

Espaço, memória e cultura nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes

*Space, memory and culture in the novels
Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins,
and *A lua triste descamba*, by Nei Lopes

Paulo Cesar Silva de Oliveira
Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
paulo.centrorio@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

Resumo: Este artigo tem como objetivo estudar comparativamente as relações entre centro e periferia no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX conforme ficcionalizadas nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, ambos lançados em 2012. O trabalho inicialmente situa as duas obras no tempo-espaço narrativo e aponta para a emergência de uma cultura periférica que forma nos distantes subúrbios e nas áreas do Centro do Rio antigo que ficariam conhecidas como a “Pequena África”. Apoiados nos estudos do geógrafo Néelson da Nóbrega Fernandes (2011); em pesquisadores da memória (Orlandi, 2020b; 2004); e na leitura crítica dos romances, concluímos que o discurso literário de Lins e Lopes demanda novas cartografias e novas formas de pensar o diverso, o que nos leva à ideia de repovoamento literário como modo de entrada produtivo na poética desses escritores.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea. Espaço. Cultura. Deslocamentos.

Abstract: This article aims to study comparatively the relations between center and periphery in Rio de Janeiro in the first half of the 20th century in the novels *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins, and *A lua triste descamba*, by Nei Lopes, both published in 2012. The work studies the time-space of the two narratives to discuss the emergence of a peripheral culture originating from the distant suburbs and the areas surrounding the center of Rio, today known as “Little Africa”. Based on the



studies of geographer Néelson da Nóbrega Fernandes (2011); Eni P. Orlandi (2020b; 2004); and on the critical reading of the two novels, we observe that a historical review is carried out in order to include the subordinate population in the historical series, hence the idea of literary repopulation defended here as a productive entry into the poetics of these writers.

Keywords: Contemporary narratives. Space. Culture. Displacements.

O estudo de narrativas contemporâneas que focalizam as lutas culturais da população subalternizada da cidade do Rio de Janeiro – negra, em sua maioria – logo de início revela ao pesquisador a intensa mobilidade e multiplicidade de autores e obras cujos temas privilegiam a complexidade dos processos de trocas interculturais e transculturais que o discurso literário com suas especificidades bem representa no campo intelectual contemporâneo. Trata-se de um conjunto de fenômenos artístico-culturais que renovam a percepção da literatura acerca de espaços geopolíticos e sociais pouco contemplados, mas que contribuem para a formação de uma espécie de território de memória configurando tomadas de posição política e cultural que chamaremos inicialmente de “estratégias de repovoamento”. Este termo nos ajudará a analisar os efeitos da inserção de novas personagens ficcionais em um espaço geográfico que tem sido constantemente alargado, remapeado e reconfigurado literariamente, como é o caso aqui estudado: a cidade do Rio de Janeiro. Quanto a isso, o espaço, a memória e a cultura serão campos reflexivos essenciais a nossa leitura, especialmente por conta do entrelaçamento de temas essenciais à compreensão de alguns processos estruturantes bem representados nas narrativas de Lins e Lopes.

Propomos o estudo de um determinado percurso histórico marcado pelas aventuras e desventuras de um grupo social específico em meio a um momento social conturbado e de grandes transformações geográficas, políticas e culturais cujo palco foi a cidade do Rio de Janeiro. Essas transformações, como se verá, impactariam, por extensão, a cultura nacional. Falaremos inicialmente dos sujeitos-vítimas da escravização e de sua trajetória no pós-1888. Afirmamos que aqueles corpos negros protagonizaram uma revolução por meio de um movimento político-cultural que ascendeu rapidamente no que tange à produção de uma cultura dos subalternizados pontuada por inovadoras experiências artísticas em circulação no pequeno espaço social e geográfico da incipiente capital da República Velha no início do século XX. Foram grupos que fizeram história, foram decisivos para a (re) elaboração de uma cultura carioca periférica consolidada através das lutas culturais travadas em áreas negligenciadas política e culturalmente. Esse emocionante percurso é evocado nestes dois romances contemporâneos aqui investigados: *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012).

Os dois romances nos orientam pelas vias e desvios de uma cidade-capital que se queria modernizar e o fez a partir da intervenção física na paisagem e na arquitetura da metrô-

pole, fatores que impulsionaram a migrância, a errância e a segregação racial-social. Por outro lado, houve como contrapartida uma rápida e voraz disseminação cultural encampada principalmente pela população de ex-escravizados, pelos que viviam na cidade e por aqueles que para lá se deslocaram, oriundos de outras áreas do país, especialmente, do Nordeste. Em nossas reflexões identificaremos, analisaremos e problematizaremos a construção de um imaginário organizado em torno de um “Rio Negro” (para utilizar o título de um romance de Nei Lopes) surgido das experiências dinâmicas da sociabilidade e do intercâmbio de ideias que revolucionaram os espaços geográficos, sociais e culturais da jovem capital republicana. Vislumbramos nesses movimentos complexos, assimétricos e quase simultâneos a construção de uma ideia singular de modernidade já em curso no Rio de Janeiro, ainda que não como projeto unificado, se pensarmos em uma forma organizada e sistemática de atuação. Mônica Velloso (1996, p. 27) acentua que “no Rio não foram construídos elos de integração social por meio dos quais os cidadãos pudessem se reconhecer como cidadãos, ou seja, como participantes de uma comunidade política”. Para Velloso, a modernidade carioca se equilibrava entre o antigo e o moderno: “Assim, no Rio, não houve propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da ideia de moderno” (Velloso, 1996, p. 32), daí a relativização da Semana de Arte Moderna de 1922 e a consagração da irreverência como tradição cultural pela intelectualidade boêmia carioca. O campo intelectual carioca caracterizou-se pela heterogeneidade propiciado pelo “entrecruzamento de várias experiências e influências culturais” (Velloso, 1996, p. 32).

O transitório, o fugidio, a inconstância, a galhofa, o humor e a mobilidade pedestre podem ser associados a uma cidade que se queria francesa, de gostos e costumes refinados, mas que, na contramão da ideia europeia de modernidade, teve que lidar com uma modernidade negra, encabeçada principalmente por poetas, cantores, artistas da rua e líderes religiosos, quase todos afrodescendentes, não só nascidos na capital da república, mas também migrantes, especialmente da Bahia, do Recôncavo Baiano. É o caso da Tias Baianas e a mais famosa delas, Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, Santo Amaro, BA, 13/01/1854 – Rio de Janeiro, 10/01/1924), foi responsável por uma rede de acolhimento e sociabilidade determinante no percurso de artistas populares, notadamente, os do grupo ligado à construção do samba carioca. O isolamento internacional dos negros brasileiros em relação à questão negra, como bem discute Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2021, p. 85-86), pode ser uma explicação plausível para a construção de uma cultura dissociada dos padrões europeus e americanos. Guimarães (2021, p. 86, grifos do original) aponta que no Brasil “os negros se identificam como *brasileiros* e *mestiços*, não como africanos, porque querem se diferenciar dos estrangeiros, dos imigrantes recentes”. No entanto, a vida pedestre e a atração pela rua fizeram com que essas populações a todo momento não só se cruzassem, mas partilhassem os elementos comuns de uma cultura negra cada vez mais disseminada pela cidade. Como veremos em outro momento, a relação de Manuel Bandeira com os poetas do samba é um momento especialmente rico na ficionalização da ascensão dessa cultura em *Desde que o samba é samba*.

As obras literárias, as páginas jornalísticas, especialmente as crônicas, a poesia e as mais diversas formas de produção artístico-musical (lembramos a importância da indústria fonográfica, inaugurada pela Casa Edison, em 1900, e o papel do rádio, cujo fundador Edgard Roquette-Pinto, que em 1922 viabilizou a primeira transmissão de rádio no Brasil) marcaram o multifacetado início do século XX brasileiro e atestaram a grande força da cultura popular carioca em seu trajeto de reconhecimento. Manuel Bandeira (1937, p. 110), escrevendo sobre

a morte do compositor e músico Sinhô (José Barbosa da Silva), falecido no Rio de Janeiro em 04 de agosto de 1930, assim finaliza suas impressões apontando para “a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno de um corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estoica, sensual, carnavalesca”. Em *Feiras e mafuás*, Lima Barreto, em inacreditável crônica moralista e preconceituosa, reclama da “penúria” e “pobreza de pensamento” do carnaval do povo, e afirmava não lhe mover “nenhuma espécie de antipatia pelo folgar do povo”, mas pedia “mais gosto, mais sentido” e que “compusessem mais cantares que pudessem ser entendidos, coisa que não lhes é impossível” (Barreto, 1956, p. 211-212). Mário de Andrade, em “Carnaval carioca”, de 1923, diante do cortejo que admirava, dizia, através de seu eu-lírico manifesto: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor/ Risadas e danças/ Batuques maxixes/ Jeitos de micos piricicas/ Ditos pesados, graça popular.../ Ris? Todos riem...” (apud Pucheu; Guerreiro, 2011, p. 6). O poema de Mário é uma ode ao Carnaval, à sensualidade e ao estoicismo do povo simples, conforme vimos com o supracitado Manuel Bandeira. Para Pucheu e Guerreiro (2011, p. 23), em “Carnaval carioca”,

[...] há uma densa reflexão sobre a cidade do Rio de Janeiro a partir da heterotopia do carnaval, mas também sobre o Brasil, sobre a relação do Brasil consigo e com a Europa, sobre a música, sobre a dança, sobretudo o misticismo, sobre a história, sobre a modernidade, sobre o poeta, sobre o sujeito, sobre a dessubjetivação, sobre o erotismo, sobre o erudito, sobre o popular, sobre a festa, sobre a poesia e sobre tantas outras questões de fundamental importância.

Por meio desses exemplos, ainda que de forma embrionária, por conta da escassez de narrativas ficcionais que representam mais especificamente aquele rico momento histórico de construção de uma cultura nacional heterogênea, complexa, heterotópica e problemática, contemporaneamente podemos afirmar que as narrativas de Paulo Lins e Nei Lopes são espaços criativos que convergem de forma a configurar na representação ficcional um campo novo no que diz respeito às relações entre ficção e história que privilegiam o samba como vitoriosa forma de expressão cultural e elegem as áreas periféricas do Centro do Rio e o subúrbio distante como espaço privilegiado da ação romanesca. Nos dois romances estudados, há uma espécie de viagem através de dois polos geográficos da paisagem carioca: polos, entretanto, complementares de uma geografia humana de matiz assimétrico. Em *Desde que o samba é samba*, encontraremos um grupo de sujeitos em trânsito pelo Rio de Janeiro urbano no centro da cidade-capital, perambulando por suas áreas marginalizadas, principalmente em torno da Zona do Mangue. Esse conjunto de lugares conhecidos como “Pequena África” abrangia os morros do Estácio e chegava aos domínios da Gamboa e dos demais morros do entorno do Centro. Temos ali, ainda hoje, uma região marcada pela presença dominante da população negra, de ex-escravizados que se misturavam aos migrantes, principalmente do interior da Bahia e de outras regiões do Brasil. Havia imigrantes, como os judeus e os demais retirantes que vinham do Leste Europeu.

A narrativa de Lins se concentra principalmente nos arredores do bairro do Estácio e vez por outra o espaço literário do romance destaca outras áreas da cidade, notadamente, o emergente subúrbio. Já em *A lua triste descamba* (Lopes, 2012), a narrativa se movimenta de forma inversa: de Oswaldo Cruz, subúrbio vizinho de Madureira, ao Centro do Rio. Lopes fez um recorte da história da ocupação dos subúrbios cariocas mais afastados do Centro, ao

mesmo tempo em que deu voz aos diversos sujeitos que povoaram as áreas suburbanas e produziram uma cultura que se disseminaria pelo estado e pela nação. As antigas fazendas do subúrbio darão lugar aos bairros que passaram a abrigar a população paulatinamente expulsa do Centro da cidade e a massa de assalariados e sem emprego que viam no subúrbio uma possibilidade de sobrevivência e moradia. Os subúrbios viriam também a acolher os migrantes e imigrantes mais pobres, também oriundos das diversas áreas centrais do Rio de Janeiro ou em busca de uma nova oportunidade. Essa massa povoará, ao longo do século XX, o que se chamará de 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, no final dos acontecimentos ficcionalizados e que dizem respeito à consolidação de uma cultura musical, literária e popular na cidade do Rio de Janeiro. O romance de Lins se inicia com a fala de um certo Paulinho Naval que, à moda dos gritos de guerra que antecedem o início do desfile de uma Escola de Samba, apresenta a agremiação e seu enredo, daí, metalinguisticamente, introduzindo a trama do romance que o leitor lerá. É uma espécie de introito em que se simula também uma sinopse de enredo a ser desenvolvido através das histórias criadas por Lins. Já a narrativa de Lopes se estrutura por meio de uma suposta entrevista concedida pela personagem central, Seu Juvenal (Nanal), em 1980, acerca do jubileu de ouro da Escola de Samba Unidos da Fontinha, pretexto para que Nanal desfie um rosário de histórias marcadas por ressentimentos, muitos, provavelmente, inventados pelo narrador. Nos dois romances, descortina-se uma história lateralizada 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.

Uma cena-emblema do romance *Desde que o samba é samba* nos remete a algumas estratégias do autor na representação ficcional da diversidade e das trocas interculturais e intergeracionais possibilitadas pelo discurso literário, mas sempre rondando a história, embora não oficial, frisemos, mas uma história que decorre de uma série de confrontos e debates com o que chamamos de historiografia oficial. Na abertura do romance, logo após a apresentação de Paulinho Naval, em um presente ficcionalizado, a narrativa propriamente dita se inicia tradicionalmente, *in media res*, e vai paulatinamente apresentando ao leitor as personagens Valdirene, Sodré, Valdemar, Brancura e Tia Amélia, cinco figuras centrais para a organização do enredo. Elas inauguram a trama romanesca e suas histórias traçam um perfil singular da área central do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente, nos arredores do bairro do Estácio, ao longo da década de 1920.

Ficcionaliza-se uma possível tragédia de sangue prestes a acontecer entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar, em disputa pela prostituta Valdirene. O evento termina 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 uma referência a uma das tias baianas da região. Lins se dá grande liberdade na ficcionalização dos fatos históricos, já que a Tia Amélia histórica seria mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso Donga (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1889 – 25 de agosto de 1974), tido como autor da primeira gravação de um samba, “Pelo telefone” – e não a esposa de personagem homônimo do romance.

O espaço geográfico situa os leitores na Cidade Nova, nos arredores Estácio. O duelo era na verdade um plano do 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 Sodré, que, ou morreria nas mãos de Valdemar ou seria preso caso assassinasse o jovem. Sua cúmplice é a própria Valdirene, motivo da contenda, mas, como dito, as expectativas de Brancura são frustradas pela intervenção de Tia Amélia. Este “não-acontecimento” situa os leitores nos produtivos passeios inferenciais da obra. O leitor vai aos poucos se inteirando da extensa galeria de personagens que compõem o romance, bem como se familiarizam com a geografia da cidade, com seus espaços e ambientes que fizeram do Estácio um bairro crucial para a compreensão ampliada e renovada dos movimentos culturais que marcaram o Centro do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e, posteriormente, a cultura brasileira.

O tempo da narrativa situa-se a cerca de duas décadas após a conhecida reforma urbana do Prefeito Pereira Passos, que comandou a cidade entre 1902 e 1906. A reforma de Pereira Passos também ficou conhecida como “Bota-abaixo”: um conjunto intervenções urbanas marcado por demolições, expulsões e expropriações que redefiniram a estrutura do Rio recém-republicano, capital e principal cidade do país, à época. O intenso desenvolvimento urbano do Rio ocorreu *pari passu* com os fluxos migratórios que ajudaram impulsionar a ideia das reformas. Como de praxe, elas atingiriam profundamente as camadas médias baixas e baixas da população. As palavras de ordem de Pereira Passos foram: higienizar, demolir, sanear, organizar e, principalmente “civilizar” a capital da República, livrando-a da má fama de cidade insalubre, acometida por doenças como a dengue, a leptospirose, malária, dentre outras. Para consumir o projeto, foram alargadas, modernizadas e prolongadas as até hoje essenciais e principais vias urbanas do Centro do Rio, como as Avenidas Rio Branco, Mem de Sá, Marechal Floriano e a Avenida Passos (em homenagem a Pereira Passos). Alguns morros, como o Morro do Castelo e o do Senado foram extintos e aplainados; ruas como a antiga Matacavalos, hoje Rua Riachuelo, foram estendidas; cortiços e casas de pequenos comércios foram expropriados, enfim: o que impedia o avanço civilizatório pretendido por Pereira Passos foi sendo removido da paisagem carioca. Cerca de 700 a 3 mil construções foram demolidas, conforme lemos no Atlas Histórico da Fundação Getúlio Vargas / CPDOC.¹

Obviamente, essas ações provocaram uma diáspora local, já que os moradores das áreas atingidas pela reforma ou se deslocaram para os subúrbios ou começaram a ocupar desordenadamente os morros próximos, como o Livramento, onde nascera Machado de Assis; o Morro da Providência; e, no caso do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos. O caráter dessas expulsões foi marcado pelo 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 também privilegia o surgimento, desenvolvimento e consolidação de uma cultura negra subalternizada tornada vitoriosa com o estabelecimento das Escolas de Samba e do carnaval como 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 movimentam a narrativa ficcional de Lopes. *A lua triste descamba* é um romance de espaço em que se sobressaem as áreas suburbanas distantes do Centro do Rio e também deve ser lido como reflexão acerca da porosidade da cultura

¹ Para mais informações e detalhes da reforma de Pereira Passos, ver em: [https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20\(1902%2D1906\)](https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20(1902%2D1906).).

negra, especialmente após o advento do samba como ritmo musical e das Escolas de Samba como agremiações propulsoras de cultura e entretenimento. Lopes ficcionaliza o processo de disseminação da cultura do samba para as áreas mais distantes da cidade, e que se tornariam inclusive de importância para a consolidação das culturas negras periféricas. Olhar para os subúrbios e para as zonas centrais da cidade como aspectos de uma mesma história é a grande contribuição de Lopes para uma literatura de resgate e repovoamento, que torna sujeitos subalternizados e áreas esquecidas ou pouco representadas elementos centrais de uma história de sucesso, perdas e fracassos. Para o narrador-protagonista, Seu Juvenal, essas histórias devem ser contadas pelos antigos: “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. No entanto, o que a personagem chama de “verdade” pode ser também uma narrativa diluída no rancor e no ressentimento. Daí a desconfiança necessária para com o “relato” de Nanal.

O ressentimento da personagem se concentra em alguns sujeitos, como Dona Vanda e o desafeto Mário Madureira, cujo nome verdadeiro, segundo Nanal, não era Mário, e nem o local onde havia morado teria sido era Madureira: “[...] aquele pedaço, lá onde ele morava, nunca foi Madureira. Aquilo lá é Turiaçu, gente fina! Tu-ri-a-çu. Quase Rocha Miranda”. Turiaçu, de fato, é um pequeno bairro situado 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, hoje final da Linha 2 do Metrô e bairro mais próximo dos municípios da Baixada Fluminense. Esse roteiro geográfico vai situando geograficamente o romance nos arredores daquelas áreas que se tornariam com o tempo sinônimos de subúrbio. Mas a história pode ainda ser outra.

Conforme o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 11; 16), o subúrbio sempre apareceu como “lugar de desaguadouro das tramas das cidades”, “depositário de esperança e solução” para os problemas da urbe, considerado o “ponto médio entre o campo e a cidade”, mais claramente identificado outrora como arredor ou arrabalde – palavra que vem do árabe, *ar-rabad*, ou seja, cercania de uma cidade. Fernandes (2011, p. 13) defende que o conceito carioca de subúrbio é um obstáculo que nos impede de “revelar a sua geografia real, sem máscaras e representações ideológicas”. O geógrafo cunha o termo “raptó ideológico”, tomado de empréstimo ao filósofo Henri Lefebvre, para compreender

[...] a 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 centro do Rio de Janeiro de uma ordem urbana ao 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, seja para as encostas do entorno ou para os então distantes subúrbios. Subúrbio passaria a ser definido por categorias ideológicas, sinônimo de áreas decadentes, sem infraestrutura, pobres e de difícil acesso, em suma, “o lugar das classes subalternas na cidade” (Fernandes, 2011, p. 17).

A idealização do subúrbio como um lugar digno destinado aos pobres, na prática foi mais excludente do que inclusiva. Além de carrear os pobres para longe da cidade, à promessa

de melhores condições de habitação seguiram-se a especulação imobiliária e a busca por lucros rápidos que precarizaram ainda mais as condições de vida da população subalternizada. O problema da habitação popular permaneceria sem solução. Também os trens como modo de acesso aos distantes subúrbios não resolveram o problema da ligação entre centro e periferia. Ainda hoje somos lembrados, com a deterioração hodierna dos serviços públicos para as regiões suburbanas, notadamente o transporte e o saneamento básico, de que as autoridades, desde a reforma Pereira Passos, foram incapazes de promover a inclusão e o bem-estar mínimos às populações de baixa renda.

Tanto a moradia quanto o trem são elementos ficcionalizados 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”, naquele momento em que surpreendemos a trama romanesca – estamos falando dos anos 1920, 1930 – o trem parecia uma promessa de milagres – “estrada de ferro é progresso” – e teria a missão de conduzir o “futuro do Rio de Janeiro” àquelas áreas distanciadas do Centro, “refúgio contra o burburinho da cidade grande” (Lopes, 2012, p. 15). “Cidade grande” confundia-se com o Centro da cidade do Rio de Janeiro, e esse é o tema dominante do capítulo 9 do romance, assim descrito:

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 (2011, p. 89).

Neste parágrafo sintético, observamos alguns elementos essenciais para se compreender o movimento migratório rumo ao subúrbio e a resistência à desocupação do Centro do Rio. A antiga Zona do Mangue antecedeu a abertura da Avenida Presidente Vargas. No início do século XX, as reformas de Pereira Passos já haviam transformado o panorama geográfico do Centro do Rio. Na Era Vargas (1930-1945), as reformas urbanas interferiram mais ainda nas áreas geográficas centrais da cidade, eliminando espaços públicos importantes, como a Praça Onze e acabaram impulsionando novas levas de migrantes para os subúrbios e para as demais zonas da cidade.

Na área central do Rio, Lopes nos lembra de nomes como os sambistas Brancura e Edgar associando-os às suas atividades ilícitas características da Zona do Mangue: “O Brancura tinha mulher na zona, o Edgar também...” (Lopes, 2012, p. 90). Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, 1908–1935) e Edgar (também conhecido como Mano Edgar) é Edgar Marcelino dos Passos, músico que, junto com os compositores Ismael Silva, Bide, Baiaco e Mano Rubem, ajudou a fundar a Deixa Falar, considerada a primeira Escola de Samba brasileira. Brancura é também uma das personagens centrais do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. A breve referência de Lopes em relação à exploração da prostituição por parte de Brancura encontra em Lins uma elaboração ficcional mais aprofundada, visto que o sambista Brancura é personagem histórica fundamental para a trama. As relações em espelho entre os dois romances revelam o quanto a ideia de repovoamento da literatura é importante para (re) visitarmos alguns espaços de exclusão e esquecimento na cartografia carioca. Se por um lado as personagens de Lopes nos inserem na realidade das

áreas distantes da cidade, chamadas de Zona Suburbana, as criaturas de Lins movimentam-se fundamentalmente pelas áreas periféricas do Centro da cidade, quase sempre em disputas por territórios, buscando afirmar sua cultura, sem esquecer a luta por representação política e reconhecimento social. Lins não negligencia as interrelações daqueles sujeitos do Centro do Rio com seus irmãos suburbanos. Podemos verificar em sua narrativa inúmeros processos de contaminação, disseminação e interlocução, 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, reconhecemos os processos de sociabilidade que marcaram a trajetória vitoriosa da cultura negro-popular. Os terreiros de Umbanda e Candomblé foram espaços de encontro, abrigos contra a violência policial, locais de trocas culturais, musicais e poéticas, bem como locais de convivência da boemia carioca, 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 mesmo dos locais mais distantes foram palco para artistas como Francisco Alves – chamado à época de “Rei da Voz” e cuja carreira, com episódios bastante controversos, foi devedora da comunidade negra e sambista –, que viram naqueles lugares a oportunidade de garimpar músicas populares e que se tornariam grandes sucessos. Francisco Alves manteve 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 a seguir, o mundo do samba convivía com as camadas brancas e intelectualizadas, obviamente, não de forma simétrica ou pacífica, mas aquelas trocas foram essenciais para a consolidação de uma arte que, sem os processos de mobilidade e negociação, poderia ter um destino adverso:

[Silva] 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.² 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 no mundo (Lins, 2012, p. 261).

É claro que esse respeito a Silva por parte dos intelectuais modernos da elite branca deve ser entendido em um quadro dinâmico no qual os poetas populares apareciam para eles como representantes legítimos de um tipo de arte e cultura possível e reproduzível por meio do contato interpessoal e da disseminação e incorporação de determinadas formas de produção e sociabilidades que passavam pelo corpo, pela palavra e pela troca intercultural, ainda que bastante assimétrica do ponto de vista das lutas culturais. Como bem atestou Hermano Vianna (2002, p. 150), “sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é com-

² 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.

parável à morte do sistema, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma indiferenciação interna, gerando “trabalho” ou “energia”. O fato de que os artistas do samba fizeram negociações interculturais 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 parte de cada um desses grupos (Vianna, 2002, p. 153). Por isso, Vianna conclui certeira-mente em favor de uma modernidade “diferente”, “uma modernidade 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).

Similarmente, André Gardel (1995, p. 12) identifica um “duplo movimento” na construção de um Rio de Janeiro moderno e que “inventava” uma cultura singular, ora transparecendo fronteiras rígidas entre classes sociais assimétricas ora tornando porosas essas fronteiras. Esse encontro de mundos não se dava apenas na materialidade das relações interpessoais nas áreas boêmias da cidade, era também pensado e narrado por meio de obras literárias, como na poesia de um Manuel Bandeira, relembremos, personagem de *Desde que o samba é samba*. O Bandeira ficcionalizado por Lins revela os processos e impactos da apropriação da cultura popular e negra em sua obra, frutos da convivência com os sujeitos celebrantes que fizeram do samba parte essencial da comunidade imaginada brasileira na jovem capital da república. Esses “trânsitos narrativos” foram fundamentais para que possamos passar aos trânsitos geográficos e sociais e compreender a emergência dessas novas cartografias que formam novos territórios e mapas, vindo a povoar nossas letras com a incorporação de espaços de convivência e atração pouco representados até então. Em primeiro lugar, quando falamos de “trânsitos narrativos”, precisamos pensar também nas “narrativas em trânsito”, que aqui definiremos como as obras que colocam em circulação um conjunto determinado de textos e autores heterogêneos que dialogam entre si, ao mesmo tempo em que permitem interseções as mais diversas com outras poéticas, respeitando-se as particularidades de cada uma. Nesse espaço narrativo sobressaem as aquelas histórias que privilegias a interdisciplinaridade: ficção e história; narrativa e sociedade; geografia literária e geografia física e humana etc. É o caso dos romances de Lins e Lopes quando se orientam ora por uma revisão histórica (a emergência de uma cultura subalterna vitoriosa, que nasce das lutas culturais na cidade-capital da república, o Rio de Janeiro) ora pelo recurso da metaficção que parodia o passado e o retoma para desconstruir suas verdades solidificadas – no caso, a necessidade de se recontar a história da cidade e da contribuição dos subalternizados para a consolidação das ideias de cultura nacional e identidade brasileira.

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. Nos dois romances estudados neste trabalho, apontamos o tema essencial da migrância, reconhecendo neste termo algumas linhas de força dos estudos literários na contemporaneidade, especialmente ao longo das últimas décadas do século XX e das primeiras duas décadas do século XXI. A problemática do trânsito implica o questionamento da ideia moderna de progresso para em seguida discutir os movimentos cada vez mais incessantes e frenéticos que se inter cruzam nos campos da economia, da política, do pensamento, em geral, e formam um conjunto complexo de fenômenos culturais que precisam ser mais bem avaliados.

Para mais clareza quanto a essas questões, diremos que a ideia de trânsito nos propicia pensar a literatura, o discurso literário, mais precisamente, como movimento de passagem, conforme a 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 quer se revelar, mas que tem que negociar com um passado que insiste em permanecer sem mudar:

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 podemos falar dos processos cada vez mais frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória como matéria prima de Lins e Lopes na construção dessas duas narrativas, assim como não podemos negligenciar a revisão da história oficial em relação às identidades negligenciadas, sobretudo as que foram alijadas do processo de elaboração do imaginário moderno em torno das cidades e das culturas que as formaram.

A ideia de se pensar formas poéticas narrativas a partir da ideia de trânsito implica o estudo comparativo de 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 privilegiados de reflexão que não se descolam do momento histórico em que são lidas, em nosso caso, em tempos de pós-verdade, ou seja: é mister que se estude a produção narrativa contemporânea de forma comparada. 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 para se problematizar com rigor a questão da memória, da história e do papel da literatura neste panorama crítico. Refletimos mais objetivamente o que Maurice Halbwachs (2006) apontou, ao tentar aproximar sua sociologia 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 poderia contribuir para o fortalecimento de uma leitura cidadã, leia-se crítica, em um contexto político hoje hegemonicamente negacionista e autoritário.

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 para as possibilidades de discutirmos um determinado percurso da cultura negra através da luta daqueles corpos vilipendiados e duramente reprimidos no processo de formação cultural do país e da cidade-capital da república no pós-golpe de 1889. Em *Desde que o samba é samba*, reafirmemos, a jornada de um grande número de personagens – muitas históricas e outras ficcionais – pelos arredores marginalizados do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente, em fins dos anos de 1920, no espaço geográfico do bairro do Estácio e adjacências é um exemplo de movimentos culturais e religiosos, populares e negros que se consolidariam e tornariam vitoriosos em sua busca por afirmação. É o caso do samba, arte que disputa espaço nas configurações identitárias da nação; da Umbanda, religião criada no Brasil, de caráter ecumênico e mestiço; e da consolidação de um certo modo de vida, de vivência, iden-

tificado 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 nas áreas centrais da cidade, mais especificamente, no bairro do Estácio e arredores, como já apontado, acrescentando que o caráter de negritude, de religiosidade ancestral e de formação de novas sociabilidades e empatias fez com que a ideia de “Pequena África” fosse levada para além da mera localização espacial a um ideário de luta identitária dos sujeitos recém-saídos oficialmente da ignomínia da escravidão e posteriormente lançados nas arenas da cidade hostil sem as armas devidas para que pudessem travar o bom combate. Em síntese, o que os dois romances ficcionalizam são os processos de resistência e de luta que até hoje demarcam os campos da guerra cultural, social e política que se trava entre o direito ao pertencimento e a visão preconceituosa e excludente do que a arte, a cultura e a nação simbolizam.

No romance *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, o trânsito e o estabelecimento das personagens pelos subúrbios cariocas jamais se desgarra da relação de atração para com as áreas centrais do Rio de Janeiro. Os romances de Lins e Lopes lidam com uma grande 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 transitam intensamente por uma cidade já àquela época partida, para nos valermos da expressão de Zuenir Ventura (1994), e cujos arredores ainda são pouco lembrados ou adequadamente abordados pela historiografia e nos discursos oficiais do patrimônio e da memória.

Podemos dizer que *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 os trânsitos narrativos, a mobilidade sociocultural e o papel da memória na configuração de uma cidade negra que se vai repovoando pelo viés do discurso literário construído pelos dois romances. Daí novamente pensarmos na contribuição de Maurice Halbwachs (2006, p. 71), a nos auxiliar quando afirma que “ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora”. Se por um lado as lembranças de cada sujeito são características indeléveis 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, a preocupação em estabelecer as relações entre mundo do texto e mundo da vida nos levou a cunhar o termo “comunidade mundo-textual” (Oliveira, 2010), em que o movimento dentro-fora do texto jamais será de oposição, mas de relação tensionada, feita de atravessamentos e ambiguidades. A ideia de comunidade pressupõe compartilhamento de memórias e experiências, enquanto o atrelamento entre mundo e texto expressa os processos pelos quais a literatura se configura como lugar de memória e saber histórico. A comunidade mundo-textual é um espaço privilegiado onde se pode questionar e resgatar o que se fixou e o que foi esquecido na historiografia oficial, muito na direção do que dissemos apoiados em Lucia Helena (2012) sobre a ideia do texto literário como movimento de passagem. Nos dois romances aqui estudados, os narradores funcionam como agentes do

resgate de uma memória individual atravessada pelos espaços sociais por que estes sujeitos transitam. Estamos tratando, objetivamente, de indivíduos que falam no romance, pessoas que, ao desvelarem sua subjetividade por meio das estratégias narrativas, ao mesmo tempo, permitem que por seu intermédio todo um corpo social seja expresso.

A leitura de Paulo Lins e Nei Lopes nos levou pensar o texto literário como uma das possibilidades modernas de arquivo, isto é, como local privilegiado de desconstrução das verdades arraigadas e de construção de memórias: mais além, as duas narrativas são como espaços dialógicos que nos permitem problematizar as possíveis respostas à pergunta feita por Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (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 no qual identificamos algumas “estratégias de reenvios” (Oliveira, 2010, p. 224). Um texto remete a outro, à moda dos galos que tecem manhãs, de João Cabral de Melo Neto, ou pelos efeitos da disseminação em que os elementos que transbordam dos textos recusam o papel de meros produtores de efeitos de sentido, de conteúdo. Estes textos se posicionam no campo cultural como objetos produtivos e geradores de saber e reflexão, discursos que se prestam à desconstrução de outros discursos, inclusive os que ele (o texto) encaminha. O mundo do texto se abre para o texto do mundo no processo de desnudamento de suas artificialidades por que os textos literários constroem um entrelugar situado nas bordas e na recusa dos limites. Passemos a um exemplo comparativo de como essa estratégia de reenvios funciona em uma análise crítica breve de obras que possuem caráter cooperativo na formação de um entendimento sobre a inserção de novas vozes na série literária.

Em uma leitura do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca (1992), deparamos um paratexto – ou peritexto, se preferirem – uma epígrafe retirada de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicada em capítulos nos anos 1862-1863: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”. No conto de Fonseca, vemos um Rio de Janeiro da década de 1990 representado através dos espaços urbanos do Centro da cidade pelas lentes da personagem Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio. Fonseca nos reenvia ao texto de Joaquim Manuel de Macedo, assim deslocando nosso olhar do presente para o passado, no entanto, visando a alimentar nossa percepção crítica do presente, no caso, a década de 1990, em que a cidade, assim como descrita por Macedo no século XIX é acidamente representada. O Rio de Janeiro de Macedo era o da corrupção do clero, dos dirigentes e da nobreza; o de Fonseca, um Rio assolado pelo derretimento do passado e pela dissolução de princípios éticos. No plano da ambientação urbana, assistimos ao progressivo desaparecimento de botequins, cafés, chapelarias, prostíbulos, sobrados. Em contrapartida, acompanhamos o aumento do número de moradores em situação de rua, da leva desempregados, bem como o crescente fenômeno dos comerciantes da fé, representados pelas emergentes igrejas neopentecostais que ocuparam os antigos cinemas do Centro do Rio, quase todos desaparecidos.

Aquele Rio de Janeiro do século XIX assolado pelos vícios humanos e pelas desigualdades sociais nos remete a um conterrâneo de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, que em 1853 publicara o conhecido *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance no qual as áreas pouco nobres da cidade do Rio na primeira metade dos Oitocentos foram os espaços predo-

minantes em seu romance. O aristocrático Macedo tratava Manuel Antônio de Almeida de forma carinhosa, mas ao se referir às *Memórias*, as chamou depreciativamente de “romance de pacotilha”. Sua escrita culta e refinada diferia-se da obra de Almeida pelo cuidado estético para com o texto, leia-se, a atenção às regras da escrita canônica e socialmente prestigiada. Já Almeida se notabilizaria pela simpatia para com os sujeitos marginalizados que habitavam as áreas degradadas do Rio de então, à época da fuga da Família Real para o Brasil.

Paulo Lins e Nei Lopes recuperam de certa forma aquelas passagens essenciais para a criação de um imaginário da cidade do Rio e se inserem nessa estratégia de reenvios. Em suas obras, são registradas as regiões degradadas do Centro e dos subúrbios cariocas, cujo patrimônio material foi sendo apagado da paisagem urbana – prédios obsoletos, pequenos e médios estabelecimentos comerciais, fábricas, espaços culturais etc. – para dar lugar a uma metrópole tropical-carioca que imitava a arquitetura da *Belle Époque*, conforme pretendia a Reforma Urbana [Francisco] Pereira Passos, entre 1902 e 1906, durante o mandato do Presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves, de 1912 a 1916.³ A Reforma expulsou boa parte da população para os morros da cidade, para os subúrbios e para a região metropolitana do Grande Rio. A diversidade racial, étnica e cultural representada nos romances de Lins e Lopes nos recorda a história dessa massa que foi deslocada, predominantemente negra, e nos traz à memória toda sorte de imigrantes, como os judeus de várias partes do mundo; os retirantes das áreas centrais da Europa e do Leste Europeu etc. A este caldo cultural, acrescenta-se a própria relação interclasses, que registra a presença de intelectuais e artistas proeminentes naquela época. Estes sujeitos serão especialmente ficcionalizados no romance de Paulo Lins. Neste imbricamento sociocultural, *Desde que o samba é samba* é a obra que melhor nos conta a história deste gênero musical e espécie literária ligado às lutas raciais e culturais do Rio antigo. O romance também atrela sua trama ao surgimento da Umbanda – religião nascida e desenvolvida no Rio de Janeiro e no município de São Gonçalo. Estamos diante daquele caldo cultural que tanto atraiu Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo, por motivos diversos, é claro, e que mereceu a atenção de Rubem Fonseca. Esse processo de trocas interculturais é bem representado em uma passagem do romance de Paulo Lins, no encontro e Manuel Bandeira com o sambista Ismael Silva.

Em uma conversa de botequim, Bandeira pede a Silva que não o chame de doutor e diz que é Silva quem merece esse pronome de tratamento, à altura de sua vocação artística e inovadora, de vanguarda, ao que Silva responde: “Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo” (Lins, 2012, p. 232). Neste trecho, de ironia sutil, o “tô sabendo” de Ismael Silva informa a Bandeira que ele, Silva, tinha conhecimento suficiente da história, embora se recusasse a filiar-se a ela. Na mesma passagem, Bandeira demonstra interesse no som e no ritmo inventado que Silva tira do garfo e prato. O escritor identifica o compasso dois por quatro, mostrando que também ele entendia os processos revolucionários de Silva: “Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas”. Neste momento, surge o crítico Manuel Bandeira, erudito, por um lado, e observador atento dos movimentos populares, por outro. Entendemos haver na sequência não uma hierarquia de

³ Segundo Mayara Grazielle C. F. da Silva (2019), “A Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido”. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692019000100263&tlng=pt.

saberes, mas uma luta, até certo modo velada, porém amistosa, entre saberes e visões de mundo em embate.

Em *A lua triste descamba*, há um exemplo diverso, quando o narrador heterodiegético trata do carnaval e da relação dos artistas populares com a festa: “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).

Em Lopes, a atuação daqueles sujeitos ficcionalizados no campo cultural se mostra condicionada à necessidade de sobrevivência. A construção do patrimônio cultural dos sujeitos subalternizados não corresponde obviamente às condições dos intelectuais e artistas das classes média e altas. A atuação de indivíduos das classes sociais mais baixas da população e as condições do campo social estão intimamente relacionadas às suas formas e condições de produção. As relações sociais assimétricas impactam a produção de cultura nos diferentes segmentos, que encontram na cidade um *locus* privilegiado de onde podemos observar os embates de classe.

Eni P. Orlandi, na obra *Cidade dos sentidos* (2004, p. 11-15), aponta o discurso como uma forma 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 sujeito/espaço, sujeito/demais indivíduos, segundo Orlandi. Podemos acrescentar à discussão a relação dos sujeitos com a produção de memória, individual ou de grupo. 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”. A essa definição eu acrescentaria a de Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 44), para quem “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 foi o caso da censura, em passado recente, e como é o caso dos negacionismos de hoje.

Voltando aos nossos romances, focalizando a época em que suas narrativas se desenrolam e ao espaço geográfico do Rio de Janeiro podemos concluir, com o auxílio de Bruno Carvalho, que, na *belle époque* tropical-carioca, em um Rio de Janeiro cada vez mais dividido, a região central da cidade foi o 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 chama aquela área de bairro afro-judeu, localizada nas adjacências da Cidade Nova e identificada nas narrativas de Macedo, Almeida, Fonseca, Lins e Lopes. Lá se podia encontrar um preto que falava iídiche e um judeu tocando pandeiro e tamborim. O carnaval seria a junção do que se consagra no jogo das diferenças e foi jogado no tabuleiro das cidades. As obras de Paulo

Lins e Nei Lopes, longe de celebrar a “cidade ordenada” como “sonho de uma ordem”, de que nos falou Ángel Rama, ficcionalizam os espaços de preservação da memória e de arquivo das semelhanças no jogo das diferenças.

Por isso, concluiremos pela potência do literário, que pode ser melhor percebido como arquivo e memória em relação à leitura crítica dos romances de Lins e Lopes. 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 rompimentos provocados pelas literaturas de Paulo Lins e Nei Lopes abalam a ideia de cidade ordenada, já que ambos perturbam na cadeia discursiva dominante a organização oficial dos arquivos, incorporando neles os resíduos da história e as pistas deixadas e reconhecidas através de rastros, assim provocando a memória a recuperar aquilo que, nos apagamentos e silenciamentos de patrimônios, manifestações, culturas e sujeitos ficou à espreita, aguardando o momento de emergir para se fixar legitimamente na série histórica como documento novo e integrante inequívoco do arquivo.

Referências

- ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEAUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020a.
- 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.
- BANDEIRA, Manuel. O enterro de Sinhô. In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1937, p. 107-110.
- BARRETO, Lima. *Feiras e mafuás: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 208-212.
- CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *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: FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-50.
- 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.
- COMES, 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*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LOPES, Nei. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Poética da distensão: entre a transcrição e a escritura do caminho, crítica e desconstrução no Grande sertão: veredas. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEAUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, p. 55-66, 2020b.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- PÊCHEAUX, Michel. Papel da memória. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 45-53.
- PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. Introdução. In: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 19-26.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.