

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 292-306

**ENTRE NARRATIVAS LITERÁRIAS E HISTÓRICAS:
UMA APRESENTAÇÃO DO ROMANCE *DESDE QUE
O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS**

**Between literary and historical: a presentation of the
romance *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins**

Haydê Costa Vieira¹
Ricardo Magalhães Bulhões²

RESUMO: Ancorado em contribuições de Esteves (2008, 2010), no que se refere à análise do romance histórico brasileiro contemporâneo; nos estudos de Pesavento (2000), Freitas (1989) e White (2001), para a abordagem das relações que se estabelecem entre Literatura e História; nos pressupostos teóricos de Lira Neto (2017), Franceschi (2010), Lopes e Simas (2017), acerca da

investigação do samba do Largo do Estácio; e em Silva (2005), a respeito da história do candomblé e umbanda, este trabalho tem como objeto de análise as manifestações históricas presentes no romance *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins. A escolha do tema decorreu do interesse em estudar uma obra literária que se caracteriza por fazer uma releitura crítica da história do samba, com personalidades e fatos históricos. Para a realização deste estudo, elegeu-se o procedimento básico da pesquisa bibliográfica. Por meio da análise do romance, cuja trama ocorre entre os anos de 1928 e 1929, percebe-se que o autor Paulo Lins se ampara em diversas pesquisas para a sua produção. Dessa maneira, compreende-se que *Desde que o samba é samba* se trata de um romance histórico o qual estabelece diálogo com ocorrências históricas relacionadas ao final da segunda década do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Romance Histórico; Candomblé e Umbanda; Samba; Largo do Estácio; Paulo Lins.

ABSTRACT: Anchored in contributions by Esteves (2008, 2010), regarding the analysis of contemporary Brazilian historical novel; in the studies of Pesavento (2000), Freitas (1989) and White (2001), to approach the relations that are established between Literature and History; in the theoretical assumptions of Lira Neto (2017), Franceschi (2010), Lopes and Simas (2017), about the investigation of samba in Largo do Estácio; and in Silva (2005), about the history of candomblé and umbanda, this work has as object of analysis the historical manifestations present in the novel *Desde que o samba é samba* (2012), by Paulo Lins. The choice of theme stemmed from the interest in studying a literary work that is characterized by a critical re-reading of the history of samba, with personalities and historical facts. For the accomplishment of this study, the basic procedure of the bibliographic research was chosen. Through the analysis of the novel, whose plot takes place between the years of 1928 and 1929, it is perceived that the author Paulo Lins relies on several researches for its production. In this way, it is understood that *Desde que o samba é samba* it is a historical novel which establishes dialogue with historical occurrences related to the end of the second decade of the twentieth century.

KEYWORDS: Historical Romance; Candomblé and Umbanda; Samba; Largo do Estácio; Paulo Lins.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). Graduada e Mestra em Letras pela mesma instituição.

² Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), nível Mestrado e Doutorado, no Câmpus de Três Lagoas. Também atua no Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), na mesma instituição.

INTRODUÇÃO

O samba é considerado por muitos pesquisadores e artistas como o mais original gênero musical tipicamente brasileiro. A sua origem está relacionada à mistura de ritmos e tradições que transpassaram a história do Brasil. De acordo com Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2017), o termo “samba” foi definido, em 1888, como uma dança popular, sinônimo de baiano, fandango, candomblé, entre outros. Em 1889, foi apontado como uma espécie de bailado popular ou uma dança de negros. Na década de 1940, o escritor modernista e pesquisador Mário de Andrade ampliava a conceituação, pois, além da dança de roda, era também uma dança de salão, aos pares, com acompanhamento de canto em compasso 2/4 e ritmo sincopado. Em 2001, no Dicionário Houaiss e Villar, o termo é definido como gênero de canção popular de ritmo geralmente 2/4 e andamento variado, que surgiu no século XX.

Para o escritor brasileiro Paulo Lins, o samba que conhecemos atualmente teve uma origem muito diferente do que muitos acreditam. Na entrevista realizada por Vianna (2012), Lins afirma que “essa história de que o samba foi se transformando é mentira. O samba nasceu com data e personagens conhecidos, pessoas que inventaram o surdo, o tamborim, uma outra forma de cantar e dançar. Foi um ato de vanguarda”. De acordo com as suas pesquisas, o samba carioca urbano surgiu no Bairro Estácio de Sá, da cidade do Rio de Janeiro, por meio dos compositores e músicos Ismael Silva, Bide, Mano Rubem, Edgar, Nilton Bastos, Baiaco e Brancura. Com esse viés, criou-se o romance *Desde que o samba é samba*, publicado pela editora Planeta, em 2012, no qual o escritor apresenta a sua versão da eclosão desse novo ritmo brasileiro.

Paulo Lins é mais conhecido pelo seu primeiro romance, *Cidade de Deus* (1997), que fora adaptado ao cinema e televisão, com o mesmo título. Para a escrita das obras *Cidade de Deus* e *Desde que o samba é samba*, o romancista realizou diversas pesquisas incentivadas pelos professores da Universidade Federal do Rio Janeiro – UFRJ, local em que realizou a sua graduação em Letras. Segundo Lins (*apud* VIANNA, 2012), “[...] o objetivo de pesquisa do primeiro livro foi a criminalidade, agora foi o samba. E a criação do samba é um ato de amor”.

O romance *Desde que o samba é samba* traz à baila o tema do surgimento do samba carioca urbano. Para apresentar as diversas tramas presentes na obra, o escritor Paulo Lins escolheu duas personalidades para serem as protagonistas do romance: o Brancura e o Silva, protagonistas que existiram de fato e viveram no bairro Estácio, no município do Rio de Janeiro,

no final do século XIX e início do século XX. Sílvio Fernandes (conhecido no meio artístico como Brancura) e Milton de Oliveira Ismael Silva (denominado apenas como Ismael Silva) foram compositores e amantes do samba carioca urbano.

Desse modo, ao realizar uma releitura crítica do espaço do Largo do Estácio, no município de Rio de Janeiro, e recorrendo a personalidades históricas conhecidas na segunda década do século XX, Paulo Lins escreveu um romance histórico contemporâneo brasileiro. Essa afirmação pode ser ratificada nos estudos realizados pelo professor e pesquisador Antonio Roberto Esteves (2008), que aponta como romance histórico uma narrativa baseada em episódios históricos, com envolvimento de personalidades históricas como personagens (protagonistas e secundárias), proporcionando, ainda, a reflexão sobre os valores do passado, o que representa maior flexibilidade de interpretação sobre os fatos nele apresentados.

O ROMANCE HISTÓRICO NO SUBÚRBIO CARIOCA BRASILEIRO

Vários escritores do gênero romance inspiram-se em fatos e personalidades históricas na produção de suas obras literárias. Conforme aponta Esteves (2008), são tramas romanceadas ou romances que referenciam certos episódios históricos ou que possuem como protagonistas personagens que se destacaram na história. Na opinião de Esteves (2018, p. 55), existem duas razões para que escritores escolham narrar sobre fatos e personalidades históricas:

a primeira está associada a um possível gosto do público que, de uma forma ou de outra, acaba interferindo no processo de escritura. A outra, [...] sem estabelecer [...] uma relação direta com o apelo do público, também acaba levando o escritor a penetrar num tempo que não é o seu.

Segundo o escritor e psicólogo brasileiro Isaias Pessotti (1994) e o historiador inglês Peter Burke (1994), uma das explicações para o sucesso editorial dos romances históricos é a possibilidade de realizar o “turismo temporal”. Esteves (2010, p. 65) aponta que, “como ainda restam poucos lugares desconhecidos na face da terra, o homem atual tenta saciar sua sede do exótico em viagens temporais realizadas por meio da leitura”.

Na visão de Pessotti (1994, p. 6), esse fenômeno acontece, pois “o passado que se ressuscita, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada. É até relatada pelo protagonista. E, portanto, inofensiva”. Assim, as pessoas recorrem, sobretudo, a sua própria história, visto que, como relata Burke (1994, p. 6), procuram “buscar suas raízes, e elas

precisam disso mais do que nunca por causa da rapidez das mudanças sociais”.

O romance histórico é um gênero narrativo híbrido. Por conseguinte, “não se deve esquecer, [...] que o substantivo, nessa expressão, é o romance. Por mais que ele se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção” (ESTEVES, 2008, p. 58). Para Ricouer (*apud* PESAVENTO, 2000, p. 11), o discurso ficcional é “quase história”.

Sem dúvida, é a história que articula uma fala autorizada sobre o passado, recriando a memória social através de um processo de seleção e exclusões, onde se joga com as valorações da positividade e do rechaço. Há, pois, um componente manifesto de ficcionalidade no discurso histórico, assim como, da parte narrativa literária, constata-se o empenho de dar veracidade à ficção literária. Naturalmente, não é intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor (PESAVENTO, 2000, p. 12).

Segundo Esteves (2010), György Lukács estudou minuciosamente o romance histórico fixado por Walter Scott e seus seguidores, em sua obra *O romance histórico*, surgida originalmente entre 1936 e 1937, que reconhecia a publicação de *Waverley*, em 1814, como marco de inauguração do romance histórico.

Para Walter Scott (*apud* Esteves, 2010), o esquema do romance histórico deveria obedecer a dois princípios básicos: primeiro, a ação do romance deveria ocorrer num passado anterior ao presente do escritor, com pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente construído; segundo, as personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, pois sua criação deveria obedecer à estrita regra de verossimilhança.

De acordo com os apontamentos de Esteves (2010), outro grande inovador do romance histórico é o russo Leão Tolstói (1828-1910). Entre 1864 e 1869 Tolstói publicou *Guerra e paz*, considerada por Lukács uma das obras-primas do gênero.

No escritor russo, o entrecruzamento entre ficção e história produz uma narrativa muito fluída e vital. É provável que a influência de Scott em Tolstói tivesse sido mínima, se é que existiu, e que o autor de *Guerra e paz* tivesse traçado sozinho seu próprio caminho, mas o fato é que, após sua obra-prima, os caminhos do romance histórico já não serão os mesmos (ESTEVES, 2010, p. 33).

Para Lukács (*apud* ESTEVES, 2010, p. 33), “os grandes momentos históricos de crise favorecem o surgimento de uma reflexão sobre os sentidos da história, um dos núcleos dessa

modalidade de romance”. Segundo os apontamentos de Esteves (2010, p. 34), de modo geral, pode-se assegurar que:

de acordo com vários estudiosos, que o romance histórico vive em crise desde suas origens, embora tenha sobrevivido e se renovado, se considerarmos sua evolução ao longo dos últimos dois séculos. As transformações pelas quais passou estão relacionadas, no fundo, com sua essência híbrida. Segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história.

Hayden White, em sua obra intitulada *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (2001), informa que os leitores de histórias e de romances não deixarão de se surpreender com as semelhanças entre seus textos. Existem diversas histórias que poderiam passar por romance, como muitos romances poderiam passar por histórias. Observados apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistintos uns dos outros.

[...] o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador (WHITE, 2001, p. 138).

Estudar as relações entre Literatura e História não significa apenas buscar o reflexo de uma na outra. Como recorda Freitas (1989), mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Se Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por uma relação mecânica de causa e efeito. Não é a história encarada como fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela que desperta o imaginar, mas sim a história que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, elabora-se por meio dela. A presença da história na obra (e não a influência da história sobre ela) é o que deve guiar o estudo fecundo das relações entre Literatura e História.

O romance histórico *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, dispõe como tempo da história os anos de 1928 e 1929, ocasião do surgimento do samba carioca urbano, da criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro (a Deixa Falar) e da consolidação do candomblé

e da umbanda afro-brasileiros.

O samba carioca urbano aflorou, segundo o escritor Paulo Lins, nas mãos de Ismael Silva, no bairro Estácio de Sá, município do Rio de Janeiro. O autor utiliza o narrador heterodiegético (segundo a terminologia de Gérard Genette) e autor onisciente intruso (conforme a tipologia de Norman Friedman), para apresentar ao leitor a sua trama. Assim sendo, segue o narrador apresentando a origem da composição de uma das canções (de samba) mais conhecidas do início do século XX: *Se você jurar*, de Silva:

Escreveu qualquer coisa, riscou logo em seguida, cantarolou de novo o que já escrevera. Tinha também esse jeito de criar letra que já nascia com música. Levantou-se, pegou um atabaque, ficou repenicando, cantarolou outras palavras em vão, foi versando verso de nada, de pouco dizer. Acabou deixando tudo para terminar depois no seu tempo próprio de transpiração. A tarde passou sem ser vista. E apenas “se você jurar que me tem amor, eu posso me regenerar” escrito no papel de pão. Cantou um samba antigo, aprimorando a nova batida, sentia falta de um instrumento que desse mais floreado àquele ritmo em construção. Tentou outra palavra nova e nada. Largou o atabaque, recostou-se à parede. Que falta faz um dedo de poesia para o poema deslanchar verso abaixo (LINS, 2012, p. 44-45).

Por meio do narrador heterodiegético, o leitor percebe que o processo da escrita de uma música é uma tarefa árdua. Naquela ocasião, Silva sentia dificuldades de encontrar vocábulos harmonizáveis para os versos já produzidos e, além de criar uma nova letra, o compositor também percebeu que necessitava criar um novo ritmo:

Silva tramava um carnaval mais tranquilo, baseado na música que desse para cantar e dançar. Um samba que pudesse ser cantado o ano todo. Música que contasse de coisas de que se falava no seu tempo, da vida que se vivia ali ao seu redor. Por que não fazer um carnaval em que se cantasse a música de Alves? Estava cansado daquele maxixe que parecia marcha fúnebre de banda de militar. “O chefe da polícia pelo telefone manda avisar.” Coisa mais antiga, era uma espécie de fado com tiradas de tango e quebradas de maxixe. Tinha muito pouco do lundu. [...] Tinha de ser coisa animada, com mais batuque, mais remelexo. Pegou de novo o atabaque, saiu procurando ritmo. [...] Tinha de ter remelexo, bota e tira, vai pra frente, vai pra trás, vai por cima, vai por baixo, pela frente, de ladinho, sempre dizendo no pé e remexendo as cadeiras (LINS, 2012, p. 45-46).

Em uma entrevista, Ismael Silva relata: “quando comecei, o samba não dava para os grupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia” (*apud* LIRA

NETO, 2017, p. 187). Segundo Ismael Silva, “o samba era assim: *tan tantan tan tantan*. [...] Como é que um bloco ia andar na rua desse jeito?” (*apud* LIRA NETO, 2017, p. 187). Depois de muita dedicação, prossegue Silva, “[...] a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum prugurudum...*” (*apud* LIRA NETO, 2017, p. 187).

Eram esses os passos iniciais do surgimento de um ritmo conhecido até os dias atuais, o samba carioca urbano. E ainda vale acrescentar que o protagonista também estava empenhado na criação do primeiro bloco de carnaval, como pode ser observado na continuidade do romance:

Tinha que tomar tenência e inscrever o bloco na polícia, arrumar diretoria, passar livro de ouro, alugar sede. Com certeza, Alves iria aparecer para ajudar. Nada de desmerecer a velharia da casa de Tia Almeida. Gostava de Barbosa, de Alfredo, de João, só que a coisa estava mudando e eles não percebiam. O negócio era criar um bloco, iria trazer prestígio para os compositores do Estácio e felicidade para seu povo. Falaria com o pessoal naquele dia mesmo no Bar do Apolo (LINS, 2012, p. 46).

Nos últimos dois trechos citados, temos a presença de uma personalidade histórica conhecida: Alves, o cantor Francisco de Moraes Alves, mais conhecido por Francisco Alves. Era um dos mais populares cantores brasileiros na primeira metade do século XX, considerado o melhor do país por muitos críticos e fãs.

Também presente na narrativa, desponta como colaboradora do surgimento do samba carioca a personagem tia Almeida, mãe de santo brasileira. Assim como esta, várias pessoas (dentre elas, autoridades religiosas) estavam envolvidas com o surgimento desse novo ritmo musical brasileiro, sem deixar de ressaltar o valor das influências religiosas, em especial, do candomblé e da umbanda. A hospitalidade das mães de santo (ou das tias, como eram conhecidas) fornecia a base para os compositores e, desse modo, os terreiros tornaram-se tradicionais pontos de encontros dos sambistas cariocas:

Na sala, a música continuava conforme a batucada lundu no terreiro. Após comer, Tia Almeida olhou para Brancura.
– Canta um samba desses modernos aí de vocês.
Seus amigos pegaram os instrumentos, e o malandro, agora cheio de amor pra dar, pois fora Tia Almeida que tinha pedido, soltou a voz:

Deixa essa mulher chorar
Deixa essa mulher chorar
Pra pagar o que me fez
Pra pagar o que me fez

O ritmo era mesmo diferente, mais rápido, sincopado, com o tamborim de Bide envenenando o samba na volta para a primeira. Ficaram ali cantando por mais de uma hora. [...] (LINS, 2012, p. 133).

Conforme aponta Vagner Gonçalves da Silva (2005, p. 15), o desenvolvimento do candomblé ocorreu devido à necessidade, por parte dos grupos negros, de “reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referências as matrizes religiosas de origem africana”. A religião umbanda, de constituição mais recente, teve a sua origem nas décadas de 1920 e 1930 e o seu desenvolvimento decorreu, inicialmente, entre segmentos brancos da classe média urbana brasileira, “de um modelo de religião que pudesse integrar legitimamente as contribuições dos grupos que compõem a sociedade nacional. Daí a ênfase dessa religião em apresentar-se como genuinamente nacional, uma religião à moda brasileira” (SILVA, 2005, p. 15).

O narrador heterodiegético, no momento em que apresenta ao leitor a concepção de samba, na visão de Silva, aponta o envolvimento do ritmo do samba carioca urbano com o dos cultos afro-brasileiros. Essa reflexão ocorre após a parceria musical iniciada entre Silva e Alves:

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave pra marcar, umas agudas pra recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo pra frente, que nem se toca na macumba pra fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a paz no coração dos filhos da terra. Essa coisa de ficar imitando os portugueses, os franceses, os argentinos estava na hora de parar. A boa era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba pra desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, engrossar a batata da perna, espantar os males de quem anda, canta e dança. Samba para se desfilar na rua (LINS, 2012, p. 161).

O lundu, segundo Waldenyr Caldas (2010), ao lado da modinha e do maxixe, é um dos mais importantes ritmos da cultura musical popular brasileira do período colonial. Caracteriza-se por um simples batuque negro, com uma coreografia extremamente sensual e insinuante que surgiu no Brasil por meio dos negros escravos. “Com sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada, o lundu agradava a todos os segmentos da sociedade” (CALDAS, 2010, p. 13).

No romance, o sambista Silva e seus amigos decidiram se reunir no alto do morro, após convite de Tia Amélia, para ouvirem, pela primeira vez, a música de Silva cantada por Alves.

Naquele momento, todos estavam felizes em saber que o compositor do bairro lançara a sua música na voz de um dos maiores cantores brasileiros da época:

Tia Amélia ofereceu a escolinha lá em cima do morro para ser o lugar do cozido que ela mesma prepararia para a audição da primeira execução da música no toca-discos.

Silva aceitou por causa da felicidade que Ernesto sentiria lá no céu. Também tinha estima pela velha Tia Amélia, que passou a vida dando aulinhas de reforço para os amigos dele que iam mal no colégio! [...]

Seu Antônio das Cabras levou a família toda. Seus filhos convidaram a turma de capoeira. A tarde toda foi de samba.

Era um trabalho do nêgo preto daqui, amigo nosso, poeta nato, bamba, mestre, inovador. [...]

A vitrola foi posta numa cadeira perto da janela. Fizeram silêncio. Só a música tomou conta da tarde. A voz de Alves cantando *Me faz carinhos* entra no ar. O timbre, o arranjo, a interpretação, o toque dos instrumentos numa coisa de doido. Silva, ao lado da mãe e da irmã, com terno branco, meias brancas, sapatos brancos, lenço vermelho, deixou cair lágrimas no final da execução, quando bateram palmas. Era dali a música que se gravava agora, o poeta estava entre eles [...] (LINS, 2012, p. 162-163).

Após o lançamento da primeira música de Silva, o sonho em inaugurar a primeira escola de samba estava mais próximo da realidade. As reuniões sobre a sua formação ocorreram nos terreiros de mães de santo, pois eram vistas como líderes das comunidades nas quais atuavam e, em vista disso, dedicavam-se à organização da família, da religião e do lazer:

Mãe Mariana, a convite de Tia Amélia, para trazer energia positiva para a reunião, passou o defumador em todos os cantos daquele espaço enquanto os outros cantavam. [...]

Depois que acabou a gira começou a reunião.

Estavam Silva, Lopes, Bide, Edgárinho, Brancura, Bastos, Baiaco, Edgar, João Nina, Valdirene, Valdemar, Ivete e seu marido, o alfaiate Gilberto Assemany, Lacerda, mais uma turma que frequentava os bares do Apolo e o Café do Compadre e que o próprio Silva tinha convidado. Também se fazia presente um monte de pessoas que só foram porque Tia Amélia estava no pedaço e isso era sinal de coisa séria, bloco de respeito, coisa familiar. Se as putas e os malandros fossem não haveria problema, pois há momentos em que se deve misturar tudo sem nenhum preconceito ao sabor da arte (LINS, 2012, p. 188-189).

O Bar do Apolo e o Café do Compadre, localizados no bairro Estácio, eram os lugares mais frequentados por compositores e sambistas que se reuniam com a intenção de cantar, compor e discutir samba. Por isso Silva acreditava ser interessante reunir os responsáveis e frequentadores desses locais, devido a sua participação direta no surgimento do novo ritmo

brasileiro, o samba carioca urbano.

[...] Enfim, o pontapé inicial tinha sido bem dado. A escola de samba Deixa Falar nascia naquele dia.

A conversação se deu, e, depois de tudo organizado, Seu Guilherme iria com a Tia Amélia passar o livro de ouro no comércio da localidade toda; o pessoal ia pagar mensalidade: mulher, cinco mil-réis, e homem, oito; iriam fazer bailes às quintas, aos sábados e aos domingos.

[...]

Tudo naquela hora se tornava novo, uma nova coisa na arte para sempre. Era a reinvenção do carnaval, naquele doze de agosto de mil novecentos e vinte e oito.

O que veio da experimentação entra na normalidade de uma turma, qualquer coisa pode ser criada, transformada, reinventada. Não, não fica só a onda de inventar novo ritmo, nova frase musical, novos instrumentos, novo modo de versar. Tem que se mudar a atitude também, certos modos de pensar não eram mais da época. [...] (LINS, 2012, p. 193-196).

Segundo Lira Neto (2017), o Deixa Falar assumiu as cores vermelha e branca em memória do União Faz a Força, o bloco de sujos que o antecedeu no bairro Estácio e tinha sido organizado pelo finado Mano Rubem. “Era tudo vermelho e branco, mas cada qual se fantasiava do que queria ou podia”, recordava Bide (*apud* LIRA NETO, 2017, p. 188).

O compositor e sambista Silva ficou conhecido em todo o país. Até os artistas pertencentes ao movimento modernista brasileiro estavam presentes na obra e prestigiando os trabalhos lançados pelo artista:

Silva era o único dos novos sambistas do Estácio que circulava no mundo de Alves. Era requisitado pela turma que frequentava a casa de Aníbal Machado: o pintor Scliar, Murilo Mendes, Drummond, Cândido Portinari, Manuel, Heitor, Miranda, Mário, Prudente de Moraes Neto. Ali era tratado de igual para igual, artista inovador, um dos maiores compositores da época, todos gostavam de suas músicas, do seu jeito calmo de falar da vida, com tanta supremacia. Tão rara era a sua filosofia de se portar no mundo (LINS, 2012, p. 261).

Neste romance de Paulo Lins, há um assunto apontado por alguns críticos de arte, como polêmico: algumas passagens que se referem à orientação sexual de Silva. Segundo Vianna (2012), o compositor Ismael Silva não comentava com seus familiares e amigos sobre a sua homossexualidade (e também não era comum falar sobre esse assunto nas rodas de samba). Em depoimento, Lins explica: “Sei que vai ter briga. [...] Pensei que, se não falasse do assunto, eu estaria sendo preconceituoso. Foi uma investida contra o preconceito” (*apud* VIANNA, 2012):

Silva prestava atenção na conversa de Sodré, ao mesmo tempo que falava coisas do bloco com seus amigos. Era de seu feitio ficar de orelha em pé em qualquer situação. Às vezes sua fala tava aqui e seu ouvido lá em outra sintonia. Levantou e foi até Sodré.

– Sodré, meu nobre! Gostaria de ter uma conversa contigo no particulino.

– Pois não, meu querido Silva. Eu não falei com vocês na chegada, mas ia falar na saída.

– Vamos ali fora.

Ficaram na calçada.

– Eu quero comprar uma pistola dessas americanas que esses judeus trazem aí.

– Os judeus não trazem armas, não. Quem traz são os marinheiros e o pessoal da polícia. Eles trazem, mas muito raramente. Tá querendo arma pra quê?

– A gente vive no meio de valentão, esses capoeiras brabo aí. Tem um cara que vive pegando no pé da minha irmã. Você sabe que eu sou veado, e esse pessoal vem querer aproveitar, querer bater, fazer chacota. Não vou ser passado pra trás, não (LINS, 2012, p. 137-138).

Em outro momento do romance, Silva encontra-se com Mário (escritor modernista e pesquisador Mário de Andrade). Nesse momento, o autor traz, novamente, o assunto da homossexualidade. Nessa passagem, o Paulo Lins recorda que “é bom saber que o pai do samba era homossexual e que o pai do Modernismo também era” (*apud* VIANNA, 2012):

Novamente ficou de prosa com Mário num cantinho.

– Silva, eu quero ir na Praça Mauá dar um passeio, olhar aquele mundo de perto, participar...

– Você gosta de homem também, né, querido? Alves me falou que você é homossexual.

– Não, sou veado mesmo! Eu queria que você me levasse lá na Praça Mauá. Não aguento mais tanto tempo sem sexo.

– É, mas foi bom você ter falado, ali não é bom ir sozinho, não. Tem que conhecer alguém de lá.

– Por isso mesmo que eu nunca fui, sempre fiquei com medo de me apresentar assim sem saber das coisas, dos códigos dali. [...] (LINS, 2012, p. 268).

De forma diferente daquela como retratou Silva, sobre o qual o autor preferiu inserir no seu romance vários fatos reais em que se envolvera, no tocante à personagem Brancura, Lins trouxe momentos realmente ocorridos e outros inventados, já que pouco se sabe sobre a vida pessoal e profissional de Brancura. De acordo com Franceschi (2010), Sílvio Fernandes, conhecido como Brancura, era pardo, casado e vivia da exploração de prostitutas, do jogo de chapinha, carteadado e ronda. Era figura lendária no Mangue e nas rodas de malandragem. Batuqueiro, assinou ótimos sambas e foi um dos fundadores do bloco *Deixa Falar* e integrante

da comissão de frente. Faleceu aos 27 anos de idade (1935), louco, vitimado por sífilis. “Ele representa a malandragem, os valentões, os capoeiras, deixava as mulheres doidas” (LINS, *apud* VIANNA, 2012).

No romance, Paulo Lins inventou a paixão de Brancura por Valdirene, uma de suas prostitutas. Por conta desse sentimento, surgiu o triângulo amoroso envolvendo Brancura, Valdirene e Sodrê, um homem branco, bancário, que, nas horas vagas, era cafetão no subúrbio carioca. Tanto Sodrê quanto Brancura eram apaixonados por Valdirene e, durante a trama, disputaram a sua paixão devido a sua beleza afro-brasileira e ótimo desempenho sexual.

Sodrê não sabia para onde ir, seu corpo doía, andava com dificuldade. Entrou na casa de Valdirene, contou o ocorrido. Mesmo sem ele querer, ela o levou ao pronto-socorro.

À noite, entrou na zona armado, andando pelos cantos. Não viu o inimigo, foi para as proximidades do Bar do Apolo, o avistou na porta. Aproximou-se, sem ser visto pelo rival, que se virou para pagar a conta, dando chance a ele de pular com os dois pés em suas costas, chutá-lo, pagando na mesma moeda a agressão que sofrera. Revistou os bolsos, engatilhou a arma, quando ia apertar o gatilho escutou a voz de Seu Felintra.

– Não faz isso, não!

Abaixou a arma, o outro se retorcia no chão. [...] (LINS, 2012, p. 120).

Quase no final da trama, Valdirene, grávida, sem saber quem era o pai da criança, decide sair do Estácio, sem dizer a Brancura e Sodrê. A prostituta ressurgiu, no final da obra, para comemorar o sucesso do samba e carnaval carioca brasileiro:

Valdirene chegou ao Largo do Estácio pela primeira vez com seus gêmeos bivetelinos. Estava linda com Marquinhos e Marcelo. [...] Na outra ponta do Estácio, Sodrê esticava o pescoço para observar enquanto caminhava devagar. Do outro lado, Brancura andava a passos lentos também na coincidência das histórias[...]

– Você tinha que saber quem era o pai – disse Brancura.

– Só você pode saber – completou Sodrê.

– Eu só sei que amei vocês dois. Que em toda a minha vida eu só gozei com vocês dois. Sei que amo meus filhos e estamos conversados.

– Então, eu assumo o pretinho – disse Brancura.

– O branquinho é meu – disse Sodrê.

– Mas quem manda sou eu – rebateu Valdirene.

– Por mim tá tudo bem.

– Por mim também. [...] (LINS, 2012, p. 289).

Em suma, o escritor carioca Paulo Lins, ao apresentar a história do samba por meio da mistura da realidade e ficção, retratando o espaço do Largo do Estácio de 1928 e 1929, produz,

assim, um romance histórico brasileiro contemporâneo publicado em 2012, que proporciona ao leitor o retorno ao passado já encerrado. Como anuncia Pessotti (1994, p. 6), “O leitor revive o seu cotidiano, através dos personagens, ou se abandona à insegurança da fantasia ilimitada, à insegurança do... delírio. Ora, o pensamento delirante fascina porque é fuga de uma realidade tediosa ou sofrida, ou porque é aventura”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos princípios da pós-modernidade, como aborda Esteves (2008, p. 63), o “romance histórico contemporâneo rompe com as grandes narrativas totalizadoras, consciente da individualidade de sua forma fragmentada de ver e representar o mundo e, também, o fato histórico”. Linda Hutcheon (1991, p. 19), professora e pesquisadora da Universidade de Toronto, Canadá, destaca que o pós-modernismo

é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia.

Desse modo, como destaca Hutcheon (1991), o pós-modernismo não pode ser utilizado como apenas um simples sinônimo para o contemporâneo. Em sua obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), procura privilegiar o gênero romance, que, sendo famoso e popular e, ao mesmo tempo, intensamente autorreflexivo, apropria-se de acontecimentos e de personagens históricos.

A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é reconstruído ficcionalmente. O crítico venezuelano Márquez Rodrigues (1991, p. 47) defende tal reconstrução ficcional como direito conquistado pelo romancista de reinterpretar os fatos, os acontecimentos e os personagens históricos, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais (ESTEVES, 2010, p. 35).

De acordo com o pesquisador Esteves (2000), no romance histórico, é notório o desejo de se realizar uma releitura crítica da história pelo autor, pois pode surgir a necessidade de impugnar as versões oficiais e, até mesmo, inverter os modelos clássicos para dar vozes àqueles

que foram excluídos, silenciados ou mantidos à margem da história.

Na obra *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, observamos que os protagonistas Silva e Brancura são negros, pobres e marginalizadas do subúrbio carioca brasileiro. De acordo com Lira Neto (2017), Silva e Brancura foram detidos várias vezes, pois, na época, frequentadores de bares e compositores de samba eram indiciados por violação ao artigo 399 do Código Penal, pelo “crime de não fazer nada”, ou seja, vadiagem.

Dessa maneira, o autor Paulo Lins dá voz àqueles que, até meados do século XX, eram silenciados e mantidos à margem da história, ou por meio da repressão policial, ou até mesmo pela não difusão de seu trabalho artístico pela imprensa e, assim, não tinham a oportunidade de ver a sua arte divulgada para o público em geral.

BIBLIOGRAFIA

BURKE, Peter. A invenção da história. **Folha de S. Paulo**. Mais! 11 set. 1994, p. 6.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri: Amarylus, 2010.

ESTEVES, Antonio Roberto. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do Século XXI). **Revista de literatura, história e memória: narrativas de extração histórica**. Cascavel, v. 4, n. 4, p. 53-66, 2008.

ESTEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio**: Instituto Moreira e Salles, 2010.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. **Uniletras**, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, dez. 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

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

LIRA NETO. **Uma história do samba: volume I (As origens)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Literatura, história e identidade nacional. **VIDYA**. Santa Maria, v. 19, n. 33, p. 9-27, jan./jun. 2000.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

PESSOTTI, Isaias. Vantagens do turismo temporal. **Folha de S. Paulo**. Mais! 11 set. 1994, p. 6.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

VIANNA, Luiz Fernando. “Desde que o samba é samba” é o novo livro de Paulo Lins. **O Globo**. Cultura. 03 abr. 2012. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>. Acesso em 07 set. 2018.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.