



A casa, a cidade e a canção: entre promessa e permanência nos tempos da moradia popular brasileira

Bianca Camargo Martins e Edson Belo Clemente de Souza

Bianca CAMARGO MARTINS 

Universidade Estadual de Ponta Grossa; Departamento de Geociências; Programa de pós-graduação em Geografia;
biancacamargomartins@hotmail.com

Edson Belo Clemente de SOUZA 

Universidade Estadual de Ponta Grossa; Departamento de Geociências; Programa de pós-graduação em Geografia;
ebelosouza@uepg.br

CAMARGO MARTINS, Bianca; SOUZA, Edson Belo Clemente de. A casa, a cidade e a canção: entre promessa e permanência nos tempos da moradia popular brasileira. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, e 644, jun. 2026

data de submissão: 16/04/2026

data de aceite: 08/06/2026

DOI: 10.51924/revthesis.2026.v11.644

Contribuição de autoria: Concepção; Curadoria de dados; Análise; Coleta de dados; Metodologia; Supervisão; Validação; Visualização; Redação – rascunho original: CAMARGO MARTINS, B.; Redação - revisão e edição: SOUZA, E. B. C.

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não há conflito de interesse.

Financiamento: Fundação Araucária: CNPQ.

Uso de IA: A IA Consensus foi utilizada no início da escrita para mapear artigos similares. O resultado da pesquisa não apontou nenhum trabalho com a mesma temática abordada no artigo submetido.

Editores responsáveis: Isis Pitanga e Rodrigo Scheeren.



Resumo

Este artigo analisa a política habitacional brasileira a partir da articulação entre história institucional e música popular, com o objetivo de compreender a moradia popular como campo de fricção entre temporalidades urbanas distintas. Parte-se da hipótese de que os diferentes ciclos da política habitacional — da ausência de intervenção estruturada ao desenvolvimentismo, da juridificação do direito à moradia a sua financeirização recente — instituem horizontes de expectativa que não se realizam de forma homogênea no território, produzindo descompassos persistentes entre o tempo da política e o tempo da experiência urbana. A partir do referencial teórico de Koselleck (2006), Hartog (2012), Lefebvre (2021), Santos (2002) e Rosa (2022), argumenta-se que esses descompassos não são transitórios, mas expressão de uma dissociação histórica entre os ritmos da produção institucional da moradia e os ritmos concretos da vida nas cidades brasileiras. Metodologicamente, o artigo mobiliza treze canções da música popular brasileira, produzidas entre 1928 e 2017, como fontes analíticas organizadas em quatro períodos históricos, interpretando-as como formas de inscrição sensível das temporalidades que atravessam cada ciclo da política habitacional. A análise demonstra que a casa não se configura apenas como abrigo ou direito, mas como espaço onde se materializam os descompassos entre promessa e permanência, aceleração institucional e repetição da precariedade, formalização normativa e reprodução da desigualdade. Conclui-se que a questão habitacional, no contexto brasileiro, deve ser compreendida também como problema temporal, cuja superação exige enfrentar as condições estruturais que produzem a dissociação entre os tempos da política e os tempos da vida.

Palavras-chave: temporalidade urbana, regimes de historicidade, política habitacional, música popular.

Abstract

This article examines Brazilian housing policy through the articulation between institutional history and popular music, aiming to understand popular housing as a site of friction between distinct urban temporalities. It is based on the hypothesis that the different cycles of housing policy — from the absence of structured state intervention to developmentalism, from the juridification of the right to housing to its recent financialization — have produced horizons of expectation that have not materialized homogeneously across the territory, generating persistent mismatches between the time of policy and the time of urban experience. Drawing on the theoretical contributions of Koselleck (2006), Hartog (2012), Lefebvre (2021), Santos (2002), and Rosa (2022), the article argues that these mismatches are not temporary phenomena but rather expressions of a historical dissociation between the rhythms of institutional housing production and the concrete rhythms of everyday life in Brazilian cities. Methodologically, the study mobilizes thirteen Brazilian popular songs produced between 1928 and 2017 as analytical sources, organized into four historical periods and interpreted as sensitive inscriptions of the temporalities embedded in each cycle of housing policy. The analysis demonstrates that housing is not merely a shelter or a legal right, but a space where tensions between promise and permanence, institutional acceleration and the repetition of precarity, normative formalization and the reproduction of inequality become materialized. The article concludes that the housing question in Brazil should also be understood as a temporal problem, whose overcoming requires confronting the structural conditions that produce the dissociation between the time of policy and the time of everyday life.

Keywords: urban temporality, regimes of historicity, housing policy, popular music.

Resumen

Este artículo analiza la política habitacional brasileña a partir de la articulación entre historia institucional y música popular, con el objetivo de comprender la vivienda popular como un campo de fricción entre temporalidades urbanas distintas. Se parte de la hipótesis de que los diferentes ciclos de la política habitacional — desde la ausencia de una intervención estructurada hasta el desarrollismo, desde la juridificación del derecho a la vivienda hasta su reciente financiarización — instituyen horizontes de expectativa que no se materializan de manera homogénea en el territorio, produciendo desfases persistentes entre el tiempo de la política y el tiempo de la experiencia urbana. A partir del marco teórico de Koselleck (2006), Hartog (2012), Lefebvre (2021), Santos (2002) y Rosa (2022), se sostiene que estos desfases no son transitorios, sino la expresión de una disociación histórica entre los ritmos de la producción institucional de la vivienda y los ritmos concretos de la vida en las ciudades brasileñas. Metodológicamente, el artículo moviliza trece canciones de la música popular brasileña, producidas entre 1928 y 2017, como fuentes analíticas organizadas en cuatro períodos históricos, interpretándolas como formas de inscripción sensible de las temporalidades que atraviesan cada ciclo de la política habitacional. El análisis demuestra que la vivienda no se configura únicamente como refugio o derecho, sino como un espacio donde se materializan los desfases entre promesa y permanencia, aceleración institucional y repetición de la precariedad, formalización normativa y reproducción de la desigualdad. Se concluye que la cuestión habitacional, en el contexto brasileño, debe ser comprendida también como un problema temporal, cuya superación exige enfrentar las condiciones estructurales que producen la disociación entre los tiempos de la política y los tiempos de la vida.

Palabras-clave: *temporalidad urbana, regímenes de historicidad, política habitacional, música popular.*

Introdução

A moradia popular, no Brasil, nunca foi apenas objeto de política pública. Ela foi, durante o século XX e o início do XXI, tratada como instrumento de modernização, direito constitucionalmente assegurado, ativo financiado pelo mercado e experiência cotidiana atravessada por apropriações desiguais da cidade (Bonduki, 1998; Rolnik, 2015). Em cada uma dessas formulações, se supôs determinada relação com o tempo, seja como horizonte projetado, seja como promessa de futuro. Nenhuma delas, porém, alterou estruturalmente a produção do espaço urbano. No mesmo período, a desigualdade fundiária persistiu, a periferização se consolidou como padrão dominante de expansão das cidades e a mercantilização da terra se aprofundou (Maricato, 2008). O resultado é uma cidade que opera em múltiplos tempos simultaneamente e cujos habitantes mais pobres habitam os tempos mais lentos.

O argumento central deste artigo é que a questão habitacional brasileira também pode ser compreendida como problema temporal. Cada período da política de moradia distribuiu, de maneira distinta, espera, deslocamento, permanência e acesso à cidade — processos que não coexistiram pacificamente. Eles conflitam e se sobrepõem. Produzem tensões que o olhar centrado na produção de unidades habitacionais ou nos marcos normativos tende a não capturar, porque permanece no tempo da política, sem alcançar o tempo em que a vida efetivamente se passa.

Para apreender essa dimensão, o artigo recorre a uma fonte que raramente aparece nos estudos sobre as políticas habitacionais: a canção popular brasileira. Ao tematizar a casa, a favela, o despejo, o deslocamento e o dia a dia nos bairros periféricos, as canções não se limitam a registrar condições sociais objetivas, pois elaboram percepções e narrativas sobre o modo de viver urbano. Elas tornam audível a fricção entre os projetos de transformação inscritos nas políticas, nos discursos e nas expectativas coletivas e as estruturas que organizam a vida cotidiana. Como argumenta Tattit (2008), a canção é um recurso de articulação entre melodia e linguagem que condensa diferentes vivências de maneira culturalmente compartilhada. É nesse sentido que ela se oferece aqui: como fonte analítica, campo autônomo de produção de conhecimento sobre a cidade.

O referencial teórico que sustenta a análise parte da premissa, compartilhada por autores de campos distintos, de que o espaço urbano é também produção temporal. Koselleck (2006) propõe as categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa para examinar as relações entre continuidades históricas e projeções de futuro — dinâmica que, no caso da habitação social, raramente se resolve. A formulação de Hartog (2012) explicita tais dinâmicas como expressão de regimes de historicidade distintos que coexistem sem se sincronizar. Lefebvre (2017, 2021) radicaliza o argumento ao mostrar que produzir espaço implica moldar ritmos sociais e que a periferação impõe ritmos específicos àqueles que a habitam. Milton Santos (2002) ancora essa perspectiva na realidade brasileira, evidenciando a coexistência de velocidades desiguais que caracteriza nossas cidades. Rosa (2022) define o que a modernidade tardia faz: acelera sem ampliar a capacidade dos sujeitos de se apropriar do que a aceleração produz.

Este artigo está estruturado em quatro seções. As duas primeiras discutem o enquadramento teórico e meto-

dológico, com atenção especial ao papel da canção como fonte analítica e aos procedimentos adotados na leitura do *corpus*. A terceira articula os principais ciclos da política habitacional brasileira às canções que inscrevem as experiências temporais associadas a cada momento histórico, percorrendo desde a precariedade reiterada das primeiras décadas do século XX à financeirização contemporânea da moradia. A quarta retoma a tese central de que a questão habitacional, no Brasil, é também um problema temporal, e que enfrentá-la exige reconhecer as condições estruturais que dissociam os horizontes projetados pelas políticas do modo efetivo de habitar.

Temporalidades urbanas e a canção como inscrição da experiência

Toda política habitacional opera, antes de tudo, sobre o tempo. Ao projetar futuros e produzir expectativas, promete transformações que se realizarão — ou não — nos territórios e nas vidas. Essa dimensão temporal raramente recebe atenção analítica proporcional a sua importância. Os estudos sobre política habitacional tendem a avaliar programas pelos resultados que produzem: unidades construídas, grau de formalização fundiária, cobertura populacional. São métricas do tempo da política. O que escapa a esse olhar é o tempo em que os sujeitos efetivamente vivem e a distância entre os dois.

Aqui, a formulação de Koselleck (2006) é especialmente relevante, porque oferece uma perspectiva: a distinção entre espaço de experiência e horizonte de expectativa não é uma tipologia estática de posições no tempo, é uma categoria dinâmica que permite compreender como o passado sedimentado e o futuro projetado se articulam, ou se tensionam, na experiência histórica concreta. No caso da moradia popular brasileira, essa tensão é particularmente explícita ao se perceber que, enquanto as políticas habitacionais projetam futuros de integração, formalização e inclusão, a experiência territorial revela permanências estruturais que resistem a tais promessas. Dessa forma, o horizonte de expectativa não substitui integralmente o espaço de experiência, pois permanece condicionado pelas permanências históricas, que frequentemente limitam ou frustram as promessas de transformação.

Quando as dinâmicas deixam de atuar apenas na escala individual e passam a estruturar coletivamente a organização temporal, torna-se possível observá-las como regimes históricos mais amplos. A noção de regimes de historicidade designa expressões de articu-

lação entre passado, presente e futuro que moldam a vida em determinadas épocas e, nesse contexto, permite que a política habitacional brasileira seja interpretada como uma sucessão de regimes temporais distintos (Hartog, 2012). Interpreta-se, assim, um momento desenvolvimentista orientado pela construção de expectativas de integração nacional; um momento jurídico-normativo ancorado na institucionalização de direitos constitucionalmente garantidos; e, mais recentemente, um regime dominado pela aceleração financeira, no qual a casa se subordina à lógica do crédito e do mercado imobiliário (Bonduki, 1998; Rolnik, 2015). Os regimes, porém, não se substituem linearmente; eles se sobrepõem e coexistem, produzem uma temporalidade urbana em que camadas históricas distintas permanecem ativas ao mesmo tempo, operando sobre os mesmos territórios com lógicas incompatíveis.

Lefebvre (2017, 2021) aprofunda essa discussão pela compreensão de que o espaço urbano resulta das relações sociais historicamente produzidas. A produção da moradia, nessa perspectiva, não se limita à construção física de habitações, pois envolve também a distribuição das possibilidades de circulação, permanência e acesso à cidade. A periferização reorganiza o cotidiano ao impor longos deslocamentos, acesso desigual à infraestrutura e separações contínuas entre trabalho, moradia e vida doméstica. A ritmanálise proposta por Henri Lefebvre permite perceber como essas dinâmicas espaciais interferem diretamente na organização do cotidiano, distribuindo de maneira desigual o tempo gasto com deslocamentos, espera, acesso a serviços e permanência na cidade. Nesse sentido, a desigualdade socioespacial não se manifesta apenas na distribuição desigual de bens e infraestrutura, mas igualmente nas diferentes possibilidades de uso do tempo urbano e de apropriação da vida cotidiana.

A leitura de Santos (2002) é complementar ao evidenciar que as cidades brasileiras articulam sistemas técnicos, econômicos e sociais que convivem em velocidades distintas. Há tempos rápidos, os da circulação do capital, da produção imobiliária, do consumo financeirizado, e tempos lentos, os da reprodução diária nas periferias, do trabalho informal, das solidariedades que resistem à lógica da aceleração. A política habitacional se insere nessa dinâmica desigual: frequentemente atua segundo a lógica das metas quantitativas e dos ciclos eleitorais, enquanto a integração urbana concreta se desenvolve em ritmos lentos e distribuídos de maneira seletiva no território.

Essa dissociação ganha densidade teórica quando lida à luz da distinção lefebvriana entre habitat e habitar (Lefebvre, 2017). O habitat designa a dimensão concebida e planejada da moradia, produzida segundo lógicas técnicas e administrativas: o conjunto habitacional como unidade funcional, a moradia como produto entregue. O habitar, por sua vez, designa a apropriação vivida no território. A política habitacional brasileira, ao longo de seus diferentes períodos, privilegiou o habitat em detrimento do habitar: priorizou a produção de unidades sem assegurar, necessariamente, processos mais amplos de apropriação do espaço. Essa distinção se articula, ainda, à oposição entre espaço abstrato e espaço diferencial. O espaço abstrato corresponde à lógica da homogeneização, da troca, da racionalidade técnica. Esse registro é frequentemente reforçado pelos fundamentos do mercado imobiliário e dos programas habitacionais massivos. O espaço diferencial, ao contrário, corresponde às formas de apropriação vivida que resistem à padronização, reelaborando usos, vínculos e sentidos produzidos pelos moradores (Lefebvre, 2017). A relação entre esses dois registros espaciais é, também, uma dimensão temporal, uma vez que o espaço abstrato se organiza segundo os ritmos da produção e da circulação, e o espaço diferencial se constitui a partir das práticas cotidianas, da memória e das formas de pertencimento. Aproxima-se, nesse sentido, da distinção proposta por Santos (2002) entre temporalidades rápidas, associadas aos fluxos hegemônicos que organizam o território, e temporalidades lentas, ligadas às experiências ordinárias por meio das quais os sujeitos produzem e atribuem sentido aos lugares.

É nesse viés que o direito à cidade, formulado por Lefebvre (2016) não como direito de acesso à cidade existente, mas como direito à sua transformação e apropriação coletiva, adquire relevância direta para o presente debate. Ter acesso à casa não equivale a ter direito à cidade. Rosa (2022) explana a condição que aprofunda esse problema: a modernidade tardia se caracteriza pela intensificação dos processos de mudança sem correspondente ampliação da capacidade dos sujeitos de se apropriar das dinâmicas que os atravessam. No campo habitacional, isso significa que a expansão quantitativa da oferta de unidades habitacionais pode ocorrer paralelamente à manutenção da desigualdade socioespacial, menos por falha técnica ou insuficiência normativa do que pelo fato de as formas de produção do território incorporarem relações sociais desiguais que não se alteram automaticamente pela ampliação do acesso à moradia.

Sob essa perspectiva, as canções da música popular brasileira adquirem estatuto analítico ao articular melodia e linguagem, de modo a condensar vivências sociais em estruturas expressivas com temporalidade própria (Tatit, 2008). A leitura das canções se desenvolve a partir de três dimensões interligadas: o contexto histórico de produção, os elementos narrativos presentes nas letras e a interpretação teórica das dinâmicas urbanas nelas inscritas. Tematizando a moradia, a favela e o cotidiano urbano, as canções ultrapassam a descrição de condições sociais objetivas. Em sua construção narrativa, elaboram modos de perceber a cidade, tornando audível a fricção entre as expectativas produzidas pelas políticas e discursos institucionais e as permanências que configuram a vida dos territórios populares.

Os documentos normativos costumam registrar intenções, metas e marcos legais. Já as canções se inscrevem no tempo da vida, onde o despejo se repete, o trem parte cedo demais, a casa não chega e o crédito passa a pautar expectativas futuras. Cruzar tais políticas com a canção popular possibilita compreender a moradia como campo de experiências historicamente situadas, no qual as fraturas entre projeções institucionais e vivências concretas se tornam não apenas visíveis, mas também sensíveis.

Metodologia

A presente investigação se caracteriza como pesquisa qualitativa de orientação histórico-interpretativa, articulando pesquisa bibliográfica, análise documental e interpretação cultural. O *corpus* empírico é constituído por duas ordens de fontes: documentos normativos e literatura especializada sobre a política habitacional brasileira; canções da música popular brasileira compreendidas como documentos culturais que registram e elaboram dinâmicas urbanas historicamente situadas. Foram selecionadas treze canções produzidas entre 1928 e 2017 que tematizam explicitamente a moradia popular, a favela, o despejo, a periferização ou os programas públicos de habitação. A seleção privilegiou obras capazes de atravessar diferentes épocas históricas das políticas habitacionais no Brasil e que apresentassem elementos narrativos analiticamente relevantes, tais como personagens, espacialidade, conflitos urbanos e referências temporais. Em alguns momentos, determinadas obras foram mobilizadas em pares analíticos complementares, a fim de explicitar contrastes e aproximações presentes em um mesmo contexto urbano ou período histórico.

As canções não são utilizadas como registros factuais diretos da realidade nem como ilustrações das políticas habitacionais analisadas, mas como recursos culturalmente elaborados de registro das vivências nas cidades. A análise de cada canção se desenvolve em três planos complementares. O contextual situa a obra em relação ao momento histórico de sua produção e às condições urbanas que tematiza. O textual incide sobre a letra, a estrutura narrativa e as escolhas enunciativas. Já o plano teórico-interpretativo articula os elementos identificados com as categorias analíticas centrais do trabalho, que são: regime de historicidade (Hartog, 2012), espaço de experiência e horizonte de expectativa (Koselleck, 2006), ritmanálise e produção do espaço (Lefebvre, 2021, 2017), território usado (Santos, 2002) e aceleração social (Rosa, 2022). Esses planos, que não funcionam como etapas rígidas e sucessivas, representam camadas analíticas mobilizadas durante o processo interpretativo.

O cruzamento analítico, por seu turno, se dá a partir da relação entre quatro dimensões temporais: a dimensão institucional associada às políticas públicas, a dimensão espacial materializada nas formas urbanas, a dimensão narrativa estruturada pela canção e a dimensão vivida da moradia enquanto experiência social. Essa articulação permite identificar convergências e dissonâncias entre os horizontes normativos construídos pelo Estado e as histórias registradas nas músicas, sem estabelecer relação causal direta entre determinada política e determinada obra. Assim, diferente de construir uma representação da experiência habitacional brasileira, o objetivo consiste em analisar de que modo a canção popular registrou e elaborou, em diferentes momentos, os efeitos das políticas habitacionais — inclusive de sua ausência — sobre a moradia popular, sob o ponto de vista social e/ou político.

A moradia popular como campo de fricções temporais urbanas

A história da política habitacional brasileira pode ser lida como uma sucessão de políticas que distribuíram de maneira desigual as possibilidades de acesso à cidade. Em cada ciclo, o Estado projetou diferentes promessas para a moradia popular — integração territorial, ampliação de direitos ou expansão do acesso à habitação — sem alterar estruturalmente as condições que produzem a desigualdade socioespacial. A casa permanece, ao longo de toda essa trajetória, menos como ponto de chegada do que como lugar onde o conflito entre diferentes temporalidades se torna visível.

Nas primeiras décadas do século XX, a urbanização brasileira avançou sem a constituição de políticas capazes de responder ao crescimento das cidades. A moradia popular foi produzida em condições marcadas pela precariedade fundiária, pela seletividade das intervenções estatais e pela insuficiência da infraestrutura urbana (Bonduki, 1998). Morar, naquele momento, significava ocupar espaços continuamente expostos à remoção e ao deslocamento, impondo aos moradores sucessivas rupturas nos vínculos construídos com o território.

A favela vai abaixo (Sinhô, 1928) foi composta no contexto das ameaças de demolição do Morro da Favela previstas no Plano Agache e chama atenção tanto pelo conteúdo da denúncia como pela gramática temporal que marca a letra inteira. O primeiro verso antecipa o tom: "*Minha cabocla, a Favela vai abaixo*". O verbo no presente do indicativo anuncia uma regularidade em curso, mais próxima de um processo recorrente do que de um acontecimento eventual, sugerindo que a remoção se apresenta como horizonte contínuo. Há uma temporalidade específica nessa formulação, em que o futuro não oferece ruptura, apenas a repetição antecipada do que já se conhece. Assim, a favela surge como território continuamente exposto à remoção, e a precariedade deixa de aparecer como evento excepcional para assumir a condição de experiência reiterada no cotidiano.

A letra, porém, ultrapassa a descrição da remoção e incorpora dimensões afetivas associadas à moradia, revelando aí parte importante de sua potência analítica. A evocação da "*casinha pequenina de madeira que nos enche de carinho o coração*" e das "*promessas que fizemos constantemente na capela*" introduz um aspecto que vai além do material. A casa é também espaço de memória, vínculo e pertencimento construído e, assim sendo, o que a remoção destrói não se resume à estrutura física, pois atinge igualmente as relações sociais e afetivas nela constituídas, interrompendo ainda a continuidade temporal inscrita no morar. A saudade antecipada expressa no verso "*quanta saudade tu terás deste torrão*" exhibe um aspecto particularmente significativo: o eu lírico lamenta, no presente, uma perda percebida como inevitável antes mesmo de sua realização. Seu vínculo com a casa é, assim, atravessado pela consciência permanente de sua possível destruição. O futuro é antecipadamente vivido como luto.

A segunda estrofe desloca o olhar para a dimensão política da expulsão. Nos versos "*vê agora a ingratidão*

da humanidade / o poder da flor somítico, amarela / quem sem brilho vive pela cidade / impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela”, a remoção é apresentada como exercício de poder que incide simultaneamente sobre o espaço vivido e sobre seus habitantes. Indo além, o verso conclusivo coloca em evidência a separação entre mobilidade imposta e pertencimento construído: “vou morar na Cidade Nova pra voltar meu coração para o morro da Favela”. O corpo parte, mas o pertencimento permanece, mostrando que o deslocamento físico não elimina as temporalidades afetivas construídas no território.

Em *Despejo na Favela*, Barbosa (1969) retrata o período em que, durante o regime militar, remoções em massa atingiram comunidades inteiras no Rio de Janeiro e em São Paulo. A tensão da canção não está na presença do oficial de justiça, mas na maneira como ela é narrada. Não há dramaticidade, não há ruptura, não há resistência organizada; o despejo chega como rotina. Quando o eu lírico responde ao oficial dizendo “não tem nada não, seu doutor / amanhã mesmo vou deixar meu barracão”, o assentimento aparece como pragmatismo de quem já incorporou a possibilidade constante do deslocamento, e não como derrota.

A letra também constrói uma dinâmica de adaptação forçada. O verso “pra mim não tem problema / em qualquer canto eu me arrumo / de qualquer jeito eu me ajeito” expressa a necessidade contínua de se reorganizar diante da ameaça da remoção. A afirmação seguinte aprofunda esse dado com precisão: “o que eu tenho é tão pouco / minha mudança é tão pequena / que cabe no bolso de trás”. A posse mínima limita, além do que pode ser carregado, a possibilidade de permanecer. A casa não chega a se constituir como espaço de experiência sedimentado, porque a ameaça da remoção impede que qualquer experiência se sedimente.

A mudança decisiva na narrativa de maior relevância da canção, no entanto, está nos versos finais: “mas essa gente aí, hein? / como é que faz?”. O eu lírico, ao deslocar o olhar de si para os outros moradores, introduz uma dimensão coletiva que a análise individual não capturaria. A pergunta aponta para aqueles que, ao contrário do enunciador, têm mais a perder, mais vínculos, mais tempo acumulado naquele espaço. É nesses outros que a violência da remoção exhibe sua magnitude real, pois o deslocamento não interrompe apenas a ocupação material da moradia, mas temporalidades construídas ao longo da permanência no território. A canção termina sem resposta, e esse silêncio

é ele próprio um dado: a ordem superior, repetida três vezes na letra, não admite negociação, apenas impõe o tempo do Estado sobre o tempo da vida, subordinando os ritmos cotidianos das populações removidas às temporalidades institucionais da intervenção urbana.

Contudo, a lógica de instabilidade não operou sem resistência. A marchinha *Daqui não saio* (Ferraz Junior; Gentil, 1949) ocupa posição singular no *corpus* analisado. Se em Sinhô (1929) a demolição é enunciada como regularidade e em Barbosa (1969) o despejo é recebido com pragmatismo resignado, aqui a permanência emerge como posição ativa e deliberada. O refrão "*daqui não saio / daqui ninguém me tira*" institui uma temporalidade distinta, na qual a permanência deixa de aparecer como condição precária e passa a constituir reivindicação explícita de continuidade no território. Não há aceitação do deslocamento como dado inevitável; há recusa. O tempo da moradia, não mais passivo, agora é disputado, sugerindo que permanecer também constitui forma de resistência à reorganização compulsória do espaço urbano

As estrofes que seguem o refrão, porém, demonstram a complexidade dessa recusa. Em "*Onde é que eu vou morar? / o senhor tem paciência de esperar / inda mais com quatro filhos / onde é que vou parar?*", a pergunta dirigida ao proprietário ou ao agente da remoção expõe a ausência de alternativa concreta que faz da permanência não uma escolha entre opções disponíveis: é a única saída possível. Permanecer é também denunciar a inexistência de uma cidade capaz de acolher quem não tem renda nem destino. O verso final sintetiza essa condição com precisão: "*mas já dizem por aí / que a vida vai melhorar*". O eu lírico enuncia a melhora como rumor, algo que circula sem destinatário certo e sem prazo definido, e não como convicção própria. Assim, a expectativa existe, mas flutua descolada da dimensão vivida por quem permanece no lugar e é submetido à espera de uma transformação que nunca se concretiza plenamente.

Já em *Lata d'água na cabeça* (Antônio; Júnior, 1952), o olhar deixa de se concentrar na ruptura e passa a acompanhar a repetição. A imagem central da canção é a de Maria subindo o morro com a lata d'água na cabeça, a criança pela mão, dia após dia. Não há narrativa de crise nem de ruptura, e sim a descrição de um ritmo constante. E é precisamente nesse ponto que a desigualdade se torna mais palpável: a ausência de infraestrutura urbana nos morros não se restringe a uma carência material, uma vez que também limita o tempo da vida, condicionando deslocamentos, tarefas

e o uso do corpo na cidade. Subir o morro para levar água é o ritmo em que tudo se relaciona. Vale reter de Lefebvre (2021), sobretudo, a afirmação de que a desigualdade socioespacial se expressa também como desigualdade de ritmos e, assim sendo, impõe às populações periféricas temporalidades lentas e cíclicas que a modernização prometia superar.

O verso final condensa essa tensão: “*sonhando com a vida do asfalto / que acaba onde o morro principia*”. A fronteira entre o asfalto e o morro, não apenas topográfica, é igualmente temporal. O asfalto é a base da aceleração, dos serviços, da cidade que avança; o morro é o onde essa velocidade ainda não chegou, revelando a coexistência desigual de ritmos distintos no interior da mesma cidade. Maria sobe carregando água porque a distribuição desigual das infraestruturas urbanas molda de maneira desigual o uso do tempo e do corpo no espaço urbano.

Embora construídas em registros distintos, as canções desse período convergem ao demonstrar uma mesma estrutura temporal: a dificuldade de transformar a moradia em permanência estável. O território se manifesta menos como ponto de chegada do que como condição continuamente ameaçada por deslocamentos, ausência de infraestrutura e incertezas recorrentes, produzindo maneiras de morar marcadas pela instabilidade e pela dificuldade de construir permanências duradouras no espaço urbano.

A expansão urbana associada à industrialização reorganizou parcialmente essas dinâmicas, embora sem suprimir suas contradições. O crescimento acelerado das grandes cidades brasileiras intensificou os fluxos migratórios e ampliou a incorporação de trabalhadores ao mercado urbano, sem garantir acesso proporcional à moradia e à infraestrutura. Nesse contexto, *Pedreiro Waldemar* (Batista; Martins, 1948) constrói seu argumento pela acumulação de detalhes que, tomados em conjunto, revelam uma contradição estrutural inscrita na própria organização desigual dos ritmos do trabalho e da moradia. A apresentação do personagem já anuncia o tom: “*você conhece o pedreiro Waldemar? / não conhece? / mas eu vou lhe apresentar*”. O eu lírico interpela o ouvinte, porque Waldemar é invisível. Está em toda parte como força de trabalho, integrado ao funcionamento cotidiano da cidade, porém permanece excluído das formas de reconhecimento e pertencimento.

A contradição central da canção está no verso que se repete como refrão: “*faz tanta casa e não tem casa*”

pra morar". A repetição mimetiza a própria circularidade da condição de Waldemar, que acorda de madrugada, toma o trem, constrói, volta e recomeça. O ciclo não produz acumulação ou pertencimento, apenas sua própria repetição. A promessa implícita de mobilidade social vinculada ao trabalho nunca se converte em pertencimento efetivo, porque o tempo investido na produção da cidade não retorna ao trabalhador na forma de acesso pleno à moradia. O verso "*constrói um edifício / e depois não pode entrar*" sintetiza essa fratura com precisão cruel: o espaço que Waldemar produz é, simultaneamente, o espaço do qual ele é excluído. Logo, a cidade que ele ergue não é a cidade em que ele vive.

Cidadão (Barbosa, 1992) é a canção do *corpus* que leva mais longe a contradição entre produção e exclusão socioespacial. Onde *Pedreiro Waldemar* enuncia a situação como paradoxo social, *Cidadão* a desdobra em narrativa acumulativa — edifício, colégio, igreja — até transformá-la em argumento sobre a própria condição humana. A estrutura reiterativa da letra mimetiza a lógica da exclusão, que se reproduz independentemente do espaço construído. A cena inaugural da canção condensa esse processo com exatidão: "*tá vendo aquele edifício, moço? / ajudei a levantar / foi um tempo de aflição / era quatro condução / duas pra ir, duas pra voltar*". Quatro conduções por dia significam horas consumidas pelo deslocamento entre periferia e trabalho, fazendo da mobilidade um dos principais custos da vida da população. Quando retorna no domingo para contemplar o edifício que ajudou a erguer, o eu lírico é imediatamente interpelado pela suspeita: "*tu tá aí admirado / ou tá querendo roubar?*". A canção desloca, assim, a exclusão para o plano simbólico: o trabalhador não pode sequer olhar para o espaço que construiu sem ser tratado como ameaça.

Quando o eu lírico formula a pergunta "*por que é que eu deixei o norte?*", a migração, motivada pela promessa da cidade, revela-se ela própria uma armadilha: no norte, ao menos, "*o pouco que eu plantava / tinha direito a comer*". A cidade prometeu mais e entregou menos, não apenas em bens, mas em dignidade e tempo. Em diálogo com Rosa (2022), a aceleração não ampliou a capacidade de apropriação dos sujeitos que a produziram, ao contrário, intensificou a dissociação entre os ritmos da urbanização e a possibilidade concreta de usufruir a cidade construída pelo próprio trabalho.

A expansão acelerada das cidades intensificou os conflitos em torno da moradia alugada. Sem acesso ao

crédito e sem política habitacional universal, grande parte da população urbana dependia do mercado locatício para morar, submetida, entre outras circunstâncias, à fragilidade das relações contratuais. Ainda que diferentes legislações buscassem regular o setor ao longo das décadas de 1940 a 1960, os limites dessa proteção se tornavam evidentes nas condições enfrentadas pela população pobre, à mercê da insegurança locatícia, da arbitrariedade dos proprietários e da ameaça constante do despejo (Bonduki, 1998).

É nesse contexto que *A Lei do Inquilinato* (Tedesco, 1957) emerge analiticamente como uma das poucas canções do *corpus* em que os personagens dirigem sua fala explicitamente ao Estado, buscando mediação jurídica para os conflitos apresentados. A cena construída pela letra é a de moradores de favela que vão buscar informação sobre seus direitos. O tratamento “o doutor vai desculpa, nós viémus se informá” demonstra a assimetria que estrutura a canção: o conhecimento da lei pertence ao doutor, não ao morador, e o acesso a esse saber exige um pedido de desculpas antecipado. Entre o tempo formal da norma e a urgência concreta da moradia instala-se uma distância que a população pobre dificilmente consegue atravessar.

A descrição das condições habitacionais se dá sem dramaticidade, como dado corriqueiro: “nóis mora numa favela / sem soalho e sem janela / que nem siqué nós pode arrespirá”. A precariedade material descrita não é o aspecto mais significativo, e sim a sequência que a segue. Depois de enunciar onde moram, os personagens passam imediatamente para o problema do aluguel: “nóis paga pra morá quatrocentos miréis / até aí tá tudo muito bem / é, mas por fora do recibo / é que nós paga mais um conto e cem”. A cobrança extraoficial (valor pago por fora do recibo) expõe a distância entre a regulação formal do aluguel e as negociações concretas que definem a permanência na moradia. Enquanto a lei fixa valores e contratos no plano jurídico, manter-se na casa depende de negociações informais atravessadas pela urgência constante de evitar o despejo.

A pergunta que encerra a canção — “a Lei do Inquilinato, onde é que está?” — não é retórica; é a formulação mais direta possível da distância entre a promessa normativa e as condições concretas da moradia popular. A lei existe nos contratos, nos gabinetes, nos instrumentos jurídicos, todavia sua presença não se realiza com a mesma intensidade nos territórios populares.

A partir da década de 1960, a política habitacional brasileira adquiriu maior escala institucional. A criação do Banco Nacional da Habitação (BNH), em 1964, associou a casa própria à promessa de estabilidade e integração urbana, projetando o acesso à moradia como possibilidade de inserção duradoura na cidade (Bonduki, 1998). Entretanto, os conjuntos habitacionais produzidos no período foram implantados majoritariamente em áreas periféricas, distantes dos centros de emprego e frequentemente desprovidas de infraestrutura urbana adequada. Ao mesmo tempo, os critérios de financiamento excluía parcela significativa da população de baixa renda, incapaz de acessar os mecanismos formais de crédito. A produção habitacional aumentou, o que não significou acesso pleno à cidade. Em muitos casos, a integração urbana foi adiada, e as condições necessárias à vida cotidiana seguiram incompletas.

Processos posteriormente aprofundados pelas políticas habitacionais implantadas em áreas periféricas já se manifestavam na expansão desigual das metrópoles brasileiras, onde a distância entre moradia, trabalho e serviços passou a condicionar profundamente a vida cotidiana. *Trem das Onze* (Barbosa, 1964) é, entre as canções do *corpus*, aquela em que a periferia aparece de forma mais direta como condicionante do tempo da vida. A letra narra uma situação aparentemente simples — um homem que precisa ir embora cedo —, mas é justamente essa banalidade que revela a dimensão estrutural do problema. A frase que abre e fecha a estrofe, “*não posso ficar nem mais um minuto com você*”, expressa a submissão da vida afetiva aos horários do deslocamento. Morar em Jaçanã significa que o tempo do encontro, do lazer e da permanência se condiciona pela distância em relação à cidade.

A letra constrói essa lógica em sequência. Primeiro vem o trem: “*se eu perder esse trem / que sai agora, às onze horas / só amanhã de manhã*”. Não há alternativa, apenas a submissão ao horário imposto pela infraestrutura disponível. Depois vem a mãe: “*minha mãe não dorme / enquanto eu não chegar*”. O deslocamento reorganiza a rotina do eu lírico e a temporalidade doméstica de quem permanece em casa. Por fim, surge a moradia: “*tenho minha casa pra olhar*”. A casa própria, apresentada historicamente como promessa de estabilidade, aparece vinculada à distância, ao deslocamento contínuo e à limitação do tempo disponível para viver. Em diálogo com Lefebvre (2021), a canção indica como a urbanização periférica distribui de maneira desigual as possibilidades de acesso ao tempo. Como observa Villaça (1998), a segregação

espacial não se expressa apenas na separação física entre grupos sociais, mas também na produção de acessibilidades profundamente desiguais.

A redemocratização alterou profundamente o enquadramento jurídico da questão urbana no Brasil, ampliando os horizontes formais de acesso à moradia e à cidade. Com a Constituição de 1988, a função social da propriedade passou a orientar a política urbana, abrindo espaço para uma agenda de reforma fundiária até então ausente do ordenamento jurídico (Brasil, 1988). A incorporação explícita da moradia como direito social ocorreria posteriormente, em 2000. Esses marcos, que ampliaram o campo normativo dos direitos, não alteraram imediatamente as formas de ocupar os territórios populares. A distância entre a ampliação formal dos direitos e a persistência das desigualdades socioespaciais continuaria estruturando a experiência da moradia nas periferias brasileiras.

Rap da Felicidade (Rasta, 1994) foi produzida no contexto da explosão das favelas cariocas nos anos 1990 e da escalada da violência associada ao tráfico de drogas, em um período em que o Estado se fazia presente nesses territórios predominantemente pela força policial. Nesse quadro, a modéstia da demanda expressa no refrão adquire maior significado: *“eu só quero é ser feliz / andar tranquilamente na favela onde eu nasci”*. Não se reivindica mobilidade social, acesso ao consumo ou integração plena à cidade formal. Reivindica-se apenas a possibilidade de circular sem violência no próprio território de moradia. O direito à cidade reduz-se, aqui, à sua dimensão mais elementar: a possibilidade de existir e permanecer no lugar onde se vive.

A estrofe central da canção se dirige explicitamente ao Estado: *“minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer / com tanta violência eu sinto medo de viver”*. O endereçamento à autoridade marca uma posição enunciativa específica pela qual o eu lírico reconhece o Estado como responsável por garantir direitos que, na prática, permanecem inacessíveis. A oposição seguinte explicita essa desigualdade: *“enquanto os ricos moram numa casa grande e bela / o pobre é humilhado, esculachado na favela”*. Composta poucos anos após a redemocratização e antes da incorporação da moradia como direito social, a canção torna perceptível os limites da ampliação formal da cidadania diante da persistência da violência e da segregação urbana.

O verso *“nunca vi cartão postal que se destaque uma favela / só vejo paisagem muito linda e muito bela”* introduz outra dimensão central da canção: a invisí-

bilidade seletiva da favela na representação oficial da cidade. O que não aparece no cartão postal permanece parcialmente excluído das promessas associadas à modernidade, à segurança e ao futuro. A cidade que se exhibe é aquela integrada aos circuitos formais de valorização; a favela, por sua vez, permanece associada à violência, à ausência e à instabilidade. É nesse sentido que a canção aponta para a coexistência desigual de temporalidades urbanas no interior da mesma cidade. Hartog (2012) identificaria aí a coexistência de regimes de historicidade não sincronizados, ou seja, territórios que, embora contíguos no espaço, operam em temporalidades radicalmente distintas, uma voltada para o futuro e outra suspensa num presente de violência e abandono que nenhuma promessa institucional alcançou.

A canção *O resto do mundo* (O Pensador, 1993) ocupa uma posição-limite na presente análise. Se as demais canções narram a experiência de quem mora precariamente, esta narra a de quem não mora em lugar nenhum. O eu lírico é um sem-teto, e, precisamente por isso, a canção inverte a lógica de qualquer política que tome a favela como problema a resolver: “*eu queria morar numa favela / o meu sonho é morar numa favela*”. A favela, que em Sinhô (1929) era permanentemente demolível e em Barbosa (1969) aparecia como intervalo entre despejos, surge aqui como aspiração mínima de inserção territorial e alguma estabilidade. Abaixo dela está a impossibilidade de qualquer permanência reconhecida na cidade.

A enumeração construída pela letra é particularmente densa nesse sentido: “*eu não sou batizado / eu não sou registrado / eu não sou civilizado / eu não sou computado / eu não sou consultado / eu não sou vacinado*”. A ausência de teto, mais do que privação material, é exclusão de toda a cadeia de reconhecimento institucional que embasa a existência jurídica e social do sujeito moderno. Sem moradia estável, o eu lírico permanece à margem dos registros, serviços e vínculos que permitem a inscrição cotidiana do sujeito na cidade. A moradia deixa de aparecer apenas como abrigo ou direito social e assume a condição mínima para qualquer possibilidade de permanência, reconhecimento e projeção de futuro.

O verso “*eu sei que a maioria do Brasil é pobre / mas eu não chego a ser pobre, eu sou podre*” estabelece uma distinção que a análise das políticas habitacionais raramente captura. Entre o pobre que a política habitacional tenta alcançar e o indigente que a canção narra, há um abismo que os programas de moradia,

ao operarem com critérios de renda e capacidade de endividamento, sistematicamente reproduzem. Nesse contexto, o eu lírico, além de excluído do acesso à casa, o é também das condições institucionais mínimas que possibilitariam reivindicá-la como direito. Sua temporalidade não é a da espera nem a da promessa diferida: é a da suspensão. “*A minha sina é suportar viver abaixo do chão / e ser um resto solitário esquecido na multidão*” anuncia que não há promessa de futuro, porque não há posição a partir da qual ela possa ser projetada. A ampliação dos direitos alterou a normativa das políticas urbanas, sem, no entanto, reorganizar automaticamente as condições de seu acesso.

As canções *Cohab City* (De Paula et al., 1997) e *Tudo que ela gosta de escutar* (Chorão et al., 1997) foram produzidas no mesmo ano e oferecem, em conjunto, uma leitura ambivalente do que significava habitar um conjunto habitacional popular no Brasil dos anos 1990. Analisadas separadamente, cada uma ilumina uma dimensão distinta da vivência e, articuladas, revelam a tensão que atravessa a moradia popular quando ela deixa de ser apenas carência e passa a ser também marcador de posição social.

Em *Cohab City*, o conjunto habitacional desponta como território de pertencimento e sociabilidade. A letra é inteiramente construída em torno da chegada e do encontro: “*tô chegando na Cohab / pra curtir minha galera / dar um abraço nos amigos / e um beijinho em minha cinderela*”. Não há denúncia, não há precariedade enunciada, não há conflito com o Estado. O que a canção registra é a apropriação vivida de um espaço que a política concebeu funcionalmente, mas que os moradores transformaram em lugar. No sentido lefebvriano, o espaço concebido (a unidade habitacional como produto entregue) foi reapropriado como espaço vivido, dotado de ritmos, vínculos e memória coletiva (Lefebvre, 2017). A festa que “*vai rolar até tarde*”, o pagode “*em frente à lanchonete*”, o samba “*fazendo um grande carnaval*” são formas de inscrição temporal que nenhum programa habitacional projetou e que os moradores produziram sobre o território recebido.

Tudo que ela gosta de escutar desloca esse registro para o campo da distinção social. O eu lírico se apresenta pela negativa: “*ela tem carro importado e telefone celular / eu só tenho uma magrela e um apê no BNH*”. O “apê no BNH” é o marcador que define sua posição numa hierarquia de consumo e prestígio que a moradia popular não consegue superar. Ainda, a for-

malização ocorreu, mas os ritmos cotidianos produzidos pela periferização continuam delimitando formas desiguais de inserção social e urbana. No contexto da canção, o pai da garota sintetiza essa lógica com crueza: “rapaz, você não é bom pra minha filha, não / quem é teu pai? quem é você? o que que você faz?”. A casa popular não confere identidade suficiente para atravessar certas fronteiras sociais, tornando-se, ao mesmo tempo, conquista e limite.

Lidas em cotejo, as duas canções manifestam que a moradia dos conjuntos habitacionais se desdobra em dois registros simultâneos. Para dentro, ela é espaço de pertencimento e sociabilidade, o espaço diferencial que os moradores constroem apesar da lógica funcional que o produziu, inscrevendo sobre o território ritmos cotidianos, vínculos locais e formas compartilhadas de permanência (Lefebvre, 2017). Para fora, permanece como marcador de posição subalterna na hierarquia social. A coexistência desses dois registros externa uma dimensão central da moradia popular: a chegada ao conjunto habitacional não significa integração plena à cidade, mas uma experiência ambivalente, na qual a conquista da casa produz estabilidade e apropriação cotidiana sem eliminar integralmente as desigualdades socioespaciais.

Nas últimas décadas, parte das tensões associadas à moradia deslocou-se para mecanismos financeiros de acesso à casa própria, fazendo o acesso à habitação depender crescentemente da inserção dos sujeitos nas dinâmicas do crédito e do endividamento de longo prazo. Como no período recente, marcado pela expansão do crédito habitacional e pela centralidade do Programa Minha Casa Minha Vida, que reconfigurou a lógica da promessa da casa própria. A inclusão habitacional tornou-se, simultaneamente, uma forma de inclusão financeira, subordinando parte significativa da experiência da moradia aos ritmos do financiamento, das parcelas e da estabilidade da renda familiar. Como Rosa (2022) argumenta, a modernidade tardia produz formas de mudança que não se traduzem necessariamente em ampliação da capacidade dos sujeitos de se apropriar dos processos que as produzem.

Casa Mobiliada (Marcelo et al., 2017) encerra o *corpus* em um registro radicalmente distinto das canções anteriores. A casa, não mais associada à remoção, à precariedade ou à ausência de acesso, passa a ser narrada a partir do financiamento e do consumo. Não há despejo nem interpelação ao Estado. A letra apresenta uma proposta afetiva que rapidamente se converte em planejamento financeiro: “ou casa mobiliada

/ a gente financia e paga em duzentas parcelas". A moradia acaba, assim, sendo atravessada pela temporalidade prolongada do crédito e do endividamento cotidiano.

A estrutura da letra é particularmente reveladora nesse sentido. "Duzentas parcelas" significam aproximadamente dezessete anos de comprometimento financeiro. O futuro, que nas canções anteriores aparecia vinculado ao trabalho ou às promessas estatais de integração urbana, surge agora pautado pelos prazos do financiamento habitacional. A sequência construída pela letra — financiar, juntar dinheiro, evitar gastos, planejar os filhos — mostra como decisões cotidianas são subordinadas, agora, à duração da dívida.

A canção, dessa forma, apresenta uma moradia já concebida pelo mercado antes mesmo de ser habitada: equipada, financiada e integrada aos circuitos do consumo. Onde *Cohab City* narrava a apropriação do espaço pelos moradores, *Casa Mobiliada* desloca o morar para a administração prolongada da dívida. A comparação com *A Favela Vai Abaixo* dimensiona a amplitude dessa transformação histórica. Em *Sinhô* (1928), a casa era provisória, porque o Estado podia removê-la; aqui ela permanece condicionada à capacidade contínua de pagamento. A insegurança da moradia não desaparece, apenas assume outra forma histórica.

Ao longo de seus diferentes momentos, as canções acompanharam transformações importantes nas formas de morar e nas experiências urbanas associadas à moradia popular. Das remoções das primeiras décadas do século XX às temporalidades prolongadas do crédito habitacional contemporâneo, a experiência de habitar se sujeita a ritmos urbanos distintos, produzidos pelas mudanças nas políticas, nas formas de urbanização e nas condições de acesso à cidade.

Considerações finais

A trajetória percorrida neste artigo não permite afirmar que a política habitacional brasileira avançou de maneira contínua em direção a formas mais justas de morar. No decorrer de diferentes períodos, a casa foi apresentada como promessa de estabilidade, integração urbana ou ascensão social, sem que isso eliminasse as desigualdades que estruturam o acesso à cidade. As canções analisadas mostram trabalhadores construindo edifícios nos quais não podem entrar, moradores removidos de territórios onde haviam construído vínculos duradouros, famílias submetidas

à instabilidade do aluguel e sujeitos que organizam a vida em função do horário do último trem. Entre a promessa da política e a experiência cotidiana da moradia, permanece uma distância que atravessa diferentes momentos da urbanização brasileira.

Nas letras, a desigualdade aparece inscrita em trajetos longos, esperas contínuas, interrupções e formas instáveis de permanência. Morar significa acordar antes do amanhecer para atravessar a cidade, carregar água morro acima, reorganizar a rotina conforme a precariedade da infraestrutura ou adaptar a vida familiar aos prazos do financiamento habitacional. A periferização amplia distâncias e consome tempo, fazendo com que diferentes grupos sociais experimentem a cidade sob condições profundamente desiguais. Nesse sentido, a música popular brasileira permitiu acessar dimensões da experiência urbana que raramente aparecem com a mesma nitidez nos documentos técnicos ou nos discursos institucionais. Para isso, as canções não foram tomadas como representação total da realidade social, mas como registros historicamente situados de conflitos, expectativas e formas de perceber a vida urbana.

Do barraco ameaçado de remoção à casa financiada em duzentas parcelas, as canções deixam ver mudanças importantes nas formas de morar, assim como permanências profundas nas maneiras pelas quais a desigualdade atravessa o cotidiano urbano. A questão habitacional brasileira não diz respeito apenas à produção de moradias, pois se refere, da mesma maneira, às condições concretas de circulação, permanência e acesso à cidade. Compreender onde se mora implica compreender, ainda, quanto tempo se gasta para viver, se deslocar, trabalhar e permanecer na cidade. Ao aproximar política habitacional e música popular, o artigo buscou mostrar que parte importante da experiência urbana brasileira também se inscreve em formas culturais capazes de registrar aquilo que frequentemente escapa à linguagem jurídica, administrativa e estatística.

Referências

ANTÔNIO, L.; JÚNIOR, J. *Lata d'água* [1949]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_nOs-4FhBak. Acesso em: 20 mar. 2026.

BARBOSA, A. *Trem das onze* [1964]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkkGVgOqPuM>. Acesso em: 20 mar. 2026.

BARBOSA, A. *Despejo da favela* [1969]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li3ZcotqviA>. Acesso em: 20 mar. 2026.

BARBOSA, L. *Cidadão* [1992]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RFtw0_qNI54. Acesso em: 20 mar. 2026.

BATISTA, W.; MARTINS, R. *Pedreiro Waldemar* [1948]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eEQit02Iiw8>. Acesso em: 20 mar. 2026

BONDUKI, N. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

CHORÃO; CASTANHO, T.; PELADO; BRITTO, M.; CHAMPGNON. *Tudo que ela gosta de escutar* [1997]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XGSWIJ9Eed0>. Acesso em: 20 mar. 2026

DE PAULA, N.; LEONARDO, A.; FREDDIE, P.; BERRY, G.; DEKE, L.; FONCE, M. *Cohab City/ Vem pra cá* [1997]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNw-lISmhwg>. Acesso em: 02 abr. 2026.

FERRAZ JUNIOR, F.; GENTIL, R. *Daqui não saio* [1949]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-r_gK-wa00M. Acesso em: 20 mar. 2025.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

LEFEBVRE, H. *Direito à cidade*. Itapevi: Nebli, 2016.

LEFEBVRE, H. *Elementos de ritmanálise e outros ensaios sobre temporalidades*. Rio de Janeiro: Consequência, 2021.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 2017.

MARCELO, T; FREITAS, J; KRAEMER, D; DE SOUZA, D. *Casa mobiliada* [2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-YCjqJTOfE>. Acesso em: 28 Mar. 2026.

MARICATO, E. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. Petrópolis: Vozes, 2008.

O PENSADOR, G. *O resto do mundo* [1994]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5d9V0_EkGJw. Acesso em: 20 mar. 2026.

RASTA. *Rap da felicidade* [1994]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7p-D8k2zaLqk>. Acesso em: 20 mar. 2026.

ROLNIK, R. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROSA, H. *Alienação e aceleração: por uma teoria crítica da temporalidade tardo-moderna*. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

SANTOS, M. O tempo nas cidades. *Ciência e Cultura*, [S. l.], v. 54, n. 2, p. 21–22, out. 2002.

SINHÔ. *A favela vai abaixo* [1928]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s-gkqKbMWb2E>. Acesso em: 20 mar. 2026.

TATIT, L. *O Século da canção*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TEDESCO, Lino. *Lei do Inquilinato* [1957]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aoZuILQOEcQ>. Acesso em: 20 mar. 2026.

VILLAÇA, F. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.