

RESENHA: *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*

Claudia Drucker (UFSC)¹

Lins, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012. 304 p.

Foi lançado o primeiro romance de Paulo Lins depois de *Cidade de Deus*. O romance se passa todo no bairro carioca do Estácio de Sá, entre 1927 e o carnaval de 1929. *Desde que o samba é samba*, à primeira vista, poderia até ser lido como uma sequência de *Cidade de Deus* – sob a forma de uma antecipação. É como se alguém perguntasse pelos trisavôs de Zé Pequeno, para compreender como a explosão da violência nas comunidades cariocas da década de 1980 foi preparada. O paralelo não deixa de ter fundamento: em um país que havia abolido a escravidão há apenas 40 anos, os descendentes de escravos estão quase tão isolados no Estácio quanto mais tarde estarão os favelados nos morros. Se olharmos o segundo romance como antecipação do primeiro, sob o ângulo do retrato social, porém, a comparação será favorável a *Cidade de Deus*. O primeiro romance de Paulo Lins se baseia em uma experiência pessoal direta, complementada por uma pesquisa rigorosa em antropologia urbana. No centro da trama está um conto real de guerra e vingança. Nada disso está presente em *Desde que o samba é samba*. A trama principal gira em torno do triângulo amoroso entre o cafetão Brancura, a prostituta Valdirene e o empresário do submundo Sodré. Outras tramas são tão importantes que dificilmente podem ser classificadas como simples elementos de fundo: o surgimento do chamado samba do Estácio, da primeira escola de samba (a Deixa Falar) e a consolidação da umbanda como religião afro-carioca.

Não obstante, o segundo romance de Paulo Lins está destinado a provocar alguma discussão, ainda que por motivos diferentes dos de *Cidade de Deus*. Agora, o autor dá a sua interpretação de um mito nacional: o samba. Há brasileiros que não gostam de samba, mas dificilmente haverá brasileiros que não conheçam a aura de gênero musical brasileiro por excelência em torno dele. O fascínio do samba já foi cantado inúmeras vezes, principalmente pelos próprios sambistas. Nem sempre foi assim. Aparentemente, o primeiro registro escrito da palavra “samba” ocorre em 1835 (Tinhorão, 2008: 86). No século XIX, o samba é chamado dança e não música, rural e não urbano, criação coletiva (“folclore”) e não individual. Luciano Gallet

¹ Professora do Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora. E-mail: cdrucker@cfh.ufsc.br.

registra como gênero musical os “cantos de carnaval”, mas o samba como gênero de dança apenas (apud Vasconcellos, 1991: 24). Seis anos depois dos fatos romanceados, e dois anos depois da instituição do concurso entre as escolas de samba, o samba ainda não é nomeado como gênero musical. O fato de ser uma publicação póstuma (de 1934) explica o anacronismo do estudioso, em parte. A história já tinha mudado. Depois dos compositores do Estácio, o samba passou a ser entendido como um gênero de música popular e não folclórico, ligado especificamente ao Rio de Janeiro e ao carnaval. Uma febre varreu primeiro o Rio, depois o Brasil inteiro, com o advento dos desfiles das escolas de samba. O seu centro irradiador é o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. A partir da praça XI (abreviação de XI de Junho, em homenagem à vitória na batalha do Riachuelo em 1865, na Guerra do Paraguai), o samba se transforma em sinônimo de Carnaval.

Desde que o samba é samba dá a sua versão do que aconteceu. Paulo Lins toma várias liberdades poéticas, de modo intencional. Para começar, escolhe como protagonistas os “primeiros entre os iguais”: o maior dos malandros e o maior dos sambistas do Estácio. Em termos numéricos, pelo menos, Brancura foi o maior dos malandros do Estácio, e Ismael Silva o maior dos seus compositores. Dependendo do relato, Sylvio Fernandes (com y mesmo), o Brancura, chegou a explorar de 50 a 120 prostitutas. O negócio não durou tanto, porque ele morreu louco e sífilítico em 1935. Ismael Silva, por sua vez, é o compositor mais destacado de todo o grupo do Estácio, seja porque assinou o número maior de sambas, seja por causa do seu talento incontestável, seja porque viveu mais do que os outros para contar a sua história: “se o compositor Ismael Silva fez música de qualidade incontestável, o mito Ismael Silva fez tudo o que o Estácio produziu” (Franceschi, 2010: 61).

Paulo Lins não só aceita a narrativa sobre a liderança de Ismael, como a reforça. Enquanto Valdirene não se decide entre ficar com Brancura, Sodré, Valdemar ou nenhum deles, Ismael só se preocupa com questões artísticas. Nas páginas iniciais do romance, em algum momento de 1927, Ismael já tivera seu *Me faz carinhos* comprado e gravado por Francisco Alves, mas ainda não inventara o surdo nem revolucionara o samba gravado com *Nem é bom falar* e *Se você jura*. Junto com Alcebíades Barcelos, o Bide, e Nílton Bastos procura, conscientemente, uma polirritmia nova: “uma batida grave para marcar, umas agudas para recortar”. Os parceiros banem os instrumentos de sopro e a maioria dos de corda do seu bloco de carnaval, e mais tarde da sua escola de samba, para deixar claro que o uso do tempo é o elemento ao qual todos os outros devem se subordinar. O encanto do samba só se mostra plenamente no concerto de instrumentos rítmicos distintos, tendo o surdo como limite e fundamento. Só pandeiro, cuíca e prato raspado com faca não bastam para se chegar ao verdadeiro samba do Estácio, e mesmo estes têm de ser tocados no estilo do Estácio para vir a formar uma bateria de escola de samba.

Até aqui, nenhuma afirmação muito controversa. Como dito acima, Paulo Lins só eleva ainda mais a estatura de Ismael e outros precursores, como Alcebíades Barcellos (Bide), Armando Marçal, Edgar Marcelino dos Passos, Rubem Barcellos e outros. O singelo aceno sobre o tema das fontes anônimas do samba não muda o retrato geral da turma do Estácio. Como notado por Carlos Sandroni, a historiografia

sobre a origem do samba se divide em duas vertentes principais. Existe uma narrativa que começa no lundu, passa pelo maxixe e chega ao samba do Estácio, privilegiando o seu caráter de gênero popular. Outra vertente é a narrativa folclórica, que privilegia as tradições rurais, algumas delas de origem nordestina, que deram origem à batucada tal como conhecemos mediante o samba do Estácio (Sandroni, 2001: 97). Essas vertentes se combinam ou se afastam com base em critérios até hoje não tornados claros pelos estudiosos. Desnecessário dizer que uma das razões para essa ambiguidade é que é muito mais difícil encetar a segunda linha de investigação, embora alguns, como Nei Lopes, busquem estudar o “negro no Rio de Janeiro e suas tradições musicais” (Lopes, 1992). Lins mostra Bide criando e batizando o tamborim, ou melhor, recriando-o, alegando que o instrumento já era usado no cucumbi (um antigo folguedo do tempo do Império).

Alguns leitores não discordaram da importância dada a Ismael Silva, mas do modo como ela foi formulada. A discussão foi desencadeada pela crítica de Sérgio Cabral (pai) na edição de 29 de abril de 2012 da *Folha de São Paulo*. Incomodou Cabral o retrato de Ismael Silva como capoeirista e homossexual assumido. Ninguém que tenha realmente conhecido o grande compositor concordaria com esse retrato, afirma o historiador das escolas de samba cariocas. Ismael não era truculento como Brancura, Baiaco e Kid Pepe. O retrato legado à posteridade por outras fontes é o de um homem reservado em relação à sua vida pessoal. Nunca se soube de uma relação amorosa duradoura com mulher nenhuma (Soares, 1985). Assim, o atletismo e a postura abertamente gay estão descartados. Contudo, em favor de Lins temos de ponderar que a reserva não seria uma prova de heterossexualidade, considerando a época e o ambiente em que Ismael tinha de sobreviver. Em favor da tese da homossexualidade de Ismael Silva há apenas indicações, pró e contra. Há declarações abertamente pró, como a de Getúlio Marinho “Amor” (Didier e Máximo, 1990: 368). O assunto do Brancura histórico também suscita discussão. Em *Desde que o samba é samba*, ele é um cafetão que só ocasionalmente recorre à violência, principalmente como autodefesa. Brancura parece ter sido mesmo o autor dos sambas que assina, mas também um verdadeiro sádico (Didier e Máximo, 1990: 290). O seu papel no romance é servir de contraponto à figura de Ismael. O mais importante a seu respeito em *Desde que o samba é samba* é que não se decide a renunciar à violência e tentar ser um grande artista, como seu amigo e mentor aconselha. Brancura não tem uma vocação forte o suficiente para resistir à vida bandida. Ele tem o dom musical, mas não a entrega de corpo e alma ao dom, enquanto Ismael compreende claramente o instante histórico que está vivendo, e o que lhe cabe fazer. O artista não pode ter medo de desagradar o público, nem de ir aonde a sua arte pedir. Este é um dos motes de *Desde que o samba é samba* e talvez um recado de Paulo Lins para si mesmo e para o público leitor, depois do sucesso estrondoso de *Cidade de Deus*, o livro e o filme.

O assunto da confiabilidade da reconstrução histórica a respeito de personagens e fatos importantes da história carioca é inevitável. A veracidade histórica, decerto, deve ser respeitada. Por sua vez, Paulo Lins subordina toda pretensão de fidelidade histórica à sua visão artística. Estamos diante de um impasse

e de uma contradição frontal? Talvez não. A possibilidade da veracidade histórica se impõe a todos os historiadores do período, dada a imensa dificuldade de se escrever uma história do povo brasileiro. As fontes documentais são praticamente inexistentes e os contemporâneos dos eventos mencionados estão todos mortos. Estamos lidando com uma história ainda relativamente desconhecida, que talvez permaneça assim para sempre. Faltam os registros mais básicos desta história, feitos pelos interlocutores mais frequentes das classes populares (jornalistas, policiais e médicos). Sabemos sobre Ismael Silva, de modo geral, o que o próprio Ismael queria que soubéssemos, como a história de como ele, aos sete anos de idade, foi sozinho até a escola primária e exigiu ser matriculado. Quem pode afirmar que não foi assim?

Talvez o desgosto de alguns leitores seja suscitado principalmente porque Paulo Lins pensa e escreve como um artista, e não como um historiador. Sua reconstituição histórica não é revoltantemente arbitrária, mas está claramente a serviço de algumas teses de cunho histórico-musical e de audaciosas afirmações poéticas. As teses histórico-musicais são: o grupo do Estácio criou uma música que começa no samba de Sinhô, Donga e João da Baiana, mas também na roda de batucada, no candomblé, na umbanda e no jongo. Ao mesmo tempo em que se alimentam destas fontes, transforma-as profundamente, graças aos instrumentos de que se utiliza e à complexidade rítmica muito maior. Paulo Lins, que não é historiador ou cientista social, vê como a revolução musical do Estácio repercute em todas as esferas. Nos meses que precedem o primeiro desfile da primeira escola de samba, a Deixa Falar, no Carnaval de 1929, acontece algo extraordinário, e não apenas no âmbito da música. Melhor dizendo: o que acontece na música não se limita a uma esfera autocontida da apreciação estética. Neste contexto, é preciso também falar da presença da religião em *Desde que o samba é samba*. Afinal, os exus e as pombo-giras estão sempre presentes como amigos e mentores dos homens. O candomblé é citado com respeito, como o espaço que abrigou inicialmente os sambistas e as sessões de umbanda, mas os seus orixás velam de bem longe pelos homens. Os enviados do sagrado são todos subdivindades. Lins recria poeticamente a fala de caboclos, pombo-giras e exus, fazendo com que misture Maiakóvski com os pilares doutrinários da umbanda. A intimidade e liberdade no tratamento da forma de falar das entidades da umbanda é mais um sinal de que Paulo Lins não cedeu à autocensura na redação do seu novo romance.

Reside aqui, talvez, a grande novidade do novo romance, em comparação com *Cidade de Deus*. No mundo de *Cidade de Deus*, a arte e a religião não são “o grande poder transformador”, para citar a canção de Caetano Veloso que dá título ao livro. Os marginalizados do segundo romance de Paulo Lins ainda são os protagonistas, e muitos deles continuam a não ser poços de virtude. Entre eles, porém, há diferenças importantíssimas. A dedicação à arte e à religião, de preferência à luta ou à política, não constitui uma fuga diante da dura realidade. Agora, a visão do autor do que seja a civilização é que ela precisa de arte e religião, e ambas surgiram de modo privilegiado neste lugar e momento, mesmo que preparadas por séculos anteriores. Paulo Lins canta o nascimento de um país em que o negro não será reverenciado como o responsável pelo seu estrato venerável, pré-histórico e ultrapassado. O

advento do samba e da umbanda aponta para o futuro, como reza o epílogo: “o novo mundo achando o seu lugar”. A presença do negro no Brasil é olhada como fator de civilização, não apenas “por baixo”, como em Gilberto Freyre, mas principalmente “por cima”. Freyre indica a presença do negro africano na constituição de tudo o que no Brasil tem a ver com a esfera privada, das relações pessoais, e também da esfera técnica (modos e produtos do fazer técnico). Não que ele esteja errado, ou que Paulo Lins não possa reconhecer que há uma verdade na saga do negro brasileiro pela perspectiva freyriana. Contudo, a história do negro no Brasil que Freyre conta não comporta uma visão poética, que é, ao contrário, a única que importa em *Desde que o samba é samba*.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Sérgio. Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga que samba. *Folha de São Paulo*, 29 de abril de 2012. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39878-apesar-do-titulo-livro-de-paulo-lins-tem-mais-intriga-que-samba.shtml>>. Acesso em 7 de julho de 2012.

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

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MAIA, Maria Carolina. A voz do samba. *Veja*, 30 de Março de 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>>. Acesso em 7 de julho de 2012.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e FUNARTE, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

VASCONCELLOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

RESENHA RECEBIDA EM 09/07/2012 E APROVADA EM 09/11/2012.