Lins, uma é bastante sugestiva, o diálogo entre Manuel Bandeira e Ismael Silva:

- Você inventou esse ritmo?
- Sim, eu venho pensando nisso há muito tempo.
- É dois por quatro também. Mesmo compasso. Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas.
- Puxa, Seu Manuel.
- Que seu Manuel, rapaz! Senhor aqui é você, meu rei! O senhor é que merece o pronome de tratamento à altura de sua vocação artística, inovadora, de vanguarda. E voltando-se para o garçom: – Por gentileza, meu querido, pode servir mais um uísque pro meu amigo.
- Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo.
- Pare, por gentileza, de me chamar de senhor. Cante mais um samba, cante, por favor (Lins, 2012, p. 231-232).

Nesta passagem, as duas personagens discutem os conceitos de vanguarda, modernidade e arte. O poeta do beco, que tanto se deixou seduzir pelo menor, é mostrado como atento observador da arte popular, que considera de vanguarda. Para Ismael, a vanguarda se restringia ao grupo modernista, especialmente aos artistas de São Paulo. Silva não atentava para a devida importância da arte dos becos e morros, do Canal do Mangue, da zona portuária, das formas de vivência boêmias e da experiência dionisíaca do carnaval como uma lufada de renovação para obras como “Carnaval Carioca”, de Mário de Andrade, ou para o aparentemente singelo “Poema do Beco”, de Manuel Bandeira (escrito em 1933 e publicado em livro em 1936): “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? / — O que eu vejo é o beco”.

Se no poema de Mário os fenômenos sinestésicos controlavam a experiência transgressora do “Carnaval Carioca”, a concisão de Bandeira apontava para o entendimento da poesia como lugar de reflexão sobre o menor (“— O que eu vejo é o beco”) frente aos grandes espaços da cidade (a Glória, a baía) e ao para-além: a linha do horizonte, imaginária, que determina o alcance visual do observador. Seria canhestra a comparação valorativa entre o longo

poema de Mário e a poesia concisa de Bandeira com os sambas de Ismael Silva sob a perspectiva estética do grupo modernista de São Paulo. O próprio Ismael faz essa comparação, ao estabelecer uma diferença entre sua arte e a dos paulistas. O “eu tô sabendo” da fala de Silva, de certo modo, é demonstração de conhecimento, assim como o Bandeira ficcionalizado demonstrara seu genuíno interesse pela composição popular, ao analisar ritmo, compasso, percussão e harmonia na canção de Ismael.

A comparação entre arte popular e arte de elite, mesmo com o propósito do elogio, ratifica a supremacia e importância que se dá às culturas médias e altas e o valor estabelecido e precificado de seus bens culturais, em contraposição ao valor das obras populares. Através do narrador onisciente, entretanto, o elogio à arte popular se dará no romance através da dupla valorização do samba e da nascente Umbanda, seja pela voz de personagens ou das entidades espirituais manifestadas, como a Pomba-Gira Maria Padilha:

A Umbanda só fala coisa boa, mesmo quando é ruim, porque nada é por acaso na eternidade. É a reunião de toda espiritualidade que andou por essa terra nas religiões. A junção de tudo, tá tudo mudando, a espiritualidade vai mudando também. Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução (Lins, 2012, p. 243).

A ideia de uma vanguarda liderada por sujeitos subalternizados perpassa a narrativa de Lins. O nascimento da Umbanda, como vimos, se deu pela recusa da Federação Espírita de aceitar a manifestação de “espíritos não evoluídos” – de pretos, pobres, marginalizados, prostitutas etc. – pelo argumento do letramento necessário, “pelo grau de cultura”, ao que responde o Caboclo das Sete Encruzilhadas, incorporado em Zélio de Moraes, já referido aqui como possível fundador² da primeira casa de

² Não é nosso objetivo discutir a polêmica acerca da fundação da Umbanda neste momento. No entanto, é preciso frisar as críticas pertinentes que foram feitas à fundação carreada por Zélio de Moraes como tentativa de embranquecimento da

Umbanda: “Será uma religião que falará aos humildes, simbolizando a igualdade que deve existir entre todos os irmãos, encarnados e desencarnados” (Lins, 2012, p. 41). E é o Caboclo quem arremata: “Será uma nova religião baseada no Evangelho” (Lins, 2012, p. 41); “– Não, é Umbanda! Palavra de origem sânscrita que quer dizer “Deus ao nosso lado” (Lins, 2012, p. 43).

Também o Candomblé foi determinante no conjunto de forças culturais em prol da revolucionária arte nascente: “Eram várias as baianas mães de santo do Candomblé a tomarem conta da Pequena África, que, segundo Heitor, se estendia da zona do cais até a Cidade Nova e tinha como capital a Praça Onze”. Foi nessa região que surgiram “músicos que fizeram apresentações no exterior, com músicas gravadas pelos maiores cantores da época” (Lins, 2012, p. 130). Em outra passagem, lemos: “Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave para marcar, umas agudas para recortar” (Lins, 2012, p. 161). Essas interseções culturais se expandiram para os campos da culinária, da vestimenta, pelos quintais (os novos salões literários e musicais, espaços de reunião e de convívio, visto que ali os conflitos, as lutas culturais, as guerras de narrativas faziam parte de um caldo cultural que, embora idealmente harmônico era, na verdade, palco de conflitos e de diferenças em jogo). As diferenças apontavam para o diálogo crítico com a tradição e a cultura hegemônicas. Como exemplo, o samba se tornaria símbolo da cultura nacional, não mais um produto periférico ou regional. O novo ritmo expressava as vicissitudes das áreas precarizadas do Rio de Janeiro (a Pequena África, o Estácio) em meio a uma rede cultural que se disseminava pelas diversas regiões da cidade, como testemunha a poesia de Mestre Monarco (Hildmar Diniz):

religião. Para muitos estudiosos, apagaram as raízes afro-indígenas que muito antes de 1908 já documentavam a presença dessas religiões em nosso solo. Para uma reflexão importante acerca dessa polêmica, indicamos o artigo “A invenção do Brasil no mito fundador da Umbanda”, de Mário Teixeira de Sá Junior, disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/1892>.

Passado de glória (1970)³
(Monarco)

A Mangueira de Cartola
Velhos tempos do apogeu
O Estácio de Ismael
Dizendo que o samba era seu
Em Oswaldo Cruz
Bem perto de Madureira
Todos só falavam
Paulo Benjamin de Oliveira

Chegamos ao ponto ótimo de nossa reflexão, mas antes precisamos traçar alguns paralelos com o que no início deste artigo trouxemos ao debate, especialmente na crítica de Mário de Andrade à obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memória de um Sargento de Milícias*. Mário, assim como mais tarde Bruno Carvalho (2019), viram em Almeida um protagonismo de precursor do retrato de sujeitos periféricos e de áreas marginalizadas do Rio de Janeiro, mas não deixaram de apontar a visão de mundo daquele que, pautando-se por uma verve humorística, pela ironia e pela crítica ácida de uma vida social e cultural que nascia e se estabelecia nos arredores da cidade, não potencializou a força que brotava daquele caldo cultural nos arredores da cidade letrada.

Na literatura de Paulo Lins, de forma oposta, podemos dizer, ainda que sob o risco de resvalar para certa idealização, que há uma opção clara pela exaltação da cultura popular e da cidade como personagem, o que não significa recusa de um tom mais naturalista que rejeita uma certa pureza da escrita e opta por uma verve momesca que reconhece a beleza dos becos, ruas e vielas esquecidos. Não é uma cidade apolínea que surge das páginas de seu romance, mas um espaço do sujo, do marginal, envolto em um lusco-fusco com lampejos de grande luminosidade, cuja caoticidade relembra a pioneira representação social das *Memórias*

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M1Wvx1F1Qwk>.

de um Sargento de Milícias ou as visões de Joaquim Manuel de Macedo em seus passeios pelas áreas privilegiadas do Rio de Janeiro oitocentista. É nesta região povoada por pretos, pobres, judeus, portugueses pobres, migrantes do Leste Europeu e subalternizados de toda ordem – sujeitos expulsos das áreas candidatas a Paris tropical – que o romance de Paulo Lins elabora sua saga do samba, uma arte que se afirmou e firmou sem deixar de denunciar a violência e a opressão nem descartar a análise crítica dos percalços de uma modernidade aparentemente luminosa, mas que no fundo alijava as periferias e os subúrbios de suas promessas de progresso e emancipação.

Mesmo em obras recentes que focalizam o rico período do estabelecimento de uma cultura moderna na cidade do Rio de Janeiro, como a de Ruy Castro (2019), o que se vê, se lermos com atenção, é o esquecimento do beco e o elogio de uma metrópole à beira-mar cuja modernidade esteve sempre a reboque das culturas hegemônicas que pensavam e representavam a cidade. A observação de Albert Einstein, em 1925, de que “os brasileiros mataram a noite”, citada por Ruy Castro, só faz sentido porque sabemos que o cientista alemão não visitou as vielas mal iluminadas e os cortiços que pululavam no Rio de Janeiro, muito menos teve a oportunidade de conhecer os subúrbios que, segundo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), foram raptados ideologicamente como categorias definidoras do “ser carioca”. A conceituação do subúrbio, com seus “sistemas de transporte, de industrialização, da atividade imobiliária, da habitação social, da criminalidade, de imprensa popular, de associação de moradores”, poderia quem sabe proporcionar ao cientista “uma compreensão mais profunda e mais larga da cidade do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil” (Fernandes, 2019, p. 163).

Resta-nos ainda dizer brevemente que, a exemplo do que vimos com Mário de Andrade, uma análise detida de *Desde que o samba é samba* pode revelar uma série de problemas, muito parecidos com os apontados por Mário de Andrade em Manuel Antônio de Almeida. Para uma obra que contou com a colaboração

de tantos nomes ilustres, na leitura e na revisão dos originais, inclusive de renomados professores de grandes universidades, é no mínimo de se estranhar o desleixo da edição, ainda mais para um autor lançado ao estrelato na literatura e no cinema com *Cidade de Deus* e que, segundo a imprensa, teve seu passe comprado pela Editora Planeta por 100 mil dólares, à época. A edição conta com um consultor de história; uma assessoria etnográfica, dois pesquisadores de peso e uma imensa legião de entidades da Umbanda, mas nem a ajuda espiritual livrou o livro de vários percalços: das principais referências do texto (Lins, 2012, p. 296) somente as das páginas 9 e 10 são corretamente informadas. Gralhas, erros de revisão, de pontuação, diagramação são frequentes. É no mínimo incomum uma obra de ficção conter uma bibliografia de obras críticas consultadas, mais comuns a textos acadêmicos, mas se o objetivo era referenciar as obras utilizadas na pesquisa para o romance, que autor e editora fossem mais cuidadosos. Nos absteremos de listar os inúmeros problemas, que são muitos, mas há inclusive títulos informados incorretamente.

A recepção crítica da obra foi igualmente controversa, com alguns momentos de involuntário (ou não) preconceito sexual e étlico, como o de Sérgio Cabral, pai (2012), para quem as liberdades de Paulo Lins para com a suposta homossexualidade de Ismael Silva não correspondia à verdade, pelo menos para quem travou contato, como ele, com o compositor: “No livro, Ismael Silva, além de homossexual, era cachaceiro e capaz de enfrentar a polícia numa briga (“Silva deu um rabo de arraia numa das autoridades que não gostavam de samba”, escreveu), um retrato facilmente recusado por quem conheceu o grande compositor”. Peritextos e epitextos à parte, é preciso reconhecer a contribuição de Lins para o debate travado hoje sobre as novas cartografias literárias.

Repleto de elementos essenciais acerca do percurso das formas artísticas que se desenvolveram no Rio de Janeiro moderno, e que aqui foram apenas introdutoriamente analisadas, novas cartografias literárias estão abrindo produtivas e instigantes trilhas

no circuito crítico. Do desbravador romance de Manuel Antônio de Almeida à polêmica e midiática narrativa de *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, uma história dos contornos da cidade do Rio de Janeiro está sendo escrita e reescrita e é pela contribuição decisiva do discurso literário que a roda dos saberes está girando e esses aprendizados atendem por vários nomes, mas podem ser englobados pela ideia de *mathesis*, termo pensado lá atrás por Roland Barthes (1987) como uma das forças da literatura.

Capítulo 2

Modernidade e trânsito em *Desde que o samba é samba*

De fevereiro a agosto de 1922, o grupo de músicos brasileiro Oito Batutas partiu para uma temporada na França. Liderada por Pixinguinha⁴, a banda excursionou por Paris e lá foi rebatizada *Les Batutas*. Em Paris, a formação contou com os músicos José Alves de Lima⁵, José Monteiro⁶, Sizenando Santos⁷, Duque⁸, China⁹, Nélon dos Santos Alves (1895 – 1960)¹⁰ e Donga¹¹, além de Pixinguinha (Vários Autores, 1977). O baterista Joaquim Silveira Tomás (1898 –

⁴ Pixinguinha é o nome artístico de Alfredo da Rocha Viana Filho (Rio de Janeiro, 1897 – 1973). Nascido no subúrbio carioca de Piedade, em 23 de abril de 1894, foi compositor, instrumentista e arranjador, um dos nomes mais célebres da música popular do Brasil no início do século XX. Faleceu em 17 de fevereiro de 1973.

⁵ Músico, especialista no ganzá e no bandolim. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁶ Cantor, também experiente no violão e no reco-reco, integrou o conjunto em sua viagem a Paris. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁷ Apelidado de “Feniano”, foi um músico, especialista no pandeiro. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁸ Antônio Lopes de Amorim Dinis (Salvador, 10/01/1884 – 28/01/1953), dançarino e compositor. Duque não compunha a formação musical do grupo, integrando o conjunto como dançarino e compositor.

⁹ Otávio da Rocha Viana (Rio de Janeiro, *circa* 1890 – Rio de Janeiro, 27/08/1927), cantor, pianista e violonista, irmão mais velho de Pixinguinha. Faleceu em 1927, aos 37 anos de idade, durante uma turnê de Os Batutas no Sul do Brasil, vítima de um aneurisma cerebral.

¹⁰ Cavaquinhista, também experiente no tamborim e no reco-reco.

¹¹ Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1891 – 1974), filho da famosa baiana Tia Amélia (Amélia Silvana de Araújo), foi um compositor e violinista brasileiro e tido como o autor, em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, do primeiro samba a ser gravado, “Pelo telefone”, em 27 de novembro de 1916.

1948) não viajou com o grupo porque adoeceu pouco antes da excursão. O grupo chegou a França em 11 de fevereiro de 1922, no porto de Bordeaux, tendo sido recepcionado por Duque, na Gare D' Orsay, no dia seguinte. Abaixo, podemos ver uma foto clássica do grupo, em sua formação com os oito integrantes, em 1919:



Fig. 1. Oito Batutas. Da esquerda para a direita: Jacob Palmieri, Donga, José Alves, Raul Palmieri, Luís de Oliveira, China e Pixinguinha. Acervo do IMS. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=22501>.

O episódio da viagem a Paris foi essencial para a consolidação de um movimento vitorioso que se fortaleceria na década seguinte e rapidamente se transformaria em expressão de brasilidade, símbolo nacional: o samba. Na esteira das comemorações e revisões do modernismo de 1922, mais especificamente em relação à Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, a viagem de um grupo de negros brasileiros a Paris nos auxiliará a traçar uma leitura crítica inicial concentrada nos aspectos sociais, culturais, políticos, históricos, religiosos e econômicos que mais adiante retomaremos através da abordagem de um importante momento histórico ficcionalizado no romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012): a ascensão do grupo de artistas populares (responsáveis pelo futuro “samba de sambar do Estácio”) moradores do bairro do Estácio e de seus arredores, na Cidade Nova. Antes, porém,

precisamos contextualizar algumas questões sob o ponto de vista dos acontecimentos do singular ano de 1922.

No capítulo dos debates em torno de nossa identidade cultural, a viagem dos Oito Batutas ou *Les Batutas*, para os franceses, é emblemática sob o ponto de vista sociocultural. Deste lado do mundo, quase ao mesmo tempo, um grupo da intelectualidade branca de São Paulo financiado pelo baronato cafeeiro se reunia no espaço consagrado do Teatro Municipal. Dentre suas bandeiras, havia a rejeição do que chamaram de estéticas conservadoras em favor de um modelo de arte calcado na deglutição antropofágica do estrangeiro dominador. As contradições de suas teses se tornariam cada vez mais evidentes ao longo do tempo, porém, até as décadas de 1970 e 1980 as narrativas que tornaram a Semana de 1922 um movimento determinante e definidor de nossa modernidade cultural ainda eram dominantes para a *intelligentsia* nacional, o que o Tropicalismo viria a retomar, sob viés ainda mais crítico.

Do outro lado do mundo, paradoxalmente, na então chamada capital cultural do planeta, a Paris dos anos 1920, o grupo de artistas negros e mestiços brasileiros que se apresentou durante seis meses em importantes palcos da capital francesa travava contato com a cena musical negra norte-americana. *Les Batutas* foram financiados pelo mecenas Arnaldo Guinle (1884 – 1964), membro da elite carioca que antes já os havia patrocinado em viagens pelo interior do Brasil.¹² Não podendo exatamente falar de oposição entre o evento paulista e a épica excursão parisiense, queremos

¹² As considerações acerca das comparações entre a Semana de 1922 em São Paulo e a viagem dos músicos brasileiros a Paris se devem, essencialmente, a leituras do excelente artigo de Rafael José de Menezes Bastos (2005) e do seminal estudo de Luiza Mara Braga Martins (2014) em livro oriundo de sua tese de doutorado, sem esquecer as entrevistas de Pixinguinha, Donga e João da Baiana organizadas por Antonio Barroso Fernandes (1970). A essas três fontes, com as quais nos solidarizamos nas conclusões sobre a importância dos dois eventos, incluo a “Introdução” do importante livro de Rafael Cardoso (2022), cuja ideia de “cor da modernidade” perpassa muito do que investigaremos nesta reflexão.

apontar, concordando com Rafael José de Menezes Barros (2005, p. 185), que o debate suscitado em torno de uma narrativa sobre a cultura nacional – ou, mais especificamente, sobre a música popular, no caso do objeto de análise de Barros – deve ser mais bem avaliado “dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global”.

Em relação à música popular, Barros informa que ela deve ser compreendida dialogicamente em meio a um universo em comunicação que incorpora as vertentes erudita, popular e folclórica. Esses discursos em comunicação evidenciam o trânsito de narrativas e produções artísticas que, no caso de *Les Batutas*, resultou, quando da volta do grupo ao Brasil, na ascensão de uma arte musical renovada e de tal modo disseminada a ponto de fazer frente e neutralizar alguns preconceitos mais enraizados de uma elite cultural branca que se viu escanteada em suas pretensões culturais europeizantes.

A viagem do conjunto musical brasileiro a Paris foi precedida de intenso debate sobre a legitimidade daqueles músicos como representantes do que se defendia como a autêntica música nacional brasileira. Os que se posicionavam contra o grupo desqualificavam sua arte, considerada de baixa extração, frouxa, já que a base de suas produções se concentrava em estilos musicais como o samba, o maxixe e a polca. Há cerca de 20 registros da produção em disco dos Oito Batutas, que podem ser conferidas em um CD (Pixinguinha, 1994). Das 20 gravações, encontramos 6 sambas; 6 maxixes; 3 polcas; 1 choro; 2 marchas; 1 tanguinho e 1 maxixe-samba. 4 dessas obras são cantadas (conforme anexo). Como se vê, os estilos ditos mais “eruditos” estavam de fora de um repertório popular rechaçado como vulgar a partir de apreciações racistas e de cunho eurocêntrico. É de se destacar que na França, também o protecionismo local via com olhos enviesados a “invasão” estrangeira, tida como ameaça à música nacional francesa, mais autêntica e civilizada, de acordo com os puristas franceses. Em sentido diverso, parte da crítica via as apresentações de grupos estrangeiros como episódios que enriqueciam a tradição

cultural cosmopolita francesa, aberta às novidades e à diversidade do mundo (Martins, 2014).

A importância da viagem para os membros do grupo era outra pauta controversa, já que para uns, como Donga, a empreitada teria sido um sucesso, embora acusasse a pouca ajuda diplomática do governo brasileiro, diferentemente do que ocorrera com o apoio dado pelos americanos à sua delegação. Pixinguinha, mais comedido, considerou o relativo sucesso do conjunto um fator positivo. À despeito da rejeição às influências americanas – segundo Bastos (2005, p. 178), *Les Batutas* incorporaram à banda alguns instrumentos como o saxofone, o clarinete e o trompete, passando ainda a utilizar arranjos à moda das *jazz-bands* e a incorporar o *foxtrote* e outros gêneros – Pixinguinha (1970, p. 24), instado a falar de seu encontro em Paris com o músico e cantor norte-americano Louis Armstrong, recusou qualquer influência vinda do artista: “Cada macaco no seu galho. Eu admirei bastante o conjunto dele. Apenas uma admiração como artista, como bom instrumentista”.

A viagem do conjunto teria sido ainda importante para* desmistificar a pecha de música e danças “exóticas” que rondava os brasileiros e afirmar a ideia de africanidade como uma solução e não como um problema (Bastos, 2005, p. 183) para a arte nacional brasileira. Além disso, a experiência francesa posteriormente carregada para o Brasil ajudou a redefinir os ritmos populares nacionais, principalmente os urbanos, como no caso do nascente samba. Apesar disso, o percurso do grupo até a França foi marcado por ataques racistas, como apontou Luiza Maria Braga Martins (2014, p. 87-131). No Rio de Janeiro, por exemplo, o fato de um conjunto composto por músicos negros ter se apresentado no requintado Cine Palais, em 1919, endereço refinado da capital carioca, já era visto como motivo de vergonha pelo conhecido maestro Júlio Reis. Vasculhando artigos na imprensa nacional, Martins destaca as agressões sofridas pelo grupo via imprensa, como as do citado maestro, marcadas pela frenologia e pela pior representação das teorias evolucionistas e supremacistas do século XIX.

A predominância das teorias racistas na imprensa nacional propiciou páginas lamentáveis como a crônica escrita por A. Fernandes para o *Diário de Pernambuco*, que se iniciava ridicularizando um médico francês que teria se encantado por nossa culinária “jeca-tatu”, absurdo completado, segundo o cronista, pela turnê francesa dos Oito Batutas, que faria os franceses se ocuparem, não do ‘Brasil de elite’, “mas do Brasil pernóstico, negroide e ridículo e de que *la chanson* oportunamente tomará conta” (Martins, 2014, p. 91). Para não nos alongarmos nos lamentáveis exemplos, vejamos que Martins nos mostra que a indignação dos articulistas de jornal possuía um cunho eminentemente racializado e o fato de que músicos negros brasileiros fossem se apresentar na capital cultural do mundo – à época, ponto mais alto da civilização – contribuiria na verdade para “desmoralizar” a nação brasileira. Arte baixa, música de negros, simplória e deplorável aos olhos do eurocentrismo provinciano dos jornalistas de plantão, o sucesso do grupo e o conseqüente predomínio da música de preto que se observaria ao longo dos anos 1920 veria seu apogeu na consolidação do samba como estilo representativo da música popular e da cultura nacionais.

Destaquemos, para sermos justos, que houve vozes consideráveis, como as de Mário de Andrade¹³, Afonso Arinos,

¹³ Mário de Andrade (2006, p. 11) assim inicia seu *Ensaio sobre a música brasileira*, originalmente publicado pela I. Chiarato & Cia, em 1928: “Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não”. Andrade reconhece o valor da música produzida pelos Oito Batutas, no entanto, questiona: “Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Villa-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido” (Andrade, 2006, p. 12). O

Guilherme de Mello e da pianista e folclorista Júlia de Brito Mendes (Martins, 2014, p. 99), que se dedicaram a compreender o alcance da experiência musical dos Oito Batutas, esquivando-se das conclusões preconceituosas. Quanto a isso, Martins (2014, p. 106) sintetiza: “Os pontos de vista de detratores e defensores são irreconciliáveis; significam duas posturas, duas tomadas de posição com relação aos afro-brasileiros e sua cultura”. Em Paris, entretanto, não havia escândalo com a presença das *jazz-bands* compostas por negros.

Entre o “escândalo” da exposição de artes na Semana de Arte Moderna e o “escândalo” da viagem de artistas negros brasileiros a Paris há poucas questões em comum. Se o movimento paulista afrontava o suposto gosto médio a partir de diálogos igualmente pressupostos com a cultura popular de que se apropriaram e com os elementos mais radicais das vanguardas europeias, a questão racial daria o tom maior da recepção que o conjunto de negros e mestiços tivera, no Brasil e em terras francesas. Digamos que os dois eventos se assemelhavam quanto à tentativa de uma representação da identidade brasileira não satisfeita com o corolário eurocêntrico – do lado dos paulistas –, ao mesmo tempo em que a jornada parisiense do conjunto musical brasileiro colocava na ordem do dia o problema do racismo e da africanidade, provocando, em contrapartida as discussões sobre o combate ao preconceito e a necessidade da luta antirracista, não somente nas

ensaio de Mário de Andrade possui implicações que podem nos levar a argumentos apaixonados, contra e a favor de suas ideias. Estas implicações serão tratadas de forma mais adequada em outro momento, entretanto, é preciso destacar que a defesa do patrimônio nacional muitas vezes se revestiu de uma concepção de brasilidade exótica, por vezes esotérica, de um regionalismo canhestro e provinciano que confundia (e ainda confunde) o nacional com elementos discutíveis na definição de nossa identidade, conforme entendeu Andrade (2006, p. 11): “O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”.

relações sociais e interpessoais, como também nas formas estéticas praticadas pelas camadas subalternizadas da população.

Estes fenômenos rondam as discussões trazidas por obras literárias contemporâneas, como *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012). Antes de avançarmos em nossa leitura do romance, destacamos duas observações feitas por Rafael Cardoso (2022) em relação às antinomias das narrativas em torno da construção de uma modernidade nacional. A primeira diz respeito às questões raciais proeminentes: “A coloração racista dos ideais da modernidade promovidos em São Paulo ajuda a explicar por que foram relegados a segundo plano modernismos alternativos em outras regiões do país, inclusive no Rio de Janeiro” (Cardoso, 2022, p. 14). A segunda trata da defesa de uma “modernidade em preto e branco” na qual a ideia moderna se equilibra nas tensões entre preto e branco, raça e classe: “No contexto brasileiro, a interseção entre exclusões segundo critérios racistas e classistas torna quase impossível pensá-los de modo isolado” (Cardoso, 2022, p. 14).

Rafael Cardoso (2022, p. 25) conclui que as articulações em torno da Semana de Arte Moderna “resultou de uma situação de privilégio e dominação patriarcal” e do contexto hegemônico de uma narrativa que excluía os demais movimentos de legitimação cultural, especialmente vindos das camadas periféricas, de um patamar de importância e prestígio, ainda mais porque conquistado ao dominador racista. Esses grupos de subalternizados vitoriosos se fizeram ouvir e aos poucos foram impondo sua arte, não sem muita luta, a despeito dos “constructos sociais passíveis de ser desconstruídos por meio da análise histórica e da educação política” (Cardoso, 2022, p. 39).

Os exemplos dos Oito Batutas e da Semana de Arte Moderna colocariam em xeque duas narrativas históricas em constante processo de revisão. Se para Rafael Cardoso o mito de 1922 foi uma narrativa consolidada por um grupo sociopolítico hegemônico – visto que os efeitos práticos da Semana não se refletiram devidamente na atenção da imprensa para as façanhas dos artistas e intelectuais paulistas –, Luiza Maria Braga Martins (2014, p. 188)

acrescenta que as aventuras parisienses dos Oito Batutas “foram também símbolos da história cultural da Primeira República, período que tem sido visto apenas como um momento intermediário entre dois golpes de Estado”. A esses dois excelentes exemplos, de belas conclusões, inserimos uma terceira questão.

À quantidade e qualidade dos embates críticos daquele período fascinante da cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX, não encontramos correspondentes na produção ficcional, à exceção de alguns casos bastante conhecidos, como foram os casos do *Macunaíma*, de Mário de Andrade e do romance *O país do Carnaval*, com que Jorge Amado estreia em 1931. Neste romance polêmico, Amado coloca como protagonista o filho de um produtor de cacau, fonte de grande riqueza do baronato baiano, de nome Paulo Rigger, que retorna ao Brasil após um período de 7 anos vivendo em Paris. Inadaptado, especialmente em relação ao Carnaval, que vê como símbolo de nossa barbárie, Rigger planeja voltar à Europa. O choque entre essas duas realidades estimula uma discussão bastante representativa entre modelos identitários em disputa, conforme vimos na viagem dos Oito Batutas e nos arroubos da Semana de 1922.

Isso posto, o lançamento de um romance que toma o samba, sua gênese, ascensão e consolidação como tema é a grande novidade do romance de Paulo Lins e deve ser saudado como um momento importante na ficcionalização histórica dos gêneros artísticos praticados pelas camadas subalternizadas da capital no início do século XX, sendo o samba o mais representativo deles. Mas o alcance de Lins não se resume somente a esses aspectos mais imediatos. Pela possibilidade do texto literário de articular um sistema múltiplo de saberes, a narrativa ficcional de Lins mapeia para nós leitores, conjuntamente às questões históricas hegemônicas, o surgimento da primeira Escola de Samba, a “Deixa Falar”, no bairro carioca do Estácio. Lins conjuga esses fatos às diversas linhas de força do pensamento, como as movimentações de classes e o debate racial que se desenrolava na capital e que, por extensão, lançava as lutas sociais na arena mais ampla e

convulsionada do debate nacional em torno da questão identitária e do nacionalismo. Os acontecimentos daquele ano de 1922 revelaram-se essenciais para o desenvolvimento das artes negras e populares que culminaram na vitoriosa ascensão e consolidação de uma “ideia-samba” como o equivalente de arte brasileira. Esses elementos moverão a seguir nossa leitura do romance *Desde que o samba é samba*.

Periferizados, subalternizados, marginais

A trama de *Desde que o samba é samba* se desenrola ao longo da década de 1920 e começos dos anos 1930, sendo o ápice de seu enredo a fundação da “Deixa Falar”, em 12 de agosto de 1928. Antes de a narrativa propriamente dita se iniciar, recordemos que havíamos apontado anteriormente o “Prólogo”, que descerra o pano do teatro romanesco. Como dito, trata-se de uma narrativa curta assinada por uma personagem chamada Paulinho Naval, espécie de apresentador dos acontecimentos que se desenrolarão na narrativa romanesca. Trata-se de um “grito de guerra” de uma Escola de Samba prestes a iniciar seu desfile, que hoje antecede o início dos desfiles. Conforme lemos ao final do texto,

O apresentador anuncia a nossa escola, os fogos explodem na Presidente Vargas, o puxador dá o grito de guerra e manda um samba de quadra para esquentar. A plateia se levanta em palmas, requebrando.

O enredo começa a ser desenvolvido na avenida Marquês de Sapucaí, nas alegorias, no ritmo das mãos, na ponta da língua e do pé.

O sonho mais lindo andado, cantado e dançado nessa avenida colorida. Tomem o meu beijo, o meu abraço e o meu aperto de mão para sempre (Lins, 2012, p. 10).

Pela apresentação de Naval, podemos perceber que a enunciação narrativa se dá em um passado próximo: o romance foi lançado em 2012; as referências aos fogos na Avenida Presidente

Vargas situam o evento em uma época recente dos desfiles na Avenida Marquês de Sapucaí; e o “grito de guerra” característico da fase atual dos desfiles.

Os eventos verificados no plano do enunciado são pré-determinados pela fala introdutória de Naval e percebidos em um campo semântico de fácil decodificação: “Luzes dos vermelhos, brancos e dourados”; “a vitória dos nossos ancestrais”; “corpos-fantasia”; “música criada na permissividade das esquinas”; “embriaguez dos botequins”; fé do mais antigo dos terreiros de Candomblé da Cidade Maravilhosa” etc. O corpo pode ser lido, portanto, como o centro gravitacional desta arte e por meio dele somos apresentados aos principais sujeitos representados através da festa (corpos de negros, mestiços, pobres, em sua maioria, mas também de ricos, brancos, e toda a sorte de misturas e de representantes de classes sociais diversas), movidos pelo calor e pelo “amor da criação artística”. Poesia, dança, música, o presente absoluto e “o samba na ponta da língua dos componentes e da plateia” completam o jogo sógnico praticado nesta espécie de “introdução” aos aspectos formais e conteudísticos do romance.

O texto assinado por Paulinho Naval funciona ainda como uma espécie de paratexto do romance. Há nele três citações: uma, do falecido compositor Marcelo Yuka; outra, da autoria de Mazinho Ambrósio e Renatinho (autores do samba-enredo “E eles verão Deus”, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Ponte, de 1983); e a terceira, de João Jeha Lins. As citações vêm entre aspas e as fontes são, na maioria das vezes, imprecisamente referidas ao final do texto. Quanto a isso, vale destacar mais uma vez que a edição do romance (a única de que temos notícia) é malcuidada: chamam de “referências” o que na verdade são citações; a partir da página 10 os textos citados aparecem nessas “referências” sem correspondência com as páginas; títulos citados que não aparecem na “Bibliografia” (item estranho a uma obra de ficção), que apresenta erros e omissões. Esses problemas não afetam a discussão que travaremos neste momento, apenas reforçam o descuido por nós identificado e já exposto no capítulo

1, em obras sobre o samba. Feitas novamente as ressalvas, notemos que a introdução de Naval à narrativa tem a função de acentuar a vitória do samba, dos sambas-enredo, das Escolas de Samba, enfim, da cultura que nasceu e se desenvolveu de forma meteórica entre 1888 e 1945 na capital da República.

Logo após, a trama central se abre com a introdução de várias personagens, dentre elas, uma das figuras emblemáticas do romance e da história do Centro da Cidade do Rio de Janeiro: o sambista e malandro Brancura, apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, 1908 – 1935). Como a obra não é organizada em capítulos e sim em partes não numeradas e não nomeadas (51 partes ao todo, ao longo de cerca de 294 páginas), chamaremos de parte 1 este capítulo da narrativa.

A ação ocorre no bairro do Estácio e gira em torno de uma possível luta de sangue entre o português Sodrê e o aspirante a malandro Valdemar nos arredores do Bar Apolo, local de encontro de artistas e da população do bairro. O motivo da contenda é a disputa por Valdirene, prostituta explorada pelo cafetão Brancura e o “duelo” na verdade foi arquitetado pelo proxeneta – com a anuência de Valdirene – que assim se livraria dos dois problemas. Aprofundemos a cena que analisamos no capítulo 1.

Em relação ao episódio a entrada em cena de uma personagem é importantíssima. A intervenção de Tia Amélia (possível referência a uma das mais famosas “Tias” baianas da Cidade Nova, Amélia Silvana de Araújo, mãe do compositor Donga) frustra a expectativa de crime e a situação se resolve sem derramamento de sangue. A presença das “tias” baianas no desenvolvimento da cultura popular do samba e sua atuação decisiva nos processos de comunicação por meio das religiões de matriz africana nos terreiros da Pequena África é de suma importância para se entender questões prementes do romance. Vejamos, por exemplo, o sambista e malandro Brancura.

A vida de Brancura foi marcada pelo trânsito entre o mundo da arte – foi sambista, inclusive gravado por um dos astros da época, o cantor Francisco Alves (Rio de Janeiro, 19 de agosto de

1898 – Pindamonhangaba, SP, 27 de setembro de 1952)¹⁴ – e o universo da malandragem. Brancura ganhou o apelido por conta de suas preferências por mulheres brancas. No mundo do samba, comporia a chamada “Turma do Estácio”, junto com os músicos Alcebiades Maia Barcelos, ou Bide (Niterói, 25 de julho de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de março de 1975); Marçal (Armando Vieira Marçal, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1902 – 20 de junho de 1947); Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques, Rio de Janeiro, 1913 – 1935); e o mais proeminente deles, Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, Niterói, 14 de setembro de 1905 – Rio de Janeiro, 14 de março de 1978), todos personagens do romance.

Brancura é descrito pelo narrador heterodiegético, em discurso indireto, como “cafetão”, “o perigoso, o malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes”, enquanto que Valdemar “era só um bobo apaixonado, moleque novo, sem real noção das desavenças da vida” (Lins, 2012, p. 11). O narrador surpreende Brancura em um momento em que o malandro “pensava deixar aquela vida para trás a fim de seguir sua sina de fazedor de versos bonitos, de criador de melodias intocáveis; sina de fazer samba que nem Bide, Silva, Bastos, Baiaco, Edgar e tantos outros ali de sua área que tinham a arte como religião” (Lins, 2012, p. 12).

As ambivalências de Brancura revelam uma dupla opção da narrativa: por um lado, evita-se a visão romântica do malandro e, por outro, escapa-se da tônica racista e preconceituosa que norteava a crítica aos artistas negros e populares do começo do século XX. De fato, a pecha da malandragem, da frouxidão de caráter e a inclinação para a festa, para o desperdício da vida e a inaptidão para o trabalho foram discursos recorrentes, por exemplo, nas crônicas e editoriais do grupo modernista paulista

¹⁴ A título de exemplo, propomos ouvir o registro de “Você chorou”, samba de Brancura gravado em 1935 por Francisco Alves, com a participação de Pixinguinha e o grupo “Diabos do Céu: <https://www.youtube.com/watch?v=UN0J6s35USw>. A gravação data do ano da morte de Brancura.

conservador Verde-Amarelo, no *Correio Paulistano*, em fins da década de 1910 e início da década de 1920. Conforme aponta Monica Pimenta Velloso (1996, p. 13),

Afirmava-se a incapacidade do Rio para exercer o papel de capital da República. Os motivos dessa incapacidade eram variados: climáticos (os trópicos seriam prejudiciais à ordem política, intelectual e cultural), econômicos (cultura do esbanjamento e da desordem) e culturais (samba, praia e Carnaval). Segundo a ideologia do grupo Verde-amarelo, o impedimento para o exercício da hegemonia nacional seria, em suma, de ordem geográfica. No litoral (Rio), ao contrário do interior (São Paulo), haveria uma profunda dispersão das energias produtivas. Em decorrência, verificava-se a falta de espírito empreendedor e de tino administrativo e a incapacidade para o comando e a liderança.

Como vimos no caso dos Oito Batutas, as forças intelectuais, políticas e econômicas que pensavam a nação acusavam no sucesso do grupo um “risco” para a formação cultural nacional, posto que aquela arte seria calcada em valores “baixos”. No caso da literatura e da música popular, a arte de preto seria um rebaixamento a ser combatido energicamente, mesmo à força, com a retirada dos músicos negro-brasileiros do navio em que embarcaram rumo a Paris, conforme a crônica de um senhor que assinava S., no *Diário de Pernambuco*, do Recife, em 1922, e referida no livro de Luiza Mara Braga Martins (2014, p. 92): “E não haver uma polícia inexorável que legalmente os fisesse pelo cós e os retirasse de bordo com manopla rija, impedindo-lhes a partida no *liner* da Mala Real!”. É sintomático à menção ao açoite (manopla rija) e à violência policial, absurdos que persistem ainda hoje nas relações sociais da cidade do Rio de Janeiro. Voltemos à parte I do romance.

Brancura pensa em mudar de vida, casar-se com a branca “virgem de seus sonhos” e viver da poesia de sua arte. Ele se questiona sobre o porquê de querer ser sempre o mais esperto e maioral, elementos definidores do imaginário sobre a malandragem local. O desmonte do maniqueísmo que ronda as

visões sobre os negros pobres e demais sujeitos que povoaram o Centro do Rio, *locus* definidor das lutas culturais na República Velha, faz com que um revisionismo histórico se imponha em certas passagens da ficção de Lins. O romancista precisa lidar com a ficção histórica, porém, evitaremos por agora, devido à limitação de nosso espaço e do propósito de nossas indagações, discutir o problema da metaficção. Entretanto, no desenvolvimento da narrativa histórica pela liberdade de ficcionalização, precisamos discutir a questão documental e o problema da religiosidade como elementos dominantes daquele universo complexo e riquíssimo que Lins abraçou. Quanto à religiosidade, é sugestiva a discussão traçada, como no exemplo do narrador que, dirigindo-se à Brancura, diz:

Seu Tranca-Rua da Calunga Grande lhe dissera que, se ele cumprisse a sua recomendação, sua vida caminharia no rumo que ele sempre quis, arrumaria emprego, seus sambas seriam comprados e moraria no mesmo cazuá que a mulher que lhe dava prazer de verdade. Então, para que ver o português morto nessa trama bolou? Só para provar a si e aos amigos que era o mais malandro dos malandros? (Lins, 2012, p. 12).

A Umbanda, representada na passagem supracitada pela entidade Tranca-Rua, foi para alguns uma religião criada no Rio de Janeiro, mais precisamente, na controversa data de 15 de novembro de 1908. Avançando um pouco mais nas questões anteriormente colocadas, podemos dizer que a Umbanda recolhe aspectos do Candomblé, do Espiritismo e do Catolicismo e seu sincretismo abriga os caboclos indígenas, os povos do Oriente, o culto às crianças, aos Pretos-Velhos e aos santos. A Umbanda se torna Patrimônio Imaterial do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) em 2016. A etimologia da palavra é atribuída ao quimbundo angolano, significando “magia” ou “arte de curar”. No romance, o nome é definido como “Deus ao nosso lado” ou “o lado de Deus” (Lins, 2012, p. 43). Seu suposto fundador, Zélio Fernandino de

Moraes, fora acometido de uma doença grave; desenganoado pelos médicos, ele recebe um sinal espiritual de que seria curado, o que ocorrera, segundo se relata. Sem explicação dos médicos para a surpreendente cura, Zélio é levado por sua mãe a um Centro Espírita de linha kardecista e lá incorpora o espírito do caboclo Sete Encruzilhadas. A citação da cena, embora longa, é essencial para a defesa de nossas hipóteses de leitura:

Quinze de novembro de mil novecentos e oito, entram na Federação Kardecista de Niterói antes das sete da noite. Zélio não sabe por que quer tanto estar ali, mesmo sentindo falta de prostrar com os amigos. Quer mostrar a todos que voltara a andar. Mente em confusão, tudo baralhado, às vezes não sabe nem onde está, apesar do prazer que sente. Uma assistente lhes diz para esperar numa pequena antessala junto com outras pessoas. Os membros — homens e mulheres de idade avançada — vão chegando, entram direto para a sala. Não mais que de repente, Zélio é tomado por um imenso bem-estar, agora de forma exagerada. Olha para a mãe, pensa em contar o que está sentindo, mas Seu José de Souza, presidente da Federação, pede a todos que entrem e fiquem sentados em um dos cantos da sala.

Zélio não sente mais seus movimentos, parece que não está mais respirando. A energia do Caboclo das Sete Encruzilhadas toma conta de seu corpo. É o espírito do Caboclo encarnado no menino. Começa a sessão espírita. José de Souza pede a Zélio que vá para a mesa de trabalho. O culto começa. Depois de um tempo, o Caboclo diz:

— Nesta mesa tá faltando uma flor.

O Caboclo sai da sala, todos o olham com certa reprovação, pois não se interrompe uma sessão assim, dessa forma. Volta com uma rosa, coloca-a na mesa. A sessão é retomada. Todos começam a evocar os espíritos da casa. Nenhum espírito deles se incorpora. De repente, vários médiuns se levantam ao mesmo tempo, passam a rodopiar no centro da sala. Espíritos que nunca tinham estado naquela casa começam a descer.

— Saravá! — saúdam os espíritos. —

Quem são vocês? — pergunta José de Souza.

— Eu sou Caboclo Ubiratã, na força de Pai Oxalá.

— Eu sou Mãe Maria Joana, meu fio, também na força de Iemanjá e Pai Oxalá.

— Eu sou Vovó Maria Redonda, saravá sua banda.

— Eu sou Pai Joaquim do Cruzeiro das Almas!

— Eu sou Vovó Cambinda. — Sou Pai Antônio e vim para trabalhar.

— Trabalhar aqui, não! Podem voltar. Xô! Xô! Xô! Todos os espíritos vão embora, menos o Caboclo das Sete Encruzilhadas.

— Por que o senhor não recebe esses espíritos aqui neste templo? São todos espíritos de luz.

Um dos médiuns responde:

— Eu vi que são espíritos de escravos, índios e caboclos que quando estavam vivos não leram e não estudaram, portanto não são evoluídos. A gente não aceita espíritos assim nesta casa.

[...]

— Se julgam atrasados esses espíritos dos pretos, dos caboclos, dos índios, devo dizer que amanhã estarei na casa deste aparelho para dar início a um culto em que esses pretos, esses índios poderão enviar a sua mensagem e, assim, cumprir a missão que o plano espiritual lhes confiou. Será uma religião que falará aos humildes, simbolizando a igualdade que deve existir entre todos os irmãos, encarnados e desencarnados. E se querem saber o meu nome, que seja este: Caboclo das Sete Encruzilhadas, porque não haverá caminhos fechados para mim.

Naquele mesmo dia, por conta da rejeição aos “espíritos não evoluídos”, o romance nos mostra que Zélio cumpre a missão de inaugurar no bairro de Neves, em São Gonçalo, na Rua Floriano Peixoto número 30, a Tenda de Umbanda Nossa Senhora da Piedade. Nesse trânsito entre religião, samba, malandragem e no espaço geográfico-social de um Rio de Janeiro que à contragosto das elites incorporava a imensa massa de ex-escravizados e migrantes nordestinos às paisagens naturais e culturais da cidade, o romance de Lins nos provoca a pensar alegoricamente a história de nossa modernidade (por extensão, de nossa ideia de modernismo) em seus aspectos conflitantes: um progresso adverso, capenga, discriminatório, excludente e racista que viu o protagonismo vitorioso de sujeitos pretos, marginalizados e de

orientação religiosa profana e politeísta que fariam de sua música e de sua poesia elementos definidores de uma ideia de cultura nacional, embora (ainda hoje) não tenham sua trajetória devidamente reconhecida pelas narrativas hegemônicas acerca de nossas revoluções modernistas e modernas. Rafael Cardoso (2022, p. 37) resume bem a questão:

Comparadas à fina manipulação que *Lampião* exerceu sobre a imprensa por meio de mídias como fotografia e cinema, as estratégias de Oswald de Andrade para promover a Antropofagia mais parecem travessuras de um colegial peralta. Comparadas ao poder retumbante de um desfile de Carnaval, as ideias de Mário de Andrade sobre música ecoam os corredores vazios da torre de marfim. Comparadas ao arrojo gráfico de K. Lixto ou J. Carlos, obras de arte produzidas com o intuito declarado de serem revolucionárias parecem hoje insípidas. No entanto, estudiosos e jornalistas continuam a propagar um cânone modernista bem menos do que assombroso, até pelos padrões modestos de quem o consagrou.

Poder, alegria e exclusão: breves (in) conclusões

A excursão parisiense dos Oito Batutas nos mostraria que, dentre os diversos movimentos culturais populares, a música foi certamente um elemento perturbador de uma ordem que se queria branca, europeia e “civilizada”. A rápida emergência do samba como ritmo e estilo literário-musical definidor de uma certa ideia de nacionalidade e das Escolas de Samba como elemento aglutinador do que chamo de “ideia-samba” é o mote da trama do romance de Paulo Lins (2012). Os dois episódios históricos aqui destacados introdutoriamente são exemplos representativos das inesgotáveis maneiras de se reler o advento da modernidade, do modernismo e das movimentações dos artistas modernos sob o crivo da descontextualização sugerida por Monica Pimenta Velloso (1996, p. 33). Para ela, a relativização do papel de São Paulo no movimento modernista nos leva à percepção de que há outras

modalidades e dinâmicas não somente no Rio de Janeiro, mas em diversos setores e locais da sociedade brasileira.

No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, é preciso compreender o termo moderno a partir de uma rede informal de práticas cotidianas constituída de temporalidades conflituosas e profundamente atravessada pela heterogeneidade dessas experiências. Se a intelectualidade boêmia e as atividades culturais dos artistas populares no Rio de Janeiro tiveram a rua, os bares, cafés, festas e jornais como uma espécie de razão de ser, produzir arte e espelhar experiências, essas formas de expressão – que culminaram na consagração da irreverência e da transgressão como espécie de tradição cultural – não foram merecedoras da devida atenção a seu valor artístico e literário (Velloso, 1996, p. 32). Daí a importância de obras como *Desde que o samba é samba* (2012) na reconfiguração desses imaginários: o romance de Lins repovoa o espaço literário; decoloniza a atividade crítica ao privilegiar os atores aliados das análises acadêmicas, quase todos vindos das camadas subalternizadas da população urbana da capital. Uma leitura decolonial pode reconfigurar os espaços geográficos ainda hoje não devidamente percebidos como fundamentais à ideia de modernidade e progresso, o que chamarei de “novas cartografias” que surgem por meio de “estratégias de repovoamento”.

Para retomarmos algumas dessas discussões, na saga dos Oito Batutas pudemos perceber um elemento histórico anterior à formação da primeira Escola de Samba. O grupo liderado por Pixinguinha nos revelou uma faceta histórica do percurso tortuoso e complexo que tem na emergência do samba como ritmo nacional um momento de consagração que superou em muito em termos de efeitos e irradiações nacionais e internacionais o alcance das teses e revoluções empreendidas na Semana de 22.

Rafael Cardoso (2022, p. 17) argumenta que “quanto mais se comparam as diferentes experiências nacionais e regionais, menos convincente se torna o argumento a favor de um entendimento único sobre o que é modernismo”. Cardoso destaca as relações

entre arte, boemia e Carnaval e aponta de forma categórica que na base da exclusão dos movimentos cariocas e na exaltação do modernismo paulista havia uma coloração racista: uma ideia torta de indolência e frouxidão da capital fluminense, sede do Império escravocrata, posteriormente da nascente e autoritária República, formada majoritariamente por ex-escravizados, pardos, mestiços de toda ordem sereia contraposta ao empreendedorismo e a pujança de São Paulo. Obviamente, esse debate se deu nos meios intelectuais por meio de inúmeras tentativas de se criar uma narrativa hegemônica paulista, branca que, financiada pela empresa cafeeira às vésperas da Revolução de 30, se definia como símbolo de progresso e evolução espiritual, uma metrópole supostamente aberta às diferenças, ao eterno novo, ao mesmo tempo em que dialogava com o chamado Brasil profundo.

Ao analisar a eclosão e o impacto das ideias modernistas no Brasil, Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*, também já havia apontado a vida das ruas e praças da cidade de São Paulo, com seus jornais, cinemas, suas universidades, avaliados como elementos dinâmicos da vida metropolitana moderna e expressos na metáfora da noite: “não a noite heroica e bela” e “nem a noite da tragédia também” ou mesmo a “noite da metafísica ou dos ruais com tochas e fachos de holofotes”. A noite de Sevcenko é “uma noite qualquer, longa e exasperante, em que um tuberculoso insone, isolado no alto de um morro, sentia crescer a angústia da solidão. Ou quase solidão” (Sevcenko, 1992, p. 313). Estendendo essa visão alegórica de Sevcenko a nossa compreensão do romance de Lins, no Rio como em São Paulo, o que se vê nas cidades são não somente sua face luminosa, mas suas formas de respiro, vivência e convivência produtivas que rondam a cidade invisibilizada, com todas as suas paradoxais contradições.

Nas duas passagens escolhidas no início deste capítulo como modos de entrada no romance, vimos que uma série de sujeitos, ficcionais e não-ficcionais vão povoando a trama narrativa: Paulinho Naval, o sambista Brancura, a prostituta Valdirene, Sodré, Valdemar, Tia Amélia, dentre muitos outros, fazem parte

dessa recomposição social de que o romance se vale. O espaço social é o das ruas e os ambientes, como o Bar Apolo, situam-se nas imediações da Cidade Nova próximas à zona do meretrício. São sujeitos, imagens e locais até então pouquíssimo visitados na série romanesca nacional. Essa cartografia renova as bases do espaço geográfico ficcional em nossas letras. Mas a novidade do romance de Lins não situa apenas sujeitos, espaços e temporalidades alijadas da reflexão ficcional.

Lins insere a Umbanda como elemento essencial na trama e por meio dessa religião afro-brasileira o romance acentua o aspecto religioso determinante nos arredores da cidade. Na obra, a discreta, porém imponente presença de Tia Amélia remete à contribuição essencial das matriarcas baianas na configuração social do Rio negro, especialmente na região chamada de Pequena África. Essas mulheres pretas, com seus rituais de terreiro, com suas rezas, sua culinária e o apreço pelas festas e através do trabalho cotidiano de construção identitária advindas de seu estar-negro no mundo, foram responsáveis diretas pela formação do samba como um estilo musical que se confunde hoje com o próprio sentido da nação, mas sem o patriotismo capenga que costuma rondar o conceito de brasilidade.

A despeito das falhas de revisão e das discontinuidades no romance, Lins equilibra a trama entre uma concentração grande de temas, personagens, histórias, fatos históricos e experiências culturais, sociais, religiosas, própria da *mathesis* – uma das forças do texto literário. Um capítulo fundamental para a compreensão dos movimentos culturais no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX nos ajuda a compreender a trajetória do samba na vida cultural da capital da Primeira República: trata-se da ascensão de um grupo de artistas vivendo em regiões geográficas menosprezadas pelos poderes públicos e pela *intelligentsia*, de sujeitos considerados de baixa extração social, mas que foram hábeis o suficiente para, em pouco mais de três décadas após a Abolição, transformar o panorama cultural da principal cidade do país, engendrando a ideia moderna de música popular brasileira,

estabelecendo as bases formativas de um projeto nacional-identitário não somente alternativo, mas de base comunitária, com fortes colorações utópicas e reais potencialidades que partiam das mais variadas e ousadas teses, muitas de caráter contracolonial, muito antes da ideia de colonialidade se consolidar. E em que ambiente isso se deu?

O mundo do mangue, em volta do qual o grupo do Estácio circulava, além de restrito, possuía código próprio inteiramente diferente dos princípios morais e sociais então vigentes. Esse mesmo grupo adaptou-se, com proveito, aos novos padrões de comportamento condizentes com o meio e às novas formas de sobrevivência. A realidade de suas vidas prendia-se apenas ao cotidiano imediato (Franceschi, 2010, p. 196).

Franceschi dizia que “o que realmente desequilibrava era a enorme criatividade musical que o grupo revelava, dentro e fora da zona de prostituição”. Daí uma energia musical que criou “uma nova linguagem até então desconhecida e, ao mesmo tempo, estabeleceu, para seus componentes, escala de importância e poder na sobrevivência do cotidiano” (Franceschi, 2010, p. 196). A realidade do Estácio, para Franceschi, “surpreendeu os pseudodonos da cultura”, que jamais imaginariam que um agrupamento pequeno, “filhos da primeira geração saída da escravidão” (Franceschi, 2010, p. 198) pudesse exercer um protagonismo fundamental na configuração de uma cultura nacional, ameaçando a tranquilidade das elites com uma “tempestade de música inferior” que representava um nacionalismo “sem razão de ser”, como disse o jornalista Renato Almeida, no *Diário de Notícias* de 18 de junho de 1930 (*apud* Franceschi, 2010, p. 198). Em *Desde que o samba é samba*, aqueles três ou pouco mais anos em que o grupo do Estácio se reuniu para estabelecer o que seria a estrutura futura dos desfiles das Escolas de Samba e que culminou em um novo ritmo, mais próprio ao bailado nas ruas, são fixados temporalmente por Lins. É uma

temporalidade imbuída de caráter histórico, porém, filtrada pelo ficcional, cuja missão é fixar na memória coletiva um capítulo determinante de nossa claudicante modernidade, práticas culturais, religiosas, políticas e sociais protagonizadas pelas camadas subalternizadas da cidade partida.

Nossa abordagem inicial do romance não trata exatamente da ficcionalização de Lins para os contextos sociais e culturais que determinariam o futuro dos desfiles e, mais tarde, das produções literárias e musicais que culminariam no surgimento do samba-enredo como nova espécie literária e musical. Em um primeiro momento, nos interessa pensar como Paulo Lins repovoa a história da capital da república e conduz à série literária uma grande galeria de sujeitos marginalizados e invisibilizados, refazendo as cartografias oficiais da cidade do Rio de Janeiro – com justiça à memória de Lima Barreto, Coelho Neto, Benjamin Costallat, Orestes Barbosa, Almirante, dentre outros. Neste sentido, o romance de Lins é obra essencial por provocar no pesquisador estranhamentos e questionamentos, dentre os quais: por que essas histórias fascinantes ainda são pouco trabalhadas na ficcionalização romanesca?

Antes de finalizar este capítulo, pensemos em três observações oriundas das questões desenvolvidas por Franceschi. Primeiramente, embora tenham tido protagonismo na criação da primeira Escola de Samba – outras narrativas, por exemplo, apontam o G.R.E.S. Portela, no subúrbio de Oswaldo Cruz como sendo a Escola mais antiga, à época denominada Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz¹⁵ – o movimento da criação da “Deixa Falar”, pela da Turma do Estácio, não foi o único fator de consolidação dos desfiles das Escolas de Samba. Em segundo lugar, os movimentos em torno do samba, da cultura do samba em geral e das Escolas de Samba em particular flertaram com o que Partidos Comunistas e intelectuais da Semana de 22 (há dúvidas se a massa

¹⁵ Informações colhidas no site do GRES Portela: <https://www.gresportela.com.br/Escola>.

comeu ou ainda comerá o biscoito fino dos modernistas) não lograram alcançar: espalhadas pelas áreas centrais e nobres do Rio de Janeiro, bem como pelos subúrbios distantes e pelo Grande Rio – os demais municípios próximos da capital – as Escolas de Samba se organizaram em formato de células, sendo verdadeiras ilhas de resistência cultural, produção artística, debate político e organização social.

A cultura das Escolas de Samba, come seus modos de produção de presença, experiência artístico-cultural, práticas de convivência e afetos permeiam “todos” – a ênfase das aspas é necessária – os bairros da cidade e os municípios vizinhos, especialmente na Baixada Fluminense. Não há localidades sem Escolas de Samba, para onde quer se volte o olhar. Por fim, nos terreiros de Umbanda e Candomblé e nos terreiros do samba se pratica e produz música e literatura; pesquisa (enredo); artes (escultura; pintura; tecnoartes; desenho de moda; dança, canto, teatro); e se desenvolvem atividades profissionais técnicas, como as de ferreiro, pintor, eletricitista, mecânico, costureira, *designer*, iluminador, coreógrafo, dançarino, percussionista, dentre outras. Frequentemente essas atividades se imbricam, formando a desejada transdisciplinaridade praticada na cotidianidade de um organismo vivo e vibrante.

Desde que o samba é samba revê, a fim de recriar ficcionalmente a saga de artistas majoritariamente negros, aventura identificada no início deste artigo na trajetória do conjunto Oito Batutas, que consideramos um momento emblemático de nossa história cultural no século XX: a viagem do grupo a Paris, considerada capital cultural do mundo, no igualmente icônico mês de fevereiro de 1922.

Lins ficcionaliza as formas com que aquelas heranças e memórias foram e têm sido fundamentais para a ascensão de camadas subalternizadas que, em 1928, desenvolveram e consolidaram o que consideramos a nossa mais importante revolução cultural, em princípio, carioca, futuramente nacional e até hoje, popular. Vitoriosa, barulhenta, a ideia-samba formou-se na dança propiciada pelo ritmo novo e pela festa nas rodas e

terreiros, no batuque e nas cantigas de trabalho e ancestralidade. Ao longo de seu percurso atribulado e errático, pontuado por violências físicas e simbólicas, a ideia-samba marcou a história cultural do país por trazer para o âmbito de uma cultura hegemônica que pretendia ser higienizada e afrancesada, as vidas e histórias das ruas, becos, vielas e morros, e com elas as práticas e táticas de vivência, convivência e resistência dos cidadãos. E esses eram ex-escravizados, sujeitos migrantes e toda a sorte de seres em trânsito que tomaram de assalto a cultura da cidade, desafiaram a lógica perversa da subalternização e empreteceram as artes musicais e literárias, para a felicidade geral da nação.

Capítulo 3

Integrados por exclusão: negritude e mobilidade em *Desde que o samba é samba*

Uma repetição que atravessa este livro é a afirmação de que o surgimento do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), representa um resgate ficcional de grande importância para o repovoamento literário nacional. Em um vasto, variado e complexo território como o brasileiro, é de se supor que as histórias locais e seu papel na construção de uma identidade diversa mais sonhada e buscada do que atingida estão a ser descobertas e a literatura tem um papel fundamental neste sentido, especialmente quando lida como arquivo e memória. Ao tratar da trajetória de um grupo de artistas negros que empreenderam na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, uma revolução poético-musical e estética que inicialmente marcou a cena carioca e fluminense, Lins nos leva a pensar em como aqueles sujeitos conseguiram em tão pouco tempo transformar a cultura nacional, inserindo em sua série hegemônica uma nova visão de arte, de mundo e de sociedade.

Ao apontar o protagonismo de personagens históricas como os sambistas Ismael Silva e Brancura (Silvio Fernandes), arautos de uma ideia artística cujo percurso se confunde com as lutas culturais, sociais, políticas e econômicas da chamada Primeira República, República Velha ou República das Oligarquias (1889-1930), o episódio histórico que Lins ficcionaliza envolve nossa história cultural recente e aprofunda nossa visão crítica acerca de uma modernidade pretendida e a modernidade real, cuja dura realidade dos racismos estruturais é a marca. Estamos falando das culturas de resistência praticadas por pretos e pobres que passaram

pela escravização no Império, atravessaram os mares turbulentos da República Velha e chegaram já fortalecidos em suas lutas culturais quando chega o governo Getúlio Vargas, após a chamada Revolução de 30, também conhecida como Era Vargas (1930-1945).

Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva) é considerado um dos artistas mais importantes no desenvolvimento da arte do samba e de sua trajetória na ordem cultural da Segunda República, também conhecida como a Era Vargas (1930-1945). Brancura (Silvio Fernandes) foi um sambista representativo da margens e sua figura nos permite problematizar as antinomias de uma sociedade recém-saída da escravização cujos negros foram as, vítimas preferenciais em uma ordem que prosseguiria injusta e violenta após a instauração da jovem república. Lançados em um mundo de pretensa libertação, porém, à própria sorte, o processo de integração social dos vilipendiados continuava pautado pela exclusão. Ismael Silva e Brancura não são apenas personagens-modelo de resiliência e luta, são figuras históricas centrais para a compreensão de nossa história cultural recente. É assim que sua aparição em *Desde que o samba é samba* representa, por extensão, uma revisão histórica e também literária, posto que repovoam o universo ficcional com colorações diversas, resgatando, ao menos no plano artístico, a pluriversidade cultural desejada em uma cultura miscigenada e majoritariamente negra. Silva e Brancura representam a saga dos marginalizados, “integrados” por exclusão, no campo cultural brasileiro.

Como já aludido, na primeira cena do romance, além dos protagonistas Ismael Silva e Brancura, a narrativa apresenta aos leitores algumas personagens-chave, dentre elas, a prostituta Valdirene, Sodré, Valdemar e Tia Amélia, em meados da década de 1920, no bairro do Estácio, Rio de Janeiro. A suposta tragédia de sangue, passional, entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar, pela exclusividade da prostituta Valdirene, em um conhecido bar da antiga Cidade Nova, torna-se uma rocambolesca e quase anedótica passagem, subvertido o drama pelo deboche.

Frustrando as expectativas de Brancura e por extensão dos leitores, chega ao local Tia Amélia, mãe de Valdemar. Informada da contenda, ela evita a tragédia e conduz o filho de volta à casa. O leitor vai aos poucos se inteirando do papel de algumas personagens da enorme galeria de sujeitos que o romance contempla em um espaço geográfico pequeno da região central do Rio de Janeiro. Os ambientes por onde circulam essas vidas em trânsito são importantíssimos para a compreensão ampliada e renovada de uma formação cultural que não será descrita nas primeiras décadas do século XX pelas historiografias: cais, praças e trilhos seriam alvo recente de reinterpretações da geografia cultural que uma geoliteratura procura representar.

Pensemos, portanto, no tempo histórico que situa o leitor na década de 1920, muito após a reforma urbana do prefeito Francisco Franco Pereira Passos (1902-1905), também conhecida como “Bota-abaixo”, um conjunto ações marcado por demolições, expulsões e expropriações que redefiniram a paisagem do Centro do Rio recém-republicano, capital e principal cidade do país. O acelerado desenvolvimento urbano do Rio ocorreu *pari passu* com os fluxos migratórios que impulsionaram a ideia das reformas de Pereira Passos, e que, como de praxe, atingiriam profundamente as camadas médias baixas e baixas da população. Higienizar, demolir, sanear, organizar e, principalmente, “civilizar” a capital da República, livrando-a da má fama de cidade insalubre e acometida por doenças como a dengue, a leptospirose, a malária, dentre outras, foram as palavras de ordem do então prefeito. Para a consumação do projeto, foram alargadas, modernizadas e prolongadas as até hoje essenciais e principais vias urbanas da cidade, como as Avenidas Rio Branco, Mem de Sá, Marechal Floriano e a Avenida Passos (batizada em homenagem ao alcaide). Alguns morros, como o Morro do Castelo e o Morro do Senado foram extintos e aplainados. Ruas, como a antiga Matacavalos, hoje Rua Riachuelo, foram reurbanizadas; cortiços e casas de pequenos comércios foram expropriados, enfim: muito do que impedia o avanço civilizatório pretendido no projeto Pereira Passos foi

removido da paisagem carioca. Cerca de 700 a 3 mil construções foram demolidas.¹⁶

O deslocamento forçado provocado pelas ações de Pereira Passos levou populações de negros (e) pobres a migrarem para os subúrbios e/ou se instalarem nas encostas dos morros, próximos ou distantes do Centro. Na área central da cidade, o Morro do Livramento, onde nasceu Machado de Assis; o Morro da Providência e, no caso da ambientação geográfica do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos foram algumas áreas densamente ocupadas pela população expulsa. A grande diversidade racial, cultural e religiosa dessas populações contou com a presença marcante das “tias” baianas, agrupamento social de mulheres, a grande maioria negras, que exerceram um papel vital na formação cultural do samba. Além delas, os retirantes fugindo das secas do Nordeste e os combatentes da Guerra de Canudos; os judeus asquenazes e os europeus oriundos de áreas pobres do Velho Continente formaram na região um pluriverso étnico-cultural extremamente heterogêneo, um mosaico social da cidade que se queria moderna pela destruição e segregação. Uma leitura diversa desse ambiente de grandes e traumáticas transformações do corpo da cidade foi efetuada no romance *O preto que falava iídiche*, de Nei Lopes (2018), cuja trama central gira em torno de uma história do amor entre o inteligente preto Nozinho e a judia branca Rachel, contada por um narrador homodiegético que assim define sua tarefa:

E de tudo isso me veio o gosto, o prazer de estudar a condição humana. De estudar o comportamento dos grupos sociais em função do meio; os processos que interligam os indivíduos em sua vida social; a evolução social desses grupos; e os costumes, as crenças e as tradições transmitidas de geração em geração, que permitem a

¹⁶ Para mais informações e detalhes da reforma de Pereira Passos, acessar: [https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Pas%20\(1902%2D1906\).](https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Pas%20(1902%2D1906).)

continuidade de uma determinada cultura ou de um sistema social (Lopes, 2018, p. 14).

Recorro a esse diálogo com o romance de Lopes para inserir em nosso debate mais um modo de olhar as vias e desvios de uma história (re)contada por ficcionistas contemporâneos e sua contribuição para a complexa história da formação social da cidade do Rio de Janeiro:

Aquele povo fazia parte de contingentes livres e libertos que, com a Abolição, se instalaram nas precárias casas de cômodos das ruas vizinhas à Praça, e que depois, com os espaços esgotados, começaram a levantar casebres improvisados nas encostas dos morros, como o da Providência – que, depois da Guerra de Canudos, acabou ganhando o apelido de morro da Favela, como todo mundo sabe (Lopes, 2018, p. 16).

Estamos diante de ambientação e passagens histórico-geográficas que Paulo Lins, em outra mirada, também ficcionalizou em *Desde que o samba é samba*. A essas ficções, classifico de “literatura de repovoamento”: elas nutrem reflexões políticas que demandam “respostas” engajadas, por conta de as camadas subalternizadas da capital do Brasil de então terem protagonizado transformações as mais abrangentes na cena sociocultural carioca e de forma decisiva. Embora reconheçamos a essencial contribuição de escritores como Coelho Neto, Lima Barreto, João do Rio, Benjamin Costallat, além de Marques Rebêlo, dentre outros, ao acentuarmos o caráter civilizatório e demarcador de fronteiras culturais que até hoje marcam as antinomias do pensamento social brasileiro, precisamos pensar outras formas de construção da cidade moderna. Conforme mostrou Manuel Bomfim (2013, p. 34), em análise pioneira, “a realização social se faz, necessariamente, em esforços individuais; mas é na tradição que se definem as possibilidades de harmonia entre o indivíduo e o conjunto social”.

Quando propusemos voltar no tempo para recuperar leituras em ótica renovada em torno de uma narrativa de repovoamento

originária, a seminal obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, percebemos que o antes marginalizado se torna o canônico das historiografias literárias. Para nós, foi importante constatar que Almeida cria um documento literário importante para que, em meados do século XIX, o olhar ficcional se deslocasse da Corte para as áreas da cidade do Rio de Janeiro onde viviam as populações marginalizadas e periferizadas. *Desde que o samba é samba* surge em nossa leitura como um romance que bebe daquela fonte e dela herda o gosto pela ficcionalização da vida miúda, de histórias encenadas em becos, de ruas pobres e vielas enviesadas e íngremes dos morros e cortiços cariocas, habitadas pela gente humilde que escreveu uma outra história da nação. No romance de Lins, realiza-se a continuidade de uma narrativa e ficcional que privilegia os sujeitos representativos de uma história ainda a ser contada. E os sujeitos dessa história precisam ser conhecidos não somente pelos seus nomes artísticos, mas também pelos bomes de batismo.

Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, *circa* 1908 – 1935). Junto com Milton de Oliveira Ismael Silva (Niterói, RJ – 14 de setembro de 1905 – Rio de Janeiro, 14 de março de 1978); Bide (Alcebiades Maia Barcelos, Rio de Janeiro, Niterói, RJ, 25 de junho de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de março de 1975); Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques, Rio de Janeiro, 1913- 1935); e Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos, Rio de Janeiro, 1900 – 1931), dentre outros, fundaram a primeira escola de Samba, a “Deixa Falar”, em 1928. O grupo lançou as bases do que hoje se chama “samba de sambar”: produção musical-literária diversa das antigas marchas, maxixes e lundus que dominavam a cena musical carioca e feita para a evolução nas ruas e nos desfiles. O grupo ficou conhecido como a “Turma do Estácio”. Eram frequentadores das rodas de samba da Cidade no final da década de 1920, na chamada Pequena África, considerada a região-berço do samba carioca.

Não é demais lembrar que, antes da emergência daquele grupo, “Pelo Telefone”, de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, registrara em 1916 a controversa primeira

gravação de um samba no Brasil, obviamente não sem discussões acaloradas sobre esta primazia. O fato é que, bem antes da ascensão do grupo responsável pela criação da primeira Escola de Samba, o ritmo ganhava notoriedade através dos registros técnicos e modernos – a se destacar a Casa Edison, primeira casa fonográfica do Brasil, fundada em 1900 por Fred Figner, no Rio de Janeiro – que permitiram não somente a rápida reprodução das canções, mas também sua divulgação em massa.

Assim sendo, não é possível ignorar a importância dos movimentos empreendidos pela população negra e que impactaram no surgimento e crescimento das rádios, no desenvolvimento das gravadoras e na difusão em larga escala de uma nova arte popular e de massas. Esses aspectos nos recordam a reflexão fundamental acerca dos aspectos da modernidade que Walter Benjamin (1985, p. 166) havia pensado através da ideia de reprodutibilidade técnica: “[...] a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente”.

Benjamin admitia que no interior dos grandes períodos históricos o modo de existência das coletividades se transformava toda vez que a percepção do mundo era alterada, confirmando o condicionamento histórico da percepção. Com a reprodução técnica e o surgimento de artes concentradas nos novos meios de produção artística como, por exemplo, o cinema, a música em disco e a fotografia, a unicidade e a singularidade que antes determinavam o caráter de aura em torno das obras começam a ceder à volatilidade do objeto contemplado, não mais determinado pelo critério da autenticidade e pelo valor de culto. O valor de culto das obras começava a se desvalorizar, junto com seu valor de eternidade, e para isso colaborou a emergência do caráter de exposição das obras artísticas perante ao público. Segundo Benjamin (1985, p. 185), se por um lado “a técnica atua sobre uma forma de arte determinada”, do outro lado, “as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço

pelas novas formas de arte”, o que nos leva a compreender que “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte”.

Em *Desde que o samba é samba*, a ficcionalização dos pioneiros na criação da primeira Escola de Samba deve ser lida conjuntamente aos primeiros movimentos da história do disco e da música popular. Lins recorda a importância da população negra em meio a um pensamento social e cultural dominado pelo caráter de exclusão que refletia a descontínua modernidade gestada à força e imposta, à revelia dos sujeitos subalternizados, especialmente os escravizados recém-libertos. Para o pensamento hegemônico, pretos e pobres eram sujeitos que representavam a memória de uma ordem não moderna, não especializada, vista como atrasada e marginal. Após a Abolição, foi preciso integrar na sociedade culta aquela massa liberta, mas essa incorporação só poderia ser liderada pelos “civilizados”, por aqueles que tinham em alta conta um padrão de modernidade alinhado às ideologias estrangeiras, principalmente ao modelo europeu. Nada mais distante do que trata o romance de Lins. Nele, encontramos representado o drama da modernidade brasileira, debatendo-se entre o desejo de se criar “uma ordem social competitiva capaz de absorver os diferentes setores da população, ainda que parcialmente, nos estratos ocupacionais e sociais do sistema de produção” dentro de um sistema que carregava no seu interior o “problema da cor”: “[...] uma complexa herança do passado escravocrata acentuada por um capitalismo dependente que, longe de promover encontros, consolidava-se na exclusão manifestada por “atitudes preconceituosas e comportamento discriminativo” (Fernandes, 2007, p. 93). Surpreende, pois, como afirmou Humberto M Franceschi que “um pequeno grupo do bairro do Estácio, desconhecido e inteiramente livre, inventou o samba de carnaval”. Mesmo criando uma “música nova e surpreendente”, nada, porém, “podia prever sua rápida expansão, logo consolidada pela

divulgação, tanto pelo disco como pelo teatro musicado e, pouco mais tarde, pelo rádio” (Franceschi, 2010, p. 167),

A “Deixa Falar” foi gestada nas rodas de boemia, principalmente nos botequins Apolo e Cumpadre, que ficavam na subida do Morro de São Carlos, são estabelecimentos postos em grande evidência pela narrativa de Paulo Lins. Aqueles bares foram se tornando pontos de encontro das gentes que vinham das rodas de samba de diversos pontos da cidade: gente de Benfica, Madureira, da Providência e da Gamboa, dentre as mais diversas áreas do Rio. Nesta confederação de artistas negros, pobres e periféricos destacaram-se Paulo da Portela, Geraldo Pereira, Cartola, Aniceto do Império, Manacéia, Alcides Malandro Histórico, Carlos Cachaça, Chico Santana e Nelson Cavaquinho, para ficarmos em alguns poucos e representativos nomes de artistas que se deslocavam das áreas mais distantes para beber nas fontes do ritmo que dominaria em breve a paisagem musical e cultural da nação.¹⁷

¹⁷ Paulo da Portela é o nome artístico de Paulo Benjamin de Oliveira (Rio de Janeiro, 18 de junho de 1901 – 31 de janeiro de 1949). Paulo foi um dos mais importantes expoentes da construção do samba e da patrimonialização dessa expressão cultural, sendo reconhecido pelos sambistas como o nome mais importante para a consolidação dessa manifestação; Geraldo Pereira (Geraldo Theodoro Pereira, Juiz de Fora, MG, 23 de abril de 1918 – Rio de Janeiro, RJ, 8 de maio de 1955) foi importante sambista e compositor brasileiro; Aniceto do Império (Aniceto de Menezes e Silva Júnior, Rio de Janeiro, 11 de março de 1912 – 19 de julho de 1993) foi um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano; Manacéia (Manacé José de Andrade, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1921 – 10 de novembro de 1995), Alcides Malandro Histórico (Alcides Dias Lopes, Rio de Janeiro – 17 de dezembro de 1909 – 9 de novembro de 1987) e Chico Santana (Francisco Felisberto Santana, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1911 – 26 de março de 1988) foram compositores, músicos e intérpretes da região de Oswaldo Cruz e Madureira e importantes líderes culturais da região; Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro, Rio de Janeiro – 03 de agosto de 1902 – 16 de agosto de 1999) foi cantor e compositor, um dos fundadores da Escola de Samba Mangueira e Nelson Cavaquinho (Nelson Antônio da Silva, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1911 – 18 de fevereiro de 1986) foi notável violonista e compositor carioca, também ligado à fundação da Escola de Samba Mangueira.

No romance de Lins, personagens anônimas se confundem com figuras históricas determinantes para a cultura negra. Tia Amélia, por exemplo, personagem citada no início desta introdução, é referência a uma das “tias baianas” da região. Lins deve ter tomado liberdades em relação aos fatos históricos, se considerarmos a Tia Amélia histórica, mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso compositor Donga (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1889 – 25 de agosto de 1974), e autor de “Pelo telefone”, como dito – e não esposa de personagem homônimo do romance. Os demais sujeitos que compõem a cena romanesca com que iniciamos este artigo são exemplos da diversidade de tipos humanos que circulavam pela região da Cidade Nova: prostitutas, rufiões, descendentes de portugueses, imigrantes do Leste Europeu, judeus asquenazes, ex-escravizados etc.

Se a trama inicial era algo rocambolesca, era porque a região representada no romance era um espaço de muitas disputas e tensões, de relações interpessoais e sociais que incluíam o lenocínio, o jogo ilegal, crimes de morte, o que desmistifica qualquer aura romântica sobre os sujeitos representados. As relações tensas recriadas ficcionalmente por Lins expressam a história de uma cultura e de um grupo, com seus processos de transmissão e construção artística e formado majoritariamente por indivíduos historicamente massacrados buscando sobreviver e criar um caminho próprio em um cenário de extrema repressão e intolerância.

Desde que o samba é samba discute, sem ser panfletário, as tentativas de se minimizar o papel dessas populações nos movimentos identitários de formação da cultura nacional. Humberto M. Franceschi (2010, p. 198) já nos apontou que a força criativa daquele grupo ao surpreender os donos do poder com sua determinação inabalável e com suas táticas do fraco em meio a um momento conturbado da vida nacional, a se destacar a crise do Encilhamento, ocorrida entre o final da Monarquia e o início da República, na chamada República da Espada (1889-1894). A crise foi marcada pela inflação alta e formação de uma bolha econômica),

e foi desencadeada por conta de uma forte crise financeira e institucional. O título da crise se deve às medidas do governo de Deodoro da Fonseca, que tentou resolver a crise através de emissão de papel moeda.

Voltando ao entendimento de Franceschi, a comunidade multifacetada que ocupava a região do Mangue e seus entornos, por onde o grupo do Estácio circulava, ameaçava o *status quo* das elites, cujas regras e normas eram, no todo ou em parte, ignoradas. Aqueles grupos acabaram estabelecendo uma ordem particular que, ao mesmo tempo em que fundava uma tradição enquanto, por meio de diversas práticas de sociabilidade questionava e/ou rejeitava fortemente o tradicionalismo da cultura hegemônica, testando os limites e alcances da arte que criaram. Suas práticas se consolidavam através de mobilidade intensa: eram atores que transitavam tanto pelo submundo dos bares, dos terreiros de Candomblé e das variadas Casas de Santo, quanto pelas zonas de prostituição, pelos morros e mangues. Mas também havia relações intensas com as áreas nobre da cidade, bem como contato estreito com sujeitos de prestígio e em ascensão, como o cantor Francisco Alves, responsável pela compra e difusão dos sambas produzidos pelo grupo do Estácio.

Essas negociações entre classes implicariam o reconhecimento e a implantação do novo estilo poético, literário e musical, o qual não somente expressava artisticamente um pensamento de grupo, mas, principalmente, inseria no âmbito da cultura urbana de uma cidade cujas elites optavam por se afrancesarem, uma “outra modernidade” na qual vários baluartes do modernismo beberiam. Em uma passagem do romance, Lins ficcionaliza um diálogo ilustrativo entre um interessado e entusiasta Manuel Bandeira com um algo irônico e falso modesto Ismael Silva:

O poeta não tinha voz para falar sobre os sambas daquele crioulo de fala mansa, educado, simples, com tanta riqueza de arte e tanta sabedoria com as palavras.

– Você que inventou esse ritmo?

- Sim, eu venho pensando nisso há muito tempo.
- É dois por quatro também. Mesmo compasso. Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas.
- Puxa, Seu Manuel.
- Que Seu Manuel, rapaz! Senhor aqui é você, meu rei! O senhor é que merece pronome de tratamento à altura de sua vocação artística, inovadora, de vanguarda – E voltando-se para o garçom: – Por gentileza, meu querido, pode servir mais um uísque aqui pro meu amigo.
- Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo.
- Pare, por gentileza, de me chamar de senhor. Cante mais um samba, cante, cante, por favor.

O encontro se deu em um elegante restaurante da Zona Sul do Rio de Janeiro, em companhia de Francisco Alves. Estamos na década da Semana de Arte Moderna de 1922, que já havia causado comoção nas paisagens artísticas da intelectualidade paulista. A deferência de parte a parte reflete um momento em que as elites culturais, dos “ricos inteligentes da zona sul” (Lins, 2012, p. 230), aproximavam-se da arte popular e não é sem alguma ironia que Silva faz reverência a Bandeira. Quando diz que vanguarda é o pessoal de São Paulo, o “eu tô sabendo” informa ao poeta famoso que também Silva é um sujeito bem-informado sobre os caminhos da arte consumida pela burguesia. O grupo ruma em seguida para o Café do Compadre, no Estácio, onde Silva, Alves, Bandeira e a cantora Carmem Miranda, que a eles se junta mais tarde, encontram Brancura, Bide e Juvenal. Ali se promove uma sessão de samba no pandeiro, tamborim, surdo e violão. Seguem após para um terreiro de Umbanda, no morro, a pedido de Carmem Miranda. As casas de Candomblé e Umbanda, além dos cultos religiosos, eram também locais onde o samba encontrava abrigo e escapava das perseguições policiais. Ao conluio entre religião e samba, cresceu a afluência de artistas, poetas, intelectuais da elite em um mundo que se insurgia cada vez mais afeito artes revolucionárias e

populares que paulatinamente acabariam por dominar a cena musical. Esses processos ecoaram nas esferas da cultura, da política e influenciaram as mais diversas áreas do pensamento. A própria Carmem Miranda foi um instrumento potente da propaganda getulista nos Estados Unidos e mundo afora, vendendo a imagem de brasilidade que se tornaria inclusive, futuramente, retomada pelos Tropicalistas em fins da década de 1960.

O samba passaria de marginalizado a protagonista da cena carnavalesca. Em 02 de março de 1935 ocorre o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba. Pela primeira vez as agremiações receberam subvenção oficial da Prefeitura do Rio. Dentro desse contexto sociocultural, a trajetória meteórica das Escolas foi um contraponto de fato ao descaso com que as autoridades trataram a produção cultural das camadas baixas da população. O pesquisador Eduardo Granja Coutinho (2011) entende que o grande desafio daqueles artistas era transformar suas narrativas em manifestações concretas de uma concepção de mundo particular, seja, ao mesmo tempo, falando de sua história seja defendendo os interesses do grupo na consolidação de uma memória coletiva.

Quanto a isso, Michael Pollak (1992, p. 2), ao tratar das relações entre a memória individual e a memória coletiva, mostrou que os elementos comuns às duas formas memoriais são “os acontecimentos vividos pessoalmente e os “acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer”. Neste sentido, as narrativas ficcionais apresentam problemas teóricos que precisamos enfrentar: sendo criação de um autor que no presente dirige-se a um passado, não para historiar, mas para representá-lo, a ficção revela-se problemática tanto mais os critérios de invenção e ficcionalização do passado são submetidos às estratégias do discurso literário. Avancemos.

Já dissemos que *Desde que o samba é samba* é romance de escritor contemporâneo e sua escrita é a representação ficcional de um capítulo de nossa história cultural em meio ao contexto social da

Primeira República. Seu processo de representação se concentra na ficcionalização de sujeitos históricos e dialoga com o passado diferentemente das abordagens históricas. A ficção opera por meio de um *como se* no qual reconhecemos, ao mesmo tempo, o fato histórico a que personagens e ações remetem e a tutela de um narrador sujeito de uma enunciação que remete em última instância à instância autoral, regente desses processos. Isso não invalida o papel do discurso literário como espaço de interpretação, registro e manutenção da memória, pois as narrativas orais, embora não partam da relação autor, narrador e narrativa, recuperam memórias de pessoas que intercalam suas funções de sujeitos históricos com as de personagem e narrador. A memória dos sujeitos é atravessada não somente pelo que viveram, mas também pelo que presenciaram ou ouviram de terceiros. Daí a ideia de uma memória mais “verdadeira” ou próxima ao real ser discutível. Michael Pollak chamou de “projeções” ou “transferência por herança” as memórias que revelamos e são codependentes das memórias a mim reveladas por outros.

A ficcionalização da história do samba por Paulo Lins entrelaça diálogos e referências. É de notar que ao final da obra haja uma “Bibliografia”, com um lista de obras consultadas; uma seção com Sites especializados em samba; e uma pequena lista de estudos específicos sobre o ritmo em que aparece uma inusitada *Presença da literatura brasileira III: Modernismo*, de Antônio Candido e José Aderaldo Castello.

A presença de uma bibliografia crítico-literária em uma obra de ficção é um elemento a se destacar. Indica pesquisa acadêmica, embora o fiel propósito do autor seja narrar a história do ritmo e de seus protagonistas através de uma linguagem em consonância com os atos de fala e o universo das classes populares representadas. A preferência pela narrativa realista com tons por vezes naturalistas é coerente sob o ponto de vista da verossimilhança. Além disso, a pesquisa teórica listada, embora sejam evidentes as formas com que os dados históricos se mesclam à invenção ficcional, jamais desfavorece o literário, mas, antes, ajuda os leitores interessados

nem construir um entendimento teórico do fenômeno cultural samba-enredo e sua importância como arte de vanguarda.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2021) entende que a “modernidade negra” está vinculada a uma série de eventos, dentro e fora do Brasil, que buscaram o protagonismo negro, como a *Harlem Renaissance*, movimento dos negros da periferia de Nova Iorque que redefiniu a paisagem negro-moderna americana, na música, na literatura, no teatro e nas demais formas artísticas. No Brasil, salienta Guimarães (2021, p. 84-85), houve uma busca de reconhecimento da parte dos negros – palavra que começa a substituir “preto” ou “homens de cor” – como brasileiros e não como africanos. A título de ilustração, em um fragmento de “Sou mais o samba” (1977), o compositor Candeia (ano) cantava:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Menino, tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, puedes crer

À juventude de hoje
Dou meu conselho de vez:
Quem não sabe o bê-á-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português

A palavra negro havia ganhado um sentido bastante pejorativo nos anos que antecederam a Abolição; naquele mesmo período, o termo “raça” passou a figurar em detrimento da palavra “classe”, usada, segundo Guimarães, no século XIX para se referir tanto aos senhores escravocratas quanto aos escravizados. Guimarães destaca

ainda que a integração dos mulatos à vida nacional antecedeu a abolição, ainda no século XIX. Decorre daí que haveria duas vertentes da modernidade negra: o primeiro, iniciado nas Américas com a Abolição da escravatura veria uma oscilação da representação dos negros, vista como algo mais positivo pelos europeus, ao menos no campo da arte; e outra, que se inicia com a representação positiva dos negros feita pelos próprios negros (Guimarães, 2021, p. 70). Como a formação social dos grupos é algo por demais complexo para ser reduzido a alguns pressupostos teóricos, a tríade raça, classe e cor é também de difícil consenso.

Florestan Fernandes (2007, p. 93) afirmou que o “problema da cor” reflete uma “complexa herança do passado, continuamente reforçada pelas tendências assumidas pela desigualdade sob o capitalismo dependente, e preservada através da manifestação conjunta de atitudes preconceituosas e comportamentos discriminativos baseados na “cor”. Fernandes entendia que a estrutura de uma sociedade de classes sob o capitalismo dependente, com em nosso caso, é um fator que agrava a concentração da riqueza e dificulta a mobilidade social ascendente e o posicionamento em uma ordem social que requer sujeitos competitivos sob os parâmetros do grande capital (hoje, acrescidos do imperativo tecnológico).

Quanto a isso, faremos um breve parêntese para destacar a ideia de “dívida impagável”, cunhada por Denise Ferreira da Silva (2024). Nela, Silva examina a colonialidade e a racialidade como parte de uma estrutura capitalista global como a colonialidade e a racialidade estruturam o capital global na qual a escravidão e o colonialismo geraram uma dívida que não pode ser paga, nem moral nem economicamente. E isso nos traz a um presente em que:

O trabalho que a negritude faz – e ao fazer recusa suas operações enquanto uma categoria – toda vez que o corpo negro é solto de suas garras (quando mobilizado por um símile) é evocar as feridas que sinalizam a autoridade do Proprietário ou a violência total que mapeou o contexto colonial (Silva, 2024, p. 305).

Muito antes, em 1930, Manoel Bomfim acreditava que o Brasil no contexto mundial poderia ser um jogador forte no mundo do capital, desde se fizesse uma defesa intransigente da história nacional (Bomfim, 2013, p. 43). Com isso, Bomfim promoveu uma crítica contundente de nossas elites, segundo ele, retrógradas e amantes dos privilégios, o que retoma a questão do impagável da dívida advogado por Silva. Nunca é demais recordar, a partir dessa colocação de Bomfim, a informação trazida por Pierre Verger, em seu seminal *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo de Benim e a Bahia-de-Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX* (2021, p. 32), de que, em 14 de dezembro de 1890, Rui Barbosa emitiu um despacho em que ordenava a destruição de livros e documentos a respeito da escravização depositados no Ministério das Finanças, sob o pretexto de evitar uma sangria nos cofres públicos com pedidos de indenização pelos ex-senhores de escravizados. Uma nova circular do Ministério das Finanças, emitida então pelo conselheiro Tristão de Alencar Araripe, de 29 de maio de 1891, decretou a destruição dos arquivos provinciais, privando as gerações futuras de documentação essencial ao estudo da escravização.

Restavam, portanto, as fontes orais e as obras artísticas sobreviventes da devassa e da destruição. A recuperação do passado pela literatura revela aspectos não absorvidos ou devidamente esmiuçados pela história oficial, o que explica em parte a ficcionalização de um suposto diálogo entre Bandeira e Silva. Ainda que operando na imaginação-invenção, as relações entre os discursos literário e histórico lançam luzes sobre as lacunas provenientes do apagamento dos arquivos. Assim, é compreensível a profusão de nomes nesta verdadeira estratégia de repovoamento da literatura e, por extensão, da série histórica, como podemos ler nesse breve exemplo do romance. Encontramo-nos em um momento de uma reunião de nomes ilustres do samba do Estácio, na casa de Tias Amélia, em que Mão Mariana passa o defumador em todos os cantos da casa enquanto se cantava um ponto conhecido sobre as ervas da jurema (Lins, 2012, p. 188). Após,

os participantes da reunião louvaram Oxalá, Ogum, os pretos velhos e todos os exus da casa, fechando a sessão com a subida das entidades. A passagem que queremos destacar é a seguinte:

Depois que acabou a gira começou a reunião.

Estavam Silva, Lopes, Bide, Edgarzinho, Brancura, Bastos, Baiaco, Edgar, João Nina, Valdirene, Valdemar, Ivete e seu marido, o alfaiate Gilberto Assemany, Lacerda, mais uma turma que frequentava os bares do Apolo e o Café do Compadre e que o próprio Silva tinha convidado. Também se fazia presente um monte de pessoas que só foram porque Tias Amélia estava no pedaço e isso era sinal de coisa séria, bloco de respeito, coisa familiar. Se as putas e os malandros fossem não haveria problema, pois há momentos em que se deve misturar tudo sem nenhum preconceito ao sabor da arte. Foram também os componentes do bloco União Faz a Força, que o falecido Rubem comandava.

A profusão de nomes, a menção a lugares icônicos da boemia do Estácio e da Zona do Mangue traz para o discurso romanesco uma possibilidade utópica de reparação do impagável, ao menos no nível simbólico. Afirmar essa vitória do samba é, pois, ao menos no nível cultural, uma tarefa e uma afirmação de uma dívida e, ao mesmo tempo, a certeza de que uma reparação simbólica só nos faz lembrar da reparação real, econômica, material que, se não pode ser efetuada, jamais poderá deixar de ser cobrada ou esquecida.

Pudemos compreender por meio do texto literário a importância das periferias em um romance como *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, espécie de narrativa inaugural que propiciou uma série de outras das quais o romance de Paulo Lins é um exemplo contemporâneo. Almeida havia estreado no romance sem aplauso público e mesmo as edições que se sucederam não fizeram jus à importância que a obra viria a ter ao longo do século XX, como vimos no exemplo de Marques Rebêlo (1943, p. 115) e Mário de Andrade (1941). Se Mário de Andrade apontara a incoerência de não haver negros na narrativa das *Memórias de um Sargento de Milícias*, o romance de Lins

também sofreria críticas acerca do tratamento dado às minorias. Um exemplo é a homossexualidade ficcionalizada de Ismael Silva.

A reações à homossexualidade de Ismael Silva (Cabral, 2012) no romance de Lins revelam camadas de recepção das obras artísticas frente aos temas do presente, o que quer dizer que toda análise é histórica de alguma maneira, já que a história é uma interlocutora sempre atualizável. É mérito de Lins não evitar a polêmica, como se lê na passagem: “Esse tempo na vida de Silva foi de felicidade daquelas que se quer para sempre. Quem diria que aquele sífilítico, homossexual, negro, pobre iria trabalhar com o maior cantor da época” (Lins, 2012, p. 230). Sem se preocupar com o crivo moral, nosso modo de entrada na obra demandou formas de abordagem expandidas. A despeito de falhas e exageros próprios de um romance que flerta com a metaficção, encontramos na narrativa “uma” história do samba muito mais representativa da realidade de um grupo social do que necessariamente polêmica.

Autor contemporâneo, Lins teve a seu dispor um manancial documental que lhe permitiu narrar com menos amarras e mais propriedade a saga de um povo, sujeitos integrados por exclusão em uma sociedade de favores e privilégios (Fernandes, 2007, p. 290) na qual o desmantelamento da estrutura colonial não favoreceu os escravizados. A questão negra se daria na luta contra o preconceito e a exclusão e pautada pelas reivindicações por direitos usurpados em uma sociedade que tentava (e ainda tenta) apagar o passado e negava (e ainda nega) o preconceito racial (Guimarães, 2021, p. 93). Demanda-se dos movimentos negros um posicionamento “antibranco”, conforme advogado Florestan Fernandes (2007, p. 313) que objetive “mostrar aos brancos o verdadeiro sentido da revolução democrática da personalidade, da sociedade e da cultura”, como no caso da Umbanda, recusada pela Federação Espírita de aceitar a manifestação de “espíritos não evoluídos” e do Candomblé.

Na luta pelo reconhecimento, a aludida reunião em casa de Tia Amélia tinha como o intuito de criar um bloco para as famílias brincarem, um bloco de corda com diretoria e funções de

organização das finanças (Lins, 2012, p. 189). Ao fim dessa reunião, conta-nos o narrador: “Enfim, o pontapé inicial tinha sido bem dado. A escola de samba Deixa Falar nascia naquele dia” (Lins, 2012, p. 193). Finda a reunião, Bide canta um samba e a música prossegue. Excluídos, agora em processo de integração, completa-se a primeira parte da saga do samba, cujos desdobramentos estamos a conferir ainda hoje.

Capítulo 4

Territórios reais e imaginados: o caso Nei Lopes

Como se observa no título deste capítulo, o estudo dos trânsitos narrativos em obras ficcionais contemporâneas demanda uma leitura que preze pela análise da intensa mobilidade característica dos narradores e personagens dessas narrativas no espaço-tempo da cidade. Os territórios ficcionalizados remetem a uma representação do espaço físico e geográfico com certa correspondência no mundo da vida. Digamos “certa” relação com o documento, a cartografia, o arquivo, já que também o que chamamos de o factual verificável sempre estará em tensa relação com as interpretações que dele são produzidas. Temos então, ao lado dos chamados territórios reais, a invenção de territórios imaginados, muitos confundidos com o que entendemos por tradição. Eric Hobsbawm (2024, p. 7) diz que nada parece mais imemorial ou tradicional do que as cerimônias pomposas da realeza britânica, mas se entendermos que a forma atual desse espetáculo data dos séculos XIX e XX, veremos que essas “tradições” são bastante recentes ou até mesmo inventadas. Para Hobsbawm, embora utilizado de forma ampla, o termo “tradição inventada” nunca é indefinido. As tradições são formas institucionalizadas de difícil localização no tempo e muitas das tradições, como a “Missa do Galo”, no Natal, só foram possíveis de se tornarem planetárias com o advento do rádio e da televisão, o que significa que a todo o momento tradições podem estar sendo inventadas.

No caso da ascensão e consolidação do samba e de toda uma cultura desenvolvida nos arredores do centro hegemônico da Cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, uma rica hibridação que envolveu as religiosidades de matriz

africana, a problemática política do pós-Abolição, a trazer ao debate a questão econômica que não considerou devidamente o problema de classe, além da resistente e potente determinação de pretos (e) pobres em fazer valer suas ideias e sua arte, tudo isso, fez parte de um processo que aqui chamarei de ideia-samba. No início do projeto do samba, a questão de raça extrapolava a questão das características físicas e discutia na verdade o tipo de cultura que aqueles sujeitos pretenderam estabelecer como representativa de suas tradições e aspirações. Além do passado ancestral, tratava-se de criar e recriar as tradições e mesmo inventar uma ideia aglutinadora sob a qual se abrigariam a questão da estrutura econômica que dividia os sujeitos entre “nós” e eles a partir da posse do capital. Deste modo, a ideia-samba é compreendida por nós como um processo cultural, econômico e político em que categorias de raça, e nação se hibridizavam e potencializavam por meio da crítica a hierarquias e privilégios de classe.

Neste sentido, os processos de trocas interculturais e transculturais são identificados conjuntamente aos processos socioeconômicos que mobilizaram as classes subalternizadas a criarem uma ideia-samba que já trazia uma concepção originária do que viria a ser o combate à colonialidade, ou melhor: identificava-se e problematizava-se os processos complexos de hierarquização e hegemonização e com eles se negociava e os combatia, na medida das possibilidades das táticas que os fracos poderiam empregar nesta luta. Na contemporaneidade, especialmente neste século XXI, a literatura de alguns autores representam algumas dessas lutas e se fazem ao mesmo tempo arquivo e construção de imaginários.

Neste capítulo, concentraremos nosso debate na análise do romance *A lua triste descamba*, de Nei Lopes. Essa narrativa nos guiará por um percurso de leituras que objetiva identificar, avaliar e problematizar a construção de um imaginário literário que reterritorializa espaços geográficos e culturais do Rio de Janeiro capital da República, que chamaremos de Rio negro, termo tomado de empréstimo a uma das obras de Nei Lopes, *Rio Negro*, 50 (2015).

Mais restritamente, travaremos diálogos comparativos com demais obras que, por diferentes meios e modos, promovem a discussão entre cultura e espaço público. Uma delas é, sem dúvida, *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins.

Entendemos que a reflexão sobre a construção de um espaço coletivo multifacetado deve ser pautada pela compreensão do papel da memória nos processos de transmissão cultural, sem esquecer as lutas de indivíduos e grupos pela ocupação física e simbólica de territórios específicos, no caso, da cidade do Rio de Janeiro. Fecharemos este início com duas reflexões de Hobsbawm sobre as tradições: a primeira delas diz respeito à repetição o que faz com que as tradições reflitam uma continuidade em relação ao passado; a segunda aponta que o passado histórico na qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido no tempo. Assim, Hobsbawm conclui: “É natural que qualquer prática social que tenha de ser muito repetida tenda, por conveniência e para maior eficiência, a gerar um certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume” (Hobsbawm, 2024, p. 9). As redes de convenção e rotina que apenas repetem hábitos (como as atividades de rotina e repetição em uma fábrica, por exemplo) são técnicas, enquanto as tradições são ideológicas, ou seja, “a invenção das tradições é um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (Hobsbawm, 2024, p. 11). Esses processos, no caso do samba, estão intrinsecamente ligados ao corpo da cidade, às formas de significação dadas a certos elementos que reterritorializa espaços, como no caso do Cais do Valongo, cujas ruínas passam a ser não somente documento histórico, mas parte de um processo de valorização e memória da herança negra e do passado de abusos contra esse povo. Espaços considerados da branquitude, como a casa de Manuel Bandeira, na Rua Morais e Vale, na Lapa, Centro do Rio, em que o “Poema do Beco”, transcrita na fachada do imóvel, passam também a significar uma espécie de continuidade da memória de um carnaval imaginado e da

valorização da festa por um poeta da intelectualidade branca, que apreciava de seu sobrado o burburinho das festas de Momo no vizinho Beco das Carmelitas.

É próprio da marcha histórica das cidades que os espaços públicos sofram alterações, a depender das necessidades e das políticas de ocupação, expansão, redução e ressignificação dos territórios. As transformações ocorridas nestes espaços nos levam a pensar em uma geo-história que nos permita problematizar as reelaborações estruturais, culturais e simbólicas por que passaram e passam a urbe, bem como os efeitos dessas práticas nos mais variados campos do saber. O percurso dessas mudanças está registrado e, no momento, podemos dizer, consolidado na memória literária que se manifesta como espécie de arquivo em que detectamos os rastros e as pegadas dos inúmeros sujeitos que transitaram pelos territórios e neste percurso construíram verdadeiros movimentos de reconfiguração e criação de processos civilizatórios urbanos.

O espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro até hoje é um *locus* privilegiado e isso não passou despercebido pelos mais diversos ficcionistas. Sem a pretensão de mapear um conjunto de autores e obras, principalmente por conta do espaço desse um artigo, podemos remontar, no século XIX à obra de Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Joaquim Manuel de Almeida, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, para ficarmos em alguns de nossos escritores do período mais canonizados. No século XX, as referências serão cada vez mais vastas, em um arco que vai, desde as obras dos cronistas – como Benjamin Costallat e João do Rio – até a ficção de um Lima Barreto (também cronista) ou de um Marques Rebelo, para ficarmos nesses dois grandes exemplos, chegando, na década de 1960 à extensa obra romanesca e aos contos de Rubem Fonseca.

É nesse aspecto de tensionamento entre forma literária e o viés dialógico da construção de territórios imaginados pela ficcionalização que queremos compreender a problematização literária em curso nas obras de Nei Lopes. Com isso, pretendemos

avaliar comparativamente os vestígios de uma história que o tempo foi transformando, ou melhor, reelaborando, em uma espécie de *continuum* marcado por reviravoltas e peripécias. Ao tratarmos de “narrativas em trânsito”, estamos pensando em um conjunto determinado de obras e autores heterogêneos que dialogam entre si, mas ao mesmo tempo nos permitem traçar algumas interseções importantes com outras poéticas autorais, sempre respeitando as particularidades de cada obra.

No multifacetado universo da contemporaneidade, sempre observando os temas, as estratégias e as formas discursivas literárias, tratar de trânsito implica problematizar as ideias de movimento, mudança, mobilidade, pesquisa constante e, mais especificamente quanto à obra de Lopes, a errância e a migrância. Reconhecemos nestes termos algumas linhas de força dos estudos contemporâneos, especialmente ao longo das últimas décadas do século XX e das primeiras do século XXI. A ideia de trânsito também nos leva a pensar a literatura como movimento de passagem, ou seja, como espaço propício à investigação dos rastros da história e do trabalho da memória na construção de um presente que não se desvencilha do passado. Essas passagens se tornam cada vez mais visíveis conforme consideramos a importância das relações entre cultura e espaço público que demandam atenção para aqueles sujeitos em trânsito cujos rastros deixados nos dão pistas, ressignificam e reincorporam no discurso crítico algumas experiências e práticas que transformaram decisivamente a territorialidade urbana e cultural do Rio de Janeiro. Não podemos falar dos processos cada vez mais frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória e nem negligenciar o papel da história na reconstrução identitária dos mais diversos territórios, sobretudo quando se trata da produção de imaginários modernos que tomam a cidade e seus processos culturais como elementos formativos daquilo que na época se manifestava como luta cultural pelos processos de construção da ideia de nação e de nacionalidade.

A leitura de obras literárias que tratam da representação da cidade do Rio de Janeiro e, mais importante, que problematizam os processos de formação cultural delineado com mais propriedade nas bordas da sociedade dita culta – e, obviamente, negligenciados por ela – é um caminho crítico produtivo e combativo para tratarmos da relação entre espaço e memória. Estamos pensando diretamente no que Maurice Halbwachs (2006) apontou quando tentou aproximar sua análise sociológica da realidade concreta dos sujeitos, tomando como parâmetro os contextos sociais, imprescindíveis na reconstrução do que ele chamou de memória. E nos perguntamos por que meios a literatura do agora pode contribuir para o fortalecimento de uma leitura cidadã, leia-se crítica, no contexto político hegemonicamente negacionista e autoritário do agora.

O romance *A lua triste descamba* (2012), de Nei Lopes, será a chave-mestra com que abriremos as primeiras portas desta reflexão. Nesta narrativa, o trânsito dos personagens pelos subúrbios cariocas aponta para um novo espaço geográfico e social significativo para a história do Rio de Janeiro e de suas lutas culturais. Ao mesmo tempo, retoma-se por comparação, o diálogo estabelecido pelo romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. Quanto a isso, vale dizer que a ficção de Lopes jamais se desgarra da relação com as áreas à época periféricas do Centro do Rio de Janeiro. Assim como no romance de Paulo Lins, Nei Lopes lida com uma grande galeria de personagens, em sua maioria, negros. Sua narrativa é composta por trabalhadores pobres, pequenos comerciantes, desempregados, músicos, artistas, lavadeiras, cafetões, prostitutas, mães e pais de santo, enfim, uma gama de indivíduos que transitam intensamente por uma cidade partida, para nos valermos da expressão de Zuenir Ventura (1994), e cujas regiões mais distantes à época ainda são pouco contempladas ou rememorados pela historiografia e pelos discursos oficiais do patrimônio e da memória.

A lua triste descamba e *Desde que o samba é samba* são fundamentalmente narrativas de espaço. A geografia da cidade do

Rio de Janeiro é um elemento essencial para se compreender as relações entre trânsitos narrativos, mobilidade sociocultural e papel da memória na configuração de uma cidade negra que vai sendo repovoada por meio do discurso literário. Daí novamente pensarmos na contribuição de Maurice Halbwachs (2006, p. 71), a nos socorrer quando avalia que “ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora”. Se por um lado as lembranças são marcas indelévels de cada indivíduo, elas se configuram, por outro, como imagens parciais dentro de um organismo maior, conforme seja grande ou pequena a sociedade em que este indivíduo está inserido. Na literatura, nossa preocupação em estabelecer uma relação entre mundo do texto e mundo da vida, nos levou ao termo “comunidade mundo-textual”. A ideia de comunidade propõe compartilhamento de memórias e experiências, enquanto que o atrelamento entre mundo e texto expressa os processos pelos quais a literatura se configura como lugar de memória e do saber histórico. A comunidade mundo-textual é um espaço privilegiado onde se pode questionar e resgatar o que ficou ou se deixou esquecido na historiografia oficial.

Tratando mais especificamente de *A lua triste descamba*, ao analisar a função do narrador, vemos que ele funciona como ponto de partida para o resgate de uma memória individual, o que se verifica na ficcionalização do espaço social em que os sujeitos transitam. Estamos tratando, ao que parece, de um tipo de sujeito que fala no romance para desvelar sua individualidade ao mesmo tempo em que permite que todo um corpo social se expresse. A leitura de Nei Lopes nos provoca, neste sentido, a pensar o texto literário como espécie de arquivo e local de encenação, concomitantemente, de desconstrução e produção de memória. Como vimos, a Reforma Pereira Passos expulsou boa parte da população do Centro para os morros do entorno do Centro da Cidade, para os subúrbios distante e para a região metropolitana do Grande Rio. A diversidade racial, étnica e cultural também se encontra representada nos romances Lopes e nos recorda dessa massa, predominantemente negra, removida.

Também no subúrbio distante, a ideia-samba estava por ser construída e *A lua triste descamba* é uma ficcionalização dessa história. Façamos uma breve pausa para situar o romance para leitores ainda não iniciados na obra.

A lua triste descamba surgiu após o lançamento do célebre *Mandingas da mulata velha na Cidade Nova* (2009); de *Oiobomé: a epopeia de uma nação* (2010), e *Esta árvore dourada que supomos* (2011). Em *Mandingas da mulata velha na Cidade Nova*, o espaço geográfico se concentra no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX; já *Oiobomé*, classificado por Lopes como uma rapsódia, situa-se no fictício país que dá título à obra, fundado em fins do século XVIII por um ex-escravizado, Domingo Vieira dos Santos; e *Esta árvore dourada que supomos* acompanha a saga do professor negro Vagner e sua esposa Maura, de suposta ascendência espanhola, que vasculha a herança genética da família enquanto tenta compreender a enfermidade de seu filho mais novo, acometido de anemia falciforme, doença que atinge principalmente os afrodescendentes. A esses três, veio juntar-se *A lua triste descamba*, em 2012.

Neste romance Lopes ficcionaliza uma suposta entrevista concedida por seu Juvenal, ou Nanal, em um dia e mês indefinidos do ano de 1980. O espaço geográfico dominante é o subúrbio carioca, mas Lopes também passeia pela Baixada Fluminense e pelo interior do estado do Rio de Janeiro, sem esquecer o recorrente Centro do Rio de Janeiro. À predominância da voz heterodiegética em seus três primeiros romances, *A lua triste descamba* apresenta um narrador autodiegético, escolha coerente com a suposta entrevista em que predomina a vontade de a personagem lançar luz sobre si, sobre sua trajetória e sobre seu papel na criação da Escola de Samba Irmãos Unidos da Fontinha: o ressentido Nanal domina a enunciação, que se torna para ele uma espécie de compensação para seu esquecimento pela história, ofuscada por outras personagens que, aliás, ele generosamente – ou por despeito – ficcionaliza e historiciza. Não sem ironia, o primeiro capítulo da narrativa intitula-se “Fala, Nanal!”. O título do capítulo pode ser

lido como uma crítica à concessão um tanto forçada à voz do personagem-narrador. Conforme a entonação, pode-se ler o título como um brando reconhecimento do direito do personagem à fala, mas também pode ser entendido como um convite à autoexaltação. Em relação à entonação, a narrativa não consegue resolver o impasse, apenas o leitor pode tomar posição diante das possibilidades.

Traços de oralidade e jogos de fala são marcas do romance e fazem parte das estratégias discursivo-literárias de Lopes e traduzem um pouco de sua vivência como compositor popular e cidadão do subúrbio que consegue transitar com maestria e fina observação por esse universo social e geográfico. A relação entre escrita e oralidade é um elemento da estrutura romanesca de Lopes, que procura ser fiel ao mundo do samba, da malandragem, da vida miúda cotidiana de gente humilde por ele fixada em prosa e verso. Como exemplo, há uma suposta “Nota dos Editores”, em *A lua triste descamba*, onde se lê uma explicação um tanto enviesada sobre as noções de “erro”, “vício de linguagem”, linguagem “regional”, seguida de uma defesa da fala do povo suburbano carioca na primeira metade do século XX.

De forma objetiva, o que pretende Nanal? A princípio, ele procura “historicizar” em nova mirada o processo de surgimento e consolidação da Escola de Samba Irmãos Unidos da Fontinha, entidade ficcional criada no subúrbio e que se confunde com a história do samba na região de Oswaldo Cruz e Madureira. Conforme a leitura avança, percebemos a presença de uma memória errática que passeia por espaços os mais diversos do subúrbio carioca distante do Centro. Nanal, como dito, (re)povoa a cena narrativa com uma multidão de sujeitos-personagens, fictícios e históricos, evocando no repertório dos leitores a necessidade de identificação do passado histórico ao mesmo tempo em que são reconhecidos os processos ficcionais próprios da representação de uma memória caótica e fragmentada que reúne acontecimentos filtrados ora pelas limitações da lembrança do já velho personagem ora por sua visão ressentida dos eventos rememorados, o que torna

a narrativa no mínimo suspeita tanto quanto à veracidade dos fatos quanto à tentativa dialógica de problematizar os eventos que arregimenta. Não sendo um documento histórico, a saída pela ficcionalização marca o processo da entrevista, que deverá necessariamente ser mediada pelos leitores. A história da agremiação que completaria em 1980 50 anos é, portanto, mediada por um narrador autodiegético comprometido com sua visão particular dos eventos, o que o leva a promover uma revisão/desarticulação/reconstrução e uma desconstrução da história que adiante analisaremos mais detidamente.

Quanto à Escola de Samba ficcionalizada, as epígrafes do romance lançam luzes e incertezas para o leitor. Uma delas é sugestiva, pois retirada de um samba de Dona Zica, por volta de 1950, feito para a Escola de Samba Paz e Amor: “Lá vem a autora rompendo/E a lua triste descamba/ Ela vai com saudade/ De deixar o nosso samba” (Lopes, 2012, p. 7). Os dados dessa citação não foram encontrados na rede e nem livro, até o momento em que escrevemos. A informação sobre autoria da poesia do samba e de sua autora nos foi passada pelo próprio escritor, que disse ter citado de memória a passagem. Daí o problema quando se recorre às fontes é a impossibilidade de comprovação documental da informação proveniente da memória ou do “ouvir dizer”, saberes da oralidade, como no caso da citação a Dona Zica.¹⁸ Assim como representadas no romance, a oralidade e a veracidade dos relatos servem para provocar os leitores em sua busca pela realidade nas páginas do romance e da história. Não sendo a oralidade objeto específico deste trabalho, precisamos, porém, destacá-la como parte fundamental das estratégias ficcionais de Lopes. É por meio dessa memória e do saber oral, cujos ensinamentos, aprendizagens

¹⁸ A informação sobre a letra do samba de Dona Zica nos foi dada em conversa com o autor quando do relançamento de *A lua triste descamba* em Madureira, na Feira das Yabás, evento que reúne música, literatura, gastronomia, arte etc. O evento ocorre mensalmente. Nei Lopes participou da edição de 12 de novembro de 2023 e na ocasião relançou o aludido romance, participou de uma breve entrevista e se apresentou em um pequeno show.

e registros formam a matéria prima para o giro colonial de Lopes, que refaz, repensa, repovoa e redireciona a geografia cultural da cidade do Rio de Janeiro no projeto de reconfiguração histórico-cultural da cidade.

Como aponta Luciana Ballestrin (2013, p. 11), a colonialidade do poder, conceito cunhado por Aníbal Quijano, denuncia as “relações de colonialidade nas esferas econômica e política” e mostra que essas relações “não findaram com a destruição do colonialismo”. Como também defende Maldonado-Torres (2020 p. 562), “a virada decolonial representa uma inversão do esquema de sujeição da colonialidade. Se na visão dominante a entidade colonizada aparece como um problema, a virada decolonial apresenta os colonizados como agentes que colocam problemas [...]”. Daí que a colonialidade ainda se apresenta como “um projeto sociopolítico inscrito dentro da modernidade ocidental que continua servindo ao papel de invisibilizar e colonizar as concepções indígenas e as experiências afro-americanas de território e de coletividade” (Maldonado-Torres, 2020, p. 563). Concluindo, Maldonado-Torres (2020, p. 563) dirá que “explorar o giro decolonial envolve uma superação da maneira continentalista com se tem pensado a América, Latino-américa e partes do Caribe”.

Na ficcionalização de uma história do samba e do Carnaval a partir do subúrbio antigo e distante, a memória de Nanal se confunde com a memória do autor-empírico, ele mesmo um conhecedor profundo da história da festa. Quando seu narrador trata do Carnaval e da relação dos artistas populares com a festa, ele não deixa de acentuar as questões de classe, diretamente relacionada à situação econômica dos sujeitos celebrantes: “De modos que o carnaval era o objetivo. Mas durante o ano a gente também procurava ajeitar as coisas: a vala entupida; o lixo na porta; deixar falar no telefone, quem tinha; ir buscar um remédio; passar uma lista; dar um auxílio...” (Lopes, 2012, p. 61). Nesta passagem, notamos que a atuação dos sujeitos no campo cultural é marcada pela necessidade de sobrevivência. A construção do patrimônio cultural dos sujeitos subalternizados se dá em outros moldes,

opostos economicamente às condições de produção dos intelectuais e artistas das classes médias e altas. As relações assimétricas dos subalternizados impactam sua produção cultural e é a cidade o *locus* privilegiado de onde podemos observar as contradições e lutas de classe.

Em *Cidade dos sentidos* (2004, p. 11-15), Eni P. Orlandi aponta o discurso como uma das formas de se entender a cidade. Sujeito, história e língua performam uma relação particular com os processos de significação que traduzem a cidade. Enquanto a nação é uma entidade abstrata, a cidade possui “dimensões, formas visíveis, sendo perceptível em primeira instância (Orlandi, 2004, p. 11), especialmente em seus territórios, onde são determinadas as relações entre sujeito e espaço; entre o sujeito e os variados grupos de que participa, ao que eu acrescentaria a relação dos sujeitos com a produção de memória. A memória, segundo Michel Pêcheux (2020, p. 53), é “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos”. Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 44) diz que “a memória que condiciona a leitura da cidade” é “uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite”, daí a oscilação do sentido entre “arquivo de semelhanças” e jogo de diferenças, quando se trata de preencher os vazios da cidade com aquilo que se deseja recordar. Para Gomes (1994, p. 44), “a relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se, portanto, pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece”. Por isso, a memória também é composta por silenciamentos, afirma Orlandi (2020, p. 55), pois “os sentidos constroem limites”, mas “há também limites construídos com sentidos”, como o caso da censura em passado recente e dos negacionismos hoje.

Vemos no romance de Lopes uma oportunidade de repensarmos uma (re)apresentação/representação da realidade que toma o giro epistemológico como ferramenta de reflexão que

desafia os discursos hegemônicos ao recompor narrativas da história que invisibilizaram boa parte das ações de grupos inteiros. Tanto a época em que a narrativa de Lopes se passa quanto a caracterização do espaço geográfico do Rio de Janeiro nos leva a concluir, com o auxílio de Bruno Carvalho, que, na sonhada *belle époque* tropical-carioca das classes altas, em um Rio de Janeiro cada vez mais dividido, a região central da cidade foi transformada em espaço “onde o Brasil desejado pelas elites dominantes começa a chegar ao fim, e que o Brasil imaginado e celebrado por uma geração seguinte de artistas modernistas começa a se fazer presente” (Carvalho, 2019, p. 161). Bruno Carvalho chamou aquelas áreas nas adjacências da Cidade Nova de bairro afro-judeu. Para os subúrbios, restou a pecha da falta, da distância e das mazelas, lugar pobre e de pobres, de casas tristes e gente humilde que não tem com quem contar. Quanto a isso, são sugestivos os versos de Vinicius de Moraes, Garoto e Chico Buarque: “São casas simples com cadeiras na calçada/ E na fachada escrito em cima que é um lar/ Pela varanda, flores tristes e baldias/ Como a alegria que não tem onde encostar”. O olhar de Lopes para o subúrbio subverte a lógica da falta e da mazela. Neste sentido, faremos um breve parêntese para ampliar nossa leitura da excelente revisão da categoria subúrbio feita por Nelson da Nóbrega Fernandes (2012).

Fernandes (2011, p. 11) nos adverte que a ideia de subúrbio foi sendo construída como “lugar de desaguadouro das tramas das cidades”; “depositário de esperança e solução” para os problemas da urbe; “ponto médio entre o campo e a cidade”, mais claramente identificados outrora como arredores ou arrabaldes, palavra que vem do árabe, *ar-rabad* ou seja: cercania de uma cidade; subúrbio (Fernandes, 2011, p. 16). Para Fernandes, o conceito carioca de subúrbio é um obstáculo que nos impede de “revelar a sua geografia real, sem máscaras e representações ideológicas” (Fernandes, 2011, p. 13). Por isso, o geógrafo se apropria do termo “rpto ideológico” – tomado de empréstimo ao filósofo Henri Lefebvre – para problematizar o processo em que se estabelece uma “mudança brusca e drástica do significado de categorias e

conceitos, quando então os atributos mais originais e essenciais que os definiam são expurgados de seu conteúdo e substituídos por significados novos e completamente estranhos à sua extração mais genuína” (Fernandes, 2011, p. 16). À implantação no Rio de Janeiro de uma ordem urbana no estilo da reforma parisiense executada entre 1853 e 1869 pelo Barão de Hausmann, seguiu-se um intenso deslocamento das camadas médias e baixas da cidade para as encostas ou para os então distantes subúrbios. Subúrbio passaria a ser um espaço definido como área decadente, sem infraestrutura e de difícil acesso, em suma: “o lugar das classes subalternas na cidade” (Fernandes, 2011, p. 17).

O subúrbio como lugar da promessa destinado aos pobres foi mais uma construção ideológica e menos uma realidade palpável, pois nem mesmo o acesso à habitação favoreceu os novos habitantes. O que se viu foi a especulação imobiliária que buscava o lucro fácil e rápido, sendo a habitação popular ignorada pelos programas oficiais de incentivo à moradia. O transporte ferroviário com os trens alterou minimamente a realidade dos migrantes oriundos das camadas mais pobres do centro da cidade quanto à mobilidade. Ainda hoje, os problemas do transporte ferroviário na cidade do Rio de Janeiro nos recordam do descaso das autoridades quanto ao deslocamento e à gentrificação do espaço urbano que nos primórdios do século XX segregaria a população mais fragilizada. O processo de deslocamento e isolamento levou a uma cisão da cidade entre usufrutuários e excluídos.

A ocupação dos subúrbios, a questão da moradia e o problema dos trens como elementos fundamentais para a construção de uma ideia-subúrbio foram fundamentais ao nascente samba daquelas áreas mais distantes do Centro e são ficcionalizadas por Lopes de forma contundentemente crítica. Se antes o subúrbio era “terra de barão, visconde”, de “engenhocas de açúcar, fabricando cachaça”, com “poucos escravos, muitos alugados da fazenda de Santa Cruz”, na trama romanesca de Lopes, que ficcionaliza os anos 1920 e 1930, será o trem o representante da grande esperança de emancipação e autonomia. Lê-se no relato de Nanal que a “estrada

de ferro é progresso” e o “futuro do Rio de Janeiro” consistiria na migração para as áreas mais distanciadas do Centro, propagandeadas como “um refúgio contra o burburinho da cidade grande” (Lopes, 2012, p. 15). O termo “Cidade grande” passou a se confundir com o “Centro da cidade” do Rio de Janeiro, reflexão que Lopes privilegia no nono capítulo de *A lua triste descamba*:

Ali, depois da Ponte dos Marinheiros, descendo a Presidente Vargas, do lado direito, ali é que era o Mangue. Mesmo antes de eles abrirem a Presidente Vargas, que veio em 44, já tinha o Mangue. Era... – as senhoras que me desculpem, mas, a bem da verdade, eu preciso dizer umas determinadas coisas. Pois ali era o Mangue, a Zona do Baixo Meretrício, a maior do mundo, igual ao Maracanã, depois (Lopes, 2012, p. 89).

Neste parágrafo sintético, observamos alguns elementos essenciais para se compreender o movimento migratório rumo aos subúrbios e as complexidades da ocupação do Centro do Rio de Janeiro. Lá, como no subúrbio, os processos de gentrificação não beneficiaram as camadas economicamente mais baixas da população e nem as políticas públicas beneficiaram a maioria da população que vivia no Centro. Em Lopes, a questão da desigualdade jamais se torna panfletária, mas inscrita na cotidianidade dos moradores das áreas periferizadas. A própria constituição do samba e do Carnaval faz parte dessa relação intrínseca dos sujeitos com seus grupos e seus espaços físicos. Quanto ao aspecto da cotidianidade, Agnes Heller (2021, p. 35) diz que ela “é a vida de *todo* homem”, “do homem inteiro”: “o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade”. O homem coloca na cotidianidade seus sentidos, habilidades e capacidades, bem como suas ideologias, paixões, fraquezas, incertezas e vulnerabilidades. Nascido e já inserido em sua cotidianidade, o homem aprende a manipular as coisas e pessoas, mediado pelos grupos (família, escola, igreja, trabalho) que orientam as relações entre os

indivíduos. Talvez seja essa uma chave de entendimento do romance de Lopes e sua reflexão sobre o espaço da urbe.

O carnaval seria a junção de tudo o que se consagra no jogo das diferenças jogado no âmbito das cidades. As obras de Nei Lopes, longe de celebrar a “cidade ordenada” como “sonho de uma ordem” de que nos falou Ángel Rama (2015), ficcionalizam espaços de preservação da memória, de construção cotidiana de uma cultura feita por e para os sujeitos nas relações com seus grupos, e de constituição do arquivo das semelhanças no tabuleiro das diferenças. Diremos que a potência da escrita de Lopes fica mais evidente quando se lê suas narrativas como produção de imaginários, organização de arquivos e fabricação de memórias. É quando a literatura faz a língua significar ao inscrevê-la na história, como disse Eni P. Orlandi (2020, p. 57): “E é isso a materialidade discursiva, isto é, linguístico-histórica”, que possibilita a emergência da forma-sujeito. É evidente que os efeitos provocados pela literatura de Nei Lopes abalam a ideia de cidade ordenada já que sua prosa perturba a ordem sintagmática da cadeia discursiva dominante, embaralhando a pretensa organização dos arquivos ao incorporar em suas fileiras os resíduos da história, aquilo que dela transborda como refugio, mas deixa rastros que podem ser identificados pelos historiadores futuros. Estas pistas são caminhos pelos quais a memória segue na tentativa de recuperar o passado que só pode voltar em ruínas do que foi. E é por isso que a literatura sempre terá o papel fundamental de, ainda que pela ficcionalização que engendra mundos imaginados, denunciar os apagamentos e silenciamentos que rondam os patrimônios, as manifestações culturais e o cotidiano de sujeitos que aguardam o momento de submergir e constar inequivocamente na série histórica.

Esses sujeitos chamados por Lopes a repovoar o texto literário expressam a grande diversidade racial, cultural e religiosa da cidade e isso fica evidente quando observamos que o fluxo migratório da cidade do Rio de Janeiro foi intensamente marcado pela chegada das “tias” baianas; de populações em fuga das secas no Nordeste; vítimas da Guerra de Canudos, além dos judeus

asquenazes e dos europeus de áreas pobres do Velho Continente. Esses sujeitos se espalhariam, em uma diáspora interna, pelas mais diversas regiões da cidade. Como amostra desse caldo cultural, façamos um parêntese com outra obra de Lopes, *O preto que falava iídiche** (2018), em que vemos a história do amor entre o inteligente preto Nozinho e a judia branca Rachel, contada por um narrador homodiegético que, logo no primeiro capítulo do romance, assim define sua tarefa:

E de tudo isso me veio o gosto, o prazer de estudar a condição humana. De estudar o comportamento dos grupos sociais em função do meio; os processos que interligam os indivíduos em sua vida social; a evolução social desses grupos; e os costumes, as crenças e as tradições transmitidas de geração em geração, que permitem a continuidade de uma determinada cultura ou de um sistema social (Lopes, 2018, p. 14).

Recorro a esse romance de Lopes para ilustrar seu olhar para os sujeitos-alvo de sua escrita:

Aquele povo fazia parte de contingentes livres e libertos que, com a Abolição, se instalaram nas precárias casas de cômodos das ruas vizinhas à Praça, e que depois, com os espaços esgotados, começaram a levantar casebres improvisados nas encostas dos morros, como o da Providência – que, depois da Guerra de Canudos, acabou ganhando o apelido de morro da Favela, como todo mundo sabe (Lopes, 2018, p. 16).

Estamos diante de ambientação e passagens histórico-geográficas compostas por uma grande galeria de personagens, sejam elas apenas referenciadas ou participantes ativas das tramas, a transitar por becos e margens de uma sociedade em efervescente transformação, chamada de Pequena África. Chamarei essas ficções de “literatura de repovoamento”. Embora ficcionais, elas esboçam reflexões políticas que nos levam a pensar em “respostas” engajadas acerca do papel decisivo daquelas camadas subalternizadas na

capital do Brasil de então em relação aos processos culturais formativos de uma cultura nacional que – embora reconheçamos a contribuição pioneira de escritores como Coelho Neto, Lima Barreto, João do Rio, Benjamin Costallat, Marques Rebêlo, dentre outros – ainda carecem de aprofundamento. Daí o papel importante dessas narrativas de repovoamento, que focalizam os mesmos elementos geográficos e humanos que pontuaram um caminho para a interpretação mais ampla e democrática da prosa brasileira, como no caso de Manuel Antônio de Almeida e o já citado *Memórias de um Sargento de Milícias*.

A questão da tradição alia-se ao problema da memória na medida em que os signos estão sempre dispostos em uma arena onde se desenrolam as disputas de classes. Por isso, a tradição pensada como hegemonia é sempre perpassada pelo jogo de poder que tenta arrebatá-lo para o campo das ideologias. Para Eduardo Granja Coutinho (2011, p. 28), na concepção metafísica da tradição predomina um pensamento hegemônico cuja ideologia é a conservação das “relações sociais vigentes”, onde se pensa a cultura “como objeto, peça de coleção ou mercadoria, desconsiderando o processo pela qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural”. Frequentemente, a tradição é vista como (1) conjunto de fatos, (2) sistema mecânico, (3) essência e espírito de um povo ou (4) estrutura, mas raramente é vista como (5) “produto da atividade prática de sujeitos históricos”. Entender a escrita de romances como os de Paulo Lins demanda um “pensamento do traço” (Coutinho, 2011, p. 36), ou seja: requer o entendimento do passado por um sujeito presente que o reconhece e problematiza, como fazem o autor, primeira instância, ou os receptores das obras.

Ainda quanto à memória, Michael Pollak (1992, p. 203) afirma que ela é (1) seletiva, já que “nem tudo fica registrado”, “nem tudo fica gravado”; (2) é em parte herdada, transmitida; e (3) organizadíssima, quando se trata, por exemplo, da memória nacional, das datas comemorativas. No caso da memória individual, Pollak (1992, p. 204) diz que ela “grava, recalca, exclui

[...], é, evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização”. Quanto às identidades, as fronteiras físicas (como o corpo ou pertencimento a um grupo); a continuidade no tempo e coerência formam a unidade dos elementos múltiplos que formam um indivíduo.

No romance de Nei Lopes, tomam forma as ideias de “fio intergeracional” e de “comunicação intertemporal”, que alinhavam o processo de criação e expressão de uma visão de mundo a partir da reelaboração das formas culturais do passado (Coutinho, 2011, p. 35). O romance nos ajuda a projetar cartografias literárias renovadas que testemunham o repovoamento dos espaços públicos por sujeitos que transitam pelas vias, vielas, encostas, centros e margens distantes da cidade, redefinindo o significado de regiões histórico-geográficas determinantes para a compreensão do debate cultural da modernidade, que ganha músculos através da plurivocalidade da ficção romanesca. Esse pensamento do traço, o chamo de “estratégias de reenvios” e estão bem resumidos em uma imagem-força do romance *Numa e a ninfa*, de Lima Barreto (2017, p. 94-95), que veio a lume entre 15 de março a 26 de julho de 1915, em forma de folhetim, no jornal *A Noite*, sobre a Cidade Nova problematizada e que se assemelha às condições do subúrbio em princípio pensado como solução para os problemas de habitação das camadas subalternizadas da cidade:

A Cidade Nova não teve tempo de acabar de levantar-se do charco que era; não lhe deram tempo para que as águas trouxessem das alturas a quantidade necessária de sedimento; mas ficou sendo o depósito dos detritos da cidade nascente, das raças que nos vão povoando e foram trazidas para estas plagas pelos negreiros, pelos navios de imigrantes, à força e à vontade. A miséria uniu-as ou acamou-as ali; e elas lá afloram com evidência. Ela desfaz muito sonho que partiu da Itália e Portugal em busca da riqueza; e, por contrapeso, muita fortuna se fez ali, para continuar a alimentar e exercitar esses sonhos.

Foi nessa ambientação espacial que se formaram as culturas compósitas e onde se configurou a artística do samba, como arte musical, literária e de dança, mas também como expressão de uma ideia de organização social e reterritorialização dos espaços hegemônicos, que classifico como ideia-samba. Essa é a história de sujeitos subalternizados, como Nanal, em trajetória algo errática, porém decisiva, rumo à construção de uma arte coletiva, a partir de um projeto de repovoamento do texto literário e de construção de novas cartografia que seja engendrada por indivíduos cujas existências quase foram apagadas e que atravessaram o corpo da cidade, abrindo com seus pés e sua arte perspectivas novas para uma ideia moderna de nação.

Voltando ao romance de Lopes, uma análise das primeiras páginas de *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, pode mostrar como são pródigas em referências a bairros da cidade do Rio de Janeiro: Madureira, Turiaçu, Pavuna, Rocha Miranda, Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, dentre muitos mais. Para o turista incidental, essas regiões não fazem parte do roteiro da cidade, a não ser por uma ou outra incursão esporádica pelo Rio “profundo”, de raiz. Lopes é pródigo também em povoar sua narrativa com inúmeros personagens. O narrador do romance, do alto de seus 80 anos, e sem o talento para a escrita, conforme ele próprio diz, conta em uma entrevista uma série de histórias que ele teria testemunhado. Dentre elas, destacam-se as do sambista Mário de Madureira e de Dona Vanda, figuras centrais em uma história na qual Juvenal (Nanal) se coloca como narrador-testemunha.

O percurso do narrador envolve o eixo Praça Onze-Oswaldo Cruz. Nanal se diz um grande conhecedor do Centro, pois nasceu na rua Senhor dos Passos, tendo crescido e circulado pelas áreas da Gamboa, Saúde, Santo Cristo, do Morro da Providência, do Túnel João Ricardo (que liga área da Central do Brasil à Gamboa), sem esquecer o Estácio e o Catumbi. O passeio pelas áreas centrais e pelas zonas mais longínquas dos subúrbios cariocas recobre o período temporal do século XX até os anos de 1980. O autor-empírico propõe para a construção desse narrador meio mentiroso,

muito ressentido, uma entrevista sobre o jubileu de ouro da Escola de Samba Irmãos Unidos da Fontinha, da qual ele foi um dos fundadores. Mas a incontinência verbal de Nanal o leva a outras narrativas. É aí que o mapa da cidade do Rio de Janeiro, ora afetivo ora erráticamente desenhado, vai revelando ao leitor uma cidade “fora”, mas que na verdade é “dentro” ou, mais apropriadamente, uma cidade “dentro-fora”, na qual se descortina, no percurso sinuoso das relações entre cultura e espaço público, uma série de documentos para o arquivo das histórias ainda não contadas. Ao Rio-balneário, Lopes o suplementa com a ideia de um “outro” Rio, perto/distante do centro decisório da cidade, e eludido quando se trata de relacionar a cidade aos conceitos solidificados de capital moderna. Esta modernidade praieira, consolidada na imagem de cidade à beira-mar, frequentemente esquece a contribuição imensa dos subúrbios e das zonas mais periféricas do Centro para a consolidação de uma cultura definidora de certo imaginário nacional: os movimentos artísticos, populares, negros e subalternizados que se formaram em torno do samba. Sob um viés político, Nélson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 144) entende ser essa “a prática e o projeto das elites republicanas em retirar das classes subalternas o direito à cidade”.

Nélson da Nóbrega Fernandes chama de “rapto ideológico” o que ocorreu com o conceito carioca de subúrbio. Como afirmou, a ideologia do habitat surgida com as Reformas Pereira Passos não levou a sério a ideia dos subúrbios como solução para o problema da moradia popular, restringindo-se à construção de vilas operárias próximas a áreas de produção fabril. Iniciativas não liberais, como as do engenheiro civil Everardo Backeuser, defendiam que a ocupação dos subúrbios deveria ter sido seguida de intervenções arrojadas do estado, especialmente no transporte público, uma das condições essenciais para o desenvolvimento daquelas regiões (Fernandes, 2011, p. 144). Curioso notar que na visão de Backeuser também Copacabana, Vila Isabel e Cascadura seriam colocados na mesma categoria de subúrbio porque unidos pela precariedade, especialmente quanto ao transporte público.

Na contramão do estímulo à ocupação racional dos subúrbios, o prefeito Pereira Passos editou decretos que dificultariam não somente a construção das habitações populares como acabariam promovendo o processo de ocupação das encostas da cidade, dado que os trabalhadores não teriam as condições necessárias de ir e voltar de seus trabalhos. Sua postura danosa, em efeito contrário, favoreceu o surgimento de culturas locais, suburbanas, como as do samba de Oswaldo Cruz e Madureira, que tiveram florescimento e ascensão meteórica. Se em *Desde que o samba é samba* Paulo Lins contou a história do ponto de vista dos sambistas do Estácio, em *A lua triste descamba* falam os artistas e demais indivíduos suburbanos.

Neste sentido, pensar a emergência de uma modernidade carioca requer uma revisão dos mapas culturais e geográficos, especialmente quando já se foram as comemorações dos 100 anos do Modernismo Brasileiro sem a devida valorização as artes suburbanas e do Carnaval em sua importância para o mosaico da nação. Se no âmbito da cultura letrada as formas compostas de criação cultural, de transmissão, herança e interculturalidade floresceram, do ponto de vista das Letras sequer se pensou uma teoria da forma literária samba-enredo, apenas para ficarmos em um exemplo crasso. Como continuar ignorando, questionamos, a força de movimentos que desde o início da década de 1920 se instalaram nas áreas periféricas dos distantes arrabaldes e se cristalizaram, posteriormente, em todas as áreas geográficas do Rio? Na cidade do Rio de Janeiro, é difícil encontrar um bairro ou uma região em que não haja uma ou mais Escolas de Samba ou Blocos Carnavalescos que, além de Grêmios Recreativos, funcionam também como espaços de produções culturais as mais diversas – música, literatura, artes plásticas, dança, canto, artesanato, escultura etc. No caso da arte musical-literária do samba, essas obras, na maioria dos casos, se perdem junto com a memória de seus criadores pela falta de registro, mas elas ainda assim continuam representando um modo de ser e de viver daqueles sujeitos e daqueles territórios. A produção de sambas compõe as várias formas de sociabilidade destoantes das produções artísticas das classes médias e altas, posto que nascem e

se desenvolvem dentro da cotidianidade do mundo da vida. Para Agnes Heller (2021, p. 52, *itálicos da autora*), “a categoria dominante da vida cotidiana é a *espontaneidade*” [...] e “a espontaneidade é a *tendência* de toda e qualquer forma de atividade cotidiana”. As formas de produção artística, neste sentido, nasce de toda a espontaneidade que a organização da vida cotidiana daqueles indivíduos em seus grupos lhes permite produzir. Mas nem toda atividade é espontânea no mesmo nível, o que explica como são as decisões e escolhas dos indivíduos em seus grupos sociais que determinam a qualidade e a quantidade de suas realizações.

As leituras de *A lua triste descamba* evocam uma memória da cidade – individual e coletiva – construída nas relações sociais estabelecidas dentro de um sistema político e econômico injusto e discriminatório. Tais leituras devem levar em conta a compreensão da natureza dos espaços públicos e de seu papel nas transações e trânsitos de sujeitos que recortam intensamente o corpo da cidade, em uma relação quase sensual com suas frestas e margens.

A leitura dos romances de Nei Lopes nos permite realizar uma viagem pelos trilhos do Rio Negro: seja no percurso que vai dos subúrbios ao Centro ou do Centro aos subúrbios, importa a circulação dos sujeitos na problemática urbe e os fenômenos observados na travessia diária pelo espaço público, paradoxalmente, um nomadismo gregário, oxímoro que bem representa a capacidade de uma cidade partida se reinventar e, mais do que isso, de existir, sabendo-se “purgatório da beleza e do caos”, como se cantou e canta por aqui.¹⁹

¹⁹ Referência a “Rio 40 graus”, canção de Fausto Fawcet, Fernanda Abreu e Carlos Laufer.

Capítulo 5

Espaço, memória e cultura em Paulo Lins e Nei Lopes

O estudo das narrativas contemporâneas com foco nas lutas culturais da população subalternizada, em sua maioria negra revela uma intensa mobilidade de autores, atores, obras cujos temas apontam para a complexidade dos processos de trocas interculturais e transculturais que o discurso literário com suas especificidades bem representa. Trata-se de um conjunto de fenômenos no qual identificamos uma reflexão aguda sobre os espaços geopolíticos e sociais formadora de uma espécie de cultura da memória configurada pelo que chamamos de estratégias de repovoamento, termo utilizado para compreender a entrada de novas personagens na cartografia reconfigurada da cidade do Rio de Janeiro. Quanto a isso, espaço, memória e cultura passam a ser três temas entrelaçados e essenciais que estruturam as duas narrativas contemporâneas com as quais lidaremos neste artigo. Ao longo destes capítulos temos enfatizado o estudo de um certo percurso histórico que se concentra nas aventuras e desventuras de um grupo social em meio a um período de grandes transformações geográficas, políticas e culturais que atravessaram o corpo da cidade do Rio de Janeiro, com seus corpos negros em movimento quase sempre ascendente e determinado rumo à consolidação de uma ideia-samba que influencia e reelabora as práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro e se estendeu às diversas regiões da nação. Esse movimento marca fortemente a trajetória cultural do samba, especialmente durante o século XX.

Neste capítulo, concentraremos nossas leituras comparativas nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012). Ambos nos guiarão pela cidade, a que se queria modernizar e que produziu uma drástica

transformação física de sua paisagem urbana e a que se desenvolvia nos arredores, nos morros e vielas. A metrópole ordenada e letrada era anunciada como o novo, enquanto migrância, errância, segregação racial-social e econômica eram fatores da realidade de ex-escravizados e pobres de toda a sorte que aqui viviam e dos que para cá se deslocavam teriam que conviver. Essas leituras buscam identificar, analisar e problematizar construção de um imaginário literário organizado em torno de um Rio Negro identificado nas experiências dinâmicas da sociabilidade e no intercâmbio de ideias que revolucionaram os espaços geográficos, sociais e culturais da jovem cidade-capital republicana.

Vislumbramos, portanto, nesses movimentos complexos, assimétricos e simultâneos que a construção de uma ideia de modernidade singular estava em curso, ainda que não de forma organizada e sistemática. As obras literárias, as páginas jornalísticas, especialmente falando da crônica e das mais diversas formas de produção artístico-musical que marcaram o titubeante início do século XX brasileiro atestam a grande força da cultura popular carioca em sua luta por reconhecimento.

Neste sentido, os universos de Paulo Lins e Nei Lopes convergem de forma a configurar uma espécie de viagem de ida e volta a dois polos conflitantes, porém complementares da capital. Em Lins (2012), encontramos um grupo de sujeitos em trânsito pelo Rio de Janeiro urbano no centro da cidade-capital, embora convivendo nas áreas periferizadas em torno da Zona do Mangue e que ficaram conhecidas como a Pequena África, região marcada pela forte presença da população negra, em geral ex-escravizados, e de negros migrantes, principalmente do interior da Bahia, mas também ocupada por judeus, imigrantes do leste europeu e sujeitos oriundos de outras regiões do Brasil e do mundo. A narrativa de Lins se concentra nos arredores do bairro do Estácio e vez por outra se desloca por outras áreas da cidade, notadamente, alguns bairros do subúrbio. Já em Lopes (2012), a narrativa se movimenta inversamente, de Oswaldo Cruz, subúrbio vizinho de Madureira, ao Centro. Lopes faz um recorte da história da ocupação dos

subúrbios cariocas afastados do Centro. O universo das antigas fazendas cede lugar aos migrantes de várias áreas da cidade que povoarão, ao longo do século XX, a Zona Suburbana do Rio.

Desde que o samba é samba e *A lua triste descamba* foram publicados em 2012. Ambos os romances se iniciam *in ultima res*, ou seja, quando acontecimentos ficcionalizados já se encerram no nível do tempo histórico. Sabemos que no “Prólogo” de *Desde que o samba é samba*, por exemplo, a fala de um certo Paulinho Naval, que à moda de um grito de guerra que antecede o início de um desfile, apresenta uma Escola de Samba mais contemporânea a nós, leitores, e, por extensão, destaca a vitoriosa saga do samba, que o romance contará. Nessa espécie de introito, simula-se uma sinopse de enredo, elemento textual bastante recente e que serve como uma espécie de intertexto para o que será desenvolvido na trama criada por Lins. Já a narrativa de Lopes se estrutura por meio de uma entrevista concedida pela personagem Seu Juvenal (Nanal), em 1980, acerca do jubileu de ouro da Escola de Samba Unidos da Fontinha, pretexto para que ele desfie seu rosário de histórias em narrativa marcada por ressentimentos e provavelmente com muita invenção.

Nos dois romances, descortina-se uma história lateral do Rio de Janeiro que surge do diálogo com gêneros textuais diversos – a sinopse de enredo, em Lins; e a estrutura de uma entrevista oral, em Lopes – que ao longo das obras se mesclam à poesia, à música e às artes populares em ascensão. As duas narrativas híbridas, ao final, recuperam para história capítulos essenciais à história do samba carioca e suas reverberações como patrimônio cultural futuro da nação imaginada.

A cena-emblema do romance *Desde que o samba é samba* se inicia *in media res* e apresenta ao leitor as personagens Valdirene, Sodré, Valdemar, Brancura e Tia Amélia, cinco protagonistas que abrem o romance e cujas histórias estão baseadas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, nos arredores do bairro do Estácio, década de 1920. Seria uma possível tragédia de sangue prestes a se desenrolar entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar, em disputa pela prostituta Valdirene, que acaba sem um

desfecho fatal, por conta da intervenção de Tia Amélia, mãe de Valdemar que, informada do fato, acaba com a disputa e conduz seu filho de volta à casa. Tia Amélia é provavelmente referência a uma das tias baianas da região, como já destacado anteriormente. Há grande liberdade em relação aos fatos históricos, já que a Tia Amélia histórica era na verdade mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso Donga, tido como autor da primeira gravação de um samba, “Pelo telefone” – e não esposa de personagem homônimo do romance.

O espaço geográfico situa os leitores na Cidade Nova, nos arredores Estácio. O duelo foi na verdade arquitetado pelo malandro e sambista Brancura, rufião que explorava a prostituição na antiga Zona do Mangue (Valdirene era uma de suas “protegidas” e também amante), para se vingar de Sodrê, que, ou morreria nas mãos de Valdemar ou seria preso caso assassinasse o jovem. Sua cúmplice é a própria Valdirene, motivo da disputa, mas, como dito, as expectativas de Brancura são frustradas pela intervenção de Tia Amélia.

Este “não-acontecimento” serve para localizar os leitores nos produtivos passeios inferenciais da obra. O leitor vai aos poucos se inteirando das personagens na extensa galeria de sujeitos que compõem o romance, bem como serão situados na geografia da cidade, nos espaços e ambientes que fizeram do Estácio um bairro crucial para a compreensão ampliada e renovada dos movimentos culturais que marcaram em particular o Centro da Cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e, por extensão, a cultura brasileira.

No início da trama, já estamos em um Rio de Janeiro cujas reformas do Prefeito Pereira Passos haviam provocado uma diáspora local, já que os moradores das áreas atingidas ou se deslocaram para os subúrbios ou começaram a ocupar desordenadamente os morros próximos, como o Livramento, onde nasceu Machado de Assis, o Morro da Providência e, no caso do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos. O tom dessas expulsões foi dado na forma do autoritarismo com que as

populações daqueles entornos foram destituídas de seus imóveis e negócios. Esse é o ambiente histórico, social, geográfico, econômico e político que o romance *Desde que o samba é samba* ficcionaliza, mas sua história central gira em torno do surgimento, desenvolvimento e consolidação de uma cultura negra e pobre tornada vitoriosa com o estabelecimento das Escolas de Samba e do carnaval como grandes símbolos culturais da tão propalada e buscada identidade brasileira.

As reformas de Pereira Passos e os movimentos de deslocamento da população do Centro do Rio para os subúrbios distantes também provocam as reflexões de Lopes. *A lua triste descamba* é também o relato da porosidade da cultura negra, especialmente do samba em seu processo de disseminação para as áreas mais recônditas do Estado, algumas delas, como a Baixada Fluminense, se tornando famosas e de suma importância para a consolidação e ampliação dessas artes periféricas. Nesse sentido, o olhar do interior suburbano para as zonas centrais da cidade é a grande contribuição de Lopes para uma literatura de resgate e repovoamento, que toma sujeitos de áreas esquecidas ou pouco representadas como protagonistas de uma história de sucesso, mas também de suas perdas e fracassos.

Para Seu Juvenal, as histórias dos bambas precisavam ser contadas pelos antigos aos novos e sua contribuição parece ser a privilegiada, porém, marota, memória: “Isso se passou tem muito tempo. Mas está tudo fresquinho aqui na minha memória. E nestas horas é que a leitura faz falta!” (Lopes, 2012, p. 11). É uma história que, segundo a personagem, daria mais uns três, quatro livros, mas o que Nanal chama de “verdade” pode ser também algo diluído no rancor e no ressentimento. Daí a desconfiança com o “relato” de Nanal.

O ressentimento da personagem se concentra inicialmente na figura de Dona Vanda e em seu desafeto, Mário Madureira, cujo nome verdadeiro, segundo Nanal, não era Mário, e nem o local onde morava era Madureira: “[...] aquele pedaço, lá onde ele morava, nunca foi Madureira. Aquilo lá é Turiaçu, gente fina! Turiaçu. Quase Rocha Miranda” (Lopes, 2012, p. 13). Turiaçu, de

fato, é um bairro imprensado entre Madureira e Rocha Miranda, tendo perdido seu *status* com o fim da parada de trem, o que leva muitos a confundirem a localidade ora com Madureira ora com Rocha Miranda. Mário teria vindo na verdade da Pavuna, final da Linha 2 do Metrô e bairro mais próximo dos municípios da Baixada Fluminense. De fato, o esquecido bairro parece ter relevância para Lopes, inclusive em sua poesia no samba:

Inocente fui eu

(Nei Lopes/Zé Luiz)

Inocente fui eu
em acreditar que ela mudara
não mudou nada nem a cara
ainda é a mesma
aquela cara de pau
rezei tanto pra Deus
aos orixás pedi conselho
subi a Penha de joelhos
pra me livrar de todo aquele mal

Me indicaram até
um terreiro em Itacuruçá
busquei no templo me evangelizar
mas não consegui minha tal libertação
consultei uma velha cigana em Turiaçu
levou minha grana um falso guru
dizendo que buda era a salvação

Em outra passagem do romance, Lopes (2012, p. 84) a figura de Tio Sanim, africano “da turma do tal Assumano, do tal João Alabá”, que morava na rua dos Andradas “e depois se mudou pra lá, pra Turiaçu, do lado da Conselheiro Galvão, onde tem o campo do Madureira. Foi um dos últimos africanos no Rio”. Essa memória do bairro situa o romance nos arredores de áreas que se tornariam com o tempo a tradução do subúrbio como esquecimento e falta.

Mas a história dessas localidades pode ser outra, como atesta o romance de Lopes.

Conforme Nelson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 11) mostrou, o subúrbio sempre apareceu como lugar em que as tramas da cidade desaguam, esperança e solução que se transformaram em desilusão e escoadouro dos problemas da urbe, a outrora identificação com os arrabaldes nos impediu de reconhecer “a sua geografia real”. Por isso, o “rapto ideológico” do subúrbio é um dos capítulos sombrios de nossa história cultural.

Retomando investigação de Fernandes, o subúrbio como lugar destinado aos pobres foi mais uma ideologia excludente do que uma realidade, pois além de expulsar os pobres para longe do centro da cidade, nem mesmo a habitação nos subúrbios foi garantida àquela população. Permaneceria não solucionada a questão da habitação popular, já que os lucros rápidos atraíram algumas companhias imobiliárias e bancos que buscavam o lucro fácil. Também os trens como modo de acesso não modificaram a situação dos imigrantes e camadas mais pobres da cidade expulsos para os subúrbios e os problemas do transporte ferroviário nos lembram do fracasso das autoridades em promover inclusão e bem-estar às populações de baixa renda.

Tanto a moradia quanto o trem são ficcionalizados por Lopes de forma contundentemente crítica. O trem parecia uma promessa de milagres, traduzidos pelo lema “estrada de ferro é progresso”. O “futuro do Rio de Janeiro” estava naquelas áreas afastadas do Centro, tidas como “um refúgio contra o burburinho da cidade grande” (Lopes, 2012, p. 15). No outro lado da cidade, a antiga Zona do Mangue antecedia a abertura da Avenida Presidente Vargas que, após as reformas de Pereira Passos, foi responsável por novas mudanças na geografia do Centro e por acolher as novas levas de migração. Em relação à zona do meretrício, podemos incluir nomes como Brancura e Edgar: “O Brancura tinha mulher na zona, o Edgar também...” (Lopes, 2012, p. 90). A pecha da marginalidade e da malandragem, em ambos os casos, tinha relação com a exploração da prostituição, algo que não escapa à

visão não romantizada de Lins acerca dos sambistas ficcionalizados.

Brancura é também a personagem já mencionada no início deste livro e sua presença é central no romance *Desde que o samba é samba*. A referência de Lopes, em relação à exploração da prostituição por parte de Brancura, encontra em Lins uma elaboração ficcional mais aprofundada, visto que é personagem histórica ao redor da qual gira a trama. As relações em espelho entre os dois romances revelam o quanto a ideia de repovoamento da literatura é importante para (re)visitarmos espaços de exclusão e esquecimento na cartografia carioca. Se as personagens de Lopes se movimentam pelas áreas distantes do Centro, nas chamadas Zonas Suburbanas, as criaturas de Lins perambulam pelo Centro da cidade em disputas por territórios, pela primazia de sua cultura, pela representação política e pelo reconhecimento social. Mas Lins não desconhece as interrelações desses sujeitos do Centro com seus irmãos suburbanos, em verdadeiros processos de contaminações, disseminações e interlocuções, conforme:

É que a turma do Estácio começou a fazer parada em várias partes do subúrbio carioca para ensinar a música e a dança do samba. A turma ia para os terreiros de Candomblé e Umbanda, do Engenho de Dentro, do Salgueiro, de Oswaldo Cruz, Encantado, Boca do Mato, Méier (Lins, 2012, p. 258).

Nesta passagem, vemos os intensos processos de sociabilidade que marcaram a trajetória vitoriosa da cultura negro-popular e seus espaços determinantes, como os terreiros de Umbanda e Candomblé, locais de encontro e refúgio contra a violência policial, territórios de novas práticas, como as trocas culturais, musicais e poéticas e perímetros de convivência para a boemia carioca, e não somente a boemia das classes subalternizadas, mas também a de intelectuais de dentro e de fora do Rio de Janeiro. Já os bares e botequins do Estácio, de seus arredores e das localizados mais distantes, foram palcos para artistas como Francisco Alves –

chamado à época de “Rei da Voz” e cuja carreira, com episódios bastante controversos, foi bastante devedora da comunidade negra e sambista –, que viram naqueles estabelecimentos uma oportunidade de mostrar suas músicas e ampliar seu público.

Francisco Alves teve intensa relação artística com o sambista Ismael Silva, “o único dos novos sambistas do Estácio que circulava no mundo de Alves” (Lins, 2012, p. 261). Como se verá na passagem abaixo, personagens do mundo do samba conviviam com as camadas brancas e intelectualizadas, mas não de forma simétrica nem pacífica. No entanto, essas trocas representaram a possibilidade de consolidação de uma arte que, sem os processos de mobilidade e negociação, poderia ter um destino completamente diferente e adverso:

Era requisitado pela turma que frequentava a casa de Aníbal Machado; o pintor Scliar, Murilo Mendes, Drummond, Cândido Portinari, Manuel, Heitor, Miranda, Mário, Prudente de Moraes Neto.²⁰ Ali era tratado de igual para igual, artista inovador, um dos maiores compositores da época, todos gostavam de suas músicas, do seu jeito calmo de falar da vida, com tanta supremacia. Tão rara era a sua filosofia de se portar n mundo (Lins, 2012, p. 261).

É claro que esse respeito a Silva deve ser entendido em um quadro dinâmico em que os poetas populares apareciam para os modernos como representantes daquele tipo de arte e cultura que se buscava através do contato, disseminação e incorporação de suas formas de produção e observação de suas sociabilidades. Como bem atestou Hermano Vianna (2002, p. 150), “sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é comparável à morte do sistema, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir

²⁰ Os escritores mencionados são Aníbal Machado, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel bandeira e Mário de Andrade. Há também menção aos artistas plásticos Scliar e Cândido Portinari, além do músico Heitor Villa-Lobos, da cantora Carmem Miranda e do jornalista e escritor Prudente de Moraes Neto.

novamente alguma indiferenciação interna, gerando “trabalho” ou “energia”. O fato de que os artistas do samba fizeram negociações transculturais em uma época em que o termo sequer existia revela que “a coexistência de inúmeros grupos sociais, com estilos de vida e visões de mundo contrastantes (e mesmo conflitantes), exige esforços cotidianos de negociação da realidade por arte de cada um desses grupos (Vianna, 2002, p. 153). Deste modo, Vianna conclui certamente por uma modernidade “diferente”, “que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas de nosso “atraso” (entre eles a mestiçagem e o próprio samba)” (Vianna, 2002, p. 156, aspas do autor).

Nesta direção, André Gardel (1995, p. 12) identificou um “duplo movimento” na construção de um Rio de Janeiro moderno, que ora inventava uma cultura sem laços ora erguia fronteiras rígidas entre classes e classificava suas práticas como rarefeitas. Esse encontro de mundos não se dava apenas nas áreas boêmias da cidade, mas se espelhava em obras literárias, como na poesia de um Manuel Bandeira, aliás, personagem de *Desde que o samba é samba*. Bandeira revelaria em sua obra poética alguns de seus processos de apropriação da cultura popular, muitos devidos a sua convivência com os sujeitos celebrantes que fizeram da ideia-samba parte fundamental do imaginário cultural brasileiro. Esses “trânsitos narrativos” foram fundamentais para que se entendesse os trânsitos geográficos e sociais nos espaços de convivência e atração de camadas díspares da população, como no caso da boemia carioca.

No multifacetado universo da contemporaneidade, sempre observando os temas, as estratégias e as formas discursivas literárias, ao falar de trânsito narrativo precisamos evocar as narrativas em trânsito. A noção de trânsito implica problematização das ideias de movimento, mudança, mobilidade, pesquisa constante e, quanto aos dois romances sugeridos neste livro, pensar a migrância como uma das linhas de força das narrativas em torno do processo diaspórico que forma o caldo cultural e o grupamento humano estabelecidos no Centro do Rio de Janeiro ao longo do século XX. A problemática do trânsito

implica, portanto, uma compreensão mais ampla e contranarrativa da ideia de progresso e traduz os movimentos cada vez mais incessantes e frenéticos que atravessam os campos da economia, da política, do pensamento e formam o conjunto complexo de fenômenos culturais de que estamos a tratar.

Prosseguindo, a ideia de trânsito nos propicia também pensar a literatura como movimento de passagem, conforme definição de Lucia Helena (2012), ou seja, como espaço propício à investigação dos rastros da história e do trabalho da memória na construção de um presente que não se desvencilha do passado:

A passagem estabelece novos horizontes para a questão da fronteira, do limite e da própria crise, uma vez que suplementa o radicalismo da ruptura, permitindo um contágio entre o antes e o depois, entre o velho e o novo, numa convivência tensa, mas bastante mais rica do que se apenas eliminássemos um dos termos da oposição (Helena, 2012, p. 63).

Não poderemos falar dos processos cada vez mais frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória – matéria prima de Lins e Lopes na construção dessas duas narrativas em foco –, assim como não poderemos negligenciar o papel da história na reconstrução (e, em alguns casos, construção) de identidades negligenciadas, sobretudo na construção de um imaginário moderno acerca das cidades e das culturas que as formam.

Essas problematizações se originam e se desenvolveram a partir de algumas inquietações crítico-teóricas e literárias que há alguns anos recortam nossas pesquisas. A ideia de se pensar formas poéticas narrativas a partir da ideia de trânsito vem implicando o estudo comparativo de diversas obras de diferentes partes do planeta, o que se configura em nossas reflexões na ideia de “Terra em trânsito”, na qual ficção, cultura, educação e política são espaços de reflexão que não se descolam do momento histórico em que são lidas por nós, sujeitos desses tempos da pós-verdade, e que

precisamos estabelecer as relações espaço-temporais resultantes do momento em que essas obras foram criadas. Assim sendo, é mister que o estudo da produção narrativa contemporânea seja feito de forma comparada – aqui, por meio desses dois ficcionistas – e de modo a focalizar as interseções entre ficção, memória e história, sem desconhecer os impactos dessas leituras na reflexão cultural, nos campos da educação e da política, sempre visando à mirada contemporânea, reafirmemos, em que a pós-verdade se insinua insidiosa no debate atual. Neste sentido, quando avaliamos as mudanças políticas ocorridas principalmente a partir de 2018, no Brasil, vemos que estamos diante de um momento de grande retrocesso em relação aos avanços conquistados no campo social em relação à nossa crônica desigualdade. Essa mirada crítica nos leva a pensar o estudo da literatura também como parte de um processo de educação que toma o pensamento crítico atuante como uma das formas de luta e resistência contra as agressões testemunhadas, inclusive quanto aos saberes científicos.

A leitura de obras literárias que tratam da representação da cidade do Rio de Janeiro, e mais importante, que pensam os processos de formação cultural delineados com mais propriedade nas bordas do campo social dito culto, letrado, nos parece um caminho produtivo e combativo para pensar a questão da memória, da história e do papel da literatura neste panorama crítico. Pensamos exatamente naquilo que Maurice Halbwachs (2006) apontou, ao tentar aproximar sua sociologia da realidade concreta dos sujeitos, na reconstrução do que ele chamou de memória.

Os romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba* (2012), de Nei Lopes, lidos como discursos de passagem, apontam caminhos para pensarmos um certo percurso da cultura negra e a passagem daqueles corpos negros duramente reprimidos no processo de formação cultural da grande cidade-capital do país pós-golpe de 1889. Em *Desde que o samba é samba*, reafirmemos, a jornada de um grande número de personagens, em sua maioria históricas e outras puramente ficcionais, – pelos arredores marginalizados do Rio de Janeiro nas primeiras décadas

do século XX, é um exemplo de movimentos culturais e religiosos, populares e negros, que se consolidariam e tornariam vitoriosos. É o caso do samba, arte que disputaria espaço nas configurações identitárias da nação; da Umbanda, religião aqui criada, de caráter ecumênico e mestiço; e a consolidação do percurso das classes à margem, subalternizadas, identificadas no fenômeno da boemia, que aproximou e tensionou as fronteiras entre a intelectualidade branca, as classes econômicas e políticas dominantes e os sujeitos postos à margem do ideário moderno de cidade, progresso e nação.

Paulo Lins se concentra neste pequeno universo geográfico que se expandiu pelas cercanias da cidade culta e hegemônica e que Nei Lopes (2015) chamaria, em outro de seus romances de Rio Negro, ficção que aborda também a movimentação de sujeitos alijados da história oficial pelos espaços estabelecidos nos arredores das áreas centrais da cidade. Acrescentamos que o caráter de negritude, religiosidade ancestral e formação de novas sociabilidades e empatias fez com que a ideia de “Pequena África” fosse encaminhada para além de sua mera localização espacial, conjugada a uma luta identitária de povos recém-saídos da ignomínia da escravização e lançados nas arenas da cidade hostil sem as armas apropriadas para que pudessem lutar o bom combate. No fundo, o que os dois romances ficcionalizam é o processo de resistência e luta que até hoje demarca os limites da guerra cultural que se trava entre o direito ao pertencimento e à diferença e uma visão preconceituosa e dominante do que a arte, a cultura e a nação deveriam representar.

No romance *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, o trânsito de suas personagens pelos subúrbios cariocas e o estabelecimento de uma comunidade-samba naquelas praças jamais se desgarram da memória dos antepassados e da atração para com as áreas centrais do Rio de Janeiro, de onde muitos migraram para o subúrbio. Por esse motivo, os romances de Lopes lidam com uma extensa galeria de personagens, em sua maioria negros, composta por trabalhadores pobres, pequenos comerciantes, desempregados, músicos, artistas, lavadeiras, cafetões, prostitutas, mães e pais de

santo, enfim, uma gama de sujeitos que perambulam intensamente por uma cidade já àquela época partida, para nos valermos da expressão de Zuenir Ventura (1994), e cujos arredores ainda são pouco e/ou adequadamente rememorados pela historiografia e nos discursos oficiais do patrimônio e da memória.

Tanto em *Desde que o samba é samba* quanto em *A lua triste descamba*, os narradores de ambos os romances funcionam como porta-vozes de uma enunciação literária de resgate da memórias individual e coletiva, o que pode ser verificado nas formas de ficcionalização do espaço social por onde os protagonista dessa outra história da cidade transitam. Podemos afirmar que o espaço é quase uma personagem das obras, posto que não há representação nessas obras sem a intensa mobilidade dos indivíduos pela cidade partida cuja paisagem contrastante só faz sentido quando pensamos conjuntamente as relações entre Centro e subúrbio. Os trilhos do trem ajudaram a disseminar essas relações ao facilitarem o deslocamento e a mobilidade dos sujeitos na urbe, fazendo com que uma grande diversidade cultural florescesse. A memória desses elementos citadinos ficcionalizados por Lins e Lopes aponta para o que há de mais potente na história cultural e literária do Rio de Janeiro: a abertura de novos arquivos. Ao recuperar esses arquivos e decolonizar a visão histórica hegemônica sobre nosso passado recente, fica abalado o projeto de um Rio de Janeiro à Paris pensado pelas elites. Foi por meio das táticas dos fracos e subalternizados que a complexidade de uma cidade-nação pôde emergir: na tensão entre morro e asfalto; entre suas largas avenidas e seus recônditos becos; entre a modernidade mais pretendida do que realizada. Manuel Bandeira sintetizou bem a dualidade desses sentimentos e dessas pertencas em um brevíssimo poema:

Poema do Beco

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

— O que eu vejo é o beco.

Estamos tratando, mais objetivamente, de sujeitos ficcionais que, ao falarem no romance, expressam sua individualidade e sua visão de mundo por meio de estratégias narrativas criadas pelos romancistas, e por seu intermédio podemos inferir que, através daquelas vidas, muitas desperdiçadas, todo um corpo social se expressava e toda uma história de encobrimentos se desvelava.

A leitura de Paulo Lins e Nei Lopes nos levou a pensar o texto literário como uma das várias possibilidades de arquivo, ou seja, ela é o local privilegiado para a desconstrução das verdades arraigadas e espaço de construção de memórias. Indo além, as duas narrativas se apresentam como espaços dialógicos que nos permitem problematizar as possíveis respostas à pergunta feita por Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* (2001, p. 7); “[...] a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” Acrescentaremos à pergunta de Derrida uma provocação: o que pode o texto literário no âmbito dessa estranha instituição chamada literatura quanto à preservação e ao arquivamento da memória?

Literatura é movimento de passagem, “estratégias de reenvios”. Um texto remete a outro, à moda dos galos que tecem inúmeras manhãs, como poetizou João Cabral de Melo Neto. Textos não mera produção de efeitos de sentido e de conteúdo. Textos se posicionam no campo cultural como atividade produtiva e geradora aberta à desconstrução do mundo e deles próprios, posto que são os processos de desnudamento das artificialidades da escrita a forma com que os textos se situam e nos situam em um entrelugar, inscrito nas margens dos espaços físicos da cidade e atuando nas bordas, em estratégias de ronda e na recusa de ceder aos limites.

Capítulo 6

Nei Lopes: estratégias de repovoamento

*O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente **umsorgen**.*

João Guimarães Rosa

Esta reflexão se inicia com um texto retirado de uma entrevista concedida em 1965 pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz (1983, p. 83). Na supracitada epígrafe, encontramos uma passagem na qual observamos o verbo alemão *umsorgen* (cuidar; “cuidar de”), que dá um desfecho à frase, produzindo alguns efeitos de sentido que exploraremos. Naquele momento de sua fala, Rosa discutia o papel de certos intelectuais, de cujas bocas saem apenas “bolas de papel”. Como grande fabulista e apaixonado pelo sertão mineiro, Rosa entendeu o território de sua terra como espaço de escrita e de “con-vivência”, daí a relação buscada entre o factual e o mítico tão bem explorada por ele na construção do que chamarei de espaço-Rosa: um território singular de sentidos construídos e ressignificados, tanto do ponto de vista do trabalho com a língua propriamente dita, quanto da construção de uma geopoética até então sem lastros na prosa literária brasileira.

Rosa chamou de “sertanejos” todos os sujeitos que não transitam aleatoriamente pelos territórios em que vivem e por onde passam, mas interferem nesses espaços e fazem deles o *locus* privilegiado de uma interpretação do mundo, do ser e da presença. Para o escritor mineiro, sertanejo seria todo aquele indivíduo empenhado na cura da Covid e que, ao mesmo tempo, reconhece a

importância da linguagem como processo de desencobrimento de si. Diante das aberrações e do recrudescimento dos fascismos nossos de cada dia, entende-se melhor o que a ênfase de Rosa na questão da linguagem expressa. Por isso, compreendo que, para Rosa, o sertanejo é principalmente um desbravador, um sonhador em um mundo que precisa com urgência da palavra para através dela recuperar e ressignificar o originário soterrado nos escombros da história.

A ação de percorrer um território é um processo singular e dinâmico em que o indivíduo, como defendemos especificamente neste capítulo, no caso dos escritores, performa o que Conceição Evaristo chamou de “escrevivência”: a vida escrita a partir de uma vivência particular dos que lutam para transformar o mundo por onde transitam. Produz-se, assim, necessariamente, uma escrita de raízes fincadas no cotidiano, concentrada no mundo da experiência e da memória onde se desnuda a condição particular de cada sujeito e de seus grupos. Evaristo acentuou em sua poética o caráter combativo da escrita, formulado como exemplo e proposta para que outras poéticas solidárias pudessem escavar o passado, rememorar a ancestralidade e se afirmar como discurso potente. Evaristo afirma que o artigo “Samba favela”, inicialmente publicado por volta de 1963-1964 no jornal *O Diário*, talvez tenha sido o embrião da ideia de “escrevivência”: “Criei aquele texto, o primeiro, a partir de um lugar específico, particular, a minha vivência de jovem moradora em uma favela. Talvez naquele momento, eu confirmava para mim mesma, sem saber ainda, que a escrita me seria possível. Escrevivência vem daí, daquele texto” (Evaristo, 2020, p. 33).

Evaristo já elaborava àquela época uma poética crítico-literária não-apaziguadora ao afirmar não escrever cantigas para ninar os senhores da Casa-Grande (Evaristo, 2020, p. 48-54), ao contrário: ela tecia estratégias de luta específicas para certas batalhas e procurava entender de que maneira cada luta pode se articular com as estratégias de cada escritor, de modo a fazer com que seus discursos possam, ao mesmo tempo, encantar e desvelar o mundo à medida

que removem o entulho autoritário que encobre as palavras, e aqui tomamos de empréstimo as palavras de Guimarães Rosa.

Na já aludida entrevista (Lorenz, 1983, p. 81), Rosa havia definido seu jogo narrativo com as palavras em três momentos: “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”; sobre o segundo elemento dessa equação, afirma: “eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística”; e conclui, como autor do século XX: “devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto”. Para Rosa, a disposição de escrever/viver; escrever para descobrir/descobrir é o combustível para suas escavações arqueológicas e existenciais, cujos efeitos vão além da poética de autor. Esses efeitos possibilitam certa fruição estética dos textos, como também impactam as formas de se pensar, teorizar e praticar o discurso literário. Essa breve reflexão preparatória é importante para que possamos reapresentar o escritor que aqui elejo como objeto privilegiado desta reflexão: Nei Lopes, nome artístico de Nei Braz Lopes.

Nei Braz Lopes (9 de maio de 1942 –) é um carioca nascido no bairro de Irajá, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Multiartista, é compositor, cantor, músico, ficcionista, poeta, ensaísta e pesquisador das relações entre cultura brasileira e cultura africana, além de importante dicionarista e autor de textos ficcionais e didáticos para crianças e jovens. Lopes conta até o momento em que escrevo com cinco livros de contos e crônicas; nove romances; quatro livros de poemas; quatro obras direcionadas a crianças, jovens e adultos; dezessete livros de teoria, história e crítica, sendo 5 em parcerias; além de oito obras de referência como enciclopédias e dicionários, duas delas também com parcerias. Escreveu para coletâneas de contos, crítica e concedeu inúmeras entrevistas. Como compositor popular, possui mais de 350 canções gravadas,

por ele mesmo e por grandes artistas do samba e da Música Popular Brasileira, em geral. Com inúmeras obras espalhadas pelos campos das letras, da crítica e da canção popular, seu trabalho possui uma rigorosa identificação com um conjunto seletivo de temas que ele reelabora constantemente por meio de estratégias textuais bem delineadas, dentre os quais destaco duas: a construção, através da ficção e da pesquisa histórica, de um projeto grandioso, ambicioso, obsessivo e urgente, objetivando o povoamento da cena literária com os personagens de sua vivência/experiência; e a elaboração de um olhar crítico de caráter antirracista que prima pela transdisciplinaridade, com obra interessada em discutir as relações histórico-culturais e políticas percebidas nas trocas culturais entre os subúrbio mais distantes e o Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Feito o parêntese biográfico, afirmamos que a narrativa ficcional de Lopes se alinha àquele cuidado (*umsorgen*) de que falava Rosa e à espécie de entendimento particular de como lutar (em) certas batalhas, no que recordamos Conceição Evaristo. Esse cuidado e essa luta se refletem nas estratégias textuais de Lopes e em sua atuação no campo intelectual, desvelando um processo particular de escrevivência: Lopes se concentra na vivência de si, por um lado, e na ficcionalização da caminhada de seu povo, por outro. Finca os pés nos lugares de (que) fala e para onde fala, experimentando as dinâmicas de uma história múltipla protagonizada por narradores e personagens que vivenciam, à moda de andarilhos contemporâneos, as relações interpessoais no espaço urbano na cidade imaginada do Rio.

Vivendo e narrando suas experiências e práticas no cotidiano das ruas e dos morros do Centro da Cidade e dos subúrbios distantes, os sujeitos representados pelo discurso literário de Lopes ergueram em suas andanças verdadeiros monumentos físicos e/ou simbólicos que transgrediram a ordem e inscreveram no corpo da urbe territórios em que a cultura massacrada e a memória que se tentou apagar passam a se contrapor aos epistemicídios vários e a denunciar a modernização capenga que se queria vender por modernização real.

Diferentemente da escrita de Evaristo, Lopes constrói espaços críticos, ficcionais e líricos de potência diversa, que inserem no discurso literário humor e ginga, usa a ironia e privilegia um certo saber-viver também praticado na experiência/vivência do caminhar/navegar próprios de antigos menestréis e viajantes. A literatura negra é necessariamente uma literatura pedestre, moderna no que diz respeito ao fenômeno dos e das passantes que recortam o corpo da cidade, e esse, em nossa leitura é um aspecto marcante da poética de Lopes. Misto de gregarismo e nomadismo, seu terreiro ficcional e afetivo é a cidade do Rio de Janeiro, o Centro e suas circunvizinhanças próximas e distantes, como no caso dos subúrbios. A partir da ideia de ficcionalização do território, proponho algumas reflexões bastante gerais acerca das narrativas de Nei Lopes.

Em primeiro lugar, a obra de Lopes demanda o Rio de Janeiro geofísico, pensado como capital do estado, e como território privilegiado em que se foi construindo uma poética fundada na rearticulação dos discursos históricos e que pode ser vinculada a uma série literária que Lopes constrói obra a obra e pode ser traduzida na seguinte afirmação:

– Sei que pode parecer afirmação pretensiosa, mas não é, é constatação: Lima Barreto disse que um dia se escreveria a história do negro no Brasil, e de certa forma eu já fiz isso; Machado de Assis, no *Memorial de Aires*, disse que estava para se escrever a história do subúrbio carioca, e eu já fiz também. Não que tivesse tomado essas coisas como missão. Foram a curtição e a vivência desses ambientes que me levaram a isso. Tenho feito tudo com sentimento (Lopes, 2012b *apud* Vasconcellos, 2024, p. 31).

Identifico em Lopes um cuidado (*umsorgen*) na elaboração desse projeto de vida que é também o projeto estético de uma escrevivência. Sua poética enfatiza o papel da memória e a vontade de povoamento do campo literário por meio do afeto, tarefa que cabe bem no escritor-intelectual que Lopes é. Especificamente

falando do rastreamento de uma memória e de uma poética de reterritorialização da literatura brasileira, pode ser útil, porque didático, oferecer um breve apanhado de alguns momentos-chave de nosso campo literário. Faremos um breve recorte de uma série literária iniciada na primeira metade do século XIX, a que ficcionalizou/pensou áreas e culturas subalternizadas da cidade e no século XIX tornadas sede do Império Português.

Vimos anteriormente que a vida social das áreas periféricas do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX foi um laboratório para um dos principais escritores do período, Manuel Antônio de Almeida. Na “Introdução” à edição de 1941 das *Memórias de um Sargento de Milícias*, Mário de Andrade (1941) apontava homologias entre a obra e a vida de Almeida. No romance de Almeida, as travessuras do protagonista Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, provinham, provavelmente, de suas memórias de menino pobre. Reconhecemos o humor e a origem geoafetiva de Lopes como um de seus traços marcantes, já expressos naquele embrionário realismo das *Memórias*.

De fato, a escrita de Lopes objetiva estabelecer alguns paradigmas da luta cultural travada entre uma literatura adesista e outra que buscava nas camadas subalternizadas subsídios importantes para a ideia de nacionalismo romântico: a incorporação do subversivo e do subalternizado por meio de uma escrita até certo ponto apaziguadora e liberal. De fato, se Almeida foi um representante ancestral de um determinado viés que atravessa a história literária nacional, nos dias de hoje cabe a Lopes e outros escritores de hoje expandir e problematizar os campos da ficcionalização e da história.

No processo de reconstrução/construção simbólico-territorial, sem esquecer a contribuição dos naturalistas, é certamente Afonso Henriques de Lima Barreto quem melhor se aventurou no início do século XX no projeto de ficcionalização de sujeitos e espaços suburbanos subalternizados e de classe média baixa. Optamos por destacar neste texto alguns aspectos das crônicas de Barreto e alguma recepção relevante às pretensões deste estudo. Pensamos

que a organização de Beatriz Resende seja suficiente quanto a nossos propósitos.

Em *Lima Barreto: cronista do Rio* (Resende, 2020), encontramos algumas crônicas essenciais acerca da cidade do Rio de Janeiro. Belamente ilustrada, a coletânea difere de outras pelo cuidado com a diagramação e pelo primor das ilustrações, com fotos de Marc Ferrez e Augusto Malta, dentre outros, inclusive anônimos. A obra chama a atenção para a escolha de um amplo espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro que serviu de para as mais diversas incursões, o que o olhar do andarilho registraria, com acidez, humor, serenidade, simpatia e raiva. Naquelas páginas, encontramos reflexões as mais diversas sobre os problemas da cidade, como as enchentes; a descrição e análise de prédios históricos, como o edifício da Cruz Vermelha; a moda feminina; o carnaval; seu olhar para os bairros do subúrbio, para feiras livres e mafuás.

Barreto escreve com frequência sobre os trilhos do bonde e a linha do trem, como a pontuar a verve geopoética de suas crônicas. Lê-se em “Ontem e hoje” que é no deslocamento do centro social do Rio, da Rua do Ouvidor para a Avenida, que encontramos “exatamente os pontos dos bondes do Jardim Botânico”. Barreto completa: “Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namoradores, os amantes, os *badauds*, os *camelots* e os sem-esperança (Barreto, 2020, p. 51). Em outro momento, em “O trem de subúrbios”, não apenas as caras tristes e as figuras exaustas e oprimidas pela lida diária chamavam a atenção do cronista; o que mais lhe impressionava era “a ambiência que envolve todas as figuras e a estampa registra, ambiência de resignação perante a miséria, o sofrimento e a opressão que o trabalho árduo e pouco remunerado traz às almas (Barreto, 2020, p. 228).

É de se notar que em suas crônicas não se observa apenas a crítica sisuda e pessimista, algo desconsolada com o movimento do mundo, mas pode-se perceber igualmente uma certa ambiguidade humorada em torno da escrevivência do autor em relação ao que se descortina diante de seus olhos. É o caso de “Sobre o carnaval”, de

1920, em que, em função de seu aborrecimento com o carnaval, Barreto reclama do isolamento que lhe faz mal à alma, motivo que o leva a ceder “à embriaguez que a multidão traz” com a folia, para ele “melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado” (Barreto, 2020, p. 117).

Na veia jornalística do cronista, é constante a figura do andarilho, também elemento essencial para a leitura de seus romances. Por meio daqueles passantes, a vida miúda, as coisas pequenas escondidas em lugares recônditos chamavam sua atenção: “findo o expediente na repartição pública, no meio da tarde naqueles anos”, andando pela Rua do Ouvidor, “observava as mulheres de chapéus, com seus figurinos estranhos, os vestidos ousados das melindrosas que merecia a defesa do cronista para afrontar a “Liga da Moralidade” (Resende, 2020, p. 19). Além do turbilhão da pseudomodernidade carioca do Centro tido como cosmopolita, o cronista se inteirou da “cidade para lá da estação São Francisco Xavier”, a parte geográfica composta por uma “população de hábitos simples, as famílias de funcionários públicos subalternos, de operários, de desempregados”, narrados “unicamente pela literatura desse nosso fundamental cronista do Rio” (Resende, 2020, p. 21).

Membro autofiliado dessa comunidade espiritual que cria e recria espaços físicos ao (re)instaurar e instituir o simbólico no mundo físico, em nossa leitura, Nei Lopes é um dos grandes produtores de memória na literatura de hoje, mas “não no sentido diretamente psicologista da “memória individual” e sim nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (Pêcheux, 2007, p. 46, grifos do autor).

Em uma de suas obras de “quase” não-ficção, intitulada *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos* (2001), Nei Lopes mostra que a emergência de uma cultura que vai se formando distante da capital do Império e, posteriormente, da República, foi impulsionada pelos trilhos urbanos, primeiramente o bonde e, depois, os trens. Esse corte físico-geográfico teve um papel

preponderante na expansão da cidade para as Zonas Norte e Oeste da capital, proporcionando o florescimento de culturas que revolucionaram o panorama nacional, como no caso do samba. Em *Guimbaustrilho* (Lopes, 2001, p. 11), ao explicar a origem das favelas, Lopes também destacou a importância das culturas periféricas que se formavam:

Favela, como vocês sabem, é todo núcleo habitacional surgido desordenadamente, em terreno público, de domínio não definido ou mesmo alheio, localizado em área sem urbanização ou melhoramentos.²¹ O termo chegou ao Rio no século 19, para denominar exatamente uma parte do Morro da Providência, por semelhança com um “morro da Favela”, existente no interior da Bahia, de onde vieram após a Guerra de Canudos, em 1897, alguns dos primeiros povoadores. Esse núcleo pioneiro tornou-se um forte polo irradiador da cultura negra, da mesma forma que outras “favelas” que se foram formando no Rio, no maciço da Tijuca em direção aos subúrbios, à Baixada Fluminense e à Zona Oeste da cidade, com famílias emigradas, principalmente do norte do Estado e do Vale do Paraíba.

Esses processos de deslocamento e migração interna, ora forçada ora motivada por questões quase sempre econômicas e políticas atravessam a obra de Lopes. Sem ser exatamente um tipo de escritor “político” e/ou “engajado” no sentido partidário, pelo menos, sua ficção privilegia os passeios inferenciais pelas regiões

²¹ Quanto à expressão, propriamente dita, favela, há outras explicações quanto ao que Lopes chamou de “morro da Favela”, na região de Canudos, muito embora ele coloque a referência entre aspas. Uma definição mais aceita do termo é a que segue: “O termo favela é derivado do nome da planta favela, uma espécie medicinal encontrada na região Nordeste do Brasil, mais precisamente no domínio da Caatinga. Seu nome científico é *Cnidocolus quercifolius* Pohl, e ela é comumente referida também como faveleira. O nome foi primeiro atribuído ao Morro da Favela, que começou a se formar no final do século XIX e passou a ser amplamente utilizado como equivalente a um conjunto de moradias informais a partir da década de 1920, conforme: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/favela.htm>. Acesso em 10 de maio de 2024.

populares do Centro do Rio, como também avança pelas áreas cortadas pelo trem, caso dos subúrbios. Para avançarmos mais um pouco, trago alguns elementos sumariamente analisados, por conta do espaço desta reflexão.

Como dito, a escrita de Lopes é “escrevivência”. O bairro de Irajá e as regiões circunvizinhas são o espaço geográfico central de sua narrativa. Desde o primeiro livro de contos, *Casos crioulos* (1987), Lopes busca “povoar” a literatura brasileira com personagens e lugares pouco ficcionalizados. Essa “geografia especial” ligada à vivência do escritor e à sua compreensão singular do mundo da vida resgata dos apagamentos históricos sujeitos que de outra forma não seriam ficcionalizados. Uma personagem emblemática de sua obra é Comadre Firmina, do conto que encerra *Casos crioulos*. Ela reaparecerá em *171 – Lapa-Irajá* (1999) e em *A lua triste descamba* (2012).

A centenária personagem é uma negra nascida em 1854 e no conto comemora seus “134 anos de pagode”. Um narrador homodiegético, não nomeado, pede aos leitores/ouvintes que ouçam uma fita cassete com uma suposta conversa com Firmina. Sabe-se por meio do áudio que ela não foi escrava; era filha do Barão de Jaracatiá, fazendeiro de café em Santo Amaro, Bahia; e foi levada por ele, junto com a família, para a cidade de Campos, interior do estado do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, mudou para a capital, onde iniciou suas inúmeras e fantásticas peripécias. O estilo narrativo é a rapsódia, o mesmo utilizado por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Assim como Andrade, Lopes esmiúça elementos os mais diversos da formação nacional, compostos por fragmentos de histórias e casos do povo em geral. Comadre Firmina passeia pela “história” do Brasil e por uma “outra história”, como ela mesma diz: “Nesses cento e tantos anos sua tia já viu e fez cada coisa que você nem imagina! E conheceu gente assim ó! De tudo quanto é tipo! [...] oradores, cada um melhor do que o outro: Patrocínio, Nabuco, Lopes Trovão...” (Lopes, 1987, p. 51). Dos três, lembremos que Patrocínio e Trovão eram abolicionistas, políticos e escritores. O branco e aristocrático Nabuco era defensor da abolição. Já

Patrocínio, foi um dos mais importantes escritores negros do século XIX. Quanto ao narrador, interfere a todo momento e nem sempre de forma respeitosa aos relatos de Firmina:

Imagine você que Comadre Firmina chegou ao ponto de dizer que foi ela...que começou a Guerra do Quebra-Quilos em 1871 e a Revolta do Vintém em 1880. Que nessa revolta chegou até dar uma banda no Barão de Drummond. Na mão de quem, aliás, foi a primeira pessoa no mundo a fazer uma fezinha, lá na antiga Fazenda dos Macacos. Diz inclusive que foi ao último baile da Ilha Fiscal em 9/11/1889! Diz que não entrou no salão não. Mas foi assim como uma espécie de dama de companhia, sei lá. Jurou pelas chagas de Cristo que não é cascata.

Como se vê na passagem supracitada, duas revoltas populares são mencionadas. A título de exemplo, fiquemos com a Revolta do Quebra-Quilos, movimento popular ocorrido na região Nordeste do Brasil, inicialmente na Paraíba, entre 1872 e a primeira metade de 1877, espalhando-se por diversos estados da região. Foi caracterizada pelo pesquisador Geraldo Ireneu Jossily (1976) como “a revolta dos matutos contra os doutores”, uma rebelião contra a substituição do sistema de pesos e medidas vigente pelo complexo sistema francês, que acarretou o justo temor dos comerciantes de que saíam prejudicados com a nova regra. O pouco tempo nos impede de esmiuçar o movimento. Interessa-nos apontar na narrativa de Lopes seu empenho em recuperar passagens históricas pouco conhecidas, negligenciadas e/ou esquecidas de nossos manuais.

Quanto a essa história das margens, vale lembrar a menção ao jogo do bicho, criado pelo Barão de Drummond (João Batista Viana Drummond, Nova Era, MG, 01/05/1825 – Rio de Janeiro, 07/08/1897) em 1892, contravenção que se transformaria em símbolo da vida marginal do Rio de Janeiro. A atividade contraventora é lida conjuntamente à passagem histórica do chamado “último baile do Império”, o Baile da Ilha Fiscal. Esses mundos díspares nos contam uma “outra história” do Rio de Janeiro e do Brasil, paralelamente aos discursos autorizados. Essas

estratégias narrativas conduzem ao elemento reflexivo que destaco na obra de Lopes: o repovoamento literário.

Lopes insere sujeitos e histórias no discurso da nação, reagindo ao apagamento das classes subalternizadas, o que Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 68) chamou de “epistemicídio”:

[...] o fascismo epistemológico existe sob a forma de epistemicídio cuja versão mais violenta foi a conversão forçada e a supressão dos conhecimentos não ocidentais levadas a cabo pelo colonialismo europeu e que continuam hoje sob formas nem sempre mais subtis. No polo oposto está a tentativa de minimizar ao máximo essa assimetria na relação entre saberes.

Nos processos de epistemicídio, as perspectivas diferentes são apagadas e corre-se o perigo do predomínio de uma história única, já que a diversidade cultural será sempre ameaçada. Com relação ao que penso constituir um núcleo fundamental da poética de Nei Lopes, entendo que ele agrega diversos saberes do mundo ficcionalizado – o saber oficializado e o negligenciado ou suprimido – como estratégia estético-política que leio como decolonial. Daí sua narrativa se concentrar nos aspectos romanesco-estruturais, ao mesmo tempo em que recupera da história passagens “esquecidas”. O baile da Ilha Fiscal, o jogo do bicho, a Guerra do Quebra-Quilos e a Revolta do Vintém são exemplos de um conjunto de saberes que em princípio deveriam se equivaler aos macroeventos. A Fazenda do Macaco, hoje o bairro de Vila Isabel, oficialmente fundado em 1872, é uma referência espacial importante, já que a história do bairro está ligada à do Barão de Drummond, ao mesmo tempo empreendedor visionário e criador de um dos esquemas mais problemáticos de contravenção: o jogo do bicho.

Esse mundo híbrido de saberes coligidos e de indivíduos históricos e/ou ficcionalizados são elementos formativos do que chamo de “estratégias de repovoamento literário”. Essas

estratégias apontam para a necessidade de desenvolvimento de sistema literário que privilegie as novas cartografias: em um mapa literário remodelado, a estrutura em mosaico ganha mais relevância e o passado revisitado se torna reinscrição e reescritura no presente de universos de saber oprimidos, conforma atesta Conceição Evaristo ao analisar o que chama de poesia afro-brasileira:

A busca do passado histórico pelos povos subjugados, ontem e hoje, tem sido um movimento marcante e de cunho emancipador. Como tal passado não se inscreveu na história elaborada pelos dominadores, sofrendo um processo de apagamento, ou, quando escrito, foi violentamente deturpado, o fenômeno literário, surgido a partir desses sujeitos históricos, afirma-se muitas vezes como invocação e exaltação de uma história subterrânea na qual estão inscritos. História que aflora, desafiando, questionando, transgredindo relatos instituídos, oficializados por uma cultura hegemônica. Observa-se, pois, uma história e uma ficção que se volta para o interior de uma realidade própria, circundando mundos específicos, trazendo um discurso próprio que revela a voz dos que, até então, foram silenciados (Evaristo, 2011, p. 56-57).

Voltamos à leitura do conto “Cronologia de Comadre Firmina com seus 134 anos de pagode”. Além de personagem que exemplifica a atração da poética de Nei Lopes pelas relações entre história, memória e documento, Comadre Firmina estará presente em textos futuros do autor: ela aparece inicialmente em *Casos crioulos* (1987); é retomada em *171 – Lapa-Irajá* (1999), coletânea em que Lopes republica os oito contos de 1987 junto a novas criações. O conto é rebatizado e aumentado como “Cronologia atualizada de Comadre Firmina com seus 150 anos de pagode”; e, novamente recuperada, tem em breve aparição no romance *A lua triste descamba* (2012).

Em *Casos crioulos*, a análise do nome da personagem nos remete a certas interpretações óbvias. Semanticamente, Firmina Glória da Conceição remete à mulher firme e resoluta, de filiações

religiosas católicas. É longeva, com a vida pontuada de peripécias e pagode (palavra lida aqui nas várias possibilidades de sentido: sinônimo de patuscada, festa, galhofa etc.; e estilo musical surgido na década de 1970, variante do partido-alto). A cronologia narrativa se refere a tempo decorrido, desde o nascimento de Firmina, em 1850, até 15 de agosto de 1984, data de seu aniversário e último ano constante de seu *Curriculum Vitae* resumido, que também vem ao final da versão de 1999. O percurso ficcional-histórico longo é construído ficcional através de elementos singulares da estrutura do conto: transcrições de áudio; o uso de uma narrativa ora homodiegética ora autodiegética; construções textuais do gênero dramático; e até mesmo um documento burocrático como o *curriculum vitae*.

Comadre Firmina é a personagem central da narrativa, mas um narrador inominado se apresenta por meio de uma voz homodiegética e domina a enunciação. Conforme avançamos na leitura, esse narrador se revela uma curiosa personagem-testemunha das aventuras da Comadre. A todo momento ele se dirige a interlocutores hipotéticos: “Isso é que eu tava falando, viu? Dá um pouquinho de corda pra velha, ela começa logo a cascatear. Mas não deixa de ser engraçada a coroa, não é?” (Lopes, 1987, p. 54). Suas intervenções são marcadas por um tipo especial de letra (itálicos, mantidos na reedição de 1999) que difere das demais passagens. Nelas, há frases em caixa alta entre parênteses em que se enuncia a estrutura própria do discurso teatral; há passagens com letra em caixa baixa em que Firmina toma a palavra; e citações de poemas e canções entre aspas. Esses recursos reforçam o caráter híbrido da narrativa. O narrador homodiegético se dirige ora a um “nós” (narratários extradiegéticos) ora a interlocutores pressupostos no enunciado: “Imagine you que Comadre Firmina chegou ao ponto de dizer que foi ela que começou a Guerra dos Quebra-Quilos em 1871 e a Revolta do Vintém em 1880” (Lopes, 1987, p. 51, sublinhado nosso). Esses narratários intradieгéticos, explícitos ou pressupostos, comparecem em diversos momentos: “Quer ver só? Escuta só a fita!” (Lopes, 1987, p. 50); “Você acha que alguém com 105 anos ainda tem

condição de estar tomando cerveja na Lapa?” (Lopes, 1987, p. 60). Decerto, essa estrutura com supostos leitores internos à narrativa e de fora chama a atenção para o caráter de representação da oralidade, uma das marcas da literatura de Lopes.

O narrador sublinha e comenta a história da velha senhora por ele mediada e endereçada a ouvintes atentos no plano do enunciado. O narrador informa aos leitores que as histórias de Comadre Firmina são retiradas da gravação em fita cassete que ele pede para que todos ouçam. Acontece que, ao invés de lermos uma transcrição da gravação, o que recebemos são passagens verbalizadas por Firmina pontuadas pelas intervenções constates do narrador, em comentários marginais. De acordo com o narrador, os relatos de Firmina carecem de verossimilhança, pois sua idade avançada leva à suspeição quanto à veracidade dos fatos. À narrativa controlada pelo enunciador-testemunha contrapõem-se outras, transcritas das falas gravadas de Comadre Firmina e partilhadas com narratários intratextuais e também conosco, leitores empíricos. A estratégia reduplica o caráter de fingimento da ficção: há uma história controlada por um narrador-testemunha (homodiegético) que apresenta uma outra história narrada oralmente em uma gravação da personagem e na qual ele interfere com comentários à margem, deixando ao leitor a tarefa de reorganizar e interpretar os fatos.

Como leitores, interessamo-nos pelas novas cartografias, pelas estratégias de repovoamento e pela produção de um imaginário da cidade que convoca pessoas, ideias, culturas, políticas, poéticas, tudo isso, para constituir comunidades de sentidos e de afetos híbridas, que representam a memória de grupos determinados. Todo fato de cultura é produzido tanto pelo povo como pelas classes dominantes e sua partilha será sempre socialmente condicionada pelas diferenças de classe, raça e gênero, esbarrando em leis de mercado e em políticas que podem ou não ser inclusivas. Se há poderes na literatura, um deles é certamente o de ser um discurso de passagem por onde as ideologias escoam.

Ler “Comadre Firmina” a partir de uma proposta rapsódico-macunaímica reforça a tese do repovoamento e da produção de sentido a partir de lugares estabelecidos que, remapeados, formam novos espaços, que chamamos de territórios imaginados. Eni P. Orlandi (2004) pensa os sentidos da cidade como formas visíveis e sensíveis. Nos territórios urbanos, os sujeitos inscrevem seus corpos, que se imbricam no corpo da cidade, formando comunidades discursivas, territórios reais e imaginados: “todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruzam-se no espaço da cidade” (Orlandi, 2004, p. 11). Neles, encenam-se “novas formas de cidadania”, constituindo “novas formas sociais e representando um real deslocamento ideológico nos modos de significar, e viver, a cidade”. É deste modo que Orlandi propõe “virem à tona esses processos silenciados, observando-se as falas desorganizadas como capazes de manifestar os traços desse movimento contido”, pois os sujeitos da cidade, seus cidadãos, “não estão sempre já significados, mas eles também reclamam sentidos, novos sentidos, sentidos outros” (Orlandi, 2004, p. 70).

Comadre Firmina é exuberante, abusada, desbocada, inconveniente e absolutamente genial em sua trajetória centenária. Firme, resiliente, em suas 13 décadas de vida, povoou o imaginário do conto com peripécias fantásticas, com seu desejo de vida e de ver seu corpo inscrito no mapa da cidade e da memória nacional: história fantástica, que, de tão irreal, se realiza de forma quase realista no texto. Sua jornada, da Bahia ao Rio de Janeiro, simboliza o percurso dos muitos que foram sequestrados de seu solo africano e, uma vez aqui, construíram/reconstruíram memórias poderosas, tão intensas quanto vitoriosas, ainda que a luta continue, dura e desigual: “A única coisa que eu não fui foi Miss Brasil, porque crioula não pode. Mas coroa, faixa e diploma é o que não falta lá em casa, quer ver?” (Lopes, 1987, p. 61). Como se vê, com sua veia crítica e com seu humor afiado, Comadre Firmina alegoriza a capacidade de sobrevivência de um povo e assim desafia o tempo com seu corpo-resistência, na comemoração de seus “150 anos de pagode” (Lopes, 1999).

Gostaríamos de finalizar as introdutórias reflexões sobre os temas trazidos a partir da leitura do conto com um poema do próprio Nei Lopes (2023), em que ele toma como inspiração seus 80 anos completados em 2022. A proposta de leitura do poema busca encerrar com o brilho do autor o conjunto de ideias aqui, introdutoriamente, abordadas. Os versos dizem respeito aos territórios imaginados que estivemos a buscar, construídos no corpo físico da cidade como forma de inscrição cultural e resistência que produz sentidos e abre passagens.

Os versos de Lopes darão um provisório desfecho a este texto de uma forma que nós não conseguiríamos realizar:

Oitentáculos

(Nei Lopes)

Agarro-me aos tentáculos que me prendem à Vida.

Ei-los:

A ancestralidade mais sentida do que conhecida

A música que é minha irmã pois comigo nascida

A dança que veio com ela, toda luz e flores

No ágape de pés e mãos de vinhos e sabores

Na roda em círculos concêntricos, mesmo que imperfeitos

Onde moram a Moral, a Ética e o Direito

O vício de uma África mais sonhada que entendida

E mais:

O amor pela mulher que me ama e que é por mim querida

Até que a Vida se esvaia e a missão seja cumprida.

(Lopes, 2023, p. 17).

Conclusão

Uma ideia-samba no percurso da modernidade carioca

Para estudar e, principalmente, conceituar o campo literário brasileiro moderno e a cultura popular no Brasil a partir de uma ideia de modernidade com que lidamos de forma errática e controversa, talvez a principal dificuldade não esteja em como sair dessa problemática, mas nos modos de entrada na questão. Para o estudo das lutas culturais na defesa do que chamamos de ideia-samba, empresa protagonizada por negros, pardos (e) pobres no Rio de Janeiro capital da República e pós-Abolição, podemos dizer que, no caso do samba, se tratou de uma estratégia verdadeiramente comunicacional, ainda que não possamos classificar esses fenômenos na categoria de movimento. Se os campos da comunicação e da cultura são de difícil definição e sua constituição é igualmente errática, do ponto de vista dos saberes hegemônicos no terreno das Humanidades, a entrada do projeto criador literário coloca mais lenha nessa fogueira dos discursos.

Nos perguntaríamos, de início, se já se pode afirmar que a Comunicação tenha assumido uma posição de destaque no âmbito das Ciências Humanas ou das Ciências Sociais Aplicadas a ponto de pleitear um espaço de conhecimento mais autônomo ou, de fato, se seu sentido e seu projeto de futuro dependem da aproximação cada vez mais estreitas com as áreas correlatas que tratam das relações interpessoais e comunitárias. Nos tempo de hoje, parece que o estamos nos encaminhando cada vez mais para uma aproximação de teses, em que os saberes acadêmicos dialogam mais de perto com as produções de sentido do sujeito comum em sua vida cotidiana e em sua capacidade de conferir uma dimensão simbólica ao mundo, algo que podemos chamar, de forma muito genérica, de cultura.

Se o termo cultura permanece envolto em nebulosas, o termo cultura popular é ainda mais rarefeito, principalmente após o advento da modernidade, que igualmente não conseguimos localizar seja temporalmente ou espacialmente. Pensar essas relações é um objetivo ambicioso e os encontros de ideias que promoveremos neste encerramento focalizam mais especificamente a construção de uma ideia forte de cultura popular que repetidamente identificamos na proposta literária de Paulo Lins e Nei Lopes e em suas obras analisadas aqui.

Repetindo, são os modos de entrada na questão da modernidade pretendida e nos processos de contra-modernidade, modernidade outra, tardia, líquida ou quaisquer adjetivações de que possamos lembrar. No campo da comunicação e da literatura, as lutas culturais estão profundamente ligadas à problemática da modernidade. Propomos, então, começar o debate por algumas questões iniciais, partindo de uma citação de Luiz Beltrão (1992, p. 92):

Foi pelos botequins e cafés de Paris, pelos clubes literários de Londres, pelos claustros dos agostinhos, beneditinos e franciscanos (nos quais se refugiavam os corpos de *nouvellistes*) que, caindo como uma pedra na superfície de um lago, o jornalismo, ampliando em círculos excêntricos a sua penetração, lançou-se à conquista da rua, isto é, do povo, das massas. O jornalismo popularizava-se: não era mais dirigido “a uma elite, a um círculo de pessoas escolhidas, mas à maioria. Recusa-se levar a toga do doutorado para pôr-se na vestimenta humilde do peregrino”. Nesta recusa, refletia o espírito dos novos tempos, das ideias que começavam a germinar e que seriam triunfantes na Revolução Francesa, firmando definitivamente o seu prestígio.

Neste pequeno trecho, Beltrão nos informa da mudança de percepção sobre o modo comunicativo no advento da modernidade. O surgimento, o desenvolvimento e a hegemonia de uma ideia de mundo são discussões extensas demais e ambiciosas demais para os propósitos mais modestos deste curso. A pergunta sobre quando foi o raiar da modernidade e se ela ainda perdura em

nossos dias ainda nos inquieta, visto que não se trata somente de compreender a relação entre o passado – que se movimenta e move, e muda – e o presente, mas também das escolhas que fazemos sobre o que questionar ou não. Melhor dizendo, é da qualidade da pergunta que as reflexões e respostas se tornam possíveis e elas serão provisórias e variáveis, na medida em que produtos de inteligência dependem de pesquisa e a pesquisa se nutre do movimento e da mudança.

A Revolução Francesa foi um marco histórico-político da modernidade europeia, mas o que se seguiu a ela foi uma série de revezes, como a ascensão de Napoleão Bonaparte através do chamado Golpe de 18 de Brumário, em 1799; e a Restauração (1814-1830), uma das tentativas de retorno da monarquia ao poder. As investidas para a restauração da monarquia francesa só cessariam definitivamente em 1870, o que demonstra que as mudanças não se deram de forma linear, sem conflitos. A ascensão da burguesia urbana inglesa havia elegido o romance em ascensão como expressão de suas ideologias e teses, dentre elas, o individualismo empreendedor. A saída do jornalismo dos claustros para a rua, como apontado por Beltrão, foi um movimento inevitável propiciado pela modernidade. A multidão, a velocidade, o instantâneo das imagens e a reprodução célere de livros, revistas e jornais, com sua penetração diária na vida cotidiana, foram elementos cruciais para que uma ideia moderna de sociabilidade se estabelecesse. A popularização do jornal e do jornalismo trazia igualmente a cotidianidade do mundo da vida para o campo de atração moderno. Outro exemplo são as cartas, que permitiram a comunicação direta entre pessoas e foram elementos essenciais para a comunicação nos séculos XVIII e XIX. Naqueles contextos, a circulação diária dos jornais começava a estabelecer os paradigmas da periodicidade, atualidade, variedade e interpretação como caracteres do nascente jornalismo (Beltrão, 1992, p. 69).

É também em fins do século XIX que emerge a Linguística de base saussureana (Ferdinand de Saussure, 1857-1913), consolidada no início do século XX: o *Curso de Linguística Geral* foi publicado em

1916, três anos após a morte de Saussure. De forma um tanto polêmica, afirmaremos que a Linguística impulsionou o pensamento sobre a comunicação e as novas definições de literatura e cultura, posto que a nova disciplina deixaria em segundo plano a gramática (o *gramma*) para se dedicar à dicotomia *langue* (língua) e *parole* (fala individual). Essa virada conceitual e epistemológica é importantíssima para os estudos das Letras e da Comunicação. Não sem razão, o linguista Roman Jakobson (1896-1982) via como indissociável no processo comunicativo o par Linguística/Comunicação, que o estimulou a pensar a teoria das funções da linguagem: a função referencial (centrada na informação); a emotiva (com foco na expressão dos sentimentos); a conativa (argumentativa, com o objetivo de convencer); a fática (centrada no canal de comunicação); a metalinguística (que explica e questiona o próprio código) e a poética (própria das obras de arte, centradas na estética da mensagem).

Se Beltrão acentuava em seu trabalho alguns processos históricos que o levaram a uma percepção materialista da comunicação – a observação de seus meios, modos e objetos – as reflexões de Saussure lançariam luz nos atos comunicativos como fenômenos intrínsecos ao processo social e às relações interpessoais: o linguista mostrou que há um sistema dicotômico já estabelecido na dupla articulação da linguagem e que nos permite trocar informações, expressar desejos, criar, imaginar, simbolizar e circular pelo mundo. A comunicação passa a ser o que estrutura as relações entre sujeitos e, na modernidade, essas trocas são potencializadas pelos meios de comunicação, cada um a sua maneira, através dos usos da linguagem. No entanto, se afirmamos que a comunicação cotidiana é a base de toda a atividade humana, a comunicação como um campo de saber autônomo e conceitual ainda é uma questão problemática.

A discussão sobre a consolidação da Comunicação como um campo de saber, conforme nos ensinaram Armand e Michèle Mattelart (2014, p. 9), “recobre uma pluralidade de sentidos” que se encontram “situados na encruzilhada de várias disciplinas”. Ao

historiar o percurso atribulado das teorias da Comunicação e, por extensão, do campo das Humanidades em geral, Mattelart & Mattelart pensam essas questões como partes da luta pelo domínio/predomínio de campos ideológicos e escolas de pensamento que se pretendem hegemônicos. A partir da compreensão de uma série de circunvoluções no campo das Comunicações – e aqui o plural é uma escolha metodológica para pensarmos a área –, pode-se dizer que “o retorno do cotidiano” seja talvez uma das marcas fundamentais de nosso tempo: o cotidiano é permeado pelas relações entre *langue* e *parole*.

A existência comunitária somente é possível a partir dos sistemas de trocas reais e simbólicas e do intercâmbio de experiências percebidas e retiradas da observação do cotidiano, da vida miúda, o que a perspectiva comunicacional potencializa e atualiza. Conforme compreendeu Raquel Paiva (2003, p. 10), o sentido de comunidade é definido como “[...] um caminho de redescrição das tentativas sociais de produzir comunicação a partir de uma experiência comum, fora dos grandes circuitos do capital”. É essa experiência comum que possibilita a existência e resistência do mundo da cultura na modernidade.

A crise da ideia europeia de modernidade e progresso converteu-se em possibilidade e necessidade de se repensar as estruturas do conhecimento a partir de uma ação crítica que parte dos mais diversos pontos dos territórios e não de um centro ou de uma perspectiva de totalidade que relega as diferenças e os fenômenos cotidianos a um plano de inferioridade. Se encontramos dificuldades em conceituar a Comunicação como uma disciplina, também o conceito de cultura se mostra deveras ambíguo, serpenteante e problemático. Mais problemático ainda é o conceito de cultura popular.

O vocábulo cultura é definido pelo dicionário como ato de cultivar e cuidar (do latim, *colere*), o que já nos remete a uma relação intrínseca com a natureza. A Antropologia compreendeu a cultura como um sistema humano de transformações, valores, trocas, passagens. Daí, a passagem do cru ao cozido (Claude Lévi-Strauss)

significar uma relação de controle e transformação da natureza, fazendo com que as sociedades indígenas pesquisadas fizessem a passagem da natureza para a civilização (do cru ao cozido; do natural ao simbólico e artificial). Para Freud, seriam as alianças ou forças de união que definiram a proibição do incesto e do fratricídio como marcas definidoras da civilização, uma transição dos instintos naturais para uma ordem social civilizatória. Como sabemos, também isso não se dá de forma pacífica.

No Brasil, por conta das vicissitudes históricas de nossa formação social, os debates que ocupam os grupos hegemônicos a respeito da cultura popular são quase sempre pautados pela questão do nacional. Se na Europa a modernidade paulatinamente assentava as bases da reforma burguesa do Estado ao mesmo tempo em que crescia uma massa urbana de assalariados, a população mais pobre também começava a se organizar, ainda que de forma incipiente. No Brasil recém-saído da ignomínia da escravização, a modernidade à francesa ditava os rumos de um Rio de Janeiro capital da República cuja organização da classe trabalhadora era frágil e incipiente e as primeiras lutas e conquistas só tomariam vulto e protagonismo a partir das ideias socialistas e comunistas que penetravam via Rússia e das primeiras formas de organização sindical, sem esquecer a imigração europeia estimulada, que trouxe anarquistas, socialistas, sindicalistas e toda sorte de pensamento de esquerda ao país.

À modernidade decorativa imposta à cidade pelo prefeito Pereira Passos, seguiu-se uma série de movimentos, se podemos chamá-los assim, alguns subterrâneos, outros barulhentos, que foram moldando o aspecto cultural das camadas subalternizadas da República Velha e acabariam formando o que chamaremos provisoriamente de “modernismo dos segregados”. Sem o poder econômico da elite burguesa de São Paulo e com a missão de recivilizar o país, a cultura dos pretos e pobres alicerçou-se essencialmente na religião e nas técnicas modernas nascentes que impactaram a disseminação dos artefatos culturais, o que já

preunciava aquilo que, entendido como novidade, a Semana de Arte Moderna viria a consagrar.

A cultura dos subalternizados se tornaria não apenas uma forma de manifestação espontânea e de resistência, como também um modo de luta de quem utilizou várias táticas de sobrevivência e práticas transgressoras, com finalidades políticas, sociais, culturais e religiosas. Nesse sentido, Michel de Certeau chama a atenção para a importância de se narrar as práticas comuns de pessoas comuns no processo de resistência política e cultural: “Falando de modo mais geral, uma maneira de utilizar sistemas impostos constitui a resistência à lei de um estado de fato e as suas legitimações dogmáticas” (Certeau, 2024, p. 74). Essas narrativas estão por toda a parte, à espera de serem contadas:

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. [...] uma estética de “golpes” (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade) (Certeau, 2024, p. 83).

Durante o processo de reconhecimento cultural, as estratégias ou táticas do fraco recuperam para a história um grande número de produções culturais inicialmente negligenciados posto que periféricos. Não obstante, com o auxílio do pensamento de Certeau, compreendemos que a questão que sempre retorna é: quem narra, para quem narra e o que narra? O crítico que analisa o poder das táticas utilizadas pelos subalternizados para burlar os sistemas de opressão e denuncia os pactos de silenciamento pode ser um aliado, mas falta a esse ecossistema responder a seguinte pergunta: por que sou eu quem deve falar pelo outro? Avançando: por que esse de quem eu falo não fala ele mesmo?

O fato de um indivíduo ser pobre, migrante, iletrado, negro, *gay*, homem, mulher, trans faz toda a diferença, já que estamos falando de uma perspectiva em que os sujeitos são atravessados,

riscados. A modernidade brasileira relegou a esses sujeitos um certo protagonismo não ameaçador, especialmente no campo da cultura, onde aquilo que se concede não perturba as forças hegemônicas, que nunca hesitam em incorporar o que ameaça fugir a seu controle. Daí o exemplo do samba, antes marginalizado, se tornar símbolo da cultura brasileira, porém, desde que, nas homenagens aos 100 anos da Semana de Arte Moderna, continuem participando da festa como animadores, com uma ou outra exceção. Um poeta da tradição modernista da cidade de São Paulo tocou no ponto central das discussões acerca da modernidade à brasileira:

Pobre Alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote
(Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, 1925).

Nesta pequena joia de poesia crítica sobre a nossa modernização coxa, Oswald estrutura as contradições de uma ideia moderna de progresso vendida como emancipação das ideias liberais e burgueses. O bonde (a modernidade, a velocidade, a técnica, a inovação) tem sua passagem (o progresso) interrompida pela arcaica carroça que impede o fluxo da máquina moderna (os advogados) e por isso precisa ser retirada, não sem o devido castigo ao animal trapalhão (alheio aos imperativos do progresso). A verve crítica do modernismo paulista é uma de suas forças, mas talvez fosse bom recordar que, bem antes (por volta de 1915), já apareciam

estes versos, muito popular à época, embora sua autoria tenha sido bastante contestada:

Pelo telefone (Fragmento)

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
Não tornes a fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
É de arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Em versão posterior:

(O chefe da polícia
Pelo telefone manda me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta para se jogar)

(Mauro de Almeida/ Donga)

Encontramos na letra do samba registrado em disco por Mauro de Almeida e Donga alguns elementos caros à ideia moderna que se propagava: um deles seria o telefone, um dos símbolos da modernidade técnica; a velocidade; a comunicação rápida; e a cidade urbana, com seu ritmo frenético, suas rápidas transformações e seu palco de contradições. Nos territórios da cidade ordenada, articulavam-se o lícito e o ilícito; a ordem e a desordem; o sério e o cômico; a austeridade e a festa. A rua da Carioca, o Largo da Carioca, surge na canção como espaço de ação em que as práticas da Lei e da Ordem (representadas na figura do Chefe de Polícia) são subvertidas ora pelo jogo ilegal (a “roleta”), conforme vemos na versão posterior à canção original, ora pela festa do samba, até então reprimida. Comparemos as duas versões:

<p>O chefe da folia Pelo telefone manda me avisar Que com alegria Não se questione para se brincar</p> <p>(Versão de 1916)²²</p>	<p>O chefe da polícia Pelo telefone manda me avisar Que na Carioca Tem uma roleta para se jogar</p> <p>(Versão posterior, data incerta)²³</p>
--	---

A primeira versão gravada de “Pelo telefone” foi adaptada para evitar problemas com a repressão policial, daí atenuar o conteúdo subversor da ordem representado pela roleta ilegalmente jogada nas bandas da rua da Carioca. À época, Janeiro Belisário Fernandes da Silva Távora comandava a Polícia do Rio de Janeiro (entre 1910-1914), operando na repressão à malandragem e aos jogos de azar. A versão com a polêmica roleta da rua da Carioca foi feita para o rádio e foi um escândalo na carreira de Belisário. A própria canção se tornaria pivô de inúmeros debates,

²² A gravação original pode ser verificada em: <https://www.youtube.com/watch?v=f7GUoBXwkkw&t=756s>.

²³ Para um breve relato sobre a história do samba e de “Pelo telefone”, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=f7GUoBXwkkw&t=756s>.

primeiramente, por ter sido uma criação coletiva supostamente apropriada por Donga e Mauro de Almeida; a versão oficial gravada foi alvo de censura; mesmo registrada como samba, muitos consideram a canção um maxixe ou um ritmo novo amaxiado. Interessa-nos, neste momento, pensar a trajetória desta obra como parte de um movimento mais abrangente, que definiu as bases do que defendemos como modernismo carioca, cujos processos são anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922 e teve um caráter popular-revolucionário. Podemos identificar a nascente incursão da técnica no Brasil como fundamental para as movimentações negro-populares.

A Casa Edison foi um desses marcos. Fundada em 1900 por Fred Figner no Rio de Janeiro, foi nesta Casa que foi gravado o primeiro fonograma musical, o lundu “Isto é bom”, da autoria de Xisto Bahia e interpretado por Baiano (Manuel Pedro dos Santos, Santo Amaro da Purificação, 5 de dezembro de 1870 – Rio de Janeiro, 15 de julho de 1944), o mesmo que deu voz a “Pelo telefone”, em 1916. O rádio chegará ao Brasil bem posteriormente, inaugurado oficialmente em 7 de setembro de 1922, com um discurso do presidente Epitácio Pessoa. A primeira emissora foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 20 de abril de 1923 pelo lendário Roquette-Pinto.

É dessa década que emergem as primeiras organizações e movimentos que culminaram no nascimento da chamada primeira Escola de Samba, a “Deixa falar”, igualmente objeto de inúmeras discussões. Para muitos, a “Deixa falar” lançou as bases do que é hoje o desfile oficial de Carnaval e, portanto, pode ser considerada a primeira Escola de Samba. Para outros, embora o “samba de sambar do Estácio” tenha lançado as formas do desfile, o fato de nunca haver desfilado como Escola de Samba, faz da estrutura legada por Ismael Silva, Bide, Baiaco, Brancura e outros, no bairro do Estácio, apenas um embrião do que, a partir de 1932, se tornaria o paradigma dominante do desfile quanto à sua organização. Para Humberto Franceschi (ano, p.), o grupo do Estácio trouxe um novo conceito para a música urbana carioca, vindo pouco tempo depois

aa influenciar o universo da música e da cultura nacionais; “Apesar de ter durado muito pouco tempo – menos de quatro anos, de 1928 a 1931 – o Estácio criou o samba carioca e revelou sambistas da melhor qualidade”.

Polêmicas à parte, o fato é que a modernidade técnica, que estava na base do futuro projeto modernista brasileiro encampado pelos modernistas de 1922 foi, de fato, realizada através de processos comunicacionais empenhados e carreados por um grupo de sujeitos recém-saídos da escravização. Assim, a junção entre a indústria do disco com a nova música popular tendo o rádio e a imprensa como difusores essenciais havia bem antes encontrado nas ruas, becos, praças e morros do Rio de Janeiro um ambiente propício e fértil para a formação de um caldeirão sincrético, híbrido, que contou ainda com a forte religiosidade das festas e curimbas que se espalharam pelos terreiros e casas das fundamentais tias baianas e dos babalaôs, em sua maioria, oriundos do Nordeste, muitos vindos do Recôncavo baiano.

Como vimos na sagaz leitura de Luiz Beltrão, a ideia moderna permeou mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas profundas na Europa, tendo penetrado entre nós de forma lenta, gradual, sinuosa e aos solavancos. Neste sentido, “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade, resgata esse misto de fé no progresso, mas não sem ironia e sempre com o olhar ácido e de viés paródico próprio do modernismo buscado pelo poeta.

Sobre este poema, Roberto Schwarz (1987, p. 12) escreveu um clássico artigo, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, em que apontava seu caráter alegórico ao definir um país desconjuntado pela fratura entre o Brasil-Colônia e o Brasil burguês. O descompasso histórico entre uma modernidade representada pelo bonde e pelos representantes do atraso – no caso, o cavalo e a carroça – destaca-se na paisagem da grande cidade, ao mesmo tempo, moderna (possui bondes) e atrasada (o cavalo empacando nos trilhos). No poema, destacam-se o inacabamento e a precariedade de um progresso manco (Schwarz, 1987, p. 15). Para Schwarz, a luta entre o bonde e a carroça é desempatada pelo

motorneiro que, não pertencendo à classe burguesa, no entanto, como proletário e modelo da ordem nova de assalariados que se anunciava, toma para si a função de “desatramancar” o progresso, removendo dos trilhos o atraso, como disse Schwarz, servindo ao progresso e tomando suas dores.

Reparemos o anonimato expresso pela imagem de uma multidão invisibilizada em “Desatramancaram o veículo” (quem?) e a mudança de estatuto da carroça atrasada para a moderna concepção de veículo (os bondes). A simplicidade da composição acentua o caráter popular buscado por Oswald de Andrade e pelos modernistas em geral, que escamoteia em sua rigorosa contenção dois mundos em construção, desconstrução e luta: um Brasil interiorano que se dissipava frente a um Brasil moderno que se queria porta-voz da técnica, rapidez, eficiência.

Já no samba de 1916, o eu-lírico expressava a voz das classes subalternizadas, seja no tom prosaico e popular – à diferença da estilização de Oswald de Andrade, no samba de Donga e Almeida, o lugar de fala é dos sujeitos periferizados – e procura negociar com o poder na primeira versão da canção, mais palatável aos ouvidos das autoridades, enquanto na segunda versão a questão da marginalidade é reconduzida ao discurso, já que trata do jogo proibido e das transgressões da lei e da ordem. Assim, o que vemos são táticas de resistência potentes frente à desconfiança da população subalternizada em relação às classes dominantes que, em passado recente, havia escravizado negros e indígenas e relegado os pobres a situações de subserviência em uma sociedade assimétrica, desigual sustentada por poderes constituídos e antidemocráticos. A ideia contida no poema de Donga e Almeida espelhava o equilíbrio frágil de uma sociedade dividida entre negociar com o poder (a estrofe reformada) ou transgredi-lo.

Se, como disse Roberto Schwarz a respeito da poesia “Pau-Brasil” pensada por Oswald de Andrade, os modernistas quiseram tirar o país do estado de irrelevância, compensando a falta de densidade do objeto refletido com uma estética progressista que se supunha iluminada e crítica, talvez a realização mais concreta

daquilo que se propunha na radicalidade do manifesto modernista estivesse sendo performada pelos negros e negras cariocas ao disseminarem pelos espaços concretos de ruas, morros e vielas uma ideia moderna que se concretizava em cada ação, fossem elas no campo da técnica como atração e modo de expressão dos subalternizados; no primitivismo talvez inconscientemente buscado ou na transgressão diária dos dispositivos da ordem. A vida cidadina impunha aos negligenciados um convívio crítico dentro da cidade pensada como imagem da ordem moderna. No entanto, essas relações se deram em meio a relações bastante conflituosas, que oscilavam entre adesão e transgressão, trapaça e consenso.

Neste livro, ao analisarmos as obras de Lopes e Lins, propusemos pensar esse capítulo da modernidade brasileira, em geral, e da modernidade carioca, em particular, como se fossem metáfora ou possibilidade de um devir humano para a nação, que, sob o manto da ideia-samba, talvez pudesse sonhar com um futuro inclusivo, mais solidário, muito mais criativo e com o olhar voltado para as camadas mais fragilizadas da população, também as mais resilientes e produtivas, como pudemos verificar ao longo desse livro. A ideia-samba é um projeto utópico de produção de saberes, estruturado através da transdisciplinaridade e por meio de práticas solidárias de repartição dos bens culturais e materiais, algo por que estamos a lutar diariamente nestes turbulentos tempos e que atende pelo nome de democracia.

Referências

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, p. 5-19, 1941.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. Carnaval Carioca. In: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 6-17.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. 19. ed. Austin: University of Texas Press, 2014, p. 331-366.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, Brasília, DF, mai.-ago. 2013, p. 89-117. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>.

BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, v. 20, n. 58, jun. 2005, p. 177-213.

BELTRÃO, Luiz. *Iniciação à filosofia do jornalismo*. 2. ed. São Paulo: EDUSP; Com-Arte, p. 69-109, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. I. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BOMFIM, Manoel. *O Brasil na história: deturpações das tradições de degradação política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2013.

CABRAL, Sergio. Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga que samba. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 29 de abril de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39878-apesar-do-titulo-livro-de-paulo-lins-tem-mais-intriga-que-samba.shtml>. Acesso em 12 de julho de 2020.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, p. 7-53, 1991.

CANCLINI, Néstor-García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CANDEIA. *Quatro grandes do samba*. CD. PCA; BMG, 1977.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 17-46.

CARDOSO, Rafael. Introdução: Modernidades ambíguas e modernismos alternativos. In: CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 13- 39.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.) *Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin Popular Classics, 1994.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. New York: Random House, s/d.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em 30 de julho de 2024.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 26-46, 2020.

_____. *Poemas malungos – Cânticos irmãos*, Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, RJ, 2011.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 – 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FONSECA, Rubem. A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In: _____. *Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-50.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova; Museu da Imagem e do Som, 1970. Volume 1.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. revista. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 / 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

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

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1996.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

GILROY, Paul. The Black Atlantic as a counterculture of modernity. In: BRAZIEL, Jana Evans; MANNUR, Anita. *Theorizing diaspora: a reader*. Malden, MA; Oxford; Carlton, AUS: Blackwell Publishing, 2010, p. 49-80.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. 12. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2021.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). Tradução Celina Cardim Cavalcante. 16. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, p. 7-24, 2024.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOSSILY, Geraldo Ireneo. O Quebra-Quilo: a revolta dos matutos contra os doutores (1874). *Revista de História*, v. 54, n. 107, São Paulo, USP, p. 69-145, 1976.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. Cronologia de Comadre Firmina com seus 134 anos de pagode. In: _____. *Casos crioulos*. Rio de Janeiro: CCM Ed., 1987.

LOPES, Nei. Cronologia atualizada de Comadre Firmina (nos seus 150 anos de pagode). In: *171 – Lapa-Irajá: casos e enredos do samba*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 1999, p. 63-82.

LOPES, Nei. *Mandingas da mulata velha na cidade nova*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

LOPES, Nei. *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas; Dantes Editora e Livraria, 2001.

LOPES, Nei. *Oiobomé: a epopeia de uma nação*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

LOPES, Nei. *Esta árvore dourada que supomos*. São Paulo: Babel, 2011.

LOPES, Nei. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012a.

LOPES, Nei. Entrevista concedida à coluna “Cultura”, do jornal *O Globo*, ao jornalista Luiz Fernando Vianna, em 03/05/2012b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nei-lobes-lanca-tres-livros-se-firma-como-um-dos-maiores-artistas-intelectuais-do-samba-4791816>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LOPES, Nei. *O preto que falava iídiche*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

LOPES, Nei. *Oitentáculos*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.) *Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, p. 62-97, 1983.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. A igreja de São Pedro. In: _____. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro: volume I*. Rio de Janeiro: Editora Planeta do Brasil; Edições Biblioteca Nacional, p. 260-331, 2009.

MALDONADO-TORRES, Néelson. El Caribe, la colonialidad, y el giro decolonial. *Latin American Research Review*, n. 55 (3), p. 560-573, 2020. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/3063123107450770B0313350A6545B6E/S0023879100006294a.pdf/el-caribe-la-colonialidad-y-el-giro-decolonial.pdf>.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

MIGNOLO, Walter D. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

MOURA, Clóvis. *Racismo como arma ideológica de dominação e outros ensaios sobre marxismo e a questão racial*. São Paulo: Editora Dandara, 2026.

OLIVEIRA, Ligia Vasconcellos de. *Abre a roda, chegou Madureira: novas cartografias literárias em A lua triste descamba*, de Nei Lopes. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, RJ, 2024.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. Trânsitos narrativos no Rio de Janeiro, em Manuel Antônio de Almeida e Paulo Lins. In: CARMO, Cláudio do (Org.). *Novas cartografias contemporâneas*. Itabuna, BA: Editora Mondrongo, p. 15-33, 2020a.

_____. Espaço, memória e cultura: trânsitos narrativos em Paulo Lins e Nei Lopes. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 31, n. 4, p. 29-49, 2021b. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/34545>. Acesso em 15 de julho de 2022.

_____. *Poética da distensão* (entre a transcrição da paisagem e a escritura do caminho: crítica e desconstrução no *Grande sertão: veredas*). Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

ORLANDI, Eni P. (Org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

ORLANDI, Eni P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ORLANDI, Eni P (Org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 55-66.

ORLANDI, Eni P. *Cidade dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PÊCHEAUX, Michel. Papel da memória. In: ORLANDI, Eni P (Org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 45-53.

PIXINGUINHA. *No tempo dos Oito Batutas*. Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda, 1994. 1 CD.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. O “Carnaval carioca (1923)”, de Mário de Andrade. In: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 27-61.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Peru Indig.*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

REBÊLO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1943.

RESENDE, Beatriz. Com Lima Barreto, pelas ruas do Rio. In: BARRETO, Lima. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Organização de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Campinas, SP: Editora UNICAMP, p. 17-21, 1993.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Lima Barreto: cronista do Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2020.

SÁ JUNIOR, Mário Teixeira de. A invenção do Brasil no mito fundador da Umbanda. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 6, n. 11, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade

Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/1892>.

SANSONE, Livio. Apresentação. In: *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um Ocidente não-ocidentalista? A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, p. 445-486, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-28, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. Conclusão: Cai a noite. In: _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 309-313, 1992.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo*. Tradução Nathalia Silva Carneiro et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

SILVA, Maria T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

VÁRIOS AUTORES. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo de Benim e a Bahia-de-Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX*. Trad. Tasso Gadzanis. São Paulo: Companhia das Letras, p. 19-33, 2021.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

A ideia-samba é um projeto utópico de produção de saberes, estruturado através da transdisciplinaridade e por meio de práticas solidárias de repartição dos bens culturais e materiais, algo por que estamos a lutar diariamente nestes turbulentos tempos e que atende pelo nome de democracia.

