

CRISTIANE MARQUES MACHADO

A FÁBULA DO LUGAR NO SAMBA

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

A FÁBULA DO LUGAR NO SAMBA

CRISTIANE MARQUES MACHADO

ORIENTADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Berwanger da Silva

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva
Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Lúcia Sá Rebello
Avaliadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Avaliadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Biagio D'Angelo
Avaliador – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Ida Alves
Avaliadora – Universidade Federal Fluminense

PORTO ALEGRE

2013

*Para os meus amados filhos João Pedro e Isadora.
Para meus tios Dirceu e Julieta e meus primos
Leticia e Maurício.
Para minha mãe, Janete, e meu avô, Mário, in
memoriam.
Para o meu amor Aderson Gregorio.*

*Descendez dans les volcans et les misères,
visibles et invisibles.*

*N'allez pas croire à votre unicité, ni que votre
fable est la meilleure, ou plus haute votre parole.*

*- Alors, tu en viendras à ceci, qui est de très forte
connaissance : que le lieu s'agrandit de son
centre irréductible, tout autant que de ses
bordures incalculables.*

Edouard Glissant

AGRADECIMENTOS

Assim como as palavras não são capazes de dar conta do Espaço, este espaço não é suficiente para abarcar toda minha gratidão àqueles que tanto me apoiaram para a conclusão desta tese.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora Prof. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, pela produtividade de nossos encontros que, se não foram numerosos, contribuíram para estabelecer uma parceria que me ensinou muito acerca da paisagem do dom e da troca. Se hoje ousar em me (trans)deslocar por territórios simbólicos e não simbólicos, se vislumbro horizontes fabulosos, se me atraem muito mais não apenas lugares, mas também campos disciplinares desconhecidos, estrangeiros e se busco contribuir para redesenhar as geografias com as tonalidades de fábula do lugar, é que o grão de sua voz gera, em mim, uma inquietação intelectual tal, que me faz querer seguir, como uma comparatista aprendiz, o rastro da semente fertilizadora da Literatura Comparada nas relações estabelecidas com o Espaço. Sem as suas *Paisagens do dom e da troca: Da reinvenção à invenção* (SILVA, 2009), minha própria subjetividade não teria sido recartografada.

Cabe-me ainda agradecer aos Professores Doutores Lúcia Sá Rebello, Rita Lenira Bittencourt, Ida Alves e Biagio D'Angelo por terem aceito fazer parte desta banca. Muito obrigada também à chance de ter estudado no Programa de Pós-Graduação da UFRGS, tão bem representado pela figura do Sr. Canísio.

Agradeço ainda pelos *insights* literários e filosóficos, bem como pela amizade de Flávia Westphalen, seu marido e sua querida família. Nunca houve nem haverá escritório mais acolhedoramente decorado nem cafés da manhã e/ou lanchinhos noturnos servidos com tanto capricho e carinho. Certamente que a melhor expressão de seu amor pelo Outro e por mim é permeada de pormenores delicados, suaves e certos.

Não poderia deixar de agradecer à acolhida sempre carinhosa da Léles, que têm o coração maior do que a sua casa; por mais que seja ela quem mais necessita de amor de mãe, dispõe sempre de um afeto imenso, que se traduz em palavras, mas também em camas arrumadas e sopas quentinhas no inverno de Porto Alegre.

Agradeço também pela amizade eterna da minha irmãzinha Deise Gomes; nunca uma parceria de samba se mostrou tão produtiva em termos de partilha e bem querer para a vida toda como a nossa, a ponto de nos tornarmos comadres.

Impossível não mencionar o apreço e a gratidão pelo apoio de meus familiares de Charqueadas, que sempre se dispuseram a ajudar com a pequena e elétrica Isadora. A Tia Julieta, tio Dirceu, Letícia, Tunico, Maurício, Jéssica, Rodrigo, Mari e filhos, meu muito obrigada!

Um abraço maior que o mundo para a pequena e forte vó Geni. Nunca desconfiei de que fosse uma sertaneja, mas sei que sua força está Naquele que a fortalece e que traz, por meio de suas orações, proteção e bênçãos sem par a todas as gerações da família Marques.

Um *très très très grand merci* pela compreensão dos colegas professores do ILC-FALEM-UFFA e por me substituírem ministrando aulas de francês nesta última etapa do doutorado, bem como pela força dos meus bolsistas Jônatas Velasco, Daniele Mendonça, Jéssica Couto e Ana Maria Ribeiro, da BA3, assim como pela revisão atenta e paciente da querida amiga Didi Santos.

Obrigada ao João Pedro e a Isadora, meus pequenos grandes tesouros, pela paciência em ter que esperar uma mãe que se ausentou, empreendendo, nesses quatro anos, todo um estudo que se relaciona com o Espaço, que a levou muitas vezes a percorrê-lo de norte a sul do país, com muitas escalas, conexões e incursões até mesmo fora dele, a fim de compor esta fábula. Espero sinceramente que minhas ausências contribuam positivamente em suas vidas, como um exemplo de que é preciso talento, mas, sobretudo, muita determinação para se chegar no lugar desejado.

Por último, manifesto minha gratidão ao Aderson. Não fosse o seu apoio moral e prático, com consultorias que variavam de sugestões de compra de melhores computadores e voos mais acessíveis a “sacodes” que indicavam que era assim mesmo, porque a vida não é fácil, dificilmente eu teria conseguido chegar até o fim dessa travessia, sã e salva. Meu muito obrigada a este companheiro, com quem já atravessei uma vastidão de espaços reais e imaginários, e com quem quero continuar a viver uma fábula sem final, com a certeza de que, em uma poética da relação, tenho em seu ombro minha melhor morada e que não posso lhe oferecer nada mais do que meu coração para que nele se sinta confortavelmente acolhido, em paz, em casa.

RESUMO

O presente estudo comparatista analisa, sob o viés da Geografia Cultural e da Geografia Humanística, com foco no estudo de letras de samba, um fenômeno geográfico brasileiro contemporâneo que completa mais de 100 anos na cidade do Rio de Janeiro: a favela. Na fábula cantada pelo sambista (sujeito nacional), a favela é simbolizada, dessimbolizada e ressimbolizada, transformando-se em Transfavela. Como parte da paisagem carioca, brasileira, essa favela batucada nos representa e transgride a própria geografia, expandido-nos para além dos limites do local e do nacional, redesenhando os morros cariocas com as tonalidades de fábula do lugar (BESSIÈRE, 1999). Se, na literatura, temos escritores que contribuíram para a composição de fábulas de cidades, regiões e/ou países, tornando indissociável sua relação com os lugares (como no caso de Dublin/Joyce, Sertão/Guimarães, Trópicos/Lévi-Strauss, Praga/Kafka e Lisboa/Pessoa), o presente estudo afirma que se revela intrínseca a relação entre a favela e a produção musical dos sambistas. Assim como na literatura, nas letras de samba, imaginário e realidade estão tão imbricados, que a favela referencial acaba se confundindo com a simbólica. Nesse sentido, é possível afirmar que, como certos autores se tornaram autores de suas cidades, também os sambistas podem ser considerados autores da favela. Na fábula cantada ao som de cavaco, pandeiro e tamborim, constata-se a impossibilidade da fixidez do lugar, uma vez que, pela mediação do samba, a favela se desloca e empreende travessias que vão do periférico ao centro, estabelecendo-se sua reinvenção e transmutação em Favela-Mundi, que repica, no ouvido do mundo, a voz dos bambas que nela vivem ou viveram.

PALAVRAS-CHAVE: favela, samba, fábula, paisagem, espaço, lugar vivido, subjetividade.

RESUMÉ

Cette étude analyse, sous la lumière de la Géographie Culturelle et de la Géographie Humaniste, en mettant en relief les paroles de samba, un phénomène géographique brésilien qui complète plus de 100 ans dans la ville de Rio de Janeiro: les favelas. Dans la fable chantée par le sambista (sujet national), ce lieu est symbolisé, desymbolisé et resymbolisé, tout en devenant une Transfavela. Comme part du paysage carioca, brésilien, ces favelas “batucadas” nous représentent et transgressent la géographie, en nous étendant au-delà des limites du local et du national et en redessinant les monts cariocas avec les tonalités de fable de lieu (BESSIÈRE, 1999). Si, dans la littérature, on a des écrivains qui contribuent à composer des fables de villes/régions et/ou pays, en devenant indissociable leur rapport avec les lieux (comme dans le cas de Dublin/Joyce, Sertão/Guimarães, Tropiques/Lévi-Strauss, Prague/Kafka e Lisbonne/Pessoa), cette étude affirme que le rapport entre les favelas et la production musicale des sambistas se montre intrinsèque. Ainsi que dans la littérature, dans les paroles de samba, imaginaire et réalité se trouvent tellement imbriqués, que le lieu référentiel se confond avec le symbolique. Dans ce sens, nous affirmons que comme certains écrivains deviennent auteurs de leur villes, les sambistas peuvent être considérés, eux aussi, les auteurs des favelas. Dans cette fable chantée au son du “cavaco”, “pandeiro” e tamburin, on constate l’impossibilité de la fixité du lieu, dans la mesure où, à travers la samba, les favelas se déplacent et entreprennent des traversées qui vont du périphérique au centre, tout en établissant une réinvention et transmutation comme Favela-Mundi qui répercute, dans l’oreille du monde, la voix des bambas qui y vivent ou ont vécu.

MOTS-CLES : favelas, samba, fable, paysage, espace, lieu vécu, subjectivité

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Juízo final</i> , afresco de Michelangelo (1536-1541)	41
Figura 2 - O horizonte longínquo em <i>Os ceifeiros</i> , de Pieter Brueghel (1565).....	42
Figura 3 - Perspectiva curvilínea em <i>Virgem das Rochas</i> , de Leonardo da Vinci (1483-1486)	42
Figura 4 - O <i>bleu-froid</i> que alonga a silhueta de Françoise Gilot, de Picasso (s/d)	45
Figura 5 - 28 Millimeters, <i>Women Are Heroes</i> - Ação na Favela Morro da Providência, Barraco, Rio de Janeiro, Brasil, J.R. (2008).....	51
Figura 6 - 28 Millimeters, <i>Women Are Heroes</i> - Ação na Favela Morro da Providência, Escada, Rio de Janeiro, Brasil, J.R. (2008).....	Erro! Indicador não definido.
Figura 7 - <i>Terra</i> , de Décio Pignatari (1956)	84
Figura 8 - Ocupação do Morro da Favela (hoje, Morro da Providência)	98
Figura 9 - De uma planta que lança longe suas sementes	99
Figura 10 - <i>Lavadeiras</i> , de Heitor dos Prazeres (1966).....	129
Figura 11 - <i>Parangolés</i> , de Oiticica (1965).....	166
Figura 12 - De um morro modernista	177
Figura 13 - Transmutação do sambista em voz do morro (PRAZERES, s/d).....	191
Figura 14 - O detalhe do terno branco do sambista (PRAZERES, s/d).....	193
Figura 15 - Uma cidade não partida em <i>A feira</i> (PRAZERES, s/d).....	195
Figura 16 - Trabalho coletivo na favela em <i>Cotidiano</i> (PRAZERES, s/d).....	199
Figura 17 - Falta de saneamento em <i>No morro</i> (PRAZERES, s/d).....	200
Figura 18 - Favela que migra para outras geografias	210
Figura 19 - Geografia recortada da Favela	211
Figura 20 - Traçado espinhento da Favela.....	211
Figura 21 - Sementes que germinam na paisagem simbólica da Favela	212
Figura 22 - Construindo o barraco na Favela	214
Figura 23 - O sambista da Favela	215

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR.....	26
1.1 COMPARATISTA: UM SUJEITO ESPAÇOSO	26
1.2. ANTES DO ADJETIVO ESPAÇOSO, O SUBSTANTIVO ESPAÇO.....	29
1.2.1 Do espaço geográfico	29
1.2.2 Do espaço estético	40
1.3 DE UM <i>TOURNANT SPATIAL</i> NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS	49
2 DA GEOGRAFIA QUE ACABA EM SAMBA	53
2.1 DO GRUPO DE ACESSO	54
2.2 DO GRUPO ESPECIAL	57
2.2.1 Unidos da Nova Geografia Cultural	58
2.2.1.1 Velha Guarda da escola	59
2.2.1.2 Ala mais jovem da escola	60
2.2.1.3 Originalidade do enredo	61
2.2.1.3.1 <i>Alegorias e adereços: símbolos e significados</i>	61
2.2.1.3.2 <i>Mapas, teias e cartografias culturais</i>	64
2.2.1.4. Paisagem Cultural, a Porta-bandeira	66
2.2.2 Acadêmicos da Geografia Humanística.....	71
2.2.2.1 Emergência de um ritmo humanístico	71
2.2.2.2 Sob uma fantasia fenomenológica, o espaço vivido.....	73
2.2.2.3 Na batida da topofilia	75
2.3 DE BLOCOS QUE QUEREM VIRAR ESCOLA	78
2.3.1 Do bloco das representações	78
2.3.2 Do bloco literário	80
2.3.3 Do bloco musical	84
3. FAVELA: DO REINO DAS PLANTAS AO REINO DO SAMBA	92
3.1 QUANDO UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO VIRA SEMENTE: DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	92
3.2 DISPERSÃO DA SEMENTE: ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	96
3.2.1 Anos 1920	98
3.2.2 Anos 1930	103

3.2.3 Anos 1940	117
3.2.4 Anos 1950	125
3.2.5 Anos 1960	136
3.2.6 Anos 1970	148
3.2.7 Anos 1980	154
3.2.8 Anos 1990	155
3.2.9 Anos 2000 em diante.....	158
3.3 GERMINAÇÃO: RESULTADOS DA ANÁLISE	164
3.4 FLORESCIMENTO DA FAVELA EM UMA FÁBULA BATUCADA.....	172
3.4.1 Quem te viu, quem te lê: a favela nas artes	176
3.4.2 Ópera do malandro: o sambista como autor da fábula da favela.....	192
3.4.3 Eu sou o samba: a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor.....	196
CONCLUSÃO: ESTALOS.....	207
REFERÊNCIAS	217

INTRODUÇÃO

Na presente tese, são desenvolvidos estudos em Literatura Comparada nas relações estabelecidas com o Espaço e a Música, com vistas a analisar representações da favela carioca, por meio da análise de letras de samba urbano carioca, produzidas em uma temporalidade que vai dos anos 1920 até os nossos dias.

Se as relações entre Literatura e Espaço mostram-se mais ou menos presentes na História Literária e no seio da própria Literatura Comparada, verifica-se, entretanto, que se têm acentuado de forma tão vigorosa nas últimas décadas, que chegam ao ponto de aproximar geógrafos de homens de letras:

Depuis une vingtaine d'années, un nombre important de travaux ont été consacrés à l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou à la représentation des lieux dans les textes littéraires. Ils ne pouvaient manquer de croiser l'intérêt croissant des géographes pour la littérature (COLLOT, 2011, p. 14).

Apesar disso, não se poderia deixar de tratar de uma lacuna importante no que concerne às relações entre o Espaço e outras artes. Nesse sentido, a decisão de empreender o presente estudo reforça e celebra a proximidade cada vez maior entre Geografia e Literatura, sem contudo deixar de reconhecer a produtividade da dimensão espacial na Música, representada pela canção popular brasileira, mais especificamente pelo samba urbano carioca, onde a favela ocupa uma posição privilegiada não apenas como temática, mas também como espaço simbólico, como território de reinvenção.

Neste estudo, atribui-se à dimensão espacial da favela cantada não apenas a condição de produto ou objeto de análise, mas também a de produtividade, na medida em que essa temática apresenta um emissor (representado pelo porta-voz do morro: o sambista) e destinatários (o público). Isso condiz com a reflexão barthesiana no âmbito da literatura, quando, do mesmo modo, o texto não é considerado apenas como produto, mas também como produtividade. Se o texto não para de trabalhar a língua, explorando o modo como a própria língua trabalha, no caso da favela cantada, percebe-se o trabalho do samba sobre ela, bem como o dela sobre ele, o que talvez contribua para explicar a vitalidade desse tema ao longo da evolução dessa expressão musical, em uma relação de trocas e transferências estéticas, artísticas e culturais.

Se o caminho percorrido ao longo do Mestrado e do Doutorado apontava para os estudos que relacionam Espaço e Literatura, uma das disciplinas escolhidas nesse percurso – Canção Popular Brasileira e Literatura – evidenciava a necessidade de um desvio no olhar de comparatista para uma direção outra, onde fosse possível associar, desta vez, Espaço e Música. Aparentemente destoante do que já vinha sendo estudado, o impacto dessa disciplina desencadeava uma reflexão que não apontava outro desfecho que não este: o de fechar os olhos, por um instante, a fim de que o sentido da audição trabalhasse mais do que o da visão para se reconhecer, no samba urbano carioca, toda a dimensão espacial que se oferecia aos ouvidos pela figura da favela, um espaço tupiniquim que, no entrecruzamento com a arte do samba – assim como a Amazônia de Mário de Andrade (em *O Turista aprendiz*, 2002), os Trópicos de Lévi Strauss (1996) e o sertão do angustiado Luís da Silva, de Graciliano (s/d) –, compõe o imaginário do território brasileiro.

Cabe esclarecer que o fato de o conhecimento do espaço simbólico da favela ter se realizado em diferentes ambientes e épocas – isto é, o acadêmico, ao longo do Doutorado na UFRGS, entre 2009 e 2013, e o da roda de samba, de 2002 até os dias de hoje – contribuiu para unir, literalmente, o útil ao agradável: ainda que uma das máximas de nosso cancionista popular, ou seja, a de que “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é” (CAYMMI, 1976) não pudesse, de modo algum, ser aplicado a esta comparatista, é certo que o gosto musical não garantiria, por si só, o desenvolvimento de um estudo que tratasse da dimensão espacial no samba, focada na favela.

Analisar esse espaço pela ótica dos sambistas se justifica, então, em um estudo comparatista, na medida em que, nele, é possível verificar a produtividade de um lugar que tem sua paisagem totalmente reconfigurada no samba, o que faz pressupor as concepções de lugar (TUAN, 1975, 1980, 1983) e de paisagem (SILVA, 2009; COLLOT, 1988, 2001) como questões-chave para a abordagem da favela cantada no samba.

No primeiro caso, o do lugar, observam-se diferentes tentativas de concepção teórica, uma vez que se trata de um conceito que tem sido alvo de inúmeras interpretações ao longo do tempo nas mais variadas disciplinas, destacando-se, na Geografia, como uma de suas noções-chave. Apesar de amplas reflexões acerca de seu significado, Leite (1998) esclarece que este é o conceito menos desenvolvido neste campo do saber, sendo, entretanto, possível reconhecer duas de suas acepções principais, dadas pela Geografia Humanística e pela Dialética Marxista,

que teriam surgido como uma forma de reação ao positivismo, o qual descreve a natureza a partir de leis, defendendo ainda a ideia da dissociação homem-meio.

Nesta tese, a acepção de lugar abordada é, pois, aquela desenvolvida por geógrafos da corrente geográfica humanística, concebida a partir do início da década de 1970, segundo a qual o lugar constitui um produto da experiência humana, representando, para Tuan (1975) o próprio centro de significados construídos pela experiência. De acordo com Relph (1979), o lugar representa muito mais do que o sentido geográfico de localização; logo, não se refere a objetos e atributos das localizações, mas a tipos de experiência e envolvimento que o homem tem com o mundo. No samba, são comuns as referências à dimensão espacial de uma favela recortada do ponto de vista afetivo, o que contribui para se considerar a visão dos sambistas privilegiada para a concepção de lugar adotada nesta tese: se, para um *outsider* (RELPH, 1976) de fato, a favela tende a ser vislumbrada como lugar de falta, carência, lócus de barbárie e violência, pode haver estranheza, incompreensão e, até mesmo, dúvida diante de sambas que recortam esse espaço de uma perspectiva topofílica¹, ou seja, de amor ao lugar em que vive/viveu. Ao cantar a favela, o sambista acaba por preservar não apenas a sua experiência com o lugar referencial e/ou simbólico para difundi-la às gerações vindouras, como também guarda e protege a versão cantada da favela. Além disso, revive ao mesmo tempo o sentimento de estar na intimidade do lar, o que contribui, de forma privilegiada, para compor a fábula da favela como espaço vivido, o que necessariamente implica um caso de autorreferencialidade, autoficção. Assim, se, para o sambista, tomamos emprestada a noção de *insider*, de Relph (1976), acrescentamo-lhe, contudo, um caráter mais amplo, ou seja, o de fictício. Ora, se o sujeito que compõe a fábula da favela como lugar vivido também compõe a fábula de si mesmo como morador, logo ele constitui uma sorte de *insider* fictício, que adota essa favela simbólica por meio de experiência pessoal e real com o lugar e/ou pelo fato de habitá-la poeticamente, o que explica, de certo modo, a *favelofilia* de sambistas que nunca moraram na favela.

Nesse sentido, essa reflexão faz pressupor que a familiaridade com o lugar referencial e/ou simbólico engendra afeição e explica, em grande parte, ao longo da história do samba, a adesão de tantos sambistas à favela. Seu cantar só é possível, então, porque realizado pela perspectiva de *insiders* (RELPH, 1976) ou nativos (TUAN, 1980) reais e/ou fictícios, dado que

¹ Adjetivo derivado de topofilia, um conceito desenvolvido por Yi-Fu Tuan (1980), para explicar o elo afetivo entre o homem e o lugar ou ambiente físico.

só se pode desenvolver uma relação topofílica com lugares que, de fato, tenham sido habitados/vividos de fato e/ou poeticamente.

Quanto à relação estabelecida entre favela e paisagem, é preciso esclarecer que o último termo é empregado, no presente estudo, sob os pontos de vista cultural e poético. No caso da paisagem cultural, destacam-se geógrafos da Nova Geografia Cultural, como Denis Cosgrove (1978, 1994, 1998a; b, 2000), Augustin Berque (1994 e 1998) e Paul Claval (1992, 1999, 2001, 2002), que vislumbram a paisagem cultural não apenas em seus aspectos morfológicos, como os geógrafos da Escola de Berkeley, mas também simbólicos, admitindo, portanto, tanto o estudo de objetos em sua dimensão visível (como no caso da arquitetura) quanto em sua dimensão invisível, simbólica (como nos casos da Literatura, da Música e das demais artes).

Por sua vez, no caso da paisagem poética, destacam-se os estudos sobre paisagem, empreendidos tanto por Collot, em *L'horizon fabuleux* (1988) e *Paysage-pensée* (2011), quanto por Maria Luiza Berwanger da Silva, muitos dos quais reunidos em suas *Paisagens do dom e da troca* (2009). Para esta pesquisadora, ausência, busca de completude, certeza de multiplicidade e de sublimação constituem imagens que traduzem a possibilidade de diálogo de dom e de troca da Literatura Comparada com a Arte (SILVA, 2009) e, logo, com a Música, mais especificamente com o samba urbano carioca. Tais imagens deixam entrever, pelo ritmo e pela cadência dos versos do samba, o desenho sonoro de uma paisagem poética da favela.

Tais concepções – lugar e paisagem – são, então, desenvolvidas ao longo deste trabalho, no intuito de analisar essa favela cantada no samba, percebida de maneira privilegiada pelo sujeito nacional que nela viveu de fato ou poeticamente, sendo devolvida ao mundo, por meio de sua subjetividade, não como mais uma entre as inúmeras favelas do Rio ou de outra capital brasileira ou estrangeira, mas como um espaço-em-verso-batucado, recartografado e reapresentado como Transfavela, Favela-Mundi, o que revela todo o seu potencial de transfiguração, como pede o Comparatismo hoje².

² Se a literatura, como lugar de conhecimento, é, por natureza, transgressiva, esse caráter transgressivo contribui para o rompimento de paradigmas dentro do próprio sistema literário e revela o óbvio: o fato de transgredir limites, regras e paradigmas é um fundamento que está na base da inovação de processos culturais (D'ANGELO, 2010). Nesse sentido, a transgressão constitui uma passagem fronteira que chega, conforme propõe Bessièrre (2004), a uma nova fronteira, a do limite; ou seja, atinge uma fronteira misteriosa, que reconhece a história como dada, sem deixar de receber os golpes de uma alteridade inesperada, em processo contínuo; logo, como explorador de fronteiras, a missão do comparatista consiste na busca de imagens e modelos híbridos, capazes de reescrever a literatura como uma história de rupturas, descontinuidades e, logo, de transgressões (D'ANGELO, 2010). Tais reflexões coincidem com o raciocínio de Carvalhal (2003), para quem os comparatistas são como trabalhadores que se ocupam de conceitos que se encontram em constante formação, na busca de um equilíbrio instável.

Toda essa produtividade suscitada pelo Espaço nos estudos literários e comparatistas contribui para o estabelecimento do presente trabalho, uma vez que se vislumbra a possibilidade de desdobramento e dinamismo conferida, pelo samba, à paisagem da favela. Cabe ressaltar que essa produtividade não coincide, de forma alguma, com o conteúdo reducionista de discursos produzidos por quem percebe e descreve o lugar sem nunca tê-lo habitado ou a ele se afeiçoado, ou seja, por aqueles que, se não visam a isto, acabam por difundir-la como uma paisagem indesejada em função da pobreza e/ou da violência instaurada pelo tráfico de drogas a partir dos anos 1970.

O distanciamento afetivo em relação a esse lugar, que não se manifesta no discurso daqueles que a louvam reiteradamente nas letras de samba, já se constituiria como uma boa razão para se ouvir, de forma mais atenta, a voz daqueles que souberam simbolizá-la, dessimbolizá-la e ressimbolizá-la, (re)apresentando-a não apenas a todos os cariocas, mas também aos brasileiros e ao mundo, como um lugar fabuloso – ou seja, suscetível de ser recriado em fábula, amenizando a versão estereotipada e pejorativa do senso comum, bem como visadas puramente quantitativas, estatísticas. Assim, ainda que inúmeros estudos sobre a favela tenham se multiplicado e evoluído nas ciências humanas, em disciplinas como a História (ALVITO, 2001), a Antropologia (ZALUAR; ALVITO, 1998), a Arquitetura (JACQUES, 2001) e a Geografia (BRITO; RENNÓ, 2009), sua difusão parece não ter se estabelecido de forma efetiva a ponto de dissociar a imagem do lugar e das pessoas que nele moram dos discursos que fizeram da favela, desde o seu surgimento, um verdadeiro bicho-de-sete-cabeças³. Segundo Alvito (1998), ainda hoje, jovens oriundos das favelas, ao preencherem, por exemplo, um cadastro para se candidatarem a uma vaga de emprego, preferem não informar seu verdadeiro endereço, por medo do preconceito e do estigma que carregam como favelados.

Se, por um lado, mesmo em nossos dias, a imagem negativa do lugar não chega a ser dissipada pelo discurso de estudiosos das próprias Ciências Humanas e, inclusive, da Geografia, a imagem positiva e, por vezes, idealizada da favela há muito paira sobre o imaginário daqueles que a cantaram e cantam no cancionário popular brasileiro, sobretudo no samba urbano carioca, onde ocupa lugar de destaque. De acordo com Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO,

³ Termo usado por Alvito (1998), no artigo “Um bicho-de-sete-cabeças”, em *Um século de Favela* (ZALUAR; ALVITO, Orgs., 1998), referindo-se ao modo como o senso comum e os discursos produzidos sobre a favela contribuem para compor uma imagem monstruosa do lugar.

2006, p. 61), tanto a presença da favela no cenário urbano brasileiro quanto sua inscrição na música popular datam de longa data:

De fato, ela está perto de completar 70 anos, se tomarmos como um de seus marcos iniciais o samba de Sinhô A favela vai abaixo, lançado em 1928 como forma de lamento pela destruição do Morro da Favela (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 61).

Ainda segundo essas pesquisadoras, desde a origem das favelas, portanto, a tematização da favela no cancionário popular, “para além da afirmação dos laços de pertencimento ao lugar, reflete a especificidade de uma história marcada por conflitos, preconceitos e estigmas, resistência e vitalidade” (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 61). É justamente esse impasse que instiga a curiosidade em relação a um lugar capaz de produzir discursos tão contraditórios entre si, de uma paisagem idílica, saudosa, que remete ao lar, ao referente perdido, até uma paisagem indesejada, miserável, perigosa, topofóbica (TUAN, 1980). Por isso, no sentido de equilibrar a imagem estereotipada que ainda continua a representar esse espaço prioritariamente como lugar de falta, carência e perigo, sem reconhecer nele seu caráter agregador, de hospitalidade, pertencimento, solidariedade, trocas e transferências artísticas e culturais, é que o estudo de suas figurações se realiza por meio de uma leitura simbólica, associada a um estudo teórico-crítico ligado à questão do Espaço.

Ora, se o simbólico e o poético contribuem incontestavelmente para uma relação mais generosa e mais inspiradora com o Espaço do que esquemas mais rígidos (WHITE, 1991), isso evidencia, então, a cristalização de um raciocínio profundo com o qual é preciso retomar contato para se lidar com um espaço cuja dimensão imaginária não cabe nos limites do próprio Rio, graças a seu caráter fabuloso e a sua insuspeitada capacidade de desdobramento no samba. Desse modo, vislumbra-se a favela carioca como figura passível de um estudo comparatista que privilegia suas características regionais, em sua carioquice suburbana, sem deixar, contudo, de reconhecer seu potencial de deslocamento, desdobramento e transgressividade⁴ (WESTPHAL, 2007). Isso significa que a favela cantada no samba será analisada como um espaço heterogêneo, que extrapola o paradigma de lugar de miséria e violência, desencadeando o redesenho de sua cartografia e do estabelecimento de uma Transfavela, pelo traçado sonoro e malemolente do samba.

Existem ainda outras razões que contribuem para a decisão de desenvolver, nesta tese de doutorado, um estudo sobre as configurações desse espaço na Música. Dentre elas, destaca-

⁴ O conceito de *transgressivité*, de Bertrand Westphal (2007), encontra-se explicitado ao longo da tese.

se, como mencionado anteriormente, o fato de ter defendido, no Mestrado, realizado entre 2007 e 2009, no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, uma dissertação em que também foram desenvolvidos estudos em Literatura Comparada nas relações estabelecidas com o Espaço. Nessa dissertação, intitulada *Poética do lugar em O Turista aprendiz* (2002), de Mário de Andrade, *Angústia* (s/d), de Graciliano Ramos, e *Tristes trópicos* (1996), de Claude Lévi-Strauss, verificou-se como Mário, Lévi Strauss e o narrador-personagem Luís da Silva souberam produzir verdadeiras fábulas de lugares que compõem o imaginário do espaço brasileiro.

Nas três obras analisadas, constata-se a presença de experiências inegavelmente relacionadas com o deslocamento no espaço, as quais resultaram em fábulas. Mário de Andrade e Lévi-Strauss saem do urbano e adentram territórios mais primitivos, ao passo que Luís da Silva, de *Angústia* (s/d), faz justamente o contrário, migrando de um pequeno município sertanejo para Maceió, um centro urbano. Ao final de suas viagens e migração, cada um deles elabora uma fábula dos lugares visitados: Mário, a da Amazônia, Lévi-Strauss, a dos Trópicos, e Luís da Silva, a da cidade grande sob a perspectiva de um sertanejo, o que significa afirmar que a experiência do deslocamento contribui inegavelmente para tal elaboração. Mais do que *cahiers de voyage* em que se inscrevem as façanhas empreendidas por nossos estrangeiros no trânsito dos trópicos, da Amazônia e do sertão nordestino em direção ao poético, verifica-se na leitura simbólica de *Angústia* (s/d), *O Turista aprendiz* (2002) e *Tristes trópicos* (1996), um convite a toda uma legião de estrangeiros não apenas a uma viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil ou a uma incursão pelas tribos indígenas brasileiras, mas, sobretudo, a um verdadeiro ritual de hospitalidade. No banquete de relatos oferecido, tanto os lugares visitados se invertem (Veneza pode assumir ares de Santarém, assim com Belém bem pode se parecer com o Cairo), quanto a natureza é humanizada, e, os homens, animalizados. Ou seja, tudo é simbolizado, dessimbolizado e ressimbolizado, transformando-se em fábula.

Os resultados da análise dessas fábulas de lugar suscitaram uma reflexão que sugeria o desenvolvimento de um estudo sobre as representações da favela cantada no samba, a qual, há décadas, tem se estabelecido, sim, como a figuração do pitoresco e da carioquice do Rio de Janeiro, compondo, do mesmo modo que a Amazônia, os Trópicos e o Sertão, (re)configurações do imaginário do território brasileiro. Assim como nas fábulas mencionadas, já era possível, à primeira vista, entrever coincidências relacionadas com a representação do espaço brasileiro, as quais se revelavam por meio de pares de oposições como urbano/não urbano, mais

civilizado/menos civilizado, mais primitivo/menos primitivo, ou mais precisamente morro/asfalto. Diferentemente do caso de Mário, Lévi-Strauss e Luís da Silva, o deslocamento dos sambistas – autores da fábula do lugar no samba – não se revela tão significativo no que concerne à questão da distância geográfica percorrida. Se Mário sai de São Paulo para percorrer o norte e o nordeste do Brasil, se Lévi-Strauss parte da Europa rumo aos Trópicos e se Luís da Silva deixa o sertão para viajar em direção às metrópoles como Rio, São Paulo e Maceió, o deslocamento dos sambistas, em termos de quilômetros, sobretudo o daqueles do início do século, não chega a ser radical, extremo, mas concentra-se, muitas vezes, nos limites do morro e do asfalto, o que, apesar da proximidade, não garante uma homogeneidade, uma vez que se trata de dois universos totalmente distintos dentro de uma mesma cidade. Se na dissertação de mestrado, foram analisados relatos de deslocamentos espaciais que se transformaram em fábulas acerca de lugares visitados/vividos por *outsiders* (RELPH, 1976), verifica-se uma diferença relevante no segundo: a fábula da favela, cantada no samba por *insiders* (RELPH, 1976) reais e/ou fictícios, é que a desloca de sua posição meramente marginal.

Para Jean Bessière, « la fable des lieux suppose que ce lieu-ci se dédouble en son dedans et son dehors, et que l'autre lieu se multiplie suivant ce dehors et d'autres dehors » (BESSIÈRE, 1999, p. 12). Assim, dizer fábula do lugar no samba equivale a enumerar os três atos essenciais da Literatura Comparada, quais sejam: simbolizar, dessimbolar e ressimbolizar, o que faz pressupor que, no entrecruzamento com o samba urbano carioca, a favela real transforma-se em fábula, tendo multiplicadas e desdobradas as faces e camadas de sua paisagem referencial pela subjetividade do sambista. Pelo samba, a favela sai da margem para o centro, dos limites do morro para o Rio, do Rio para o Brasil, e deste para o mundo; ou seja, ela se “dédouble en son dedans et son dehors”, e uma outra favela se multiplica sucessivamente acompanhando estes outros “dehors”, o que permite afirmar que não é o deslocamento no espaço que produz a fábula do lugar no samba, mas, sim, a própria fábula que desloca a favela de uma posição marginal para outra de destaque.

Assim, poder-se-ia pressupor, de modo provisório, que, se Mário, Lévi-Strauss e Graciliano (por intermédio de Luís da Silva) souberam transpor para as páginas da Literatura sua experiência de deslocamento no espaço geográfico brasileiro, compondo fábulas dos lugares visitados, o samba, por sua vez, parece não apenas transpor, do real, as figuras e o contexto da favela, como também a desloca para fora de suas fronteiras. Por intermédio dele, esse lugar se constitui como mediação exemplar de neutralidade, revelando-se um espaço

intervalar, indelimitável, que acolhe a diversidade, permitindo o trânsito do popular e do erudito, do negro e do branco, do malandro e do boêmio, daqueles que moram no morro e no asfalto e de quem quer que venha a conhecê-la em sua versão cantada.

Além da pertinente associação entre as temáticas da dissertação de mestrado e a presente tese, é preciso que enfatizar que, neste momento, as representações da favela alcançam uma enorme repercussão na mídia, tanto na televisão, quanto na internet e no cinema, tanto em função da explosão da violência e do tráfico de drogas quanto em função de uma certa ascensão social das classes C e D, que lhes permitiu maior acesso a bens de consumo e cultura. Passados mais de 100 anos da existência do fenômeno das favelas na cidade do Rio de Janeiro, finalmente essa visibilidade na mídia parece alcançar a opinião pública e mobilizar o Estado para uma real intervenção, ainda que esta possa estar mascarada pela preocupação das autoridades com a proximidade da realização das Olimpíadas no Rio de Janeiro e da Copa do Mundo no Brasil. Todos esses acontecimentos parecem contribuir para fomentar o interesse de pesquisas acadêmicas que têm, na favela, seu objeto de estudo. Ainda assim, o discurso difundido a partir dos resultados dessas pesquisas parece não ser suficiente para dissolver preconceitos e estigmas. Entretanto, nem mesmo isso consegue apagar o amor ao lugar: os sambistas de hoje continuam a compor letras em que levantam bem alto a bandeira da favela. E ainda que, nessas letras, estejam pedindo socorro em nome daqueles que ali moram, não deixam de reafirmar o encanto do lugar que os abrigou. Antes mesmo de se espalhar pelo samba e fazer todo mundo dançar ao som de cordas e batuques, toda favela parece trazer no próprio nome a marca de sua vocação para a poesia:

O galo já não canta mais no Cantagalo
A água não corre mais na Cachoeirinha
Menino não pega mais manga na Mangueira
E agora que cidade grande é a Rocinha!

Ninguém faz mais jura de amor no Juramento
Ninguém vai-se embora do Morro do Adeus
Prazer se acabou lá no Morro dos Prazeres
E a vida é um inferno na Cidade de Deus

Não sou do tempo das armas
Por isso ainda prefiro
Ouvir um verso de samba
Do que escutar som de tiro

Pela poesia dos nomes de favela
A vida por lá já foi mais bela
Já foi bem melhor de se morar
Mas hoje essa mesma poesia pede ajuda
Ou lá na favela a vida muda
Ou todos os nomes vão mudar

(PINHEIRO, 2004)

Mais do que completar um século, de estar ainda mais visível aos olhos do mundo, o estudo das representações da favela se justifica não apenas por se estar testemunhando, no Brasil, a um vertiginoso interesse pelo tema por parte de pesquisadores de diversas disciplinas, mas também pelo fato de que têm sido difundidas, nas ciências humanas como um todo, ideias e teorias relacionadas com uma espécie de *tournant spatial* (SOJA, 1993) que atinge principalmente a Geografia, a História, a Filosofia, a Psicologia, a História e a Crítica Literária, a Literatura e as artes em geral. Embora esse fenômeno seja recente, muitas noções ligadas a esse movimento em torno do Espaço já vêm sendo divulgadas.

Nesse sentido, a compreensão do processo dessa virada espacial nas ciências humanas como um todo e das relações que podem existir entre Geografia, Literatura Comparada e Música revela-se essencial para analisar a favela cantada como um lugar vivido, simbolizado, dessimbolizado e ressimbolizado pelos sambistas. Tudo indica que os ventos desse *tournant spatial* (SOJA, 1993) contribuem para a compreensão de um espaço que, no samba carioca, desloca a periferia para o centro, transformando o morro em topo de onde pode repicar, no ouvido do mundo, a voz de bambas que souberam atribuir à favela mais do que estigma e marginalização, pelo simples fato de a perceberem como lar. Desse modo, empreende-se o presente estudo, estabelecendo relações entre Espaço, Literatura Comparada e Música, com vistas a promover uma análise da favela carioca, no intuito de confirmar a hipótese de que, no entrecruzamento com o samba, a favela transforma-se em fábula.

Como pressupostos teóricos, aprofundam-se, nesta tese, reflexões acerca de teorias empregadas na dissertação de mestrado intitulada "Poética do Lugar em Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Claude Lévi-Strauss". Conforme mencionado, nessa dissertação, apresentou-se uma análise comparatista entre *O Turista aprendiz* (2002), de Mário, *Angústia* (s/d), de Graciliano, e *Tristes trópicos* (1996), de Lévi-Strauss, no sentido de verificar os relatos produzidos em função do deslocamento no Espaço. Dentre as noções utilizadas na dissertação, retomam-se aquelas que se relacionam com Espaço e Alteridade, como, por exemplo: *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2000); a Abertura de *La fable du lieu: Études sur Blaise*

Cendrars, de Jean Bessière (1999); *La poétique de la relation*, de Édouard Glissant (1999) e *Estrangeiros para nós mesmos*, de Júlia Kristeva (1994). Já com Bachelard (2000) e Bessière (1999), tratamos as questões relacionadas à poética e à fábula do espaço-favela, ao passo que, com Glissant (1990) e Kristeva (1994), verifica-se como se operam, na favela cantada, as relações de pertencimento e os rituais de hospitalidade.

A tais pressupostos, foram acrescentados aqueles estudados graças a uma bolsa-sanduíche concedida pela Embaixada Francesa em dezembro de 2010. Na ocasião, houve a oportunidade de não apenas pesquisar nas bibliotecas de Literatura Comparada da Sorbonne, sob orientação do professor e pesquisador do Departamento de Literatura Comparada, Dr. Jean Bessière, mas também de participar de seminários cujos temas estavam diretamente associados a questões que me interessavam para a elaboração deste estudo. Dentre os autores conhecidos, a partir dessa experiência, destacam-se, então, Bertrand Westphal e sua **géocritique** (2000, 2001, 2007), Michel Collot e seu **horizon fabuleux** (1988) e Kenneth White e sua noção de **géopoétique** (1990), bem como Daniel-Henri Pageaux (2001), Jean-Marie Grassin (2001), Julien Knebusch (2011), entre outros.

Não poderia deixar de mencionar ainda os estudos relacionados com Paisagem e Alteridade, empreendidos pela Profa. Dra. Maria Luíza Berwanger da Silva (2009). A esta estudiosa é preciso reconhecer a marca pioneira e indelével que imprime no universo da Literatura Comparada, onde fica evidenciado seu valor como pessoa e como intelectual. Servem de inspiração os estudos que empreende e nos quais faz dialogar as literaturas brasileira e francesa, redimensionando cada uma dessas culturas. Seu trânsito do poético ao antropológico e suas travessias por fronteiras discursivas, disciplinares e textuais servem de inspiração para empreender um estudo que visa analisar a dimensão imaginária da favela carioca, ressimbolizada nos versos dos sambistas.

Quanto ao espaço da favela cantada, cabe dizer que foi analisado sob a ótica de noções dadas pela Geografia Humanista e pela Geografia Cultural renovada, tais como topofilia, espaço vivido, experiência, significado e paisagem simbólica e cultural. Para tanto, apoiei-me no raciocínio de estudiosos de ambas as escolas geográficas, onde se destacam autores como Carl Sauer (1963), Yi-Fu Tuan (1980, 1983), Denis Cosgrove (1978, 1994, 1998, 2000), Augustin Berque (1994 e 1998), Paul Claval (1992, 1999, 2001, 2002), Armand Frémont (1976), Lowenthal (1976), Aintoine Bailly (1985, 2009), Lucas Panitz (2012), Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendhal (1982, 1995, 1998, 2003, 2007), entre outros. Por sua vez, quanto à literatura

que concerne à história do samba e da favela, muitos foram os autores consultados. Dentre eles, destacam-se Alba Zaluar e Marcos Alvito (1998), Hermano Vianna (2010), Nei Lopes (2008), Muniz Sodré (1998), Cláudia Matos (1982), Sérgio Cabral (1991, 1993, 1996), Luiz Tatit (2003) e José Ramos Tinhorão (1988, 1997).

Em relação à estrutura da tese, está dividida em três capítulos. O primeiro se intitula “O espaço está em todo lugar”. Nele, explicita-se a relação entre o Espaço e a Literatura Comparada, revelando o comparatista como um sujeito "espaçoso" e a Literatura Comparada como uma disciplina cujo espaço é de inquietude. Além disso, apresenta-se a questão do *tournant spatial* que teria atingido as ciências humanas e sociais como um todo a partir dos anos 1960.

No segundo capítulo, aborda-se a Geografia que acaba em samba. Nesse sentido, todos os tópicos apresentados envolvem as escolas geográficas e remetem ao campo semântico e simbólico das escolas de samba. Em primeiro lugar, são apresentadas escolas geográficas que contribuíram para a evolução da tradição da Geografia, reunidas no tópico “Do grupo de acesso”. Em seguida, são mostradas com maior detalhamento as características das escolas conhecidas como Geografia Cultural e Geografia Humanística cujos conceitos e noções interessam particularmente a esta tese para a análise das letras de samba que compõem o *corpus*. Ambas as escolas encontram-se no item “Do grupo especial” e são denominadas com termos que lembram as agremiações cariocas: “Unidos da Nova Geografia Cultural” e “Acadêmicos da Geografia Humanística”. Além disso, ao final deste capítulo, temos a seção “De blocos que querem virar escola”, na qual são exploradas as características de correntes geográficas que tratam do Espaço na Literatura, na Música e nas representações como um todo.

Mais adiante, no terceiro e último capítulo, intitulado “Favela: do reino das plantas ao reino do samba”, apresentam-se seções em que é explicitada a forma como definimos o *corpus* de análise (“Quando uma pedra no meio do caminho se transforma em semente”), bem como o estudo das letras de samba urbano carioca que o compõem (“Dispersão da semente: análise do *corpus*”), abrangendo uma temporalidade que vai dos anos 1920 até os nossos dias. Em seguida, passamos a observar a germinação da semente da favela dispersa ao longo da história do samba para ver florescer a fábula do lugar, onde destacamos ainda a incursão desse espaço pelo Cinema e pelas Artes Plásticas (“Quem te viu, quem te lê”), a evolução da figura do malandro que, no papel de sambista, torna-se sujeito autoral (“Ópera do malandro: o sambista como autor da fábula da favela”), bem como a força do samba como voz do morro (“Eu sou o samba, a voz

do morro, sou eu mesmo, sim senhor”). Nestas últimas seções, fica evidente o talento pictórico do também músico e sambista Heitor dos Prazeres.

Para concluir, chegamos ao fim de nosso estudo, empreendendo uma análise que adensa a reflexão sobre as relações entre Geografia e Música pela mediação da Botânica. Nesse sentido, com “Estalos”, estabelecemos uma abordagem que aproxima a favela-planta da favela-lugar, revelando o quanto a semente da primeira tem em comum com a segunda: é que seu fruto, quando maduro, estala e lança a semente para longe. Do mesmo modo, o samba estala para longe e repica no ouvindo do mundo uma fábula batucada, coincidindo com a hipótese de que, no entrecruzamento com o samba, a favela se revela como espaço vivido (TUAN, 1980, 1983; FRÉMONT, 1976), sendo reelaborada pela subjetividade do sambista como paisagem simbólica (SILVA, 2009; COLLOT, 2001) que transgride a própria geografia, transformando-se em Transfavela. Ao compô-la, o sambista torna-se, assim como Pessoa em relação a Lisboa, Kundera em relação a Praga ou Guimarães Rosa em relação ao Sertão, em autor da fábula de seu lugar.

1 O ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR

Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec

1.1 COMPARATISTA: UM SUJEITO ESPAÇOSO

A ideia de se lançar a escrever uma tese que tece relações entre Espaço, Literatura Comparada e Música, mais especificamente uma das vertentes mais conhecidas da canção popular⁵ brasileira, que é o samba urbano carioca, diz revelar-se, nesta pesquisa, tanto fascinante quanto desafiador: nem sempre é confortável adentrar territórios dos quais não se é especialista. Entretanto, àquele que empreende um caminho pela Literatura Comparada, a atração por territórios alheios parece inerente. Quanto mais o comparatista não domina uma língua, mais charmosos lhe soam os sotaques daqueles que a falam. Quanto mais estranhas as abordagens de determinadas disciplinas, mais ele as projeta ao quadrado, ao cubo, em suas análises. Exponencialmente, nem o céu – nem a milésima potência – é o limite para um comparatista. É como se a solução de um problema que busca resolver estivesse sempre contida não no livro em que a procurava, mas naquele que estava ao lado.

⁵ Nesta tese, a concepção de canção popular baseia-se na reflexão de Luiz Tatit (2003). Em artigo intitulado *Elementos para a análise da canção popular*, Tatit (2003) expõe que é comum alguém dizer que ouviu um samba de Jobim, um rock dos Titãs ou uma canção romântica de Roberto Carlos. Para ele, todas as designações de gênero denotam a compreensão global de uma mesma gramática, pois indica que o ouvinte foi capaz de reunir diversas unidades sonoras em uma sequência com outras do mesmo paradigma. Isso significa que sambas, boleros, rocks, marchas, valsas consistem em ordenações rítmicas gerais que funcionam como ponto de partida para se investigar a composição popular de modo mais detalhado. Ele esclarece ainda que existe outra forma de se apreciar empiricamente a canção popular; trata-se da identificação de estribilhos e de mecanismos de reiteração que servem como dispositivos da gramática melódica, os quais são fundamentais para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que a linguagem da canção exige. Além disso, haveria também, na canção, a questão da captação da tonalidade musical, que corresponde tanto a tensões harmônicas que regulamentam a trajetória da melodia quanto à própria inflexão da voz do cantor, que pode ser levada a regiões mais agudas, despertando tensão pelo esforço fisiológico e, ao mesmo tempo, carga emotiva pela interpretação de um relato de separação e perda, por exemplo. Tatit (2003) destaca, por fim, um elemento fundamental da canção popular, que é a linguagem oral. Segundo ele, as consoantes recortam a sonoridade da voz a fim de torná-la inteligível e traduzi-la nas oposições fonológicas e morfológicas que permitem, em outro nível, depreender frases e funções narrativas, de onde surge o conteúdo linguístico conhecido como tema da canção.

Em função disso, é possível vislumbrar a Literatura Comparada como uma disciplina que “consomme énormément d’espaces!” (PAGEAUX, 2001, p. 12). Audacioso, o comparatista é aquele que atravessa fronteiras tanto de campos elíseos quanto de campos minados. Tal como delineado por Edward Said (2003), pode-se associar o comparatista ao sujeito que deixa o território estável a que pertence a fim de aventurar-se, como um excêntrico, por regiões exóticas, estrangeiras, alheias. Distante do centro, “atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência” (SAID, 2003, p. 58). Frestas, desvios, cantos, paragens, horizontes, paisagens, tudo isso o atrai. Por se comportar como um exilado, sua condição de estrangeiro lhe possibilita uma visão mais original, descontínua e plural dos objetos que estuda:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística (SAID, 2003, p. 59).

De acordo com Daniel-Henri Pageaux (2001), houve um tempo em que se tratava o comparatista como um aduaneiro das letras, uma sorte de supervisor da circulação das ideias e das formas, ou seja, um sujeito que controla os agentes intermediários e as modalidades de trocas. Diante de uma fronteira, ele não espera outra coisa a não ser atravessá-la. E, por ser porosa e permeável, a fronteira comparatista seria o lugar por excelência destinado a trocas e transações:

Elle est marche, zone intermédiaire, lieu de méditation, limes, lisière, orée, tout ce qui permet l’échange, la transformation, la convergence, la confrontation (PAGEAUX, 2001, p. 12).

De acordo com Pageaux (2001), tal fronteira remete ao termo “contorno”, da Pintura, uma vez que esta linha termina por prometer outra coisa por detrás, mostrando, no final, o que esconde. De modo geral, a associação que supõe o ato comparatista constitui uma *mise en espace* de dados ou uma recomposição de um ou vários espaços literários e culturais. Desse modo, toda comparação implica uma ou mais aproximações entre textos ou fenômenos que serão analisados tanto por suas semelhanças como por seus contrastes, o que requer um posicionamento crítico que exclua de igual modo tanto a identificação exagerada quanto um sobrevoo distanciado demais do objeto a ser analisado.

La distance souhaitable n'est autre que l'espace nécessaire pour que le contact, la relation s'établissent. De façon plus précise, la création d'un tertium quid, dans le cas de la comparaison, suppose à partir des textes retenus la construction d'un espace nouveau, à la fois synthèse et entre-deux, un espace intercalaire, interstitiel, un intervalle relationnel (PAGEAUX, 2001, p.14).

O próprio ato comparatista parece buscar o reagrupamento e a redistribuição de espaços literários e/ou culturais. Se não fosse assim, Pageaux (2001) acredita que se poderia cair na cilada da antologia, na alusão sem perspectiva ou, ainda na justaposição, sem a problematização do espaço criado pela comparação, ocasião em que se deve refletir acerca de transposições autênticas, transferências de ideias e formas que pressupõem um contexto em que existem emissores, receptores, mas acima de tudo, espaços e zonas de contato sempre abertos. Vê-se, nisso, uma porosidade generalizada do mundo das letras “[...] une hétérogénéité consubstantielle au commerce des idées”, onde se descobre “[...] la différence transitive, dialectisable, transformable [...] en écart différentiel”, ou seja, “l'écart étant à envisager comme tension maîtrisée, au premier chef par une certaine écriture” (PAGEAUX, 2001, p. 14). Em sua escritura, o comparatista busca refletir sobre questões e problemas que necessitam de redefinição ou reestruturação de espaços culturais, a partir de noções como marcha, zona e limiar ou a partir de “redécoupages d'espaces” (PAGEAUX, 2001). É fecundo o terreno que vislumbra nas relações estabelecidas entre sua disciplina e o Espaço, sendo diversas as possibilidades de problematização, a saber:

[...] l'articulation à trois niveaux du local, du national et du continental [...], l'articulation de l'espace social, culturel avec un lexique de la spatialité, avec des formes esthétiques particulières, selon les époques et les sensibilités, avec un imaginaire qui n'est souvent qu'un inventaire de thèmes privilégiés, ou encore, [...] l'articulation ou la tension entre des espaces culturels homogènes et la tendance à l'hétérogène culturel dans ces mêmes espaces (PAGEAUX, 2001, p. 22).

Assim, para o comparatista, o espaço a ser vasculhado é o espaço cultural, histórica e socialmente definido, onde se vislumbra o texto como espaço onde se instaura uma possível mediação entre as palavras e o real, justamente do modo como se vasculha, nesta tese, o espaço da favela cantada, mediado pelas palavras contidas nas letras de samba do corpus. Segundo Pageaux (2001), mesmo que esse espaço se afaste como tema, pode autorizar ao comparatista movimentos ou noções que envolvem distância e aproximação (tais como errância, enraizamento, travessia, trajetória, conexão, transferência, deslocamento), as quais são

indissociáveis de uma exploração intelectual e metafórica do Espaço. Seu interesse pelo Espaço é tanto, aliás, que parece refletir os elementos constitutivos de seu próprio modo abordar seu objeto, como mudança, passagem, deslocamento, o que faz pressupor o comparatista como um sujeito “espaçoso” e, o território comparatista, como um espaço de inquietude (PAGEAUX, 2001).

1.2. ANTES DO ADJETIVO ESPAÇOSO, O SUBSTANTIVO ESPAÇO

Elaboradas algumas considerações acerca do comparatista como um sujeito “espaçoso” e do território comparatista como um espaço de inquietude, cabe agora desenvolver algo a respeito do Espaço como substantivo, uma categoria tão complexa e plural e que faz jus ao título deste capítulo, justamente por estar em toda parte. Apesar da complexidade e da pluralidade de suas acepções, é possível transitar sobre algumas de suas noções, sabendo, porém, que o que interessa, a esta tese, tem muito mais a ver com a percepção de um espaço real (a favela) e de como é reconfigurado no samba do que propriamente com os inúmeros conceitos de Espaço elaborados ao longo do tempo, em diferentes disciplinas, sendo motivo de controvérsia, inclusive, naquela que o tem como objeto principal: a Geografia. Isso posto, cumpre indicar agora as duas possibilidades de exploração das noções de Espaço que serão privilegiadas neste estudo: Espaço Geográfico (referencial) e Espaço Estético (de representação).

1.2.1. Do espaço geográfico

Assim como ocorre com a Literatura Comparada, desde que se estabeleceu como ciência moderna, a Geografia enfrenta problemas epistemológicos, teóricos e metodológicos. Isso implica uma crise que tem em seu cerne a definição do seu objeto de estudo: o espaço geográfico.

As citações dos geógrafos britânicos e professores da Universidade de Londres Wooldridge e Gordon East e do renomado geógrafo brasileiro Milton

Santos sinalizam a crise epistemológica da Geografia, que acabou por marginalizar o seu objeto, o espaço geográfico. É claro que o contexto atual é diferente, muitos avanços teóricos foram realizados, e a própria obra de Milton Santos é um bom exemplo disso. Contudo, aquilo que o geógrafo francês Yves Lacoste nomeou uma vez de “Geografia da crise” ainda atormenta a Geografia (BRAGA, 2007, p. 65).

Nesse sentido, a tentativa de explorar exhaustivamente as diferentes noções de espaço geográfico, tido pelo senso comum como espaço real, já seria por si só audaciosa, uma vez que conforme a escola que rege o pensamento geográfico e o tempo, esse conceito se altera. Contudo, nada justifica o fato de eximir-se da responsabilidade de apresentar algumas das mais importantes reflexões a esse respeito, principalmente porque, neste trabalho, parte-se da premissa de que a Geografia é, por excelência, a disciplina que se ocupa do espaço geográfico, ainda que para, alguns autores, esse conceito não chegue a se constituir como noção-chave. Conforme o que segue, será possível perceber que muitos aspectos mencionados por diferentes autores manifestam certa semelhança, o que, conforme Braga (2007), ocorre em função da herança da Geografia desenvolvida na Alemanha e na França, além da herança de outras ciências como a Sociologia e a História e do legado da Filosofia ocidental.

De acordo com Duarte e Matias (2005), uma das primeiras concepções de espaço, encontradas em Abbagnano, foi elaborada por Aristóteles, para quem o espaço é a inexistência do vazio e lugar como posição de um corpo entre os outros corpos. Segundo eles, Aristóteles concebe o espaço como uma área preenchida de corpos, desconsiderando a necessidade do homem como componente, ou seja, sua existência é pautada pela inexistência do vazio e pela condição de que haja um conjunto de, no mínimo, dois corpos. Ou seja, para Aristóteles, não basta que esta área esteja preenchida: é preciso que exista um referencial, um corpo outro que possibilite ao primeiro uma localização. De forma implícita, pode-se perceber, então, a questão da localização como algo inerente à estrutura do espaço. Apesar de superficial, Duarte e Matias (2005) veem nesse conceito um bom começo teórico, levando em conta a época e a escassez de formulações teóricas a esse respeito.

Com o passar do tempo, desenvolvem-se outras concepções de Espaço, como a de Kant (*apud* CHAUI, 2000), para quem todas as coisas são dotadas de dimensões, como realidades espaciais. Nesse caso, o espaço não seria passível de percepção, mas possibilitaria que esta existisse. Apesar da contribuição kantiana, Matias e Duarte (2005) acreditam que suas ideias são limitadas, pois o filósofo não chega a vislumbrar a percepção do espaço como algo possível nem o espaço como algo constituído de significado e estrutura próprios.

Mais adiante, muitos filósofos passam a se importar como o fato de o homem estar inserido no espaço como um de seus componentes essenciais. Heidegger (*apud* MATIAS; DUARTE, 2005), por exemplo, afirma que a realidade é humana e espacial em sua natureza, sendo dominada pela proximidade ou pela distância das coisas utilizáveis.

O homem como ser-ativo-no-mundo organiza e cria espaços arrumando e desarrumando de acordo com sua cultura e seus objetivos. Para isto, ele necessita buscar direções e referenciais para a busca de seus interesses, referenciais estes tanto próprios quanto sociais, de modo a alcançar uma organização de seu espaço vivido, seu lugar (MATIAS; DUARTE, 2005, p. 193).

Por sua vez, para La Blache (1982), o espaço é compreendido como um local onde coabita o diverso, sendo por isso mesmo considerado como sinônimo de adaptação. Nesse sentido, Braga (2007) se aproxima dessa reflexão ao afirmar que o estudo das paisagens se estabelece por meio do método descritivo, sendo o espaço o local onde existe e acontece a coabitação do homem e da natureza. Assim, a Terra seria palco da ação do homem e tal ação seria contingente, ou seja, ele escolheria onde, quando e como agir.

Se a Geografia estuda os lugares, conforme acredita La Blache (1982), e não os homens, isso não significa que sua ação sobre o primeiro não seja considerada pelos geógrafos. Segundo Braga (2007), falar em homem significa lidar com uma população em movimento (já que o homem não age sozinho no meio), indicando uma divisão do trabalho e uma transformação do meio por intermédio da técnica, que tende a fixá-lo ou enraizá-lo no ambiente. E se a técnica é adquirida por meio da cultura, isso indica que esta é vista como uma sorte de enraizamento ambiental que contribui para a formação de um território. Desse modo, o espaço, por ser repleto de intencionalidade, seria essa coabitação de homem e natureza. E não é justamente essa coabitação que permite que haja lugares, considerados por Yi-Fu Tuan (1983), como pausas no espaço? E quem produz os lugares? “Não seria o homem agindo em coletividade e através da técnica?” (BRAGA, 2007, p. 69) Ou seja, a resposta estaria presente no próprio pensamento de La Blache (1982) cujas ideias teriam influenciado o percurso intelectual de um sem número de geógrafos, como, por exemplo, Jean Brunhes (s/d), Albert Demangeon (1982), Max Sorre, Pierre George (s/d), Pierre Deffontaines, Pierre Monbeig (1957), Milton Santos, etc (BRAGA, 2007).

Mais adiante, com Sorre (1967), tem-se um grande avanço no conceito de espaço geográfico na medida em que compreende a Geografia Humana como a descrição científica das

paisagens humanas e sua distribuição pela Terra, estudando grupos humanos vivos, sua organização espacial, seu movimento, suas técnicas, a relação do homem com o meio (uma ecologia do homem com enfoque espacial) e a formação dos gêneros de vida. O mais inovador de sua contribuição não tem a ver necessariamente com o fato de descrever a paisagem, mas com a iniciativa de incorporar, à tal descrição, a ferramenta da imaginação. Muito surpreende seu modo de pensar a Geografia que, tradicionalmente, se autorreferencia, até então, por meio de um discurso oposto a tudo o que não é preciso e cientificamente reproduzível. E haveria algo menos preciso do que ela, a imaginação? Além disso, Sorre (1967) admite recorrer ao arcabouço teórico de outras disciplinas conforme a necessidade, o que permitiria pensar em uma tentativa, ainda que inconsciente, de se constituir uma Geografia Comparada? Para escândalo dos mais conservadores, suas ideias avançadas chegam mesmo a fazê-lo afirmar que a Geografia nada mais seria do que um mero ponto de vista. Ora, isso antecipa e coincide, de certo modo, com a concepção de espaço do comparatista Jean-Marie Grassin, da Universidade de Limoges, para quem “[...] l’espace est parole”: “Il ne semble pas que la notion d’espace humain soit universelle ; elle est un produit culturel de la langue et de la parole” (GRASSIN, 2001, p. III). Tal reflexão se aproxima ainda do raciocínio de Genette (1966), quando este declara que tanto a literatura quanto o pensamento não podem ser mais ditos a não ser

en termes de distances, d’horizon, d’univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s’espace afin que l’espace, en lui, devenu langage, se parle [,] s’écrive [et se chante, comme les favelas, dans la samba] (GENETTE, 1966, p. 108).

Braga (2007) acrescenta que muitos outros geógrafos, como Pierre George (s/d), seguem a mesma linha de Sorre (1967), ou seja, consideram a Geografia como a dinâmica do espaço humanizado por meio da técnica, da intencionalidade e das relações entre as forças da natureza e da história, sendo mais importante a análise da diferença dos lugares e não a sua unidade. Ao assumir tal posicionamento, George se aproxima de Hartshorne (1978), para quem o objeto da Geografia consiste na diferenciação de áreas. Demangeon (1982), por sua vez, enfatiza que a Geografia Humana estuda a relação dos grupos humanos com o meio geográfico, por meio dos modos de vida, sua evolução, sua distribuição e as instituições humanas. Para Braga (2007), tal método estaria calcado

[...] nas possibilidades de ação humana, sua base territorial (território entendido como solo – uma visão ratzeliana), partindo da escala regional para

a escala geral e promovendo sempre um diálogo com a História (entendida como passado) (BRAGA 2007, p. 67).

Por sua vez, Pierre Deffontaines e Pierre Monbeig (*apud* BRAGA, 2007), dois dos fundadores da Geografia brasileira institucionalizada, também contribuem para compor a extensa discussão sobre o objeto da Geografia:

Deffontaines (1952) defende que a Geografia Humana estuda o homem como “fabricante de paisagens”, além do efetivo humano e seu acréscimo, o habitat (“a casa revela o homem”), as formas de povoamento, as regiões (entendidas como unidades de paisagens), o combate do homem com o meio físico, os gêneros de vida, os regimes de organização do trabalho, os regimes de alimentação, entre outros temas. Monbeig (1957) prega que a Geografia estuda “os fatos geográficos, sua localização e interação”, em outras palavras os “complexos geográficos” revelados pela paisagem. O estudo perpassa não só a descrição como também a explicação das paisagens e o ponto de partida da análise é o homem. Ressalta o papel da técnica e a organização do espaço, este entendido como fruto do trabalho humano na produção da paisagem. Destaca a importância dos gêneros de vida também como “modo de pensar” a Geografia, de modo a torná-la uma ciência mais atrativa fora do seu campo disciplinar (BRAGA, 2007, p. 67).

Se no item anterior a este, viu-se o comparatista como um sujeito “espaçoso”, errante, que atravessa fronteiras disciplinares, não surpreendem algumas revelações contidas nesse fragmento em relação ao quanto pode ser comparatista a Geografia? Parece que vislumbrar a Geografia como a ciência que descreve as paisagens terrestres soa menos comparatista do que enfatizar o papel do geógrafo como produtor de paisagens. E essa necessidade de torná-la “uma ciência mais atrativa fora do seu campo disciplinar” não equivaleria a querer lhe possibilitar mais espaço e liberdade para atravessar fronteiras disciplinares?

Mas o que é que parece alterar, afinal, seus paradigmas? Para Hartshorne (1978), a Geografia visa descrever e interpretar o caráter variável da terra, de lugar a lugar, como o mundo do homem. Seria também ele um geógrafo comparatista? Assim como a Literatura Comparada, a disciplina concebida pelo geógrafo norte-americano seria uma Geografia que evidencia tanto o aspecto cultural (já que leva em conta o “mundo do homem”, historicamente definido e “variável”) quanto uma abordagem que privilegia a comparação, que aproxima e distancia objetos (“de lugar a lugar”)? Segundo Braga (2007), este autor não vê dicotomia entre os fatores humanos e os fatores naturais; entretanto, atribui a primazia ao homem.

Ora, uma vez dada primazia ao homem, entra-se irreversivelmente no simbólico-cultural, terreno que mais interessa a esta tese, uma vez que um de seus objetivos consiste

justamente em reconhecer os sambistas como produtores de uma paisagem cultural, a favela, que, no entrecruzamento com o samba urbano carioca, é simbolizada, dessimbolizada e ressimbolizada, transformando-se em fábula, do lugar. Nesse sentido, os geógrafos Paul Claval (1999) e Yi-Fu Tuan (1980, 1983) adquirem aqui relevância fundamental. O primeiro revela a cultura como herança da comunicação, com papel fundamental da palavra, que transforma o espaço cultural em espaço simbólico. Claval (1999) pressupõe a cultura como mediação sociedade-natureza por meio das técnicas, devendo sempre ser tomada como uma construção da ordem do simbólico. E onde ocorrem suas manifestações se não no espaço?

Por sua vez, o geógrafo sino-americano Tuan (1980) adota uma abordagem mais voltada para a Fenomenologia da percepção, no âmbito da Geografia Humanista ou Humanística. Ao conceber o espaço geográfico, ele redimensiona a Geografia admitindo a possibilidade de os sentimentos espaciais ajudarem a compor a descrição do espaço percebido. Para tanto, as ideias que um grupo ou povo faz de determinado lugar só é possível a partir da experiência que se tem em relação a ele. Na experiência, o sentido de espaço muitas vezes se funde com o de lugar. Aquele seria mais abstrato que este. O espaço indiferenciado vai se transformando em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Para o geógrafo sino-americano, os conceitos de espaço e lugar não podem ser definidos um sem o outro, pois a partir da segurança e da estabilidade do lugar se toma ciência da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Isso pressupõe o espaço como algo que permite movimento e o lugar como pausa: “cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, p. 6).

Surpreende o modo como sua ideia se aplica ao contexto da viagem, sobretudo quando se pega a estrada para se deslocar de um lugar situado a muitos quilômetros de distância do outro. A impressão que se tem é justamente essa: espaço como movimento, como possibilidade de percorrer distâncias. À medida que as placas indicam a proximidade, em quilômetros, de uma cidade ou vilarejo, tem-se logo a sensação de se estar prestes a se deparar, de novo, com a civilização. Mesmo que, pela pressa, não se preste muita atenção aos detalhes da cidade, é inevitável que se deixe de perceber, ainda que minimamente, o entorno. Eventualmente, mesmo que a passagem pelo lugar não dure mais do que cinco minutos, ainda assim é fácil constatar algo de seu aspecto. Por exemplo: existência de carroças, predomínio de motocicletas, bicicletas ou carros, falta ou presença de agentes de trânsito e de policiais, vegetação típica, praça principal, instituição bancária conhecida, pontos comerciais, modo de vestir das pessoas, arquitetura, etc. Muitas vezes, a mínima observação do lugar já pode oferecer percepções ao

olhar apressado. Percepções estas que podem determinar ao viajante de passagem se aquele lugar é mais ou menos convidativo do que outro, levando-o a decidir por ali parar (ou não), como em uma pausa no espaço, no intuito de esticar as pernas, fotografar, comer ou beber alguma coisa.

Mas o que determina, a esse viajante, ou ao viajante que cada um de nós pode ser, que um lugar seja mais ou menos convidativo? A aparência? Sua organização? A presença ou ausência de serviços disponíveis? O odor desagradável? A quantidade de restaurantes? Como se pode perceber existem inúmeros fatores que possibilitam a escolha da pausa por parte do viajante ao longo de todo o movimento da viagem. Para Tuan (1980), a percepção do lugar depende muito dos cinco sentidos. Entretanto, não são apenas eles que determinam a percepção espacial e/ou a decisão de se parar neste ou naquele lugar, mas também a cultura. Desse modo, a percepção seria tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital em que determinados fenômenos são claramente registrados, ao passo que outros retrocedem para a sombra, ficando ocultos.

Tal reflexão pressupõe que o recorte da percepção envolve a questão do valor tanto por uma questão de sobrevivência quanto para propiciar satisfações enraizadas na cultura. Nesse sentido, embora o mundo seja predominantemente visual para a maior parte das culturas, uma pessoa de uma cultura pode desenvolver olfato aguçado para perfumes, ao passo que um indivíduo de outra pode adquirir profunda visão estereoscópica, de modo que suas atividades e explorações em relação ao ambiente são cada vez mais dirigidas pela cultura (TUAN, 1980). Nesse sentido, o simples fato de perceber o mundo já se constitui por si só como um exercício para espacializá-lo, o que evidencia a percepção como uma atividade, uma produtividade, um grande estender-se para o mundo. Esse estender-se teria, segundo Tuan (1980), certas variantes, o que determinaria uma tipologia dos espaços: um espaço pessoal; outro grupal, onde é vivida a experiência do outro; e o espaço mítico-conceitual que, ainda que ligado à experiência, extrapola para além da evidência sensorial e das necessidades imediatas, em direção a estruturas mais abstratas. Percebe-se, então, no raciocínio desse geógrafo, um aprofundamento da primazia dada ao homem, de que se falava há pouco. Para ele, é inconcebível a ideia de uma Geografia que não cheira, não sente, não ouve, não prova, só vê. Assim, acredita que, embora a visão se apresente como um campo muito maior que o campo dos outros sentidos, os objetos distantes só podem ser vistos, ao passo que um ser humano “percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos” (TUAN, 1980, p.12).

O mundo percebido através dos olhos é mais abstrato do que o conhecido por nós através dos outros sentidos. Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas. Mas o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas nos atingem como sensações (TUAN, 1980, p. 12).

A experiência sensível em relação aos lugares lhe parece imprescindível para se desenvolver o que chama de topofilia, ou seja, “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p. 5). Trata-se, segundo ele, de uma noção que se mostra difusa do ponto de vista conceitual, mas vívida e concreta como experiência pessoal.

A evolução do pensamento geográfico, que de cientificista, vai caminhando para diálogos interdisciplinares com as ciências humanas e, inclusive, com os homens de letras, passando a dar primazia para o homem e a enfatizar a questão simbólico-cultural, parece acompanhar o caráter variável não só da Terra, mas também da cultura, acompanhando o contexto histórico e as mudanças epistemológicas. Se, antes, o relacionamento do homem com o real circundante era vertical, ou seja, voltado para o cosmos e baseado nos mitos, com o avanço científico, a relação entre ele e o mundo passa a ser predominantemente horizontal, dessacralizada e voltada para a paisagem (BRAGA, 2007).

Para Harvey (2001) haveria semelhanças e diferenças entre a modernidade e a pós-modernidade no que concerne à relação que estabelecem com o espaço. Na primeira, vigoraria a lógica do mercado, o ideal de progresso e o controle cronológico do tempo, que tem a ver com o projeto da modernidade de Habermas (*apud* BRAGA, 2007), ao passo que, na segunda, a ênfase estaria justamente na crise dos valores herdados da modernidade, crise das essências eternas (história, metafísica), da velha acumulação de valor (fordismo) e emergência do que chama de acumulação flexível e valorização do efêmero, do fugidio (BRAGA, 2007).

Toda essa crise vem alterar profundamente a ordem das coisas, modificando paradigmas que atingem a Geografia, a própria Literatura Comparada, enfim, as Ciências Humanas como um todo. O fato de haver uma nova experiência espaço-temporal, uma compressão tempo-espaço em que estes dois conceitos não podem ser separados, atinge a Geografia em suas bases na medida em que o espaço passa, então, a ser vislumbrado como construção do homem, como discurso, como seu cotidiano, e não como algo dado. A repercussão desses embates epistemológicos é de fundamental importância no que concerne à representação do espaço. Edward Soja (1993), por exemplo, evidencia a influência que teve o historicismo (ou seja, a categoria tempo) nas ciências modernas, em detrimento da categoria espaço. Para tanto, retoma autores que buscaram resgatar a categoria espaço e contribuir para o estabelecimento de uma

abordagem materialista histórica e geográfica ao mesmo tempo, já que tempo e espaço não poderiam mais ser separados. Desse modo, Soja revisa o pensamento de autores como Foucault, Berger e Collot (2008), Mandel, Sartre, Heidegger, Lipietz e, sobretudo, o de Henri Lefebvre (1991), visando compreender a dialética socioespacial (com base em Gramsci) e a espacialidade, vista como espaço que é socialmente produzido, ao mesmo tempo físico, mental e social (concepção já difundida por Lefebvre).

Para Soja, o ser humano já é em si espacial, onde distância e relação seriam os pares dialéticos do ser. O autor critica as abordagens que tratam da opacidade da espacialidade (como Bergson), calcadas no objetivismo e no materialismo (a exemplo dos naturalistas) e os que tratam da transparência da espacialidade (como Sack) e que se baseiam no subjetivismo e idealismo de Platão, Kant e Hegel (BRAGA, 2007, p. 66).

No contexto brasileiro, a contribuição do pensamento de Roberto Lobato Corrêa (1982) para a evolução das concepções de espaço se revela essencialmente relevante. Para ele, o espaço geográfico seria a morada, o lar do homem, e abrangeria toda a superfície da Terra. Corrêa (1982) evidencia em seus estudos três abordagens do espaço: a do espaço absoluto, que seria o espaço em si; a do espaço relativo, que tem a ver com a distância; e a do espaço relacional, na qual o objeto só existe em contato com outros. Nenhuma das abordagens exclui a outra, mas refletem diferentes valores de uso e de troca. Nesse sentido, para Corrêa (1982), o espaço é social e inseparável do tempo e os principais atores seriam os proprietários dos meios de produção e o Estado, pois ambos visam a acumulação do capital e a reprodução da força de trabalho.

Por sua vez, Moreira (1982) entende o espaço geográfico como estrutura de relações sob determinação do social; ou seja, a sociedade é vista com sua expressão material visível, por meio da socialização da natureza pelo trabalho. Trata-se de uma totalidade estruturada de formas espaciais, em que o autor se vale da metáfora da quadra esportiva polivalente no intuito de compreender o espaço. Nessa quadra, o arranjo espacial representa as leis do jogo: o espaço seria a aparência, ao passo que a sociedade, a essência.

Ainda no contexto brasileiro, temos Milton Santos (1979, 1997, 1999), um dos mais importantes geógrafos dos últimos tempos que, além de ser referência na conceitualização do espaço geográfico, desenvolveu conceitos da Geografia como um todo. Ao conceber o conceito de espaço geográfico, Santos (1979) ressalta que os modos de produção se tornam concretos em uma base territorial historicamente determinada e que as formas espaciais constituem uma

linguagem dos modos de produção. Revela ainda que determinado local tem seu espaço modificado em função do contexto histórico, das formas de apropriação sofridas e sobretudo do interesse que o poder do capital lhe infringe. Conforme Santos (1997), o espaço seria, então, uma instância da sociedade, no mesmo patamar da economia e da cultura e sua ideologia. Nesse sentido, como instância, contém e é por ele contido. Além disso, Santos (1997) sintetiza a história do pensamento geográfico, contribuindo com a renovação crítica da Geografia, com o conceito de espaço geográfico e suas categorias de análise. Para ele, o espaço geográfico é visto como a matéria por excelência, a segunda natureza (com base em Marx) ou natureza humanizada ou artificial. Pode-se, desse modo, afirmar que esse geógrafo brasileiro contribuiu com a concepção de que o espaço (sobretudo o de países não ricos, como os da América Latina e os africanos) seria a acumulação desigual de tempos, no sentido de que o desenvolvimento ocorre de forma desigual, existindo locais que historicamente despertaram mais interesse da sociedade e do capital, ao passo que, em outras áreas, o progresso ocorreu de forma mais lenta. Ademais, define o espaço como aquele em que se vive o cotidiano, ou seja, um espaço banal, mas nem por isso menos rico em símbolos e significações.

Milton Santos muda o enfoque de abordagem do espaço geográfico do Estado e do território para os lugares. O espaço geográfico para Milton Santos é a forma-conteúdo de base sartreana, onde as formas não existem por si só, mas são dotadas de conteúdo, de significado [por meio] da ação humana em relação ao seu entorno. O espaço é o império da técnica, dos tempos diferenciais, rápidos para uns e lentos para outros. O espaço geográfico também é o cotidiano, o “espaço banal” de todos nós, carregado de símbolos e significações (BRAGA, 2007, p. 68).

O pensamento de Barrios (1986) coincide com o de Santos na medida em que concebe o espaço como a base material, física, alterada pelo homem. Para ela, o espaço seria o tempo materializado, o resultado da produção humana, sendo que tal produção abarcaria pelo menos três níveis: econômico, político e simbólico-cultural.

O ponto crucial que interessa especialmente a esta tese seria aquele em que se estabelece a relação entre o homem, os significados e as representações. Para Braga (2007), essa visão de espaço material modificado pelo homem também estaria presente em Raffestin (1993), para quem a apropriação do espaço (material) dá origem ao que se chama, em Geografia, de território. Nesse sentido, para compor esta que constitui uma linha evolutiva do pensamento geográfico no concerne à concepção do espaço, destaca-se o raciocínio de Henri Lefebvre (1991), filósofo francês que exerceu grande influência na Geografia, inclusive no contexto

brasileiro. Lefebvre (1991) compreende o espaço geográfico como produção da sociedade, resultado da reprodução das relações sociais de produção em sua totalidade. E dentro da análise do espaço social, Lefebvre (1991) destaca uma tríade do espaço, que Braga (2007) resume como:

- a) espaço percebido, do corpo e da experiência corpórea, ligado às práticas espaciais (produção e reprodução social numa relação dialética com o espaço);
- b) espaço concebido ou espaço do poder dominante e da ideologia. Está relacionado com as representações do espaço, ou seja, o espaço dominante do modo de produção, o espaço dos planejadores e do poder;
- c) espaço vivido. Une experiência e cultura, corpo e imaginário de cada um de nós. É o espaço de representação (BRAGA, 2007, p. 68).

A interação dialética entre os elementos dessa tríade espacial é o que conforma a produção social do espaço, pois tal dialética produziria relações outras, fornecendo o germe para a resistência social dos usuários do espaço. Esse espaço de resistência, a que Lefebvre (1991) chama de espaço diferencial, pode ser perfeitamente associado ao espaço da favela cantado pelos sambistas, uma vez que, nesta favela ressimbolizada, tem-se a ruptura do silêncio dos usuários desse espaço frente aos discursos dominantes. O espaço geográfico seria, então, o contínuo resultado das relações socioespaciais que, muitas vezes, se revelam contraditórias, com diferentes projetos espaciais nos campos econômico, político e simbólico-cultural. No âmbito simbólico-cultural, que é o privilegiado nesta tese, é possível se deparar com representações e vivências do espaço, carregadas de ideologias diversas. Ao mesmo tempo, a ação humana na Terra (seja ela material ou simbólica) e suas contradições possuem uma implicação no tempo e no espaço, pois denotam produção de espaço que varia no tempo, o que permite admitir que o espaço geográfico seria reflexo e condição para as relações sociedade/espaço (BRAGA, 2007). Pode-se concluir, pois, que o espaço geográfico não pode ser separado do tempo, mostrando-se simultaneamente físico, mental e social, ou como afirmou Corrêa (1982), absoluto, relativo e relacional. Sendo, então, aquele que de todos, coincide com o “espaço banal”, do cotidiano (SANTOS, 1999). Para Braga (2007), mesmo com lutas e contradições, o espaço geográfico ainda se apresenta de forma a mostrar a beleza do humano em relação com o espaço, o que faz pressupor a existência do espaço não apenas territorial, localizável no mapa, mas também de um espaço relacional, desejoso do Outro.

Afinal de contas, como afirmou Monbeig (1957), a Geografia é uma das formas do humanismo moderno e segundo Deffontaines(1952), o estudo da

Geografia e do espaço geográfico implica também em uma moral de fraternidade e de esperança para com o planeta Terra (BRAGA, 2007, p. 72).

1.2.2 Do espaço estético

Um dos grandes desafios do Ocidente envolve a representação do espaço, contrariando a lógica de certas civilizações que nem chegam a dispor de um termo para designar o meio tridimensional onde os objetos se ordenam, mas que surpreendem com o sentido de espaço que o Ocidente tenta descobrir para caminhar rumo à evolução do conceito. Nas artes em geral, esse desafio de representar o espaço revela-se tão ou mais difícil do que o dos geógrafos em sua tentativa de estabelecer um conceito para espaço geográfico, o que significa dizer que, tanto na Literatura, quanto nas Artes Plásticas, no Cinema e na Música, enfrentaram-se e enfrentam-se dificuldades significativas de acordo com a especificidade de cada arte.⁶

Tomemos, como exemplo, em um primeiro momento, o caso da Pintura e das Artes Plásticas, no sentido de imaginar a dificuldade de pintores e escultores em sua tentativa de representar o mundo real antes da invenção da técnica da perspectiva. Ainda que não se possa abarcar a dimensão dessa dificuldade, o certo é que, inventada a perspectiva – técnica de representação do espaço tridimensional, de forma que a imagem obtida se aproxime ao máximo da real⁷ – e desenvolvidas a ótica e a geometria, evoluem não apenas as artes plásticas:

Os desenvolvimentos da ótica acompanham a Antiguidade e a Idade Média, ainda que eles não se apliquem, nesses contextos, à representação artística. É no Rensacimento que a pesquisa científica da visão dá lugar a uma ciência da representação, alterando de modo radical o desenho, a Pintura e a arquitetura. As conquistas da geometria e da ótica ensinam a projetar objetos em profundidade pela convergência de linhas aparentemente paralelas em um único ponto de fuga (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005).

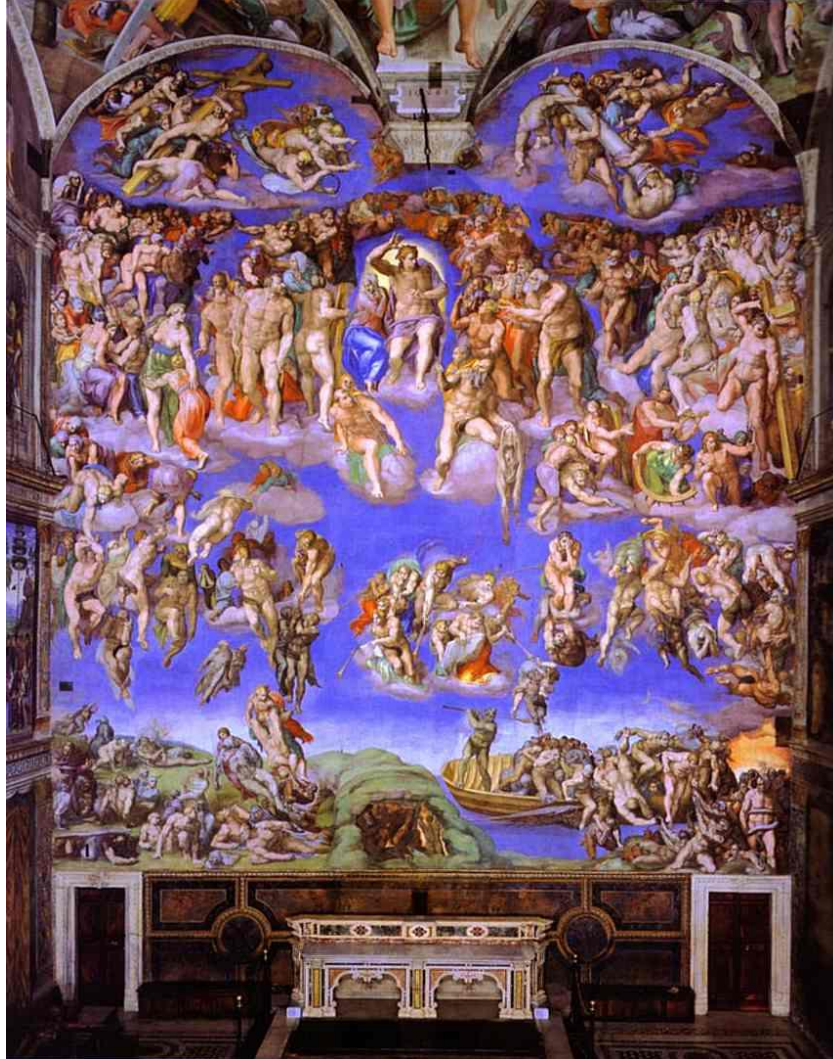
Esses conhecimentos contribuem para a evolução da representação do espaço na Pintura ao longo do tempo. Leonardo da Vinci especula, por exemplo, a possibilidade de uma

⁶ É possível que muitos de nós nos lembremos, por exemplo, daquelas aulas de Artes ou Educação Artística em que nos era solicitado desenhar algo em perspectiva e onde também podíamos imaginar e projetar um horizonte (no meu caso, sempre montanhoso com um belo pôr-do-sol). Desenhava melhor aquele(a) que mais dominasse a técnica.

⁷ Enciclopédia Itaú Cultural, 2005

perspectiva curvilínea, ao passo que Michelangelo pinta o *Juízo Final* em um fundo plano, assim como Titien o faz com seus últimos retratos. Por sua vez, Patenier e Brueghel inovam por imprimir em suas telas o distanciamento extremo do horizonte.

Figura 1 - *Juízo final*, afresco de Michelangelo (1536-1541)⁸



⁸Fonte: Encyclopedie BS Editions (2012)

Figura 2 - O horizonte longínquo em *Os ceifeiros*, de Pieter Brueghel (1565)⁹



Figura 3 - Perspectiva curvilínea em *Virgem das Rochas*, de Leonardo da Vinci (1483-1486)¹⁰



Mais tarde, essa evolução pictoral leva pintores como Rembrandt e Vermeer a se aproximarem mais do horizonte, passando pelos impressionistas, onde se tem uma percepção *brouillée* do espaço, até o cubismo, onde se rompe com a obrigação de representar o real com

⁹ Fonte: A Carta a Garcia (2010)

¹⁰ Fonte: Zazzle (2012)

os pincéis da verossimilhança, partindo-se para figuras mais abstratas¹¹. Isso não indica, contudo que o desafio de abarcar o espaço, na Pintura, tenha se dissolvido. Nada poderia ser mais representativo do que estas palavras de Cézanne:

Longtemps je suis resté sans pouvoir peindre la Sainte-Victoire, parce que j'imaginai l'ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas ; tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit de son centre. Vous le voyez comme moi. C'est incroyable, c'est ainsi. J'en ai eu un grand frisson (*apud* DEMOUGIN, 1986, p. 456).

A impossibilidade de uma total apreensão do mundo real evidencia que o espaço escapa a qualquer geometria, o que explicaria as frustradas tentativas de reduzi-lo à mesma ordem da forma. Tal frustração é relativizada à medida que as leis da perspectiva, assim como as certezas de outros paradigmas, sobretudo o historicista e cientificista, começam a ser desmanteladas. Ora, a configuração espacial que ainda se costuma tomar como natural é extremamente influenciada pelas leis da perspectiva que datam do Renascimento, coincidindo com a ideia de um homem centrado, racional, estável, capaz de gerar imagens que se pretendem fiéis ao mundo real, o que se opõe radicalmente ao homem moderno, em posição de instabilidade, errância, mobilidade. Assim, com um homem dividido, errante, estrangeiro, sem casa e sem pátria, não há mais a garantia suprema da estabilidade entre os termos da representação, mas, sim, o reconhecimento de um olhar Outro que, de fora, de uma posição distanciada, faz o sujeito tropeçar em si mesmo, levando-o a abandonar sua posição de senhor da representação, de sujeito, para também poder ser olhado e tomado como objeto (RIVERA, 2008). Para Gérard Genette, em um artigo intitulado *Espace et langage*, que compõe **Figures I** (1966), o homem de hoje

[...] épreuve sa durée comme une angoisse, son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à l'absurde e au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. A vrai dire cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette géométrie du bon sens et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes (GENETTE, 1966, p. 101-102).

¹¹ DEMOUGIN (1985, p. 456).

Silva esclarece essa questão do sujeito que se encontra nesse espaço-tempo vertiginoso, construído nos labirintos da imensidão espacial e íntima, da seguinte forma:

Multifacetado e móvel, na transparência do moi profond de à la recherche du temps perdu, o Eu constrói uma relação significativa com o mundo, a qual não se ajusta ao molde estreito da figuração humana e da unicidade do Eu (SILVA, 2009, p.43)

Para Merleau-Ponty (2002), os tempos modernos apresentam um saber e uma arte difíceis, com reservas e restrições, uma representação do mundo que se caracteriza por não excluir fissuras e lacunas, uma ação que duvida de si mesma. É como se “[a]lguma coisa no espaço escapa[sse] a nossas tentativas de sobrevôo”(MERLEAU-PONTY, 1992, p. 50). Desse modo,

[n]ão há mais possibilidade de sobrevoo absoluto do sujeito no espaço: ao se inscrever no espaço, ele perde suas penas, como um pássaro deixaria cair as suas ao pintar, segundo a curiosa fala de Lacan (1998, p.111). Algo cai, se deposita, se (des)materializa como objeto, ao mesmo tempo que o sujeito se (re)divide. Entre sujeito e objeto, há queda e inscrição no espaço, posto que entre um e outro se instaura uma distância — e a terceira dimensão vem então quebrar a bidimensionalidade que define a imagem especular e permite seu poder ilusório (RIVERA, 2008, p. 56).

Não é de se estranhar que Merleau-Ponty tome, pois, o *élan* de sua reflexão a partir da obra de Paul Cézanne. De acordo com Rivera (2008), dos contornos ilusórios que definem a priori a imagem, das coordenadas geométricas que predeterminam o espaço mimético, Cézanne surpreende, com suas pinceladas de pura cor, seus pequenos azuis, seus pequenos marrons, passando a fazer de um quadro algo totalmente distinto de um espelho em que se vê refletida a realidade.

Assim como na Pintura, no mundo das Letras, temos inúmeros casos dessa dificuldade de apreender o espaço e de recompô-lo ou de simplesmente construí-lo nas páginas da Literatura. Tomemos, como exemplos, os casos de Proust e de Mário de Andrade. Ao dizer “Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, celle que j’avais vue [...] faisait place à une autre” (*apud* DEMOUGIN, 1986, p. 456), Proust constata uma certa distorção ou desvio do rosto da mulher em relação à primeira percepção que dele tivera, revelando como a mínima distância ou mudança de ângulo em relação a um objeto pode torná-lo outro, transfigurando-o. Já no caso de *O Turista aprendiz* (2002), tem-se um Mário que confessa o tempo inteiro sua incapacidade de descrever as paisagens visitadas Brasil afora. Sem conseguir abarcá-las, em seu excesso de castro-alves, é o próprio poeta que tem sua cartografia íntima redimensionada:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. (ANDRADE, 2002, p. 59-60)

Também na Pintura, um penteado diferente na cabeleira é suficiente para transfigurar um rosto familiar ou pode ser o ângulo ou a distância de abordagem que o modifica a ponto de torná-lo desconhecido. Diante dessa dificuldade de captar e representar o real, Picasso teria dito, certa vez, a Françoise Gilot: “Bien que vous ayez le visage plutôt allongé, je dois, si je veux traduire sa lumière et son expression, l’irradier dans l’autre sens. Je compenserai cela en lui donnant une couleur bleu-froid (PICASSO *apud* DEMOUGIN, 1986, p. 456).

Figura 4 - O *bleu-froid* que alonga a silhueta de Françoise Gilot, de Picasso (s/d)¹²



Essa compensação mencionada por Picasso faz pressupor que, quando o pintor traça uma linha sobre uma folha de papel, desenha com uma tal acuidade de percepção que não há como não ocorrer uma metamorfose, uma transfiguração das partes que formam o todo. Porque não é só na apreensão de seu objeto, mas também no ato pelo qual dá existência à obra que o pintor busca ultrapassar o literal. De certo modo, tal reflexão coincide com a de Maria Luiza Berwanger da Silva, em suas *Paisagens do dom e da troca* (2009), quando atesta que é na

¹² Fonte: webluxo.com.br

reinvenção do espaço real que se dá, pela subjetividade do artista, a invenção do espaço simbólico.

O espaço não seria apenas, então, o meio com três dimensões no qual o homem vive e onde se desloca, mas o evento pelo qual uma obra ultrapassa suas dimensões físicas e acessa o patamar de obra de arte, o que inevitavelmente transforma as condições de percepção e a constituição do espaço no próprio objeto não apenas da Pintura, mas também das demais artes (DEMOUGIN, 1986). De acordo com Lefebvre (*apud* WESTPHAL, 2007), existem três modalidades da representação espacial: o espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido. O primeiro corresponde a uma prática concreta de espaço, ao passo que o segundo equivale àquele que está associado à representação do espaço pela ótica dos urbanistas e dos planejadores. Por sua vez, sua ideia de espaço vivido envolve necessariamente os espaços de representação, ou seja, todos os espaços vividos por meio de imagens e símbolos, que acabam se reinventando ao serem transformados em artefatos sob as formas discursiva, icônica, plástica, acústica, etc.

Nesse sentido, o espaço, quando advém em uma obra de arte, constitui a intersecção do espaço do mundo e do espaço do eu do artista que, articulados entre si, não deixam de deixar transparecer uma tensão, que vem a ser transfigurada e reconfigurada em espaço simbólico, de representação. A representação ou reapresentação opera uma atualização do mundo vivido em um novo contexto, modificando não apenas sua temporalidade quanto sua espacialidade. Desse modo, em uma reapresentação em que os lugares são descritos, não se reproduz um referente, pois é o discurso que funda o espaço, os lugares. Tal reapresentação, reconfiguração ou ressimbolização pode ser constatada na Literatura, sobretudo quando se analisa a (re)fundação ou (re)invenção de um espaço real. No caso de um texto literário, Westphal (2007) afirma que o lugar

est alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte. Lecture du lieu et perception du texte, perception de qu'il y a à lire dans le lieu, imbrications multiples entre la page et la pierre ou la terre : toute combinaison est envisageable (WESTPHAL, 2007, p. 256).

E se a palavra recria o lugar no discurso literário sob a forma de um texto, pode-se afirmar que a favela constitui, então, um samba que é uma favela ou que o samba refunda uma favela que é um samba. Ouvir esse lugar e perceber essa expressão musical urbana carioca, enfim, perceber o que há para ser ouvido na favela também envolve múltiplas imbricações entre

a favela referencial e aquela que é rerepresentada, com seus labirintos sinuosos e gingados e sua arquitetura feita de fragmentos de outras arquiteturas. Assim como na Pintura e em outras artes como o Cinema, a Literatura, a Escultura, a Fotografia, também na Música e, logo, no samba urbano carioca, é possível perceber essa intersecção que articula o espaço da favela real, objetiva, localizável na cartografia da cidade do Rio de Janeiro, e o espaço produzido no íntimo e subjetivo do eu lírico do sambista, deixando transparecer a mencionada tensão, que se transfigura em espaço simbólico, constituindo a então Transfavela.

Em plena era pós-moderna, não se pode mais afirmar que a favela referencial, que faz parte do verdadeiro mundo, seja mais ou menos real do que esta composta pela argamassa de poesia no samba. Pode-se, sim, afirmar, que esse lugar – alçado pelos sambistas a espaço simbólico – transgride a própria geografia dos morros cariocas, desdobrando-se em Favela-Mundi. Nesse sentido, o princípio de transgressividade (WESTPHAL, 2007) é inerente à representação dinâmica do espaço da favela cantado no samba. Contudo, é preciso enfatizar que essa transgressão da favela ressimbolizada pelos sambistas não pode ser tomada como infração ou

[...] comme le résultat d'un acte volitif[...]. [Sa] transgression est coextensive à la mobilité. [...] Quand elle est réputée permanente, la transgression n'est plus le fruit d'une action isolée et spontanée ; elle devient un état. L'état de transgressivité caractérise les forces agissant continûment les espaces hétérogènes, qui font d'eux un multiple territoire de germination (WESTPHAL, 2007, p. 76-79).

Nessa favela, tem-se uma espaço fluido, mutável, fugidio, aberto à digressão, à proliferação, à germinação, ao heterogêneo; nela, o olhar transgressivo vai em direção a um horizonte de emancipação em relação aos códigos e discursos dominantes, o que faz pressupor sua trajetória como nova, imprevisível. “Elle est centrifuge, car on fuit le coeur du système, l'espace de référence” (WESTPHAL, 2007, p. 81). Além disso, a transgressividade da favela está atrelada ao fato de ser insistentemente retomada como tema ao longo da evolução do samba, sem se deixar conformar com os limites impostos pela geografia do Rio, os discursos estereotipantes e as próprias leis governamentais que impunham e ainda impõem a derrubada de seus barracos/casa em uma tentativa de conter seu avanço e sua espacialização pela cidade afora.

Ao apagar fronteiras cariocas e brasileiras, transpõe-se para além do regional e do nacional e redesenha sua cartografia para ressoar no ouvido do mundo, tanto como uma

expressão musical quanto como a voz de *insiders* reais e/ou fictícios (RELPH, 1976) que souberam tornar visível, ou melhor, audível, o invisível, o inaudível, o que ninguém queria ver, ouvir e/ou tampouco supor se não fosse dito da forma que o fazem, ou seja, reiterada e insistentemente, em forma de louvor ao lugar.

Dizer seu lugar na arte, em um espaço estético como o samba, é colocar-se no mundo, é tornar-se parte dele, mas também é dizer de si, é afirmar que se está vivo, é erguer o volume da voz. Uma voz que canta a fábula do lugar, a fábula de si mesmo e, por extensão, a fábula de toda uma comunidade heterogênea, composta de habitantes da Mangueira, do Morro do Cantagalo, da Cidade de Deus, da favela *x* e *y*, de brasileiros oriundos de todas as regiões do país, de cidadãos do mundo.

Desse modo, a favela cantada, tomada por um barraco, ou seja, por lar, constitui a casa da memória e da imaginação do sambista. Construída em versos e poesia, essa favela-lar chega aos ouvidos de *outsiders*, impregnada pelo sentimento topofílico do poeta do morro e serve igualmente de morada a toda essa porção de gente da favela, mas também ao habitar de brasileiros e estrangeiros que lá nunca pisaram, mas que souberam ouvi-la, cantá-la e mesmo compô-la, em refrões de sambas e também de outros estilos musicais como o RAP, no qual também se pode louvar este espaço como um lugar onde se estabelecem verdadeiros rituais de hospitalidade e onde troca e partilha se traduzem como uma verdadeira poética da relação e do encontro entre o Mesmo e o Outro, entre brasileiros e não brasileiros: “O gringo subiu no morro e bebeu cachaça/ Fumou maconha e obteve a graça/ *Depois do samba* sua vida nunca mais foi a mesma” (MARCELO D2, 2009).

Ainda que a construção dessa favela tenha se estabelecido com base na memória e/ou na imaginação de sambistas, e não apenas de madeira ou tijolos, esse construir não deixa de ter o sentido de habitar. Habitar, em todo caso, seria o fim que se impõe a todo construir, mesmo que este seja estabelecido no âmbito da linguagem, da arte, da música, do samba. “Mas em que consiste [afinal] o vigor essencial do habitar?” (HEIDEGGER, 2001, p. 128).

De acordo com Mendes (2009), habitar, a partir da escuta do dizer da linguagem, afirma o seguinte: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento e resguardar cada coisa em sua essência. Nesse sentido, o traço fundamental do habitar seria esse resguardo, que perpassa o habitar em toda a sua amplitude, o que indicaria ainda que, tão logo o ser humano se propôs a pensar, ser homem consiste em habitar, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra:

E, ‘sobre essa terra’ já diz ‘sob o céu’, o que supõe conjuntamente ‘permanecer diante dos deuses’, e isto ‘em pertencendo à comunidade dos homens’. Terra e céu, os divinos e os mortais – uma quadratura – pertencem um ao outro numa unidade originária (MENDES, 2009, p. 14)

Tal reflexão coincide com a de Sousa (2008), quando afirma que o estudo da dinâmica fundamental da vida humana, do partir e do voltar, deve levar em conta o mundo lá fora

[...] em toda a sua vastidão, com os seus pontos e regiões cardinais, com os seus caminhos e as suas estradas, e o mundo no qual a vida permanece ligada a um centro, a um ponto de referência fixo, ao qual se vinculam todos os seus caminhos, os que partem e os que regressam (SOUSA, 2008, p. 18).

Isso evidencia, de certo modo, que o homem precisa de um centro, por meio do qual possa permanecer objetivamente enraizado no espaço e ao qual são referidas todas as suas circunstâncias espaciais, como o beco da casa da avó, a vendinha da D. Joana, o campinho de futebol, a laje onde fica a piscininha de mil litros. No caso do samba, a própria referência mais do que recorrente à oposição morro/asfalto já seria suficiente para evidenciar o sentido de lar atribuído à favela, um lugar que o sambista revisita em suas composições pelo fato de, nele, estar inscrito o sentido de habitar e, logo, o próprio sentido de existir e de ser homem, o que, de acordo com Heidegger (2010), só é possível de se concretizar quando se vive, ainda que poeticamente, em algum ponto da superfície terrestre, como em um barraco pendurado em um dos tantos morros cariocas.

1.3 DE UM *TOURNANT SPATIAL* NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

A noção de um *tournant spatial* (SOJA, 1993) como fenômeno interdisciplinar nas Ciências Humanas e Sociais foi enunciada pela primeira vez em 1989, por Edward Soja, em um ensaio intitulado *Postmodern Geographies*, no qual o geógrafo buscava ressaltar “une plus grande attention portée à l’espace dans les sciences sociales depuis la fin des années 1960 sous l’impulsion notamment des travaux du philosophe français Henri Lefebvre” (KNEBUSCH, 2011, s/p.).

Em razão dos diferentes estudos de exploração espacial empreendidos atualmente, sobretudo em disciplinas como a História, a Sociologia, a Literatura, a Filosofia, a Música, Soja

(1993) parece justificar o uso dessa noção ainda hoje. Cabe lembrar que estudos dessa natureza, de dimensão espacial, também podem qualificar esse *tournant* como geográfico, topológico, topográfico. Independentemente da diferença de nomenclatura, o certo é que seus partidários têm algo em comum: a crítica à hegemonia do paradigma historicista (KNEBUSCH, 2011)

De acordo com Knebusch (2011), essa virada espacial remete às condições espaciais dos processos culturais, sociais e históricos. Sua produtividade é tanta, que varia consideravelmente de acordo com a reflexão dos teóricos, suscitando orientações distintas: seja uma simples mudança de perspectiva, induzindo o sujeito a uma sensibilização da dimensão espacial, seja algo maior, como a mudança dos paradigmas científicos, possibilitando uma nova definição do espaço e uma abordagem espacial capaz de atravessar diferentes disciplinas e artes. Mais do que isso, esse *tournant* demarcaria o próprio início da Pós-modernidade.

D'autre chercheurs [...] vont formuler une version plus offensive de ce tournant qui est réputé aller plus loin et faire entreprendre un saut qualitatif à la recherche : l'espace devient alors le critère d'un changement de paradigme scientifique. Le concept d'espace, par exemple, traduirait en réalité, dans les différentes publications, une nouvelle approche ou définition de l'espace et permettrait à ce titre de différencier la postmodernité de la modernité en ouvrant une nouvelle époque aux conséquences et possibilités encore insoupçonnées (DEJEAN, 2011-2012, s/p.).

Mas isso não significa que não se deva estar atento às polarizações do debate teórico, uma vez que estes

[...] témoignent des nombreuses controverses et craintes qu'ont suscitées ces réexamens de l'espace dans la critique, notamment la crainte d'un retour d'une vision « substantialiste » voire « déterministe » de l'espace, le tournant spatial se transformant alors en piège de l'espace (KNEBUSCH, 2011a,s/p.).

Michel Collot (2011)¹³ esclarece que, recentemente, tem se observado um interesse cada vez maior no papel do Espaço em textos literários, assim como no Cinema, na Música e mesmo nas Artes plásticas. Há mais de meio século, a arte não é obrigada a ficar reservada, presa ou guardada em espaços tradicionais a ela destinados, como museus e galerias. Pelo contrário, têm se tornado cada vez mais comuns as intervenções artísticas no meio da rua, as quais interagem com o espaço, a natureza e as nossas cidades.

¹³ Julien Knebusch registra o *compte-rendu* do seminário intitulado “Vers une Géographie Littéraire”, proferido por Michel Collot, em 14 de janeiro de 2011, na Universidade Sorbonne-Nouvelle, em Paris.

As imagens a seguir contribuem para ilustrar esse fenômeno. Nestas figuras, tem-se a arte do fotógrafo JR estampada sobre a fachada de um barraco e sobre uma escadaria, ambos situados no Morro da Providência, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de fotos impressas em *stickers* gigantescos, os famosos lambe-lambes, com as quais o artista francês costuma deixar a sua marca ao passar por lugares considerados zonas de conflito.¹⁴

Figura 5 - 28 Millimeters, Women Are Heroes - Ação na Favela Morro da Providência, Barraco, Rio de Janeiro¹⁵, Brasil, J.R. (2008).



Em suas intervenções, o fotógrafo visa mostrar que, mesmo em lugares considerados de risco e onde normalmente não se encontram um centro cultural sequer, a arte deve ser manifestada a fim de mostrar ao mundo o quanto o estereótipo e o estigma favorecem a ignorância a respeito de paisagens indesejáveis, o que explica, então, o fato de ter escolhido o

¹⁴ Em 2004, JR iniciou um trabalho intitulado **28 millimeters project**, sendo o Brasil o terceiro país visitado nesse projeto, que o levou ainda ao Oriente Médio e à África, em zonas de pós-conflito, onde fotografou mulheres com que desejava compartilhar as dolorosas histórias de sofrimento, testemunhando sua vontade de viver. JR também já fotografou na Serra-Leoa, no Sudão, no Kenya e na Libéria. Em 2008 e 2009, desenvolveu o projeto na Índia e na Ásia (Wordpress.com, 2008) Disponível em <http://estrategiaempresarial.wordpress.com/2008/08/19/projeto-women-are-heroes-do-fotografo-frances-jr-na-favela-do-rio-de-janeiro/>; acesso em 29 de maio de 2013).

¹⁵ Fonte: JR ART

Morro da Providência, paisagem indesejável pelo reiterado destaque da mídia a apenas uma de suas faces: a da violência.

Figura 6 - 28 Millimeters, Women Are Heroes - Ação na Favela Morro da Providência, Escada, Rio de Janeiro, Brasil, J.R. (2008)¹⁶



Ao atingir as Ciências Humanas e Sociais, a própria Geografia como disciplina, bem como a Literatura, o Cinema e as Artes Plásticas, esse *tournant spatial* não poderia deixar de abarcar a Música. Todas essas considerações parecem contribuir para legitimar o título deste capítulo, evidenciando que, de fato, o espaço está em toda parte, o que significa a legitimação de nossa tentativa, nesta tese, de analisar a favela, em sua versão simbólica, traduzida nos versos dos sambistas.

¹⁶ Fonte: JR ART

2 DA GEOGRAFIA QUE ACABA EM SAMBA

Neste capítulo, a questão que se impõe é a seguinte: em que medida o tal *tournant spatial* (SOJA, 1993) teria tanta força para abalar as ciências sociais como um todo se não tivesse antes atingido sua própria base, ou seja, a própria Geografia como disciplina? Daí a razão de incluir nesta seção um resumo contendo os principais aspectos das escolas geográficas, bem como maior detalhamento de duas dessas escolas, a Geografia Cultural e a Geografia Humanística, cujos conceitos e noções rompem paradigmas de uma Geografia “dura”, baseada em dados estatísticos e numéricos, para se ocupar também de questões relacionadas com a cultura, o espaço vivido, redimensionando, desse modo, conceitos caros à disciplina, como lugar, região, paisagem, território, espaço, entre outros.

Se o samba tem escolas, a Geografia também as possui. Embora, nesta tese, não se tenha a pretensão de analisar escolas de samba, mas, sim, a de verificar como, no samba, a favela se comporta como espaço vivido, o certo é que determinadas escolas geográficas se aproximam mais do que outras dessa proposta.

Tal aproximação é possível, então, na medida em que algumas delas possibilitam a análise dos lugares por meio da produção simbólica, ou seja, por meio de produções artísticas, estéticas e culturais, como é o caso do samba urbano carioca.

Nesse sentido, um “desfile” de escolas geográficas se faz necessário para que se tome conhecimento tanto de suas semelhanças quanto de seus contrastes. Terminado o desfile, o objetivo não consiste em eleger a escola campeã, mas, sim, em conceder lugar de destaque àquelas que apresentam noções teóricas geográficas relevantes à análise das letras de samba que compõem o *corpus* do presente trabalho, destacando-se a Geografia Cultural Renovada e a Geografia Humanística.

Desse modo, as seções deste capítulo serão denominadas de acordo com sua maior compatibilidade para a análise de representações espaciais, como a favela cantada no samba, e não de espaços referenciais, como qualquer uma das favelas que se situa no Rio ou outra cidade do mundo. Tais denominações se fazem necessárias na medida em que certas escolas geográficas não concebem outro espaço que não o concreto.

2.1 DO GRUPO DE ACESSO¹⁷

Inicia-se o “desfile” das escolas que fazem parte do “Grupo de Acesso” por uma corrente que ficou conhecida por Determinismo Ambiental. Trata-se de uma teoria elaborada no século XIX por Friedrich Ratzel, que explicita as influências dos fenômenos naturais sobre o homem, sustentando a ideia de que o meio natural constitui-se como fator determinante para o destino humano, o que significa que a organização do espaço pelo homem visa garantir a manutenção da vida. Segundo Rodrigo Kuhn (2012), essa corrente teve início em meados de 1870, tendo acabado em meados de 1950 sem chegar a reconhecer o espaço geográfico como um conceito-chave, norteador de sua reflexão. Apesar disso, Ratzel privilegiou os conceitos de paisagens e região, tendo estabelecido em torno de tais noções a problemática sobre o objeto da Geografia e a sua identidade no âmbito das demais ciências. Fortemente envolvido com seu contexto histórico, que coincide com o período da unificação da Alemanha, teve suas duas principais concepções teóricas como elementos-chave que contribuíram para legitimar o expansionismo alemão. Essas concepções envolviam a ideia de um espaço vital, necessário à sobrevivência humana, bem como o determinismo geográfico. A última explicaria a “superioridade” de determinadas raças (a alemã, no caso) cujo desenvolvimento seria mais satisfatório, ao passo que a primeira justificaria a conquista de novos territórios com o objetivo de suprir a demanda de recursos para o desenvolvimento e a expansão do território. Infelizmente, suas ideias foram levadas às últimas consequências por seus seguidores, os quais chegaram a sustentar a ideia de que o homem seria um produto do meio. Para esses radicais, determinado meio natural mais hostil poderia proporcionar maior nível de desenvolvimento devido à exigência de um alto grau de organização social para suportar todos os problemas impostos pelo meio.

A segunda escola a “desfilar” nesta seção chama-se Possibilismo Geográfico. De origem francesa, foi desenvolvida pelo geógrafo Paul Vidal La Blache. Conforme Besse (2011), La Blache estava engajado politicamente em um momento em que seu país adquiria uma grande soberania, quando elaborou diversos estudos regionais, visando provar a influência da natureza sobre o homem, deixando claro, contudo, sua possibilidade de alterar e interferir no meio, o que

¹⁷ No samba, o grupo de acesso é composto pelas escolas que almejam entrar no grupo especial. Neste trabalho, entende-se por grupo de acesso o conjunto de escolas geográficas que não consideram a paisagem cultural em sua dimensão invisível, simbólica.

determina o termopossibilismo. Diante de todas as possibilidades oferecidas pela natureza, o homem conquistaria aqui o *status* de principal agente geográfico.

Quanto à corrente geográfica denominada Geografia Regional ou Método Regional, pode-se dizer que buscava reafirmar os objetos próprios da Geografia como sendo o espaço e os lugares. De acordo com Besse (2011), a comparação das regiões entre si, segundo critérios de semelhança e contraste, consistia na base desse método. Ou seja, realizava-se a coleta de dados descritivos sobre lugares, dividindo-se, então, o planeta Terra em regiões. As bases filosóficas dessa escola foram elaboradas por Vidal de La Blache e Richard Hartshorne (*apud* BESSE, 2011). Diferentemente do primeiro, o último não empregava o termo região, uma vez que dividia os espaços em classes de área, em que os elementos mais homogêneos determinariam cada classe. Desse modo, o que estivesse descontínuo determinaria as divisões de cada área.

Já a Geografia Pragmática (Nova Geografia, Geografia Teorético-Quantitativa) teve seu auge na década de 1950, tendo durado até os anos 1970. Seu surgimento ocorreu em função da necessidade de uma abordagem mais precisa, em que a exatidão e os conceitos teóricos se baseavam no emprego de explicações matemático-estatísticas. Seus teóricos enfatizaram o espaço geográfico como conceito-chave da disciplina, o que permite afirmar que, pela primeira vez, o conceito de espaço geográfico foi de fato desenvolvido (KUHN, 2012). As principais características dessa corrente consistem em conhecimento científico, empírico; emprego de linguagem comum a todas as ciências; não dualismo científico entre ciências naturais e sociais; método científico rigoroso; uso de técnicas estatísticas e matemáticas, bem como emprego da linguagem matemática e da lógica para apresentação de resultados finais de pesquisas científicas (BESSE, 2011). Essa escola teria servido ainda como um forte instrumento ideológico e de poder estatal, na medida em que manipulava dados por meio de resultados estatísticos. Seu auge pôde ser observado na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, sobretudo na década de 1960 até meados de 1970. Entretanto, a partir da década de 1960, passou a sofrer duras críticas por não considerar as peculiaridades dos fenômenos.

Quanto à Geografia Crítica ou Geografia Marxista, foi desenvolvida por Yves Lacoste, tendo seu início na França, em 1970. Trata-se de uma corrente que alcançou aceitação em países como Alemanha, Brasil, Itália, Espanha, Suíça, México, entre outros. Conforme Besse (2011), sua força aumentou em países como Alemanha, Espanha, França e Brasil, estabelecendo-se como um grande movimento de renovação da Geografia na década de 1980. Kuhn (2012) afirma que, nessa escola, o espaço reaparece como conceito-chave. Seus teóricos debruçavam-

se sobre as obras de Marx, no intuito de descobrir se o espaço estava ausente ou presente, buscando ainda determinar sua natureza e seu significado. Para Corrêa (2005), Lefebvre Teve um papel importante nessa escola, sobretudo quando argumenta que o espaço desempenha um papel ou uma função decisiva na estruturação de uma totalidade. A isso, Lefebvre (1991) acrescenta que o espaço entendido como espaço social, vivido, em estreita correlação com a prática social não deve ser visto exclusivamente como espaço absoluto, vazio e puro, lugar por excelência dos números e das proporções.

Essa nova concepção de espaço trabalhada pela escola crítica marca profundamente os geógrafos que, a partir da década de 1970, passam a adotar o materialismo histórico e dialético como paradigma. Para Braga (2007), o espaço nessa escola é, pois, concebido como *locus* da reprodução das relações sociais de produção, ou seja, como reprodução da sociedade. No contexto brasileiro, o geógrafo que maior destaque tem, nessa escola, é Milton Santos (1999), responsável pela publicação dos primeiros trabalhos dessa corrente geográfica, sendo igualmente importante sua contribuição no que concerne à conceitualização do espaço. É ele quem estabelece o conceito de formação socioespacial, afirmando não ser possível conceber determinada formação socioeconômica sem se recorrer ao espaço, declarando ainda que modo de produção, formação socioeconômica e espaço são categorias interdependentes. Kuhn (2012) declara que o mérito da conceitualização de formação socioespacial, de Santos (1999), deve-se ao fato de se explicitar teoricamente que uma sociedade só se torna concreta por meio do espaço que produz, e que o espaço só é inteligível por meio da sociedade. Além disso, Santos (1999) contribui significativamente para a compreensão da organização espacial dos países, revelando a coexistência de dois circuitos da economia, um circuito superior e outro inferior. Isso resultaria de um processo de modernização diferenciadora girando dois circuitos com a mesma origem e o mesmo conjunto de causas.

Diante disso, pode-se afirmar que a originalidade da Geografia Crítica consiste no rompimento com a neutralidade nos estudos geográficos, bem como na proposta de engajamento e de posicionamento crítico em relação a toda conjuntura socioeconômica e à política mundial. Segundo Besse (2011), seus adeptos defendem a diminuição das desigualdades socioeconômicas. Além disso, apregoam a mudança do ensino da Geografia nas escolas, sendo, portanto, a favor de uma educação que estimule a inteligência e o espírito crítico. Outro mérito do pensamento crítico na Geografia significa, sobretudo, uma aproximação com os movimentos sociais, principalmente no que concerne à busca da ampliação dos direitos civis e sociais.

Para finalizar o breve desfile das escolas geográficas, temos ainda a Geografia Ambiental, corrente que descreve os aspectos espaciais da interação entre humanos e o mundo natural. Besse (2011) afirma que essa escola requer entendimento dos aspectos tradicionais da Geografia física e humana, assim como os modos que as sociedades concebem o ambiente. Essa corrente geográfica estabelece-se como uma sorte de elo entre a Geografia Física e Humana e como resultado da maior especialização destes dois campos de estudo. Como a relação do homem com o ambiente vem se alterando em função da globalização e do desenvolvimento tecnológico, essa abordagem se revela útil para a compreensão do homem e o mundo de hoje. Como exemplos de áreas de pesquisa em Geografia ambiental, Besse (2011) menciona os seguintes: administração de emergência, gestão ambiental, sustentabilidade e ecologia política.

Terminado o “desfile” das escolas geográficas que interessam menos a esta tese, é chegada a hora de posicionar os holofotes sobre as escolas que fazem parte do que se estabeleceu chamar de Grupo Especial, na medida em que essas correntes geográficas se apresentam como abordagens teórico-críticas relevantes a uma reflexão sobre a paisagem da favela que se compõe no samba urbano carioca.

2.2 DO GRUPO ESPECIAL¹⁸

Quanto às escolas deste “Grupo Especial”, conhecidas como Geografia Cultural e Geografia Humanística, serão apresentadas a seguir com maior destaque que as anteriores, uma vez que, conforme mencionado anteriormente, seus conceitos e noções revelam-se imprescindíveis à análise das letras de samba escolhidas para compor o *corpus* da presente tese.

¹⁸ Entende-se por Grupo Especial as escolas de samba com alto nível de competitividade que participam do desfile de Carnaval na Marquês de Sapucaí. Para esta tese, o termo é empregado para apresentar as escolas geográficas que consideram a paisagem simbólica e cultural como objeto de estudo. São elas: Geografia Cultural Renovada e Geografia Humanística.

2.2.1 Unidos da Nova Geografia Cultural

Se o reflexo do *tournant spatial* (SOJA, 1993) sobre a Literatura já se mostrava assim tão evidente, a ponto de a Geografia Literária já estar sendo institucionalizada nos meios acadêmicos, isso indica que a própria Geografia como disciplina já vinha enfrentando uma crise epistemológica, questionando-se sobre seus rumos como disciplina.

Percebe-se, então, a necessidade de se trazer à tona, mas desta vez sob nova reconfiguração e com muito mais visibilidade e adesão por parte dos estudiosos, a Geografia Cultural que, surgida por volta de 1890, teve seu desenvolvimento revigorado nos anos 1970.

Desse modo, o geógrafo norte-americano Carl Sauer, considerado o pai da Geografia cultural, é revisitado, e outros estudiosos, como Claval (1992, 1999, 2001, 2002), Berque (1998, 1994), Cosgrove (2000, 2003, 2009), Duncan (1990, 1994), Lefebvre (1970, 1991), Sorre (1967) e Tuan (1980, 1983) passam a aprofundar e ampliar a pesquisa de geógrafos que relacionam necessariamente o espaço a sua paisagem simbólica e cultural, sejam os aspectos da cultura visíveis ou não. Tais estudos têm se mostrado igualmente produtivos no Brasil, principalmente por meio do trabalho de pesquisadores como Zeny Rosendhal e Roberto Lobato Corrêa (1982, 1995, 1998, 2003, 2007).

Compreender a forma como se estabeleceu a Geografia Cultural é de extrema importância, uma vez que a ruptura dos paradigmas da Geografia tradicional está no cerne do *tournant spatial* que atingiu as disciplinas das ciências humanas como um todo e também porque, ao se adentrar no território simbólico-cultural, pode-se adentrar também o universo de uma favela poética, um espaço ressimbolizado e cantarolado no samba. Conforme visto no capítulo anterior, todo esse *tournant* contribuiu para a evolução do pensamento geográfico e para o aprofundamento das relações entre a Literatura Comparada e o Espaço. Consequentemente, ampliou a compreensão das relações entre este último e a Música, interessando mais especificamente, ao presente trabalho, a canção popular brasileira, representada pelo samba urbano carioca, cujas letras são analisadas, com a finalidade de verificar como se estabelece, no samba, a fábula do lugar.

Essa aproximação entre Música e Espaço pode, pois, ser explicada do ponto de vista da Nova Geografia Cultural por possibilitar a análise do Espaço por meio da paisagem cultural dos lugares, perceptível tanto na Arquitetura, mas também em produções simbólicas como a Literatura, as Artes Plásticas, o Cinema, a Música, entre outros. É nesse sentido que lugares como a favela podem, então, ser analisados no entrecruzamento com a canção popular

brasileira, à luz de letras de samba urbano carioca. No intuito de melhor compreender como a aproximação entre Espaço e Música e, logo, entre favela e samba, se estabelece, vejamos, em um primeiro momento, alguns aspectos relacionados com a evolução do pensamento dos geógrafos culturais.

2.2.1.1 Velha Guarda da escola

Segundo Paul Claval (1999), a Geografia Cultural tem início por volta de 1890, ao longo da própria formação da Geografia, quando os debates tentavam estabelecer, sobretudo na Alemanha, os rumos a serem seguidos para o estabelecimento da identidade da disciplina. O período entre 1890 e 1940 foi por ele identificado como a primeira fase da Geografia Cultural. Nessa época, tanto na Alemanha quanto na França e, a partir de 1925, nos Estados Unidos, essa corrente se caracterizava por privilegiar a paisagem cultural e os gêneros de vida, resultantes das relações entre sociedade e natureza, sendo que estes temas podiam apresentar desdobramentos, como as regiões culturais, a ecologia cultural ou o papel do homem destruindo a natureza, a difusão cultural entre outros associados à dimensão material da cultural (CORRÊA, 2009).

A produção dessa fase mostrou-se bastante rica, sobressaindo-se os estudos realizados por geógrafos da chamada Escola de Berkeley, cujo expoente foi Carl Sauer, conhecido como o pai da Geografia Cultural. Segundo Claval (2002), do final do século XIX até os anos 1950, os geógrafos adotavam uma perspectiva positivista e naturalista, sem levar em consideração a dimensão psicológica ou mental da cultura. O interesse estava muito mais voltado para os aspectos materiais da cultura, as técnicas, as paisagens. Contudo a contribuição desse período foi fundamental na medida em que revelou os elementos culturais fundamentais para a Geografia, como as relações entre homem e o meio ambiente, as relações sociais, a organização regional e o papel dos lugares, aspectos estes que ainda hoje permanecem úteis para o entendimento do mundo atual.

Já entre 1940 e 1970, tem-se o segundo período dessa corrente, que passa a se sentir retraída diante da força da Geografia regional hartshorniana e, em seguida, diante da revolução teórico-quantitativa. Conforme Corrêa (2009), eventos como a 2ª. Guerra Mundial e a retomada da expansão capitalista modificam a organização espacial, tendendo a eclipsar

culturas tradicionais, regionais, passando a valorizar pesquisas com perspectivas pragmáticas, mais direcionadas para as transformações em curso. Assim,

[...] a preferência mudou dos estudos sobre paisagens culturais, habitat rural, sistemas agrícolas e difusão cultural para estudos sobre lógicas locacionais e estudos urbanos, entre outros, [tendo o trabalho de campo sido] em grande parte substituído pelas inferências estatísticas (CORRÊA, 2009, p. 26)

Apesar disso, a Geografia Cultural persistiu. Uma das razões que legitimam essa afirmação tem a ver com a coletânea lançada por Philip Wagner e Marvin Mikesell, em 1962, intitulada *Readings in Cultural Geography*.

2.2.1.2 Ala mais jovem da escola

Mas é apenas a partir de 1970 que essa escola passa por uma profunda e significativa reformulação. Como se sabe, a década de 1970 é conhecida por uma crise epistemológica, teórica e metodológica, da qual surgem a Geografia Crítica e diferentes subcampos que, na década de 1980, vêm fazer emergir a Geografia Cultural renovada. Tal renovação é marcada por diferentes referências teóricas e metodológicas, produzindo uma nova agenda de investigação. De um lado os geógrafos são influenciados por aportes das filosofias dos significados, do materialismo histórico e dialético e das humanidades e, de outro, a abordagem de temas tradicionais é feita segundo perspectivas outras, com a incorporação de novos temas à Geografia Cultural. Além disso, essa renovação é marcada pela publicação de periódicos especializados, como *Géographie et Cultures* (CLAVAL, 1992) e *Ecumène* (1994). E a profusão de periódicos não para por aí, pois

[a]mbos se juntam ao *Journal of Cultural Geography* criado nos Estados Unidos. A criação posterior do *Social and Cultural Geography* veio ampliar as possibilidades de publicar textos em Geografia cultural. A publicação de coletâneas ampliou mais ainda essas possibilidades. Veja-se, entre outras, *Reading Cultural Geography*, de 1994, organizada por K. Foote, P.J. Hugill e K. Mathewson, *Handbook of Cultural Geography*, organizado por K. Anderson, M. Domosh, S. Pyle e N. Thrift, e *A Companion in Cultural Geography*, de 2004, organizado por J. Duncan, N. Johnson, e R. Schein (CORRÊA, 2009, p. 19).

Essa mudança também altera a noção de cultura, que não será mais vista como uma entidade supraorgânica, muito menos como uma superestrutura. Ela passa a ser relacionada com as coisas comuns do dia a dia, com a família e o ambiente local. Desse modo, habilidades, linguagem, ideias, relações, propósitos e significados comuns a determinado grupo social são elaborados e reelaborados, levando em conta a experiência, os contatos e as descobertas. Logo, em uma sociedade que se divide em classes sociais, certamente haverá espaço para a cultura dominante e as culturas alternativas, ou residuais e emergentes (WILLIANS, 2003).

Essa corrente, tanto na sua versão saueriana (do geógrafo norte-americano Carl Sauer) quanto na vidaliana (do geógrafo francês Paul Vidal de La Blache) e na atual, centrada nos significados atribuídos por diferentes grupos sociais ao real circundante em todas as suas manifestações, não chega a se constituir, até o fim dos anos 1980, em objeto de interesse para os geógrafos brasileiros. Somente na década de 1990 é que aumenta seu interesse pela dimensão espacial da cultura. Na verdade, a Geografia Cultural começa a se desenvolver por aquisomente a partir de 1993, com a criação do NEPEC (Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Espaço e Cultura) do Departamento de Geografia da UERJ, que passa a editar o periódico *Espaço e Cultura*, bem como os Textos NEPEC (*on line*) e uma coleção de livros intitulada *Geografia Cultural* (CORRÊA, 2009).

2.2.1.3 Originalidade do enredo

2.2.1.3.1 Alegorias e adereços: símbolos e significados

De acordo com Corrêa (2009), a produção e a reprodução da vida material são mediadas na consciência e sustentadas pela produção simbólica – língua, gestos, costumes, rituais, artes, a concepção da paisagem, etc, o que coincide, de certo modo, com as ideias de Cosgrove (2003, p. 103), quando afirma que “toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação”. Isso significa que os símbolos constituem traços fundamentais do ser humano, sendo que todo comportamento humano é comportamento simbólico, assim como todo comportamento simbólico é comportamento humano (WHITE, 1973). Além disso, os símbolos apresentam significados relacionados com as diversas esferas da vida, como sugere

Salomon (1955). Nesse sentido, reconhecer sua importância requer interpretação, e isso nem sempre é fácil, uma vez que muitas vezes se revelam polissêmicos, independentemente da intenção de quem os criou e da ideologia de quem os interpreta.

Hall (1997) reforça a ótica construcionista, em que os símbolos são abertos a diferentes interpretações, baseadas em experiência, valores, crenças, mitos e utopias do grupo social que interpreta. Assim, os significados se comportam de forma instável ao longo do tempo. De acordo com Corrêa (2009), existe polivocalidade quando há diversas interpretações a respeito do mesmo símbolo. Esta polivocalidade seria o antídoto a um significado imposto, único. Tudo isso indica que adentrar em território da Geografia Cultural é o mesmo que penetrar nos “mundos de significados” (COSGROVE, 2000), o que, conforme Corrêa (2009), coincide com a reafirmação da diversidade de interpretações atribuídas à existência humana, inclusive à sua espacialidade. Assim como Sorre, Cosgrove e Corrêa reconhecem a importância da imaginação na ação criadora do homem.

A imaginação re-elabora metaforicamente tudo aquilo que os sentidos capturam, criando e recriando significados que enriquecem a compreensão a respeito da existência humana. Mas os significados não são apenas um produto social. Constituem também uma condição para a reprodução social, incluindo não apenas valores, crenças, mitos e utopias, mas também as relações sociais e a espacialidade humana (CORRÊA, 2009, p. 28).

Desse modo, os significados seriam o centro da atenção dos geógrafos culturais. E se é clássica e antiga, entre os geógrafos, a tentativa de determinar as causas das diferenças entre os lugares, Claval também se questiona:

Por que os indivíduos e os grupos não vivem os lugares do mesmo modo, não os percebem da mesma maneira, não recortam o real segundo as mesmas perspectivas e em função dos mesmos critérios, não descobrem neles as mesmas vantagens e os mesmos riscos, não associam a eles os mesmos sonhos e as mesmas aspirações, não investem neles os mesmos sentimentos e a mesma afetividade? (CLAVAL, 2001, p. 40).

Segundo Mello (2012) a simbologia não se restringe aos centros de bem querência, afeto, despojamento ou experiência. Qualquer espaço, seja ele caustrofóbico, vasto, conhecido, próximo, agradável, estranho, implica símbolos de diferentes naturezas. Para ele, existem símbolos íntimos, individuais e/ou coletivos que variam conforme a cultura do indivíduo ou grupo social e afloram no contato direto, transmitidos por pessoas ou por diversos canais de expressão. Ressalta ainda que os símbolos permanecem “transitórios ou imorredouros”, mesmo

se pulverizadas as suas formas materiais, persistindo ou sendo esquecidos. Mello também esclarece que

[...] [l]ugares e símbolos adquirem profundo significado, através de laços emocionais tecidos ao longo dos anos, cabendo ao geógrafo conciliar, entender e decodificar o conteúdo simbólico de magnetudes diferenciadas como pátria, prédios, ginásios e as simples pedras do caminho (MELLO, 2012, p. 9).

Ademais, lugares que alcançam o patamar de símbolo são como

[...] entes queridos merecedores de considerações especiais. Tais envolvimentos, que despontam com a experiência, a confiança e a afeição, denotam intimidade, na acepção da palavra a qualidade do que está muito dentro ou o que atua no interior (MELLO, 2012, p. 10).

Todas essas considerações fazem pressupor que, quando vividos na intimidade daqueles que os ressimbolizam, os lugares-símbolos são compartilhados em discursos simbólicos e artísticos, “sendo forjados pelo intermédio de edificantes significados” (MELLO, 2012, p. 9). E assim como um indivíduo não é distinto de seu lugar, sendo ele mesmo esse lugar (RELPH, 1976), o mesmo pode ser estendido para o caso do sambista que não é distinto da favela, sendo ele mesmo, desse modo, essa favela. Assim como a adesão ao lugar é cantada no samba,

[...] o fervor citadino ou bairrista resulta do incentivo cultivado pelo estoque de conhecimento e dos esforços emocional ou intelectual. Decorre de acontecimentos corriqueiros e notáveis, do orgulho, das tradições e do bem comum, ocorridos no chão dos ancestrais, fonte de vida, dos conflitos, das bênçãos dos céus, do sol e das tempestades, das façanhas, dos frutos, do suor, do regozijo, das permutas, das agruras e dos sonhos proporcionados neste lar/lugar, apenas simbolicamente apropriado, cuja dimensão se perde no horizonte. De toda maneira, a lealdade para com a cidade, [a favela] ou o bairro promove, ao mesmo tempo, uma significação especial de lar/lugar/símbolo (MELLO, 2012, p. 11).

A constância da ressimbolização da favela pelos sambistas indica que, em todo esse processo,

[...] a consciência do incessante recartografar legitima a aproximação de paisagens artísticas e não artísticas, campos do saber, em uma palavra, para as quais construir, edificando e configurando, constitui a certeza da continuidade; como se o apego a uma forma percebida subtraísse do sentimento de vertigem, provocado pela dispersão contemporânea, a negatividade do fazer e do dizer. Espécie, pois, de imagem mediadora do novo, a paisagem recorta da percepção espacial os grãos fertilizadores da palavra [ou do samba] que virá (SILVA, 2009).

Pode-se, desse modo, pensar no sambista como um *laboureur*, ou seja,

[...] aquele que fertiliza e torna a fertilizar a terra, traduz o ritmo desta paisagem de múltiplos fazeres, significando que a projeção do Eu múltiplo sobre a paisagem guarda, sob a aparente desfiguração, a certeza do espaço a reinventar (SILVA, 2009).

2.2.1.3.2 Mapas, teias e cartografias culturais

Segundo Corrêa (2009), a dimensão espacial da cultura, entendida enquanto significados, é tanta, que levou o grupo de Birmingham a pressupô-la como verdadeiros “mapas de significados”. Apesar de ambíguo, o termo mapa pode vir a ser um conceito-chave nos estudos dessa corrente, uma vez que é possível defini-lo como uma imagem simbolizada da realidade geográfica, o que significa que os mapas constituem representações do real, e não a realidade. Para Seemann (2001), tanto a Antropologia quanto a Geografia Cultural veem os mapas com um sentido metafórico. Kluchhohn (1973) vislumbra a cultura sob a forma de mapas. Nesse caso, diz que é preciso saber interpretá-los, identificando tudo o que quer nos dizer. Se não entendermos seus traços, suas cores e legendas, será impossível lermos o que quer nos mostrar. Isso evidencia que mapas não são ilustrações, mas representações que, como códigos, precisam ser decifradas, lidas, interpretadas (SEEMANN, 2001).

Em *Maps of Meaning*, Peter Jackson (1986) aborda a questão dos mapas no âmbito da Geografia Cultural, definindo cultura como o nível em que determinados grupos sociais desenvolvem padrões de vida distintos chamados de cultura, que seria como um mapa de significados através dos quais o mundo se faz inteligível, o que revela o caráter simbólico, ativo, ou seja, uma categoria que se presta à análise, uma esfera mapeável, e não um simples objeto (SEEMANN, 2001). Seemann (2001) acredita que a cultura constitui um meio de representação por meio da qual as pessoas transformam os fenômenos do meio material em um universo de símbolos significativos aos quais dão significado, atribuindo-lhes valor, como no caso dos mapas. Cabe lembrar, aliás, que esses mapas têm muito em comum com as “teias de significados” de Clifford Geertz, que vê a cultura como um conjunto de teias, e, a sua análise, como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1978).

Cosgrove (1999) observa que o mapeamento não se restringe à matemática e à estatística, podendo ser também espiritual, político, moral, incluindo, desse modo, tudo o que é lembrado, imaginado ou contemplado, o que permitiria dizer que o que pode ser desenhado em um mapa não precisa ser necessariamente material, presente, inteiro, mas não material, desejado, lembrado, em parte, projetado. Tanto os mapas como as teias de significados da cultura reforçam a ideia da espacialidade da cultura. Para Corrêa (2009), essa geograficidade – que consiste nas relações humanas estabelecidas com o espaço, as paisagens e os lugares da cultura – permite, inclusive, que a expressão “mapas de significados” não seja vista apenas como uma metáfora, sendo, portanto, possível desenhar mapas de significados que redimensionem o propósito da cartografia geográfica.

A importância desses mapas, ou a cartografia do campo cultural, como se refere Bonnemaison (2002) é enorme. Pode permitir representações cartográficas da geograficidade de que nos fala Dardel (1952), possibilitando outros olhares sobre a ação humana. Mais do que uma rica metáfora, mapas de significados são instrumentos de que grupos oprimidos podem dispor. Como construções sociais, os mapas são veículos a partir dos quais se pode exercer poder, como afirmam Short (1991) e Crampton (2001), transformando-se assim em contracultura, permitindo descobrir novos significados no espaço geográfico (CORRÊA, 2009, p.42).

Nesse sentido, se a cultura é entendida como uma teia de significados, os geógrafos podem direcionar a atenção para os objetos que querem investigar. E qual seria o seu objeto? A cultura? Para Corrêa (2009), a Geografia Cultural não pode ser definida por um objeto específico, nem mesmo pela própria cultura. Assim, falar de Geografia Cultural é falar de uma abordagem, de um modo de olhar a realidade, de uma interpretação daquilo que outros grupos pensam e praticam, ou seja:

[a] Geografia Cultural está focalizada na interpretação das representações que os diferentes grupos sociais construíram a partir de suas próprias experiências e práticas (CORRÊA, 2009, p. 27).

Assim, se um geógrafo cultural decide estudar, por exemplo, determinada religião, deve centrar-se na espacialidade do sagrado, como o faz ZenyRosendahl. Logo,

[a]o se considerar o espaço vivido, no âmbito do qual se estabelecem práticas, percepções, afetividades e distanciamento ao que é estranho, o geógrafo depara-se com significados distintos, segundo cada grupo cultural, face à natureza e ao espaço social. Evidencia, assim, como a abordagem cultural engloba temas que, aparentemente, não seriam de interesse da Geografia Cultural (CORRÊA, 2009, p. 34).

Corrêa (2009) ressalta que o mais importante para os geógrafos culturais não é o recorte temporal, mas a análise dos significados que são ou foram atribuídos à espacialidade humana. Isso porque, conforme já foi dito, a abordagem cultural está precisamente centrada nos significados que os diversos grupos sociais atribuem a espacialidades passadas, presentes, futuras. Desse modo, para ele, a Geografia Cultural renovada pode estudar tanto os significados construídos em uma rua, um vale ou mesmo um prédio, como no estudo de um bairro, uma cidade, uma região ou mesmo um país. Cabe lembrar que esta corrente geográfica não apresenta uma uniformidade epistemológica. A partir de 1980, fica claro que ela se caracteriza como

Uma heterotopia, conforme aponta Duncan (2000), uma característica que não lhe é exclusiva e que tem correspondência com o que Geertz (2004) denomina de mistura de gêneros. Nesta heterotopia epistemológica estão ora justapostas, ora combinadas, matrizes distintas e posições individualizadas (CORRÊA, 2009, p.36)

Essa heterotopia estimula importantes debates internos que contribuíram para o enriquecimento dessa escola, mostrando todo o seu vigor, que pode ser atestado pela sua própria renovação (CORRÊA, 2009). Apesar disso, não deixam de existir lacunas. Ainda assim, por ser diversa em propósitos e métodos, possibilita uma série de caminhos para desenhar o mapa da ação humana no espaço ou da espacialidade da cultura. Segundo Corrêa (2009),

[n]ão há um único caminho que, *a priori*, seja melhor que outro. O pesquisador deve decidir que caminho seguir a partir de suas indagações, a partir de sua criatividade indagadora (CORRÊA, 2009, p. 37).

2.2.1.4. Paisagem Cultural, a Porta-bandeira

Ao afirmar que não há um único caminho que, *a priori*, seja melhor que outro em se tratando da Geografia Cultural, Corrêa (2009) quer dizer que o pesquisador deve decidir que caminho seguir a partir de suas indagações e de sua criatividade indagadora ao estabelecer um estudo. E foi seguindo as indagações que serviram de mola propulsora para a elaboração da presente tese que foram reconhecidas, na Geografia Cultural, certas ideias que podem contribuir

para aprofundar a análise das configurações da favela nas letras de samba que compõem o *corpus*, sendo a mais relevante delas a noção de *paisagem*.

Considerado um dos mais antigos da Geografia, no decorrer do século XX, a polêmica em torno desse conceito ficou mais acirrada, transformando-se em alvo de vários debates que ora aceitavam ora questionavam sua cientificidade, o que ajudou a alimentar a reflexão teórica, reconfigurando suas acepções ao longo do tempo. Trata-se de um termo bastante empregado tanto por leigos quanto por diversas disciplinas, como a própria Literatura Comparada. Na esteira da Geografia, é importante destacar que, a partir do início do século XX, o termo passa a ser vislumbrado do ponto de vista cultural, pelo geógrafo norte-americano Carl Sauer, da Escola de Berkeley. Apesar de inovadora para a época, a noção dada por Sauer leva em conta apenas a morfologia da paisagem, isto é, os aspectos materiais da cultura, como a arquitetura, por exemplo (*apud* ROSENDAHL; CORRÊA, 2001).

Essa ênfase nos aspectos visíveis da paisagem predomina nos estudos geográficos de 1920 a 1940, sendo que, nas duas décadas seguintes, mostra-se ofuscada por outras abordagens. Na década de 1970, entretanto, há uma reconciliação dos geógrafos com a tradição que remonta ao passado, possibilitando a retomada da paisagem como um dos conceitos-chave da Geografia. Corrêa (1997) esclarece que a diferença primordial da retomada do conceito em questão consiste no fato de que, desta vez, as abordagens permitem a inclusão de aspectos subjetivos, invisíveis, da paisagem

Ao tecer considerações sobre a paisagem e o simbolismo, Melo (*apud* ROSENDAHL; CORRÊA, 2001) sustenta que a contribuição dos estudos de Lowenthal e de outros geógrafos da corrente humanística, nos anos 1970, foi fundamental para o resgate do conceito de paisagem pela Geografia moderna e, posteriormente, pela Geografia Cultural renovada, na década de 1980. A seu ver, nos anos 1970, os geógrafos passam a reagir negativamente ao positivismo lógico da teoria teórica-quantitativa, que enfatiza o uso de leis para prever o comportamento humano. Isso contraria veementemente os princípios defendidos pelos geógrafos humanistas americanos, para quem as ações humanas só podem ser verificadas por meio de teorias que considerem seus valores, propósitos, objetivos e aspectos subjetivos. Além disso, essa reação da corrente humanista acaba desencadeando uma reconfiguração dos conceitos-chave da Geografia, como paisagem, região, território, lugar, espaço, que passam, então, a ser estudados de modo simbólico e subjetivo, o que antes era impensável como prática no âmbito da ciência geográfica.

Adotar a perspectiva simbólica e subjetiva implica levar em conta tudo que cerca o homem, seja do ponto de vista físico, social e mesmo imaginário. Na prática, isso significa que o real circundante não deve mais ser observado de forma fragmentada: cada fenômeno, inclusive a paisagem, tem de ser analisado holisticamente, como parte de um todo. Para Lowenthal (1961), a mais fascinante *terraeincognitae* é a que se esconde no fundo da alma e do coração do homem; por isso, deve-se levar em conta a natureza dessa *terraeincognitae*, dessa geografia de dentro, assim como a relação entre o mundo exterior e as imagens que, a partir dele, são produzidas. Disso, pode-se pressupor que a terra incógnita equivale, em grande medida, à mente dos homens, a qual deve ser decifrada com o objetivo de compreender sua conduta geográfica, uma vez que nem o mundo nem as imagens a ele associadas são idênticos à geografia de fora, real, objetiva.

Tal reflexão permite compor o raciocínio de que a melhor visão de mundo concebida pela mente humana constitui, inevitavelmente, um quadro centralizado no homem. E se o ser humano é, de fato, a medida de todas as coisas, a única explicação satisfatória sobre o mundo deve levá-lo em conta com todos os seus valores, sua cultura, seus símbolos. Aplicado ao caso desta tese, esse raciocínio possibilita estabelecer que a melhor visão ou, pelo menos, uma das visões mais privilegiadas que se pode ter da favela constitui um quadro centralizado no sujeito nacional que, ao compor o samba, torna-se também compositor e autor de uma favela como espaço simbólico, explicando-o sonoramente e de forma satisfatória, sem deixar de carregá-lo com todos os seus valores, sua cultura, seus símbolos.

Além disso, o fato de o caráter da cultura ser individual, baseado na percepção ou subjetividade, torna possível concebê-la para além dos aspectos materiais, visíveis. Isso possibilita ainda que os lugares possam ser lidos como textos e, logo, interpretados à luz de abordagens usadas para a análise literária, por exemplo. Segundo Melo (*apud* ROSENDAHL; CORRÊA, 2001), o fato de a paisagem poder ser analisada sob o ponto de vista de diferentes linguagens coloca-a em um contexto heterotópico, onde não há um discurso mestre, um só método ou estrutura taxonômica única. Daí a razão de poder ser vislumbrada de diferentes perspectivas disciplinares e mesmo do ponto de vista de quem a produz. Assim, se não é possível disciplinar as diferenças, deve-se aplaudir sua riqueza e celebrá-las (DUNCAN, 1994). Ou seja, diante da diversidade de opções com que a paisagem passa a ser analisada, tem-se uma elucidação mais plural de seu processo cultural (DUNCAN, 1990).

Teórica e historicamente, seria insatisfatório considerar a paisagem fora do contexto do mundo real, das relações humanas de produção e entre as pessoas e o mundo que habitam. Nesse

sentido, Cosgrove (1998) propôs um método para leitura das paisagens que remonta àqueles empregados pelas humanidades em geral, o que legitima ainda mais a prerrogativa de se estudar, pelo viés comparatista, a paisagem da favela produzida pelos sambistas.

Os caminhos apontados pelo geógrafo encaminham a reflexão a uma leitura detalhada da paisagem em todas as suas dimensões, implicando trabalhos de campo, elaboração e interpretação de mapas. Além disso, ressalta a importância da linguagem, uma vez que os resultados dos estudos geográficos são comunicados por meio de textos, que nada mais são que a interpretação geográfica da paisagem. Cabe enfatizar ainda que, para esse geógrafo, as paisagens de cultura dominante tendem a ser produzidas de acordo com a imagem que essa cultura tem do mundo, ao passo que as paisagens alternativas têm menos visibilidade. Vê-se, nesse raciocínio, uma coincidência com o caso da cultura dos habitantes da favela. Geralmente, o que se escreve sobre eles é publicado por *outsiders*. Contrariamente, no samba, na tradição oral, o discurso costuma ser produzido por *insiders* reais e/ou fictícios, que nela estão ou estiveram inseridos de fato ou poeticamente.

Para Duncan (1990), a paisagem, por codificar informações, é analisada como um texto em um contexto de intertextualidade. O contexto de qualquer texto são outros textos e, no caso das paisagens, o contexto em que são produzidas e lidas podem ser textos escritos em outros meios. De igual modo, a paisagem da favela é composta e recomposta nas letras de samba dentro de um contexto de intertextualidade. Nesse contexto que se confunde com a própria tradição dessa expressão musical urbana carioca, encontram-se outras letras que dialogam umas com as outras, permitindo a invenção e a reinvenção da paisagem da favela em outros meios, como o Cinema, a Literatura e as Artes Plásticas, o que revela sua capacidade de transpor fronteiras artísticas e estéticas. É importante enfatizar ainda que a reelaboração dessa paisagem no samba, dentro do mencionado contexto de intertextualidade, possibilita que as letras dialoguem com a própria canção popular brasileira, migrando inclusive para outras formas musicais recentes, conhecidas tanto por sua marginalidade e urbanidade, quanto por suas tonalidades cariocas, como no caso de algumas letras de RAP, de Marcelo D2, e de *funk* carioca, revelando as interfaces entre a paisagem da favela batucada no samba e aquelas elaboradas nas rimas do *rappeur* carioca e no chamado “batidão”.

Para analisar as transformações de um meio para outro, adota-se a concepção de cultura como um sistema significante. Desse modo, a cultura é apreendida dentro de todos os sistemas sociais, ao mesmo tempo que manifesta dentro de si outros sistemas (MELLO, 2011). Assim, a paisagem da favela cantada pelos sambistas, como sistema significante, é um texto por meio

do qual o sistema social é comunicado, reproduzido, experimentado e explorado. O dinamismo da paisagem simbólica e cultural está ligado com o mundo vivido no dia a dia e também com o fato de haver produção, reprodução e transformação da paisagem, tanto por seus produtores quanto pelos consumidores que a interpretam, reinterpretem, produzindo e atribuindo-lhe outros valores (MELLO, 2011). Dessa reflexão, pode-se estabelecer a ideia de que a paisagem da favela é produzida, reproduzida e transformada tanto pelos sambistas quanto por seus ouvintes-consumidores que a interpretam, reinterpretem, produzindo e atribuindo-lhes outros valores.

Isso significa que a favela vivida de cada um, tanto do produtor quanto do consumidor de samba, já existia antes do nascimento de ambos, que a vivenciaram e/ou interpretaram, como espaço vivido de fato ou habitado poeticamente, a partir do estoque de valores individuais e coletivos, transmitidos ao longo do tempo:

[...] o mundo vivido de cada um já existia antes do nascimento da pessoa, que vivencia e interpreta o “seu” mundo vivido a partir de valores e estoques de experiências próprias e de outros indivíduos, que lhes transmitem conhecimentos do passado e do presente. O intermundo (ou intersubjetividade) contempla um universo comum a diversas pessoas por ser cenário, campo de forças e das interações dos seres humanos. O mundo vivido continuamente experienciado é modificado pelo estoque de conhecimento e experiências, um enriquecimento cotidiano prático e teórico, que fornece ao homem elementos para agir e pensar. [...] Esse cabedal, recebido da cultura formal e informal, gera intimidade e afetividade pelo lugar vivido, por vezes em diferentes recortes espaciais, transformando-se em símbolo (MELLO, 2011, p. 11-12).

Cabe lembrar que os intérpretes da paisagem podem ser tanto *insiders* reais e/ou fictícios quanto *outsiders*. Mais críticos, os *outsiders* estão distantes da paisagem, ao passo os *insiders* estão nela inseridos seja pelo fato de já terem morado no lugar seja por o terem adotado afetiva e poeticamente. A justaposição de intérpretes externos e internos do lugar pode esclarecer ideologias dominantes. Além disso, há ainda a interpretação do pesquisador como intérprete externo (DUNCAN, 1990). Nesta tese, enfatiza-se a voz dos sambistas que souberam propagar a favela para além das fronteiras do local, com tonalidades tanto regionais quanto transnacionais. O samba, como grão da voz de uma cultura alternativa, não dominante, reapresenta o espaço vivido por meio da paisagem de um morro construído com a argamassa da poesia dos mais célebres compositores.

2.2.2 Acadêmicos da Geografia Humanística

Il est vrai qu'un livre de géographie contient un large savoir scientifique sur les paysages, les fleuves, les mers, mais ce savoir n'est accessible que sur la base d'une expérience individuelle originale plus fondamentale et plus absolue. Cette expérience nécessite un contact quotidien avec les paysages, les fleuves et les mers.

Maurice Merleau-Ponty

2.2.2.1 Emergência de um ritmo humanístico

Para alguns geógrafos norte-americanos, como Myers, McGeevy, Carney e Kenny (2003 citados por CORRÊA, 2009), a Geografia Humanística ou Humanista não constitui uma abordagem geográfica por si só: seria apenas uma das correntes da própria Geografia Cultural.

Segundo Myers, McGeevy, Carney e Kenny (2003) ao avaliarem a Geografia Cultural norte-americana dos anos 1990, esta pode ser dividida em três correntes principais, não se esquecendo da corrente saueriana, ainda ativa no país. Estas três correntes são, a corrente humanista, a corrente pós-estruturalista e aquela calcada no materialismo histórico. São correntes pós-positivistas, que emergiram a partir dos anos 70. Significados, ressalta-se, é a palavra-chave para elas (CORRÊA, 2009, s/p.).

Apesar da falta de consenso, o certo é que constitui uma reação contra uma sorte de ditadura intelectual das metodologias quantitativas sobre todas as outras formas de pensamento na disciplina. Assim como ocorreu com inúmeros campos disciplinares, o clima intelectual e o estado do desenvolvimento da Geografia contemporânea foram submetidos a inúmeras mudanças desde os grandes movimentos de Maio de 1968. Segundo Sanguin (1981), tais movimentos revelaram a urgência das questões ecológicas e ambientais, pondo em dúvida os resultados da revolução quantitativa dos anos 1960.

Un peu la manière de la protestation des romantiques du XIXe siècle contre l'impérialisme intellectuel du siècle des Lumières une réaction est essinée parmi les géographes partir de 1970 contre des préoccupations trop mécanistes touchant les systèmes spatiaux contemporains Plus précisément un ras-le-bol est graduellement manifesté contre la dictature intellectuelle des méthodes quantitatives de la nouvelle géographie sur toute autre forme de pensée dans la discipline (SANGUIN, 1981, p. 561-562).

Toda essa reação faz emergir não apenas a Geografia Humanística, mas também a chamada Geografia Radical, pautada em ideias marxistas e anarquistas. De origem norte-americana, esta rejeita veementemente o monopólio intelectual da geografia quantitativa, denunciando o gueto no qual está fechado pelo hermetismo de seu vocabulário, pelo abuso de métodos matemáticos percebidos como um fim e não como um meio: “[...] la manipulation des outils statistiques a été um álibi pour éviter de se poser les questions fondamentales” (SANGUIN, 1981, p.561).

A segunda reação contra o neo-positivismo da Geografia Radical vem não apenas de geógrafos anglo-saxões, mas também de franceses, que a viam exageradamente científica, demasiadamente abstrata, mecanicista e estreita em sua abordagem. Nesse sentido, enfatizam o estudo das intenções dos valores e dos objetivos de determinado grupo humano, sendo seu principal postulado o seguinte:

[...] l’espace vécu est le monde d’expérience immédiate antérieur à celui des idées scientifiques. La géographie humaniste estime donc que beaucoup d’abstractions ne sont pas forcément fondées sur les assises de l’expérience vécue. La plus grande critique relevée par les géographes humanistes contre les scientifiques est que la recherche vers des explications causales et vers des lois du comportement humain est incompatible avec la liberté de choix inhérente à la nature humaine (SANGUIN, 1981, p. 562).

Ainda que muitos a vislumbrem como uma “panacée pour néopositivistes déçus”, deve ser levada em conta não como uma verdade unívoca, mas como uma abordagem que se presta perfeitamente a complementar a científica (SANGUIN, 1981, p. 561). Tendo seu início nos anos 1960 e sendo desenvolvida ao longo dos anos 1970, os geógrafos do movimento humanístico acreditam que as descrições espaciais negligenciaram por muito tempo as diferentes facetas da experiência humana, sobretudo o sentido que os homens dão aos lugares e os laços afetivos que estabelecem com estes, o que contribuiu para fazer emergir o conceito de topofilia, desenvolvido pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983), da Universidade de Minneapolis, Minnesota, que, juntamente com Anne Buttimer, da Universidade Clark Worcester, Massachusetts, constituem dois dos nomes mais relevantes nos estudos dessa corrente, tendo formado inúmeros discípulos pelo mundo.

Ao ser indagado sobre a definição de Geografia, Tuan costuma defini-la como “estudo da Terra como lar das pessoas” (TUAN, 1991, p. 89). Essa ideia continua sendo defendida pelo referido expoente do humanismo em geografia, aporte este que visa a explorar as experiências geográficas dos seres humanos” (MELLO, 2011, p. 7). Ao tratar da perspectiva da Geografia

Humanística do espaço e do lugar, Mello (2011) esclarece que, nas pesquisas dessa corrente, as expressões e palavras-chave são indivíduo, grupos sociais, espaço e lugar.

À luz dos preceitos das filosofias do significado, como a fenomenologia, o existencialismo e a hermenêutica, os vocábulos espaço e lugar são alçados a categorias de análise e se confundem com a própria trajetória da citada corrente. [Ou seja, os] estudos humanísticos em Geografia, particularmente, se esmeram em distinguir e explorar o espaço e o lugar como categorias matriciais. [Além disso,] os vocábulos indivíduo e lugar comparecem com frequência nas análises da perspectiva humanística. Na esteira desta persistência, apresentam-se, por extensão e complementaridade, os grupos sociais e o espaço {sendo que} os vínculos entre as pessoas e seus espaços estabelecem uma relação de “dominância e afeição”, sendo o meio ambiente entendido – como na obra de Yi-Fu Tuan, de 1984 – tal qual um animal a ser cuidado e protegido, mas atuando igualmente como uma concha protetora (MELLO, 2011, p. 7).

2.2.2.2 Sob uma fantasia fenomenológica, o espaço vivido

De acordo com Sanguin (1981), sob a luz da Fenomenologia, a Geografia Humanística (também conhecida por humanista, fenomenológica ou da percepção) valoriza a noção de espaço vivido e da experiência pessoal do espaço, expressas por atitudes, percepções e valores ambientais. Como uma das principais peças da filosofia ocidental, a Fenomenologia se identifica com o humanismo na medida em que afirma valores propriamente humanos face aos valores materiais, econômicos, técnicos, religiosos, ideológicos e políticos (SARTRE, 1968). Para Husserl (1978 *apud* SANGUIN, 1981), ela constitui um retorno às coisas elementares, para além de discursos e opiniões, ao passo que para Heidegger (1964), seria uma forma de se libertar da interpretação puramente técnica do pensamento.

Já na visão de Kirkegaard, a corrente fenomenológica permite “opposer au système philosophique objectif la vérité de la subjectivité et de l’existence individuelle” (SANGUIN, p. 563, 1981). Por sua vez, para Merleau-Ponty (1945), considerado um dos grandes expoentes da Fenomenologia, esta corrente filosófica ressalta a importância da experiência individual e da subjetividade do Mesmo, sem deixar de confrontá-la com a experiência e a subjetividade do Outro. Além de revelar um caráter anticientificista, antipositivista e antirreducionista, os adeptos da Fenomenologia consideram que o pensamento humano pode perfeitamente atingir verdades diferentes daquelas obtidas pelas leis científicas, opondo-se, portanto, a toda forma de

raciocínio que vise reduzir as atitudes humanas às fórmulas matemáticas e às leis da física. Importa-lhes “révéler la nature de l’expérience humaine plutôt que d’expliquer et de prédire le comportement humain” (SANGUIN, 1981, p. 563). Isso significa que a Fenomenologia

[...] interpreta a apreensão das essências, através da experiência vivida pelos indivíduos e grupos sociais e não se detém ou distingue o objeto do sujeito, sendo uma filosofia que ultrapassa a dicotomia sujeito-objeto. Nestas condições, o enfoque é precioso para a dimensão simbólica, na medida em que aos artefatos dispostos na paisagem o homem atribui significados, alçando-os aos patamares dos símbolos (MELLO, 2011, p.11).

Cabe lembrar que, por muito tempo, a Geografia negligenciou temas como

[...] os laços de vizinhança, o estoque de conhecimento, a agradabilidade, a topofobia, a fixação aos espaços e lugares, as experiências cotidianas e os elos que unem as pessoas ao ambiente. A fenomenologia, considerando esses atributos, serve de ponte a especialistas, com vistas ao entendimento do mundo vivido, pois – diferentemente da “ciência que omite as questões da vida” (RELPH, 1981, 101) – não trata o mundo independente[mente] dos seres humanos. [O conceito de mundo vivido (*life-world*), de Schutz, fornece elementos ao geógrafo para entender como nasce a magia dos lugares, as particularidades intrínsecas de cada porção territorial, a distinção de diferentes pontos da cidade, o encantamento, o esnobismo, o desprezo, a atração, o consumo, a deterioração e o que é típico dos lugares [...]. O mundo vivido, composto e revestido de eventos, relações, ambiguidades, envolvimento, valores e significados, compreende os seres humanos em toda ação e interesses, trabalhos e sofrimentos, compartilhados no seio de um universo intersubjetivo, como aponta Relph(1979) (MELLO, 2011, p. 11).

Se a Geografia Humanística incorpora os postulados fenomenológicos, não se poderia deixar de mencionar sua importância no presente trabalho na medida em que a descrição de mundo por ela proposta engloba não apenas as ações humanas, mas também a memória, a fantasia, a percepção e os sonhos do homem, rejeitando toda hipótese pré-estabelecida e admitindo a existência de um mundo único e objetivo, mas nem por isso menos plural. Assim, conforme Sanguin (1981), os fatos não constituem os únicos objetos possíveis para o conhecimento: os sentimentos, as emoções, os sentidos e as imagens também o seriam.

2.2.2.3 Na batida da topofilia

É possível afirmar que cada indivíduo constitui o centro de seu próprio mundo, um mundo composto por valores e percepções, onde cada imagem ou ideia que se elabora do real circundante é composta, por sua vez, de uma experiência, de uma aprendizagem, de uma memória em relação ao espaço, indicando que

[...] os espaços dos homens guardam mistérios, dores e desesperanças. Os lugares, o aconchego, o trabalho, as festas, os atritos e as recordações. Ao percorrermos os espaços, [deparamo-nos] com labirintos [e, na] desenvoltura da travessia dos lugares amplos[,] ressonam o alarido e o corre-corre das pessoas, o rufar dos tambores e o toque mágico dos sinos. Dos espaços sufocados pela escuridão, escapamos para a extrema luminosidade dos lugares, conduzidos pela arte, revestida de abnegação, labor e prazer, oferecidos e consagrados pelos indivíduos e grupos sociais (MELLO, 2011, p. 8).

Assim, se o lugar cheio de recordações onde se vive/viveu pode ser transposto para as páginas da literatura ou ser reinventado pelas mãos e pelos pincéis do pintor em uma tela, isso revela que essa lisibilidade e pictorabilidade do espaço objetivo também podem ser traduzidas em versos cantados, podendo muito bem migrar para espaços sonoros, pela imaginação e pela memória residual dos sambistas, com todo o alarido da infância, o rufar dos instrumentos de percussão do samba e o arrastar dos pés nas festas realizadas no fundo do quintal. Todas essas lembranças, relocalizadas e atualizadas no samba, são explicitadas como imagens que denotam um espaço vivido e contribuem para estabelecer a paisagem da favela.

E assim, como paisagem sonora, audível, batucada em instrumentos percussivos e na palma da mão, a favela objetiva, no entrecruzamento com a subjetividade dos sambistas, é transposta para o samba urbano carioca, sendo reinventada pela memória, pela imaginação e pelo sentimento topofílico daqueles que nela habitaram de fato e/ou poeticamente. A cartografia da favela elaborada no samba coincide, pois, com o raciocínio de Dardel (1952), para quem a geografia não designa uma concepção indiferente ou distante: ela concerne o que importa ou interessa em maior grau a inquietude, a preocupação, os projetos, os apegos do homem, o que permite a Sanguin (1981) afirmar que a realidade geográfica está primeiramente ligada ao universo e aos lugares da infância, ou seja, a um espaço que não deixa de ser temporal e que convoca sua presença, como aqueles que relembramos acordados, como se em devaneio

estivéssemos: o sítio dos avós, a fazenda dos tios, o pátio do vizinho, a casa na praia ou na montanha, enfim, a cidade, o bairro, a rua, a casa, assim como a favela, o beco, o barraco.

A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*. Todos os verões da nossa infância testemunham o “eterno verão”. As estações da lembrança são eternas porque fiéis às cores na *primeira vez*. O ciclo das estações exatas é ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida dos nossos universos ilustrados. Nos devaneios, revemos o nosso universo ilustrado com suas *cores de infância*. (BACHELARD, 1996, p.112).

Para a Geografia Humanística, tratar a realidade geográfica com as tonalidades afetivas, infantis, fabulosas, e/ou topofílicas não significa alimentar um sentimento romântico e patético em relação ao mundo. Isso porque, para os seus adeptos, a geografia do homem permanece ordinária, mas vivida, sendo, então, expressa “par son habitat, par l’aménagement de ses champs, de ses vignes, de ses prairies, par songenre de vie, par la circulation des choses [,] des personnes” (SANGUIN, 1981, p. 569), pelo modo de se relacionar com seus vizinhos, pelo churrasquinho na laje ou no fundo do quintal, pela roda de samba, sendo estas e outras as formas como pode ser exteriorizada sua relação fundamental com o espaço.

Assim, se “[c]ette géographie à visage humain met en relief l’esthétique et la symbolique du paysage [et] montre toute la richesse insoupçonnée qui véhicule l’espace du romancier et du cinéaste” (SANGUIN, 1981, p. 569), ela também contribui, então, para dar ênfase a toda a riqueza da favela que veicula o espaço da imensidão íntima e subjetiva do sambista. Para muitos geógrafos, é comum afirmar que o espaço geométrico constitui a realidade objetiva e que os espaços pessoais e culturais não passam de distorções da realidade. Entretanto, os adeptos dessa corrente veem o espaço geométrico justamente como uma construção discursiva sofisticada do espírito humano cuja adoção tornou o homem capaz de controlar a própria natureza, o que não significa que possa atingir o patamar de verdade absoluta e ignorar os preceitos de uma geografia que vê, mas que também percebe o mundo com todos os sentidos e que, por isso mesmo, pode acessar o espaço tanto em sua dimensão visível quanto em sua dimensão estética, cultural e simbólica.

Mesmo que não se aplaudam esses preceitos, é preciso reconhecer sua importante mensagem, qual seja, a de que a Geografia Humanística constitui um complemento e não a substituição dos métodos neopositivistas, os quais não chegam a apreender a totalidade dos

significados dos lugares, das paisagens e dos espaços. Mais do que isso, a dimensão humanística da Geografia

[...] apporte chaleur et vie à une géographie dont les modèles informatisés et les théories géométrisantes avaient donné aux lieux et aux paysages une allure toute sèche, toute pointue, toute rude et toute rébarbative comme aurait dit le Petit Prince (SANGUIN, 1981, p. 567).

Esse calor e essa vida nos estudos empreendidos pelos adeptos dessa corrente geográfica têm a ver justamente com a já mencionada definição de Geografia: assim, se a Geografia se define como o estudo da Terra como lar e não há lugar como este (TUAN, 1983, p. 3), visto que é nele que nos sentimos protegidos do frio e toda sorte de intempéries e perigos, tem-se, na arquitetura da velha casa e mesmo de um barraco pendurado no morro, a configuração de lar. Tal configuração pode ainda ser estendida à sensação de bem-estar proporcionada pela pátria, pela cidade, pelo bairro e, logo, pela favela. Assim, “como centros de apoio, referência e ação, afora estabilidade e confinamento, o lar integra o âmago dos nossos seres e, desse modo, “a cama, a casa, a rua e o bairro são lugares eleitos e demarcados a partir de nossas experiências diretas” (MELLO, 2011, p. 9), o que coincide com o raciocínio de Bachelard (1990), quando diz que todo espaço habitado pode revelar a essência da noção de casa, tanto como cosmo quanto como ninho que contém não apenas a imensidão do universo, mas também o aconchego de um refúgio. Desse modo,

[...] a explicação aparentemente simples encobre uma infinita e complexa rede de sentimentos e entendimentos a propósito dos elementos que unem os homens aos “seus” nichos de proteção e convivência ou concepção simbólica. Neste compasso e atentos a ideia de que “a Geografia está em todos os lugares”, como defende Cosgrove (1998, p. 92) [...], os especialistas da escola humanística perseguem obstinadamente o desafio de traduzir a alma dos lugares, sobretudo através da elaboração do conceito de lugar [(MELLO, 2011, p. 9).

Nesse sentido, vislumbra-se o morro cantado no samba como um lócus de reminiscências que remete à concepção de lar para aqueles que o cantam reiteradamente como se quisessem imprimir, em seu cantar, a tradução da calorosa aura da favela.

2.3 DE BLOCOS QUE QUEREM VIRAR ESCOLA

Quando se procura a origem de uma escola de samba, não é incomum que um dia ela tenha sido um bloco. Com menos integrantes, menos tempo de vida e menos instrumentos, não há como não reconhecer suas diferenças em relação a uma agremiação maior. Entretanto, quando sua fama se faz sentir pelo barulho que faz nas ruas, pelo colorido de suas fantasias, pela originalidade de sua apresentação e pelos aplausos que sugerem sua legitimidade, é natural que seus integrantes alimentem pretensões e ambições que os impulsionem a redimensioná-lo sob a forma de uma escola do grupo especial ou, no mínimo, de uma do grupo de acesso. É possível, pois, analisar essa questão do ponto de vista das escolas geográficas. Quando certos paradigmas são rompidos, quando os parâmetros epistemológicos se alteram, quando dentro de uma mesma ciência geográfica teorias são refutadas, o reconhecimento de novas ideias não tarda a chegar e a se desenvolver, contribuindo para que a Geografia evolua em profundidade e diversidade.

Nesse sentido, apresentam-se, a seguir, movimentos de uma Geografia que não se limita a verificar o espaço pelo espaço, mas, sim, em dar conta de como esse mesmo espaço pode e deve ser analisado nas representações, na Literatura e na Música. Ainda que o reconhecimento desses “blocos” não tenha sido suficiente, até o presente momento, para que cheguem a se constituir como “escolas”, não há como negar sua existência, não apenas pelo “barulho” que fazem, mas também pelo reconhecimento que vêm alcançando no meio acadêmico.

2.3.1 Do bloco das representações

A riqueza da perspectiva cultural da geografia é tão ampla, que há quem defenda e mesmo desenvolva o que se chama de Geografia das Representações, “fondéesur de représentations, ausens ‘créations sociale d’un schéma pertinente duréel’, qui permet d’aborder, non pas l’espace en soi, mais lesens de l’espace” (BAILLY, 2009, p. 38). Apesar de não ser tão difundida como a Geografia Cultural, essa corrente não se opõe à primeira, mas a complementa, na medida em que propõe novas explicações dos comportamentos humanos diante dos deslocamentos urbanos, avaliando as distâncias percorridas e os territórios.

Segundo Bailly (1985, p. 197), os geógrafos da representação vislumbram o espaço geográfico como “résonance, imaginaire individuel et social, au sein de pratiques socio-culturelles qui font appel aux sens, à l’appartenance, aux structures d’organisation et aux systèmes vécus”. Ele esclarece ainda que, à definição de geografia como ciência do espaço, esses geógrafos preferem o estudo da organização do espaço e das práticas e representações que dele resultam. Para ele, não se nasce geógrafo, torna-se um ao longo da vida: “Il suffit d’un souvenir, d’une émotion, d’un enseignant, d’une rencontre ... pour que le géographe apparaisse”; nesse sentido, tal proposição indica que “[d]e multiples influences permettent de créer notre monde géographique, à l’interface du réel et de l’imaginaire” (BAILLY, 2009, p. 37). Para esse geógrafo, a Geografia seria

[...] une connaissance (représentation élaborée par les géographes) de la connaissance (des façons dont les sociétés et les personnes transcrivent en images leurs expériences du milieu). Cette géographie, consciente de sa subjectivité, analyse à la fois les discours et les pratiques spatiales pour en dégager, à travers la structure des représentations, cohérences et répétitions : non seulement celles des hommes qui raisonnent, mais aussi celles de ceux qui éprouvent des sentiments et s’attachent à leurs lieux de vie (BAILLY, 2009, p. 38).

A riqueza da corrente geográfica cultural também pode ser medida justamente pelo fato de que a disciplina ganhou outras dimensões no último quartel do século XX, destacando-se as representações espaciais como uma dessas novas dimensões. Contudo, no Brasil, a Geografia Cultural não apresenta uma forte tradição em pesquisas que investigam as representações do espaço nas artes, como, por exemplo, no Cinema e na Música. Para Corrêa e Rosendahl (2009), tanto na primeira quanto na segunda arte, é possível expressar visões de mundo, bem como sentimentos diversos em relação ao espaço.

Como criações sociais, o Cinema e a Música podem ser vistos sob a ótica da espacialidade, sendo temáticas já longamente constituídas entre cientistas sociais e dedicados às humanidades, como é o caso da própria Literatura Comparada. Em função disso, a bibliografia disponível é vasta, revelando a tradição e o interesse por ambas as representações. Ainda assim, a despeito da geograficidade contida em filmes de ficção, documentários e letras de inúmeras canções, até a década de 1980, a tendência dos geógrafos era a de negligenciar o potencial dessas artes em seus estudos. Entretanto, após a descoberta de que a Geografia está em toda parte, os geógrafos culturais também passaram a desenvolver trabalhos no âmbito dessas representações (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009). Desse modo, passam a analisar não

apenas o espaço geográfico, mas também a tornar inteligíveis as representações que os outros fazem dele.

A partir da renovação da Geografia Cultural, na qual “significado” passou a constituir-se em “palavra-chave”, cinema, música, literatura, pintura e outras artes tornaram-se relevantes para os geógrafos, agora dotados de outras bases epistemológicas, teóricas e metodológicas que lhes permitem interpretar as representações construídas pelos outros. Em outras palavras, descubram que a Geografia não está apenas em toda parte, mas também nas representações a respeito das paisagens, regiões, lugares e territórios, as quais são, simultaneamente, reflexos, meios e condições sociais (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 8)

2.3.2 Do bloco literário

Michel Collot (2011)¹⁹ esclarece que, recentemente, tem se observado um interesse cada vez maior no papel do Espaço em textos literários. Na França, esse interesse manifesta-se, por exemplo, em um sem número de teses, colóquios, obras e centros de pesquisa. Além disso, tal fenômeno também pode ser observado na Literatura em função da invenção de neologismos que correspondem a inúmeras tentativas de teorizar as relações entre Espaço e Literatura, como, por exemplo, a Geopoética, de Kenneth White (1980), e a Geocrítica, de Bertrand Westphal (2000, 2007). De acordo com Lúcia Helena Gratão (2012), a Geopoética constitui um campo que vem sendo atravessado pela Geografia e tem inquietado aqueles que se deixam levar pela imaginação geográfica e pela experiência estética do mundo. Tal perspectiva se aproxima da abordagem geográfica de base fenomenológica encontrada em *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (DARDEL, 1952); trata-se de uma filosofia geográfica em que a Terra é comparada a uma grafia de signos a decifrar, indicando que, para Dardel, a ciência geográfica busca esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino.

Concebida pelo escritor franco-escocês Kenneth White (1990), a Geopoética tenta desenvolver, de acordo com Gratão (2012), uma relação sensível e inteligente com a Terra. White (1990) a define como uma teoria-prática transdisciplinar, que pode ser aplicada a todos

¹⁹Knebusch registra o *compte-rendu* do seminário intitulado “Vers une Géographie Littéraire”, proferido por Michel Collot, em 14 de janeiro de 2011, na Universidade Sorbonne-Nouvelle, em Paris.

os domínios da vida e da pesquisa com o objetivo de restabelecer e enriquecer a relação entre o homem e a Terra, desenvolvendo novas perspectivas existenciais em um mundo refundado:

Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'homme et la Terre. Quand ce rapport est sensible, intelligent, complexe, le monde est monde au sens profond du mot : un bel espace où vivre pleinement. L'ambition des *Cahiers de Géopoétique* est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une magna mundi carta : une grande carte, une grande charte du monde (WHITE, 1990, s/p.)

Pode-se associar ainda a Geopoética à fome de terra, ar, rocha e ferro para provar não apenas a existência da poética da Terra, mas a própria origem dessa abordagem. Essa relação sensível do homem com o planeta pode ser ilustrada, de forma exemplar, pelos versos contidos no poema “Fêtes de lafaim”, dos *Derniers vers*, de Arthur Rimbaud (1872):

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Dinn !dinn !dinn !dinn ! Mangeonsl'air,
Le roc, les terres, le fer,
Charbons.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons !
Atirez le gai venin
Des liserons ;

Mangez les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'églises ;
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!

(RIMBAUD, 1872)²⁰

Por sua vez, a Geocrítica, desenvolvida na França por Bertrand Westphal (2000, 2007) e estudiosos da Universidade de Limoges, sugere uma nova leitura do espaço, condicionada ao abandono do singular, ou seja, uma leitura que orienta o leitor em direção à percepção plural do espaço ou à percepção de espaços plurais. Dito de outra forma,

La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots - mobiles - qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera

²⁰ Disponível em: <http://www.poesie.net/rimbaud6.htm>. Acesso em 15/07/2013.

émergence (et dans sa version volcanique: éruption) permanente de sens (WESTPHAL, 2000, p. 18).

Para Westphal (2007), não há dúvidas de que todo espaço, “par-dessous la surface de l’évidence, est archipel”, uma vez que, se observarmos em um microscópio, até o mais compacto dos tecidos poderia ser comparado a um “amas d’atomes – um archipel” (WESTPHAL, 2007, p. 18). Ao coordenar e renovar as diferentes abordagens do espaço humano, a Geocrítica se aproxima, então, dessa visada que permite perceber em qualquer espaço o arquipélago que o funda. Devido às afinidades que tem com disciplinas como Filosofia, Antropologia, Sociologia, Psicanálise e Ciências Políticas, essa abordagem teórico-crítica revela-se interdisciplinar e não poderia abrir mão de analisar o espaço-arquipélago sem se valer da diversidade desses diferentes domínios – ou ilhas – do saber. Entretanto, Westphal (2000) esclarece que a vocação primeira da Geocrítica é a Literatura: os espaços humanos não se tornam imaginários integrando a Literatura; é a Literatura que revela seu potencial para a imaginação, traduzindo sua dimensão imaginária intrínseca e introduzindo-os em uma rede intertextual. Tal percurso teórico-crítico permite vislumbrar a Geocrítica como uma teoria que se propõe a estudar uma verdadeira dialética, ou seja, o espaço se transforma em função do texto que anteriormente o havia assimilado. Tendo essa reflexão em vista, pode-se pensar sobre a forma como o samba interfere na concepção e no imaginário da favela, de modo a colorir-la com cores e nuances próximas da idealização, por enfatizá-la como lócus de reminiscências de um espaço vivido, de um lar. O fato de a vocação primeira da Geocrítica ser a Literatura não impede que outras artes, como a Música e, logo, o samba urbano carioca, sejam estudados à luz dessa abordagem. Isso permite afirmar, então, que essa dialética estudada pelos geocríticos pode se aplicar perfeitamente no presente estudo, uma vez que também a favela se transforma em um espaço ressimbolizado, sendo, portanto, outra no imaginário daqueles que lá vivem ou viveram e daqueles que lá nunca pisaram em função dos sambas que anteriormente a haviam assimilado e que, até hoje, a reassimilam, renovando-a, atualizando-a.

Como se pode perceber, as relações entre Literatura, Música e Espaço não são fixas, mas dinâmicas: assim como ocorre com a Literatura, o espaço é transposto em outras manifestações artísticas e estéticas, o que, nesta tese, pode ser constatado pela forma como o samba influencia a representação do espaço/favela real, ativando virtualidades ignoradas e/ou insuspeitadas e reorientando a leitura/audição desse lugar. Assim, o espaço/favela, tal qual um

paralimpsesto, é (re)inventado (a), tornando-se, como sugere Westphal (2007), objeto de uma estética da recepção do mesmo modo que um texto literário.

Collot (2011) enfatiza que o interesse pelas relações entre Espaço e Literatura também pode ser observado na Alemanha, na Itália, nos EUA e no Canadá, sendo uma das contribuições mais notáveis o *Atlas du romaneuropéen* (1997), de Franco Moretti (2000). Mais do que isso, a virada espacial que atingiu as Ciências Humanas não atingiu apenas o campo literário, mas também geográfico, agindo diretamente sobre os paradigmas da própria Geografia. E foi justamente a ruptura de certas correntes tradicionais desta disciplina que permitiram que os geógrafos se voltassem para o estudo da Literatura, onde se encontram imagens de um espaço vivido, no mais das vezes negligenciado por uma abordagem puramente quantitativa dos dados geográficos (KNEBUSCH, 2011). Para Corrêa (2001), essa nova Geografia

[...] está assentada na subjetividade, na intuição, nos sentimentos, na experiência, no simbolismo e na contingência, privilegiando o singular e não o particular ou o universal e, ao invés da explicação, tem na compreensão a base de inteligibilidade do mundo real (CORRÊA, 2001, p. 30).

E se inúmeros geógrafos se interessam pela Literatura, cada vez mais escritores se rendem ao Espaço e à inspiração geográfica em suas obras. Além disso, o interesse recente da crítica literária pela representação do Espaço nos textos também é relevante. De acordo com Collot (2011), após o *linguistic turn* que se traduziu na literatura e na teoria literária francesas pela moda do textualismo e do formalismo nos anos 1960 e 1970, manifestou-se, a partir da década de 1980, o desejo de reabrir a Literatura ao mundo. Nesse sentido, destacam-se os *récits de voyage*, o movimento em favor de uma Literatura-Mundo e uma certa renovação do regionalismo literário. No contexto literário francês, tem-se a seguinte definição para Literatura-Mundo:

Littérature-monde parce que, à l'évidence, multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue françaises de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. Mais littérature-monde, aussi, parce que partout celles-ci nous disent le monde qui devant nous émerge, et ce faisant retrouvent après des décennies d'interdit de la fiction ce qui depuis toujours a été le fait des artistes, des romanciers, des créateurs : la tâche de donner voix et visage à l'inconnu du monde – et à l'inconnu en nous (*Le Monde*, 2007, s/p).

É possível afirmar ainda que a promoção do Espaço envolve, inclusive, as formas e os gêneros literários, e não apenas os temas. São exemplos disso, conforme Collot (2011) o

declínio da narração tradicional em favor do que se pode chamar de narrativas de espaço e a própria espacialização da poesia. No contexto literário brasileiro, temos o exemplo da poesia concretista:

Figura 7 – “Terra”, de Décio Pignatari (1956)²¹

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

De acordo com Collot (2011), tudo se passa como se o espaço tivesse tirado proveito da crise da narração, da cronologia e da psicologia para ocupar um lugar crescente na ficção contemporânea, o que permite constatar que a evolução das práticas e das formas literárias constitui, então, a principal razão em favor de uma melhor integração da dimensão espacial nos estudos literários.

2.3.3 Do bloco musical

De acordo com Lucas Panitz, no artigo *Por uma Geografia da música, um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil* (2012), a Música tem despertado cada vez mais interesse por parte dos geógrafos, embora esse interesse não ultrapasse aquele de outras

²¹Fonte: Dods.google (2011)

disciplinas como a Sociologia, a Antropologia e os Estudos Culturais. Apesar de já existir oficialmente há quase um século, a Geografia da Música só tem recebido recentemente “a devida atenção dos geógrafos interessados no estudo da cultura e das manifestações artísticas em sua dimensão espacial” (PANITZ, 2012, p. 1). Segundo ele, as primeiras contribuições que associam a Geografia moderna à música podem ser atribuídas à Friederich Ratzel e seu discípulo Leo Frobenius, etnólogo e arqueólogo africanista:

Como observa Reynoso (2006), Ratzel influenciou decididamente a escola Histórico Cultural alemã e austríaca, sendo Frobenius o principal pesquisador que levou adiante as teorias do geógrafo alemão. Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia [ao passo que] Frobenius relacionou similaridades entre os tambores e outros instrumentos musicais que o levou a desenvolver a noção de Círculos Culturais (Kulturkreis) [...] . Partindo dessa noção, a partir do estudo da distribuição espacial de instrumentos musicais, entre outros procedimentos, Frobenius estabeleceu regionalizações na África que remetem aos ciclos de difusão de etnias [...]. Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e música, que irá influenciar toda uma geração de etnólogos e musicologistas (PANITZ, 2012, p. 1-2).

Mais adiante, Carl Sauer, leitor de Ratzel, e considerado o pai da Geografia Cultural e fundador da chamada Escola de Berkeley, verá seus discípulos reconfigurarem a noção de cultura e, desse modo, abarcarem objetos de estudo nas pesquisas geográficas que antes não eram levados em conta:

Carl Sauer, profundo leitor de Ratzel, herda o interesse pelos estudos de difusão, e sobretudo, pela noção de Área Cultural, de Boas e Kroeber, amplamente relacionada com os postulados de Ratzel. Vendo assim, não se estranha que o interesse geográfico pela música tenha se dado justamente com os discípulos de Sauer, e que [...] sejam os Estados Unidos e o Canadá aqueles que desenvolvem até hoje boa parte das publicações na área (PANITZ, 2012, p. 1-2).

O interesse da Geografia pela Música também se manifesta nas primeiras décadas do século XX, na França, onde são desenvolvidas reflexões acerca da de uma Geografia Musical como disciplina própria. Esse novo campo de estudos geográficos teria sido proposto por Georges de Gironcourt nos Annales de Géographie da Associação Francesa de Geografia, em 1927. De acordo com Panitz (2012), Gironcourt acreditava que a Geografia Musical deveria se debruçar sobre as formas musicais através do espaço e do tempo, o que poderia permitir a análise da fixação e da mobilidade de sociedades e civilizações. Em um trabalho posterior

(1939), Gironcourt avança nessa hipótese e expõe alguns dos resultados coletados ao longo de 12 anos dedicados ao tema:

No referido texto, o autor afirma [...] que é possível recompor a mobilidade de populações e suas origens através das formas musicais, pois estas formas permanecem no tempo e no espaço ao longo da história humana ou se modificam levando algumas características pretéritas para outros lugares: ou seja, há um caráter de fixidade e um caráter de mobilidade dos grupos humanos os quais podem ser estudados através da música (PANITZ, 2012, p. 1-2).

Apesar de sua importante contribuição, Gironcourt permaneceu desconhecido até recentemente. Considerando que suas publicações datam do final dos anos 1930, a Geografia francesa permaneceu longe dessa abordagem espacial da música até que grupos de geógrafos retomassem o interesse pela questão, de modo mais sistemático, nas unidades de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique.

Dentre os estudiosos que vêm realizando pesquisas nesse domínio, destacam-se autores como Levy (1994, 1999), que afirma que a identidade de um território e de suas manifestações artísticas tem a ver com o cruzamento de espacialidades distintas; Romagnan (2009), que defende a música como um campo novo para a Geografia; Calenge (2002), que trata da geografia econômica da cultura e da indústria cultural; Lamantia (2002), que aborda os efeitos territorializantes das músicas de ambiente, como em lojas e supermercados), entre outros.

Panitz (2012) destaca ainda estudiosos como Giu (2006) e Raibauld (2008) como os principais articuladores de organização de periódicos, colóquios e coletâneas de artigos. De acordo com Raibauld (2008), a música aparece como uma realidade cognitiva possível para compreender o espaço das sociedades, inclusive como um princípio de organização territorial. Observa-se, com isso, que embora o interesse da geografia francesa pela Música seja recente, os estudos contemporâneos revelam-se bem organizados, tendo no território, sua principal categoria de análise.

Recentemente, no contexto americano, Nash e Carney (1996), precursores do assunto na América do Norte, fazem uma retrospectiva das últimas três décadas de trabalhos na área, a fim de verificar a origem da Geografia da Música, descobrindo a existência de mais de 40 artigos elaborados de 1960 a 1996. Segundo Panitz (2012), ambos acreditam que se passa a atribuir mais credibilidade à Geografia da Música como subcampo da Geografia Cultural a partir da conferência *The place of Music*, organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos, e

das sessões especiais de Geografia da Música na Associação de Geógrafos Americanos, ambas realizadas na década de 1990. Essa conferência (The Place of Music, de 1993) teria surgido como uma renovação da abordagem geográfica da música, pois reunindo artigos de pesquisadores estadunidenses, canadenses e, sobretudo, britânicos, opunha-se ao tratamento dado pela *music geography* de influência saueriana, como Carney, Nash, etc. (PANITZ, 2012).

Seguindo esse raciocínio é que ganha notoriedade a geógrafa Lily Kong, considerada a primeira estudiosa a formular uma análise geográfica da música popular. No artigo *Música Popular nas análises geográficas*, de 1995, Kong (in CORRÊA; ROSENDAHL, 2009) verifica as relações entre Espaço e Música Popular, ressaltando também o quanto os geógrafos em geral negligenciaram o potencial dessa arte para as análises geográficas. A falta de preocupação com as representações do espaço estava ancorada, conforme Corrêa e Rosendahl (2009) na tradição da Geografia Cultural, presa à dimensão material da cultura. Logo, a maior parte das pesquisas geográficas enfatizava o que era possível perceber visualmente, deixando de lado os demais sentidos, bem como as paisagens olfativas, táteis e sonoras. Somente com a renovação dessa corrente geográfica é que se passa a viabilizar a incorporação de novas temáticas ligadas à dimensão não material da cultura.

Para Kong (in CORRÊA; ROSENDAHL, 2009), geógrafa da Universidade Nacional de Singapura, a Música Popular constitui uma área de investigação geográfica que ainda não foi devidamente explorada. Um dos motivos para esse descaso teria a ver com o fato de que, antes, importava a cultura de elite, sendo a popular vista apenas como cultura de entretenimento, desconsiderando-se a importância que tem por suas forças propulsoras da consciência popular. Kong argumenta que o fato de a Música se fazer presente em meio às sociedades significa que pode evocar imagens do lugar onde é produzida, o que coincide com o caso da favela, cuja imagem é reiteradamente atualizada ao longo da evolução do samba. Trata-se, segundo ela, de uma proveitosa fonte primária para compreender o caráter e a identidade dos lugares, além de meio para comunicar experiências ambientais cotidianas ou extraordinárias.

A análise de lugares representados na Música não pode, entretanto, ser feita sem que seja discutida teórica e empiricamente mediante noções de sentido de lugar e espaço. E é por isso que, nesta tese, optou-se por não se prescindir, na análise das letras de samba, das noções de paisagem e lugar vivido dadas pelas correntes geográficas cultural e humanística, nas quais se exploram, respectivamente, o caráter simbólico do lugar, bem como a ideia de um espaço vivido a que o sujeito pode se afeiçoar, constituindo-se, desse modo, uma relação topofílica.

Para Kong, a Música Popular pode expressar experiências com o ambiente, sendo, ao mesmo tempo, o próprio resultado da experiência ambiental. Nesse sentido, oferece uma compreensão do mundo e da relação entre o sujeito e o espaço incrivelmente maior do que outros meios têm sido capazes de expressar. A geógrafa declara ainda que há lugar para a análise geográfica na Música. Para ilustrar sua afirmação, identifica alguns eixos nas pesquisas realizadas acerca da Música Popular: distribuição espacial das formas musicais; atividades e artistas; análise da difusão espacial de ritmos e estilos musicais, delimitação de áreas de ocorrência de um dado ritmo e estilo musical; relações entre música e certos temas como meio ambiente. Contudo, não deixa de criticar o modo como algumas dessas análises vêm sendo feitas, sugerindo, então, a forma como poderiam ser melhoradas. Para tanto, propõe que se enfatizem, nos estudos sobre o espaço na Música Popular, temáticas como significados simbólicos; música e comunicação social; política cultural e música; economia e música; e música e construção de identidades. Segundo Corrêa e Rosendahl (2009), o Brasil oferece uma gama de materiais para pesquisa sobre as temáticas por ela propostas:

Dado o limitado e muito recente desenvolvimento da geografia da música no país, as pesquisas comportam a adoção daqueles eixos que foram discutidos e criticados por Lily Kong, assim como dos eixos temáticos por ela sugeridos. Assim, temas como a difusão espacial dos ritmos e estilos musicais no passado, de um lado, e significados simbólicos e política cultural da música popular, de outro, são bem-vindos (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p.10).

A tradição de 20 anos de pesquisas que ligam o Espaço à Música, na Geografia Cultural brasileira, não apresenta um número expressivo de pesquisas. Apesar disso, Panitz (2012) esclarece que existe uma heterogeneidade de abordagens empregando a Música para estudos de caráter humanista e abordagens culturais renovadas, com enfoques da geografia social ou como ferramenta de ensino. Muitas dessas pesquisas focam alternadamente na paisagem, no espaço geográfico, na região e no território.

[n]o Brasil [...] nota-se uma diversidade de abordagens, interesses e tratamentos metodológicos. Estas têm valorizado significativamente nos últimos vinte anos uma parte considerável da diversidade musical do país e suas relações com as identidades regionais e nacionais, a construção de territorialidades e de discursos geográficos, e as transformações do espaço urbano. Para tanto, visualizam ao menos três abordagens. [...] Em um primeiro momento, temos abordagens calcadas nas filosofias do significado (fenomenologia, hermenêutica, existencialismo e outros) através da Geografia Humanística - esta utilizou largamente a letra da canção como fonte de suas pesquisas. Também, abordagens em Geografia Social e Cultural as quais mantêm a tradição crítica da Geografia brasileira nas últimas décadas,

utilizando referenciais teóricos da Sociologia, Antropologia, História Cultural e Estudos Culturais – nestas utiliza-se não só as letras de canções, mas também a perspectiva do som, as espacialidades da atividade musical e os discursos dos atores produtores da música. Por fim, as abordagens voltadas ao ensino da Geografia, produzindo compreensões para a construção de conceitos geográficos (PANITZ, 2012, p. 7).

O quadro²² a seguir, além de legitimar nossa incursão espacial pelo samba urbano carioca, permite que se perceba a heterogeneidade dos trabalhos acadêmicos que implicam o Espaço e a Música, em nível de mestrado e doutorado, realizados ao longo dessas últimas duas décadas por geógrafos brasileiros:

Quadro 1 - Trabalhos acadêmicos realizados no Brasil nos últimos 20 anos, envolvendo a Geografia na Música

ANO	AUTOR	Título
1991	João B. Ferreira de Mello	O Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística
2000	João B. Ferreira de Mello	Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade - o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos
2001	Gisele Santos Laitano	Os territórios, os lugares e a subjetividade: construindo a geograficidade pela escrita no Movimento Hip Hop, no Bairro Restinga, em Porto Alegre, RS
2001	Glauco Vieira Fernandes	A territorialidade sertaneja no cançãoeiro de Luiz Gonzaga
2001	Nelson da N. Fernandes	Festa, cultura popular e identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro
2002	Luiz Felipe Ferreira	O lugar do carnaval: espaço e poder na festa carnavalesca do Rio de Janeiro, Paris e Nice (1850-1930)

²² Adaptado do quadro original apresentado por Panitz (2012).

2002	Nilo Américo R. L. Almeida	Do território dos sentidos ocupados à sintonia com o entorno - um canto para a música na geografia
2005	Denise Prates Xavier	Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo Movimento Hip Hop
2005	Glauco Bruce Rodrigues	Geografias insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do Movimento Hip Hop
2006	Cláudia Regina Vial Ribeiro	Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos
2007	Ana Carolina V. Guimarães	Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do Carnaval carioca
2007	Nanci Frangiotti	O espaço do carnaval na periferia da cidade de São Paulo
2008	Alexandro F. Camargo	Festas Rave: uma abordagem da Geografia Psicológica na identificação de territórios autônomos
2008	Vanir de Lima Belo	O enredo do Carnaval nos enredos da cidade dinâmica territorial das escolas de samba em São Paulo
2009	Daniel de Castro F. Coelho	Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira
2009	Marcos Alberto Torres	A paisagem sonora da Ilha dos Valadares: percepção e memória na construção do espaço
2009	Marcos Antônio Correia	Representação - a música nas aulas de Geografia: emoção e razão nas representações geográficas
2009	Michel Rosada dos Santos	Nascentes e tributários de um Rio musical - Salve Estácio, Cidade Nova e a Praça Onze dos Bambas! A Vila de Noel "...só quer mostrar que faz samba também..."

2010	Alexandre Moura Pizotti	Um simbólico lugar forjado no ritmo do samba e no passo de seus desfilantes
2010	Clarissa Valadares Xavier	Festas e micaretas - a mistura elétrica da alegria: pelas vias, veias culturais e modelagem turística
2010	Lucas ManassiPanitz	Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina
2011	Bruno Picchi	De homens e caranguejos ao Caranguejos com cérebro: a região cultural do Movimento Manguebit e o Recife contemporâneo
2011	Fernando Lucci R. de Souza	Composição urbana, ritmos e melodias de uma Geografia de vida - Villa-Lobos o moderno compositor carioca: Na trilha dos choros
2011	Juliana Cunha Costa	Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural soteropolitana
2011	Melissa Souza dos Anjos	Lugares e personagens do universo buarqueano
2012	Carlos Geovani R. Machado	O ensino da Geografia e o Hip Hop

Para finalizar, cabe ressaltar que, nesta tese, interessa decifrar os significados simbólicos presentes no samba. Ainda que esta análise não tenha a intenção de ser realizada conforme os moldes dos geógrafos da corrente cultural, mas, sim, com enfoque comparatista, pretende-se contribuir com a tradição de quase 20 anos da Geografia Cultural no Brasil, chamando a atenção para o potencial e a produtividade de todo um espaço simbólico e cultural proporcionado pela favela cantada no samba. Para tanto, analisam-se letras de samba em uma temporalidade que vai dos anos 1920 até os nossos dias, com vistas a determinar como a paisagem da favela se estabelece no samba sob a forma de um lugar vivido de fato e/ou poeticamente, amado, chegando ao mundo, pela percepção e pela subjetividade do sujeito nacional como uma imagem positiva, diferente daquela que costuma ser propagada a seu respeito.

3. FAVELA: DO REINO DAS PLANTAS AO REINO DO SAMBA

3.1 QUANDO UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO VIRA SEMENTE: DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

A análise das letras de samba ao longo de uma temporalidade que abrange a década de 1920 até os dias de hoje revelou-se extremamente relevante neste estudo, uma vez que seu resultado visa contribuir para reafirmar o valor do samba como produto musical urbano carioca e revelar o quanto essa paisagem cultural é renovada por compositores que, há várias gerações, não deixam de exaltá-la como lugar vivido e amado, onde se estabelecem laços que configuram uma verdadeira poética da relação (GLISSANT, 1990).

O desafio de determinar essa temporalidade e decidir os sambas que poderiam constituir o *corpus* de tal análise não se mostrou, todavia, uma tarefa fácil, tendo em vista a quantidade de sambas produzida desde o surgimento dessa expressão musical na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, muitos são os sambas que abordam, de modo mais implícito ou explícito, o espaço da favela, o que aumenta ainda mais a dificuldade na escolha. Entretanto, após uma cuidadosa pesquisa, finalmente foi possível definir uma amostragem de letras para a verificação de como se constitui a fábula da favela. Dentre as pesquisas realizadas, destacam-se aquelas de autores como Carlos Sandroni (2001), Hermano Vianna (2010), Mário de Andrade (2002), Nei Lopes (2008), Muniz Sodré (1998), Cláudia Matos (1982), Sérgio Cabral (1991, 1993, 1996), Luiz Tatit (2004), Tárík de Souza (2004) e José Ramos Tinhorão (1988, 1997).

Cabe enfatizar que a maior parte dos estudos realizados por esses autores relaciona-se muito mais com a história do samba, as condições para o seu surgimento, as influências de outros ritmos, os meios de difusão, o contexto político favorável que o elevou a símbolo da identidade brasileira, entre outros, do que propriamente com as suas relações com o espaço visado nesta tese, ou seja, a favela. Quando mencionada, esta se apresenta muito mais por sua relação com as origens do samba e/ou pelo fato de aí esta expressão ter se desenvolvido com maior liberdade do que por constituir um caso de topofilia exemplar, capaz de ser transformado em uma fábula cantada, que a leva a ultrapassar as fronteiras do local e a revelar-se como Transfavela. Além disso, muitos deles preocupam-se ainda com a questão rítmica do samba, descrevendo-a de forma técnica. Em nenhum deles, contudo, há uma referência clara e direta

às temáticas desenvolvidas nas letras de samba e, muito menos, estudos que tratem especificamente da forma como a favela é configurada ao longo da evolução dessa forma musical.

Por outro lado, dos estudos relacionados com a favela, sobretudo aqueles organizados por Alba Zaluar e Marcos Alvito, em *Um século de favela* (2006), mostraram-se bastante produtivos na medida em que, além de contribuírem para ampliar o conhecimento a respeito do fenômeno secular das favelas cariocas, ofereceram se não a chave, uma pista fundamental para estabelecer a escolha das letras de samba do *corpus*, bem como a temporalidade de sua produção. Nesse sentido, destaca-se, na obra recém-mencionada, o artigo intitulado “A palavra é: ‘favela’ ”, de autoria de Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier.²³

O trabalho realizado por essas pesquisadoras para dar cabo desse desafio intelectual revelou-se, além de “afetivo” (já que confessam explicitamente sua afeição pelo samba), monumental, na medida em que empreenderam seus esforços para consultar não apenas CDs, vinis e livros de que dispunham em casa, que adquiriram em sebos e lojas especializadas ou que conseguiram emprestados dos amigos, mas também para efetuar buscas junto a arquivos oficiais, como o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, os quais lhes reservaram, segundo elas próprias, algumas surpresas. Como exemplo dessas revelações, destacam-se o paradoxo da cobertura mais ampla e exaustiva para os primeiros anos de gravação sonora do samba do que para as mais recentes e a organização dos arquivos que, em plena era da Internet, ainda não são informatizados, sendo classificadas as composições apenas por título e autoria.

Este último achado, o de não existir uma classificação por assunto, levou-as a investir no que chamaram de “o mais puro estilo de *a palavra é* (grifo nosso)”. Ou seja, passaram a perseguir todas as letras de samba em que aparecessem palavras como favela, morro, bem como barraco, barracão.

²³ A princípio, tal pista pareceu estimulante, preciosa. Entretanto, em um segundo momento, a impressão foi a de que já se teria desenvolvido a ideia desta tese antes mesmo da definição de seu *corpus*. Assim, entre a euforia da descoberta e a frustração de imaginar que o que se buscava já tinha sido encontrado, restou certa “felicidade triste”: a ideia era boa, mas havia ocorrido um atraso para desenvolvê-la. As razões do desânimo tinham a ver com o fato de que, no artigo mencionado, as autoras exploram a tematização da favela no cancioneiro popular, especificamente no samba, nos últimos 70 anos, tendo como marco inicial *A Favela vai abaixo*, de Sinhô. Ver-se-á, entretanto, que essa impressão se desfaz com uma reflexão mais apurada acerca do artigo, a qual revelaria não apenas o potencial e a produtividade dos dados levantados para o estabelecimento do *corpus* deste estudo de natureza comparatista, mas também a constatação de lacunas importantes no que concerne a uma leitura simbólica associada a uma discussão teórico-crítica condizente com seu esforço, e, sobretudo, com a dimensão espacial e simbólico-cultural de seu objeto de análise, qual seja: a favela cantada no samba.

Os resultados dessa pesquisa levaram-nas a estabelecer tabelas contendo dados que dizem respeito ao processo de substantivação por que passou o termo favela ao longo desde a década de 1920 até os anos 1960. Além disso, revelam como esta palavra aparece nas letras de samba, isto é, de modo isolado, sendo referenciado apenas como morro ou a ele associado, por meio de nomes de favelas ou de outras referências (como barraco, barracão), perfazendo, um total de 163 composições, das quais 125, são citadas, com referência a título, autores e data, sendo explícita sua citação em 47 delas, ou seja, cerca de 1/3 do total.

Posteriormente, com o *corpus* definido, passaram a analisar as letras de 125 sambas cujos títulos, em ordem alfabética e com respectivas datas e autores, foram distribuídos em outra tabela. Em sua análise, percebe-se o estabelecimento de categorias que atribuíam à favela encontrada em cada letra uma classificação: 1) reconstituição de um percurso etimológico do termo favela, bem como de suas configurações ao longo dos anos 1920 até a década de 1960; 2) favela como espaço do pobre, onde analisam elementos que remetem à pobreza extrema de quem a habita, como, por exemplo, telhado de zinco, falta de água ou luz, lata d'água na cabeça, construções conhecidas como barraco ou barracão, caixote como cadeira, etc; 3) favela como espaço do samba; 4) favela como a não-cidade, ou seja, um espaço dentro do Rio, oposto ao do asfalto; 5) favela como lócus de marginalidade urbana, que serve de abrigo a vagabundos e bandidos; e, por último (6), favela como questão social.

À primeira vista, nota-se que a análise das letras de samba reflete uma preocupação com a questão da favela, evidenciada pela maior parte das categorias mencionadas. Entretanto, em um segundo momento, é possível observar que o esforço empreendido nesse estudo – que se mostra tanto quantitativo quanto qualitativo em relação à dimensão espacial da favela, no sentido de que 125 sambas sobre o lugar foram recolhidos e analisados – revela uma lacuna importante: falta-lhe uma leitura simbólica associada a uma discussão teórico-crítica que leve em conta, justamente, a dimensão espacial. Que sobram espírito científico, rigor no estabelecimento de critérios na escolha dos sambas e na pesquisa de campo, preocupação com os aspectos estatísticos, riqueza de detalhes em relação às datas, aos compositores e às próprias canções escolhidas, disso não há a menor dúvida. Que Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006) abordam, de certa maneira, a questão da favela como espaço do samba, disso também não se pode discordar. Todavia, percebe-se que a preocupação em abarcar tantos detalhes e o admirável rigor na coleta de dados merece um aprofundamento teórico-crítico que trate da favela como representação espacial cantada no samba. Ou seja, como um lugar que não é recortado apenas pelo traço de um cartógrafo, mas também pelo traçado cultural e simbólico,

em um recorte afetivo, fenomenológico, topofílico. Ainda assim, é preciso enfatizar o mérito desse estudo em destacar variantes temáticas, que implicam a favela como problema social, lócus de barbárie pobreza e espaço que se opõe ao do asfalto, o que revela muito sobre as diferentes configurações desse lugar cantado pelos sambistas. E, nisso, o artigo também manifesta o seu valor, ou seja, admite a produtividade da favela cantada no samba como um espaço de múltiplas configurações.

De *insight* que se transforma em pedra no caminho à pedra no caminho que se transmuta em semente fertilizadora, prestando-se a contribuir com a presente reflexão sobre a fábula do lugar no samba, chega-se, então, finalmente, ao estabelecimento do *corpus* da tese, que coincide, de certa maneira, com aquele estabelecido por Oliveira e Marcier (in ZALUAR; ALVITO, 2006) no estudo que acaba de ser apresentado. Analisamos, então, parte das letras de samba estudadas por ambas as pesquisadoras, em uma amostragem que garante a abrangência da temporalidade por elas abarcada, o que significa respeitar o período compreendido entre os anos 1920 e os anos 1990, levando em conta ainda a questão da paisagem simbólica e cultural da favela, vista também como lugar vivido.

Cabe ressaltar que, apesar de não se ter empreendido o mesmo tipo de coleta de letras de samba realizado por essas pesquisadoras, optou-se por incluir ainda, para fins de comparação, três letras de samba compostas a partir dos anos 2000, que ultrapassam a temporalidade estabelecida em seu estudo, o que corresponde a estender esse período para além da década de 1990. Essa inclusão deve-se, em parte, à grande visibilidade que o samba tem atingido junto às grandes mídias e, por outro lado, ao fato de se observar nas letras dos sambas produzidos contemporaneamente a mesma tradição de apresentar a favela como lugar vivido e amado, que se traduz por uma espécie de orgulho das origens, do lugar, a despeito da crescente violência instalada pela existência do crime organizado e do tráfico de drogas e mesmo do fato de muitos sambistas já terem se mudado da periferia do Rio para bairros e regiões mais nobres da cidade. Isso evidencia que se a paisagem concreta, real, referencial da favela se altera ao longo do tempo para quem de fato lá vive ou viveu inclusive em sua forma visível, como no caso do barraco de madeira que se transforma em casa de alvenaria, o amor e o afeto pelo lugar parecem não ter se alterado no samba.

3.2 DISPERSÃO DA SEMENTE: ANÁLISE DO *CORPUS*

Antes de avançarmos na análise propriamente dita das letras de samba que formam nosso *corpus*, cremos pertinente uma breve exposição das condições que possibilitaram o surgimento das favelas cariocas no final do século XIX. Conforme já foi dito, há mais de um século, essas ocupações foram se avolumando em forma, número de habitantes e extensão²⁴ pelo espaço da Cidade Maravilhosa. Seu crescimento, no entanto, não indicava a sua aceitação ou seu direito de continuar existindo, o que contribuiu para que o Rio de Janeiro se transformasse, desde o surgimento das primeiras favelas, um espaço dividido.

Em 1911, o célebre cronista João do Rio descreve uma das primeiras favelas do Rio e do país, chamada de morro Santo Antônio. Segundo Flávia Ribeiro (2007), naquela época, a então capital do país já era uma cidade dividida. E, como nos diz o próprio João do Rio (*apud* RIBEIRO, 2007), as favelas já eram um outro mundo dentro da realidade carioca:

O morro era como outro qualquer morro. Um caminho amplo e maltratado, descobrindo de um lado, em planos que mais e mais se alargavam, a iluminação da cidade. (...) Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho que serpeava descendo era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábua de caixão, com cercados indicando quintais (*apud* RIBEIRO, 2007).

Como se pode observar, o olhar de João do Rio revela uma certa distância entre o que percebe de fato e o que imaginava. Para Ribeiro (2007), não é novidade alguma quando alguém que pertence ao asfalto reflete sobre o morro. Segundo Lícia do Prado Valladares (*apud* RIBEIRO, 2007), na maior parte das vezes, a visão que se tem da favela foi, desde o começo, e ainda continua sendo inventada:

²⁴ De acordo com Luiz Antônio Ryff (2011) (Disponível em: http://colunistas.ig.com.br/rio/2011/12/21/rio-e-cidade-com-maior-numero-de-moradores-de-favela-no-pais/?doing_wp_cron. Acesso em 03/07/2013), se todos os moradores de favela no Rio de Janeiro morassem em uma cidade a parte, ela seria a 12ª maior do país em população. Além disso, Ryff afirma que, de cada 100 mil pessoas que vivem na capital fluminense, 22.160 encontram-se nas favelas – ou nos aglomerados subnormais, que é a terminologia específica utilizada pelo IBGE para definir uma série de agrupamentos de habitações precárias – ou seja, um conjunto constituído por, pelo menos, 51 unidades habitacionais (barracos, casas...), ocupando ou tendo ocupado até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou particular) dispostas, normalmente, de forma desordenada e densa; e carentes, em sua maioria de serviços públicos e essenciais. Com 763 favelas, o Rio apresenta o maior número de pessoas vivendo nos tais aglomerados subnormais em todo o Brasil. Segundo o censo 2010, na cidade carioca existem 426.965 domicílios em favelas (o que corresponde a 19,89% de todas as residências) (RYFF, 2011).

Em vez de serem encaradas apenas como locais em que pessoas humildes viviam de modo precário, as favelas logo foram tidas como espaços nos quais predominavam o atraso, a marginalidade, a má higiene e a ausência de moral (RIBEIRO, 2007).

Isso acontecia, em grande parte, porque “[a] pobreza era, naquela época, associada à vadiagem. E os vadios, por sua vez, eram associados ao crime e à imoralidade (*apud* RIBEIRO, 2007). Assim como ocorreu na reforma de Pereira Passos, quando da destruição dos cortiços do Centro da cidade, em vez de tentar integrar o espaço representado pelo morro e aquele representado pelo asfalto, as autoridades não conseguiram aceitar a presença dessas ocupações, esquecendo-se de que elas próprias tinham imposto uma reforma urbanística, sem levar em conta as consequências do despejo de uma massiva população que morava no centro da cidade. Sua ideia de elitizar a região central do Rio e periferizar a população desalojada, lançando-a para longe da cidade, como se fossem bárbaros que não pudessem desfrutar do espaço comum dos demais cidadãos cariocas foi, de certo modo, desarticulada. Ao tentar mirar no alvo, que consistia em remover os pobres do caminho da modernização, seu tiro saiu pela culatra, isto é, o resultado das reformas que pretendiam civilizar o Rio, derrubando as casas coletivas dos bárbaros e abandonando-os à própria sorte, mostrou-se mais do que inesperado, indesejável. É que o célebre “bota-abaixo” imposto por Pereira Passos acabou tendo o efeito contrário a partir do momento em que botou-acima, na base dos morros, a mesma massa de bárbaros de que pretendia se livrar.

Tudo indica que, em meio ao desespero, sentindo-se perdida e sem ter para onde ir, essa massa desorientada, em busca de resposta e socorro, tenha olhado para cima e avistado muito perto dali um espaço onde recomeçar. Ou seja: “A topografia pôs-se a favor daqueles que foram removidos de seus lares miseráveis e lhes ofereceu uma alternativa para se manterem no Centro, próximos de seus empregos: os morros” (RUCHAUD, 2011). De acordo com RIBEIRO (2007), ao se afastarem das casas destruídas, não se afastaram do centro da cidade. Afinal, quem mais poderia ajudar a promover o alargamento das avenidas e o embelezamento da cidade se não essa mesma massa? Segundo Edmílson Martins Rodrigues (*apud* RIBEIRO, 2007), desde o surgimento das favelas, os moradores queriam estar perto do Centro e das oportunidades de trabalho. Se eles dependiam da cidade, não é menos verdade que esta também dependia deles em função de sua mão-de-obra. Dividida em dois mundos representados pelo morro e pelo asfalto, a cidade via seus morros serem ocupados, alterando sua geografia física, em um mundo de zinco e barracos pendurados, de onde se poderá, mais tarde, ouvir repicar, no ouvido do mundo, a fábula da favela cantada no samba...

3.2.1 Anos 1920

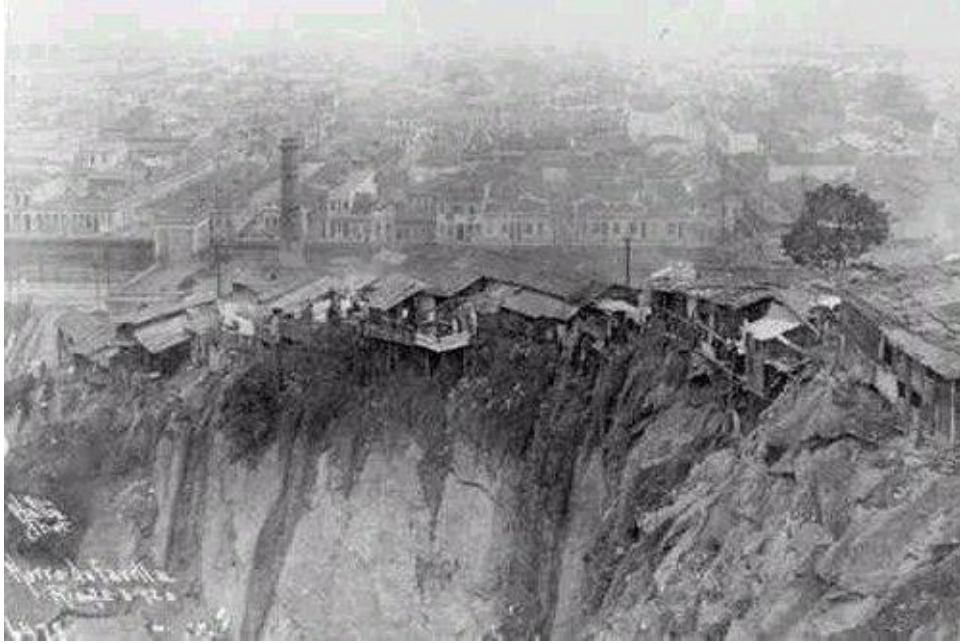
Nos anos 1920, dos três sambas encontrados por Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006), analisamos apenas dois, sendo ambos produzidos em 1928 e de autoria de Sinhô. O primeiro deles, intitulado “A Favela vai abaixo”, não emprega a palavra favela de forma generalizada, mas sim, como nome próprio, o que remete necessariamente ao Morro da Favela, que posteriormente passa a ser conhecido como Morro da Providência (RIBEIRO, 2007). No contexto do “bota-abixo” iniciado por Pereira Passos nos anos 1890, em que cortiços localizados no Centro do Rio foram destruídos em nome de uma reforma urbanística que pretendia modernizar e embelezar a cidade para apagar seus traços coloniais arquitetônicos e étnicos, tem destaque aqui a ocupação de um morro que ficou inicialmente conhecido como Morro da Favela.

Esse destaque é devido pelo fato de esse morro (hoje, Morro da Providência) apresentar três particularidades: ter surgido a partir de uma promessa (não cumprida) feita pelo governo aos soldados enviados à Guerra de Canudos, ser considerado a primeira favela carioca e se revelar como o primeiro morro a ser referenciado no samba. Nesse sentido, se introduzimos a análise dessa letra, retomando o contexto histórico da época em que o morro surgiu, é porque sua importância não se limita a explicar apenas o que envolve o conteúdo deste samba em si, mas serve também para compreendermos o modo como a história deste morro acaba sendo decisiva na memória das demais favelas e na própria condução desta tese.

Quanto à primeira particularidade do Morro da Favela mencionada, é preciso esclarecer que a tal promessa feita aos soldados que voltaram da Guerra de Canudos consistia, caso saíssem vitoriosos, em um prêmio em dinheiro e na compra de uma casa para cada um deles. Após a vitória obtida nessa guerra, os soldados retornaram ao Rio para tomarem posse do prêmio, o que acabou não ocorrendo. Diante disso, e pior, do não pagamento de soldo desde o fim da batalha, eles decidiram ocupar a região de um morro próximo ao Centro. De acordo com Monteiro (2004), estava criada a primeira favela do Rio de Janeiro e do Brasil: o Morro da Favela, hoje conhecida como Favela da Providência.

Figura 8 - Ocupação do Morro da Favela (hoje Morro da Providência)²⁵

²⁵Fonte: www.arquitetonico.ufsc.br/a-reforma-urbana-de-pereira-passos-no-rio-de-janeiro



Logo que ocuparam o espaço, os soldados decidiram chamá-lo de Morro da Favela, em homenagem a uma planta que encobria um dos morros próximos do arraial de Canudos, onde ficava Antônio Conselheiro e seus seguidores, contra os quais haviam lutado. O arbusto típico da Caatinga é popularmente chamado “favela”, sendo conhecido cientificamente pelo nome *Cnidoscolusquercifolius*.²⁶

Figura 9 - De uma planta que lança longe suas sementes²⁷



²⁶ Fonte: <http://cnip.org.br/bdpm/ficha.php?cookieBD=cnip7&taxon=7707>

²⁷ Fonte: ricardoamancio.zip.net

Por empréstimo, o termo estendeu-se também a outras ocupações existentes e às que ainda surgiriam e, na década de 1920, colinas com barracos e casebres passariam, então, a ser conhecidas como favelas, o que possibilita pensar na história da ocupação do Morro da Providência, inicialmente chamado de Morro da Favela, como o mito de origem das favelas (RIBEIRO, 2007).

Dito isso, o segundo momento da análise centra-se, pois, no conteúdo da letra deste samba de Sinhô (1928), na qual é possível observar que, a despeito de sua desprezível dimensão, material e acabamento, a pequena e miserável casa de madeira é valorizada por sua capacidade de preencher a imensidão íntima do sujeito que nela habita.

A Favela vai abaixo

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
 Quanta saudade tu terás deste torrão
 Da casinha pequenina de madeira
 que nos enche de carinho o coração
 Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
 que fizemos constantemente na capela
 Pra que Deus nunca deixe de olhar
 por nós da malandragem e pelo morro da Favela
 Vê agora a ingratidão da humanidade
 O poder da flor sumítica, amarela
 quem sem brilho vive pela cidade
 impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela
 Minha cabocla, a Favela vai abaixo
 Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú
 Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
 Eu só te esqueço no buraco do Caju
 Isto deve ser despeito dessa gente
 porque o samba não se passa para ela
 Porque lá o luar é diferente
 Não é como o luar que se vê desta Favela
 No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
 meu mulato não te espero na janela
 Vou morar na Cidade Nova
 pra voltar meu coração para o morro da Favela
 (SINHÔ, 1928)

Nesse sentido, pelo sentimento topofílico que o une ao casebre, relativizam-se o espaço de dentro e o de fora, assim como as noções de morador e lugar: é que aquele que habita a casa torna-se, também ele, espaço de abrigo para o seu próprio barraco: “Da casinha pequenina de madeira que nos enche de carinho o coração”. Seguindo esse raciocínio, é possível estabelecer

uma relação entre os elementos dessa letra com certa influência modernista, sobretudo no que concerne à valorização de uma vida idílica, ilustrada pela presença da casinha de madeira, da beleza do luar e da diversão proporcionada pelo samba. Por outro lado, essa mesma casinha de madeira, vista pela ótica de Bachelard (2000), ganha um significado mais profundo, uma vez que, para o estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é um ser privilegiado. Tanto em sua unidade quanto em sua complexidade, ela tenta estabelecer a integração de todos os seus valores particulares em um valor fundamental, qual seja, o de que a casa é nosso canto no mundo. E é por isso que esse casebre, visto intimamente, parece tão belo e tem tanto valor.

Tal qual a cabana de Bachelard (2000), ela reflete a multiplicidade de personagens que vão em busca de sua felicidade, ameaçada pela remoção da favela. Se do centro da cabana, saem ventos, e de suas janelas, gaivotas, do centro do barraco cravado no morro, entra o luar. Apesar das tentativas governamentais de delimitar o espaço desses moradores na cidade, um barraco de paisagem tão dinâmica como esta permite-lhes habitar o Universo. Do mesmo modo, o universo vem habitar a sua casa. E, se for mesmo implacável a decisão de derrubarem os casebres do Morro da Favela, ainda assim, pela mirada do luar que se pode fazer da Cidade Nova, será possível continuar habitando o morro de sua predileção. Como se pode notar, o samba entra para intervir no debate público sobre as remoções das populações carentes de zonas interessantes à especulação imobiliária em uma época que já gozava de aceitação, chegando a ser considerado por muitos intelectuais como parte da cultura nacional. Nesse sentido, observa-se uma preocupação de Sinhô em mostrar o processo de expulsão dos moradores, bem como as suas únicas saídas possíveis: ir morar no subúrbio ou partir para outros morros.

Cabe enfatizar que os impactos do “bota-abaixo” de Passos não se limitam apenas à questão habitacional: atingem de forma violenta um modo de vida e uma cultura de classe, com base em laços de solidariedade e ajuda mútua, forjados no ambiente de trabalho e nos espaços comuns de socialização, bem como na memória das lutas contra a escravidão e da luta contra os emergentes ideais capitalistas, que acabam destruindo suas habitações coletivas (RUCHAUD, 2011)²⁸. Isso porque o processo de expropriação não parava na destruição dos barracos, mas continuava na vigilância que controlava outros aspectos da vida como lazer,

²⁸ De acordo com Ruchaud (2011), qualquer semelhança com as ideias modernizadoras e higienistas do atual prefeito do Rio, Eduardo Paes, em sua missão de organizar a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016 não é mera coincidência: a verdade é que quase nada mudou na concepção do espaço público perpetrada pelo Estado e pelo interesse das classes interessadas em lucrar com possíveis remoções de populações carentes que habitam ainda hoje em áreas interessantes aos especuladores imobiliários.

religião, saúde, sociabilidade, festas, relacionamentos amorosos, o que acabava incluindo o próprio samba.

Por sua vez, o segundo samba, “Não quero saber mais dela”, também de Sinhô (1928), apresenta a discussão de um casal que enfrenta uma situação de conflito, em que ambos, mulata e português, tentam estabelecer uma negociação que beira a um par de oposições que poderia ser nominado proposta-recusa:

Não quero saber mais dela

Por que foi que tu deixaste
Nossa casa na favela

Não quero saber mais dela
Não quero saber mais dela

A casa que eu te dei
Tem uma porta e uma janela

Também não quero saber mais dela
Também não quero saber mais dela
Português, tu não me invoca
Me arrespeita, eu sou donzela
Não vou na sua potoca
Nem vou morar na favela
Eu bem sei que tu és donzela
Mas isto é uma coisa à toa
Mulata, lá na favela
Mora muita gente boa

(SINHÔ, 1928)

O conflito é gerado após a descoberta, por parte da moça, de que o português a traiu com outra mulher. Nessa troca de acusações e de tentativa de reconciliação, nota-se que os preconceitos em relação à favela já aparecem como conteúdo no samba, sendo evidenciados pela fala da mulher, que se nega a morar e mesmo a colocar os pés na favela, ao que o homem reage, tentando desfazer sua concepção do lugar, garantindo-lhe a existência de gente honesta que vive por lá.

3.2.2 Anos 1930

Chegamos aos anos 1930 com seis vezes mais sambas relacionados com a favela do que na década anterior. Dos 18 sambas incluídos na pesquisa de Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006), selecionamos 16 para compor o *corpus* de análise. O primeiro deles, chama-se

Acorda escola de samba

Acorda escola de samba, acorda
 Acorda que vem rompendo o dia
 Acorda escola de samba, acorda
 Salve as pastoras e a bateria
 No Morro
 Quando vem rompendo o dia
 Na escola também
 Vem raiando o samba
 A pastora amanhece cantando
 E a turma desperta, entoando
 Um hino de harmonia

(LACERDA; MARTINS, 1937)

Nesta letra, as pastoras podem remeter a um universo bucólico, pastoril, mas também às cantoras que comumente acompanhavam os cantores e sambistas em suas apresentações no Rio. Heitor dos Prazeres, por exemplo, costumava se apresentar assim, acompanhado de cantoras a quem chamava pastoras. De qualquer modo, a possibilidade de associar esta figura a uma paisagem mais rural que a cidade contribui para atribuir à favela o valor da simplicidade, não apenas do ponto de vista da paisagem natural, mas também cultural. Em “No Morro/Quando vem rompendo o dia /Na escola também/Vem raiando o samba”, percebe-se que o próprio samba se comporta como o sol, podendo raiar e despertar sua escola para entoar mais um samba, como faz o astro maior ao lançar seus primeiros raios e acordar as pessoas que moram no morro para mais um dia. Além disso, começa a se vislumbrar nas letras de samba o orgulho dos moradores em relação à favela e à escola que a representa. Fica claro que, a partir do momento em que os habitantes são também os componentes da escola, nada mais natural que ver o morro como espaço que se revela indissociável do samba.

Vejamos, agora, a letra de uma samba de autoria de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas (1937):

Chão de Estrelas

Minha vida era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Andei cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações
 Meu barracão no morro do Salgueiro
 Tinha o cantar alegre de um viveiro
 Foste a sonoridade que acabou
 E hoje, quando do sol, a claridade
 Forra o meu barracão, sinto saudade
 Da mulher pomba-rola que voou
 Nossas roupas comuns dependuradas
 Na corda, qual bandeiras agitadas
 Pareciam estranho festival!
 Festa dos nossos trapos coloridos
 A mostrar que nos morros mal vestidos
 É sempre feriado nacional
 A porta do barraco era sem trinco
 Mas a lua, furando o nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas os astros, distraída,
 Sem saber que a ventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão

(BARBOSA; CALDAS, 1937)

A narratividade dessa canção pode ser observada, em um primeiro momento, pela presença do pretérito imperfeito dos verbos ser, viver, ter, parecer, salpicar, pisar, os quais remetem a um tempo e, de igual modo, a um referente perdido que tem seu lugar na favela. Em um segundo momento, o pretérito perfeito (foste, voou) demarca o porquê da perda que tanto marcou essa época: trata-se do fim de um relacionamento, rompido pela mulher que abandona o lar. Em seu lembrar, percebe-se que o barraco não é propriamente definido pela perspectiva da precariedade, mas de uma felicidade que não existe mais em função da ausência da amada. Nesse sentido, na memória do homem, o barraco ressurgiu como um centro de reminiscências, como um espaço que, pendurado no morro, ao contrário do que se poderia supor, apresenta muito mais vantagens do que desvantagens, quando uma ausência (“sem trinco”) significa uma presença muito mais apreciável (a das estrelas): “A porta do barraco era sem trinco/ Mas a lua, furando o nosso zinco/ Salpicava de estrelas nosso chão”.

Infelizmente, a indiferença da mulher pelo companheiro, que, distraída, chegava até a pisar em astros, não permitiu nem mesmo que ela percebesse sua visão de mundo. Para ele, o que valia na vida era viver um grande amor e ter uma ligação com a natureza, de preferência sob o embalo das cordas de um violão: “Tu pisavas os astros, distraída/Sem saber que a ventura

desta vida/É a cabrocha, o luar e o violão”. Desfeita a magia do amor, desfaz-se também seu castelo de areia, seu barracão. Ao despertar da ilusão desse amor, o sambista se compara a um palhaço. Antes disso, entretanto, a paisagem da favela era vislumbrada como um chão de estrelas pela proximidade com o céu. Por sua vez, os buracos no telhado de zinco constituíam muito mais uma vantagem arquitetônica do que um defeito na construção, na medida em que, por eles, a luz da lua iluminava o casebre, dando-lhe a aparência de um palco. Já a caótica disposição de roupas no varal, em sua confusão multicolorida, além de contribuir para opor a aparência caótica da favela em relação à ordem imposta pelo/no asfalto, revela também uma desordem que remete a um ambiente festivo, o qual, de certo modo, contradiz o mundo do trabalho, expressando-se em um espetáculo de cores, luz e som.

Se há pobreza no barraco, evidenciada pela falta de trinco e pelos furos no telhado de zinco, há toda uma riqueza de experiências passadas localizadas, especializadas. Ao “narrá-las” na canção, o sambista situa seu barraco em uma paisagem da favela que não se mostra, de modo algum, fixa. Assim como, em sua memória, o passado não está longe de seu presente, tanto o barraco de outrora quanto o atual se interpenetram. A presença do primeiro, revelada na ausência, só faz aumentar seu vazio e sua sensação de solidão. E assim, sozinho no barraco, não há mais luminosidade, cor ou sonoridade possível.

Esse dinamismo da paisagem é possível por duas razões: de um lado, está o distanciamento temporal, que permite ao sujeito vislumbrar sua ruína, representada pelas luzes do palco apagadas e pela ausência do alarido. De outro, o sol da razão, ao forrar a pequena casa, revela que diante da solidão, a única coisa que lhe resta é a lembrança amarelada de seu barraco-palco, da felicidade de outrora localizada no referente perdido, em uma paisagem construída, aliás, pelo engano de seu próprio coração. Tal reflexão permite compreender, de forma aplicada, aquilo que dizíamos no primeiro capítulo, na seção que trata do espaço estético. De acordo com o ângulo de que é vista, a paisagem se altera. E do ângulo de um homem que acorda de uma ilusão, desfazendo-se da roupa de palhaço dourada e dos guizos falsos de alegria, o cenário não poderia ser menos desolador, restando-lhe apenas evocar saudosamente a paisagem perdida, aquela que findou no mundo real, mas não em sua cartografia íntima.

Em 1931, Ari Barroso compõe o samba “Faceira”:

Faceira

Foi num samba
De gente bamba, oi, gente bamba
Que te conheci, faceira

Fazendo visagem, passando rasteira
 Que bom, que bom, que bom
 Foi num samba
 De gente bamba, oi, gente bamba
 Que te conheci, faceira
 Fazendo visagem, passando rasteira
 E desceste lá do morro
 Pra viver aqui na cidade
 Deixando os companheiros tristes
 Loucos de saudade
 Mas, linda criança
 Tenho fé, tenho esperança
 Que, um dia, há de voltar
 Direitinho ao seu lugar
 Foi num samba
 De gente bamba, oi, gente bamba
 Que te conheci, faceira
 Fazendo visagem, passando rasteira
 Quando rompe a batucada
 Fica a turma aborrecida
 O pandeiro não dá nada
 A barrica recolhida
 Tua companhia
 Faz falar a bateria
 Encantando o tamborim
 Vem pro samba, vai por mim
 (BARROSO, 1931)

Nesta letra, a decepção do sambista pelo comportamento da mulher é evidenciada em “Desceste lá do morro pra viver aqui na cidade”. Entretanto, sua esperança é retomada a partir felicidade, mas também do momento em que afirma: “Tenho fé, tenho esperança/Que, um dia, há de voltar/Direitinho ao seu lugar”. Ao seu ver, a volta da mulher garantirá não apenas sua própria a dela e a de seus amigos, bem como a possibilidade de se restabelecer a alegria do samba, na harmônica mescla de seus instrumentos.

Se a fé e a esperança são manifestadas, isso significa que o sujeito parece conhecer duas realidades: a do asfalto e a do morro. É que a propriedade de sua afirmação certamente tem a ver com o fato de morar ou circular com certa frequência na/pela cidade. Apesar da impossibilidade de definir se seu conhecimento da cidade é direto ou indireto, percebe-se que, ao dizer “aqui na cidade” em oposição a “lá do morro”, o sujeito tem total consciência da existência de um Rio partido. Dividido entre o morro e o asfalto, estes dois mundos estabelecem suas diferenças tanto por sua paisagem física quanto, sobretudo, por sua paisagem simbólica, em boa medida, construída na canção popular brasileira e, logo, no próprio samba. Em tal paisagem cultural e simbólica, a identificação do espaço do morro se dá pela presença do samba, da batucada, da gente bamba, da mulata faceira que faz visagem e dá rasteira. Se o cenário se

altera, é sinal de que, na falta de um dos elementos, tudo pode ser comprometido, daí a insistência para que ela volte: “Fica a turma aborrecida/O pandeiro não dá nada/A barrica recolhida/Tua companhia faz falar a bateria/Encantando o tamborim/Vem pro samba, vai por mim”.

Dois anos mais tarde, em 1933, Hekel Tavares e Joraci Camargo compõem o samba intitulado “Favela”:

Favela

No carnaval me lembro tanto da favela
 Onde ela morava
 Tudo o que eu tinha era
 Uma esteira e uma panela
 E ela gostava
 Por isso eu ando pelas ruas da cidade
 Vendo que a felicidade
 Foi aquilo que passou
 E a favela, que era minha
 E que era dela,
 Só deixou muita saudade
 Porque o resto ela levou.
 Inda outro dia,
 Eu fui lá em cima na favela,
 E ela não estava
 Onde era a casa
 Encontrei uma chinela
 Que ela sambava
 Me lembro tanto do café numa tigela
 Que ela me dava
 E de umas rezas
 Que por mim,
 Lá na capela
 Só ela rezava.

(TAVARES; CAMARGO, 1933)

Da cidade, o sujeito tem sua percepção alterada em relação à favela, que passa a ser lembrada como um espaço vivido, em um ambiente de felicidade e realização amorosa, malgrado a quase inexistência de posses: “Tudo o que eu tinha era/Uma esteira e uma panela”. A marca desse passado se define pela conjugação dos verbos no pretérito imperfeito e pelo tom nostálgico de um discurso que chega a comover com seu “Me lembro tanto (...)”, no qual até mesmo a lembrança do “café numa tigela” pressupõe a presença de um cenário que se mantém vivo, muito embora só se encontre um pequeno vestígio da paisagem em sua dimensão visível, concreta, quando diz: “Eu fui lá em cima na favela/ E ela não estava/ Onde era a casa/Encontrei uma chinela”. Já a paisagem referencial, onde o sujeito encontra a “chinela” da mulher amada,

sobrepõe-se aquela que estava escondida no silêncio da geografia de dentro, lá onde a casa que não existe mais permanecerá para sempre na lembrança como um espaço que, ainda que minúsculo e precário, abriga uma felicidade que não tinha tamanho. A letra trata ainda de um caráter religioso, percebido pelas palavras “capela”, “rezas” e “rezava”. Além disso, nota-se também que, apesar de o sujeito estar lidando com a memória de um passado amoroso, a referência ao lugar também é estabelecida como espaço de samba, mediado pela dança: “Eu fui lá em cima na favela (...)/Encontrei uma chinela/Que ela sambava”.

Passados três anos, em 1936, Roberto Martins e Valdemar Silva compõem um samba que leva o mesmo nome deste cuja letra acabamos de analisar:

Favela

Favela oi, favela,
 Favela que guardo no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor
 E do samba-canção.
 Hoje tão longe de ti
 Se vejo a lua surgir
 Eu relembro a batucada
 E começo a chorar
 Favela das noites de samba
 Berço dourado dos bambas
 Favela é tudo que eu posso falar.
 Favela, oi
 Minha favela querida
 Onde eu senti minha vida
 Presa a um romance de amor
 Numa doce ilusão
 E uma saudade bem rara
 Na distância que nos separa
 Eu guardo de ti esta recordação.
 Favela, oi

(MARTINS; SILVA, 1936)

Mais uma vez, percebe-se que o lugar não está descolado do que foi vivido. Lembrar-se da favela é afirmar uma posse afetuosa, o que se percebe pelo pronome possessivo associado ao adjetivo que qualifica amorosamente o lugar: “**Minha** favela **querida**” (grifos nossos). A possibilidade de se apropriar da favela como sendo sua e de qualificá-la de forma humanizada, manifestando todo o seu bem querer por meio da palavra “querida” só é possível na medida em

que se estabelece entre o espaço e o sujeito uma relação de topofilia (TUAN,1980), em que ficam evidentes os laços afetivos do sujeito para com o lugar.

Uma inovação pode ser observada em “Feitio de oração”, onde a questão espacial é mencionada, não para centralizá-la, mas justamente para desfocá-la, colocando-a em segundo plano. Para Noel Rosa (1933), a origem do samba pouco importa. Mais importante do que aprofundar a velha e polêmica discussão sobre o lugar de seu surgimento (se na Bahia, no asfalto ou nos morros cariocas) é reconhecer que essa expressão musical veio do coração. Nesse sentido, sambar, no entendimento do sambista, ultrapassa o próprio significado do samba como expressão artística, tanto como dança quanto como música, visto que sambar significa chorar de alegria, sorrir de nostalgia, em uma felicidade triste ou em uma tristeza feliz. Ao nosso ver, toda essa ambiguidade indica que, do mesmo modo que viver, sambar também não é preciso.

Feitio de oração

Quem acha vive se perdendo
 Por isso agora eu vou me defendendo
 Da dor tão cruel desta saudade
 Que, por infelicidade,
 Meu pobre peito invade
 Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia
 Por isso agora lá na Penha
 Vou mandar minha morena
 Pra cantar com satisfação
 E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba em feiti de oração
 O samba na realidade não vem do morro
 Nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração.

(ROSA, 1933)

Dois anos mais tarde, Assis Valente e Zequinha de Abreu (1935), revisitam a Mangueira, afirmando que não há outro lugar como ela.

Mangueira

Não há nem pode haver
 Não há nem pode haver
 Como a Mangueira não há
 O samba vem de lá, alegria também
 Morena faceira só Mangueira tem

Mangueira está sempre em primeiro lugar
 Aonde a cadência do samba rompeu
 Deixa São Carlos falar
 Deixa o Salgueiro dizer

Morena que até nem é bom se falar
 Na qualidade ela é superior
 É carinhosa no amor
 Filha do samba e do amor

(VALENTE; ABREU, 1935)

Aqui fica evidente certa competição entre os morros cariocas, uma competição que se orienta pela maior presença de mulheres bonitas e pela produção dos melhores sambistas, incluindo cantores, compositores e instrumentistas. De acordo com Alvito (*in* ZALUAR; ALVITO, Orgs., 2006), se compararmos as rixas territoriais existentes entre a população negra de Nova York e a do Rio, veremos que, no último caso, muito da rivalidade encontrada em solo carioca se ameniza, em termos de combate físico e violência, no contexto das escolas de samba.

Ser melhor do que o outro, em termos de território, é afirmar-se por ter o melhor samba composto, tocado, cantado e no pé, ou seja, é provar que, na sua favela, existem os melhores instrumentistas, os melhores compositores, os melhores cantores e as cabrochas mais atraentes. E se tudo isso precisa ser mesmo provado, não há como a avenida, onde se realizam o desfile das escolas de samba que, além de representarem suas cores, representam seu lugar, sua comunidade. No próprio nome, a Estação Primeira de Mangueira representa o morro e sua gente, bem como a escola em toda a sua competitividade e tradição.

Em outro samba, igualmente intitulado “Mangueira”, Kid Pepe e Alcebíades Barcelos (1937) cantam o amor pela Mangueira-morro-escola. Se confundidos estão o lugar e a agremiação, é que porque a autoestima dos moradores se afirma pelos feitos e pelas conquistas da escola, que desloca a favela do anonimato, apresentando-a ao mundo e ao próprio Brasil como filha legítima: “A Mangueira de encantos mil (...) / és filha deste Brasil/que tens nome na história (...) / Namoradas do cruzeiro / Tu no samba brasileiro tens a fama e tem a glória”.

Nesse sentido, é possível afirmar que, sem a visibilidade que o samba lhe dá, a Mangueira não teria o *status* que tem tanto como escola quanto como morro. Poderia, inclusive, continuar a ser tratada como filha ilegítima do Rio e do Brasil. Entretanto, por intermédio da

paisagem construída pelo sambista, o morro da Mangueira fica conhecido, ganhando fama e glória, sendo reconhecido legitimamente, apagando, portanto, sua imagem de filho bastardo.

Por sua vez, “Menos eu”, de Roberto Martins (1936), não exalta o lugar nem menciona a relação do sujeito com ele, mas, sim, trata a favela como cenário onde são passados e rememorados os acontecimentos da vida. Neste caso, apresenta-se a história de uma desilusão amorosa. O sujeito finge não sentir a dor do abandono:

Menos eu

Eras no morro a mais formosa flor
 Todo mundo cantava, em teu louvor
 Todo mundo, menos eu
 Todo mundo colheu, a tremer de desejo
 Entre a flor dos teus lábios, a flor do teu beijo
 Todo mundo, menos eu
 Tu fugiste depois pra cidade
 A alegria do morro morreu
 Todo mundo chorou de saudade
 Todo mundo, menos eu
 Entre as luzes fatais da cidade
 A orgia cruel te envolveu
 Todo mundo chorou de piedade
 Todo mundo, menos eu
 Mas um dia, na mesma paisagem
 Outra flor a sorrir, floresceu
 Todo mundo rendeu-lhe, homenagem
 Todo mundo, menos eu
 Teu olhar, tua voz envolvente
 Teus cabelos e tudo que é teu
 Todo mundo, esqueceu finalmente
 Todo mundo, menos eu.

(MARTINS, 1936)

Nesta letra, tem-se uma paisagem dinâmica, que se altera de acordo com a chegada de uma nova moradora que bem poderia substituir a presença daquela que se perdeu na cidade: “Mas um dia, na mesma paisagem/Outra flor a sorrir, floresceu”. Para aquele que fingia ter esquecido a mulher que partiu, a renovação da paisagem com o florescimento desta “outra flor” bem poderia alterar seu estado de humor. Entretanto, a linha do horizonte onde fixa seu olhar não é a mesma daqueles que conseguiram esquecê-la com a chegada da nova moradora, revelando que seu ângulo de visão não consegue sair do passado, mantendo sempre em vista a sombra de uma paisagem inesgotável e inesquecível: “Todo mundo esqueceu finalmente/ Todo mundo, menos eu”.

Na mesma década, em 1938, Cascata compõe o samba

Meu romance

Embaixo daquela jaqueira/ Que fica lá no alto, majestosa
 De onde se avista a turma da Mangueira
 Quando se encontra com suas pastoras famosas
 Ai, foi lá, quem é que diz/ Que o nosso amor nasceu
 Na tarde daquele memorável samba/ Eu me lembro
 Tu estavas de sandália/ Com teu vestido de malha
 No meio daqueles bambas/ Nossos olhares cruzaram
 E eu para te fazer a vontade / Tirei fora o colarinho
 Passei a ser malandrino / Nunca mais fui à cidade
 Pra gozar do teu carinho/ Naquela tranquilidade
 E hoje faço parte da turma/ No braço trago sempre o paletó
 O lenço amarrado no pescoço/ Eu já me sinto um outro moço
 Com meu chinelo Charlotte/ E até faço valentia
 E tiro samba de harmonia

(CASCATA, 1938)

Os detalhes lembrados pelo sambista situam a jaqueira como parte física de uma paisagem-testemunha do início do romance. Como não poderia deixar de ser, essa paisagem ficava lá no alto, de onde se podia avistar a turma da Mangueira, os bambas, e se ouvir a batucada de um memorável samba. Como, pois, esquecer que foi em meio a tudo isso que os olhares se cruzaram pela primeira vez? O *coup de foudre* pelo samba e pela mulher foi tão intenso, que o sujeito mal espera sair dali para começar sua iniciação. A transformação do sujeito se dá pelo encontro com a mulher amada, mas também por influência de uma estética e de uma filosofia de vida lançadas pelo samba. Em relação à estética, pode-se dizer que ele abandona as roupas usadas na cidade, o que pressupõe o uso de terno e gravata. Ao tirar fora o colarinho, ele se retira também do meio urbano, livrando-se de todas as suas imposições, inclusive da do mundo trabalho, para alcançar um estilo de vida que se aproxime do estilo do malandro.

Sua atitude demonstra disponibilidade para mudar não apenas o modo de vestir, mas também de conceber a vida. Seu objetivo é ser aceito pela mulher e pelas pessoas com quem ela convive em função do samba, o que pode ser constatado em: “E eu para te fazer a vontade”, “Para gozar do teu carinho” e “E hoje faço parte da turma”. Por sua vez, com o trecho “O lenço amarrado no pescoço/ Eu já me sinto um outro moço/ Com meu chinelo Charlotte/ E até faço valentia/E tiro samba de harmonia”, percebe-se que o fato de vestir-se de malandro, com lenço no pescoço e chinelo Charlotte, opera nele tanto a sensação de se ver como outro, mais valente, quanto a de se sentir mais apto musicalmente. Mudar de roupa funciona, então, como rito de

passagem para outro mundo, para uma paisagem em que obrigatoriamente é preciso se comportar de forma mais relaxada e informal.

No samba “Minha embaixada chegou”, Assis Valente (1934) trata o sambista como um embaixador, que vem representar toda uma visão de mundo relacionada com o mundo do samba e com a gente que vem do morro:

Minha embaixada chegou

Minha embaixada chegou,
Deixa o meu povo passar,
Meu povo pede licença,
Pra na batucada desacatar.
Vem vadiar no meu cordão,
Cai na folia meu amor,
Vem esquecer tua tristeza,
Mentindo a natureza,
Sorrindo a tua dor.
Minha embaixada chegou...
Usei o nome da favela,
Na luxuosa academia,
Mas a favela pro doutô,
É morada de malandro,
E não tem nenhum valor.
Não tem doutores na favela,
Mas na favela tem doutores,
O professor se chama bamba,
Medicina na macumba,
Cirurgia, lá é samba.
Minha embaixada chegou...
Vem vadiar no meu cordão...
Já não se ouve a batucada,
A serenata, não há mais,
E o violão deixou o morro,
E ficou pela cidade,
Onde o samba não se faz.
Minha embaixada chegou,
Deixa o meu povo passar,
Ela agradece a licença,
Que o povo lhe deu,
Para desacatar....

(VALENTE, 1934)

A licença poética que se observa em “Minha embaixada chegou/Deixa o meu povo passar/Meu povo pede licença/Pra na batucada desacatar” se dá pela arte do samba, em uma festa que permite ao sujeito se travestir, vadiar, entrar na folia, esquecer a tristeza, mentir a natureza e fazer a dor sorrir, em vez de chorar. Se dependesse do olhar exclusivo de um *outsider*

(RELPH, 1976), representado pela figura do “doutô”, provavelmente não haveria o reconhecimento da existência de outro tipo de doutor presente na favela. Ao se apresentar como embaixador de seu povo, o sambista abre passagem para os professores e médicos do morro. Desse modo, ele relativiza a importância dada à academia, em nome da defesa da sabedoria popular, representada pelos bambas e pelos curandeiros da macumba. Vistos do ponto de vista da música e da religião, esses talentos convergem no samba, operando cura para a tristeza da alma, mostrando muitas vezes mais eficácia do que uma cirurgia.

Já em “Samba Nosso”, de Eduardo Souto e Renan Certain (1932), observa-se nitidamente, na letra desse samba, a intertextualidade de uma das orações mais conhecidas no contexto cristão, o Pai-Nosso:

Samba Nosso

Samba Nosso
 Muito amado
 que desceste lá do morro
 de cavaco, de cuíca
 repicando no pandeiro
 sejas sempre respeitado
 se isso for do teu desejo
 na Favela, na Pavuna,
 na Gamboa, no Salgueiro
 O batuque de cada dia dá-nos hoje por favor
 (SOUTO; CERTAIN, 1932)

Nela, o samba toma o lugar do Deus do Cristianismo. Seu reino não fica no céu, mas no morro. Assim como faz Cristo, que desce à Terra para conviver entre os homens, o samba desce em direção ao asfalto para salvar os habitantes de lá de uma vida burguesa e sem graça, levando consigo os instrumentos que lhe garantirão uma alegria sem fim: cavaco, cuíca e pandeiro. Ao dizer “Samba (...) que desceste lá do morro”, o sambista evidencia a favela como o lugar de origem dessa expressão musical, homenageando certos morros (con)sagrados que, já nessa época, eram conhecidos por sua tradição no samba. Ao final da oração, àqueles cuja religião tem seu deus no samba, pede-se que nunca falte à mesa (ou ao redor dela) o pão-batuque de cada dia, indispensável à sobrevivência de quem se alimenta de samba.

Por sua vez, em “Sambista da Cinelândia”, de Cláudio Mesquita e Mário Lago (1936), não é o deus-samba que desce à cidade para convencer os moradores de que seu modo de vida está equivocado e perdido em meio a tantos afazeres da rotina, mas o próprio sambista:

Sambista da Cinelândia

Sambista Desce o morro
 Vem pra Cinelândia
 Vem sambar
 A cidade
 já aceita o samba
 E na Cinelândia
 Só se vê gente a cantar: sambista!

Hoje está tudo tão mudado
 Acabou-se a oposição
 Escolas, há por todo lado
 De pandeiro e violão.

O morro já foi aclamado
 Com um sucesso colossal
 E o samba já foi proclamado
 Sinfonia Nacional.

(MESQUITA; LAGO, 1936)

Ao mencionar a aceitação da cidade em relação ao samba, é possível confirmar o quanto a sociedade carioca desprezou, em um primeiro momento, essa expressão musical, chegando mesmo ao ponto de se escandalizar com as primeiras aparições públicas dos sambistas. Agora, o sambista é convidado a descer do morro, com o *status* de autor de uma Sinfonia Nacional. E nada mais significativo do que ser recebido na Cinelândia²⁹, um dos ícones da arquitetura e da cultura carioca, onde ficam concentrados belíssimos prédios, casarões e casarios da capital fluminense, em uma mescla de estilos que vão do colonial ao neoclássico, do art-nouveau ao art-déco.

Nesse complexo arquitetônico, a Cinelândia apresenta verdadeiras relíquias como a Biblioteca Nacional, o centenário Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Cine Odeon, o Museu de Belas Artes, além da Câmara Municipal da cidade, entre outras construções que testemunharam o nascimento do país³⁰. Sempre eclética, a Cinelândia, que até hoje permanece como arena democrática para onde convergem as principais manifestações artísticas, políticas

²⁹ A história da Cinelândia inicia em 1750, com a inauguração do Convento da Ajuda, primeiro prédio a ser instalado em volta da Praça Marechal Floriano Peixoto, entre as Ruas do Passeio e Evaristo da Veiga. Esse convento permaneceu ali por 161 anos, até o ano de sua demolição em 1911. A forma como é hoje conhecida começou a ser configurada a partir daí, quando Francisco Serrado comprou o terreno. Inspirado pela Broadway e Hollywood, construiu um complexo de cinemas na área antes ocupada pelo convento. O projeto previa ainda a construção de cinemas, bares, lojas, restaurantes e pistas de patinação. Até a década de 1940, foram inaugurados 11 cinemas, daí o nome Cinelândia. Nessa Broadway Brasileira, também foram construídos casas noturnas, teatros e cassinos, além de hotéis onde ocorriam festas e bailes de gala com a presença de personalidades brasileiras, artistas da música internacional e ícones de Hollywood (Fonte: <http://panorama.jll.com.br/onde-o-rio-e-mais-carioca/>)

³⁰ Fonte: <http://panorama.jll.com.br/onde-o-rio-e-mais-carioca/>

e sociais de todos os tempos, não poderia ter sido melhor escolhida para receber o sambista. A aclamação do samba por parte de cariocas que frequentavam a Cinelândia naquela época leva necessariamente ao reconhecimento do sambista não apenas como autor da Sinfonia Nacional, o samba, mas também como autor da fábula da favela, um lugar que, pelo samba, tem reconhecido seu potencial de exportador de talentos e de celeiro de bambas, tornando-se lugar de outros lugares.

Já em “Saudades do meu barracão”, de Aaulfo Alves (1935), a referência ao lugar e à casa não está atrelada à iminência de sua extinção ou de uma catástrofe, mas, sim, à felicidade outrora lá vivida.

Saudades do meu barracão

Hoje choro com saudade do meu barracão
 Toda riqueza que havia era um violão
 E uma morena faceira
 Que me desprezou
 Só me deixando tristeza alegria levou
 Hoje mora na cidade
 Essa morena bonita
 Toda cheia de vaidade
 Não usa mais chita
 Procuro tudo esquecer
 Volta pro meu barracão
 E ouve o que vou te dizer
 Tudo isso é ilusão

Hoje a morena faceira
 Mora num arranha-céu
 E eu passo a noite inteira
 Cantando ao léo
 Pobre do meu violão
 Já não tem mais alegria
 Triste do meu barracão
 Que é só nostalgia.

(ALVES, 1935)

Como se pode observar, a precariedade da casa é mencionada, mas não é posta em primeiro plano, uma vez que a garantia da felicidade depende muito mais de uma paisagem em que estejam presentes a mulher amada e um violão que estabeleça a trilha sonora para embalar o amor do casal do que de um cenário admirável em que ambos não apareçam. Nesse sentido, se a casa tem violão e mulher, já é casa. Ambos são, aliás, o que há de mais caro nela. A saudade do barracão está relacionada com a lembrança do romance vivido com a morena. Se ela parte pra morar na cidade, muda seu jeito de ser, fica mais exigente até com as roupas: “Não usa mais

chita”, tornando seu casebre vazio, solitário. O fato de ela passar a viver em um arranha-céu fere sua alma de tal modo que só lhe resta nostalgia, o barraco e o violão.

3.2.3 Anos 1940

Chegando à década de 1940, partimos em direção à análise de nove letras de samba, escolhidas entre as 13 canções recolhidas no *corpus* de Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006). O primeiro samba a ser analisado é de autoria de Herivelto Martins (1942):

Ave Maria no morro

Barracão
 De zinco
 Sem telhado
 Sem pintura lá no morro
 Barracão é bangalô
 Lá não existe
 Felicidade
 De arranha-céu
 Pois quem mora lá no morro
 Já vive pertinho do céu
 Tem alvorada
 Tem passada
 Ao alvorecer
 Sinfonia de pardais
 Anunciando o anoitecer
 E o morro inteiro
 No fim do dia
 Reza uma prece
 À ave Maria
 E o morro inteiro
 No fim do dia
 Reza uma prece
 À ave Maria
 Ave maria
 Ave

(MARTINS, 1942)

Nesta letra, é possível observar, mais uma vez, que a paisagem da favela no samba pouco se altera em relação às décadas anteriores. O barracão continua não tendo nada de encantador em sua dimensão física. Entretanto, apesar de não ter nem pintura nem telhado, tem tudo,

chegando mesmo a ser comparado a um bangalô,³¹ considerado símbolo de *status* entre os indianos. Se não arranha o céu, é porque não há necessidade disso, vive-se pertinho dele. Sua essência é mais simples, inclusive, por fora: não conta com os traços de um engenheiro nem com os artifícios imprescindíveis à construção daquele. Ou seja, a simplicidade do barraco é a mesma da felicidade simples, menos artificial e vertical nas relações. O fato de estar instalado sobre o morro é que lhe dá essa vantagem de arquitetônica de acarinhar o céu. Do barracão, é possível ver o sol nascer, ouvir os pássaros à tardinha que, como em uma sinfonia sublime, anunciam a chegada da noite. No final do dia, o morro inteiro reza uma prece. Não há, nisso, a imagem da fraternidade, de um ritual religioso a unir as diferenças e toda a diversidade da favela?

Em “Eu nasci no morro”, de Ari Barroso (1942), o próprio título do samba remete à uma autoafirmação do sujeito em relação ao seu lugar de origem:

Eu nasci no morro

Não tenho queixas da vida
 Nem de ninguém
 Que nasceu feliz
 Pois cada um de nós, neste mundo,
 Tem o destino que Deus lhe deu
 Não adianta chorar
 Não adianta se revoltar
 Eu nasci, no morro,
 num pobre barracão
 De caixão
 Vida de cachorro
 Pé no chão,
 Sem tostão
 E depois, segui o meu caminho,
 Eu sozinho
 Conheci o luxo, a vaidade
 Lá da cidade
 Meus amores
 Não duravam mais que um dia
 Eu sofria

³¹Um bangalô ou bangaló consiste em um tipo de casa que possui um só andar, sendo muito popular na América do Norte. Seu significado remete a "bengali", no sentido de "casa no estilo de Bengala". Esse tipo de casa era tradicionalmente pequeno, de um só andar e uma varanda. Já os bangalôs modernos normalmente apresentam um andar ou um andar e meio, podendo ser grandes. Na Índia, o termo Bangalô refere-se a qualquer residência pertencente a uma só família, o que se opõe ao edifício de apartamentos, que é a típica residência das classes médias urbanas. Nesse país, possuir um bangalô é símbolo de *status* (WIKIPÉDIA. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bangal%C3%B4>. Acesso em 02/07/2013).

Consolava o coração, no meu violão
 Afinal, me convenci
 Lugar melhor, não encontrei
 No morro, eu nasci
 E, no morro, eu morrerei
 (BARROSO, 1945)

Se há miséria no morro, ela é sempre contrabalanceada pela generosidade que se encontra no modo de viver das pessoas que lá habitam. O morro é pobre, mas tem a grandeza de não ter falsidade, vaidade. O luxo e a vaidade lá da cidade fazem do amor uma ilusão que fatalmente acaba em sofrimento. Canta-se a mágoa de ter sido iludido, mas essa ilusão tem remédio, pois vem da terapia musical nas notas do violão. E assim, embalado pelo samba, o sujeito pode ser curado, descansando no conforto e na segurança que só podem existir em sua própria casa, no morro, o que coincide com a reflexão de Tuan (1983), para quem a Geografia é o estudo da Terra como o lar, não havendo nada como ele. É possível reconhecer um diálogo com a letra aqui analisada em uma canção de Lupicínio Rodrigues (1977), chamada “Felicidade”, uma vez que se encontra reiterada a ideia da cidade como um lugar onde a falsidade impera, em contraposição ao que ocorre no interior: “E é por isso que eu gosto lá de fora/Porque sei que a falsidade não vigora/ (...) Cá na cidade se vê tanta falsidade/Que a mulher faz sacanagem até dentro de pensão”.

Em 1943, temos um samba de Estanislau Silva e João Peres (1943), chamado “Favela morena”, em que o espaço do morro é desta vez, visto como espaço de samba: “Minha favela morena/ Das noites de batucada/ Favela das serenatas/ Berço do samba dolente/ Da melodia morena/ Que fere a alma da gente/ Lá no morro da Favela tem/ Muito amor e batucada tem”. Ao chamar a favela de “morena”, é possível que o sambista esteja se referindo à cor dos habitantes da favela, composta por uma maioria negra e parda. Por outro lado, ela pode estar sendo comparada a uma mulher bonita e amorosa, de quem não se deseja ficar longe, tanto em função do amor quanto da batucada.

Não é à toa que o sentimento amoroso, no samba, se mostra de forma tão vigorosa, sendo sempre espacializado na favela, onde as lembranças dos momentos felizes vividos com a mulher têm um lugar privilegiado. De acordo com Mello (2011), as reminiscências deixam registros tão profundos, que alguns lugares de outrora, mesmo pulverizados em suas formas materiais, físicas, prosseguem sendo cortejados, tornando-se símbolos eternizados na memória.

Assim como na letra que acabamos de analisar, também em “Favela querida”, Cristóvão de Alencar e Sílvio Pinto (1941) apresentam a favela como uma paisagem que testemunha o

início de uma relação amorosa. Reforçando uma tradição de cantar o amor sempre relacionado ao lugar, que já se via nas décadas de 1920 e 1930, a favela serve de cenário e de centro de reminiscências de uma história que teve início em meio ao samba. Se dizer adeus ao lugar é sofrível, isso significa que lá estão as lembranças dos sonhos mais doces, sendo por isso mesmo, impossível dar-lhe as costas. Ainda que a favela seja um espaço repudiado por muitos, a experiência que se tem com o lugar é responsável em grande medida pela aderência que o sujeito apresenta em relação a ele. Assim, cada um interpreta o “seu” mundo vivido a partir de valores e estoques de experiências próprias associadas a de outros indivíduos, o que lhe permitirá compor uma geografia existencial, particular, a que ele poderá chamar de “sua”:

Favela querida

Minha Favela querida
 Se eu for para outro lugar
 Na hora da despedida
 Eu bem sei
 Que vou chorar
 Favela dos sonhos meus
 Não sei te dizer adeus
 Pois foi na favela que eu conheci
 Sambando na ribanceira
 Uma cabrocha faceira
 Que nunca mais esqueci
 (ALENCAR; PINTO, 1941)

O samba “Gosto mais do Salgueiro”, de Wilson Batista e Germano Augusto (1943), trata dos contrastes entre um espaço que representa a favela e outro que se relaciona com o asfalto. Apesar de ambos fazerem parte da mesma cidade, não é esta a impressão que nos é passada:

Gosto mais do Salgueiro

Não posso sair do Salgueiro, estamos em fevereiro
 Você quer me levar pra Copacabana
 Quer me ver toda bacana, mas já tenho pandeiro

Samba primeiro, samba primeiro
 Gosto muito de você mas tenho amor ao meu Salgueiro

Eu sou lá no morro a porta-estandarte
 Já ganhei medalha, sambar é uma arte
 Já me batizaram o Samba em Pessoa
 Mas não deixo o Salgueiro assim à toa
 (BATISTA; AUGUSTO, 1943)

A análise desta letra permite afirmar que não se troca o orgulho de representar o lugar para “virar” bacana no asfalto, em um dos cartões postais mais conhecidos do Rio. Copacabana constitui o ideal de lugar paradisíaco, símbolo tipo exportação da capital carioca que, naquela época, alcançava seu apogeu, sobretudo em função de sua localização privilegiada, próxima da praia. Além do apego ao lugar, vê-se que a porta-estandarte reconhece seu sambar como arte e, apesar das possíveis facilidades que poderia alcançar com a proposta daquele que a convida para morar no asfalto, sua arte é engajada não apenas do ponto de vista individual, com reconhecimento de seu talento por meio de medalha e de elogios que a elevam ao patamar de “samba em pessoa”, mas também do ponto de vista de um engajamento coletivo com sua comunidade e com a própria escola de samba que ela e outros habitantes do morro ajudam a compor. A centralidade no morro e tudo o que representa em sua vida decorre da tradição oral, dos costumes e daquilo que lá viveu, o que contribui para que o Salgueiro represente simbolicamente o umbigo do seu mundo. De acordo com Tuan (1983), é comum as pessoas entenderem o canto no mundo no qual habitam como o único favorável, bem como os seus costumes e hábitos como a quinta-essência humana. Nesse sentido, tudo o que estiver longe de seu lugar vivido, como Copacabana, por exemplo, tem pouco ou nenhum valor para ela.

Dentre os sambas que veem, na precariedade do morro, uma solução criativa e bem-humorada, temos “Meu barraco”, de Duque e Dilu Mello (1946): “O meu barraco é claro que faz gosto/ Lá não tem gás nem eletricidade/ Não pago a luz, não pago imposto/ Não pago a luz, que felicidade”. Mais uma vez, está provado que, para quem acha que não há vantagem na miséria, há: se no morro tudo falta, brilham no bolso os vinténs que serviriam para pagar imposto e iluminar o barraco.

Algo muito interessante ocorre, também, na letra de “Morro”, de Waldemar, Dunga e Rossi (1944): “Morro, és o primeiro a dar bom dia/ Ao sol que nasce no horizonte/ Depois da lua cheia a desmaiar/ Morro, és o primeiro que recebe/ O boa noite das estrelas/ Que gostam tanto de te ouvir cantar”. A localização privilegiada da favela possibilita o contato com humanizado com a lua, o sol e as estrelas. Nessa paisagem de reciprocidade, que reflete tanto o dom quanto a troca, os cumprimentos dos astros são recompensados com o canto dos poetas do morro, em uma verdadeira lição de geopoética.

Com “Praça XI”, de Herivelto Martins e Grande Otelo (1941), temos uma homenagem a um lugar considerado emblemático para o mundo do samba e que está prestes a ser destruído:

Praça XI

Vão acabar com a Praça XI
 Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
 Chora o tamborim
 Chora o morro inteiro
 Favela, Salgueiro
 Mangueira, Estação Primeira
 Guardai os vossos pandeiros, guardai
 Porque a Escola de Samba não sai
 Adeus, minha Praça Onze, adeus
 Já sabemos que vais desaparecer
 Leva contigo a nossa recordação
 Mas ficarás eternamente em nosso coração
 E algum dia nova praça nós teremos
 E o teu passado cantaremos
 (MARTINS; OTELO, 1941)

A Praça XI constitui um símbolo importante sob a perspectiva dos sambistas, por sua relevância para o desenvolvimento da cultura musical carioca. Apesar de ter sido destruída nos anos 1940, ainda hoje persiste como notória centralidade imortalizada na memória. Essa notoriedade se deve, em parte, ao fato de esta praça ter constituído, juntamente com os bairros das redondezas, um ponto de aglutinação de negros que, sem qualificação profissional, trabalhavam como biscateiros ou na estiva, na zona portuária, residindo nos cortiços. Toda essa área ficou conhecida como a Pequena África no Rio de Janeiro (MELLO, 2011). Além disso, essa praça funcionava como um centro de lazer para os mais pobres, sendo ainda um ponto de resistência à cultura europeizada dos demais cantos da cidade. Daí a razão de ainda continuar efervescente na memória dos sambistas. De acordo com Mello (2011), esse lugar remete aos bambas do samba, ao batuque condenado pelas elites, aos cortiços, bares e cabarés, ao reduto de malandros, prostitutas e homossexuais, ao centro de lazer da gente mais simples; por tudo isso,

[...] sua qualidade simbólica, sustentada e modelada através dos tempos, persiste nas telas dos pintores, em shows que resgatam a sua aura e principalmente nos sambas-enredo que a cada ano lembram este emblema representativo de criatividade e resistência (MELLO, 2011, p. 21).

Seu desaparecimento é comparado à destruição de um altar, de um lugar sagrado. Todos lamentam sua extinção. Morros cariocas são evocados: Mangueira, Salgueiro e Favela. Note-se que, aqui, a palavra Favela, grafada com inicial maiúscula, remete ao Morro da Favela.

Já a humanização dos instrumentos musicais manifesta a dor de um morro musical que aglutina os morros evocados e se expressa por meio de um choro que imita o som do tamborim. Chora o tamborim, chora o morro, sendo nominados aqueles que reconhecem, na praça, um antigo ponto de encontro dos sambistas no centro do Rio. Como se pode perceber, ao valorizar a favela como espaço de samba, o sambista não deixa de lamentar a iminência da extinção da praça. Sua paisagem, apesar de esgotável do ponto de vista objetivo, visível, é redimensionada em sua dimensão invisível. Assim como o morro e/ou favela, ela tem lugar garantido tanto na experiência paisagística do sujeito produtor quanto na de seus ouvintes, consumidores, sendo reciclada como uma paisagem que será sempre relocada, pela memória, no presente.

Outro samba que também pode ser considerado emblemático nesta década de 1940 é, sem sombra de dúvida, “Recenseamento”, de Assis Valente (1940):

Recenseamento

Em 1940
lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseador
esmiuçou a minha vida
que foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança
encarou para a criança
que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente
se era do batente ou se era da folia

Obediente como a tudo que é da lei
fiquei logo sossegada e falei então:
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,
é o que sai com a bandeira do seu batalhão!
A nossa casa não tem nada de grandeza
nós vivemos na fartura sem dever tostão
Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim
um reco-reco, uma cuíca e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever
tudo, tudo de valor
que meu Brasil me deu
Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo
um pano verde e amarelo
Tudo isso é meu!
Tem feriado que pra mim vale fortuna
a Retirada da Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
um conjunto de harmonia que não tem rival
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
um conjunto de harmonia que não tem rival

(VALENTE, 1940)

Do ponto de vista geográfico, a letra apresenta elementos que podem ser relacionados tanto com as correntes geográficas mais tradicionais (por apresentar a ideia de recenseamento, precisão) quanto com as mais contemporâneas (pelo ponto de vista simbólico e cultural da moradora). Além disso, remete ao primeiro recenseamento feito em uma favela brasileira. Por si só, o título da canção denota um aspecto objetivo, que faz referência à Geografia Teorético-quantitativa, bem como à Estatística. Por outro lado, a menção ao ano de 1940 revela um dado histórico: o reconhecimento oficial, por parte do Estado, da favela como parte do território nacional, o que não indica necessariamente a intenção de considerá-la um espaço que mereça a mesma atenção dispensada ao asfalto. Na prática, a inclusão de uma favela em um recenseamento tem muito mais a ver com uma necessidade de delimitar sua extensão (maléfica à geografia da cidade) e de tentar aplicar alguma medida para conter seu avanço do que um repentino e bem intencionado reconhecimento de sua existência. Em suma, para o Estado, era importante conhecê-la para pulverizá-la: o objetivo consistia, no mais das vezes, em destruir os barracos levantados durante as ocupações, assim como já tinham feito com os cortiços e casarões do Centro (BITTENCOURT, 2012).

De acordo com Bittencourt (2012), o lançamento desse samba coincide com o recenseamento de 1940, no qual houve a participação de uma única favela brasileira: o Morro da Providência (antes, Morro da Favela). Seus moradores, ao contrário de outros brasileiros que se recusavam a responder aos questionários dos recenseadores por medo de um possível alistamento militar ou de alguma cobrança de impostos, recebiam os agentes demonstrando muito boa vontade e simpatia. Para Bittencourt (2012), esses moradores tinham uma certa gratidão pela proximidade que Vargas demonstrava ter com a causa dos trabalhadores, reagindo muito positivamente a todos os programas aplicados pelo governo.

Quanto ao conteúdo propriamente dito dessa letra de Valente (1940), pode-se afirmar que, apesar dos aspectos mais quantitativos que qualitativos pretendidos em um recenseamento, o agente recenseador parece não obter as informações que busca de modo a completar uma ficha estanque, com os dados da moradora. Sua própria abordagem não demonstra objetividade e profissionalismo uma vez que, ao se deparar com a moradora do barraco, logo a olha, desconfiado: vê uma criança a dormir no chão, mas fica chocado ao perceber que a mulher não usa aliança no dedo. Sua visão de mundo vem, evidentemente do asfalto. Daí o choque cultural.

Percebe-se ainda que existe, por parte da mulher, tanto a consciência da pobreza, quando diz “A nossa casa não tem nada de grandeza”, quanto da riqueza da cultura de origem popular, evidenciada pela enumeração dos instrumentos usados no samba, como grãos da voz que contribuem para evidenciar a identidade coletiva do morro: “Tem um pandeiro, um cavaquinho/ um tamborim, um reco-reco/ uma cuíca e um violão”. Não satisfeita, ela também enumera, mais adiante, a riquezas que o Brasil lhe ofereceu, representado pela paisagem natural do Rio, pela bandeira brasileira e pela contribuição de outros estados que ajudam a compor o território físico, simbólico e cultural do país.

3.2.4 Anos 1950

Dos 31 sambas encontrados por Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006) em seu trabalho, selecionamos 15 para compor o nosso *corpus*, sendo o primeiro deles intitulado “Chaminé de barracão”, de Monsuelo Menezes e José Batista (1958). A julgar por um dos versos que compõe a letra, observa-se, de forma bastante evidente, a vocação do morro para berço do samba. Não é o sambista quem escolhe morar no morro, mas o próprio destino, representado pela cegonha, é que decide que ele deve morar lá: “Sambista é aquele/ Que a cegonha deixou/ Na chaminé do barracão/ E brincou com o tamborim”.

Já o segundo samba, “Enquanto houver Mangueira”, de Roberto Roberti e Arlindo Marques Jr. (1959) retoma a questão da rivalidade entre os morros, exaltando a Mangueira como o espaço por excelência do samba:

Enquanto houver Mangueira

Pode a Favela calar
 Pode o Salgueiro emudecer
 Enquanto houver um morro igual à Mangueira
 O meu samba não vai morrer
 Até a chuva nos telhados da Mangueira
 Parece a voz dos tamborins
 E pro gingado da cabocla quando anda
 A gente olha e vê o samba

(ROBERTI, MARQUES JR., 1959)

Aqui, a Mangueira, por si só, não garante sua supremacia sobre os demais morros, como a Favela e o Salgueiro. Graças à cumplicidade que tem com a natureza, ela se torna insuperável. Mesmo a chuva nos telhados de seus barracos imita o som dos tamborins. Além disso, não é só o sentido da audição que sustenta a vitalidade do samba produzido pelos mangueirenses: a visada do gingado da cabocla constitui a figuração malemolente dessa expressão musical. É bem possível que o barulho da chuva no telhado de um barraco e a ginga da morena não tenham valor em si. Mas, na experiência repetida de quem está habituado ao universo do samba, eles se transformam em veículo de significado. Para Mello (2011), não existem marcas e signos que se sustentem em si próprios: é preciso que eles entrem em conformidade com o significado que o sujeito ou uma comunidade lhes atribui. E, nesse contexto de um morro-escola de samba, tamborim e mulata fazem todo sentido.

Em nossa viagem pela favela cantada nos anos 1950, a visita à Mangueira é sempre uma constante. Neste outro samba que homenageia a Mangueira, de autoria de Enéas de Brito e Aloísio da Costa (1956), a fusão do morro com a escola de samba mostra-se extremamente clara:

Exaltação à Mangueira

A Mangueira não morreu nem morrerá
 Isso não acontecerá
 Tem seu nome na história
 Mangueira tu és um cenário coberto de glória"
 Mangueira teu cenário é uma beleza
 Que a natureza criou
 O morro com seus barracões de zinco
 Quando amanhece que esplendor
 Todo mundo te conhece ao longe
 Pelo som dos seus tamborins
 E o rufar do seu tambor
 Chegou ô, ô, ô, ô
 A Mangueira chegou, ô, ô
 Mangueira teu passado de glória
 Está gravado na história
 É verde e rosa a cor da tua bandeira
 Prá mostrar a essa gente
 Que o samba é lá em Mangueira
 Mangueira teu cenário é uma beleza
 Que a natureza criou
 O morro com seus barracões de zinco
 Quando amanhece que esplendor
 Todo mundo te conhece ao longe
 Pelo som dos seus tamborins
 E o rufar do seu tambor
 Chegou ô, ô, ô, ô
 A Mangueira chegou, ô, ô

(BRITO; COSTA, 1956)

Aliás, é preciso reconhecer que, dentre os muito sambas compostos em homenagem à Mangueira, “Exaltação à Mangueira” é, sem dúvida, um dos mais belos e conhecidos. Em sua letra, são exaltados tanto os feitos da Estação Primeira no mundo do samba e do carnaval quanto a beleza do cenário do morro. Essa exaltação parece constituir uma resposta àqueles que tem a ousadia de afirmar que a Mangueira morreu: “Mangueira teu passado de glória/Está gravado na história/(...) Pra mostrar a essa gente que o samba é lá em Mangueira”. Além disso, mesmo que não se olhe para esse passado glorioso, é possível reconhecer sua glória assim que ela chega: “Todo mundo te conhece ao longe/Pelo som dos seus tamborins/E o rufar do seu tambor/ Chegou ô ôô/ A mangueira chegou”.

A competitividade que se instaura entre as escolas de samba ameniza, de certo modo, a violência entre moradores de morros diferentes, mas nem por isso a satisfação de pertencer a determinada agremiação exclui o orgulho do lugar onde moram seus componentes. Nesse sentido, reproduz-se, em uma letra de samba, a imagem do morro da Mangueira tanto como cenário de glória – em função das performances artísticas no samba e no carnaval –, quanto como paisagem natural e culturalmente integrada: “Mangueira teu cenário é uma beleza/Que a natureza criou/O morro com seus barracões de zinco/ Quando amanhece que esplendor”.

Por sua vez, em “Fala Mangueira”, de Mirabeau e Milton de Oliveira (1956), vê-se que o passado de glória dessa escola é responsável, assim como o samba, por grande parte daquilo que se imagina em relação ao morro de mesmo nome. É interessante destacar que, dentre todas as favelas do Rio, a que mais aparece neste *corpus* é a Mangueira. Exaltar o lugar é exaltar também seus feitos na escola e, logo, a sua tradição no mundo do samba: “Fala Mangueira, fala! Mostra a força da tua tradição/ Com licença da Portela, Favela/ Mangueira mora no meu coração”. Trata-se de uma tradição que contribui inegavelmente para difundir a paisagem do morro como espaço de samba, mas também como lugar vivido, como fábula de um lugar que acaba se transformando em Transfavela no coração daqueles que a conhecem, inclusive indiretamente, por meio da paisagem construída pelos sambistas.

Continuando nossa viagem pela década de 1950, encontramos um samba chamado “Gente do morro”. Trata-se de uma canção de autoria de Manoel Santana, Macedo e Alexandre (1953). Em sua letra, não se apresenta uma favela específica, mas sim uma paisagem simbólica e cultural que se distingue daquela do asfalto, sobretudo pela marca indelével do samba:

Gente do morro

Vai, vai lá no morro ver
 A diferença do samba do morro para o da cidade
 Vai, depois venha me dizer
 Se não é lá no morro que se faz um samba de verdade
 A criança lá no morro
 Nasce com pinta de bamba
 Tem um ritmo na alma, meu deus
 Como tem a cadência do samba
 Se você não acredita
 Vai lá em cima apreciar
 Veja que coisa bonita
 A gente do morro sambar.

(SANTANA, MACEDO, ALEXANDRE, 1953)

Ainda que a intenção seja a de estabelecer diferenças, só é possível ver a palavra cidade grafada uma única vez, no segundo verso. Na paisagem do morro, a associação com o mundo do samba é gritante, aparecendo em praticamente todos os demais versos, como se um fosse inerente ao outro: é lá no morro que tem samba de verdade, é lá que a criança nasce com pinta de bamba, ritmo na alma, cadência no samba, é lá em cima que se pode apreciar essa coisa bonita que é a gente do morro a sambar.

Pode soar estranho privilegiar o caráter simbólico de um lugar tão rejeitado, sem identidade para os *outsiders* da favela concreta e da favela fabulosa. O que normalmente se desconhece é que estão repletos de significados para seus adeptos, *insiders* tanto do morro referencial quanto do morro cantado no samba. Segundo Mello (2011), os lugares/símbolos são públicos, compartilhados e forjados por intermédio de edificantes significados, o que pode ser complementado pela ideia de que um indivíduo ou grupo não é distinto de seu lugar; ele é esse lugar (RELPH, 1976). No morro, entre o lugar e o samba, está o homem, está aquele que se apropria do espaço, está aquele que observa o homem dentro desse espaço e aquele que transforma esse espaço habitado, vivido, percebido, em espaço de outro espaço, em fábula do lugar no samba. E, nesse caso, em fábula do morro, fábula da favela.

A superioridade da cidade é relativizada, pois, quando o assunto é samba. Nesta canção, não há a menor chance de um sambista do asfalto concorrer com outro do morro. Aqui o Rio partido se define pela aptidão musical do sambista da favela e pela inaptidão do sambista da cidade. É tudo uma questão de determinismo “geossambístico”, no qual basta que a criança nasça no morro para que seu destino seja traçado.

Por essa paisagem do morro construída pelos sambistas na década de 1950, é possível ainda encontrar um recanto menos idealizado que tem, em uma mulher, não a mulata bonita, que se equilibra nos saltos de sua sandália, mas a mulher sofrida, que equilibra a lata sobre a cabeça. Trata-se de um samba de Luís Antônio e Jota Jr., gravado em 1952, chamado “Lata d’água”, o que remete necessariamente a uma época em que não havia água encanada na favela:

Lata d’água na cabeça

Lata d’água na cabeça,
Lá vai Maria. Lá vai Maria:
Sobe o morro e não se cansa.
Pela mão leva a criança.
Lá vai Maria.
Maria, lava roupa lá no alto
Lutando pelo pão de cada dia,
Sonhando com a vida do asfalto
Que acaba onde o morro principia.
(ANTÔNIO; JOTA JR, 1952)

Se a arte imita a vida, não deixa de imitar a própria arte. Esta tela, do sambista e pintor *naïf* Heitor dos Prazeres (1966), ilustra as agruras da dura realidade da falta de saneamento da favela cantada também no samba:

Figura 10 - *Lavadeiras*, de Heitor dos Prazeres (1966)³²

³² Fonte: <http://www.leilaodearte.com/2007/marco/artista.php?id=74>.



Voltemo-nos, agora e mais uma vez, à análise do excerto da letra de mais um samba que reverencia a Mangueira e que diz: “Cada barraco da Mangueira/ É uma escola de samba” (“Mangueira”, MARQUES; ROBERTO; CAVAQUINHO, 1955). Julgamos importante incluí-lo na medida em que complementa e, de certo modo, redimensiona a análise da letra de “Fala, Mangueira” (MIRABEAU; OLIVEIRA, 1956), atribuindo a um dos elementos mais cantados e festejados na paisagem da favela analisada neste *corpus* – qual seja, o barraco – o predicativo de escola de samba.

Ao contrário dos discursos que tentaram pintar o morro como um verdadeiro bicho-de-sete-cabeças (ZALUAR; ALVITO, 2006), observa-se na letra do samba “O morro canta assim”, de Lourival Reis e José Batista Rival (1956) que o morro é composto de gente simples, festeira. Sua gente se distingue dos demais moradores da cidade sobretudo quando desce ao asfalto, juntamente com o talento de seus sambistas e o gingado de sua raça que desenha, na dança, a linguagem do samba:

O morro canta assim

Morro de gente modesta
 Que vibra em dia de festa
 E vem pra cidade
 Com todos seus bambas
 Trazendo no corpo

A ginga da raça
 Traduzindo nos pés
 A linguagem do samba
 Samba que é bom
 Sambando assim
 Sob a lua de prata
 No chão do terreiro
 O morro canta assim
 Meu samba o ano inteiro
 (REIS; RIVAL, 1956)

Em 1953, Lupicínio Rodrigues, em seu “O morro está de luto” (1953), inverte a lógica da favela como paisagem temível, atribuindo à cidade – espaço desconhecido para o morador do morro – esse predicativo.

O morro está de luto

O morro está de luto,
 Por causa de um rapaz
 Que depois de beber muito
 Foi a um samba na cidade
 E não voltou mais.
 Entre o morro e a cidade
 A batida é diferente O
 O morro é pra tirar samba
 A cidade é pro batente.
 Eu há muito minha gente
 Avisava esse rapaz
 Quem sobe ao morro não desce
 Quem desce não sobe mais.
 (RODRIGUES, 1953)

Nesta letra, é possível constatar certa tensão entre os moradores do morro e do asfalto, confirmando a tese de que o desconhecido pode ser perigoso, ainda que esse desconhecido faça parte de uma mesma cidade. Segundo Tuan (1983), é muito comum que moradores de bairros nobres nunca passem ou percorram as ruas de bairros periféricos e muito menos de paisagens consideradas indesejáveis, perigosas. Por sua vez, há moradores da periferia que não circulam pelos mesmos espaços frequentados pelos primeiros. Muitas vezes, as partes da cidade por onde andam se limitam ao espaço que necessariamente percorrem para chegar até o ambiente de trabalho. Ao dizer “[a] cidade é pro batente”, o sambista afirma essa reflexão, que se aplica no caso daqueles que moram na favela, mas trabalham no asfalto, deslocando-se por um itinerário que é estabelecido pela rotina e pela obrigação, como em uma sorte de corredor que leva ao trabalho, sem que cheguem, de fato, a conhecer a própria cidade.

Já em “Quem sobe ao morro não desce/Quem desce não sobe mais”, o sambista reafirma um estereótipo, mas estabelece outro, que relativiza o primeiro, transformando o morador da favela, também ele, em alvo potencial dos perigos do asfalto. Nesse sentido, tão perigoso quanto o morro para um habitante do asfalto é a cidade para o morador da favela que desce à cidade para fazer outra coisa que não seja trabalhar. Se estiver agindo fora da lei, então, mais chance ele terá de ser atingido por quem representa o Estado e as forças que devem manter a ordem.

Mais uma vez, nesta análise que percorre as favelas cariocas cantadas no samba ao longo de uma temporalidade que inicia nos anos 1920 e se estende para além da década de 1990, são necessárias certas pausas que nos levam inevitavelmente à Mangueira. Pela geografia da cidade, os recortes afetivos das encostas cariocas manifestam um apreço especial pela Estação Primeira, onde somos, vez ou outra, obrigados a desembarcar do trem para mirar este “Mundo de zinco”, concebido, em 1952, por Nássara e Wilson Batista:

Mundo de zinco

Aquele mundo de zinco que é Mangueira
 Desperta com o apito do trem
 Uma cabrocha, uma esteira
 Um barracão de madeira
 Qualquer malandro em Mangueira tem
 Aquele mundo de zinco é Mangueira...
 Mangueira fica pertinho do céu
 Mangueira vai assistir o meu fim
 Mas deixo o nome na história
 O samba foi minha glória
 E sei que muita cabrocha vai chorar por mim
 (NÁSSARA, BATISTA, 1952)

Já em “Nega Luzia”, de Wilson Batista e Jorge de Castro (1956), temos particularizada a história de uma moradora do morro que, mesmo após uma tentativa frustrada como incendiária, recebe o apoio e a solidariedade dos vizinhos:

Nega Luzia

Lá vem a nega Luzia
 No meio da cavalaria
 Vai correr lista lá na vizinhança
 Pra pagar mais uma fiança
 Foi cangebrina demais

Lá no xadrez
 Ninguém vai dormir em paz
 Vou contar pra vocês
 O que a nega fez
 Era de madrugada
 Todos dormiam
 O silêncio foi quebrado
 Por um grito de socorro
 A nega recebeu um Nero
 Queria botar fogo no morro
 (BATISTA;CASTRO, 1956)

Embriagada e detida, sob a acusação de ter tentado colocar fogo na favela, não ficará muito tempo presa, já que seus vizinhos arrecadarão dinheiro para, mais uma vez, pagar sua fiança. Ainda que moradora não tenha parentes que possam acudi-la, ela não fica desamparada. Na favela, quando se tem vizinhos, se tem tudo.

Por sua vez, em “Patinete do morro”, de Luiz Antônio (1954), o cenário fica um pouco mais acinzentado. Apesar da presença de certo humor, sobressai-se uma crítica social que ressalta a dura realidade das festas de fim de ano para quem não pode presentear seus filhos no dia de Natal:

Patinete no morro

Papai Noel não sobe na favela
 O morro também tem garotada
 Eu botei o meu tamanco na janela
 E de manhã não tinha nada

Patinete lá no morro
 É um cabo de vassoura
 e lata de goiabada
 Patinete lá no morro
 É um cabo de vassoura
 e lata de goiabada
 E é assim que vai crescendo o cidadão
 vendo morrer ilusão sobre ilusão
 Você condena sem pedir perdão ao céu
 É triste o garoto pobre crescer sem Papai Noel
 (LUÍS ANTÔNIO, 1954)

A diferença entre o morro e a cidade é expressa neste samba pela inexistência de um Papai Noel que possa fazer a alegria das crianças. É interessante como a criatividade do morador pode chegar a soluções originais para substituir as convenções, em uma clara analogia com ditados populares como: “Quem não tem cão, caça com gato” ou “Quem não tem colírio, usa

óculos escuros”. Malgrado a originalidade de confeccionar um patinete com cabo de vassoura e lata de goiabada e de pendurar o tamanco na janela do barraco, em vez de um meia estilizada, listrada de verde e vermelho, o gato não chega a caçar e o colírio só contribui para que, no dia seguinte, não se veja presente algum dentro do calçado.

Nosso próximo samba chama-se “Pranto do poeta” e foi composto por Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito (1957). Nele, fica evidente que até a hora da morte pode ser menos dolorosa quando se vive/morre na Mangueira:

Pranto do poeta

Em Mangueira
 Quando morre um poeta
 Todos choram bis
 Vivo tranquilo em Mangueira porque
 Sei que alguém há de chorar quando eu morrer
 Mas o pranto em Mangueira é tão diferente
 É um pranto sem lenço
 Que alegra a gente
 Hei de ter um alguém
 Pra chorar por mim
 Através de um pandeiro e de um tamborim
 (CAVAQUINHO; BRITO, 1957)

Nesta letra, fica a questão: Que lugar é este em que até mesmo na hora da partida o sujeito não se sente sozinho? Quanta tranquilidade poder imaginar que sempre haverá alguém para ajudar em momentos críticos. E se a leveza puder, de fato, substituir o desespero, até a morte, no morro da Mangueira, pode ser menos triste, como se aquele que morre apenas caísse no sono, embalado pelo samba. Mas para Manezinho Araújo e Dosinho (1953), não é só a Mangueira que tem vocação para o samba: “Salgueiro é lar feliz de gente bamba/ Na batucada é o primeiro/ Salve o Salgueiro/ Quartel-general do samba”. Mais uma vez, temos a presença da rivalidade entre os morros e suas respectivas escolas. Apesar de distintos entre si, o lugar e a escola têm funções diferentes: morar e ensaiar a performance que aparecerá na avenida durante o Carnaval.

Entretanto, falar de um é o mesmo que falar de outro. Salgueiro é lar, mas quem mora lá se não os bambas? Salgueiro é lar, mas é também um QG para os componentes da escola. Seus soldados lutam pelo ideal de sagrar sua escola campeã, dando por ela a vida ao longo de um ano inteiro. Para eles, ganhar o título de campeã do Carnaval significa o coroamento de todo o seu esforço e trabalho, o que acaba contribuindo para aumentar a competitividade entre as

escolas e, com isso, elevar a autoestima dos moradores e o orgulho de representar seu lugar como o primeiro na batucada. Herivelto Martins (1954), entretanto, não se dá por vencido e vem questionar a preponderância do Salgueiro, empregando argumentos que remetem à Velha Guarda da Mangueira:

Saudosa Mangueira

Tenho saudades da Mangueira
Daquele tempo em que eu batucava por lá
Tenho saudade do terreiro da escola
Eu sou do tempo do Cartola
Velha guarda o que é que há?
Eu sou do tempo em que malandro não descia
Mas a polícia no morro também não subia
Aí Mangueira, minha saudosa Mangueira
Depois que o progresso chegou
Tudo se transformou e a Mangueira mudou
Já não se samba mais a luz do lampião
E a cabrocha não vai pro terreiro de pé no chão
(MARTINS, 1954).

É possível constatar, nesta letra que o sambista jovem tem, na tradição do samba, seus ídolos. É nela que se espelha para construir seu caminho. Dizer “Sou do tempo do Cartola” não visa a denotar um sentido negativo. Pelo contrário, trata-se de glorificar o passado, de respeitar uma tradição que tem, naquele mestre, um de seus pilares. No universo do samba, a manutenção da tradição não significa, de modo algum, fechar-se em uma redoma, mas garantir, pela resistência e pela vitalidade dessa expressão musical, o espaço do sambista e a certeza de que sua voz não deixará de representar seu lugar e muito menos sua gente.

Para fechar a década de 1950, temos ainda a letra de “A voz do morro”, de Zé Kéti (1955):

A voz do morro

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz
(KÉTI, 1955)

Nesta letra, vê-se, com mais clareza, o papel que o sambista desempenha como representante da favela. Ao se autodenominar o samba, ele ultrapassa a função de porta-voz, constituindo-se a própria voz do morro. Se, no dia a dia, o sujeito não tem visibilidade, pelo samba essa situação muda de forma bastante significativa. No reino representado por um terreiro, situado no quintal do morro, seus domínios acabam ultrapassando as fronteiras do Rio, chegando a todo o país sob a forma de uma alegre melodia que garante a felicidade da nação, espalhando-se país a fora como símbolo nacional que atravessará as fronteiras do regional, para atingir o transnacional.

3.2.5 Anos 1960

Assim como a década de 1950, os anos 1960 foram muito produtivos no que concerne à representação espacial da favela no samba. Dos 30 sambas encontrados por Oliveira e Marcier (*in* ZALUAR; ALVITO, 2006), em sua pesquisa, selecionamos 18 para compor nosso *corpus* de análise. O primeiro deles “Exaltação à favela”, foi composto por Walter Amaral e Anacleto Rosas Jr. (1964):

Exaltação à favela

Favela, você hoje está em festa
 Escola do Estácio de Sá
 Abrace a favela
 Que eu volto a cantar
 Laurindo sobe o morro gritando
 Escola atenção
 A favela está chamando
 Favela o seu samba não morreu
 No seu barraco de zinco
 Foi que o samba nasceu

(AMARAL; ROSAS JR., 1964)

Nesta letra, a vitória da Escola Estácio de Sá é a vitória do povo que mora no morro de mesmo nome. Não se vence um Carnaval sem a favela. Note-se que, aqui, o sambista estabelece uma intertextualidade com o texto bíblico, certificando que o nascimento do samba ocorreu, tal qual o do menino Jesus, em um lugar extremamente simples, o que aproxima o barraco de zinco

do estábulo onde ficava a manjedoura de Cristo. Assim como acontece na ressurreição de Jesus, quando seus discípulos recebem, com alegria, a notícia de que Ele levantou de entre os mortos, um dos discípulos do samba, representado por Laurindo, sobe o morro para anunciar a boa-nova de que a escola venceu e que, logo, não está morta. Na favela, estão reunidos os demais discípulos que não participaram do desfile, mas certamente ajudaram a costurar as fantasias, a preparar os carros alegóricos. A escola e seus componentes, tal qual uma igreja e seus membros, têm no samba o deus de sua religião. Vencer o carnaval equivaleria, pois, ao próprio renascimento do samba e ao fortalecimento dos laços entre seus seguidores.

Por sua vez, em “Favela diferente”, de Pe. Ralfy Mendes (1962), o morro não é visto com espaço de samba, mas como um lugar que começa a ser alcançado pelo progresso, o que é marcado pela chegada da eletricidade e da melhoria da qualidade de vida que esse evento possibilita aos moradores do morro: “Mas agora é diferente/O barraco tem televisão e geladeira/ (...)E a favela foi ficando mais bacana”. A julgar pelo calor que faz no Rio de Janeiro, ter uma geladeira deve proporcionar um conforto fora do comum ao morador do barraco que, depois disso, passa achar o morro um lugar ainda mais “mais bacana” de se viver.

Em 1965, em “Garoto do morro”, Jacobina e Murino Latini veem uma ameaça a essa tranquilidade proporcionada pela vida na favela. Quando até as crianças devem ser protegidas da influência de maus elementos, é sinal de que o estigma que acompanha o favelado pode ter suas raízes lançadas na mais tenra idade, o que não significa que seu destino não possa ser mudado, pela arte, onde pode se tornar um sambista:

Garoto do morro

Garoto que furta ao comando da fome
 Que atende por Zé, por Tião, qualquer nome
 Garoto promessa de bamba no duro
 Garoto manchete de crime futuro
 Bem outro seria seu negro destino
 Se o morro em que vive tivesse outro norte
 Enquanto és criança, garoto, menino
 Enquanto é possível mudar a tua sorte

(JACOBINA; LATINI, 1965)

Como não poderia deixar de ser, desembarcamos novamente em Mangueira, mas desta vez na década de 1960, antes mesmo de seus componentes descerem o morro em direção ao desfile que terá lugar no asfalto:

Lá vem Mangueira

Mangueira querida
 Vem descendo o morro
 Evoluindo as cabrochas
 Sua escola vale ouro Mangueira rainha do samba chegou
 Mangueira
 Estação Primeira
 Vem pra disputar
 No asfalto o primeiro lugar
 (PAQUITO, GENTIL, GRACINDO, 1962)

É interessante observar que um dos quesitos obrigatórios analisados pelos jurados do concurso das escolas de samba cariocas chama-se “evolução”. No caso da performance da Mangueira, esse quesito não é julgado apenas a partir do início do desfile, mas a começar pela descida do morro. Ao percorrê-lo ladeira abaixo em direção à avenida, as cabrochas, como damas de honra de uma rainha, vêm evoluindo em uma clara demonstração do quanto será bem-sucedido o desfile da majestosa Estação Primeira de Mangueira.

O próximo samba, de Adilson Godoy (1966), trata de uma questão trágica que atinge muitas famílias que têm suas casas penduradas no morro:

Santuário do morro

Tempo fechou, vai chover no morro, vai
 Tempo mudou, minha nega vai chorar

Tempo fechou, vai chover no morro, vai
 Tempo mudou, minha nega vai chorar
 Não chora minha nega, não chora, não
 Que essa chuva não leva o barraco, não

Um barraco grudado no morro
 É mais forte dado a fé
 Barraco na hora do aperto
 É santuário de José

Por isso minha nega
 Não chora mais em vão Barraco é santuário
 Deus não vai jogar no chão
 (GODOY, 1966)

Nesta letra, observa-se a dificuldade por que passavam os moradores diante de uma tempestade que poderia fazer advir um “bota-abaixo” dos barracos promovido, desta vez, pela atuação da natureza. Se o tempo fecha no mundo natural, fecha também no coração da moradora

que teme a possibilidade de perder sua casa. Se nunca se pode contar com o Estado, não é nessa hora que os moradores poderão contar. Resta ao outro morador do casebre, companheiro da mulher, a fé em seu santo protetor. Para ele, ainda que dependurado, o casebre não deverá desgrudar do morro: é que o barraco se transforma em santuário nas horas difíceis. Como devoto do São José, o morador consola sua “nega”, garantindo-lhe que Deus olhará por eles, impedindo que a força da tempestade derrube a casa no chão.

Nossa viagem pela favela cantada no samba nos leva agora a conhecer “Maria Lavadeira”, de Black Silva e José Domingos (1960):

Maria Lavadeira

Maria lava lava
 Maria esfrega esfrega
 Depois do passa passa
 Ela vai fazer entrega
 E assim o ano inteiro
 Trabalhando noite e dia
 Ela leva o seu dinheiro
 Pra fazer a fantasia
 Quando chega o Carnaval
 Lá no Morro do Salgueiro
 Com o seu corpo escultural
 Ela samba no terreiro

(SILVA, DOMINGOS, 1960)

Vê-se, nesta letra, toda a determinação e a versatilidade de uma trabalhadora que mora na favela: lava, esfrega, passa, entrega. Tanto trabalho ao longo do ano, dia e noite, só é compensado no mês de fevereiro quando, vestida a caráter para o Carnaval, ela poderá brilhar no terreiro do Morro do Salgueiro e exibir seu corpo e seu samba no pé. É certo que existem muitos outros trabalhadores e trabalhadoras no próprio Rio e no resto do país que também labutam o ano inteiro, de sol a sol, em empregos formais e informais; entretanto, enquanto alguns dão mais importância às festas de fim de ano, aos presentes de Natal, a uma boa ceia, à reforma na casa ou às férias da família, Maria Lavadeira, pelo menos durante três dias, quer se livrar do peso do trabalho que, até no nome, lhe faz cansar. Gastar o dinheirinho suado em uma fantasia que será usada apenas no Carnaval pode soar como algo absurdo. Contudo, é preciso compreender que essa lógica difere completamente do raciocínio de um trabalhador que não tenha envolvimento com o mundo do samba. É que a magia do Carnaval faz Maria Lavadeira transformar-se em outra. Mesmo que ela desconheça o significado da palavra, para Maria, sambar não deixa de ser catártico: seu sacrifício particular pode lavar sua alma.

Do mesmo modo, em “Meu refrão”, de Chico Buarque (1965), a vida sofrida levada no morro é amenizada pelo samba. Ao relembrar sua infância difícil e seu presente solitário, o sujeito exalta o santo forte que o protege e tem consciência de que foi ele mesmo quem decidiu seu destino: “Mas meu santo é forte”. Apesar dos apelos para que mude de comportamento e abandone um estilo de vida boêmio, não parece estar disposto a dar seu braço a torcer: “Quem canta comigo, canta o meu refrão/Meu melhor amigo é meu violão/ (...) /O refrão que eu faço é pra você saber/Que eu não vou dar braço pra ninguém torcer”

Meu refrão

Quem canta comigo, canta o meu refrão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Já chorei sentido de desilusão
 Hoje estou crescido
 Já não choro não
 Já brinquei de bola, já soltei balão
 Mas tive que fugir da escola
 Pra aprender a lição
 Quem canta comigo, canta o meu refrão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Meu melhor amigo é meu violão
 O refrão que eu faço é pra você saber
 Que eu não vou dar braço pra ninguém torcer
 Deixa de feitiço
 Que eu não mudo não
 Pois eu sou sem compromisso, sem relógio e sem patrão
 Quem canta comigo, canta o meu refrão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Nasci sem sorte
 Moro num barraco
 Mas meu santo é forte
 O samba é meu fraco
 No meu samba eu digo o que é de coração
 Quem canta comigo, canta o meu refrão
 Quem canta comigo, canta o meu refrão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Meu melhor amigo é meu violão
 (BUARQUE, 1965)

Morar no barraco pode não ser a melhor coisa do mundo para o morador da favela. Entretanto, a fragilidade da casa é compensada pela força adquirida em meio a lutas e intempéries. Todo o sofrimento vivido, contudo, contribui para que o sujeito se torne mais forte, duro, inflexível, tal qual o estrangeiro de Kristeva (1994). É por isso que nem feitiço consegue

amolecer sua carcaça de indiferença. Ele só se curva para o samba, onde encontra a amizade verdadeira de um violão.

Três anos mais tarde, surge “Minha favela”, de Clodoaldo Brito, Codó e Francisco Pinto (1968), onde não se veem mais as mesmas nuances de cores que tonalizavam a paisagem da favela pintada por Noel, dos anos anteriores. Pessimista, o sujeito que deixou o morro em busca de melhores oportunidades no asfalto, acredita ser inútil voltar ao lugar de origem, porque “sabe” que nada lá na favela referencial mudou. Nesse sentido, a julgar pelos 35 anos que se passaram desde o surgimento de “Feitio de oração” até o aparecimento de “Minha favela”, as cores da paisagem de Noel aparecem esmaecidas, amareladas, exatamente como a falta de esperança de seu antigo morador.

Mais uma vez, o ângulo de onde o lugar é avistado interfere na percepção do sujeito. Vista não apenas de um espaço (“a cidade de aqui embaixo”), mas também de um contexto temporal diferente, o sujeito tem diante de si um horizonte que não lhe possibilita mais enxergar, ainda que na ponta dos pés, a paisagem de um morro nos moldes de Noel. Inserido na paisagem de seu tempo, é apenas ele, com sua experiência de lugar, somada à experiência paisagística de tantos outros bambas como Noel, que pode conceber sua própria geografia, como favela ou desfavela:

Minha favela

Eu não voltei mais na favela
 Mas sei que nada melhorou
 Só tem beleza na paisagem
 Que Noel Rosa já cantou
 E da cidade de aqui embaixo
 Quem olha para o barracão
 É como diz bem o ditado

(BRITO, CODÓ, PINTO, 1968)

Também no “Morro” de Niltinho e Luís Henrique (1969), temos uma percepção pessimista da favela. Apesar de não ser possível perceber desamor em relação ao lugar, parece que a consciência de que a alegria de sua gente se espacializa muito mais na avenida do que no próprio morro alcança maiores proporções. Se uma paisagem dolorosa se faz pressentir pelo gemido da cuíca exatamente como acontece quando as nuvens prenunciam uma tempestade, não é isso que, no final das contas, acaba ocorrendo. Pois se é mesmo verdade que quem canta seus males espanta, o morro não se deixa abater, reconduzindo o movimento sonoro e choroso

da cuíca para o samba novo que está por vir. E, nele, o desabafo é transfigurado como explosão de alegria na avenida.

Morro

É madrugada
Fim de noite
O dia já vai amanhecer
O morro hoje vai desabafar
As cuícas em gemidos vão dizer
Que o morro está triste
E quer cantar
Morro
Só tens três dias
Pra viver tua ilusão
Então tua gente
Vê uma chance de alegria
E faz dessa tristeza uma canção

(NILTINHO; HENRIQUE, 1969)

Para essas paisagens menos coloridas que começam a se avolumar na década de 1960, Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1963) propõem metaforicamente que o povo do morro se organize, proteste e reivindique seus direitos se quiser realmente ter vez:

O morro não tem vez

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar
Samba pede passagem
O morro que só estar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É 1, é 2, é 3, é 100
São 1000 a batucar
O morro não tem vez
Quando derem vez ao morro
O mundo inteiro vai cantar
Samba pede passagem
O morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É 1, é 2, é 3, é 100
É 100 a batucar
O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
O mundo inteiro vai cantar
Vai cantar, vai cantar

(JOBIM; MORAES, 1963)

Existem muitas formas de protestar contra o governo e reivindicar seus direitos. Nesta letra de Tom Jobim e Vinicius, fica clara a sugestão dos compositores: o morro só terá vez caso se organize no e por meio da batucada do samba. A princípio, poderia causar estranheza o fato de não mencionarem a necessidade de um cantor para dar voz ao morro. Sugerem que o tamborim o faça: “Tamborim vai falar”. Instrumento de percussão do tipo membranofone, o tamborim é constituído de uma membrana esticada, em uma de suas extremidades, sobre uma armação, sem caixa de ressonância, geralmente confeccionada em metal, acrílico ou PVC (policloreto de vinila), sendo utilizado no Brasil em ritmos de origem africana, como a batucada o samba e o cucumbi. Deve-se segurá-lo com uma das mãos e o percutir com a outra ou com uma baqueta, em geral feita de plástico. Medindo cerca de 15 cm de altura por 5 cm de diâmetro³³, sua grandeza não está evidentemente em sua dimensão, mas no quanto pode fazer reverberar o som na marcação do ritmo da batucada, provando ser – assim como o homem –, pequeno, mas forte. Para Jobim e Vinicius, se o morro já tem voz na força do pequeno tamborim, basta que lhe deem vez para que, sob sua influência, não apenas o Rio, mas também o mundo inteiro possa cantar, dando-lhe maior visibilidade e vez.

Se considerarmos que a década de 1960 constitui um período bastante obscuro politicamente em função da Ditadura militar por que passa nosso país, o sentido desta letra pode ser redimensionado e sugerir uma leitura que não alcaçaria apenas os habitantes do morro, mas também os do país inteiro. Assim como a força de 1.000 tamborins tem muito mais ressonância e alcance, podendo causar um impacto estrondoso em meio aos demais instrumentos usados pela bateria de uma escola de samba, Jobim e Vinicius parecem estar querendo incitar as massas a se organizarem para que peçam vez à democracia e asas para a liberdade.

Continuando nossa viagem pela favela cantada no samba, na década de 1960, deparamo-nos com um “Mulato calado”, de Wilson Batista e Benjamin Coelho (1967), que traz novamente a questão da violência para a paisagem do morro:

Mulato calado

Vocês estão vendo aquele mulato calado
Com o violão do lado já matou um, já matou um
Numa noite de sexta-feira defendendo sua companheira

³³ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tamborim>

A polícia procura o matador mas em Mangueira não existe delator
 Estou com ele é o Zé da Conceição
 O outro atirou primeiro não houve traição
 Quando a lua surgia que acabava a batucada
 Jazia um corpo no chão e ninguém sabe de nada
 (BATISTA, COELHO, 1967)

A questão da não delação pode ser encarada, aqui, no mínimo, em função de duas causas: autoprotoger-se de uma vingança, mas também proteger um “irmão”, sem que haja necessariamente, nessa relação, laços de sangue envolvidos. É que, em uma favela, quase todo mundo se conhece, o que pressupõe que tanto o matador quanto a vítima possa ter crescido com aquele que testemunha o crime. Além disso, a posição do morador, seja por pressão de bandido seja por familiaridade ou laço de vizinhança, é bastante clara: jamais ficar ao lado da polícia. De acordo com Alvito (ZALUAR; ALVITO, 2006), o primeiro caso fica bastante evidente em algo que observou durante um trabalho de campo na favela do Acari: é muito comum, entre os traficantes, ter duas, três ou até quatro mulheres; não se trata apenas de demonstração de poder; trata-se também de uma questão de sobrevivência, uma vez que quanto mais mulheres ele sustentar, mais sogros, cunhados, primos, avós, tios e amigos ele terá. Com uma rede tão complexa de proteção, o traficante tem mais lugares para se esconder quando estiver sendo procurado e menos razão para se preocupar com possíveis delações. Ainda que muitos possam ver nisso uma solidariedade escusa, sombria, não se pode imaginar, por outro lado, uma atitude colaboradora justamente para com os representantes das forças de ordem do Estado que, ao longo da história da favela, sempre agiram com desrespeito e violência em relação àqueles que chamam de “favelados”.

Dentro dessa mesma favela que se desenha nos anos 1960, é possível conhecermos ainda, no samba “Nega Dina”, de Zé Kéti (1964), a história de um sujeito que se esconde da polícia não apenas na própria favela como também de morro em morro. Além dele, temos a presença de uma mulher que parece encarnar perfeitamente uma das tantas esposas que um bandido pode ter. Pelas desculpas esfarrapadas dadas pelo sujeito, é quase certo que o episódio narrado na letra deste samba seja algo comum e corriqueiro em sua vida...

Nega Dina

A Dina subiu o morro do Pinto
 Pra me procurar
 Não me encontrando, foi ao morro da Favela
 Com a filha da Estela

Pra me perturbar
 Mas eu estava lá no morro de São Carlos
 Quando ela chegou
 Fazendo um escândalo, fazendo quizumba
 Dizendo que levou
 Meu nome pra macumba
 Só porque faz uma semana
 Que não deixo uma grana
 Pra nossa despesa
 Ela pensa que minha vida é uma beleza
 Eu dou duro no baralho
 Pra poder comer
 A minha vida não é mole, não
 Entro em cana toda hora sem apelação
 Eu já ando assustado, sem paradeiro
 Sou um marginal brasileiro
 (KÉTI, 1964)

Não nos prenderemos aqui à questão da malandragem nem à da marginalidade, que este não é definitivamente nosso foco. Tratemos apenas, nesta letra, da livre circulação que o sujeito aparenta ter ao mencionar todos os possíveis morros onde a mulher vai procurá-lo. E isso remete a uma rede de contatos que não se estabelece, como se vê, apenas na favela em que moram. Apesar de não ficar claro, na letra, onde exatamente o homem se esconde dentro do Morro da Favela, do Pinto e de São Carlos, nada impede que seu esconderijo se relacione com as conexões mencionadas por Alvito (ZALUAR; ALVITO, 2006), o que tornaria factível, então, que ele (assim como os traficantes de uma favela dos dias de hoje) possua e sustente várias “esposas” a fim de multiplicar suas chances de não cair em “cana” tão cedo, prolongando seus dias de liberdade.

Já em “Olha o leite das crianças”, de Pedro Caetano e Luís Reis (1969), não vemos um malandro que se esconde da polícia, esquecendo-se de suas obrigações de pai de família, mas, sim, um poeta do morro que, empolgado com a possibilidade de ver surgir um samba novo, não lembra de comprar o leite das crianças:

Olha o leite das crianças

É madrugada
 O morro está descansando
 E o sambista vai bolando
 Uma ideia genial
 De ter um samba
 Que se considere forte
 E que possa dar sorte
 De ganhar o carnaval

O morro é sonho e alegria
 Em volta do barracão
 Mas o pão de cada dia
 Acaba a inspiração
 Com a cabeça pesada
 Vai pra casa descansar
 A nega tá acordada
 E começa a reclamar
 Não se come poesia
 Não se vive de esperança
 Acorda nego que é dia
 Olha o leite das crianças

(CAETANO; REIS, 1969)

O poeta do morro está tão envolvido no processo de criação de um samba novo, que chega a ficar alheio à realidade. A serviço do ritmo, seu *modus operandi* requer uma segunda jornada na madrugada, que se revela o turno mais produtivo para compor, uma vez que não há a agitação do dia e o corre-corre dos moradores para atrapalhá-lo. Se, em volta do barracão da escola, o morro parece um sonho, a volta para a casa é o pesadelo da realidade, com todas as obrigações e cobranças que a vida lhe impõe.

Apesar do estigma de covil de bandidos que começa a se infiltrar nas letras de samba nesta década de 1960, há quem sustente sua posição a favor do morro, com argumentos que remontam, mais uma vez, à paisagem romantizada da favela das décadas anteriores. Essa “Opinião” de Zé Kéti (1963) é permeada de argumentos para esclarecer os motivos que o fazem permanecer na favela:

Opinião

Podem me prender
 Podem me bater
 Podem, até deixar-me sem comer
 Que eu não mudo de opinião
 Daqui do morro
 Eu não saio, não

Se não tem água Eu furo um poço
 Se não tem carne
 Eu compro um osso
 E ponho na sopa
 E deixa andar

Fale de mim quem quiser falar
 Aqui eu não pago aluguel
 Se eu morrer amanhã, seu doutor
 Estou pertinho do céu

(KÉTI, 1963)

A despeito das agruras do dia a dia de quem mora na favela, como ausência de água encanada e falta de comida, o morro oferece o que há de mais primordial: a casa. É muito provável que, se esse mesmo sujeito estivesse na cidade, além de água e comida, poderia também lhe faltar um teto. A importância de ter uma casa própria e não precisar pagar aluguel para o morador do morro constitui um dos sonhos mais valorizados, inclusive, por parte da classe média brasileira. Nessa letra de Zé Kéti (1963), fica claro que ter onde morar é como ter saúde. Do resto, pode-se correr atrás.

Diante das cores esmaecidas com que têm sido pintadas as cores da favela, Antônio Domingues e Ferreira de Souza (1960) lançam seu “Protesto”:

Protesto

O morro, pra uns e outros, não é mais de sambas
 É o local onde se escondem os bambas
 Que põem gente pacata em sobressalto
 Mentira
 E neste samba lanço meu protesto
 Quem vive lá trabalha e é honesto
 Só se é crime não poder morar no asfalto
 Melhores dias não de vir Ser pobre não é delinquir
 (DOMINGUES; SOUZA, 1960)

Nesta letra, contra os estereótipos que pintam a favela exclusivamente como lócus de barbárie, uma voz se levanta para desmenti-los. Assim como a palavra *banlieusard*, a palavra *favelado* muitas vezes remete ao sentido de delinquente. No RAP produzido por franceses de origem árabe e africana, não é incomum a revolta dos *rappers* contra esse mesmo tipo de preconceito sofrido pelos moradores do morro. Como se pode perceber, muitas vezes a canção popular serve de canal para veicular a voz daqueles que, no discurso da cidade, é sufocada simplesmente por não lhe darem espaço ou por não serem suficientemente eficazes os canais destinados a isso.

Pode-se reforçar o coro desse protesto e, assim, recolorir a paisagem da favela com tons mais verdes de esperança com o exemplo de um personagem que perde seu barraco no morro, mas que tem, em sua comunidade, uma base forte de apoio. Se, na cidade, a voz dos favelados é sufocada, na favela, o choro de do morador nem precisa ser ouvido: é subentendido.

Zelão

Ninguém riu, ninguém brincou, e era Carnaval
 No fogo de um barracão
 Só se cozinha ilusão
 Restos que a feira deixou
 E ainda é pouco só
 Mas assim mesmo o Zelão
 Dizia sempre a sorrir
 Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar

Choveu, choveu
 A chuva jogou seu barraco no chão
 Nem foi possível salvar violão
 Que acompanhou morro abaixo a canção
 Das coisas todas que a chuva levou
 Pedacos tristes do seu coração.

(RICARDO, 1960)

Mais uma vez, percebe-se que, no morro, os laços de vizinhança são extremamente significativos na medida em que a solidariedade ultrapassa o respeito pela dor de quem perdeu sua casa. Se Zelão consegue sorrir diante da tragédia, certamente tem esperanças que se baseiam na própria experiência, sobretudo quando diz: “Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar”. Assim como um pequeno tamborim faz muito barulho, 10, 100 ou 1.000 outros tamborins fazem barulho ainda mais audível. E sua esperança, a partir do testemunho de outras tragédias, lhe diz que seus vizinhos certamente se organizarão em um mutirão para tirá-lo da pior.

3.2.6 Anos 1970

Chegamos aos anos 1970 com menos oferta de sambas relacionados com a favela: Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006) registram um total de 14, dentre os quais escolhemos 4 para compor nosso *corpus* de análise, sendo o primeiro deles:

Alvorada

Alvorada lá no morro, que beleza
 Ninguém chora, não há tristeza
 Ninguém sente dissabor
 O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo
 E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo
 (a alvorada)

Você também me lembra a alvorada
 Quando chega iluminando
 Meus caminhos tão sem vida
 E o que me resta é bem pouco
 Ou quase nada, do que ir assim, vagando
 Nesta estrada perdida.

(CARTOLA, CACHAÇA, CARVALHO, 1976)

Nesta letra, fica claro que a geografia de fora é parâmetro que ajuda a descrever a geografia de dentro. Em uma dimensão íntima, o amor correspondido pode ser comparado à luz do sol, ao colorido que só a natureza sabe dar. Nesse sentido, a alvorada no morro constitui uma paisagem tão harmônica do ponto de vista da paisagem natural e do lugar vivido que, ao se apaixonar, o sujeito não consegue encontrar outro cenário com o qual possa comparar o modo como a mulher amada ilumina os caminhos de sua cartografia íntima. Sem ela, ele se sente no escuro, perdido. De igual modo, a beleza do morro não seria a mesma sem a luz do sol. Certamente a favela adquiriria tons muito mais sombrios caso esta mesma mulher o abandonasse ou não correspondesse a seus sentimentos. Ângulo feliz, paisagem perfeita.

Às vésperas dos anos 1980, surge um samba que retoma o amor ao morro pela ótica do lugar vivido e da experiência com o lugar, que não tem a ver com o sentimento amoroso, mas com a infância. Trata-se de um samba intitulado “É favela”, de autoria de Candeia e Jaime (1979).

É favela

Ê êê favela
 Teu nome na vida do samba
 Não pode morrer
 Ê êê favela
 A infância que tive não posso esquecer
 Quanto tempo importante passei por aqui, aqui
 A barreira surgiu mas me fiz superar
 Nosso amor esperança retorna a fluir, fluir
 Quando grito teu nome pro povo cantar e recordar
 Tanta gente importante passou por aqui, aqui
 E eu criança no canto querendo chegar, chegar
 De repente me vejo envolvido assim, assim
 Evocando teu nome nesse meu cantar
 Pois teu nome não esqueço
 Te dedico meu apreço nesses versos que te fiz
 Pois favela é o berço do samba que te ofereço
 Desse samba é a raiz.

(CANDEIA; JAIME, 1979)

Dentre todos os sambas analisados até aqui, este parece traduzir, de modo exemplar, três dos conceitos empregados nesta tese. O primeiro deles tem a ver com a ideia do lugar vivido. Ao dizer “A infância que tive não posso esquecer/Quanto tempo importante passei por aqui”, fica clara a posição de *insider* (RELPH, 1976) de quem canta a favela. Segundo Tuan (1983), o espaço começa a se transformar em lugar à medida em que o sujeito passa a lhe atribuir valor, podendo mesmo estabelecer, com ele, uma relação de topofilia.

Também em “Prazer da Serrinha”, de Hélio dos Santos e Rubem Silva (1978), aparece a noção de lugar vivido, desta vez misturada à de paisagem, em uma mescla que ora emprega a autorreferencialidade, ora evoca a glória da velha Serrinha, com sua paisagem simbólica e cultural, permeada de símbolos. No primeiro caso, a presença do sujeito pode ser percebida no lugar tanto no contexto mnemônico, quanto em um passado recente e em um tempo que ainda nem aconteceu: “Trago uma grande lembrança/De quando em criança eu bem criancinha/Guardo na minha memória”? “Curtindo a Serrinha na segunda-feira/Enchi minha cara de cachaça/Mas fiquei contrariado, compadre/Não encontrei o restante da massa”; e “Se você for na Serrinha/Na segunda-feira devo estar por lá/ estarei cantando o meu pagode”. Como se pode perceber, o conhecimento que o sujeito tem do lugar não se baseia apenas no que ouve falar dele, mas também na própria experiência que tem com a Serrinha, o que contribui inevitavelmente para que se construa entre ele e o espaço uma poética da relação que pode ser expressa como topofilia (TUAN, 1980).

Prazer da Serrinha

Qualquer criança
Toca um pandeiro, um surdo e um cavaquinho
Acompanha o canto de um passarinho
Sem errar o compasso |
Quem não acreditar
Poderemos até provar,
Pode crer, porque
Nós não somos de enganar,
Melodia mora lá
No prazer da Serrinha!
Se você for na Serrinha,
Na segunda-feira devo estar por lá
Estarei cantando o meu pagode
E lá você pode se a turma encontrar
Curtindo a Serrinha na segunda-feira
Enchi minha cara de cachaça
Mas fiquei contrariado, cumpadre
Não encontrei o restante da massa
(qualquer criança)

(refrão)
 Lá no morro da Serrinha
 Onde nasceu o Império
 Saiba lá tem gente bamba
 Que cantando samba é um caso sério
 Lá no morro da Serrinha, cumpadre
 Colocaram uma estátua de bronze
 Porque já faz quinze dias
 Que eu dei no valente lá da praça onze
 (qualquer criança)
 (refrão)
 Trago uma grande lembrança
 De quando em criança eu bem criancinha
 Guardo na minha memória
 A fama e a glória da velha Serrinha
 Tira o mestre fuleiro da frente
 Imediatamente que eu quero passar
 Eu quero avistar a serrinha
 Numa noite linda cheia de luar
 (qualquer criança)
 (refrão)
 Se você for na Serrinha
 Por favor não leve a mal
 Vê se respeite as cores
 Da coroa imperial
 Ontem eu fui lá na serrinha
 Serrinha tamarineira
 Me fez lembrar Dona Ivone
 Mestre Silas de Oliveira
 (SANTOS; SILVA, 1978)

Acreditar na aura do lugar quando se tem um depoimento tão contundente a seu respeito torna seu discurso mais convincente e sua capacidade de argumentação mais eficaz tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Ao reafirmar sua experiência com a Serrinha, o sujeito reafirma os laços que tem com o morro, mas também convida aqueles que não o conhecem a fazê-lo, se não pessoalmente, simbolicamente, a fim de provar que não está mentindo, que tudo é mesmo verdade naquilo que conta/canta. Já na última estrofe, as cores e a coroa imperial constituem símbolos da agremiação Império Serrano, assim como os renomados sambistas Dona Ivone e Mestre Silas de Oliveira. Respeitá-los remete à lembrança dos feitos da escola e à admiração pelos mestres que contribuíram para tivesse fama, uma fama que permite que a Serrinha constitua um lugar de gente que já nasce sabendo fazer samba.

Por outro lado, ao evocar a Serrinha e todos os símbolos do lugar e da escola, o sujeito não apenas se insere no lugar como também o insere para fora da geografia que o encerra, dando um passo além para a manutenção de sua paisagem particular na vida cultural de sua

comunidade, cidade e país. Além disso, essa inserção permite que essa mesma paisagem seja, como muitas vezes já foi, reconfigurada, no samba para as gerações futuras, em outros contextos históricos. Daí sua insistência em avisar aquele que, por ventura for à Serrinha, de que não se esqueça de respeitar o significado de seus símbolos e os vultos de sua história, dos quais ele próprio é testemunha. É que pela arte do samba, retransmite-se e restaura-se a magia dos símbolos pretéritos, destruídos ou preservados no íntimo de cada um ou aclamados pelos grupos sociais de velhas porções espaciais (MELLO, 2011), como a Serrinha, o Salgueiro e a Mangueira, que perduram lado a lado com lugares modernos e pós-modernos.

É também desta década um dos sambas mais bonitos que homenageiam nossa já tão revisitada Mangueira. Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho (1970) são os responsáveis por esta obra-prima:

Sei lá Mangueira

Vista assim do alto
 Mais parece um céu no chão
 Sei lá,
 Em Mangueira a poesia fez um mar, se alastrou
 E a beleza do lugar, pra se entender
 Tem que se achar

Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais
 Que os olhos não conseguem perceber
 E as mãos não ousam tocar
 E os pés recusam pisar
 Sei lá não sei...
 Sei lá não sei...
 Não sei se toda beleza de que lhes falo
 Sai tão somente do meu coração
 Em Mangueira a poesia
 Num sobe e desce constante
 Anda descalça ensinando
 Um modo novo da gente viver
 De sonhar, de pensar e sofrer
 Sei lá não sei, sei lá não sei não
 A Mangueira é tão grande
 Que nem cabe explicação
 (VIOLA; CARVALHO, 1970)

Impressiona, nesta letra, a forma como este samba permite refletir sobre todo o percurso desta tese. Quando se trata da questão do espaço geográfico, vê-se que, a partir da Geografia Cultural Renovada, os lugares passam a ser analisados também em sua dimensão simbólica.

Além disso, quando se faz referência ao pensamento dos geógrafos da corrente humanística, dá-se foco à questão do espaço vivido e a uma análise espacial que leva em conta o sentimento dos moradores em relação ao lugar. Neste samba, a Mangueira parece encarnar ambas as noções, revelando-se tanto como favela vivida quanto como paisagem cultural. A tentativa de compor a paisagem da favela aqui remete, de certo modo, ao horizonte fabuloso de Collot (1988), no sentido de que o estabelecimento de uma paisagem não pode prescindir de um horizonte. Desse modo, pode-se inferir que, para que haja um horizonte, é preciso um homem que o mire. Se levarmos em conta a ideia de que a paisagem é construção, veremos que ela só pode ser concebida do ponto de vista de alguém que se relaciona íntima ou poeticamente com o lugar.

Ao dizer “Que em Mangueira, a poesia fez um mar, se alastrou”, é possível pensar na questão da fábula do lugar, no sentido de que a Mangueira, pela poesia do samba, é simbolizada, dessimbolizada e ressimbolizada, estabelecendo-se como um exemplo perfeito de Transfavela. Mesmo quem não a conhece pessoalmente, de certo modo, se sente envolvido por ela, podendo visitá-la pela imaginação dos sambistas de hoje e de ontem ou mesmo tomá-la para si, a fim de mais uma vez, propor-lhe uma nova configuração. Para quem evoca a Mangueira neste samba, a dimensão visível da favela talvez constitua um desafio menos difícil de ser vencido. Mas como bem defende Tuan (1983), a visão pode não ser o melhor dos sentidos para se conhecer o lugar vivido: “Que a vida não é só isso que se vê/É um pouco mais/Que os olhos não conseguem perceber/E as mãos não ousam tocar/E os pés recusam pisar”.

Por fim, a última estrofe ilustra de forma exemplar o quanto a construção de uma paisagem depende completamente da posição de quem a constrói. Ao que parece, essa proximidade extrema do Morro da Mangueira, se não prejudica a percepção do sujeito que a evoca, certamente não está apartada da emoção que o lugar lhe causa. Tal proximidade e tamanho envolvimento afetivo com o lugar podem ser medidos em “Não sei se toda beleza de que lhes falo/Sai tão somente do meu coração”. Impossível não comparar esse “Sei lá não sei, sei lá não sei”, que dá o tom da impossibilidade de abarcar tudo aquilo que o sujeito percebe na Mangueira com isto que diz Mário de Andrade (2002), em *O Turista aprendiz*:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim” (ANDRADE, 2002)

Ainda assim, nem o samba nem o relato de viagem ficaram guardados em uma gaveta: transformam-se em artefatos poéticos.

3.3.7 Anos 1980

Ao chegarmos à década de 1980, deparamo-nos com 7 sambas, dos quais escolhemos apenas um, de autoria de Sargento (1986). Nesta letra, temos duas paisagens diferentes a se interpenetrar. A primeira refere-se à paisagem do morro tranquilo, conhecido por sua proximidade com a natureza e seu cenário encantador. O segundo, incrustado nesse cenário, remete a uma paisagem menos positiva, onde é possível observar as mazelas do presente, fazendo pressupor um futuro nada animador.

Encanto da paisagem

Morro, és o encanto da paisagem
 Suntuoso personagem de rudimentar beleza
 Morro, progresso lento e primário
 És imponente no cenário
 Inspiração da natureza
 Na topografia da cidade
 Com toda simplicidade, és chamado de elevação
 Vuelas, becos e buracos
 Choupanas, tendinhas, barracos
 Sem discriminação
 Morro, pés descalços na ladeira
 Lata d'água na cabeça
 Vida rude alvissareira
 Crianças sem futuro e sem escola
 Se não der sorte na bola
 Vai sofrer a vida inteira
 Morro, o teu samba foi minado
 Ficou tão sofisticado, já não é tradicional
 Morro, és lindo quando o sol desponta
 E as mazelas vão por conta do desajuste social
 (SARGENTO, 1986)

De acordo com Sargento (1986), de nada adianta ter um cenário deslumbrante, se ali o progresso não chega de forma rápida. Pessimista e nostálgico em relação a paisagem da favela que vislumbra tanto em sua dimensão física quanto simbólica, o sambista ironiza os símbolos da favela cristalizados ao longo do samba. Ao fazer isso, ele desconstrói a paisagem romântica

da favela que fica pertinho do céu e passa a questionar algo, como por exemplo: De que vale a beleza do morro, se lá não chega o progresso?

3.2.8 Anos 1990

Finalizando o percurso trilhado por Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006), dos anos 1920 até a década de 1990, encontramos uma seleção de seis canções³⁴. Dentre elas, escolhemos duas para compor nosso *corpus*. O primeiro samba chama-se

Vítimas da sociedade

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho

Só porque moro no morro
A minha miséria a vocês despertou
A verdade é que vivo com fome
Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador
Se há um assalto à banco
Como não podem prender o poderoso chefão
Aí os jornais vêm logo dizendo que aqui no morro só mora ladrão

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho

Falar a verdade é crime
Porém eu assumo o que vou dizer
Como posso ser ladrão
Se eu não tenho nem o que comer
Não tenho curso superior

³⁴ Tanto a canção “Rap da felicidade” (RASTA, KÁTIA, 1994) quanto “Rap do Borel” (WILLIAM; DUDA, 1994), selecionadas por Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006), fazem parte de outro estilo musical: o funk carioca. É sintomático que sua opção de incluir essas duas canções revele algo bastante significativo em relação a essa forma musical urbana carioca: a de que, nela, a favela também começa a ser cantada como espaço vivido e paisagem simbólica e cultural

Nem o meu nome eu sei assinar
 Onde foi se viu um pobre favelado
 Com passaporte pra poder roubar

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
 Podem voltar pelo mesmo caminho
 O ladrão está escondido lá embaixo
 Atrás da gravata e do colarinho
 O ladrão está escondido lá embaixo
 Atrás da gravata e do colarinho

No morro ninguém tem mansão
 Nem casa de campo pra veranejar
 Nem iate pra passeios marítimos
 E nem avião particular
 Somos vítimas de uma sociedade
 Famigerada e cheia de malícias
 No morro ninguém tem milhões de dólares
 Depositados nos bancos da Suíça

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
 Podem voltar pelo mesmo caminho
 O ladrão está escondido lá embaixo
 Atrás da gravata e do colarinho
 O ladrão está escondido lá embaixo
 Atrás da gravata e do colarinho

(DOIDO; SILVA, 1992)

Aqui, a indignação contra a forma com que a polícia costuma tratar as pessoas que moram no morro é manifesta pela voz de um sujeito que defende seu lugar e sua gente de todo o estigma carregado pelos favelados e alimentado pela própria imprensa: “Se há um assalto a banco/ Como não podem prender o poderoso chefe / Aí os jornais vêm logo dizendo que aqui no morro só mora ladrão”. Essa voz não é passiva, mas responsável por delatar o verdadeiro culpado, indicando seu paradeiro e seu modo de vestir: “O ladrão está escondido lá embaixo/Atrás da gravata e do colarinho”³⁵.

³⁵ Em tempos de Movimento Passe Livre ou Revolução dos 20 centavos, de junho de 2013 – que deflagrou uma onda de protestos Brasil afora a partir da reação truculenta de policiais contra manifestantes desarmados que reivindicavam o não aumento da tarifa de transporte público em uma concentração situada no coração da capital paulista –, este samba de Crioulo Doido e Bezerra da Silva (1992) antecipa a indignação de todos os que tomaram as dores daqueles que apanharam e a eles se uniram para seguir protestando, mas desta vez também contra a corrupção crônica e generalizada instalada nas instâncias do poder. Mais do que isso, sua produção, datada de 1992, coincide justamente com o ano em que surgiu o movimento dos Caras Pintadas, que contribuiu para promover o *impeachment* Presidente Fernando Collor de Melo. Tal movimento teve início a partir de denúncias de corrupção que envolviam seu governo.

Além disso, são apontados detalhes dos possíveis lugares por onde o verdadeiro ladrão pode estar circulando em total liberdade. Esse detalhamento, feito por um sujeito analfabeto, não deixa de conter uma riqueza de detalhes que se estabelece pela comparação entre o espaço que habita e o que desconhece. Conhecendo seu lugar como só ele poderia conhecer, argumenta que nele não há uma série de coisas que ele supõe existir no espaço do outro. Percebe que o modo de viver do sujeito que deveria ser preso em nada se compara com o dele, que consiste em uma rotina simples, sacrificada e honesta. Enquanto este último batalha muitas vezes para não passar fome, o primeiro mora em uma mansão, pode se dar ao luxo de viajar, por mar ou ar, ou ainda se retirar da cidade para se instalar confortavelmente em sua casa de veraneio, sem que todas essas despesas o impeçam de continuar guardando o que não lhe é de direito em contas bancárias suíças. Ao se queixar da injustiça de ser sempre perseguido e considerado suspeito pelo simples fato de morar na favela, indica àqueles que quiserem de fato encontrar o ladrão que façam o caminho de volta, em direção ao asfalto, em uma sorte de delação contra aquele que lhe rouba o sonho de um país melhor.

Para finalizar a visita à favela cantada na década de 1990, selecionamos “Aqueles morros”, onde Bezerra da Silva (1994) apresenta uma homenagem aos morros cariocas, estabelecendo uma verdadeira cartografia das favelas que recortam a cidade do Rio de Janeiro:

Aqueles morros

Alô, Alô rapaziada

Essa é uma homenagem para os morros do lado de lá e do lado de cá
Entendeu malandragem

Mas antes,

Antes, aqueles morros não tinham nomes

Foi pra lá o elemento homem, fazendo barraco, batuque e festinha

Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha

Andaraí, Caixa D'água, Congonha, Alemão e Boreu

O Morro do Macaco em Vila Isabel, Matriz, Tuití e Cruzeiro, Querosene,
Urubu

Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul

É mas no mesmo embalo, nasceu Cantagalo, Pavão-Pavãozinho o Morro da
Guarda e Macedo Sobrinho, Tabajara, Providência, Santa Marta e Serrinha

Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha, simbora gente

Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha

Ainda tem o Morro do Castro e o Buraco do Boi como tem boa gente,

Atalaia, Martins, Morro do Oriente, Holofote e Papagaio, todos do outro
lado

Areia Grossa, Cavalão, São Lourenço e o Morro do Estado

É veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal, Morro da
Favela por trás da Central, eu sou muito bem chegado nele não posso negar

Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar

Eu Gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar

(SILVA, 1994)

Percebe-se que seu conhecimento de mundo perpassa pelos recantos de cada favela, mas sua geografia particular, estabelecida por laços afetivos, só faz sentido no Morro do Cantagalo, onde está o seu lugar. Dentre as muitas leituras que podem ser suscitadas a partir da interpretação desta letra de Bezerra da Silva (1994) está aquela que nos permite afirmar que, em uma cidade como o Rio de Janeiro, que se pretende síntese da cultura nacional, não há como negar que a favela, tanto em sua dimensão física quanto simbólica, sobretudo no samba, contribui para compor o espaço do imaginário de seu território e, logo, do país inteiro, assim como a Amazônia de Mário, os Trópicos de Lévi-Strauss e o sertão do angustiado Luís da Silva. Nesse sentido, se Kundera é autor de Praga, Pessoa de Lisboa e Baudelaire de sua Paris, o sambista é definitivamente o autor, por excelência, da fábula da favela.

3.2.9 Anos 2000 em diante

Ao pautar nossa análise pelos pressupostos da Geografia Humanística e da Geografia Cultural Renovada, o critério usado na seleção dos sambas relacionados com a favela que compõem esta década não foi evidentemente o mesmo empregado por Oliveira e Marcier (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006). Sua experiência na coleta dos sambas no âmbito da Estatística certamente contribuiu para que conseguissem estabelecer um *corpus* tão abrangente ao longo das décadas de 1920 até a de 1990 e também para que, desse mesmo *corpus*, pudéssemos selecionar os sambas mais significativos dentro do contexto de nossos objetivos.

Aqui não buscamos estabelecer uma coleta do maior número de sambas possível junto às fontes mais confiáveis disponíveis a que elas tiveram acesso, mas sim contribuir com seu estudo, aumentando sua temporalidade em mais de uma década, a fim de verificar se e como a fábula da favela cantada dos anos 1920 aos 1990 se altera a partir dos anos 2000 do ponto de vista do lugar vivido e do espaço simbólico.

Se considerarmos que a primeira favela a surgir oficialmente no Rio data de 1897, veremos que, de lá pra cá (2013), passaram-se 116 anos. Em todo esse tempo, muitas mudanças foram operadas tanto na história quanto na geografia visível e invisível da capital fluminense (antes capital federal). Em relação à dimensão visível dessa mesma geografia, o Censo de 2010

atesta a existência de 763 favelas espalhadas não apenas ao longo de suas encostas, mas também ao longo dos caminhos que levam aos subúrbios e a pontos cardeais cariocas representados, por exemplo, pelas zonas sul, oeste e norte (RYFF, 2011). Esse dado da geografia de fora chama a atenção não apenas pela extensão geográfica que a favela toma em relação ao espaço total da cidade, mas também pela curiosidade que suscita no sentido de verificarmos a horizontalização dessas favelas, que deixam de se concentrar apenas nos morros. Além disso, a constatação de seu espalhar-se Rio afora leva-nos necessariamente a pensar em uma virada geográfica que não pode mais empurrar a favela da cidade, porque hoje é aquela que empurra esta. E essa virada certamente tem efeito na fábula da favela contada/cantada em nossos dias.

Como exemplos de samba que contribuem para verificarmos o quanto o subúrbio carioca passa a ser alcançado pelo reflexo da paisagem simbólica do morro, temos *Meu lugar*, de Cruz e Diniz (2009). Nesta letra, o sambista apresenta uma gama de significados que remetem a símbolos de uma Madureira vivida tanto no labor quanto no lazer de cada dia como também na religiosidade, nas lembranças do passado e na tradição desse espaço como território do samba.

Meu lugar

O meu lugar,
é caminho de Ogum e Iansã,
lá tem samba até de manhã,
uma ginga em cada andar.

O meu lugar,
é cercado de luta e suor,
esperança num mundo melhor,
e cerveja pra comemorar.

O meu lugar,
tem seus mitos e seres de luz,
é bem perto de Oswaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá.

O meu lugar,
é sorriso é paz e prazer,
o seu nome é doce dizer,
Madureira, lá láíá

O meu lugar,
tem seus mitos e seres de luz,
é bem perto de Oswaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá.

O meu lugar,

Ah que lugar,
a saudade me faz lembrar,
os amores que eu tive por lá,
é difícil esquecer.

Doce lugar,
que é eterno no meu coração,
e aos poetas traz inspiração,
pra cantar e escrever.

Ah meu lugar,
quem não viu a Tia Eulália dançar,
Vó Maria o terreiro benzer,
e ainda tem jogo ao luz do luar.

Ah que lugar,
tenho coisas pra a gente dizer,
o difícil é saber terminar,
(...)

Em cada esquina um pagode um bar,
em Madureira.
Império e Portela também são de lá,
Em Madureira.

E no Mercadão você pode comprar,
por uma pechincha você vai levar,
um denço, um sonho pra quem sonhar,
Em Madureira.

e quem se habilita até pode chegar,
tem jogo de ronda, caipira e bilhar,
buraco sueco pro tempo passar,
Em Madureira.

E uma fézinha até posso fazer,
no grupo dezena, centena e milhar,
pelos setes lados eu vou te cercar,
Em Madureira.

(CRUZ; DINIZ, 2009)

Madureira, bairro da zona norte carioca, que abriga uma população de mais de 50 mil pessoas e uma série de pequenas favelas, é cercada de luta e suor de quem trabalha duro para sobreviver. Por outro lado, tem pausa para a convivência no bar, nas calçadas, diversão garantida com jogos, compras, festa. Além disso, sua vocação para o samba inclui tanto a possibilidade de se encontrar um pagode em cada esquina quanto a presença da tradição de duas escolas de samba a consagrá-la como espaço de bambas: Portela e Império.

No tocante à religiosidade, não são apenas as entidades do candomblé que aparecem, mas a própria prática de pessoas conhecidas do morador testemunha o lugar como “terra de alguém”, como geografia que sempre tem/teve dono, e um dono que se deixa seduzir pelos encantos do lugar: “Ah, meu lugar/quem não viu a Tia Eulália dançar/Vó Maria o terreiro benzer”. De fato, deve ser mesmo doce dizer Madureira e muito difícil saber terminar de falar de um lugar que concentra tantas lembranças boas e que parece fazer questão de cercá-lo pelos sete lados, sob a proteção de Ogun e Iansã e a presença de mitos e seres de luz, oferecendo-lhe ainda a possibilidade de usufruir das coisas boas e simples da vida, como beber uma cerveja gelada, vislumbrar uma ginga em cada andar, participar de um pagode em cada esquina e economizar comprando nos balaios repletos de promoções.

Já em “Amor à favela” (2009), Arlindo Cruz revisita o morro cantado e constata que, em relação à paisagem que encontrávamos entre os anos 1930 e 1960, muitas coisas mudaram tanto na favela simbólica quanto na favela referencial.

Amor à favela

Os barracos de hoje,
são de alvenaria.
Não tem mais o silêncio,
da Ave Maria.
Hoje tudo é segredo,
e circula o medo,
em cada viela.
Hoje o morro tem dono,
também tem disputa,
um total abandono
filhos que vão à luta
Gente que não se cansa
Poesia esperança e amor à favela
A música mudou
A rosa já não fala
Não canta, nem sorri
O encanto acabou
Injustiça e dor, é o que tem por aqui
Crianças sem controle
Sem o valor da vida
Comunidade chora
Mocidade perdida
Mais ainda tem malandro que chega tarde em casa
Implora a patroa
Por favor me perdoa!
Pra ficar numa boa
Ensaboa a mulata, ensaboa

(CRUZ; ROGÊ, 2009)

O mundo de zinco e madeira tão festejado pelos sambistas é substituído pela dureza da alvenaria, ao mesmo tempo em que se instauram, pelo tráfico de drogas, a lei do silêncio, o toque de recolher e o medo. Impedidos até mesmo de repetir a hora da Ave Maria no fim da tarde como em “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins (1942), ou em como se fazia à época de seus antepassados, o território da favela é visto como motivo de disputa por bandidos que se sentem os donos do lugar, não pela topofilia ou pelo pertencimento, mas pela imposição de sua violência e ganância e pela intimidação que provocam nos moradores com a força de suas armas.

Ao dizer que a música mudou e que a rosa, além de não falar, também não canta, o poeta passa, etnã, a observar mais atentamente a rotina dos moradores, encontrando uma brecha para ter esperança. Percebe-se a retomada de seu ânimo quando, em meio a essa paisagem cinzenta da favela, vê-se repetir uma cena recorrente nos morros de outrora: o malandro que chega tarde no barraco e implora o perdão da mulata que, ao ceder, volta imediatamente a um passado ainda mais longínquo, podendo mesmo carregar uma lata d’água na cabeça para enxaguar a roupa ensaboada. É interessante notar como, nesta letra, a favela colorida de outrora é transposta, em parte, à favela sombria dominada pelos traficantes, sugerindo o quanto a fábula do morro cantada no samba encontra vigor para tentar tingir as cores esmaecidas de uma favela dominada pelo medo e pelo silêncio.

Por sua vez, o tom de “Favela”, também de Arlindo, remete a um morro injustiçado, estigmatizado pela violência dos traficantes em seu meio.

Favela

Favela,ô
 Favela que me viu nascer
 Eu abro o meu peito e canto o amor por você.
 Favela,ô
 Favela que me viu nascer
 Só quem te conhece por dentro
 Pode te entender.(bis)

O povo que sobe a ladeira
 Ajuda a fazer mutirão
 Divide a sobra da feira
 E reparte o pão.

Como é que essa gente tão boa
 É vista como marginal
 Eu acho que a sociedade
 Tá enxergando mal

Entendo esse mundo complexo
 Favela é a minha raiz
 Sem rumo, sem tino, sem nexo
 E ainda feliz.

Nem sempre a maldade humana
 Está em quem porta um fuzil
 Tem gente de terno e gravata
 Matando o Brasil

(CRUZ, MARQUES, RONALDINHO, 2009)

Para certos *outsiders* (RELPH, 1976), aqueles que não sabem relativizar a realidade, o simples fato de viverem na favela torna-os, indistintamente, delinquentes. Em sua defesa, sai o sambista. Se, antes, sua missão consistia em produzir uma paisagem da favela que exaltava o lugar não apenas por seus significados individuais, mas também coletivos, hoje sua missão parece consistir em reafirmar o amor à favela de uma forma mais enfática e engajada, dizendo de sua indignação contra a violência que se faz com seu povo. Mais do que defender os moradores do estigma e da discriminação, ele também denuncia crimes ainda mais bárbaros, cometidos com o uso de armas invisíveis, mas nem por isso menos destrutivas, por quem se veste com as roupas da civilização do asfalto.

Ao analisar as letras desses três sambas de Arlindo Cruz, verificamos alterações significativas na paisagem simbólica do morro, relacionadas com a favelização da cidade do Rio de Janeiro. A primeira delas envolve a transposição da alegria do morro cantado de outrora que migra para a fábula de favelas mais horizontais, como aquelas que compõem bairros suburbanos, como Madureira. Antes, nas décadas anteriores, tínhamos uma geografia verticalizada, que suscitava a aproximação e a valorização da natureza, sobretudo pela celebração dos astros celestes, como as estrelas e a lua. Além disso, os barracos compoem um mundo de zinco e madeira só tinham sentido porque cobriam um morro que se coloria de sol. Descê-lo em direção ao asfalto era praticamente o começo de um desfile na avenida: a própria geografia impunha essa descida como uma entrada triunfal ou como uma passagem secreta que desembocava diretamente no palco do Carnaval. Por sua vez, nas favelas horizontais, o morador parece menos próximo da paisagem natural; em compensação, não faltam motivos nem espaço físico para que as relações pessoais, também elas, sejam informais e horizontalizadas como já eram no morro. Há certamente, no subúrbio cantado por Arlindo, mais espaços humanizados do que naturais por onde transitar, tanto para festejar, cantar e dançar, quanto para diversificar o modo simples de viver que se levava em uma favela vertical. A diferença é que, em certos subúrbios como sua Madureira, pode-se ter acesso, inclusive, a shopping center, onde o

morador entra e sai das lojas, sem correr o risco de se deparar com o nariz empinado de uma vendedora acostumada a atender madame.

A segunda tem a ver com a decepção do sambista diante do descompasso que percebe existir entre a paisagem que se lhe apresenta e aquela que conheceu pessoalmente e/ou por intermédio do samba. Ainda assim, o sambista não se dá por vencido, não se conforma com esse *décalage*, conseguindo encontrar, em uma brecha que remete à paisagem que lhe agrada, uma forma de fazer interpenetrar a favela de ontem na favela de hoje. Em sua Transfavela, o morro do fuzil se confunde com aquele em que há uma mulata que ensaboa, mulata, ensaboa.

Por sua vez, a terceira alteração constitui uma reafirmação do amor à favela que tem como objetivo reagir ao preconceito e ao estigma que começa a envolver seus moradores de forma ainda mais contundente do que aquela vista em décadas anteriores, quando o morro representava muito mais um espaço ligado à miséria do que propriamente um covil de bandidos. Nesse sentido, enfatizar as cores que ajudaram a colorir a favela simbólica de outros carnavais depende de uma declaração de amor ao lugar mais enfática e engajada, que faça alusão à generosidade e à solidariedade encontradas no meio de sua gente batalhadora, honesta e injustiçada. Disso depende a diluição do estigma da favela como uma paisagem topofóbica, que inspira medo (TUAN, 1980).

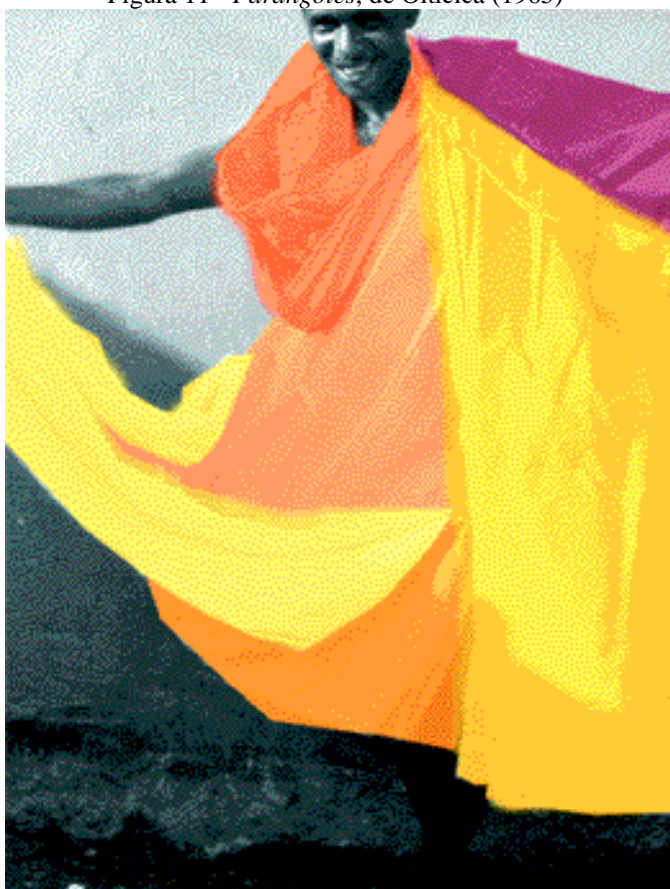
3.3 GERMINAÇÃO: RESULTADOS DA ANÁLISE

A análise das letras de samba que compõem o *corpus*, em uma temporalidade que vai dos anos 1920, ultrapassando os anos 2000, levou-nos a constatar, em um primeiro momento, a manutenção da paisagem da favela como espaço idílico, malgrado sua deterioração como paisagem física, visível. Apesar dessa manutenção, não se pode negar seu dinamismo, uma vez que sua construção se baseia necessariamente sobre as bases de um vivido, onde a produção, a reprodução e a transformação da paisagem, tanto por seus produtores quanto pelos consumidores atribuem-lhe outros valores. Dessa reflexão, pode-se estabelecer a ideia de que a paisagem da favela é produzida, reproduzida e transformada tanto pelos sambistas quanto por seus ouvintes-consumidores que a interpretam, reinterpretam, produzindo e atribuindo-lhes seus próprios significados, em favor de uma geografia íntima, particular, mas também coletiva, relacionada com o modo de viver da favela.

Isso significa que a favela vivida de cada um, tanto do produtor quanto do consumidor de samba, já existia antes do nascimento de ambos, que a vivenciaram e interpretaram, como espaço vivido, a partir do estoque de valores individuais e coletivos, transmitidos ao longo do tempo. No morro vivido, o sujeito recebe conhecimentos do passado e do presente. Continuamente experienciado, seu lugar pode ser modificado pelo estoque de conhecimento e experiências, em um enriquecimento cotidiano prático e teórico, que lhe fornece elementos para agir, perceber e transformar sua percepção em artefato batucado no samba. Essa gama de conhecimentos, recebida da cultura formal e informal tanto no dia a dia quanto da própria tradição do samba, acaba gerando intimidade e afetividade pelo lugar vivido, por vezes em diferentes recortes espaciais, transformando-se em símbolo

Nesta tese, enfatizou-se a voz dos sambistas, *insiders* (RELPH, 1976) reais ou fictícios, que souberam propagar a favela para além das fronteiras do local, com tonalidades tanto regionais quanto transnacionais. O samba, como grão da voz de uma cultura alternativa, não dominante, reapresenta o espaço vivido por meio da paisagem de um morro construído com a argamassa da poesia de seus mais célebres sambistas. Porque a paisagem da favela não serve apenas para atender as necessidades funcionais dos seus habitantes, nem representa simplesmente uma criação cultural localizada na cidade do Rio de Janeiro. Com seu conjunto arquitetônico – considerado, por muitos, caótico – a favela se apresenta, no samba, com a estética da ginga dos *Parangolés* de um Hélio Oiticica (1965), para quem esta obra só poderia fazer sentido se vestida por algum morador da Mangueira que dentro dela dançasse.

Figura 11 - *Parangolés*, de Oiticica (1965)³⁶



De acordo com Jacques (2003), os *Parangolés* são

[...] capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que os *Parangolés* eram para ser vestidos, usados e, de preferência o participante deveria dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os *Parangolés*, os espectadores passavam a ser participantes da obra e – diga-se – a ideia de participação do espectador encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez que os *Parangolés* abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima, os que com eles estão vestidos (JACQUES, 2003, p. 57).

Assim como os *Parangolés* constituem uma imagem-síntese do morro da Mangueira, a paisagem da favela cantada, com seus signos, símbolos e ícones constitui um artefato estético na medida em que se revela como um dos temas espaciais mais recorrentes e privilegiados no samba. Uma vez abrigado, ainda que precária e minimamente pela arquitetura de um barraco, o sambista desce ao asfalto vestido de morro. Tal reflexão poderia ser complementada pela de

³⁶ Fonte: <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/parangole.html>

Oswald, quando afirma que “a poesia existe nos fatos [o que significa reconhecer que] os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul calabrino [também constituem inegavelmente] fatos estéticos” (ANDRADE, 1927, p. 5). Além disso, essa paisagem representa a história que grupos não poderosos contam sobre eles mesmos, por eles mesmos, estabelecendo-se, assim, como um lugar mítico.

Nesse lugar, cujas condições podem ser consideradas mínimas e miseráveis para alguns, o sentido de habitar e, logo, de abrigo, de casa, é potencializado pela imaginação do sambista, para quem a favela representa todo um lócus de reminiscências de sua própria fábula pessoal como também da fábula de toda a sua comunidade. Além disso, a própria imaginação, somada a todas as fábulas da favela cantadas na tradição do samba, permite que sujeitos que nunca habitaram de fato uma favela possam fazê-lo poeticamente ao comporem letras em que, como todo poeta, “fingem” ser seus moradores. Nesse sentido, o espaço vivido é reconfigurado pela memória individual e coletiva e/ou pela imaginação e pela subjetividade dos sambistas que, por meio do ritual mágico e sonoro do samba, levam-nos a compreender seu fascínio pela alma e pela aura da favela.

Esse fascínio pode ser compreendido na medida em que o mundo da experiência vivida com o lugar é permeado por concepções diversas e exuberantes que envolvem fantasia e reminiscência, memória e invenção. Nesse sentido, reencontrar-se com a favela vivida e querida por meio das lembranças constitui uma das facetas do apreço ao lugar em que se viveu, possibilitando a outras gerações o acesso à alma da favela de outrora. De acordo com Mello (2011), assim como em um ritual mágico, em uma delicada restituição arqueológica, os lugares do passado são juntados e recompostos, estabelecendo uma restauração de preciosidades espaciais pretéritas. Sem esta restauração dificilmente teríamos acesso à geografia de dentro dos poetas que habitaram o morro ou a ele se afeiçoaram, adotando-o fictícia e poeticamente como seu lugar.

Tal reflexão nos permite afirmar que conhecer a favela por discursos de certos *outsiders* (RELPH, 1976), ao mesmo tempo em que ouvimos a versão cantada do morro por meio dos sambistas, possibilita o estabelecimento de um equilíbrio, ajudando-nos a compreender um espaço que, desde seu surgimento, foi estigmatizado apenas como espaço de bárbaros, bandidos, malandros. Desse modo, visitar a favela em sua dimensão simbólica e sonora ao longo de uma temporalidade que vai dos anos 1920, ultrapassando a década de 2000, consistiu, então, em uma forma de ouvir essa versão da fábula da favela cantada no samba.

Ao longo desse percurso, foi possível perceber que a favela que começa a surgir no recém-nascido samba urbano carioca é a mesma que passa a fazer história na cidade do Rio de Janeiro, migrando décadas depois de seu surgimento (1897) para se transformar em artefato em um samba de Sinhô (1928). Curiosamente, o primeiro samba onde a favela aparece chama-se Morro da Favela, considerado oficialmente como a primeira favela do Brasil. Se observarmos que essa favela representa, de certa maneira, o mito fundador das demais favelas cariocas, veremos o quanto é irônica a razão pela qual esse morro migra para a letra de “A Favela vai abaixo”. Se o samba, nessa época, ainda não era unanimidade nacional para a gente do asfalto, a favela gozava de muito menos respeito, inclusive por parte dos mandatários da cidade. De qualquer modo, esse exemplo serve para ilustrar o quanto o samba e a favela andam juntos não apenas da perspectiva de um morro feito de samba, mas também do ponto de vista do sambista que conta/canta a história da favela, em uma relação de troca e reciprocidade, onde a favela se constitui como espaço de samba e o samba se constitui como espaço simbólico da favela.

Nosso percurso ao longo da evolução do samba permitiu ainda perceber que, se nos anos 1920, tínhamos a iminência da destruição do Morro da Favela e o preconceito de uma mulata que não quer viver no morro com seu pretendente, na década seguinte, temos o esboço de uma paisagem da favela que começa a ser traçado como espaço de samba e como espaço de geografias particulares, íntimas, geralmente relacionando estado de espírito com a forma de ver e conceber o seu próprio barraco, que pode ser sombrio se o homem tiver sido abandonado, ou colorido, se a mulher amada estiver ao seu lado. Além disso, observa-se um movimento de abertura da cidade em relação ao samba. Por intermédio dele, o morro e sua história permeada de símbolos vai chegando ao asfalto. Como embaixador do morro, o sambista pode circular, inclusive, na Cinelândia, um dos símbolos do Rio situados bem no coração da cidade.

Por sua vez, no período que vai da década de 1940 até os anos 1960, evidencia-se uma paisagem da favela que se avoluma tanto em número quanto em perfis. Cada uma delas apresenta, em média, 30 sambas relacionados com o lugar. Em relação à abordagem, os anos 1940 demonstram certa efervescência no que concerne à competitividade das escolas de samba como parte da autovalorização do lugar e da autoestima dos moradores-componentes. Trata-se de uma competitividade que é acirrada a cada Carnaval. Cada um dos morros se autoproclama o mais competente em termos de samba, o que pode incluir desde os melhores compositores, como também, os músicos, as passistas, o gingado, entre outros. Como marca desta década, pode-se destacar o samba *Recenseamento*, de Assis Valente (1940), que demonstra preocupação

do Estado em tentar conter um fenômeno que viria ainda a se alastrar pela paisagem física da cidade ao longo do tempo.

Na década seguinte, nos anos 1950, a produtividade de sambas que relacionam a favela a um espaço idílico, amigo da natureza, é evidenciada em sambas que louvam o lugar vivido e o ambiente de tranquilidade que se tem por se estar mais próximo do céu, da lua e das estrelas. O equilíbrio perdido na cidade pode ser reencontrado na favela não apenas pela verticalidade do morro, mas pela horizontalidade das relações de compadrio e vizinhança, onde não impera a falsidade e a vaidade do asfalto, mas as trocas generosas que fazem do morro o lugar por excelência da solidariedade, da ajuda mútua, do mutirão. Como exemplo de morro perfeito desta década, eleva-se a Mangueira, que aparece em pelo menos cinco sambas, sendo diretamente evocada como um pequeno paraíso perto do céu. Pelo samba, morros como a Mangueira adquirem significados tecidos e retecidos por meio do envolvimento que conduz os moradores/sambistas ao sentimento de pertencimento, posse, afeição. Tais sentimentos são então misturados em sua paisagem íntima, subjetiva, para, depois, serem devolvidos em forma de paisagem simbólica, fábula do lugar.

Já nos anos 1960, a ideia de uma favela como espaço vivido e como território de samba se mantêm intactas. Entretanto, entre seus personagens, não encontramos apenas poetas, sambistas, trabalhadores e malandros inofensivos. Começam a povoar, essa paisagem da favela produzida no samba, bandidos mais perigosos.

Observa-se ainda, nas demais décadas que, mesmo que a favela vá se transformando, perdendo o telhado de zinco e ganhando paredes de tijolos, em vez de madeira, não se pode dizer que o mesmo aconteça em relação ao sentimento topofílico que une o sujeito ao lugar vivido. Esgotam-se os recursos naturais, esgota-se o mundo de zinco, mas não a paisagem construída social, cultural e simbolicamente. Isso significa que, por meio da habilidade humana, o lugar vivido e percebido é transformado em artefatos (PEREIRA LEITE, 1998), podendo a paisagem assumir caráter de obra de arte, do mesmo modo que ocorre com o samba.

Ora, as representações do mundo se constroem com a produção desses objetos culturais que, reunidos no tempo e no espaço, transformam a paisagem em lugar e/ou vice-versa e a pressupõem como representação, que se reproduz, renovando-se e regenerando-se ao longo do tempo, como no caso da favela que, há 100 anos, renova a tradição de ser cantada no samba como espaço neutro, intervalar, indelimitável, propício à passagem do Outro, da diferença, porque acolhedora do diverso. Assim, se a morte da paisagem romântica da favela passa a soar

como algo difuso, por outro lado, constitui o prenúncio de um novo modo de representar, re- apresentar o mundo, revelando a paisagem contemporânea da favela como cada vez mais híbrida, “construída como um paralimpsesto” (LUCHIARI, 2001), “uma paisagem de mil folhas” (BERQUE, 1991, p. 26-27) que convive com inúmeras paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas. Como paralimpsesto e paisagem de mil folhas que não pode ser percebida apenas em seu aspecto visível, o próprio sambista a toma como representação simbólica, como paisagem, como lugar-artefato, que é ressignificado tanto no contexto regional, quanto nacional e transnacional ao longo do tempo.

De acordo com Michel Collot (2005),

[...] a paisagem não é uma simples projeção das categorias do julgamento e da sensibilidade, ela contribui para moldá-los; constitui o lugar de uma conjunção em duplo sentido do espírito humano e do mundo (COLLOT, 2005, p. 187).

A via de mão dupla se dá justamente pelo fato de que a paisagem da favela é construída pela percepção do sujeito, mas não é irredutível ao traço figurativo, o que equivale sublinhar que, ao sujeito que a contempla, o sambista, lhe é proporcionada a experiência paisagística. Conforme Silva (2009), sob o movimento de ampliação de seu olhar, a evidência da constante soma e recicla aquilo que é visto, sentido e figurado. Dito de outro modo: toda paisagem da favela referencial é percebida e filtrada pela subjetividade, fazendo-se imagem desdobrada, pluralizada, que representa o próximo, o distante e o virtual ao mesmo tempo.

Com base nessa reflexão e na análise do corpus, concluímos, pois, a paisagem da favela como lugar de transgressões, as quais denotam o mesclar da imaginação e da memória do sujeito nacional, o Mesmo, a compor construções novas, favelas outras. Essa paisagem da favela não existe *a priori*, mas apenas em relação àquele que se relaciona, de algum modo, com esse espaço. Nesse sentido, sua superfície é vislumbrada pelo sambista pela refração de suas lentes culturais e pessoais, de costumes e fantasias.

Tudo isso colabora para a visão da Geografia como uma disciplina que não estuda apenas os países, as cidades, as regiões, o clima, a vegetação, mas também as ideias, os sentimentos e as representações. Nesse sentido, a noção de paisagem está vinculada com a forma de ver, assim como a de conceber o mundo, compondo-o em uma cena.

Michel Collot (1990) constata que o aparecimento da palavra nas línguas europeias e as primeiras representações pictóricas datam do século XVI e são contemporâneas do Romantismo que, com sua teoria da paisagem como

estado da alma, acentuará o aspecto subjetivo e egocêntrico de nossa experiência espacial (CABRAL, 2000, p. 36).

Apesar de ter sua concepção muito ligada a uma porção do espaço captada pelo olhar, é preciso ressaltar que o processo de percepção não é inocente e muito menos passivo, pois aquele que o capta, o faz com todos os sentidos, organizando-os para lhes atribuir sentido. Se o olhar não constitui apenas o exercício de um dos cinco sentidos, mas também uma forma de produzir significado (RONAI, 1976), isso faz da paisagem percebida pelo sambista uma paisagem construída no samba. Definida pelas fronteiras do olhar dos compositores do morro, paisagem requer a ação de ver, além de apreender, organizar e interpretar os dados sensoriais (CABRAL, 2000).

Tal seleção impede que o sujeito se depare com uma massa de informações desorganizadas, sendo o horizonte responsável pela imposição de limite ao caos sensorial (COLLOT, 1990). Além disso, o ato de selecionar abarca duas origens: uma fisiológica e outra psicológica. A primeira envolve os órgãos sensoriais que discrimina e limita o espaço (abertura de campo, focalização da retina), ao passo que a segunda interpreta o que foi selecionado em função da experiência pessoal e sociocultural (CABRAL, 2000). Tuan (1980) afirma que o espaço pode ser percebido com todos os sentidos. Assim, a paisagem da favela é determinada não apenas como o espaço ao alcance do olhar, mas também como aquele à disposição do corpo inteiro, significando que o simples fato de ver é ampliado para um poder. Ou seja:

[...] o caminho é visto como a percorrer, o sino como audível, a fruta como comível. O corpo torna-se o eixo de uma verdadeira organização semântica do espaço que tem, por base, oposições como: alto-baixo, direita-esquerda, frente-atrás, próximo-distante, etc (CABRAL, 2000, p. 38).

Desse modo, quando construídas a partir do corpo, essas duplas antitéticas são portadoras de significações que repercutem em todos os registros da experiência humana, e que fazem da paisagem da favela um espelho de afetividade do sambista.

3.4 FLORESCIMENTO DA FAVELA EM UMA FÁBULA BATUCADA

É impossível, ao nosso ver, tratar da gênese de uma fábula sem que se esclareçam alguns pormenores históricos e culturais que nos permitam compreender as condições favoráveis ao seu estabelecimento. E se esta fábula remete a um espaço que mesmo inserido em um ambiente urbano é visto como seu oposto, sendo cantada em uma expressão musical conhecida pelos predicativos urbano e carioca, não há como não voltar às origens do samba. Assim, qualificar o samba como urbano e carioca vem da necessidade de esclarecer não apenas a etimologia do vocábulo, mas também da origem dessa forma musical. Segundo Sandroni (2001), encontra-se a palavra “samba” em diferentes contextos nas Américas, quase sempre associada ao mundo dos negros, sendo registrada muitas vezes como “cemba”, referindo-se a uma dança que era acompanhada de tambores.

Esta etimologia, encontrada no verbete *EMB*, remete ao afro-americano e procede da palavra “semba”, que significa “umbigada”, gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros. Em linhas gerais, nessas danças, um dos participantes, após formada uma roda, desloca-se até o centro, onde dança individualmente, até escolher outro participante do sexo oposto para substituí-lo. Ambos podem executar uma coreografia, de par separado, antes que o primeiro volte ao círculo. Enquanto isso, todos batem palmas, repetindo um refrão, em resposta ao canto que um solista improvisa, com acompanhamento de pandeiro, prato-e-faca e viola, sendo a umbigada o gesto pelo qual se designa o dançarino que irá substituir aquele que estava ao centro. Daí, a expressão samba-de-umbigada, registrada posteriormente por pesquisadores como Edison Carneiro, em 1961, que inclui nesta nomenclatura, outras danças como coco e lundu, além do samba.

Sandroni (2001) esclarece que apenas em 1838, em um jornal satírico pernambucano, chamado **O carapuceiro**, é que a palavra será referida como música, mas com uma conotação de atraso rural, opondo-se a uma versão urbanizada do lundu, que era bastante aceita pela “boa sociedade” do século XIX. Percebe-se, nisso, a questão da origem sociocultural e geográfica, que denota inferioridade ao popular e ao mundo rural e superioridade ao erudito e ao urbano. Sandroni (2001) destaca que, em 1870, a então capital federal desconhecia o termo samba. Quando referido, era comparado a cateretê ou fado brasileiro, como sinônimo de música oriunda da roça, ou seja, da zona rural, particularmente a mais pobre, desprovida de recursos, alheia às novidades urbanas. Em 1897, Sílvio Romero (*apud* Sandroni, 2001) discrimina o

termo: “Chama-se ‘xiba’ na província do Rio de Janeiro [...], ‘samba’ no Norte, ‘cateretê’ na de Minas, ‘fandango’ na do sul, uma função de pardos e mestiços em geral”. Por províncias do Norte, deve-se entender o que hoje conhecemos como Nordeste, o que incluiria, em especial, a Bahia. Tudo isso revela o quanto o samba era um “estrangeiro”, em um primeiro momento, na cidade do Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, oposta à cidade, mas também por sua localização geográfica no “Norte”, bem como sua associação com o universo cultural dos negros. Esse tipo de associação apresenta registros em Sílvia Romero (como coisa de “pardos e mestiços em geral”) e, inclusive, na Literatura, sendo exemplos, destacados por Sandroni (2001), os romances *Til*, de José de Alencar (1872) e *A carne*, de Júlio Ribeiro (1887).

Tais localizações sociais do samba, como coisa da roça, do Norte, dos pobres, dos negros e mestiços, tinham consequências diretas sobre o valor que lhe era atribuído, principalmente a partir do momento em que esse samba, considerado folclórico, começa a ser registrado como peça musical escrita e devidamente editada, embora ainda não nos moldes do samba urbano carioca moderno. Tais peças musicais (Sandroni cita o exemplo de Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga, executada com todas as honras da música de Wagner, em 1914, pela esposa do presidente da República, Nair de Teffé, em uma festa no Palácio do Catete), inspiradas no samba folclórico, eram consideradas baixas, indignas, chulas, selvagens, provocando nos moradores anônimos e ilustres da cidade, como o senador Ruy Barbosa, reações contrárias àquilo que considerava como ‘barulhada sem tom nem som’.

Esse movimento do samba que vem da roça em direção à cidade revela o descontentamento dos cidadãos também em Salvador que, pela imprensa, publicam seu desagrado em relação à presença ostensiva de negros no carnaval, o que estaria africanizando esta grande festa da civilização. Cabe ressaltar ainda que, a partir da década de 1870, a palavra samba começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro, começando a diluir as fronteiras, antes tão nítidas, que afirmavam que esta expressão musical era só da Bahia, da roça, dos negros. Antes, porém, de se nacionalizar definitivamente, a palavra samba ainda concorreria com outras designações como batuque, tango e maxixe.

O próprio Mário de Andrade, na introdução aos *Estudos de folclore*, de Luciano Gallet (*apud* SANDRONI, 2001), preocupa-se com a questão dessas designações ao comentar: “É curioso de verificar no manuscrito da partitura, datado de abril de 1919, que primeiro Gallet escreveu a tinta ‘Tango-batuque’, mas que, em seguida, a palavra ‘tango’ foi riscada. Escrito a lápis, por cima, está a palavra ‘samba’”. O comentário de Mário não poderia ilustrar melhor a

substituição dessas designações: “Saía o tango, entrava o samba, sem que o conteúdo musical mudasse, nem mudasse tampouco a associação com o ‘batuque’” (SANDRONI, 2001, p. 96).

Todo esse processo de definições e redefinições faz convergir, na palavra samba, uma significação folclórica e outra popular, tidas como distintas, mas estreitamente relacionadas, que reflete o forjar de uma convergência ideológica. Uma vez consumada essa convergência, o samba popular acaba se beneficiando de “toda a carga positiva atribuída por boa parte dos intelectuais brasileiros desde os anos 1930 ao folclore” (SANDRONI, 2001, p. 97). Cabe lembrar que a finalização desse processo de nacionalização do samba passará, então, pela identificação dessa forma musical ao Rio de Janeiro, capital do país, depois de Salvador, de 1763 a 1960, tendo começado historicamente a ser definido como samba urbano carioca a partir de 1916, com o samba “Pelo Telefone”, do carioca Ernesto dos Santos, o Donga, e assumindo contornos definitivos entre 1928 e 1932, com uma série de mudanças rítmicas, sustentando de maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência.

Não se entrará no mérito, aqui, de continuar a clássica discussão de onde surgiu o samba, se na Bahia ou no Rio. O fato é que, apesar de compartilharem o mesmo nome – samba -, existem predicados geográficos que os acompanham. É bem verdade que o senso comum brasileiro sustenta a ideia de que o samba popular urbano carioca teria sua origem no samba folclórico rural baiano, constituindo uma evolução deste último; ainda assim, reforça-se a ideia de uma origem carioca para o samba urbano popular com o registro do samba “Pelo telefone” (1916) e com a letra de “A voz do morro”, de Zé Kéti (1955), que diz: “Eu sou o samba/Sou natural aqui do Rio de Janeiro”, o que é contestado mais adiante, em 1966, pela letra de “Samba da bênção”, de Baden Powel e Vinicius de Moraes, na qual se afirma que “o samba nasceu lá na Bahia” (SANDRONI, 2001).

Para a presente discussão, não é tanto essa origem que interessa, mas, sim, enfatizar, conforme Vianna mostra em seu livro *O mistério do samba* (1995), como, nos anos 1930, interessava aos ideólogos nacionalistas atribuir ao samba a respeitabilidade devida às coisas antigas e tradicionais, apresentando-o de norte a sul do país como a mais tradicional expressão musical do país inteiro. Sandroni (2001) exemplifica essa tendência de apresentar o samba carioca, cujos contornos foram definidos no Rio nos anos 1930, como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro com a composição de Ary Barroso, de 1939, intitulada “Aquarela do Brasil”. Para ele, “o samba *que se escuta* é uma produção musical cujos contornos são recentes, são em parte fruto do Brasil urbano, do disco e da rádio, mas o samba *de que se*

fala – Brasil, terra de samba e pandeiro – é definido com referências à época escravocrata, à ‘cortina do passado’, à ‘mãe preta no cerrado’, ao ‘rei congo no congado’ e à sinhá que caminha ‘pelos salões arrastando o seu vestido rendado’ ” (SANDRONI, 2001, p. 98-99).

Isso revela uma mensagem implícita de que nossos ancestrais já conheciam esse “samba” que seria, no essencial, o mesmo de “Aquarela do Brasil”. Além disso, revela ainda o quanto essa convergência ideológica de unir o samba folclórico ao popular antecipa uma tendência que é verificada nesta tese, de, mais adiante transferir à favela, ao morro, esse mesmo caráter de respeitabilidade às coisas antigas, genuínas, intocadas, já que a favela, como um mundo à parte do asfalto, embora contida por seus limites, guardaria, como a roça, certa vocação para a hospitalidade, a solidariedade e a tranquilidade idílica que não seria mais possível na cidade de concreto, com suas relações interpessoais igualmente endurecidas.

É possível reconhecer, então, nesse fenômeno de atribuir maior valor, maior adesão e, mesmo, idealização a espaços mais rurais (roça e, posteriormente, favela/morro) uma clara oposição e antipatia pelos valores da cidade, endurecida pelo concreto em suas próprias relações. Ao nosso ver, essa oposição contribuirá, de certo modo, para a composição e a manutenção da paisagem da favela cantada no samba, como espaço à parte, que se opõe à cidade tanto física quanto simbolicamente, ainda que dentro dela. É preciso compreender, então, que o surgimento de uma fábula como a da favela no samba depende de um discurso que se produz em relação a ela e que se constitui como palavras que estão no espaço e não estão. Assim, a paisagem da favela só existe “porque existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva” (DRUMMOND, 1987).

De acordo com Westphal (2007), o discurso sobre o espaço implica uma verdade do espaço, que não pode vir de um lugar situado no espaço, mas de um lugar imaginário e real, logo surreal e, entretanto, concreto e conceitual. Qualquer discurso que se produza em relação a determinado lugar constitui-se como palavras que estão no espaço e não estão. Assim, a paisagem da favela só existe "porque existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva" Drummond (1987). Ainda de acordo com Westphal (2007), o discurso sobre o espaço implica uma verdade do espaço, que não pode vir de um lugar situado no espaço, mas de um lugar imaginário e real, logo surreal e, entretanto, concreto e conceitual. Assim, “l’interface entre le réel et la fiction est dans les mots [...]. Além disso, “[l]es mots, ainsi que les gestes, les sons, les images sont également dans le mouvement pendulaire qui va du support à la représentation de l’espace“ (WESTPHAL, 2007, p.129).

Dito isso, é preciso reconhecer que entre a favela real e aquela produzida por inúmeros discursos, existe tanto uma relação de proximidade quanto uma relação de distanciamento. Da proximidade ou do distanciamento que se tem em relação ao lugar real, podem emergir representações as mais variadas. Relph (1976) estabelece diferentes graus de percepção que o sujeito pode ter em relação ao espaço. Esses graus invariavelmente coincidem ou não com o fato de se nutrir uma certa afeição ou experiência quanto ao lugar percebido. Disso, resultaram as categorias seguintes: moradores locais (*insiders*) e forasteiros (*outsiders*).

Caso se leve em conta a imagem que se tem da favela desde o seu surgimento, não fica difícil constatar que os discursos produzidos a seu respeito foram engendrados no seio da sociedade por aqueles que, muitas vezes, nunca ou mal pisaram em uma favela. E mesmo quando o fizeram, por exemplo, por meio de pesquisas de campo, sua percepção era a de um *outsider* (RELPH, 1976) apressado, que geralmente percebe o lugar por aquilo que vê de imediato, ou seja, por sua aparência. Ainda que estudos sobre a favela tenham se multiplicado e evoluído nas ciências humanas, sua difusão parece não conseguir se estabelecer de forma efetiva a ponto de dissociar a imagem do lugar e das pessoas que nele moram dos discursos estereotipados que fizeram da favela, desde o seu surgimento, um bicho-de-sete-cabeças. Segundo Alvito (*apud* ZALUAR; ALVITO, 2006), esse bicho-de-sete-cabeças é um fenômeno que já ultrapassou um século e que tem sido ainda hoje objeto de investigação não apenas de estudiosos das mais diversas disciplinas, como também fonte de inspiração para artistas das mais distintas áreas, como é o caso da Literatura, do Cinema, do Teatro, das Artes plásticas e da própria Música. Por sua vez, na Literatura Brasileira, Núbia Hanciau (*apud* BERND, 2007) afirma que as referências à favela, como espaço habitacional onde mora gente pobre e marginalizada, datam do século XX, tendo em vista que as favelas só surgem na última década do século XIX.

3.4.1 Quem te viu, quem te lê: a favela nas artes

Não seriam poucos, segundo ela, os escritores que mencionam esse espaço em suas obras. Oswald de Andrade (1924) teria dito, por exemplo, que a poesia existe nos casebres de açafião e ocre nos verdes da Favela, referindo-se à obra *Morro da Favela*, de Tarsila do Amaral (1924).

Figura 12 - De um morro modernista³⁷

Conforme pode se ver na figura, a favela pintada por Tarsila tem cores fortes e vibrantes e faz pressupor a existência de um lugar habitado, onde se estabelece uma relação de harmonia entre moradores e natureza. Mas estaria a poesia da favela de Tarsila apenas no visível das cores observadas por Oswald? Ou estaria ela também no invisível de túneis (?), nas passagens secretas (?), na ilegibilidade de certas figuras que ali aparecem e nas janelas todas abertas? Assim como na maior parte das obras de Heitor dos Prazeres, o morro tarsiliano é estampado na tela aparentemente sem os sinais de violência e miséria com que costuma ser pintado em outros discursos desde o surgimento das favelas. Coincidiria essa configuração da favela de Tarsila com a que podemos ler a seguir?

Vista assim do alto
 Mais parece um céu no chão
 Sei lá...Em Mangueira, a poesia

Feito um mar se alastrou
 E a beleza do lugar
 Pra se entender Tem que se achar
 Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais
 Que os olhos não conseguem perceber
 E as mãos não ousam tocar

³⁷ Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br

E os pés recusam pisar

(DA VIOLA; CARVALHO, 1970).

Pode-se notar, então, que, para alguns integrantes do Movimento de Arte Moderna, de 1922, a favela se revela como fato estético e motivo poético, sendo, desde o seu surgimento representada. Sua representação, no entanto, nem sempre se mostra idealizada e romantizada. Com o passar do tempo, vai sofrendo alterações que, de certa forma, se aproximam das alterações que a favela real também sofre.

Por sua vez, em um romance mais contemporâneo, como o **Cidade de Deus**, de Paulo Lins (1997), os ares de interior conferidos a uma favela que tinha muito verde muda radicalmente e faz parte de uma paisagem que só existe na lembrança nostálgica do narrador, o que pode ser percebido por meio de expressões de tempo (como *antigamente*, por exemplo) ou do pretérito imperfeito (*era*):

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, dando areia, cobra d'água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um laguinho, amendoeiras, pés de jamelão e o bosque de Eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os murrinhos, casarões mal-assombrados, as hortas de Portugal Pequeno e a bioada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte (LINS, 1997, p. 14).

Em seu presente, esse mesmo narrador nos apresenta uma neofavela de cimento, sem verde, sem os animais que costumavam figurar na paisagem de outrora, sem barracos de papelão e telhados de zinco, tendo sido reconfigurada, por isso mesmo, sua própria toponímia, ou seja, os nomes dos lugares dentro da favela:

Cidade de Deus deu voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês (...) Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas esverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas (LINS, 1997, p.15).

Caso se leve em conta o caso do cinema como exemplo de outra arte em que a favela é representada, ver-se-á que também aí existe uma tradição que se tem atualizado principalmente no cinema brasileiro contemporâneo. Em uma revisão dessa produção cinematográfica,

realizada por Felipe Botelho Corrêa (2006), a favela se apresenta, ao longo do século XX, rotulada como uma cidade à parte. Segundo ele, esse espaço já foi representado como foco de doenças, local da desordem por excelência, sítio de malandros, baderneiros ociosos e negros inimigos do trabalho honesto. Além disso, teria sido ainda reverenciado como o local da autenticidade do samba, tendo assumido, mais recentemente, a conotação de antro da marginalidade, habitat de classes perigosas. Para Botelho Corrêa (2006), a favela, agora mais do que nunca, carrega o peso de ser o território, por excelência, de traficantes de droga, sendo a violência a associação mais corriqueira quando o assunto favela é debatido, mencionado ou representado nas narrativas que circulam na cultura das mídias.

Nesse sentido, admite que o cinema brasileiro contemporâneo vem contribuindo para a criação de narrativas que colocam em debate a favela e a problemática da violência urbana. Mais do que isso, afirma que, a partir da retomada da produção cinematográfica brasileira de meados da década de 1990, as representações cinematográficas envolvendo favelas voltaram a surgir, ganhando espaço e tornando-se um dos mais recorrentes temas do cinema brasileiro contemporâneo. Em tais representações, a favela passa a ser mostrada como um espaço que estabelece suas próprias leis. Se antes a pobreza era romantizada, agora não é dissociada da violência, figurando como um verdadeiro território de criminalidade. Tanto em documentários quanto em filmes, os discursos denunciam um Estado ausente, buscando retratar o modo de vida das pessoas que habitam essas comunidades.

Dentre os filmes e documentários destacados em seu artigo, encontra-se *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, um filme onde a favela é filmada pelo viés da curiosidade, ou seja, pelo olhar de um *outsider* que visa mostrar a outros *outsiders* o submundo de uma população excluída. Desse modo, o espaço é revisto e apresentado como um lugar sanguinolento e marginal, que se opõe à favela idealizada por cineastas das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Botelho Corrêa (2006) esclarece que outros filmes dessa nova fase do cinema brasileiro também exploraram questões concernentes à favela, como *Notícias de uma guerra particular* (1999), documentário de João Moreira Salles; *Santo forte* (1999); *Babilônia 2000* (1999), ambos de Eduardo Coutinho; *Orfeu* (1999), releitura de Cacá Diegues da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes; e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que o adaptaram do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997). Apesar de apresentar uma proposta de abordagem fechada, de dentro para fora da favela, o filme *Cidade*

de Deus também acaba por traduzir um olhar estrangeiro, um olhar que tem uma imensa curiosidade em conhecer o submundo do tráfico e da periferia, bem como a violência presente no universo do favelado.

O didatismo das imagens é, acima de tudo, a evidência de que o filme tenta traduzir as engrenagens de uma favela, mas só as engrenagens que são do interesse e da curiosidade das altas classes, aquelas que de fato sustentam as salas de cinema. Reduzir uma favela ao tráfico de drogas e à violência, mostrando os personagens com estereótipos animais, é estabelecer um jogo de alteridade com o espectador. Ninguém se identifica com as atrocidades que acontecem na trama, nem mesmo os próprios moradores da Cidade de Deus que viram o filme. O que se tenta criar é um território da barbárie que não tem contato com o mundo externo: é a 'idealização de um lugar onde só o terror tem voz (BOTELHO CORRÊA, 2006, p. 54).

Como se pode perceber, mesmo servindo de inspiração a inúmeros representantes das mais diferentes artes, nem sempre a leitura da favela corresponde à imagem de solidariedade e de cantinho perto das estrelas, difundida nas letras de samba. Isso significa dizer, então, que ainda hoje a imagem negativa da favela não chega a ser totalmente dissolvida: mesmo entre os artistas, sobretudo aqueles que a veem de fora, a favela é tomada como espaço de barbárie e, seus habitantes, como bárbaros. Se certos *outsiders*, em contextos artísticos e nãoartísticos, concebem a favela como um espaço onde impera a cultura de bárbaros, não surpreende, então, o fato de que seus discursos suscitem ainda mais preconceito, estigma e marginalização. Nesse sentido, tais interpretações e representações tendem a tratar a favela como uma paisagem indesejável, visualizando sua arquitetura como um conjunto de habitações irregularmente construído, fixado em labirintos estreitos e fétidos, com esgoto a céu aberto, de onde advêm

[...] imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o outro, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 8).

De acordo com Zaluar e Alvito (2006), apesar de se constituir, na maior parte dos discursos, como *un paysage de l'oubli*, não se pode esquecer que falar de favela é falar da história do Brasil desde a virada do século passado. Segundo eles, embora tenham sido empreendidos muito esforços, por parte da ala republicana radical e dos teóricos do embranquecimento, para transformar a capital federal em uma cidade europeia a partir da

reforma de Pereira Passos, isso não chegou a ocorrer em função da criatividade cultural e à capacidade de luta e organização dos favelados:

Cidade desde o início marcada pelo paradoxo, a derrubada dos cortiços resultou no crescimento da população pobre nos morros, charcos e demais áreas vazias em torno da capital. Mas isso também se deveu à criatividade cultural e política, à capacidade de luta e de organização demonstrada pelos favelados nos 100 anos de sua história (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 7).

A não transformação do Rio em uma cidade europeia teria se devido ainda a outros fatores que interessam a este capítulo da tese:

E a capital federal nunca se tornou europeia, graças à força que continuaram a ter nela a capoeira (ou pernada ou batucada), as festas populares que ainda reuniam pessoas de diferentes classes sociais e raças, as diversas formas e gêneros musicais que uniam o erudito e o popular, especialmente o samba (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 7).

Ainda que a capital federal de outrora não ter conseguido, mesmo diante de tantos esforços políticos, se tornar um pedaço da Europa nos trópicos e dissociar sua imagem dos morros “mal-habitados” que a rodeavam e comprometiam sua reputação, o discurso *savant* difundido acerca da favela era tão negativo e preconceituoso, que só fazia reproduzir mais exclusão e afastamento entre ricos e pobres, brancos e pretos, habitantes do morro e do asfalto. Passados mais de 100 anos, a repercussão desses discursos parece não ter sido ainda amenizada. Basta que um acontecimento envolvendo favelados, balas perdidas e invasões da polícia aos morros para que se engendrem, em meio à sociedade, discursos tão ou mais estigmatizantes em relação ao universo da favela do que os que já foram produzidos. A diferença é que hoje tais discursos parecem ser difundidos com mais eficácia e rapidez através das mídias.

Por outro lado, como se explica o fato de que, mesmo mais perigosa, nem mesmo isso consegue apagar o amor ao lugar no samba? Os sambistas de ontem e também os de hoje continuam a compor letras em que levantam bem alto a bandeira da favela. Basta ouvirmos algumas canções de sambistas renomados contemporâneos, como Arlindo Cruz e Dudu Nobre, para nos depararmos com verdadeiros exemplos de *favelofilia*: “Quem se muda pra Mangueira/ é verdade/ Leva a vida cheia de felicidade/ Quem se muda de Mangueira tem saudade/ Voltará ou mais cedo ou mais tarde” (NOBRE, 2001). Ao analisar a história dessa expressão musical urbana carioca, vê-se que, apesar de seu desdobramento em múltiplas vertentes, a temática da favela se faz presente, ainda que eventualmente de forma mais diluída, não central.

Mesmo quando, em algumas das letras de samba se esteja pedindo socorro em nome daqueles que moram na favela, não se deixa de reafirmar o encantamento pelo lugar que os abriga ou abrigou, ou seja, o lugar da intimidade de que nos fala Bachelard, que bem poderia ser expresso por uma poética da cabana, ou melhor, do barraco. Não são poucas, aliás, as referências, no samba, a casebres, cantinhos e cafofos que, pequenos e pitorescos, revelam-se recantos enfeitados e acolhedores na lembrança de quem canta esses espaços de intimidade.

Para Bachelard,

[o] excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar a sua intimidade. Isso é verdade na vida; e mais ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-la seria *mandar visitá-las*. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à Literatura [e ao samba] em profundidade, isto é, à poesia, e não à Literatura eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade (BACHELARD, 2008, p. 32).

E não são apenas os barracos pitorescos da favela cantada de outrora, pacífica, que fazem as letras de samba transbordarem poesia: antes mesmo de ser difundida nos acordes do samba, toda favela carioca parece trazer no próprio nome, além do pitoresco, a marca de sua vocação para o universo poético mesmo quando esta agoniza:

O galo já não canta mais no Cantagalo
A água não corre mais na Cachoeirinha
Menino não pega mais manga na Mangueira
E agora que cidade grande é a Rocinha!

Ninguém faz mais jura de amor no Juramento
Ninguém vai embora do Morro do Adeus
Prazer se acabou lá no Morro dos Prazeres
E a vida é um inferno na Cidade de Deus

Não sou do tempo das armas
Por isso ainda prefiro
Ouvir um verso de samba
Do que escutar som de tiro

Pela poesia dos nomes de favela
A vida por lá já foi mais bela
Já foi bem melhor de se morar
Hoje essa mesma poesia pede ajuda
Ou lá na favela a vida muda
Ou todos os nomes vão mudar

(PINHEIRO, 2004).

Cabe ressaltar que os efeitos dos discursos negativos que estigmatizavam (e ainda estigmatizam) a favela e sua gente não encontram ressonância na visão daqueles que, mesmo sem nunca terem feito parte do morro, reconhecem o caráter fabuloso de um lugar onde se estabelecem verdadeiras trocas e transferências artísticas, estéticas e culturais. Percebe-se a produtividade da favela como fábula do lugar no samba não apenas por sua migração temática ao longo da evolução dessa expressão musical, renovando a tradição a cada geração de sambistas, mas também pela emergência de uma comunidade imaginária, cujos membros se autorreferenciam como moradores da favela. Entretanto, essa autorreferencialidade nem sempre pode ser atestada: é que muitos sambistas e apreciadores de samba possuem CEPs relacionados a endereços residenciais situados em bairros nobres do Rio ou em outros bairros de outras cidades brasileiras e/ou estrangeiras. Ou seja, em rodas de samba realizadas de norte a sul do país, ou mesmo fora dele, como as que se fazem, por exemplo, em Porto Alegre, na Banda da Saldanha, ou no Bar do Gilson, em Belém do Pará, é muito comum verificar o comportamento emotivo de certas pessoas diante de um samba que remete à favela. Muitas delas nunca pisaram no Rio e muito menos em uma favela carioca. Todavia, como membros de uma comunidade imaginária que admira o samba, forma musical que adere à favela como espaço louvável desde o seu surgimento, elas parecem experimentar a nostalgia do pertencimento a um referente perdido sem que, de fato, tenham feito parte dele. Assim como as cidades de Paris, de Beudelaire ou de Praga, de Kundera, a favela dos sambistas constitui um espaço simbólico que também pode ser habitado por quem nunca pisou ou jamais pisará seu chão.

Para estes e também para os sambistas que moram ou moravam nesses morros, a favela se apresenta como um território neutro, um resquício de paraíso, um espaço de resistência, um chão de estrelas, estrelado, que visto “assim do alto, mais parece um céu no chão” (DA VIOLA; CARVALHO, 1970), que se opõe tanto à dimensão visível das paisagens que frequentam/vivem quanto à dimensão invisível da vida que se leva no asfalto. E, aqui, o asfalto reproduz a imagem que traduz a verticalidade das relações, o anonimato, a solidão, a impossibilidade de se depositar confiança um no Outro, bem como a artificiosidade do mundo dito civilizado.

Se, no samba, a favela aparece reiteradamente como reduto e celeiro de bambas, isso evidencia uma forte associação entre a sua origem e o lugar. Nesse sentido, a recorrente (re)aproximação com essas origens aponta a favela como um espaço intervalar, ambíguo, onde suas raízes se fixaram irreversivelmente para, depois, crescerem e verem, através de seus múltiplos frutos, o grão da voz daqueles que não apenas nela moram, mas também a cantam

tanto para representá-la quanto para deslocá-la da posição marginal que enclausura seus habitantes dentro do estigma de favelados, bandidos, malandros, vadios.

Conforme dito, esse espaço da favela cantado no samba constitui-se, assim, em um território carioca, brasileiro, que nos representa, sim, mas que também transgride a própria Geografia e nos expande para além do Rio de Janeiro e do próprio país. Isso permite afirmar que o samba redimensiona a cartografia dos morros cariocas e de toda a periferia do Rio de Janeiro, redesenhando e pintando a favela com as tonalidades de fábula do lugar. Segundo Jean Bessière,

il est indispensable d'éliminer autant que possible les bords de la représentation de ce lieu et, en conséquence, de marquer qu'aucune oeuvre ne sera assez grande pour un lieu, qu'aucun lieu ne sera assez grand pour une oeuvre, et que reconnaître et dire le lieu est un art de la transition vers l'autre lieu et vers l'autre oeuvre" (*apud* CHEFDOR, 1999, p. 24).

Se, no entrecruzamento com o samba, a favela ressoa no ouvido do mundo em alto e bom som, isso significa que este lugar do lodo é também o da flor que nele nasce, que este lugar de sujeira se revela o mesmo de onde se tem as mais belas vistas, que este lugar conhecido como refúgio de bandidos famosos se mostra como uma verdadeira vitrina da elegância de sambistas. Para Zaluar e Alvito (2006, p. 8),

[...] a favela sempre inspirou e continua a inspirar tanto o imaginário preconceituoso dos que dela querem se distinguir quanto os tantos poetas e escritores que cantaram suas várias formas de marcar a vida urbana no Rio de Janeiro.

Pelo samba, se não são desfeitos, pelo menos são atenuados estereótipos essencialmente preconceituosos e estatísticos que representam a favela apenas como lugar de falta, carência e perigo, o que representa maior possibilidade de se reconhecer, nela, o caráter agregador, de hospitalidade, pertencimento, solidariedade, trocas e transferências artísticas e culturais, o que contribui para se afirmar que a favela cantada no samba de fato se revela produtiva neste estudo comparatista, tendo sido tomada em suas características regionais, em sua carioquice suburbana, sem deixasse de reconhecer seu potencial de deslocamento e transfiguração.

Todas essas considerações contribuem para afirmar a escolha do samba como espaço privilegiado das configurações da favela, confirmando a hipótese que vislumbrava essa forma musical urbana carioca como o lugar em que a voz da favela pode ser, de fato, repicada mundo afora, sendo pintada por cores que não apenas não a denigrem como a enaltecem e tingem:

“Alvorada / Lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor/ O sol colorindo / É tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo/ Tingindo, tingindo” (CARTOLA; CARVALHO; CACHAÇA, 1973).

Considerada historicamente como verdadeiro reduto de bambas, a favela não apenas abrigou de fato ou poeticamente muitos dos mais ilustres e importantes poetas e sambistas brasileiros, como também lhes serviu de inspiração. Os resultados da análise das figurações da favela no samba, ao longo de uma temporalidade que abarca seu surgimento, desenvolvimento e situação atual, reforçam o valor simbólico e cultural dessa expressão musical urbana carioca, assim como o potencial de transfiguração da paisagem dinâmica da favela cujo caráter não só foi pressuposto, mas também constatado como fabuloso.

Tanto suas origens quanto suas inúmeras representações apontam para a sua diversidade e a sua capacidade de desdobramento. Conforme visto, em sua evolução ao longo de todo o século XX, os sambistas, quando se veem perdidos musicalmente em relação aos rumos dessa expressão musical, recorrem reiteradamente às raízes do samba produzido, a partir do final do século XIX, nas casas das tias Baianas que moravam no centro da cidade, e que, posteriormente, foram obrigadas a se deslocar para os morros, carregando, junto com elas e com aqueles que costumavam frequentar suas festas, esse samba que ali continuou a se desenvolver, desta vez, com uma liberdade muito maior.

Desse modo, mais do que completar um século e de estar ainda mais visível aos olhos do mundo, o estudo das representações da favela, por testemunhar, no Brasil, um vertiginoso interesse pelo tema por parte de pesquisadores de diversas disciplinas, e por ver a difusão, nas ciências humanas como um todo, ideias e teorias relacionadas com um *tournant géographique*. Embora esse fenômeno seja relativamente recente, muitas das noções ligadas a essa reviravolta espacial têm sido difundidas, atingindo disciplinas como História, Geografia, Antropologia, Filosofia, Literatura e todas as suas áreas de estudo, inclusive a Literatura Comparada.

Não se poderia deixar de reafirmar que um dos reflexos mais evidentes desse *tournant* encontra-se justamente entre os geógrafos, que passam a questionar a própria disciplina, reformulando alguns de seus conceitos mais caros, como espaço, região, território, lugar, paisagem, entre outros. Conforme dito, diante desse *tourant spatial* e do momento em que as favelas cariocas completam mais de um século, cada vez mais com maior visibilidade, percebe-se a importância de estudar as particularidades desse lugar, construído discursivamente não apenas de estatísticas relacionadas com pobreza e violência, mas também de samba e poesia.

Não se trata de nos esquecermos dos problemas enfrentados no dia-a-dia de quem mora na favela, mas em acreditarmos

na existência igualmente palpável de um morro construído pelas letras dos sambas, a doar significado e a reforçar laços de pertencimento e vizinhança, principalmente, aos seus habitantes, mas também aos “outsiders”, os moradores da cidade de asfalto, que passam a ler o morro também sob o verniz de seus compositores [...]. Logo, podemos afirmar que as representações que o morro inspira tradições próprias suficientemente fortes para se sustentarem no imaginário de seus moradores de forma positiva, dando fôlego ao sentido de comunidade e participação na continuidade histórica do lugar. Os sambas [...] falam desse morro idealizado que tanto contribuiu para a manutenção e recriação do sentimento de *topofilia*. (MENDES JUNIOR, 2009, p.11).

Nesse sentido, conclui-se, neste estudo que estabeleceu relações entre Espaço e Música, que a favela constitui, em seu recorte afetivo e simbólico-cultural, um lugar que, no entrecruzamento com o samba, transforma-se em uma fábula, sendo, pois, simbolizado, dessimbolizado e ressimbolizado nos versos dos sambistas. Trata-se de uma fábula que, ao ser renovada pelos sambas, de geração em geração, redimensiona os limites da favela, bem como os de seus casebres, becos e ruelas, fazendo-se morada na memória e/ou na imaginação tanto do Mesmo quanto do Outro, oferecendo abrigo e dizendo que sempre cabe mais um, que sempre se pode pôr mais água no feijão e que mesmo que a feijoada acabe, haverá, pelo menos, o bagaço da laranja. Essa fábula que não quer ter fim – porque seu horizonte é fabuloso –, tem, no espaço marginal, um centro de significações e reminiscências; tem, no minúsculo barraco, a imensidão íntima do sujeito a redesenhar sua cartografia sob um movimento que recicla e desdobra o real circundante, rerepresentando a favela ao mundo como espaço simbólico, de reinvenção. Esse lugar fabuloso – do qual o sambista se apropria chamando-o de seu com o pronome possessivo “meu” – pode ser bem perto de Oswaldo Cruz, Casca Dura, Vaz Lobo e Irajá, é cercado de luta e suor, tem samba até de manhã, uma ginga em cada andar, mitos e seres de luz e cerveja para comemorar. Dizer seu nome é doce porque... “Ah!”, ora, porque a saudade lhe faz relembrar dos amores que teve por lá. Não se esquece um lugar que é eterno em seu coração e que inspira tantos poetas simplesmente por ter sido vivido ou adotado. Pelo samba, a periferia é deslocada para o centro, transformando morro em topo de onde pode ressoar a voz de sambas que souberam atribuir à favela mais do que estigma e marginalização, pelo simples fato de nela estarem inseridos ou por terem por ela se afeiçoado.

Assim, esta tese buscou reafirmar o valor do samba, como produto musical urbano carioca, oriundo de comunidades pobres como as favelas, as quais continuam a ser

representadas, na maior parte das vezes, como sinônimo apenas de violência e lócus de barbárie. O objetivo consistiu, então, em ouvir a versão de sambistas (que, não raro, são ou foram também os moradores), a fim de verificar “o que que a favela tem” por eles mesmos, e não apenas pelo olhar daqueles que a veem de fora e apressadamente, retratando-a por intermédio de moldes próprios e sob as óticas do preconceito. Nesse sentido, retomamos as ideias de Yi-Fu Tuan ao constatar que o discurso acerca da favela, produzido pelos sambistas, faz pressupor que sua percepção do lugar difere radicalmente da percepção daqueles que nunca lá moraram ou daqueles que nunca nutriram por este espaço o mínimo de afeição.

[...] a superfície da terra é extremamente variada [...] mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não vêem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente [...] todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares. [...] A experiência é uma variável que influencia a percepção (TUAN, 1980, p. 6).

A produção de signos e símbolos de uma cidade como o Rio de Janeiro, que se pretende síntese de um território do tamanho do Brasil, se dá por meio da experiência e do tipo de relação que os sujeitos têm com o lugar. Além disso, essa produção de signos e símbolos pode se estabelecer no entrecruzamento de olhares e vozes, umas mais, outras menos privilegiadas no acesso aos meios de divulgação e amplificação dos signos e símbolos. Para Mendes Júnior (2009), a favela pode ser lida com infinitas nuances e, dentro de uma série de representações desse lugar, os tons podem variar de pessimistas, produzindo imagens relacionadas com degrado, barbárie, violência desmedida, ausência do Estado, insalubridade,

até as tonalidades mais amenas e amorosas – morro, lugar do samba, da poesia, do amor pertinho das estrelas, das relações de vizinhança e compadrio, das amizades desinteressadas, da alegria franca e do trabalho duro e honesto (MENDES JÚNIOR, p. 14, 2009).

Mendes Júnior (2009) esclarece ainda que a construção do imaginário da favela foi influenciada por matizes de discursos provenientes de múltiplos sujeitos e que, no caso do samba, o discurso produzido faz uma apologia da vida do morro como contraposição àquela vivida na cidade. Assim, o próprio morro

[...] passa a produzir uma voz própria que não mais está confinada às suas fronteiras, ao contrário, derrama-se sobre a cidade abaixo, ora chocando-se ora somando-se com as outras vozes que a cidade produz (MENDES JÚNIOR, p. 16, 2009).

Cabe ressaltar que não se pretendeu, neste trabalho, dar à voz dos sambistas o caráter de verdade unívoca em relação ao modo como representam o lugar: as representações da favela emergem da análise de letras de samba que, direta ou indiretamente, abordam questões relacionadas com a favela, seus personagens, sua paisagem e suas relações de pertencimento, solidariedade e troca. Nossa opção pelo samba se justifica na medida em que, nele, o amor ao lugar constitui-se como um caso exemplar de topofilia. Segundo Tuan, para trabalhar com a noção de topofilia, uma escala menor se torna necessária, uma vez que apresenta o sentimento de afetividade mais profundo e repleto de minúcias (TUAN, 1983). Para Dionísio (2011), seria nos bairros e, logo, nas favelas, que se encontram as maiores resistências à diluição e à fragmentação do espaço vivido, aquele humanizado, repleto de relações experienciais e de cotidianidade. Apesar de se relacionar ao conceito de lugar, a topofilia pode adquirir abrangência quando for definida como “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 1980, p. 107). Portanto, o sentimento topofílico pode ser expresso tanto em obras de arte, quanto em espaços imaginários ou em qualquer objeto estável passível de observação (DIONÍSIO, 2011). Logo, por extensão, esse sentimento topofílico em relação à favela pode ser analisado nas letras de samba. Assim, não se tratou aqui de visitarmos e refletirmos sobre um lugar por meio da frieza de dados estatísticos e indiferentes, mas em avaliar as configurações de uma favela vivida e, mais do que isso, amada por aqueles que nela estão ou estiveram de algum modo inseridos.

Na posição de uma clara recusa àquela Geografia que não vê, não sente, não toca e não ouve, não nos limitamos, em nossa análise, em quantificar sua gente e seus problemas, mas em verificar o quanto este lugar periférico constitui um centro de significações quando cantado no samba. Nesse sentido, contata-se que a favela, nessa fábula, pode ser tomada como um lugar que transgride a própria Geografia, aproximando-se desta disciplina como um espaço do saber aberto à arte e, logo, ao samba:

É uma nova Geografia que se há de inventar, rompendo as divisórias entre disciplinas, com geógrafos abertos à Literatura e à arte e homens de letra a par da Geografia. Descobrir o espaço, pensar o espaço, sonhar o espaço, criar o espaço... Uma pedagogia nova para o espaço vivido deve tomar em conta essas quatro exigências (FRÉMONT, 1976, p. 74).

E pela arte dessa expressão musical urbana carioca, que ajudou a transformar malandros em artistas, vislumbramos os compositores de samba como aqueles que reescrevem a favela, fazendo-a figurar não apenas no coração da cidade e do país, mas também em batucadas que ressoam mundo afora. Como sujeitos autorais, os sambistas confeccionam um

[...] tecido simbólico que adere ao espaço vivido, construindo narrativas que buscam interromper o esvaziamento do espaço público, ao mesmo tempo em que se caracteriza como alternativa à leitura monolítica que a grande imprensa [e outras vozes] faz[em] do seu lugar (MENDES JUNIOR, 2009, p.17).

Acreditamos que as artes em geral, quando produzidas por sujeitos pertencentes a determinado lugar,

prestam-se como representações alternativas, como plataformas de representação simbólica do lugar, propondo usos e formas de relacionar-se com o espaço em que se vive que vão questionar as leituras monolíticas, cegas às singularidades e tessituras cotidianas, que, por exemplo, abordam a favela e a periferia, quase sempre, com notícias de violência e degredo (MENDES JUNIOR, p. 17, 2009).

O samba, como expressão artística e musical urbana do Rio de Janeiro, tem se revelado como símbolo nacional, mas também como símbolo de resistência ativa e afirmação de certa alteridade, representada, por sujeitos de nacionalidade brasileira, a quem era negado o espaço central da cidade e a própria cidadania. Desse modo, as letras de samba, estudadas sob o recorte de uma temporalidade, não se limitam a refletir sobre a favela como espaço meramente geográfico, característico das aglomerações empobrecidas situadas na periferia e nos morros cariocas. Ao contrário, esta análise permitiu vislumbrar a favela como espaço de criação, reinvenção e produtividade, onde o termo “raiz” não é visto como algo negativo, fixo e arcaico em relação à identidade de seus habitantes. Isso porque, na favela cantada no samba, essa raiz se entrelaça com outras pela lógica da necessidade e pela relação de comunidade que se estabelece com tantos Outros que ajudam a compor a diversidade da paisagem cultural desse lugar: “O povo que sobe a ladeira/ Ajuda a fazer mutirão/ Divide a sobra da feira/ E reparte o pão/ Como é que essa gente tão boa/ É vista como marginal/ Eu acho que a sociedade/ Tá enxergando mal (CRUZ; MARQUES; RONALDINHO, 2009).

Embora essas comunidades tenham sido ocupadas originalmente por imigrantes, escravos e soldados da guerra de Canudos, constituindo-se como um verdadeiro exército de órfãos, estrangeiros ou não-cidadãos na própria cidade e país, é justamente nesse ambiente aparentemente infértil que as relações de pertencimento e hospitalidade vão emergir, produzindo uma atmosfera propícia à criação coletiva, de tradição oral, em que dança, festa, música e lugar se confundem, sem, entretanto, deixar sua especificidade e sua capacidade de desdobramento de lado.

Do contrário, como seria possível cantar um lugar geralmente apresentado nos noticiários nacionais e internacionais e representado, até mesmo no cinema contemporâneo, como avesso à civilização e como um verdadeiro gueto, reduto da proliferação da violência e de crimes hediondos? Conforme mencionado, a atmosfera de pertencimento na favela é tal, que extrapola o sentido de lugar como meramente físico. O lugar no samba é físico, mas também simbólico. Assim, a favela cantada pelos sambistas constitui-se como espaço de transmutação e discurso poético. Nesse lugar-canção, não são a falta de saneamento, o cheiro de esgoto e a violência que imperam, porque é nele que o “favelado” de fato ou por adoção poética se identifica, se afirma e se sente seguro. Se o lugar é pausa, segurança quando nele o sujeito se identifica, estabelecendo com ele laços afetivos, essa pausa identitária existe porque o lugar possibilitou a segurança que não existiria sem o estabelecimento de um sentimento topofílico. E é justamente a topofilia (TUAN, 1980) que garante ao sujeito do discurso poético do samba uma autodiluição tal, que lhe permite se autotransmutar em um samba que fala em primeira pessoa, cheio da autoridade que só pode ter o porta-voz de uma favela que também se constitui como Transfavela:

Eu sou o samba
 A voz do morro, sou eu mesmo, sim, senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros
 Eu sou o samba
 Sou natural aqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem leva a alegria para milhões
 De corações brasileiros

(KÉTI, 1955)

No fragmento da letra de samba de Zé Kéti, é possível perceber a identificação do sujeito com o samba e a relação indissociável entre este e o lugar, a ponto de o primeiro personificar e traduzir a voz do morro. Nota-se, ainda, a presença de um interlocutor, um tal “senhor”, em uma clara e evidente interlocução entre o Mesmo e o Outro que não mora na favela. Além disso, constata-se que a autoafirmação do Mesmo soa como orgulho de um sujeito que, por meio do samba, se sente parte não apenas da cidade que lhe foi negada, mas também do próprio país.

Figura 13 - Transmutação do sambista em voz do morro (PRAZERES, s/d)³⁸

E assim como, pelo samba, o sujeito que canta a favela passa a existir como indivíduo e como grupo, saindo da invisibilidade, a favela passa não apenas a existir como gueto de marginais, mas também como um palco iluminado onde brilham poetas que não fazem parte do Cânone, mas que levam a alegria a milhões de corações brasileiros e estrangeiros. Em função disso, no presente estudo, a favela foi tomada como uma paisagem complexa e simbólica, sendo analisada a partir da experiência intersubjetiva daqueles que a cantam no samba. Nesse lugar cantado pelos sambistas, é-se menos órfão e menos excluído da cidade, do centro, e mais acolhido entre aqueles que também um dia foram empurrados para as encostas, postos à margem.

Essa favela batucada extrapola, então, os limites impostos pela Geografia clássica e pelos dados estatísticos do IBGE: ela desce o morro, sobe pelas vidraças dos apartamentos gradeados, mistura-se à voz entrecortada de traficantes e presidiários, incorpora novos ritmos, revela e apaga diferenças e preconceitos, derrubando as barreiras que sempre tentaram cercar seus habitantes, em nome de um branqueamento e de um apagamento das origens, transformando o Rio em uma cidade partida em lá em cima e lá embaixo, ricos e pobres, patrão e empregado, morro e asfalto, como se as favelas se situassem muito longe do espaço físico considerado como cidade.

³⁸Fonte: www.heitordosprazeres.com.br

3.4.2 Ópera do malandro: o sambista como autor da fábula da favela

Na cartografia do samba, todavia, essas oposições parecem ser diluídas justamente pela figura do malandro, que tem sua circulação livre tanto na favela quanto no asfalto e que, mais tarde assumirá a figura do sambista, como sujeito autoral do samba e da própria fábula da favela.

De acordo com Carlos Sandroni (2001), o malandro se define, em primeiro lugar, por sua relação esquiva com o mundo do trabalho; quando trabalha, é o mínimo possível; vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos outros. Seu avatar data do século XIX, quando o samba urbano carioca ainda nem havia se constituído, sendo constante sua presença estampada em lundus já em 1830, inclusive com outros sinônimos como vadio, capadócio, patusco. Sandroni esclarece ainda que a mais antiga alusão impressa à malandragem também apresenta relação com a música popular: a coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, de 1904, intitulada **O trovador da malandragem**.

Entretanto, apenas a partir do final dos anos 1920 é que a figura do malandro aparece como tema recorrente nas letras de samba, que passa a ser conhecido como a melodia do malandro ou como a alma sonora desse personagem. Sandroni concorda, portanto, com a reflexão de Cláudia Mattos (1982), para quem a noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920, sendo essa associação “simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 1920 nas criações do pessoal do Estácio” (SANDRONI, 2011, p. 159).

Na imagem que segue, temos a figura de sambistas que circulam no asfalto, conforme deixam ver elementos associados à infra-estrutura urbana, como a presença de pavimentação e iluminação pública, em uma tela de Heitor do Prazeres. À direita, tem-se um sambista que não deixa de incorporar a figura clássica do malandro, em seus trajes brancos.

Figura 14 - O detalhe do terno branco do sambista (PRAZERES, s/d)³⁹

No artigo “Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro”, Rocha (2006) afirma que todo malandro que se prezasse deveria vestir essa cor não apenas por causa do preço mais barato do tecido ou por ser a cor mais apropriada para suportar o calor do Rio, mas também por revelar o bom capoeirista que era. Além de simbolizar uma atitude de liberdade, já que o padrão da época valorizava os tecidos escuros, se o branco da roupa estivesse enxovalhado ou encardido, era sinal de que o sujeito havia sido derrubado por outro capoeirista melhor do que ele. Outros detalhes do corte da calça revelam ainda que este sambista, assim como o malandro, não queria ser apanhado em uma rasteira. Prova disso se revela na estreiteza da calça, afunilada na canela. Sendo larga, o tombo era facilitado no momento da rasteira. Os sapatos bicolores e o chapéu de palha também se mantêm até hoje, para o sambista e simpatizantes dessa forma musical, como acessórios que simbolizam a elegância do malandro de outrora.

Nesse artigo, exploram-se ainda as imagens do malandro veiculadas nos livros de memórias, na imprensa, nas músicas, no cinema, na literatura, enfim, no discurso malandro e sobre o malandro, tendo como foco de análise sua indumentária e suas performances corporais. Tais imagens convergem para a construção de uma representação estética de uma figura que tem, no vestuário, um dos principais mecanismos de eficácia simbólica de sua identidade social. Essa eficácia simbólica do modo de vestir do malandro pode ser perfeitamente

³⁹Fonte: www.heitordosprazeres.com.br

identificada na letra de “Com que roupa”, de Noel Rosa (1933): “Já estou coberto de farrapo/ Eu vou acabar ficando nu:/ Meu paletó virou estopa/ E já nem sei mais com que roupa?/ Com que roupa eu vou/ Pro samba que você me convidou?” (ROSA, 1933).

Rocha (2006) esclarece que o vestuário designa uma forma de linguagem simbólica e um importante modo de significação. Nesse vestuário, seria possível ler e ver aspectos essenciais do processo de construção identitária:

Enquanto expressão estética de uma performance, a indumentária do malandro nos sugere ao menos duas ordens de questões convergentes, o que, em termos metodológicos, significa realizar uma dupla abordagem, ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica. De um lado, pode-se observar a mudança de significado cultural do malandro e da malandragem no processo de construção das imagens da personagem ao longo da história; de outro, cruzando os discursos biográficos e artísticos, observa-se com maior clareza o vestuário do malandro como algo mais que uma simples preocupação estética com a indumentária (ROCHA, 2006, p.125).

Performático, o malandro não apenas canta o samba, vestido a caráter, como também “dança conforme a música”, ou seja, apresenta mais de uma versão estética de seus trajes de acordo com o lugar da cidade por onde circula. Na cidade, a passarela pode ser tanto a rua, as praças, quanto os cafés e os botequins (escritório do sambista), onde se desfila com um traje “fino”, que pode envolver, além do terno de linho branco, camisa de seda, botinas de pelica com botões de madrepérola:

Nas folgas, eu metia um ‘choque’ [roupa fina e engomada] e aprecia no ‘ponto’ (praça Tiradentes) como mandava o figurino, com meu linho branco HJS120, camisa de seda 22 ‘momos’ [chamada assim porque era importada de contrabando do Japão] e minha botina de pelica com botões de madrepérola. Isso era o fino trajaz de então (CAMPOS et al., 1983, p. 69).

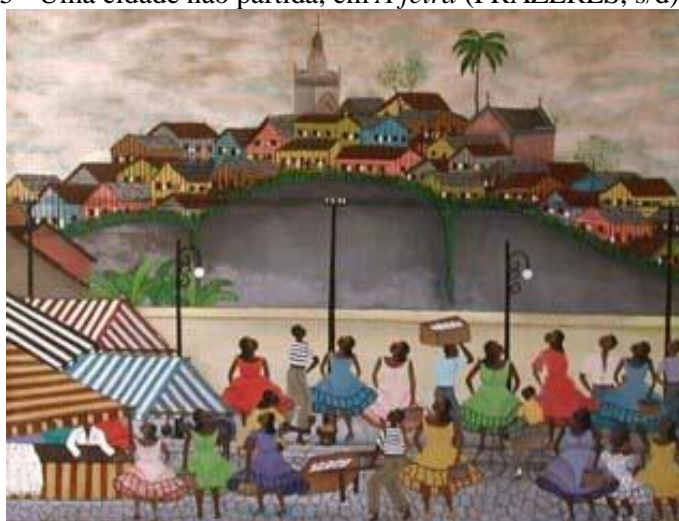
Por sua vez, para circular nos terreiros ou na favela, o figurino muda. Segundo Francisco Guimarães (1978), o malandro seresteiro do Morro não pode ser comparado ao malandro “alinhado” dos cafés e dos bares, que segue a moda burguesa em voga no asfalto. São conhecidas, por exemplo, as representações de malandro, dadas por Wilson Batista, bem como aquelas defendidas por Noel Rosa em respostas às canções compostas pelo primeiro. Batista apresenta um malandro que usa “lenço no pescoço”, “chapéu de lado”, que se autointitula “vadio”, carregando “navalha no bolso” e gingando em seu modo de andar, ao passo

que Rosa parece tender a concordar com a imagem de um malandro mais domesticado, o que vem ao encontro das ideologias República Velha, assim como da política do Estado Novo e da época da Ditadura militar. Ao dizermos “parece”, pretendemos, nesta tese, defender a posição de Rosa como a de um clarividente que enxerga, nessa “domesticação” política, a possibilidade de transfiguração do malandro em sambista, do vadio em labutador dos versos, de objeto de representação em sujeito, ou seja, sujeito-autor tanto de si mesmo como personagem, quanto também do samba e, por extensão, da fábula da favela.

Se o asfalto é há muito cantado em canções que louvam o Rio de Janeiro como cidade maravilhosa, com seus bairros da Zona Sul, suas belezas naturais, sua vocação para paisagem brasileira tipo exportação por excelência, o mesmo acontece com o morro, considerado o reduto dos malandros, mas também o berço dos bambas. Transformado em fábula pelos versos de sujeitos-autores como Pixinguinha, Noel Rosa, Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Bide, Ary Barroso, Ataúlfo Alves, Arlindo Cruz, Dudu Nobre, entre tantos outros, esse lugar se constitui, há décadas, como uma das figurações possíveis do pitoresco e da carioquice do Rio de Janeiro, sem, contudo, deixar de se revelar como um espaço movente.

Pela mediação do sambista, as ribanceiras da favela se deslocam, diluindo fronteiras que separam o morro do asfalto, aproximando as duas partes que formavam um Rio cultural e simbolicamente dividido.

Figura 15 - Uma cidade não partida, em *A feira* (PRAZERES, s/d)⁴⁰



⁴⁰ Fonte: www.heitordosprazeres.com.br

3.4.3 Eu sou o samba: a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor

Considerado como símbolo de identidade nacional, sobretudo a partir da era Vargas e da difusão do samba-exaltação, o samba é extremamente rico em popularidade e em suas origens estilísticas, que incluem tanto maxixe e lundu, quanto semba, batucada, jongo, modinha e choro. À riqueza de suas origens e instrumentos, somam-se suas inúmeras faces: sambabatido, samba de breque, samba-canção, samba-corrido, samba-enredo, samba-exaltação, samba de morro, samba-raiado, samba de roda, samba de terreiro, sambalanço, samba-funk, samba de gafieira, samba-jazz, samba-maxixe, samba-rap, samba-reggae, samba-rock, sambalada, sambolero, bossa nova, pagode.

Todas essas faces revelam sua evolução através do século XX, tendo cada uma das décadas apresentado variantes do samba influenciadas por fatores históricos, como a ditadura do Governo Vargas e o impacto da música norte-americana no pós-Guerra, assim como pela maior difusão de ritmos latinos. Tanto suas origens quanto suas inúmeras representações apontam para a sua diversidade e a sua capacidade de desdobramento. Além disso, é preciso reconhecer, em sua evolução ao longo de sua história, que os sambistas, quando se veem perdidos musicalmente em relação aos rumos de uma expressão musical tão aberta às novidades e à influência de outros ritmos, tentam reafirmar as raízes populares do samba. E uma das formas que acham para reafirmá-las é justamente a valorização do morro como celeiro de bambas e espaço mítico, mágico, que pode até acolher malandros e bandidos, mas que não deixa de abrigar trabalhadores nem de se constituir como um terreno fértil de onde brota toda uma safra de compositores que ajudaram a estabelecer uma favela fabulosa, feita de versos, e cantada na palma da mão.

O samba e o conjunto de suas representações traduzem a fábula de suas raízes populares, que muitos sambistas acreditam estar no morro, de onde saíram inúmeros compositores que ajudaram a construir esta expressão musical urbana carioca. Apesar de muitos estudiosos e mesmo sambistas defenderem a ideia de que o samba não nasceu na favela, foi aí que ele teria se desenvolvido com maior liberdade:

Vai, vai lá no morro ver
A diferença do samba do morro para o da cidade
Vai, depois venha me dizer
Se não é lá do morro que se faz um samba de verdade

(PEREIRA; PASSOS, 1953)

Matos (1982) constata que seu desenvolvimento se deu de forma paralela à criação e ao crescimento das favelas e que estas vieram a se tornar uma espécie de refúgio dos sambistas e do próprio samba. Paradoxalmente, esse lugar reivindicado como berço não se apresenta como algo fixo. Ora, o lugar por si só não faz o samba se não for vivido. E se o próprio berço ou as raízes do samba se revela itinerante, migrante, vivo, isso faz pensusor o caráter móvel dessa expressão musical, que vai se movendo de acordo com o movimento daqueles que o produzem. Assim, não surpreende o fato de que os lugares cantados no samba reflitam, em certa medida, aqueles frequentados ou habitados pelos compositores. e analisarmos, por exemplo, a letra do primeiro samba gravado de que se tem notícia (ressalvada a polêmica de que se trata de um samba amaxixado e não de um exemplar do samba urbano carioca propriamente dito), veremos que a versão mais popular de “Pelo telefone”, Ernesto dos Santos, vulgo Donga, gravada em 1916 e lançada com sucesso no Carnaval de 1917, não referencia a favela, mas o centro da cidade: “O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Mandou avisar/ Que lá na Carioca/ tem uma roleta para se jogar“ (DONGA,1916). Além disso, muitos dos sambas amaxixados, produzidos na região da Cidade Nova e da Pequena África, nas casas das tias baianas, revelam uma temática que envolvia a Bahia, refletindo uma paisagem mais rural, reflexo do espaço vivido por ex-escravos que tinham vindo de lá para morar e trabalhar na então capital federal.

Quando mais tarde, nos morros, passa a existir uma grande concentração de compositores, antigos moradores do centro do Rio, o samba se revelará igualmente móvel não apenas pela alteração de sua batida, de *tantantantantan* para *bum bum paticumbum prugurundum*, segundo Ismael Silva (*apud* FENERICK, 2002, p. 113), mas também como por toda uma reverência temática ao novo espaço habitado, vivido de fato ou adotado poeticamente: o morro. Assim como os moradores do centro da cidade que frequentavam a casa das tias baianas, o samba carrega suas trouxas e é empurrado para a periferia carioca, subindo o morro e avançando naquilo que viria a se tornar parte da complexa paisagem do Rio: as favelas. A relação entre samba e favela é tão intrínseca, que quando se implora que não se deixe o samba morrer, o argumento usado é o de que “o morro foi feito de samba” (CONCEIÇÃO; SILVA, 1975).

Em **Samba, o dono do corpo**, Muniz Sodré (1998) sustenta que o morro se revela como a utopia do samba, assim como o é a Terra de São Saruê para os sertanejos. Além disso, Sodré afirma que, ao se opor à planície, o morro se estabelece como um espaço mítico de liberdade.

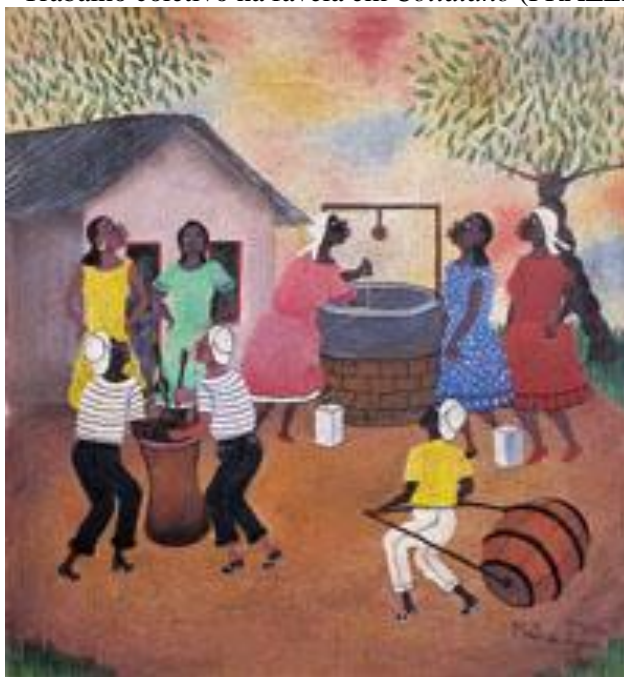
Para ele, o ato de se louvar constantemente o morro, a favela, deveria ser entendido não como algo alienante, mas como um dispositivo alternativo, capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. O reconhecimento do horizonte fabuloso (COLLOT, 1988) desse lugar, que se (con)funde com a fábula das próprias origens do samba, evidencia, então, a produtividade da favela como um lugar que compõe o universo das representações do imaginário brasileiro, assim como a Amazônia, o sertão nordestino e a ideia de um país tropical.

As origens populares do samba, que muitos sambistas costumam denominar raízes, parecem encontrar terreno fértil na favela, um lugar que o samba pode chamar de seu, onde a memória coletiva e as relações de pertencimento emergem com mais naturalidade e espontaneidade, de modo completamente rizomático, porque em constante relação com o Outro. Essa memória coletiva, solidificada pela espacialização da favela nas letras de samba, constitui-se, pois, como substrato do sentimento topofílico:

Para que se evoque o sentimento do morador pel[a favela], ocorre uma incursão ao passado; logo as memórias repletas de experiências e cotidianidade passam a ser o substrato do estúdio do sentimento topofílico. As formas que constitui a memória são múltiplas. *A priori*, subentende-se que seja de caráter íntimo, produto da constituição interna do ser humano. Todavia também pode ser concebida como um fenômeno social, fruto de um imaginário coletivo [...] (DIONÍSIO, 2001, p. 4).

Matos (1982) destaca que o samba adquire estatuto de patrimônio coletivo, sendo cultuado e preservado por seu papel de agente unificador e mantenedor da identidade sociocultural do grupo que o pratica. Além disso, como expressão das vivências da favela, adquire o *status* de criação coletiva que visa a união e o fortalecimento do meio no qual emerge. Nas duas figuras a seguir, apresentam-se exemplos dessa união e desse sentimento de pertença e coletividade que existem na favela cantada e naquela representada na Pintura. Trata-se de duas telas do pintor *naïf* e também músico, instrumentista e compositor de samba Heitor dos Prazeres.

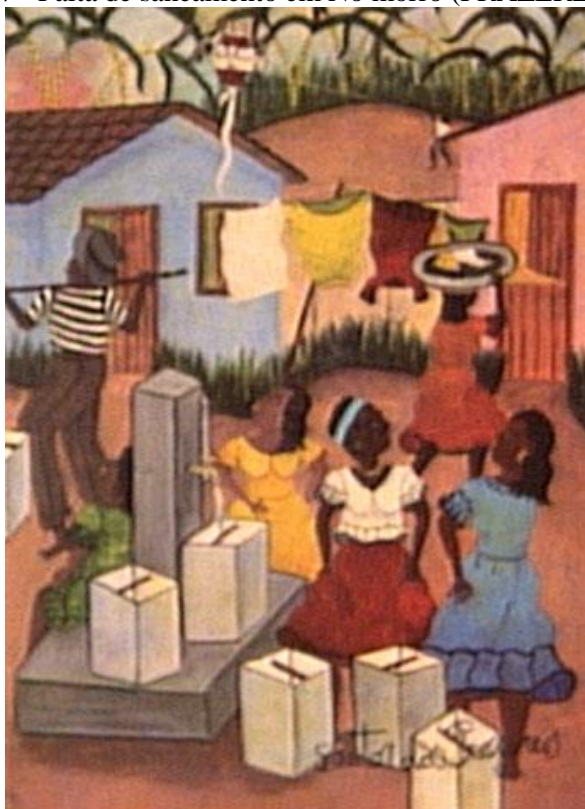
Figura 16 - Trabalho coletivo na favela em *Cotidiano* (PRAZERES, s/d)⁴¹



Percebe-se, nas obras produzidas por esse multifacetado artista que foi também produtor de espetáculos que, em sua origem, a favela está ligada não apenas a uma população composta basicamente de negros, mas também a uma comunidade que se caracteriza pelo trabalho coletivo, pela solidariedade, pelos laços de vizinhança e pela amizade, configurando a mesma poética da relação em uma paisagem do dom e da troca que se encontra na versão da favela cantada no samba. Parece que nem mesmo a falta do que é considerado essencial para sobrevivência humana, ou seja, a água, é capaz de impedir o estabelecimento de uma poética da relação em que fluem a generosidade e a solidariedade da gente da favela.

⁴¹Fonte: www.heitordosprazeres.com.br

Figura 17 - Falta de saneamento em No morro (PRAZERES, s/d)⁴²



Nesse espaço vivido (FRÉMONT, 1976), onde poderia se pressupor a existência de uma cultura homogênea, vê-se, ao contrário o produto do entrelaçamento de identidades diversas, de brasileiros que ora vêm do interior, do campo, do sertão nordestino, ora se constituem como uma legião de uma categoria que poderíamos denominar “ex”, ligada a raça ou espaço, como no caso dos ex-escravos baianos, ex-moradores do centro da cidade.

Ao ser concebida a partir de laços de vizinhança, solidariedade e amizade, [a favela] pode apresentar limites fluidos e /ou fragmentados, quando refletir a ideia de espaço vivido [...], que está oculto na estrutura espacial, emergindo a partir das experiências concretas realizadas pelos indivíduos de um grupo que tem a mesma cultura (DIONÍSIO, 2011, p. 5).

Cabe lembrar que uma das experiências concretas realizadas pelos compositores incide justamente na fábula do lugar no samba, na qual a favela é transformada em lugar de outro lugar, sendo reverenciada justamente pelo fato de acolher toda uma diversidade de identidades, postas em contato em uma paisagem que reflete o dom e a troca (SILVA, 2009). Em contato

⁴²Fonte: www.heitordosprazeres.com.br

com esses tantos Outros que habitam a favela, as raízes dessa gente não se fixam no intuito de produzir apenas uma identidade cultural. Ao contrário, em comunidade, a roda de samba reflete a própria roda da poética da relação, onde se promovem verdadeiros rituais de encontro de alteridades. É que seus habitantes fazem da favela um samba no qual se canta a hospitalidade com que sonha, segundo Kristeva (1994), todo estrangeiro.

No samba que se confunde com a própria favela, ou nesta favela-samba em ritmo de batucada, não faltam caldinho de feijão, ovo frito, torresmo ou canja. Tem banquete, tem roda de samba, tem mulata de saia curta, tem beleza, tem leveza e, mesmo quando tem dor, tem ombro amigo, tem vizinho, tem Iaiá, tem Ioiô. Nessa favela, “[la] Relation contamine, ensuave, comme princepe, ou comme poudre de fleur” (GLISSANT, 1990, p.199). Desse modo, reduzir a favela a um espaço de degedo e miséria localizável na cartografia do Rio de Janeiro ou a um palco de onde advêm imagens televisivas de um *bangbang* urbano entre facções criminosas e policiais seria ignorar o sentido que Tuan dá ao lugar. Para ele, o lugar não deve ser considerado apenas como uma simples categoria espacial ou como um cenário onde se movem os atores sociais, mas como uma parte do espaço em que são estabelecidos vínculos afetivos e subjetivos que poderão servir de base para a construção do sentimento topofílico (DIONÍSIO, 2011). Nesse sentido, o lugar seria

o produto das percepções internas e das relações de alteridade no espaço, respectivamente as subjetividades e as intersubjetividades [...]. O lugar ultrapassa o mero sentido geográfico de localização, refere-se às tipologias de experiências e ao envolvimento com o mundo [...] (DIONÍSIO, 2011, p. 7).

O tipo de experiência que o sujeito estabelece com o lugar é que vai mensurar o nível de enraizamento que o primeiro tem como segundo determinado lugar. É preciso lembrar que, para haver enraizamento, deve-se considerar a ideia de tempo. Dionísio (2011) afirma que, para que

o lugar seja vivenciado, humanizado, é preciso tempo. Sendo assim, o lugar, dificilmente é concebido por meio de uma ligeira passagem por ele. [...] O lugar apresenta uma estabilidade, propiciada pelo enraizamento necessário para considerar tal área como lugar (DIONÍSIO, 2011, p. 8).

O caráter de fábula do lugar no samba se justifica, então, pela memória coletiva de um grupo que, apesar de heterogêneo, apresenta um nível de enraizamento tão profundo com a favela, que migra do real para reverberar na arte. Esse caráter fabuloso redimensiona sua vocação de acolhimento de toda uma diversidade cultural que, em muito, ultrapassa as

fronteiras das categorias favelado e/ou carioca para alcançar, com seus versos, o Outro que mora no asfalto, em qualquer canto do país e/ou do mundo. Tal qual uma Favela Desvairada, onde

[...] paisagem e passagens dão-se as mãos, entrelaçam-se na permanência do Mesmo no Outro, na geografia que se deixa modular pelo movimento da desgeografia, do apagamento de limites que, borrados, insinuarão [na letra do samba, o perfil de uma Transfavela] (SILVA, 2009, p.141).

É possível ver no fundo do cantar dos sambistas a mesma

confissão em alta voz de Mário de Andrade, naquela conferência de balanço sobre o Modernismo Brasileiro, em que o autor já fixava a busca infatigável da consolidação do projeto de brasilidade como grão primeiro, como matriz inapagável que complementaria a imagem no desenho, ainda por vir, do transnacional (SILVA, 2009, p. 142).

Ao acolher tamanha diversidade, a favela nos oferece uma síntese cultural, constituindo-se, assim, parte da paisagem brasileira revelada ao mundo por meio do samba carioca urbano, descendo morro abaixo pela cidade, contrariando a lógica do branqueamento que empurrou as populações de imigrantes pobres e de ex-escravos para fora do centro do Rio. Tudo se passa como se a percepção do olhar descobrisse, sob o movimento da favela, o movimento da própria subjetividade, cadenciada como o samba, a indicar uma paisagem que prossegue, assim como o horizonte, para além daquilo que se vê, para um *au-delà* barthesiano.

Toda essa reflexão faz pressupor que a celebração da paisagem da favela não chega a diluir

a busca do constante desdobramento, do ponto do olhar infatigável do prazer da reconfiguração. O exercício poético de constituição, de destituição e de reconstituição da querência, sorvida da sedução da errância, o pratica [o sambista] com vistas a recartografar [a favela] e a torná-la território neutro que favorece a coexistência harmoniosa da diversidade (SILVA, 2009, p.143).

Ao longo de uma temporalidade que vai do final dos anos 1920 até os dias de hoje, fica clara a busca recorrente dos sambistas pelas “origens” e pela verdade do samba, o que pode ser observado por meio das discussões travadas entre sambistas de diferentes linhagens. Ao empreender tal busca, o amor pelo samba, outrora produzido nas casas das tias Amélia, Bebiana, Mônica Prisciliana, Rosa Olé e Ciata, não deixa de se intensificar em seu novo espaço, com a turma que habitava no morro do Estácio e nos morros vizinhos. Ao contrário, esse sentimento confunde-se mesmo com o amor pela favela, pelo morro, pelo lugar, constituindo-se como um caso exemplar de topofilia, termo que, segundo Yi-Fu Tuan, apresenta-se como um neologismo,

implicando os laços afetivos do homem com o meio. Para ele, topofilia seria o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico, um conceito difuso na teoria, mas vívido e concreto como experiência (TUAN, 1980).

No samba, a periferia torna-se o centro. E é nesse sentido que a análise das representações e das figurações da favela carioca se revela produtiva. O fato de ser exaltada reiteradamente nas letras de samba como reduto e celeiro de bambas evidencia uma relação essencial entre a origem popular e o desenvolvimento inicial dessa expressão musical. No fragmento a seguir, temos um exemplo dessa relação essencial entre samba e favela. Trata-se, aliás, de um fragmento permeado de intertextualidade, que remete à oração do Pai-Nosso, onde o samba assume o papel de Deus-Pai que mora nas alturas do morro, descendo até as favelas com cavaco, cuíca e pandeiro em punho para não deixar faltar aos seus o batuque de cada dia:

Samba nosso, muito amado / Que desceste lá do morro/ de cavaco, de cuíca, repicando no pandeiro/ sejam sempre respeitado/ se isso for do teu desejo. / Na Favela, na Pavuna/ Na Gamboa, no Salgueiro. / O batuque de cada dia/ Dá-nos hoje, por favor (CERTAIN; SOUTO, 1932).

Essa recorrente aproximação entre o samba e o lugar aponta a favela como um espaço privilegiado, onde suas raízes se fixaram irreversivelmente para, depois, crescerem e verem, através de seus múltiplos frutos, o grão da voz daqueles que não apenas moram, mas cantam a favela tanto para representá-la quanto para deslocá-la, transformando-a em um verdadeiro território de transferências artísticas, estéticas e culturais ou em uma paisagem do dom e da troca, de Silva(2009), para quem doar e trocar constitui a recompensa produzida pelo convívio com a negatividade, como movimento articulador da passagem e da transgressão. Para ela, a paisagem do dom e da troca pode ser vista sob a ótica da *Leçon*, de Barthes, como exercício do desaprender, que se entrecruza com a prática do desprender, de Claude Lévi-Strauss ao encerrar seus *Tristes trópicos*:

Assim como o indivíduo não está sozinho no grupo e cada sociedade não está sozinha entre as outras, o homem não está só no universo. Quando o arco-íris das culturas humanas tiver terminado de se abismar no vazio aberto por nossa fúria, enquanto estivermos aqui e existir um mundo, esse arco ténue que nos liga ao inacessível permanecerá, mostrando o caminho contrário ao de nossa escravidão, e cuja contemplação proporciona ao homem, ainda que este não o percorra, o único favor que ele possa merecer: suspender a marcha, conter o impulso que o obriga a tapar, uma após outra, as rachaduras abertas no muro da necessidade e a concluir a sua obra ao mesmo tempo em que fecha a sua prisão; esse favor que toda sociedade ambiciona, quaisquer que sejam as suas crenças, o seu regime político e o seu nível de civilização no qual ela coloca

o seu lazer, o seu prazer, o seu repouso e a sua liberdade; oportunidade, vital para a vida, de se desprender, e que consiste - adeus selvagens!, adeus viagens! -, durante os curtos intervalos em que nossa espécie tolera interromper seu labor de colmeia, em captar a essência do que ela foi e continua a ser, aquém do pensamento e além da sociedade: na contemplação de um mineral mais bonito do que todas as nossas obras; no perfume mais precioso do que os nossos livros, aspirado na corola de um lírio; ou no piscar de olhos cheio de paciência, de serenidade e de perdão recíproco, que um entendimento involuntário permite por vezes trocar com um gato. (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 392).

Esse espaço da favela, cantado no samba, constitui-se, desse modo, como parte da paisagem carioca, brasileira, que nos representa, sim, mas que também transgride a própria geografia e nos expande para além dos limites do local e do nacional. Nesse sentido, o samba redimensiona a cartografia dos morros cariocas e de toda a periferia do Rio de Janeiro, redesenhando e pintando a favela com as tonalidades de fábula do lugar. De acordo com Bessière (1999), fábula configura todo espaço de ressimbolização. Assim, todo ato de Literatura Comparada está assentado sobre três práticas essenciais: simbolização, dessimbolização e ressimbolização.

Nesse sentido, essa noção coincide com a reflexão de Silva (comunicação pessoal, 2011) quando propõe que o discurso poético produzido pelos sambistas resulta da percepção subjetiva da favela pelo sujeito nacional (o Mesmo), que a reconfigura em uma Transfavela que ultrapassa as fronteiras locais e nacionais. Segundo Silva (2009), a paisagem simbólica de um lugar abarca tanto o territorial quanto o extraterritorial, assim como o nacional e o transnacional, visto que

Sujeito e comunidade simbólica imprimem, na saída de si à procura de percepções arquitetônicas diversas, a convivência harmônica de composições díspares e inesperadas, já que, além da previsibilidade temporal, ausência e presença, incompletude e completude são moldadas pelo gesto de trocas irrestritas: a paisagem poética restitui às matrizes doadas pela arquitetura modulações sonoras de rara visualidade (SILVA, 2009).

Poderíamos ainda refletir sobre essa questão, atentando para algo que diz Westphal (2000) sobre a capacidade de transfiguração dos espaços humanos na Literatura e, por extensão, na arte, no samba: “Il suffirait d’un rien pour démontrer que le carré d’une littérature élevée à la puissance de l’espace qu’il encadre ferait de cet espace un espace littéraire au carré” (WESTPHAL, 2000, p. 22). Para que essa estranha aritmética seja compreendida, Westphal declara ser preciso que o espaço visado tenha conhecido prestigiosas transposições literárias,

“cardès lorsqu'espaces et littérature se confondent il n'aîtdesarithmétiques à géométrie variable” (WESTPHAL, 2000, p. 22). E não teria sido também a favela submetida a prestigiosas transposições ao longo de toda a história do samba, sendo, assim, atualizada a tradição de suas raízes populares? Assim como existem escritores que ajudaram a compor a fábula de cidades, regiões e/ou países por meio da Literatura, tornando sua relação com os lugares indissociável, como no caso de Dublin/Joyce, Sertão/Guimarães, Trópicos/Lévi-Strauss, Praga/Kafka ou ainda Lisboa/Pessoa, também se pode dizer que é indissociável a relação entre a favela e a produção musical dos sambistas. Nesse sentido, pode-se afirmar que, nas letras de samba, assim como acontece na Literatura, imaginário e realidade estão imbricados; o referente não é mais necessariamente aquilo que se crê que seja. Isso implica afirmar que assim como certos autores se tornam autores de suas cidades, também os sambistas podem ser considerados autores da favela.

Nessa fábula cantada, pressupõe-se a impossibilidade da fixidez do lugar, uma vez que, por intermédio do samba, a favela se desloca, empreendendo travessias que vão do periférico ao centro. Em suas travessias, o lugar é cantado ao som de cavaquinho, pandeiro e tamborim, revelando, por um lado, o pitoresco, e, por outro, a reinvenção da favela, que se transmuta em Favela-Mundi, Transfavela, repicando, no ouvido do mundo, pela transgressividade, a voz dos bambas que nela vivem ou viveram: “Dum coro de gato/ Nasci um surdo, repicado / A repicar no ouvido do mundo Sou brasileiro, bem mulato/ Bamba e valentão / Sou o cupido do amor/ De minha raça / Tocando um samba / Nas cordas de um violão” (LANA; MELODIA; SANTANA, 1987). Essa transgressividade da favela se explica na medida em que este espaço se mostra “ouvert à la transgression, à la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène” (WESTPHAL, 2007, p. 80).

Para Westphal, o olhar transgressivo é constantemente dirigido em direção a um horizonte emancipador em relação ao código e ao território que o dominam. Por isso, para terem sentido, o lugar deve ser negado, ultrapassado, dessimbolizado para, finalmente, ser ressimbolizado. Se Mário, Lévi-Strauss e Graciliano (por intermédio de Luís da Silva) souberam transpor para as páginas da Literatura sua experiência de deslocamento no espaço geográfico brasileiro, compondo fábulas de lugares como a Amazônia, os Trópicos e o Sertão nordestino, o samba, por sua vez, parece não apenas transpor, do real, as figuras e o contexto da Favela, como também a desloca para fora de suas fronteiras não mais como a favela real, mas como uma favela redimensionada, como chão de estrelas.

Por intermédio do samba, a favela se constitui como mediação exemplar de neutralidade, revelando-se um espaço intervalar, indelimitável, que acolhe a diversidade, permitindo o trânsito do popular e do erudito, do negro e do branco, do malandro e do boêmio, daqueles que moram no morro e no asfalto e de quem quer que venha a conhecê-la em sua versão cantada. Para Barthes, o Neutro constitui-se como “aquilo que burla o paradigma” (BARTHES, 2004, p. 16-17). Desse modo, como espaço neutro, a favela cantada no samba transgride o senso comum, a opinião corrente, o consenso pequeno-burguês e a violência do preconceito bastante difundida em discursos que se produziram e ainda se produzem sobre ela.

Cabe ressaltar que, nesse jogo que alterna paisagem, passagens e sucessivos deslocamentos e transformações, não é só o espaço que se reconfigura, mas também o sujeito que, diante do espetáculo de desdobramentos espaciais, também é *dédoublé*, ao mesmo tempo em que vai compondo e recompondo, como quem assovia um samba novo em construção, o perfil da comunidade ampla e polissêmica de sua Favela-Mundi. Mais do que integrar as estatísticas do IBGE, no entrecruzamento com o samba, a favela, com seus becos, ruelas e toda a sua gente, é deslocada de morros e bairros periféricos para além dos limites do Rio e do país, migrando para as páginas da República Mundial das Letras, com direito até mesmo a tratamento para aqueles que são ruins da cabeça ou doentes do pé: “Eu vi o nome da Favela / Na luxuosa Academia / Mas a Favela para dotô / É morada de malandro / E não tem nenhum valor / Mas a Favela tem doutores / O professor se chama bamba / Medicina na macumba/ Cirurgia, lá, é samba” (VALENTE, 1934). E para quem, mesmo assim, resistir ao “tratamento” oferecido pelos “dotores” do morro, não resta outra coisa a não ser aplaudir.

Samba, eterno delírio do compositor
 Que nasce da alma, sem pele, sem cor
 Com simplicidade, não sendo vulgar
 Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural
 O samba floresce do fundo do nosso quintal

Este samba é pra você
 Que vive a falar, a criticar
 Querendo esnoabar, querendo acabar
 Com a nossa cultura popular

É bonito de se ver
 O samba correr pro lado de lá
 Fronteira não há pra nos impedir
 Você não samba, mas tem que aplaudir

(GAVIÃO, GUIMARÃES, SERENO, 1993)

CONCLUSÃO: ESTALOS

Após a análise das letras de samba que compõem o *corpus* deste estudo, conclui-se que a favela cantada constitui uma paisagem cultural e simbólica, que pode ser não apenas ouvida, mas lida, como um texto, como um documento que privilegia a questão do vínculo com o lugar na voz daqueles que produzem, reproduzem e transformam a paisagem da favela tanto pela memória de sua experiência pessoal quanto por sua subjetividade e imaginação. Tanto a memória quanto a subjetividade assumem, nesse processo de fabulação, papel primordial na sobrevivência e na renovação da paisagem da favela uma vez que, seus produtores, os sambistas, são *insiders* que vislumbram esse espaço como lugar vivido. Por ser cultural e ao mesmo tempo e íntimo, a paisagem da favela não se esgota, não morre, porque é de sua natureza transformar-se como artefato não apenas social, mas também artístico, estético, simbólico.

Embora a paisagem física e cultural da favela real tenha mudado radicalmente desde o seu surgimento, o amor por este lugar continua sendo cantado e transposto de geração a geração, há mais de 80 anos, por aqueles que dão continuidade ao samba, renovando a tradição da favela como um espaço que acolhe a Diferença, o Diverso, e que se estabelece como uma poética da relação que propicia verdadeiros rituais de hospitalidade, por meio dos quais o sujeito tem sua identidade alargada, tornada rizomática, pelo vínculo de comunidade e vizinhança como o Outro e pelo sentimento de pertença ao lugar.

La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre (GLISSANT, 1990, p. 230).

A ideia de se prestar a ouvir a versão de sambistas (que, não raro, são ou também foram seus moradores), por meio de letras de samba, ganha força na medida em que, desse modo, pode-se descobrir “o que que a favela tem” por eles mesmos, e não apenas pelo olhar daqueles que a veem de fora, retratando-a por meio de moldes próprios e/ou sob a ótica do preconceito ou da falta de proximidade de um *outsider* apressado. Nesse sentido, cabe destacar o quanto a experiência dos sambistas que louvam a favela difere completamente da experiência daqueles que só conseguem percebê-la por intermédio da da visão, pela aparência. Isso ocorre basicamente porque

[...] a superfície da terra é extremamente variada [...] mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente [...] todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares. [...] A experiência é uma variável que influencia a percepção (TUAN, p. 5, 1980).

Desse modo, a produção de signos e símbolos de uma cidade como o Rio de Janeiro, que se pretende síntese de um território do tamanho do Brasil, se dá por meio da experiência e do tipo de relação que os sujeitos têm com o lugar. Essa produção de signos e símbolos pode se estabelecer pelo entrecruzamento de olhares e vozes, umas mais, outras menos privilegiadas no acesso aos meios de divulgação e amplificação dos signos e símbolos. Logo, a favela pode ser lida/ouvida com infinitas nuances. Dentro de uma série de representações desse lugar, as tonalidades podem muito bem variar de pessimistas, produzindo imagens relacionadas com degredo, barbárie, violência desmedida, ausência do Estado, insalubridade,

[...] até as tonalidades mais amenas e amorosas – morro, lugar do samba, da poesia, do amor pertinho das estrelas, das relações de vizinhança e compadrio, das amizades desinteressadas, da alegria franca e do trabalho duro e honesto (MENDES JÚNIOR, 2009, p. 14).

Mendes Júnior esclarece que a construção do imaginário da favela foi influenciada por matizes de discursos provenientes de múltiplos sujeitos e que, no caso do samba, o discurso produzido faz uma apologia da vida do morro como contraposição àquela vivida na cidade. E, segundo ele, o próprio morro

[...] passa a produzir uma voz própria que não mais está confinada às suas fronteiras, ao contrário, derrama-se sobre a cidade abaixo, ora chocando-se ora somando-se com as outras vozes que a cidade produz (Mendes Junior, 2009, p. 16).

Por isso, nesta tese, não se buscou o apagamento das agruras físicas do dia-a-dia de quem mora em uma favela, mas tentou-se evidenciar aquilo que Mendes Junior propõe, ou seja, que se possa crer

[...] na existência igualmente palpável de um morro construído pelas letras dos sambas, a doar significado e a reforçar laços de pertencimento e vizinhança, principalmente, a seus habitantes, mas também aos *outsiders*, os moradores da cidade de asfalto, que passam a ler o morro também sob o verniz de seus compositores [...] (MENDES, 2009, p.16).

Cabe ressaltar que não se procurou aqui tampouco dar à voz dos sambistas o *status* de verdade unívoca: as representações da favela emergem da análise de letras de samba que, direta ou indiretamente, abordam questões relacionadas com a favela, seus personagens, sua paisagem simbólica e cultural e suas relações de pertencimento, solidariedade e troca. A opção pelo samba se justificou na medida em que, nele, o amor ao lugar constitui-se como um caso de topofilia exemplar, que permite refletir sobre os gostos, os cheiros e as sensações suscitados pela favela, indo ao encontro de Tuan (1980), que considera que o mundo pode ser percebido simultaneamente através de todos os sentidos.

Desse modo, não tratamos de visitar e refletir sobre um lugar por meio da frieza de dados estatísticos e indiferentes, mas em avaliar as configurações de uma favela vivida e, mais do que isso, amada por aqueles que nela estão ou estiveram, de algum modo, inseridos. Nossa análise do corpus evidenciou, pois, como, no samba, se estabelece a relação topofílica do sujeito em relação ao lugar, em uma clara adesão à Geografia que vê, mas que também sente, toca, ouve. Analisamos, então, a favela como quem entende a Geografia aberta à arte e, logo, ao samba, de acordo com os preceitos de Armand Frémont (1976):

É uma nova Geografia que se há de inventar, rompendo as divisórias entre disciplinas, com geógrafos abertos à Literatura e à arte e homens de letra a par da Geografia. Descobrir o espaço, pensar o espaço, sonhar o espaço, criar o espaço... Uma pedagogia nova para o espaço vivido deve tomar em conta essas quatro exigências. Mas, nesse concerto, onde se encontra a Geografia e a região, senão na utopia? A Geografia aberta às ciências naturais e à Matemática, aberta às ciências humanas e também à arte" (FRÉMONT, 1976).

A ideia de ouvir a voz do sambista neste estudo justificou-se ainda pela adesão à ideia de que o sujeito-autoral é aquele

[...] capaz de confeccionar um tecido simbólico que adere ao espaço vivido, construindo narrativas que buscam interromper o esvaziamento do espaço público, ao mesmo tempo em que se caracteriza como alternativa à leitura monolítica que a grande imprensa [e outros discursos acadêmicos ou leigos] faz [em] do seu lugar. (MENDES JUNIOR, 2009, p.17).

Além disso, as artes em geral (e nisso se encaixa o samba),

quando produzidas por sujeitos pertencentes ao lugar, prestam-se como representações alternativas, como plataformas de representação simbólica do lugar, propondo usos e formas de relacionar-se com o espaço em que se vive que vão questionar as leituras monolíticas, cegas às singularidades e tessituras cotidianas, que, por exemplo, abordam a favela e a periferia, quase sempre, com notícias de violência e degrado. O sujeito-autoral caracteriza-se por reescrever – conscientemente ou não – a escritura urbana, através de pequenos

gestos, leituras e olhares sobre o espaço cotidiano de forma a propor, em suas práticas, uma nova escritura urbana, onde o espaço-cidadão, a *ágora* moderna, reassume o seu lugar no “centro” da cidade (MENDES JUNIOR, 2009, p. 17).

Toda a reflexão empreendida ao longo desta tese revelou os desdobramentos do movimento poético da fábula do lugar no samba, em que o olhar do Mesmo capta da favela o grão do samba que virá, ao mesmo tempo em que "germina" com esse espaço. Se voltarmos, por exemplo, às características da planta que deu origem ao Morro da Favela (hoje, Morro da Providência), veremos que, de fato, suas sementes foram e ainda continuam sendo lançadas longe, germinando como paisagem no terreno simbólico e fértil do samba.

Figura 18 - Favela que migra para outras geografias⁴³



⁴³ Fonte: http://www.umpedeque.com.br/site_umpedeque/arvore.php?id=608

Cientificamente conhecida como *Cnidoscolus quercifolius*, essa planta é mais conhecida no Nordeste brasileiro como favela ou faveleiro. De acordo com Braga (1996), suas folhas são longas, grossas, lanceoladas, profundamente recortadas, com pequenos acúleos no limbo e espinhos nas nervuras.

Figura 19 - Geografia recortada da Favela⁴⁴



Por sua vez, seu fruto, é do tipo cápsula deiscente, que ao amadurecer abre-se espontaneamente produzindo um estalo e lançando as sementes à distância.

Figura 20 - Traçado espinhento da Favela⁴⁵



⁴⁴Fonte: <http://www.cnip.org.br/bdnp/ficha.php?cookieBD=cnip7&taxon=7707>

⁴⁵ Fonte:http://www.umpedeque.com.br/site_umpedeque/arvore.php?id=608

Já as conhecidas “picadas” de seus espinhos

[...] podem provocar inflamações dolorosas, demoradas e, se atingirem uma articulação, podem até aleijar a parte afetada. Essa extrema virulência talvez se deva ao látex encontrado em toda a planta. Seco, o látex torna-se quebradiço e o aproveitam na iluminação e como mezinha balsâmica. As folhas maduras e a casca servem de forragem a cabras, carneiros, jumentos e bovinos (BRAGA, 1996).

Quanto à sua madeira, apresenta-se

[...] moderadamente pesada (densidade 0,55 g/cm³), sendo macia ao corte, mas com baixa resistência mecânica e ao apodrecimento. Contudo é aproveitada localmente para confecção de fôrros, tamancos, embalagens e brinquedos. Muito freqüentemente uma ave das caatingas, a "casaca-de-couro" ou "joão-graveto" constrói seu ninho apoiado em bifurcações ou ponto de encontro de alguns ramos da faveleira. Essa árvore é típica do bioma Caatinga, mas também ocorre em mata de altitude, ocorrendo na região nordeste do Brasil desde o Piauí até a Bahia (BRAGA, 1996).

Porém a grande importância da Favela está em suas sementes: além de servirem de alimento para galinhas, porcos e ovídeos, também são produtoras de óleo alimentício e de farinha, esta rica em sais minerais e principalmente em proteínas (BRAGA, 1996)

Figura 21 - Sementes que germinam na paisagem simbólica da Favela⁴⁶



⁴⁶ Fonte: <http://www.cnip.org.br/bdnp/ficha.php?cookieBD=cnip7&taxon=7707>

Impossível não emergir desse mergulho na paisagem botânica da Favela sem sair dele tocado. Não há como não associar o profundo recorte de suas folhas com o traçado entrecortado dos morros cariocas ou mesmo com a geografia labiríntica dos becos e ruelas do morro. Além disso, basta olharmos para suas folhas que veremos nelas pontas lanceoladas que remetem à força de homens e mulheres que sempre precisaram lutar, tal como guerreiros empunhando lanças, diante de enchentes, desmoronamentos, remoções, incêndios, enfim, de uma série de pequenas e grandes tragédias individuais ou coletivas que tinha, muitas vezes, na outra frente, o próprio Estado. A força e a resistência dessa planta em terrenos tão áridos como a Caatinga leva-nos a refletir sobre o seu modo de se defender. Além das folhas em forma de lança, ela possui ainda outras armas poderosas de autopreservação: seus espinhos podem remeter ao sentimento topofóbico (TUAN, 1980) que a favela desperta em seus *outsiders*. Aquele que a observa pela primeira vez certamente sentirá o lugar como ameaçador, perigoso, podendo mesmo ficar paralisado em seu medo, como se tivesse tocado o látex tóxico da planta, que, em contato com o ar, pode provocar inflamações dolorosas nas articulações. Por outro lado, quando seco, esse mesmo látex tem poder curador, sendo usado como remédio caseiro, manipulado e usado por gente simples que conhece a medicina popular, o que confirma, mais uma vez, a sabedoria dos “dotores” da favela.

Ademais, quem conhece essa planta mais de perto, assim como um morador ou consumidor da favela simbólica no samba, percebe que seu fruto, apesar de espinhoso por fora e com certo grau de toxicidade, revela uma seiva leitosa que, simbolicamente, pode representar o caráter materno e protetor da favela. Como a planta, a favela acolhe uma população diversa, numerosa e desamparada. Dizer que cabras, carneiros e jumentos se valem das folhas maduras e das cascas da planta como forragem remete certamente ao valor nutritivo que os animais sabem existir nas folhas assim que elas caem, o que pode nos levar a refletir sobre o espaço vivido e o tipo de conhecimento que o sujeito adquire do lugar por meio da experiência que tem com ele. Por outro lado, a menção às folhas “maduras” também pode fazer pressupor a gama de símbolos que a favela suscita em sua fábula cantada. Um dos que costuma ser bastante valorizado pelos jovens sambistas é a Velha Guarda da escola de samba, da qual participam, justamente, os mestres de quem aprenderam, por experiência direta ou indireta, a respeitar como pilares de uma tradição que é revigorada a cada geração de sambistas. Se a planta fornece folhas e cascas para compor uma forragem nutritiva, o morro alimenta a própria tradição do samba fornecendo-lhe signos e significados que o nutrem, impedindo seu morrer ou minguar.

Afirmar que a madeira desse arbusto se apresenta macia ao corte, mas com baixa resistência mecânica e ao apodrecimento, pode revelar algo que muitos imaginam a respeito da gente que vive na favela. Há quem veja nos favelados uma vulnerabilidade e/ou fragilidade, sem sequer supor sua força, sua capacidade de adaptação e o modo como conseguem se desdobrar para solucionar situações trágicas ou de crise.

Outra coincidência bastante significativa que pode ser observada nessas duas favelas implica a presença de moradores. No caso do arbusto, encontramos duas espécies de pássaro que podem ser associadas com os moradores da favela-lugar. O primeiro deles chama-se João-Graveto, conhecido por recolher uma série de matérias diferentes que encontra na natureza para compor, junto com sua fêmea, uma arquitetura complexa e exuberante, que não passa despercebida. Pertence à família *Furnariidae*, e seu nome científico é *Phacellodomus rufifrons*. Entretanto, é apelidado de João-de-pau, Carrega-pau, João-peneném, João-garrancho, Carrega-madeira e João-graveteiro.⁴⁷

Figura 22 - Construindo o barraco na Favela⁴⁸



⁴⁷Fonte: <http://www.wikiaves.com.br/joaograveto>.

⁴⁸Fonte: <http://www.wikiaves.com.br/joaograveto>.

O segundo morador, assim como o primeiro, constrói seu ninho em bifurcações do galho ou no ponto de encontro de alguns ramos da faveleira, sendo conhecido por seu canto estridente, cantado quase sempre em dueto.⁴⁹

Figura 23 - O sambista da Favela⁵⁰



Assim como eles, também os moradores da favela, ao se verem desamparados, sem casa, após a demolição dos cortiços do centro, enxergaram no alto da favela-lugar a solução para continuarem próximos de seus empregos. Do mesmo modo que João-Graveto, juntaram restos de arquiteturas pretéritas para levantar seus barracos, construindo, com o tempo, um mundo de zinco que, embora não exista mais na paisagem da cidade, continua viva na fábula desse lugar cantada pelos sambistas. O morro se mostra aos moradores como uma espécie de prêmio da natureza, onde uma massa órfã e diversa encontrará seu torrão, como se o próprio Deus quisesse lhes distribuir pequenos lotes de terra pertinho do céu, em uma sorte de lição divina que castigaria necessariamente aqueles que tiveram a ousadia de derrubar os cortiços. Além disso, no que concerne ao casaca-de-couro, não há como não pensar nos bambas que logo pela manhã, assim como o faz o pássaro, acordam a favela, com seu canto, para mais um dia...

Pensar que a favela-planta ficava na mesma região onde foi erguida a pequena Canudos por si só já pressupõe seu simbolismo, fazendo jus àquilo que começou como um simples apelido, tornando-se, contudo, um termo que norteia o mito fundador das favelas no Rio de

⁴⁹ Fonte: <http://www.wikiaves.com.br/casaca-de-couro>.

⁵⁰ Fonte: <http://www.wikiaves.com.br/casaca-de-couro>.

Janeiro. Assim como a pequena aldeia de Antônio Conselheiro, asqueroso acampamento que abrigava gente simples, atacada por mais de três vezes em bombardeios comandados pelo próprio Estado, também as favelas foram e ainda são motivo de polêmica, com reiteradas tentativas de destruição e remoção de seus moradores, sendo desde o seu surgimento, considerada como paisagem indesejável a cobrir os morros de uma cidade partida.

Embora a planta não tenha sido transposta literalmente para a geografia carioca em sua dimensão física provavelmente por motivo de incompatibilidade geológica e climática, ela floresce simbolicamente, no samba, e na própria toponímia das mais de 750 ocupações irregulares espalhadas pela geografia da cidade, com o singelo apelido de favela. Tal como sua semente, ao longo de sua história, o samba amadurece, lançando as sementes do lugar longe. Essas sementes da favela-lugar germinam no morro, no asfalto, no subúrbio, alastrando-se para outros espaços geográficos nacionais e transnacionais, assim como para espaços artísticos, estéticos e culturais. Antes de tudo um forte, como todo sertanejo, o pequeno arbusto parece querer representar o próprio Antônio Conselheiro, renascendo de sua aldeia inundada e para sempre desaparecida do mapa, para figurar no alto da paisagem de uma cidade conhecida como maravilhosa. Se não se pode afirmar, com toda certeza, que o sertão vai virar mar, temos, nessa migração simbólica da planta nordestina, um indício de que a favela-arbusto se interpenetra pelos caminhos que levam a um passeio pelo reino de Copacabana, a Princesinha do Mar.

E, nesses germinar não são apenas as sementes da favela-planta que ultrapassam a geografia da Caatinga e a região do Arraial de Canudos para adentrar as terras cariocas. Nesse germinar, a favela-lugar carioca tem suas fronteiras diluídas e seu horizonte estendido para um *au-delà*, onde também o sambista é multiplicado, germinando como Mário e seus trezentos, trezentos e cinquenta. Tudo se passa como se a celebração do espaço fluido da favela no samba lhe acentuasse não apenas o estabelecimento de uma topofilia exemplar, como também a ampliação de sua geografia de dentro, sua paisagem interior. É que reparar na favela torna-o um clarividente que desenha e redesenha seu lugar de origem para devolvê-lo ao Outro sob a forma de uma fábula batucada que, pelo samba, alcança tonalidades de uma Transfavela.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ALVITO, M. Um bicho-de-sete-cabeças. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. **As cores de Acari** – uma favela carioca. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

AMARAL, T. **Morro da favela**. 1924. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index.html>. Acesso em 24 de setembro de 2011.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, M. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi). 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARRIOS, S. A produção do espaço. In: SANTOS, M.; SOUZA, M.A. (org). **A construção do espaço**. São Paulo: Nobel, 1986.

BAILLY, A. Distances et espaces : vingt ans de géographie des représentations. In: **Espaces géographique**. Tome 14, n. 3, p. 197-2005, 1985.

_____. Etre géographe aujourd'hui : La géographie...ma géographie. In: **Bulletin de la Société Géographique de Liège**. v. 52, p. 37-38, 2009.

BARTHES, R. et al. Masculino, feminino, neutro. In BARTHES, Roland. **Inéditos** (Vol. 2 Crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grão da voz**. (Tradução de Mário Laranjeira, Revisão da tradução de Lígia Fonseca Ferreira). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Semiology and the Urban. In: GOTTDIENER, M.; LAGOPOULOS; A.P. (org). **The City and the Sign**. New York: Columbia University Press, 1986. p. ?

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERGE, A.; COLLOT, M. (éds.). **Paysage et modernité(s)**. Bruxelles, Ousia, Col. Recueil, 2008.

BERND, Z. (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial-Editora da UFRGS, 2007.

BERQUE, A. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org) **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

BESSIÈRE, Jean. Cendrars: lieux et frontières. In: CHEFDOR, Monique. **La fable du lieu** (études sur Blaise Cendrars). Paris: Champion, 1999.

BITTENCOURT, D.L. **O morro é do povo: memórias e experiências de mobilização em favelas cariocas**. 2012. Dissertação de Mestrado em História Social – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1625.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2013.

BRAGA, R. M. O espaço geográfico: um esforço de definição. In: GEOUSP - Espaço e Tempo. São Paulo, n. 22, p. 65-72, 2007. Disponível em: <http://www.Geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp22/Artigo_Rhalf.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2011.

BRAGA, Renato. **Plantas do nordeste, especialmente do Ceará**. Fortaleza: coleção mossoroense-volume XLII, 1996. Pg. 247-248. Disponível em: <<http://www.cnip.org.br/bdpm/ficha.php?cookieBD=cnip7&taxon=7707>> Acesso em: 04 jul. 2013.

BRITO, M.R.C.; RENNÓ, A.N. A Favela da Geografia: análise e uso do conceito de favela. In: **Anais do 12º Encuentro de Geógrafos del America Latina**. Montevideú, 2009.

BRUNHES, J. **Geografia Humana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, s/d. [1910].

BURGOS, M. B. (org.). **A utopia da comunidade: Rio das Pedras, uma favela carioca**. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Loyola, 2002.

CABRAL, L. O. **Geosul**. Florianópolis, V. 15, No. 30, p. 34-45, jul./dez. 2000.

CAMPOS et al., A. Um certo Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CARNEIRO, E. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

CARTOLA, CARVALHO, H. B. de; CACHAÇA, C.; **Alvorada no morro**. 1973. Disponível em: <<http://www.paixaeromance.com/70decada/alvorada/halvorada.htm>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2012.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

CASSIRER, E. **A Filosofia das Formas Simbólicas – I: A Linguagem**. São Paulo, Martins Fontes, 2001. (original de 1923).

CERTAIN, B.; SOUTO, E. **Samba nosso ou Reza de malandro**. 1932. Disponível em: <<http://cifrantiga2.blogspot.com.br/2006/10/jaime-vogeler.html>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2012.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**, São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

CHAUÍ, M. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Editora Ática. 2000. p. 75-82

CLAVAL, P. **Geografia Cultural**. Florianópolis, EDUSC, 1999.

CLAVAL, P. *A Geografia cultural*, 2. edição. Florianópolis: Ed UFSC, 2001.

_____. O Papel da Nova Geografia Cultural na Compreensão da Ação Humana. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (org) **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

_____. Reflexões sobre a Geografia cultural no Brasil. In: **Revista Espaço e Cultura**. n. 8, 1999.

_____. A Geografia cultural: o estado da arte. In: CORRÊA, R.L. et al. (org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. As abordagens da Geografia cultural. In: CASTRO, I. E. et al (org). **Explorações geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. Mundo dos significados: Geografia Cultural e imaginação. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Geografia cultural: um século (2)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. “A Volta do Cultural” Na Geografia. In: **Mercator** - Revista de Geografia da UFC. n.01, p. 19-28. 2002. Disponível em: <<http://www.mercator.ufc.br/index.php/mercator/article/viewFile/192/158>>. Acesso em:

COLLOT, M. **L’horizon fabuleux**. Paris: Librairie José corti, 1988.

_____. **Séminaire Vers une géographie littéraire**. Compte-rendu de la séance d'ouverture... Paris, 14 janvier 2001. Disponível em: <<http://geographielitteraire.hypotheses.org/22>>. Acesso em 15 jan. 2012.

_____. **Les Enjeux du paysage**. Bruxelles : Ousia1996. (Col. Recueil).

_____. **La Pensée-paysage**. Arles: Actes Sud / Versailles, ENSP, 2011.

_____. Pour une géographie littéraire. Le partage des disciplines, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

CONCEIÇÃO, E. G.; SILVA, A. **Não deixe o samba morrer**. 1975. Disponível em: http://www.paixaoeromance.com/70decada/nao_deixe/h_nao_deixe.htm. Acesso em: 15 de dezembro de 2011.

CORRÊA, Felipe Botelho. **As projeções de alteridade no espaço urbano carioca**: a favela no cinema brasileiro contemporâneo. Lumina – Juiz de Fora – Facom/UFJF – Vol. 9, n.1/2, p.1-61, 2006.

CORRÊA, R. L.. O espaço geográfico: algumas considerações. In: SANTOS, Milton (org). **Novos rumos da Geografia brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1982.

CORRÊA, R.L. (org). **Geografia**: conceitos e temas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CORRÊA, R.L. Carl Sauer e a Escola de Berkeley: Uma Apreciação. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (org) **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

_____. Monumentos, Política e Espaço. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (org). **Geografia**: Temas sobre Cultural e Espaço. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2005.

CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. A Geografia Cultural no Brasil. In: **Revista da ANPEGE**. n. 2, 2005.

CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Introdução à Geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Geografia cultural**: Um Século. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. A Geografia cultural e o urbano. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Introdução à Geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. Espaço, um conceito-chave da Geografia. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L.(Org.). **Geografia**: conceitos e temas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ROSENDAHL, Z; CORRÊA, R. L. **Matrizes da Geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. A Geografia cultural no Brasil. In: **Revista da ANPEGE**. n. 2, 2005, pp. 97-102.

_____. **Geografia**: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

CORRÊA, R. L. Geografia, Literatura e música popular: uma bibliografia. In: **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, UERJ, 6, p. 63-67, 1998.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CORRÊA, R. L. **Sobre a Geografia cultural**. Disponível em: <http://www.ihgrgs.org.br/Contribuicoes/Geografia_Cultural.htm, 2009>. Acesso em: 20 maio 2013.

ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (org) **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSGROVE, D. **The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Representation**. University Park, Pennsylvania State University Press, 1993a.

_____. The “Reinvention of Cultural Geography” by Price and Lewis. In: **Annals of the Association of American Geographers**. n. 83, v. 3, p. 515-517, 1993b.

_____. **A Geografia está em toda parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas**. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. A Idéia de Cultural: Uma Resposta a Don Mitchell. In: **Espaço e Cultura**. n. 8, p. 59-61, 1993b.

_____. **Mundos de Significados: Geografia Cultural e Imaginação**. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia Cultural: Um Século (2)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

_____. Em direção a uma Geografia Cultural Radical: Problemas da Teoria. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CRUZ, A. **O meu lugar**. 2009. Disponível em: <http://www.arlindocruz.com.br>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2012.

_____; MARQUES, A.; RONALDINHO. **Favela**. 2009. Disponível em: <<http://www.arlindocruz.com.br>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2012.

CRUZ, H. D. **Os morros cariocas no novo regime**. Rio de Janeiro, 1941.

D'ANGELO, B. Transgressions, contaminations, frontières : en dialoguant avec Jean Bessière. In: **Revista Ixchel**, v. 1, p. 1-16, 2009.

A VIOLA, P.; CARVALHO, H. B. de. **Sei lá, Mangueira**. 1970. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/paulinho-da-viola/282506/>. Acesso em: 23 de novembro de 2011.

DARDEL, E. **L'Homme sur la Terre: Nature de la Realilté Géographique**. Paris, PUF, 1952.

DEJEAN, F. Présentation du séminaire sur Edward Soja et la «justice spatiale». 2011-2012. Disponível em: <http://www.creum.umontreal.ca/IMG/pdf_presentation_du_seminaire.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2012

DEMANGEON, A. Uma definição da Geografia Humana. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. [1952]

DEMOUGIN, J. **Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des littératures: Littératures Française et Etrangères, Anciennes et Modernes**. Paris : Larousse, 1985.

DIONÍSIO, P. M. F. A construção do sentimento topofílico: o enfoque sobre o sub-bairro de Amovila (Vista-Alegre) – Município do Rio de Janeiro. In: **Revista Geográfica de América Central** - Número Especial EGAL, Costa Rica, 2011.

DOS PRAZERES, H. **Cotidiano**. S/d. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_Srn0k7GXWmo/SYoBVIJUifi/AAAAAAAAAsQ/IH4hzofJBco/s400/coti2.jpg>. Acesso em: 15 de março de 2012.

_____. **No morro**. S/d. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_ivHwlh6yvOk/S-AZYy650tI/AAAAAAAAAB0/77qypm A8BSk/s1600/001097012013.jpg>. Acesso em: 16 de março de 2012.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Nova reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p.461.

DUARTE, M.B.; MATIAS, V.R.S. Reflexões sobre o espaço geográfico a partir da fenomenologia. In: CAMINHOS DE GEOGRAFIA - revista on line. n.17, v. 16), p. 190 - 196, out., 2005. Disponível em: < <http://www.visaogeografica.com/espacogeo.pdf> >. Acesso em: 20 out. 2011.

DUNCAN, J. **The City as Text: The Politics of Interpretation in the Kandyan Kingdom**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. On “The Reinvention of Cultural Geography” by Price and Lewis. Commentary. In: **Annals of the Association of American Geographers**. n. 83, v. 3, p. 517-519, 1993.

_____. Após a Guerra Civil: Reconstruindo a Geografia Cultural como Heterotopia. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org) **Geografia Cultural: Um Século** (2). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

_____. O Supra-orgânico na Geografia Cultural Americana. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R.L. et al. (Org). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2004.

EAGLETON, T. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. (Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3636>. Acesso em 14 de fevereiro de 2013

FENERICK, J. A. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

FRÉMONT, A. **A região, espaço vivido**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1989.

_____. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 2004.

GENETTE, G. **Figures 1**. Paris: Seuil, 1966.

GEORGE, P. **A ação do homem**. São Paulo: Difel, s/d. [1968]

GLISSANT, E. **Poétique de la relation**. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

_____. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997.

GRASSIN, J-M. Pour une Science des Espaces Littéraires. In: WESTPHAL, B. **La Geocritique Mode d'Emploi**. Limoges :PULIM, 2000. p. III OU 2001

GRATÃO L.H. B. Geografia e Geopoética: contribuição de Kenneth White para a compreensão da poética e da estética do mundo. In: **Anais do III Seminário de Trabalho do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural**. Niterói, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2012/10/geografia-e-geopoc3a9tica_-contribuic3a7c3a3o-de-kenneth-white-para-a-compreensc3a3o-da-poc3a9tica-e-da-estc3a9tica-do-mundo.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2012.

GUIMARÃES (Vagalume), F. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

HANCIAU, N. Favela. In: BERND, Z. (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial-Editora da UFRGS, 2007.

HARTSHORNE, R. **Propósitos e natureza da Geografia**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1978.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 10 ed. São Paulo: Loyola, 2001. [1989]

HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. In: **HEIDEGGER, M. Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

JACKSON, P. **Maps of meaning**. An introduction to Cultural Geography. Londres: Unwin Hyman, 1989.

JACQUES, P. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KÉTI, Z. **A voz do morro**. 1955. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/ze-keti/197271/>>. Acesso em: 27 de novembro de 2011.

KNEBUSCH, J. **L'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du 20ème siècle**. Thèse, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2010.

KONG, L. Popular Music. In: **Geographical Analysis: Progress in Human Geography**. University Colorado, n. 19, v. 2, p. 183-98, Junho, 1995.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. (Trad. Maria Carlota C. Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LANA, S; MELODIA, L.; SANTANA, P. **Malandrando**. 1987. Disponível em: <<http://www.sombom.com.br/luiz-melodia/musica/malandrando.htm>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2012.

LEFEBVRE, H. **Espacio y Política**. Barcelona: Península, 1976. [1970]

_____. **The production of space**. UK/USA: Blackwell, 1991. [1974]

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. (Tradução de Rosa Freire d'Aguiar). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

LEVY, B. Géographie humaniste, géographie culturelle et littérature. Position épistémologique et méthodologique. In : **Géographie et cultures**. n. 21, 1997, p. 27-44.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOPES, N. **O samba na realidade**: a utopia da ascensão social do sambista. Rio, Codecri, 1981.

_____. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, jongo, chula e outras cantorias. Rio, Pallas, 1992

_____. **Sambeabá** - o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

MACHADO, C. M. **Poética do lugar em O turista aprendiz, de Mário de Andrade, Angústia, de Graciliano Ramos, e Tristes trópicos, de Claude Lévi-Strauss**. Dissertação

de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17818>>. Acesso em: 15 de abril de 2012.

MACHADO, C. M.; SILVA, M. L. B. Da poética do lugar em Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Claude Lévi-Strauss. In: **Anais da ABRALIC 2011-** Simpósio A Literatura contemporânea em movimento, no Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/Anais Online/resumos/TC1097-1.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/Anais%20Online/resumos/TC1097-1.pdf)>. Acesso em: 17 de abril de 2012.

MARTINHO DA VILA. **Kizombas, andanças e festanças.** Rio, Leo Christiano, 1992

MATOS, C. **Acertei no milhar:** samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, O. O direito à paisagem. In: PECHMAN, R. (Org.). **Olhares sobre a cidade.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MELLO, J. B. F. **O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira: 1928-1991. Uma introdução à Geografia Humanista.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Geografia, UFRJ, 1991.

MENDES JUNIOR, W. L. **O samba e o amor ao lugar.** 2009. Disponível em: <http://www.artecidade.ufba.br/st1_WLM.pdf>. Acesso em: 15 de janeiro de 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONBEIG, P. **Novos estudos de Geografia Humana Brasileira.** São Paulo: Difel, 1957.

MOREIRA, R. Repensando a Geografia. In: SANTOS, Milton (Org.). **Novos rumos da Geografia brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1982.

MORETTI, F. **Atlas du roman européen : 1800-1900.** (Tradução do italiano Nicolas Jérôme). Paris: Seuil, 2000. (Col. La Couleur des Idées)

NASH, P. H.; CARNEY G. O. The seven themes of music geography. In: **The Canadian Geographer, The Canadian Association of Geographers.** Canadá, n. 40, v. 1, p. 69-74, Março, 1996.

NOBRE, D. **Quem se muda pra Mangueira.** 2001. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/dudu-nobre/1302000/>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2011.

PAGEAUX, D. H. Ouverture. In: WESTPHAL, Bertand, VION-DURY, Juliette GRASSIN, Jean-Marie (org). **Littérature et espaces.** Limoges: PULIM, 2003. p. 11-23.

_____. La poétique de l'espace dans les romans d'Antonine Maillet. In: BESSIÈRE, J.; MOURA, J-M. (org). **Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs.** Paris : H. Champion, 1999. p. 139-152.

_____. De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie. In: WESTPHAL, B. (org). **La géocritique mode d'emploi**. Limoges: PULIM, 2000. p. 125-164.

PANITZ, L. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. In: **Para Onde!?**, Volume 6, Número 2, p. 110, jul./dez. 2012. Disponível em: <seer.ufrgs.br/paraonde/article/download/36474/23889>

PEREC, G. **Espèces d'espaces**, Paris: Galilée, 1974.

PINHEIRO, P. C. **Nomes de favela**. 2004. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/paulo-cesar-pinheiro/nomes-de-favela.html>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2011.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAIBAUD, Y. **Géographie, musique et postcolonialisme**. Angers: Seteun, n. 6, p. ?, 2008.

_____. Peut-on parler de musique noire ? In : **Volume !** Lla revue des musiques populaires. n. 1-2, v. 6, p. 171-175, 2008.

RELPH, E. **Place and placelessness**. London: Pion limited, 1976.

RIBEIRO, C. R. V. **Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos**. Tese de Doutorado. Departamento de Geografia, PUC-MG, 2006.

RIBEIRO, F. Favelas cariocas: a cidade e os morros. In: **Aventuras na História para viajar no tempo**. 01/08/2007, disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/favelas-cariocas-cidade-morros-435499.shtml>>. Acesso em: 29 JUN. 2013.

RIVERA, T. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise. In: **Ágora**. Rio de Janeiro, n. 2 v. 11, p. 219-233, Jul/Dez, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v11n2/a04v11n2.pdf>>. Acesso em: 20 out 2011.

ROCHA, G. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. In: **Tempo**, Niterói, v. 10, n. 20, janeiro, 2006.

RONAL, M. Paysages. In **Herodote**, n. 1, p. 125-159, 1976.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANGUIN Andre-Louis. La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces. In: **Annales de Géographie**. n. 501, v. 90, p. 560-587. 1981.

SANTOS, D. **A reinvenção do espaço**: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: UNESP, 2002.

SANTOS, E. **Pelo telefone**. 1917. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/02/pelo-telefone-o-primeiro-samba.html>> Acesso em: 22 de janeiro de 2012.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1999. [1996]

SANTOS, M. **Por uma Geografia nova**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

_____. **Por uma Geografia Nova**: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: EdUSP, 2002. [1978]

_____. Espaço e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. Por uma Geografia nova. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. Pensando o espaço do homem. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. Espaço e método. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Técnica Espaço Tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional. 8 1 São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. Espaço e método. São Paulo: Nobel, 1997.

SAUER, C. A morfologia da paisagem. In ROSENDAHL, Z.; CORREA, R. L. (org) **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. Geografia cultural. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org.) **Introdução a Geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SEEMANN, J. Cartografias culturais na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e a cultura dos mapas. In: **Boletim Goiano de Geografia**, v.21, n.2, p.61-82, 2001

SILVA, A. C. **O espaço carioca no olhar de Lima Barreto**: um estudo da interação Literatura – Geografia. Programa de pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

SILVA, R. K. A Evolução do Conceito de Espaço Geográfico. In: **XVI Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão: Aprender e empreender na educação e na ciência.** Volume 3, 2012. Disponível em: <<http://www.unifra.br/eventos/sepe2012/Trabalhos/5199.pdf>>

SILVA, L. A. M. A continuidade do "problema da favela". In: OLIVEIRA, L.L. (org). **Cidade: história e desafios.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

SILVA, M. L. B. da. **Comunicação pessoal**, 2011.

_____. **Paisagens do dom e da troca.** Porto Alegre: Maison de France Literalis, 2009.

_____. Paisagem poética e arquitetura. In: **Noz (PUCRJ)**, v. 3, p. 40-47, 2009.

_____. Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção. In: **Raído (UFGD)**. v. 2, p. 41-52, 2008.

_____. A paisagem passada a limpo. In: **Revista de La Ciudad de Montevideo**. v. 26, p. 56-59, 2007.

_____. Poesia brasileira e imaginário das cidades. In: **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC.**São Paulo, 2007. p. 320-332.

_____. Comunidades simbólicas brasileiras: paisagens intermitentes. In: **Roma. Letterature d'America**. v. 1, p. 63-80, 2006.

_____. O espaço e a cidade na Literatura. In: **Ciclo de Conferências: Modernidade e Cruzamento de Saberes.** Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Ciências Humanas. 2006. p. 21-21.

_____. Littérature brésilienne et fable du lieu. In: **Revue de Littérature Comparée.** Paris, v. 316, p. 411-418, 2005.

_____. Literatura e Alteridade: Paisagens Diferenciadas. In: **Encontro Regional da Abralic.** Rio de Janeiro, v. 1, p. 1, 2005.

_____. Paisagens do modernismo, modernidades da paisagem. In: **Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada.** Buenos Aires: Facultad de Lenguas y Estudios Extranjeros, UB, 2005. p. 16-16.

_____. Geografia, paisagem e alteridade. In: **Estudos Comparados Literatura Cultura Deslocamentos.** Porto Alegre, v. 1, p. 1, 2004.

_____. Estudos Comparados: Literatura, cultura e deslocamentos. In: **Anais do Colóquio Sul de Literatura Comparada, II.** Porto Alegre/RS: Abralic, 2003. (CD-ROM)

_____. Literatura e Espaço: Blaise Cendrars e o Elogio dos Trópicos. Sul. In: **Revista Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 27, p. 79-86, 2002.

_____. Figuras canadenses ilustres. In: **Transculturalismos: Resumos do VI Congresso Internacional ABECAN**. Porto Alegre: Gráfica da UNISINOS, 2001. p. 40.

_____. Passages et Paysages Poétiques Brésiliens. In: **Actes du Colloque de Cerisy - Le Paysage État des Lieux**. Bruxelles : Éditions OUSIA, 1999. v. 1. p. 217-231.

_____. Paysages poétiques partagés (pour une pédagogie du paysage textuel). In: **Actes du Congrès Brésilien des Professeurs de Français**. Salvador : Editora da UFSC, 1999. p. 208-215.

_____. Paisagens, constelações e limiars críticos (Presença de S. Mallarmé na poesia de Manuel Bandeira). In: **Seminário Internacional: Culturas, contextos, discursos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. v. 1. p. 68-74.

_____. Limiars críticos e paisagens da transgressão. In: **Encontro ANPOLL**. Rio de Janeiro: UERJ/LI, v. 6, p. 22-33, 1998.

_____. Paisagens poéticas brasileiras. In: **Cadernos de Letras da Ufrgs**. Porto Alegre, v. 17, p. 113-123, 1997.

_____. A Paisagem do Desejo e a Poética do Outro no Simbolismo Sul-Rio-Grandense (resumo da tese de doutorado). In: BITTENCOURT, G. N. (Org.). **Literatura Comparada: Teoria e Prática**. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1996. p. 119-134.

SILVA, R.K. A Evolução do Conceito de Espaço Geográfico. Santa Maria (RS): UFSM.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOJA, E. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. (Trad. de Vera Ribeiro da 2ª edição em inglês). Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993.

SORRE, M. **El hombre en la Tierra**. Barcelona: Labor, 1967. [1961]

TATIT, L. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Ed. Atual, 1986.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Elementos para a análise da canção popular. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 1, n. 2, dezembro, 2003.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. **Música popular**: um tema em debate. 3. Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

TUAN, Y. F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Paisagens do medo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

VALENTE, A. **Minha Embaixada chegou**. 1934. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/08/minha-embaixada-chegou.html>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2012.

WESTPHAL, B. **La géocritique**: réel, fiction, espace. Paris: Éditions de Minuit, 2007.

_____. Pour une approche géocritique des textes. In: **La géocritique mode d'emploi**. Limoges: PULIM, 2000.

WESTPHAL, B.; FLABBI, L. (org.). **Espaces, tourisimes, esthétiques**. Limoges : PULIM, 2010.

WHITE, K. **Le Plateau de l'Albatros**: Introduction à la géopoétique. Paris: Grasset, 1994.

ZALUAR, A.; ALVITO, M. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.