

GABRIEL MARQUES MESSIAS

**SÍNCOPE E DESVIO: DESDE QUE O SAMBA É
SAMBA DE PAULO LINS**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2015

GABRIEL MARQUES MESSIAS

SÍNCOPE E DESVIO: DESDE QUE O SAMBA É SAMBA DE PAULO LINS

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação do Prof. Sandro Maio

SÃO PAULO

2015

MONOGRAFIA DEDICADA À MINHA ESPOSA RENATA, CUJO
COMPANHEIRISMO FOI ESSENCIAL PARA A PRODUÇÃO DESTE
TRABALHO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à parceria de meu orientador Sandro Maio, que soube mediar meu processo de construção de conhecimento por meio de intrigantes diálogos.

RESUMO

A presente monografia analisa o romance **Desde que o Samba é Samba** de Paulo Lins na intenção de explorar e analisar na narrativa a presença da síncope, recurso rítmico que caracteriza o gênero musical que dá nome ao romance. O estudo será mediado por algumas relações com a história do samba e da cultura africana no Brasil, a partir da fundamentação crítica de autores como Nei Lopes, Antônio Risério e Terezinha Antonacci. A estreita relação do escritor Paulo Lins com o tema central da obra aponta caminhos para a apreensão das formas que o romance transita. A presença de uma bibliografia no final do livro dialoga com o fundo temático da obra e assume uma importância fundamental para sua leitura. Também, as relações literatura e a música a partir da ideia de malandragem são observadas a partir de pontos conceituais dos estudos de Antonio Candido e José Miguel Wisnik. Para compreensão do procedimento que faz da forma do livro parte da proposta do autor, os estudos de Bakhtin sobre cultura popular serão utilizados como referência. Com isso, a leitura da síncope não será apenas percebida como presença na narrativa de Lins, mas contextualizada de modo a estruturar a narrativa e percebê-la como integrante de uma forma de cultura de expressão artística do período figurado na ficção, revelando o ideal de resistência do samba.

Palavras-chave: Literatura contemporânea, samba, narrativa, cultura popular

Sumário

Introdução.....	7
------------------------	----------

Capítulo 1: O livro, o autor e seus lugares

1.1 Morro, samba e literatura. Paulo Lins, seus lugares e a parceria com os fatos.....	10
1.2 Síncope: o que define o gênero, o que marca o sambista.....	17
1.3 Breve trajetória do samba até a década de 20.....	23

Capítulo 2: Desde que o samba é samba e cultura

2.1 Aproximações entre Desde de que o samba é samba e a leitura de Bakhtin sobre a cultura popular.....	30
2.2 A ordem e a desordem de Exu.....	36

Capítulo 3: Os desvios e a dualidade em Desde que o samba é samba

3.1 Os títulos e seus sambas	48
3.2 Narrativa e síncope	50
3.3 Da bibliografia e as possibilidades de leitura.....	56
3.4 O desvios do corpo do texto	58
3.5 As marcas da ambivalência no enredo	63

Conclusão.....	72
-----------------------	-----------

Referências bibliográficas	76
---	-----------

Introdução

Paulo Lins tornou-se um dos grandes representantes da voz da periferia do Rio de Janeiro na literatura. Escritor e roteirista carioca que teve seu reconhecimento por meio de **Cidade de Deus**, livro publicado em 1997, adaptado para cinema em 2002 por Fernando Meirelles, recebendo indicações ao Globo de ouro e ao Oscar. Isso lhe rendeu trabalhos também como roteirista de séries de televisão e vídeo clipe. Depois de dezesseis anos sem publicar prosa literária, surge **Desde que o Samba é Samba**, romance que conta a história da criação da escola de Samba do Estácio de Sá, bairro onde viveu.

O universo de **Desde que o Samba é Samba** e **Cidade de Deus** evidencia quais as ocupações de Lins em sua literatura. Sobre a criminalidade ou o a trajetória do samba na década de 1910, o escritor investe sua experiência como acadêmico e poeta para que as margens do Rio de Janeiro cheguem ao leitor. Sua habilidade como escritor contribuiu para que o cinema se instigasse mais a explorar essa temática, isso fez com que Lins se aventurasse também na produção de roteiros para televisão e para o mercado cinematográfico. Em seu trabalho como roteirista a proposta não é diferente; escreveu o roteiro da minissérie **Cidade dos Homens (2002)** e do filme **Quase dois irmãos (2004)** que também traz a periferia em foco.

Desde que o Samba é Samba foi o livro escolhido para análise na presente monografia. Nele o autor apresenta a periferia do Rio de Janeiro na década de dez e o processo de reelaboração do gênero musical samba por Ismael Silva. Com isso, a presença de elementos da cultura popular da época é marcada de maneira expressiva. Os ofícios marginalizados pela sociedade como a prostituição, o tráfico de drogas e de armas fazem parte do cenário; a capoeira e a homossexualidade também o compõem. O autor utiliza e apresenta no livro uma bibliografia sobre esses e outros temas que cercavam a periferia da época para elaborar o romance.

O movimento acadêmico de pesquisa realizado pelo escritor para construção dessa obra não foi diferente na elaboração de **Cidade de Deus**,

oriundo de seus estudos na Unicamp. **Desde que o Samba é Samba** segue a mesma proposta de pesquisa, nele a violência também está presente, não como tema, como na ficção anterior, pois nesse romance o samba é quem tematiza a obra.

Foi pensando no samba e em tudo o que ele representa na história do escritor que se questionou: seria possível encontra-lo na narrativa do autor? E se de fato estiver presente, que leitura pode ser feita disso? Para chegar a uma possível resposta será necessário entender melhor o que caracteriza o samba.

De 28 de novembro a 2 de dezembro de 1962, foi realizado o *Primeiro Congresso Nacional do Samba*. No encerramento desse Congresso foi apresentada uma carta que trazia o elemento que caracterizaria o samba, esse elemento foi a síncope, um recurso rítmico baseado na ausência de marcação de uma batida do compasso que recai com mais força na marcação seguinte. Esse procedimento promove a sensação de desvio rítmico.

A presente monografia questiona como o samba está presente no romance de Lins. É bom evidenciar que o que caracteriza esse gênero, segundo as pesquisas realizadas neste trabalho, é o que se chama de síncope, recurso rítmico muito forte na música africana. Portanto, mais do que encontrar o samba no romance, é encontrar junto com ele, a presença de todo contexto cultural que o construiu.

É possível que essa presença seja marcada na forma como o romance foi narrado. Pensa-se assim ao se deparar com a trajetória de Paulo Lins até se tornar escritor de romance. O leitor constatará durante a leitura da monografia que a carreira de compositor e poeta já fizeram parte da trajetória de vida de Lins, portanto, há a possibilidade de se encontrar na narrativa de **Desde que o Samba é Samba** algum procedimento que se aproxime da síncope.

Para estudo dessa hipótese, ter-se-á a construção de três capítulos. O primeiro será dedicado ao reconhecimento das raízes do autor e sua relação com o samba. Aqui será possível notar que Lins fala de um espaço que é seu e, mais do que isso, que ele levou para os outros lugares de atuação profissional. Também será possível encontrar nessa parte da monografia um panorama sobre a trajetória histórica do samba até a década de vinte. A visão

da cultura africana sobre a música, ritmo e religião estarão também neste capítulo e serão de extrema importância para a compreensão do que é a síncope.

No segundo capítulo, os princípios religiosos iorubas que deram origem ao candomblé serão apresentados sob a Luz de Maria Antonieta Antonacci (2013) e Antonio Risério (2012) e colocados em análise junto ao que disse Candido (1970) em **Dialética da malandragem** sobre a hipótese de um perfil de sujeito e sua relação com a ordem e a desordem; e Bakhtin (1987), em **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, para tratar de elementos da cultura popular. Após a análise, o ensaio **Machado maxixe: o caso Pestana** de José Miguel Wisnik (2003), texto que trabalha a presença do maxixe e seu contexto no conto de Machado de Assis, será apresentado e aproximado a algumas características do romance de Lins.

A análise do romance será feita no terceiro capítulo. Contendo em seus subtítulos a retomada de pontos importantes tratados no segundo capítulo, pontos que serão de suma relevância na análise da síncope na narrativa, seja ela no desenvolvimento do enredo ou no movimento corporal das personagens; o título e a bibliografia também ganham espaço para análise.

Será possível notar, principalmente no terceiro capítulo, a proposta de leitura utilizada para o contato com a síncope. Esse procedimento pode promover outro olhar para o trabalho de Lins; pensa-se, com isso, na reflexão sobre possíveis leituras de temas relacionados à cultura africana e periferia social. É necessário beber mais nas fontes dos ancestrais africanos para que se possa ler esse espaço em que Paulo Lins também habita, para que se pense em procedimentos, ou seja, em possibilidades de contato com o trabalho desse escritor. Na intenção de promover mais discussões a respeito é que se constrói essa monografia.

Capítulo 1. O livro, o autor e seus lugares

1.1 Morro, samba e literatura. Paulo Lins, seus lugares e a parceria com os fatos

“Nem sei o que é meu e o que é dos outros”

Paulo Lins

Tem-se a intenção aqui de apresentar um escritor que não buscou a produção de prosa literária durante boa parte de sua vida. Como muitos jovens da periferia, fica difícil esclarecer o que de fato buscava. Morador do Estácio de Sá, bairro que acomodou os descendentes de diversas nações africanas que viviam nos cortiços demolidos pela operação “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX, atualmente considerado o complexo de favelas mais antigo do Rio de Janeiro, Paulo Lins quando criança escrevia samba com compositores mais velhos, possíveis herdeiros das mais diversas tradições africanas. Com o envolvimento da comunidade nas escolas de samba e, sendo o bairro do Estácio um dos redutos maiores da origem do samba no Rio de Janeiro, é fácil compreender quanta relação o gênero possui com a vida de Lins. Em uma roda de conversa no **FESTI POA** (2012), afirma que, quando criança, passava em frente a bares onde os grandes bambas se reuniam para compor. No entanto, sob orientação de sua mãe que dizia que aquilo era lugar de bandido, não habitava esses espaços; só mais tarde passou a frequentar ambientes de reunião de compositores, poetas e atores.

Na adolescência ganhou uma máquina de escrever da professora. O bom rendimento na disciplina de Língua Portuguesa na escola fez com que os compositores pedissem a Lins que mimeografasse os sambas que seriam apresentados no desfile de carnaval e, já que era bom com a escrita, solicitavam ao jovem que acrescentasse “floreios” nas letras. Logo ele pôde ouvir os sambas da avenida com alguns de seus versos. Começa aí, sem ter consciência de que o fazia, a produção por meio da parceria. Percebendo que era vítima da malandragem ao notar que seus floreios eram mais do que simples retoques na música, Lins decide compor, junto de seu amigo Etelvino,

seu primeiro samba enredo, o tema dado ao garoto e que virou título do samba foi: *Transamazônica [1970?]*, para o bloco Estrela do Jacarepaguá. O samba ganhou o carnaval daquele ano e Lins se envolveu com mais intensidade na produção de sambas e poesia. Em entrevista realizada no **VI Festival da Mantiqueira** (2013) o escritor afirma que também chegou a fazer parte da bateria de escola de samba.

Aos dezoito anos chega o momento de ingressar na vida acadêmica. Lins cursa a faculdade de Letras, faz mestrado em linguística pela Unicamp e inicia um trabalho antropológico sobre a criminalidade na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Ele mesmo realiza as entrevistas; afirma que era morador do local e conhecia toda a comunidade, o que possibilitaria o acesso aos criminosos. Trazer a trajetória da vida de Lins acarreta na apresentação dos diversos espaços que habitou e que foram relevantes para a construção de sua identidade autoral. Na construção desse rumo criou-se um compositor, um poeta e um pesquisador que, durante a produção de seu trabalho, percebeu a possibilidade de transformação de sua pesquisa em uma narrativa. Surge **Cidade de Deus**.

Segundo o escritor, sua expectativa era a venda de três mil cópias, para as universidades do país. Seu trabalho tinha a intenção de apresentar a violência na periferia do Rio de Janeiro. Mas assim que recebeu a visita de João Moreira Sales trazendo a projeção que o livro poderia tomar, Lins percebeu que fizera algo diferente e a expectativa aumentou quando Luiz Schwartz, seu editor, indicou o livro para o prestigiado crítico literário Roberto Schwartz, que o leu e publicou um artigo em *Sequências brasileiras* (SCHWARTZ, 1999). No texto, compara a dinâmica da obra aos filmes de gângsteres, além de aproximá-lo ao conceito de dialética da malandragem, de Antônio Candido (1970).

A palavra “trabalhador” torna mais condenável a violência dos bandidos? Ou pelo contrário ela escarnece do otário que o quis enganar? Impossível dizer. A ambivalência no vocabulário traduz a instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação, um certo negaceio malandro entre ordem e desordem (para retomar, noutra etapa, a terminologia de “Dialética da malandragem”) (SCHWARZ, 2014, p.201)

Nota-se que a aproximação desse conceito se dá pelas percepções de uma narrativa “ambivalente”, o que constará também na análise do presente romance. A publicação dessa leitura resultou no sucesso já sabido do livro e da adaptação para o cinema indicada ao Oscar. Todo esse sucesso não foi esperado por Lins que retrata o momento em que a editora o responde: “*Ai liga o João Moreira Sales, ai chega na minha casa, tava na minha. Pô o seu livro, li o teu livro, teu livro vai pro mundo todo... Ele me falou tudo. Ai o pessoal passou para outros escritores lerem.*”¹ (Paulo Lins)

Em entrevista ao *Jogo de Ideias* (2012) e ao *FESTIPOA* (2012)², o escritor revela alguns hábitos interessantes sobre sua maneira de produção. Segundo ele, um dos exercícios que lhe dá prazer é o de criar variações dos clássicos; reescrevê-los. A interferência das influências adquiridas por meio desse hábito levaram o autor a apresentar o seguinte relato: “já não sei o que é meu e o que é dos outros”.

Pensando no lugar de onde saiu esse escritor, fica possível trazer relações entre a cultura experimentada no Estácio sobre sua forma de produção literária acadêmica. Se desde criança a produção em parceria já era algo habitual, até onde o não saber o que é dele e o que é dos outros é resultado da continuação dessa cultura de parceria. O que esse questionamento revela é que Paulo Lins carrega a produção em parceria, muito parecida com que ocorreu na sua adolescência e infância, parceria que mostra

¹ Jornal Vaia.FESTIPOA 2012-PAULO LINS. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3iFsHzjY88>>

² ...Como o romance você passa muito tempo com ele trabalhando, você vai pegando. Tem coisas que eu não sei de tanta influência, eu não sei o que é meu e o que é dos outros. De tanto roubar, aquela coisa de você pinçar, de você fazer, ficar trabalhando, fazendo variação do que você gosta. Itaú cultural. Paulo Lins -jogo de ideias (2010) - Parte 1/2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>

Quando eu estava escrevendo meu livro agora (Desde que o samba é samba), o Ferrez foi lá pra casa e a gente começou a ler o livro dele (Marcelino Freire), aí lia em voz alta e via o que estava certo e o que estava errado. Ai fiquei uma semana com Ferréz, lendo. A gente pegou Marçal Aquino, Marcelino e Milton Hatoum... Ai a gente falou: “Vamos reescrever esse texto do Marcelino. Ai a gente reescreveu o texto todo. Ai pegamos o texto do Milton Hatoum e reescrevemos o texto todo. Isso ai ficava a madrugada toda. Jornal Vaia.FESTIPOA 2012-PAULO LINS. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3iFsHzjY88>>

Percebe-se aqui, em diferentes entrevistas, a apresentação da prática de reescrever obras. Lins apropria-se da escrita do outro para construir a sua e, como se destaca na segunda citação, também o faz em parceria. Vê-se aqui o constante movimento dessa prática de produção em grupo como parte inerente do escritor.

a obra não como fruto de um ser inspirado, o vate, mas como trabalho, fruto de um grupo, como foi a pesquisa criada também com o uso de entrevista com os moradores de seu bairro, seus “amigos”, como ele mesmo diz. Se a prática dessa parceria for fruto do samba, pode-se pensar no samba como cultura? E se de fato for, o que a caracteriza como samba? Como esse samba aparece em seu objeto literário? Contextualizando o local de onde escreve Lins, é possível visualizar a complexidade de seu trabalho e os problemas que ele forma.

Dentre ofícios, destaca-se em Paulo Lins o de roteirista, também premiado por **Quase dois irmãos** (2004), filme dirigido por Lucia Murat. Ele também escreveu alguns capítulos para séries como **Cidade dos homens** (2002) e **Subúrbia** (2012) exibidas na rede Globo de televisão, além de trabalhar no roteiro de **Orfeu** (Diegues, 1999) e dos videoclipes: **A minha alma (a paz que eu não quero)** (LUNDI, LINS e SILVEIRA.1999) d’Ó Rappa e **Não se preocupe comigo** (LINS, 2005) da F.U.R.T.O. Mas dentro do que se observa para compreensão maior de quem é esse escritor, vale uma leitura cuidadosa de como o trabalho de roteirista conversa com a história escritora de Lins. Em entrevista ao **Jogo de ideias** (2010): “*O roteiro só acaba quando o filme acaba. Enquanto o diretor filmava ele ia ligando pra mim, pedindo que eu criasse uma determinada cena*”. Aqui a parceria acontece novamente, a produção de um objeto feito a quatro mãos preocupadas com a obra, nessa situação não se tem uma inspiração que o leva a se isolar do mundo para que o sobre humano entre em ação e produza algo sublime. Ocorre a composição em grupo, indivíduos trabalhando juntos para a produção de algo que dialogue com o público.

A possibilidade do desenvolvimento desse tipo de trabalho em parceria, em todos os ofícios do autor, construiu-se com base naquilo que ele viveu no Estácio, na cultura de produção em parceria. Se em **Cidade de Deus** ele se inspirou em relatos de moradores, coletados em sua pesquisa³, em **Desde que o samba é samba** (LINS, 2013) isso ocorre com documentos acadêmicos, bibliografia audiovisual e entrevistas com sambistas e entidades da Umbanda.

³ Itaú Cultural. Paulo Lins-jogo de ideias (2010) - Parte 1/2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>

Esse romance foi a reprodução de um trabalho realizado para uma disciplina opcional de antropologia, na qual seu desempenho não foi bom.

Com o romance cujo samba entra como temática e sendo o autor oriundo da cultura do samba, é importante pensar na importância de um olhar minucioso sobre essa produção? Para compreensão de como esse elemento se fundiu com a narrativa textual? Talvez não seja ideal pensar em parceria entre literatura e samba, pois Lins faz parcerias com outras vozes, habitam diversos espaços, e com elas cria um objeto único, miscigenado, difícil de definir. E a consciência dessa parceria para a produção de algo que represente essas vozes fez com que em **Desde que o samba é samba** (LINS, 2013) o autor apresentasse no final da obra uma bibliografia. O que revela uma singularidade importante em sua figura de escritor: como pesquisador, o material de sua bibliografia fica visível na composição histórica do cenário ficcional e, de certa forma, na construção dos argumentos que armam o pensamento que subjaz a forma do romance. Percebe-se também um outro desdobramento para a ideia da prática de *parceria* e a indicação de um trabalho que coloca em relevo o sentido integrador da construção em grupo.

Quem seria então esse autor? Com essas informações é possível ter um pequeno panorama, cheio de interessantes contradições encontradas em seu romance, pois cria uma obra com dados históricos, mostra a invenção do samba em um momento em que esse já existia, produz uma literatura, mas com bibliografia acadêmica, e para problematizar ainda mais, escreve sobre o lugar em que nasceu.

As obras de Lins em momento algum negam a relação com sua vida, nem mesmo o processo de produção dessas. **Desde que o samba é samba**, seu atual romance, não é diferente. Publicado no final de 2013, o livro traz como fundo histórico a periferia do Rio de Janeiro da década de 20, com personagens baseadas em personalidades reais, importantes para o desenvolvimento do tema central: a criação do gênero musical samba. Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, 1905-1978), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908-1935), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-1975) formam o grupo que criou o gênero com as características que ainda fazem parte dele, e a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Os lugares, eventos e personalidades são

todos baseados em registros históricos. Da presença de Manoel Bandeira e Mario de Andrade, aos sambas na casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854-1924), importante personalidade negra da época, toda a construção da ficção foi com base em pesquisas. As representações feitas sobre as entidades da Umbanda foram criadas por meio de entrevistas realizadas em terreiros. Lins buscou a atmosfera do momento em que o samba se formava como gênero musical, junto a isso ele desenvolve a trama do triângulo amoroso Brancura Valdirene e Sodré, cujo desenvolvimento e resolu o dialogam com a cria o da escola de samba.

O local   o que o narrador chama de “zona do baixo meretrício” na cidade do Rio de Janeiro, década de 20, e traz como protagonistas dessa história as personagens: Valdirene, prostituta que vive nesta condi o desde criança, iniciada neste ofício pela mãe. Brancura, malandro cáften, compositor e capoeirista, Sodré, malandro descendente de portugueses, antagonista de Brancura e, correndo quase paralelamente a isso, Silva, personagem que representa o compositor Ismael Silva, revolucionário que idealizou e reformula es no gênero musical samba como   conhecido atualmente.

O Livro inicia-se com a personagem Sodré, que sai pelas ruas na inten o de matar Valdemar, um cliente de Valdirene, pela qual   apaixonado. A tentativa   um fracasso e, para surpresa do leitor, uma cilada criada por Brancura para ver Sodré e Valdemar se matarem. O fracasso ocorre por que a mãe de Valdemar vai buscá-lo na zona e chega a tempo de impedir o assassinato. Por ser mulher do falecido malandro Ernesto, respeitado pelo envolvimento com o samba, Brancura permite que Valdemar v  embora com sua mãe com a condi o de não voltar. Tia Amélia, mãe de Valdemar, surpreende-se com o bom julgamento que fizeram de seu falecido marido, sentindo-se arrependida de quando o julgava mal por frequentar aquele lugar.

Brancura não resistia   sedu o das mulheres da comunidade, mesmo envolvido com Valdirene desde a adolescência, acabou se relacionando com Ivete, uma garota de quinze anos que era apaixonada pelo cáften. Brancura foi denunciado pela mãe de Ivete e vai para a cadeia, l  ele promete endireitar-se e promete se casar com Ivete. De fato se casam, e, no terreiro de Umbanda, Brancura pede a Tranca Rua das almas que lhe abra os caminhos para que ele

possa se tornar um bom compositor como Silva. A entidade orienta Brancura a frequentar as rodas de samba, trabalhar, largar a bebida, a criminalidade e as encrencas nos bares.

As orientações são cumpridas e ele percebe bons resultados. Não aparece mais na zona, o que deixa Valdirene sem rumo e Sodré livre para conquistá-la. Mas a pressão de da esposa e da condição em que vive entram em conflito quando ele se lembra de todos os elementos que rodeavam o samba e que ele não poderia apreciar. Então acaba cedendo e criando conflitos com sua atual esposa. Desses conflitos nascem composições com Silva e também permite a Brancura acompanhar a criação do novo conceito de Samba criado. Para Silva, o samba não estava mais representando a comunidade, não era possível sambar e caminhar pela avenida ao mesmo tempo. Durante a elaboração desse novo samba, desenvolvem-se outros instrumentos como o tamborim. O instrumento é criado com uma lata de manteiga e corrobora com a evolução rítmica proposta pelo compositor.

Dentro do desenvolvimento dessa parte do enredo, logo que Brancura e Ivete se casam, eles visitam o terreiro de Umbanda e lá a mãe de santo conta-lhes a história da umbanda, evidenciando a existência dessa religião por consequência do preconceito e segregação, pois ao perceber manifestações de entidades de origem negra, indígena e de ofícios imorais para a sociedade, os membros da comunidade espírita da época expulsaram e impediram a inclusão desse grupo na religião.

A presença da Umbanda e do Candomblé são muito fortes nesse livro, por meio do espaço cedido pelas mães de santo é que o trabalho de Silva é desenvolvido. Assim, com sua popularidade ele consegue um interprete famoso para gravar sua música: o personagem Alves, representando o cantor Francisco Alves (1898-1952).

O movimento cultural do samba na zona do baixo meretrício é tão rica que atrai referências do modernismo como Mario de Andrade e Manuel Bandeira. A homossexualidade do primeiro é tratada com naturalidade assim como a de Silva. Nota-se a inserção de personagens históricos, não apenas os já citados, mas Noel Rosa, Cartola e outros que contribuíram com o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro da década de 20.

Enquanto Silva e seus parceiros ascendem no universo do samba, que aos poucos vai ganhando prestígio. Brancura, Sodré e Valdirene, vivem em conflito. Valdirene deseja largar a prostituição, ter filho e morar em outro lugar, Sodré deseja Valdirene, mas possui uma vida dupla de traficante cafetão e funcionário do Banco do Brasil, e Brancura pensa que deve mudar de vida e ser um trabalhador, mas algo dentro dele não resiste ao meio em que foi criado fazendo-o ceder.

Há certo momento em que Valdirene engravida e não tem certeza se o pai é Brancura ou Sodré, o nascimento da criança se dá próximo ao nascimento da primeira escola de samba. Concebido os gêmeos, uma criança negra e outra branca, o protagonista e o antagonista assumem a paternidade de cada criança. O livro encerra com a voz do narrador, que durante o livro diz não compreender algumas atitudes das personagens e também as questiona, nessa narrativa final ele mostra a escola de samba entrando na avenida fazendo alusão, em determinado momento, a um parto tranquilo com todos em harmonia.

O autor permite a construção de reflexões a respeito da formação da cultura popular quando traz as personagens transformando o repertório que tem em mãos em algo novo. Da mesma forma que Valdirene é o canal da miscigenação, a formação da escola com a presença do negro e do branco também o é. Se durante toda a obra os conflitos culturais são o fio condutor da narrativa, ela se resolve no olhar para aquilo que foi oprimido e se resolve na comunhão com alguns elementos da cultura de influência europeia. A ideia de organizar, sistematizar e institucionalizar o movimento pode ser visto como o recurso da cultura burguesa.

1.2 Síncopa: O que define o gênero, o que marca o sambista

Um dos aspectos mais fortes e característicos do gênero musical samba está na síncopa, deslocamento rítmico contra métrico que provoca o corpo à dança. Contrário à proposta desse recurso na música europeia, a síncopa que caracteriza o samba possui origem africana e é uma constante no andamento musical do gênero, determinado, então, como elemento

caracterizador do samba. Estudar a síncope é importante pois sua prática foi concebida por Muniz Sodré, jornalista, sociólogo e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como uma forma de resistência e, como esse autor é apresentado na referência bibliográfica do livro de Lins, é importante compreendê-la para que o olhar sobre esse gênero musical, que é também título e tema do livro, seja amplo e contextualizado.

Parte da herança musical deixada pelos bantos, a síncope ou síncopa, como alguns autores assim preferem, está presente no samba da década de vinte, fundo histórico do romance **Desde que o samba é samba** (LINS, 2013). No decorrer deste capítulo apresenta-se, também, como esse elemento musical chegou até o samba da década de vinte e, por meio de um breve apanhado histórico, como é possível reconhecer seu valor na cultura negra.

No entanto, para compreendê-lo melhor, é coerente que se contextualize dois lugares de onde se observa a música negra na direção de uma compreensão da representatividade desse recurso musical na música africana. Apresentar olhares, ainda que de forma breve e geral a esses dois lugares, possibilitará a compreensão de como as relações se davam em torno desse tipo de música no Brasil.

É indispensável considerar que a maneira como o senso comum do grupo dominante do Brasil da época concebeu a presença desses elementos herdados dos povos africanos é semelhante à maneira como o colonizador concebeu a cultura africana que, de acordo com Maria Antonieta Antonacci, professora de história e de culturas africanas na PUC-SP, não percebia nesses povos o movimento de progresso pelo fato de não encontrar, na África ao sul do Saara a presença do código da escrita, a ausência de registros históricos e da arte à maneira europeia. Isso ocorreu em virtude de um contato pelo ponto de vista epistemológico ocidental, que não seria capaz de compreender, naquele momento, a integralidade da religião, arte, história, corpo humano e natureza, presente na cultura africana. Antonacci afirma que essa forma de pensar do europeu foi fortemente alimentada por Descartes:

A “ego-política do conhecimento”, inaugurada por René Descartes no século XVII, a partir do *penso, logo existo*, com Hegel, consolidou a visão universalista, projetando percepções do “homem europeu!”. (ANTONACCI, 2013.p.179.)

Nota-se como alguns princípios filosóficos europeus contribuíram para a impossibilidade de um diálogo coerente com as culturas africanas, mas, também por não compreendê-las integralmente, possibilitou-se que essas se reconstruíssem no Brasil com forte influência de sua origem.

Importante será, então, compreender como se dá o olhar africano primeiramente sobre o ritmo musical, agora sob a observação de Muniz Sodré, promovendo base para a leitura da síncope.

No interior de formas religiosas, o ritmo musical era um importante ponto de contato entre essa África “em miniatura”, crioula, e as civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram os principais grupos étnicos ou “nações” africanas. Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (SODRÉ, 2007, p.19)

Percebe-se nesta pequena explanação do que representa o ritmo para a cultura africana, o caráter religioso que utiliza a música: como elemento mítico que permite o indivíduo viver a manifestação musical. Esse caráter mítico está presente na forma rítmica africana quando traz o que Sodré (2007) denomina “tempo homogêneo”, uma representação do reviver o passado por meio da repetição cíclica de um padrão sonoro. A repetição desse padrão promove o constante resgate da sensação que esse provoca no corpo, e essa sensação corresponde a situação mítica, estendida pela repetição.

Esse efeito permite, então, que o indivíduo viva uma experiência, sinta-a em seu corpo. Assim, o ritmo na cultura africana pode ser lido como uma linguagem que preserva a história e a cultura de um povo: “Todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo” (SODRÉ, 2007, p.21). É coerente, portanto, que a cultura europeia alegasse ausência do progresso na cultura africana subsaariana, pois, tradicionalmente, não se pensava música dessa forma. Entrar no território do outro sem dialogar com seu olhar, não é entrar de fato. As invasões ao continente africano não intencionavam a troca de saberes e, ainda que fosse essa a intenção,

necessitaria de um processo muito alheio ao que o invasor possuía como verdade naquela época.

Se a definição de Muniz Sodré apresenta o ritmo como elemento de caráter mítico, cabe pensar como a cultura africana percebe a música. Evidente, de forma paralela a cultura europeia dentro dos modelos apresentados por Antonacci (2013):

Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada função autônoma, mas uma forma ao lado de outras-danças, mitos, lendas, objetos- encarregadas de acionar o processo de interação entre homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. (SODRÉ, 2007, p.21)

Oposta à mentalidade de separação e categorização para compreensão do mundo, não há esse tipo de segregação entre a música e os outros elementos culturais africanos, como já foi observado. Chega-se, então, à leitura do elemento síncope, que promove um elo entre a música e a dança:

Síncope, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. A missing-beat pode ser o missing- link explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncope, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal- palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta- no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 2007, p. 11)

A ausência provocada pela “síncope” é quem estimula o corpo a completar a música, dessa forma cria-se uma relação de interdependência entre as duas linguagens, pois assim como o corpo responde ao desvio sonoro da música, essa, por sua vez, também se constrói a partir do desvio do corpo para completar a ausência do som. Percebe-se aqui o perfil integrador da cultura africana, diferente à ideia de separação e categorização do pensamento cartesiano. Os povos que migraram para o Brasil na condição de escravos vieram com esse olhar integrador sobre o mundo e o deixaram como herança aos futuros brasileiros, que o reconstruíam.

Em 1962, de 28 de novembro à 2 de dezembro, foi realizado o *Primeiro Congresso Nacional do Samba* (SANDRONI, 2001, p.14), que contou com a participação de pessoas adeptas ao gênero: compositores, interpretes instrumentistas, estudiosos e apreciadores. Carlos Sandroni, Doutor em Musicologia pela Universidade de Tours, França, em seu livro **Feitiço Decente** (SANDRONI, 2001), apresenta uma observação importante na carta redigida pelo folclorista Edison Carneiro e apresentada no encerramento do congresso. A carta apresenta a síncope como elemento que caracteriza o samba não apenas tecnicamente mas também em sua tradição. Por isso, para preservar o samba, deve-se “valorizar a síncope” (SANDRONI,2001, p.14).

O autor destaca que o Congresso foi constituído não só por especialistas, mas simpatizantes do gênero diante de uma proposta que visasse definir o gênero não pelo ponto de vista técnico. No entanto, foi a síncope escolhida para definir a característica tradicional do samba:

Em todo caso, o fato é que essa alusão à síncope é a única tentativa em toda a *Carta* de definir, através de um termo técnico, o que seriam as características musicais tradicionais do samba que se queria preservar (SANDRONI, 2001, p.14)

Sendo eleita a síncope a característica que estrutura o samba, e, como já esclarecido que o objetivo não era definir o samba de um ponto de vista técnico; importante seria questionar como esse tipo de elemento pode representar toda a cultura do samba.

Usa-se cultura ao considerar o universo das rodas de samba, das escolas de samba e da religiosidade africana que acolheu o gênero em seus terreiros e contribuiu para o surgimento de diversos rituais, como o batizado de escolas feito na umbanda e no candomblé até hoje. Cultura, nesse contexto, pode ser lida sob a visão de um dos principais críticos literários ingleses, Terry Eagleton, em seu livro **Ideia de Cultura** (2003). Não aquela que representa o Estado, em que os interesses políticos estão sobre o cultural. Nesse olhar tem-se a cultura como modelo formador de um sujeito universal, a busca de tirar da diversidade um ser homogêneo que corresponda aos interesses de um grupo. Quando se traz o samba como cultura, representa-se o cultivo de uma herança como forma de desvio, negação do modelo de sujeito universal imposto pelo

Estado. Aqui se tem um sujeito que sente incompletude na natureza e na cultura apresentada pelo Estado, por isso ele se apega e transforma a herança cultural dos povos que o representaram em outro momento da história.

Interessante seria, então, questionar o que a síncope representa para o samba, como ele transcende o termo técnico para representar todo esse universo que cerca o gênero musical a ponto de se presentificar no romance de Lins. Para isso será importante buscar justificativas e compreensão do que é a síncope e por que foi denominada dessa forma.

Segundo Muniz Sodré, a síncopa consiste “na alteração rítmica de um tempo fraco em um tempo forte”, soa como uma espécie de deslocamento rítmico que, segundo o autor, possui um caráter de resistência do negro que cedeu à “supremacia melódica europeia”, mas preservou as características rítmicas de sua cultura. De fato, a síncopa também estava presente na cultura europeia, mas não era uma constante rítmica como na africana. Sodré define a postura de resistência da seguinte forma:

Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa- uma solução de compromisso. (SODRÉ, 2007, p.25)

Quando se diz que esse recurso já era utilizado pelos europeus, destaca-se aqui a inclusão da síncope como meios de desorganização⁴ (SHAYER, 1992, p.32) No entanto, a síncopa na cultura europeia não constituía a base rítmica da música, como ocorre na música africana. A influência europeia alterou o sistema melódico da música no Brasil, mas não extinguiu sua estrutura rítmica que, por ser oriunda de outra forma de pensar música, não se enquadrava sequer ao sistema de escrita musical europeu, trazendo problemas para sua representação na partitura. Tem-se então a semântica do termo síncope como justificativa da maneira como essa estrutura rítmica foi adotada pelo olhar europeu, que apresenta como primeiro significado da palavra a “perda de sentidos”, associado aqui a impressão de ausência e desvio que o deslocamento do tempo da nota promove no ouvinte.

⁴“Há alguns meios de organização que chamamos metro (como em poesia) e outros de desorganização, como o rubato (tempo roubado), síncope, ritardando, acelerando, e assim por diante.” (SHAYER, 1992, p.32)

Levando em consideração a breve explanação de qual era o olhar da cultura europeia sobre a africana é compreensível que o termo síncope tenha se tornado marca desse elemento tão estranho à uma cultura aos modelos europeus. A reflexão que contribui para justificar esse recurso rítmico como marca caracterizadora de tudo o que pode representar o samba inicia-se com a afirmação de Muniz Sodré, quando coloca a síncope como uma solução

Esta falsa submissão, esse desvio, caracteriza o samba e outros aspectos ligados a ele, como a malandragem. Assim como a síncope promove a sensação de desvio sonoro, a ausência preenchida pelo corpo, esse desvio também ocorre na cultura do samba. O contexto histórico apresentado por Paulo Lins em **Desde que o samba é samba** (LINS, 2013) é embasado em documentos acadêmicos de história e sociologia. Com a apropriação desses dados, Lins, que leu o trabalho de Sodré (2007) sobre o sincopado como representação de resistência, traz ao romance essa marca. Seja na capoeira, no repique dos instrumentos do samba e no perfil do personagem presente nas canções, o desvio é a marca que os une. Portanto, a síncope, como elemento de desvio rítmico, foi considerada não só o elemento que caracteriza o gênero musical samba, mas também toda a cultura que o envolve. E para observar o caráter de resistência desse elemento, apresentar-se-á a trajetória do Lundu, para que se perceba com ele como a aproximação da síncope musical pode ser feita com o movimento de desvio presente na cultura brasileira.

1.3 Breve trajetória do samba até a década de 20

Dá-se à família etnolinguística banto o nome de donos da raiz da qual procede as características musicais que definem o samba. “Angolas, congos, cabindas, benguelas moçambiques etc.” Como definiu Nei Lopes em: **Sambeabá** (LOPES, 2003). Foram esses grupos, espalhados pelo nordeste e sudeste do Brasil, que além de carregar o sistema econômico brasileiro sob as já sabidas condições desumanas de trabalho, também forneceram elementos fundamentais para a constituição da cultura nacional e que, aqui neste trabalho, destaca-se para análise, elementos que definem o samba:

Samba, entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Entre os bacongos angolanos e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística semba- rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, umbigada-, elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, as danças conhecidas como batuque baiano, coco, calango, lundu, jongo etc. (LOPES, 2003, p.14)

Vê-se na citação de Nei Lopes os diversos gêneros musicais oriundos daquilo que se classificou por umbigada e que levou ao que a cultura nacional define hoje como samba. José Ramos Tinhorão, em **Os sons dos negros no Brasil** (TINHORÃO, 2008), defende essa informação afirmando que até o início do século XIX todas essas manifestações musicais de influência africana eram classificadas como samba e, na condição de fruto de uma única raiz, possuíam algumas características em comum: a umbigada

Dentre essas variantes do samba rural o lundu será o objeto de observação para compreensão de sua evolução até chegar ao samba presente em **Desde que o samba é samba** (LINS, 2013). O lundu foi o gênero do samba rural que mais se popularizou no século XIX, chegando a entrar nas grandes salas de teatro e nos pianos dos lares das famílias abastadas levando discretamente a síncope como característica. Foi de sua fusão com o maxixe que a semente que hoje transformou-se no samba surgiu. Porém, para que se conheça o já citado caminho da resistência é preciso voltar mais no tempo até uma manifestação cultural do século XVII chamada Calundu. Com isso, será possível compreender como o elemento que caracteriza o samba recebeu a leitura que o presente trabalho utiliza.

Ainda sob a luz de Tinhorão, calundu era o nome utilizado para definir a dança feita pelos indivíduos na condição de escravos no Brasil e só foi percebida como manifestação religiosa por volta de 1600. Consistia em algo semelhante ao candomblé, em que a dança funcionava como uma ponte entre o natural e o sobrenatural, os princípios que regiam essa prática estão dentro daquilo que o presente capítulo apresentou como olhar da cultura negra, a ideia da integralidade do corpo com o todo.

Segundo o autor, é o poeta Gregório de Matos Guerra (1636-1696) quem traz “a mais antigas referências “ao calundu, nome da cerimônia e das entidades manifestadas pelos praticantes. As referências correspondem a dois momentos do poeta, períodos em que ele residiu na Bahia e Angola, entre 1679 e 1694.

Mais do que apresentar referência ao calundu, foi por meio de sua estância de 36 versos intitulada: ‘*Parceiro 1*’, que Gregório de Matos registrou também o uso do termo lundu (TINHORÃO, 2008, p.38). Embora seja possível perceber a aproximação dos nomes, sendo um a variação ou redução do outro, Tinhorão afirma que não é possível aproximar de forma significativa os dois gêneros, pois leva-se em consideração o caráter religioso que o calundu possuía, ainda com forte influência da visão africana de conexão entre a arte e a religião, que não estava presente no lundu do século XVIII por consequência da miscigenação (TINHORÃO, 2008, p.42). Não obstante a isso, há sim uma trajetória significativa de misturas que carregaram o Lundu e o transformou no samba da década de vinte.

Tinhorão apresenta em seu trabalho diversos documentos comprovando a inclusão, não só de danças rituais como o calundu, mas de outras danças de confraternização à cultura de algumas famílias brancas que viviam na zona rural e, mais tarde, com o declínio da mineração em 1760, que levou parte da população para a periferia da zona urbana:

No caso de minas, essa nova problemática enfrentada pelas autoridades prendia-se ao aumento desproporcionado da população urbana, agravado ainda mais pela decadência da mineração. Com a desmobilização progressiva do trabalho nas lavras quase exauridas, milhares de antigos mineradores e seus escravos, pequenos comerciantes, mascates, trabalhadores livres, aventureiros, padres e prostitutas deslocaram-se para as cidades e vilas mais próximas, fazendo praticamente explodir o acanhado quadro social urbano colonial. É evidente que, na área dos costumes, isso ia traduzir-se numa quebra de padrões morais e, por extensão, no aparecimento de uma série de novos hábitos sociais destinados a provocar, no campo do lazer, o surgimento de formas até então desconhecidas de diversão. (TINHORÃO, 2008, p.49)

Segundo o autor, no que confere a “camada mais baixa” à cultura urbana, tem-se “a criação de danças derivadas dos batuques, como o lundu”.

Inicia-se então a propagação desse gênero musical até ser considerado no século XIX como dança nacional, (SANDRONI, 2001, p. 57)

Carlos Sandroni explica por que meios a música negra conseguiu espaço na alta sociedade, e dá à comicidade essa possibilidade. Sandroni afirma que foi por meio dos temas que carregavam o jogo de sedução entre escravos e seus proprietários, apresentados sob teor cômico, que o gênero ganhou a simpatia daqueles que detinham o poder:

Andrade vê na comicidade do lundu o que a psicanálise chamaria de um “sintoma”, manifestação que expressa de maneira distorcida um conflito recalcado, no caso o conflito social latente entre senhores e escravos.

Mas a autonomia conquistada pelos lundus apenas cômicos, como o de Cândido Inácio da Silva, seria relativa, pois se a referência ao negro está ausente do texto literário, Mário de Andrade a vê no texto musical. Exatamente como no estudo de Béhague sobre o Ms.1596, tal referência é atribuída às síncopes. E exatamente como naquele estudo, àquelas síncopes se atribui um caráter não somente negro, mas ao mesmo tempo popular e brasileiro. (SANDRONI,2001, p.45)

Cabe observar nessa citação como o lundu se firmou na cultura nacional por meio do desvio daquilo que seria o seu maior bloqueio: “distorção devida à pressão das condições sociais” conforme a citação. O uso da comicidade foi o procedimento de desvio que permitiu a cultura negra ultrapassar essa barreira. Com isso, percebe-se que o riso também é constituído pelo desvio e estímulo do corpo, assim como a síncope.

Para Mikhail Bakhtin (1987), o riso foi um instrumento libertador e revelador da verdade na Idade Média. Em seu estudo o autor faz uma trajetória dessa manifestação e revela que o riso é um recurso corporal que a sociedade até o final da idade média utilizava como instrumento libertador e de renascimento. Nas festas saturnais, na Grécia antiga, o estado de riso era considerado divino. O bufão, de volta a idade média, era o único que podia bulir com a realeza, pois sua condição assim o permitia e com ela revelava verdades. Para o autor, o riso da era medieval venceu o medo do mistério e da pressão moral que pairavam na época.

O ato de rir liga o indivíduo à realidade do mundo, à conexão existente entre o nascer, o morrer e ao mundo inacabado, além de dar direitos iguais ao sagrado e ao profano. Quando a comicidade aparece com o lundu para a

burguesia, tem-se a manifestação do riso popular de Bakhtin: “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (BAKHTIN,1987, p.11,). Era isso o que ocorria com a temática do lundu que tratava de assédios realizados por homens brancos sobre as mulheres negras na condição de escravas. O riso foi um elemento de desvio que permitiu a caracterização do gênero lundu como música popular brasileira do século XIX.

Depois da popularização do lundu, oficializa-se a presença do maxixe como gênero musical nacional no início do século XX. Essa forma de expressão trazia elementos da polca e do lundu e fazia parte do repertório das variadas classes sociais do Rio de Janeiro, ainda que com subdivisões definidas pelo termo “chorado” para as formas de maxixe tocadas de forma mais intensa nas classes menos favorecidas. Nota-se que mesmo presente em todas as classes sociais da cultura brasileira, o maxixe e o lundu se adequavam ao espaço em que eram adotados. Não só no andamento musical como nos temas presentes nas letras e nos títulos das peças para instrumentos. Muniz Sodré faz uma reflexão dessa tendência do gênero a adaptar-se ao seu tempo, afirmando que, com o mestiçamento cultural, as práticas de caráter africano tornaram-se menos ostensivas, o que obrigava aos grupos uma tentativa de adaptação para preservação dessas manifestações. Incorporados a festas populares de origem branca ou mesmo para se adequarem à vida urbana, a música se transformava para sobreviver. Porém, sempre praticada pela população negra, sem perder a base daquilo que correspondia à sua cultura.

Não seria diferente com o samba criado na década de vinte, tema do romance de Paulo Lins. Nesse período da afirmação do negro no ambiente urbano houve o que Sodré chama de reforço das “suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais” (SODRÉ,2007, p.14). Os encontros eram feitos em casas, geralmente de famílias baianas que habitavam o bairro da Saúde, Cidade Nova, Mata Cavalos (Riachuelo) e Lapa, como afirma Muniz Sodré (2007). A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim apresentada como uma das figuras que contribuíram para a preservação da cultura negra e do samba, foi marco da resistência dessa cultura. A disposição dos eventos na casa de Tia

Ciata, segundo Sodré, representava “a metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra”. Pois na frente da casa a babalaô-mirim promovia bailes característicos da burguesia e esses escondiam o samba e a batucada no fundo do quintal.

Não se pode deixar de perceber, durante a apresentação da casa de Tia Ciata, o elemento de desvio, já citado como instrumento de resistência e inserção da cultura negra africana no país, presente na disposição dos eventos na casa, protegendo a batucada e a religiosidade por meio dos bailes realizados na frente da casa.

Quando Ismael Silva, personagem do romance, inspirado no compositor que revolucionou o samba da época, planeja a construção de um novo ritmo que represente melhor a cultura do samba na periferia do Rio de Janeiro, toda a herança africana protegida até então é revigorada e a síncope, preservada nos batuques religiosos, no lundu e no maxixe chorado é lida e resgatada:

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. Misturar argentino com português pode dar muito errado, com certeza não dá vazão à alegria. Fica aquela coisa assim que não sobe nem desce, quando se pensa que vai subir, tudo desce e fica assim sem subir pra nunca mais. Ritmo chocho. Tinha de ser coisa animada, com mais batuque, mais remelexo. Pegou de novo o atabaque, saiu procurando ritmo. Tinha hora que parecia toque de Candomblé, outras vezes de Umbanda, a mistura dos dois, mas não era isso que queria. Queria música no ritmo do vem e vai da foda, ritmo da metecção igual à dança do lundu, com um pouco mais de ginga, mas bamboleado. (LINS, p. 46, 2013)

Percebe-se como a personagem resgata a integração música e dança como representação de seu tempo e seu espaço. Uma possível abertura do autor para colocar a síncope, elemento de conexão entre música e dança, segundo o que já foi citado neste capítulo, como representação desse tempo e espaço em que as personagens desviam-se das pressões sociais, dos relacionamentos amorosos, da identidade profissional e, no caso de Brancura,

da música como profissão. Em cada desvio a afirmação inconsciente das personagens da herança negra que não desconecta arte, religião e trabalho.

Lins, já no final do romance, traz uma relação entre o nascimento do samba com a gravidez e o parto. Conforme conta na apresentação do enredo, a personagem Valdirene engravida no final do livro e tem o filho próximo à criação da primeira escola de samba e seu desfile na avenida. Isso deixa a possibilidade de associação entre os elementos e permite uma aproximação do que escreve Bakhtin em **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, quando ele apresenta o olhar do povo para o baixo corporal nas festas carnavalescas.

Dizer que é o mesmo olhar apresentado em Lins, independente de se tratar de culturas diferentes talvez não seja a melhor afirmação. No entanto, pode-se aproximar a relação do indivíduo com o corpo como parte do que pode denominar-se aqui para efeito de compreensão: sagrado. Bakhtin apresenta em seu livro que a relação dos indivíduos com os fluidos corporais, o sexo e a evacuação de dejetos, era pautada na ideia de morte e renovação. Da mesma forma que o pênis e a vagina evacuam dejetos, que pode ser lido aqui como algo que representa a morte, o fim; esses mesmos órgãos fornecem prazer e até mesmo vida. Por isso o contato com esses elementos simbolizava a renovação do espírito.

Tendo em vista a presença do corpo na cultura africana e conseqüentemente no livro que conta a história do samba da década de vinte, essa metáfora da gravidez da personagem é coerente, pois ela inicia-se no conflito entre eles, na priorização do desejo do corpo pelo sexo, pelo torpor e pela violência, sem esquecer que esse triângulo é constituído de diversidade étnica, para gerar uma vida. Movimento semelhante ao processo de criação do samba: Um gênero baseado em princípios afro-religiosos que se misturou com a cultura europeia, ainda que sob âmbito da opressão social, e gerou um objeto único que pode ser melhor definido pela letra da canção que dá nome ao livro: “Pai do prazer e filho da dor.” (VELOSO, 1993).

Capítulo 2: Desde que o samba é samba e cultura

2.1 Aproximações entre Desde que o Samba é Samba e a leitura de Bakhtin sobre cultura popular

Agora que o contexto histórico e os elementos constituintes do samba já foram apresentados, caberá nesta etapa definir o lugar de onde se lerá o romance e a partir daí, focalizar a análise naquilo a que se comprometeu esse estudo. Visto que o conflito entre a cultura popular da periferia do Rio de Janeiro e a cultura dominante de influência europeia está presente na obra de Lins, aproximar dados desse texto com o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais é possível. Neste trabalho intitulado **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** (1987), o autor apresenta uma síntese da cultura popular e erudita desses dois períodos. Segundo ele, a obra de Rabelais pode ser lida pensando no diálogo com a cultura popular. Diálogo, nesse contexto, corresponde à proposta de Bakhtin sobre a relação de interlocução de texto.

Para o autor, todo contato com o texto se faz por meio de ativa comunicação entre o texto e o leitor, nessa relação o leitor constrói conhecimento e apropria informação não apenas com o que lhe é oferecido, mas sim na ocorrência de inferências e relações que ele promove, ou seja, por meio de sua resposta ao texto. Contar com bagagem de conhecimentos e habilidades relevantes à mensagem do locutor é importante para um diálogo coerente ao tema. Por isso Bakhtin apresenta em sua obra a síntese sobre a cultura popular e erudita, para que o diálogo com Rabelais possa ocorrer com descobertas coerentes. Bakhtin, com seu estudo, traz sua leitura contextualizando o lugar de onde escreve Rabelais e traça esse caminho construindo reflexões importantes.

Para a presente monografia o estudo de Bakhtin é importante, pois capta a característica da cultura popular que se aproxima das que estão presentes no livro de Lins. Aquela corresponde à afirmação da dualidade. Segundo o autor, o cômico e o sério não eram colocados em um sistema hierárquico na vida do

indivíduo da Idade Antiga, tornando este mais importante do que aquele. A categorização dessas passou a ocorrer assim que o surgimento da divisão de classes passou a ser idealizado. A partir daí, as manifestações sérias e oficiais como missas e velórios também possuíam, em paralelo, celebrações cômicas, sem um regime de censura que restringisse algum ato profano. Todos os ritos e cerimônias eram acompanhados pelos bobos e bufões, já na Idade Média, que desenvolviam paródias sobre aquilo que assistiam. Assim, outra visão sobre as relações humanas e o indivíduo era apresentada, uma visão “exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 1987, p.05), porém, não eram mais parte do oficial. Essa visão afirmava a presença de outra existência, uma forma de vida que se mostra livre de singularidade e categorização, um movimento de aceitação do todo humano que não rejeita nem condena aquilo que a Igreja e o Estado condenavam. Por essa razão o autor apresenta o riso como um estado, para caminhar paralelo ao sério do cotidiano oficial.

Para esclarecimento dessa outra visão de mundo, cabe a citação de Bakhtin (1987) sobre a origem do termo grotesco, que antes do período romântico possuía caráter positivo agregando o riso à sua estrutura.

Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo “grotesco” que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de grotesca, derivado do substantivo italiano grotta (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália... Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. (BAKHTIN, p.28,1987)

A liberdade de mistura e transformação das formas, conforme a citação apresenta, era um procedimento importante para a proposta que defendia o inacabamento, o renascimento e a dualidade do ser. Para movimento de aproximação dessa característica com o trabalho de Lins, pode-se pensar na relação entre as personagens na intenção de praticar a cultura herdada de seus ancestrais africanos por meio do contato com o que a cultura dominante os oferecia. No processo de construção do tamborim, Bastos, companheiro de Silva, idealiza um instrumento que colabore com a proposta do novo samba. A partir daí ele utiliza de recursos oferecidos pela cultura dominante, naquele

momento a lata de manteiga, para materializar sua ideia. Com interferências nesse objeto ele cria o tamborim. Observa-se que ao alterar a função de um objeto ele promove a morte desse e daquilo que se pensa sobre instrumento de percussão africano para o renascimento de ambos em um novo objeto que é constituído de dualidade e que é peça de composição de um gênero musical que também é renascimento, oriundo de fusão cultural.

Há, porém, nesse movimento de aproximação do estudo de Bakhtin com o trabalho de Lins, uma pergunta que necessita de resposta. Como é possível aproximar manifestações oriundas da Europa da Idade Média com as do Rio de Janeiro da década de vinte? Bakhtin (1987), em seu estudo, afirma que foi o regime de classes e de Estado quem retirou os direitos de serem oficiais e igualmente sagradas as manifestações sérias e cômicas. Houve um movimento de categorização daquilo que seria ideal para a evolução do indivíduo. Terry Eagleton, em **A ideia de cultura (2003)**, apresenta os diversos conceitos atribuídos à palavra cultura durante a história. Em suas explanações surge a cultura como modelo a ser seguido, um modelo que simbolize o ser humano ideal. Esse modelo, segundo o autor, representava um determinado grupo da sociedade que defendia determinados princípios. Ser culto era sinônimo de civilidade.

Retornando agora à informação de Bakhtin sobre as mudanças políticas e sociais que trouxeram como consequência a categorização e surgimento de uma cultura popular, percebe-se que essa ideia de cultura como modelo ideal de ser, criada pelo Estado e pela Igreja, categoriza o que é bom e o que não é bom para o ser humano. Fica mais fácil compreender a aproximação entre o que Bakhtin apresenta e o trabalho de Lins quando se sabe quais modelos culturais foram idealizados no processo de construção política do Brasil. O que nos levará à presença da síncope na narrativa de Lins é compreender que a cultura trazida pelos indivíduos do continente africano possuía outra referência de ser que não condizia com o modelo idealizado pelo grupo dominante no Brasil. Justifica-se então a presença constante da palavra movimento, no presente trabalho, pois assim como a cultura popular da Idade Média e do Renascimento promoviam um movimento que afirmava outra realidade além do oficial, a cultura popular no livro de Lins também apresenta um movimento que

revela outra realidade além da oficial, uma realidade que além de provocar a ideia de categorização, também apresentava o ideal cultural africano, que no livro de Lins é possível caracterizá-la por meio do movimento de desvio, assim como a síncope do samba. Por isso esse romance aparece como canto paralelo.

Dentro dos motivos mais importantes presentes na cultura popular da Idade Média, que se torna base para análise do trabalho de Lins, tem-se a Máscara, elemento que representava a dualidade do ser. Diferente da ideia de esconder a identidade, a máscara revela outra identidade que também é concebida como real, ela favorece a ambivalência das coisas e, assim como o quadro encontrado na Itália do século XV, a mistura do todo, a morte e o renascimento de um objeto ao entrar em contato com outro. Ainda que de lugares diferentes, esse movimento de valorização da dualidade é muito semelhante ao princípio apresentado por Sodré (1997) sobre a horizontalidade africana, já citada em outro momento do trabalho.

Antônio Risério, sociólogo, poeta e ensaísta brasileiro, ao tratar da religião africana nos Estados Unidos, traz considerações que conversam com os princípios de Bakhtin sobre o motivo da máscara:

Em muitas línguas africanas inexistente um vocábulo específico para religião. A religião é cosmovisão, a *Weltanschauung* que define a comunidade. Genovese acha que esta visão de mundo integrada transferiu-se, com os negros para o Novo Mundo. (RISÉRIO, Antônio, p.140,2012)

Tem-se aqui um indício da cultura africana que pode ser relacionado à ideia de máscara de Bakhtin, pois essa visão integrada, cosmovisão, corresponde a não separação de elementos da cultura. Esses pressupostos possibilitam a aceitação do humano em sua incompletude e indefinição, e, mais uma vez, aceita a dualidade. Certamente que o procedimento que define a máscara não é o foco da comparação, mas, sim observar que o objetivo de ambos é conceber a dualidade.

Em **Desde que o Samba é Samba**, têm-se personagens em conflitos oriundos de imposições culturais: Brancura vive às margens da sociedade como cáften e sambista, burla a ordem para sobreviver com a qualidade que a sociedade define como ideal, mas essa mesma sociedade condena sua cultura

e oferece a ele um modelo que vem de encontro com sua herança. Da mesma forma Valdirene, que vive a condição de mulher independente em uma sociedade patriarcal. Sabe-se que desde a lei do ventre livre em 1870 que a família negra se legitimou oficialmente como mulher e filhos, sem a presença do pai, como consta em:

7º... Providências para manter a integridade da família, estabelecendo que, no caso de libertação das escravas, os filhos menores de oito anos acompanharão suas mães (art.6, inciso 6º) e ampliando-se a disposição do art. 2º da Lei nº1695 de 15 de setembro de 1869 a qualquer caso de alienação ou transmissão (art.6º inciso 11). (Apud BERNARDO, 2007, p.63)

Por isso é coerente relacionar a precoce presença da mulher negra independente e livre, no comércio, se relacionada à do homem. A conquista da liberdade e a busca pela sobrevivência garantiram relativas condições de emancipação, destoando da mulher branca sob o modelo da cultura dominante que cultuava o isolamento em casa, sob as condições do marido. É possível, pensando em tais condições sociais, imaginar os inúmeros conflitos presentes na vida da mulher negra. Em **Desde que o samba é samba** isso se faz presente.

Já Valdirene amargava a dor de pensar na possibilidade de fazer, com sua malícia de cama, Sodré gozar dentro. Poderia fazer isso com qualquer outro daqueles que frequentam a zona, pois tinha disposição para criar um filho sozinha. Filho não precisa de pai, é a mãe que amamenta, dá banho, dá comida, dá muito mais amor, é a mãe que educa. Tinha força para trabalhar, pagar uma pessoa de confiança para cuidar do nenê de dia, e tudo daria certo. Não, não poderia enganar um homem tendo um filho dele sem a sua permissão, sem o amor que se deve ter. Besteira. Dessa vez não perderia a sua pista de forma alguma. Arrependia-se de tudo de mal que lhe tinha feito, parecia que descontava nele as traições de Brancura. Fora burra, poderia estar no lugar de Fátima Maria, vivendo uma gravidez, andando a passos de amor, de mãos dadas com Sodré, frequentando os lugares dos brancos, teria vida, se não de princesa, ao menos de mulher decente. Jogara toda a felicidade fora por não saber decidir direito. (LINS, 2011, p.216)

Vê-se em Valdirene o desejo de ter um filho e uma consciência de que ele não precisa de pai e nem ela de marido, pois elabora soluções para lidar com situações cotidianas que essa condição apresenta. No entanto é visível o desejo de que a criança tenha um pai e de que ela goze uma vida de gestante à moda da cultura dominante. Os termos vida de princesa e de mulher decente

podem ser lidos como as condições das mulheres brancas. Embora Valdirene tenha a independência que outras não têm, ela almeja a condição de mulher que o modelo da cultura dominante impõe. Nessa reflexão Valdirene arrepende-se do mal que fez a Sodré. Quando a palavra mal surge, refere-se aos movimentos de desvio que a personagem promoveu junto com Brancura para sabotar Sodré. No livro de Lins é possível ver também que para Valdirene garantir seu poder sobre os homens, também trabalha na relação ordem desordem, no movimento de desvio.

Dessa forma, o motivo da máscara apresentado por Bakhtin é um elemento importante para a leitura do trabalho de Lins, pois as personagens convivem com essa dualidade de pensamentos, além disso, a máscara é o elemento que permite a existência de outras características que estão presentes no romance.

O complexo simbolismo da máscara é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. (BAKHTIN, p.35.1987)

Dentre as manifestações citadas, a paródia é a que se aproxima da leitura que se fará do livro de Lins. Percebe-se na citação que do simbolismo da máscara é que surgiu a paródia, é notável que em ambas a proposta sobre o dual está presente, mas o que difere uma da outra é que ao pensar em paródia como canto paralelo, tem-se então um movimento de dualidade construído pelo mesmo procedimento de produção da cultura dominante. Na paródia carnavalesca, o sério do cotidiano é trocado pelo cômico, o contrário do mundo ordinário se apresenta e o riso é vivido durante toda a manifestação como um estado. Prova disso é perceber como as cerimônias concebidas como sérias e introspectivas eram parodiadas com escárnio e riso na Idade Média. Ou seja, o mesmo movimento da cultura ordinária e séria era utilizado para revelar a dualidade do ser, neste caso o cômico e livre.

Em **Desde que o Samba é Samba**, Paulo Lins se apropria da história da criação do samba da década de vinte, tal qual o contexto histórico que o rodeava. Ele busca documentos que comprovem os fatos e entrevista personalidades do samba e das religiões praticadas na época. Em sua pesquisa, o autor recolhe diversos pontos de vista sobre o momento da criação

da primeira escola de samba. Assim que reconhecida a história, ele sugere a paródia. Lins constrói o romance com todos os elementos e leituras sobre a realidade da época, mas ainda é canto paralelo, pois sugere a dualidade.

Quando ele cria personagens que representem Ismael Silva e todos os outros nomes que contribuíram com a arte, busca com isso reconstruir a história por uma perspectiva diferente, a história do ponto de quem representa a comunidade do Estácio, sendo assim, uma história em que a repressão e os conflitos culturais são peças importantes para se compreender a construção do samba de Ismael Silva. Assim é que a dualidade é revelada; outra história é contada aqui com os mesmos fatos, mas ela parte de outro lugar, ela é contada pela cultura popular.

Quando o autor revela a história do ponto de vista de quem criou o samba, ele evidencia conflitos das personagens com a ordem social. O mais interessante é que esses conflitos vão além da presença dos representantes do Estado em prática de repressão, eles acontecem no interior das personagens que sobrevivem num constante movimento de desvio entre os padrões impostos pela sociedade e as atitudes marginalizadas, como foi analisado no trecho sobre o desejo de ser mãe em Valdirene. E assim, esse movimento paródico de Lins apresenta ao leitor características que conversam com a proposta de Sodré (1997), quando afirma que a síncope é um elemento de desvio para resistência.

2.2 A ordem e desordem de Exu

Heloisa Buarque de Hollanda, ensaísta, escritora, crítica literária, editora e pesquisadora, afirma no contra capa de **Desde que o Samba é Samba**, que o autor faz uma “cartografia da malandragem”. Para que se compreenda qual a relação desse comentário à proposta da monografia, os estudos de Antônio Cândido e de Antônio Risério serão de suma importância para iluminar os caminhos dessa análise. Ambos os autores levantam questões sobre a presença da relação ordem e desordem como marca social do país. Enquanto

Cândido apresenta-a como singularidade brasileira, Risério cria uma hipótese que promoverá linha de raciocínio relevante ao que se viu aqui sobre o contexto da síncope e do samba.

Antônio Candido em **Dialética da malandragem**, afirma que Manuel Antônio de Almeida conseguiu registrar em seu livro **Memórias de um sargento de milícias** uma estrutura que retrata a relação do brasileiro com os princípios morais em sociedade. Sergio Buarque de Holanda já tratou sobre essa dificuldade em lidar com determinados modelos adotados pelo país quando apresenta o brasileiro como homem cordial, sujeito emotivo que possui dificuldades em se enquadrar na estrutura social oriunda da industrialização por receber uma educação que o preparasse para o convívio familiar e sentimental. No entanto, o que cabe aqui não é observar essa característica, mas sim a que destaca Candido ao analisar o romance de Almeida.

Antônio Cândido evidencia que essa relação do indivíduo com a moral social é dada por meio do desvio, pela relação ordem e desordem sem apropriação de culpa. Em **Memórias de um sargento de milícias**, as personagens burlam regras e modelos sem que a culpa os tomem. Para o crítico, essa característica é um retrato da época e pode ser diagnosticada na cultura popular brasileira, como nos registros das histórias sobre a personagem Pedro Malazartes e em fábulas nacionais em que o personagem que burla a lei sai como vencedor:

As Memórias de um sargento de milícias criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal... As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura. (CANDIDO, 1970, pp.86-87)

O autor ao justificar essa característica correspondente à ausência de culpa em determinados contextos culturais brasileiro, faz menção ao erro e ao pecado. Cabe, por isso, uma breve relação de contextos entre a forma como o Brasil lidou com esses elementos e a forma como os Estados Unidos da América o fizeram. Apenas para critério de relação, faz-se aqui comparação à formação histórica dos EUA, no que diz respeito à construção da lei por meio do “castigo exterior e do sentimento interior do pecado”. Por isso a construção

de uma sociedade moral que embora definida como “força de identidade e resistência” também é marcada como opressora daquele que não pertence à sua lei. O autor afirma, então, que o Brasil não passou efetivamente por esse processo, pois “nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho”. As formas de sociabilidade atuaram de forma mais flexível e amenizaram os conflitos oriundos da relação norma e conduta:

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma que sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso; outra que incorpora de inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência. O sentido profundo das Memórias está ligado ao fado de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime. (CANDIDO, 1970, p.88)

Ao afirmar que o país não possuía interesse em formar um grupo homogêneo, Candido faz relação às intenções de colonização do Brasil que aqui podem ser comparadas em relação à dos EUA. Para complementar e esclarecer a justificativa de Cândido sobre a existência dessa dialética de ordem e desordem presente na sociedade brasileira, têm-se as reflexões de Risério (2012). Em **A utopia brasileira e os movimentos negros**, o autor compara a situação do escravo brasileiro e o escravo norte-americano diante das condições correspondentes a cada país.

Ao contrário de seus equivalentes caribenhos e brasileiros, eles costumavam residir em seus sítios e fazendas. Estavam sempre mais próximos de seus escravos do que aqueles senhores das Américas Central e do Sul, que apareciam apenas sazonalmente, ou de modo ainda mais raro, em seus domínios territoriais. Além disso, as propriedades rurais norte-americanas, regra geral, possuíam pequenas dimensões. E um número reduzido de escravos. Diversamente do que se via nas Antilhas e no Brasil, onde dominavam latifúndios e, na extensão descomunal da terra (RISÉRIO, 2012, pp.128-129).

Com essas condições ficava difícil para o indivíduo escravo praticar e preservar sua cultura nos EUA, pois se o espaço era restrito, sob a vigilância de um opressor com princípios morais que repudiava aquele que não correspondesse a sua lei, não haveria possibilidade de manifestações como as que ainda se praticam no Brasil. Mesmo sob a condição de propriedade do outro, no Brasil, justamente pelas condições espaciais e administrativas dos engenhos, o número de escravos era muito maior, assim como o espaço da fazenda. Isso oferecia mais liberdade de expressão ao indivíduo na condição de escravo, não por ser permitido, embora haja registros de membros da classe dominante que eram a favor dessas manifestações, como afirmam Tinhorão e Risério, mas pela dificuldade de acesso do proprietário às senzalas para o devido controle dessas manifestações.

Com esse movimento, segundo Risério, os negros brasileiros buscaram e construíram um modelo negro na sociedade, enquanto os dos EUA, constantemente vigiados pelo olhar controlador de seu proprietário, buscaram um modelo branco, inseriram-se na sociedade pela aceitação e prática da cultura branca da época.

O cristianismo tinha feito o escravo, pois também enraizou em sua alma uma consciência dos limites morais da submissão, colocando um senhor acima do seu senhor, assim dissolvendo o solo moral e ideológico onde devia se assentar o próprio princípio da autoridade humana absoluta (RISÉRIO, 2012, p.139).

Vê-se aqui como a cultura africana foi afogada pela cultura dominante dos EUA, mas cabe destacar que o tráfico negreiro nesse país não foi tão intenso como no Brasil, promovendo um número grande de escravos negros nascidos nos EUA, pessoas que não viram a prática da cultura africana na íntegra em virtude da opressão, com o tempo, então, não houve vestígio dessa cultura como ocorre em outros países.

No Brasil, em contrapartida, o tráfico foi mais intenso, e a imigração de pessoas da nação nagô e ioruba foi considerável. Mesmo com a lei Euzébio de Queiroz em 1850, o tráfico de escravos ainda acontecia para sustentar o mercado do café. Isso significa que no século XIX o país ainda recebia africanos, com esse dado é possível compreender por que as influências

culturais mais fortes na cultura brasileira são dos iorubas, de acordo com Risério (2012). Esses grupos foi quem fortaleceram a cosmovisão africana relacionada às religiões que lá cultuavam. E surge daí a hipótese de Risério (2012) que contribuiu para a característica da dialética ordem desordem percebida por Cândido que conduzirá o presente trabalho à compreensão e leitura da síncope no trabalho de Lins.

A visão religiosa africana se reafirmou no país por meio da construção do candomblé. Na África do período do tráfico, as nações nagôs e iorubas se espalhavam pelo continente e, em cada região, cultuava-se um único orixá. Com a migração para o Brasil o encontro desses grupos possibilitou uma religião que cultuasse em um único espaço os orixás de cada região da África. Com isso, as formas de leitura de mundo puderam se aprimorar e se preservar, ainda com a influência do sincretismo. Esse, cabe destacar, não conseguia uma fusão efetiva com o candomblé por conta das formas de conceber os princípios morais. Orixás como Ogum, por exemplo, correspondem à dualidade, o poder de construção e destruição de um só ente, princípio que a cultura judaico-cristã associou ao bem e o mal.

Assim, o divino judaico-cristão reflete e conceitua apenas uma faixa da experiência humana. O resto é depositado na conta do Mal. É um paradoxo. Um paradigma que se apresenta ao mesmo tempo como universal- e maniqueísta. Quer que abrace todo o humano, mas abolindo da humana boa parte do humano. Pandian: “Da rica cafeteria da vida, o Ocidente, principiando com o estabelecimento da cristandade como uma ordem político-religiosa, escolheu uma rígida dieta de bondade”. Esta diferença entre representação judaico-cristã e a ioruba pode ser vista com nitidez se pensarmos num deus como Ogum. Sua característica central é a ambivalência. A presença simultânea dos extremos tensos da criação e destruição (RISÉRIO, 2012, p.164).

A citação de Risério vem para complementar os paralelos entre a cultura judaico-cristã e a ioruba. Nota-se aqui como a visão africana trabalha com a ambivalência, princípio do qual se deve observar com atenção quando se pretende compreender a dialética da ordem e desordem levantada por Cândido. Mas para tanto, é necessário observar um pouco mais esse paralelo e chegar ao possível foco dessa característica.

Mas a distância entre o sistema iorubano e o judaico-cristão aparece de modo ainda mais radical quando quem entre em cena é Exu, Exu-Legbá. Em **The Trickster in West África: A Study of Mythic Irony**

and Sacred Delight, Pelton escreve que o truquista divino- o malandro sagrado- é um ser que “a seriedade mítica e a lógica social”. Nada mais distante da mitologia judaico-cristã, que jamais admitiria, em seu paraíso, a existência espalhafatosa de uma figura tão francamente amoral, obscena, indomável, lasciva e subversora, capaz de incinerar no lixo, com sonoras gargalhadas, as célebres tábuas que lavé revelou a Moisés no Monte Sinai. Dez mandamentos? Não: desmandamentos. Daí que missionários cristãos tenham associado Exu e Satã. Bobagem. O malandro divino, a mais alegre e divertida das entidades míticas, o habitante por excelência da zona de fronteira, “fala- e encarna- uma linguagem religiosa vívida e sutil, através da qual vincula animalidade e metamorfose ritual, modela a cultura por meio do sexo e da gargalhada, permite que a prática divinatória transforme limites em horizontes e revela as passagens para o sagrado que estão embutidas na vida cotidiana”. Exu-Legbá, o dono do falo magnífico, o dono de gbo (o veneno e seu antídoto), é a encarnação da verdadeira e sagrada dialética da malandragem. (RISÉRIO, 2012, p.165)

Notável é a semelhança dessa valorização da dualidade e da quebra da lógica social dominante com o que apresenta Bakhtin em **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Embora seja importante salientar que essa quebra se dá quando essa cultura africana é inserida no universo cristão, visto que para os donos dessa religião essa é a lógica social. A presença de uma figura que existe para desordenar e oferecer outra forma, ou seja, transformar modelos é o que Risério sugere como aproximação à dialética da malandragem no final da citação. Ao recuperar os temas tratados nesta monografia, o leitor trará que a característica que define o samba é a síncope e que ela foi lida musicalmente como a transgressão da regra, assim como foi a maneira de viver das personagens do livro de Lins. A abertura do romance já revela a tendência desviante quando coloca o leitor no meio de uma emboscada sem que ele saiba.

SODRÉ PAROU, recuou dois passos, encafuou-se atrás de um poste ao notar que Valdemar vinha em sua direção na Rua do Estácio, altura do Bar do Apolo. Deu para sair na escama, dobrar a esquina sem que o outro o percebesse. Caraminholou, iniciou a volta ao quarteirão para surpreendê-lo pelas costas. Manhã deserta na zona do baixo meretrício (LINS, 2012.p.11).

Vê-se aqui que, além de inseri-lo em uma situação de emboscada, a própria movimentação da personagem é desviante quando recua, esconde-se, sai discretamente e vira a esquina, desviando novamente o caminho. Todo o percurso da personagem já traz o elemento de desvio nas primeiras linhas do romance, além disso, o narrador também promove o desvio quando quebra o

ritmo da narrativa com o período: “Caraminholou, iniciou a volta ao quarteirão para surpreendê-lo pelas costas. Manhã deserta na zona do baixo meretrício”. Sodré engana a vítima, mas o que o leitor não sabe é que está sendo enganado pelo autor, quando não revela que a personagem que promove a emboscada também é vítima nessa situação.

Brancura se abaixou, fingindo que ia pegar a arma de Valdemar, deu um salto, caindo bem perto do inimigo. Com agilidade, tomou a navalha e a pistola de um Sodré abobalhado, passou-lhe uma rasteira, recuou, pegou o revólver do chão e entregou tudo para Valdirene. –Tá pensando que berimbau é gaita? Te mato na hora que eu quiser, português. Só queria que o garoto fizesse o serviço pra eu não arrumar mais uma bronca, porque já tô cheio de inquérito, seu homem de nada! (LINS, 2012, p.26)

A revelação surge nesse trecho também carregado de desvios que surgem em geral pela movimentação do corpo e pela própria atitude de Brancura de pegar o revólver e não atirar. Interessante seria pensar também até onde a expressão que apresenta o engano em associar o instrumento berimbau com a gaita não seria um jogo de comparação que indica a proposta dos desvios presentes no texto, alertando o leitor e a personagem sobre o cuidado com a leitura do romance.

É possível perceber, então, por meio desse resgate histórico, que a dialética da ordem e desordem possui influência da cultura ioruba por consequência das condições históricas presentes no país. Essa herança surge no livro de Lins como movimento de desvio, como a síncope do samba. O que de fato revela algo, assim como revelou o conto **Um homem célebre**, de Machado de Assis, para o ensaísta, músico e professor José Miguel Wisnik quando analisou esse conto.

Desde que o samba é samba faz referência a um período em que os moradores do Estácio, personagens do livro, são descendentes de escravos, herdeiros de todo conceito apresentado sobre a cultura africana, mas também influenciados pela ideia de cultura da classe dominante, cujos princípios carregam as bases cristãs da culpa e da penalidade, do certo e do errado. Wisnik, em seu ensaio, também traz o conflito entre essas culturas em um único indivíduo, mas é interessante destacar que o conto de Machado foi publicado no final do século XIX, mais precisamente no ano da abolição da

escravatura. Esse fator é importante para o trabalho, pois esclarece que esse texto foi produzido no ponto alto dos conflitos entre o negro e a cultura europeia, Machado já percebia isso e apresenta esse conflito como ele se dava na sociedade: de maneira recalcada.

Pestana é um compositor que conquista sucesso com suas polcas, mas é infeliz por não compor algo dado como erudito. Dedicar-se horas em seu quarto buscando melodias originais, inspiradas nos cânones da música erudita europeia, no entanto, ainda que movido pela inspiração, pela necessidade interior e sincera de compor, Pestana não escapa da polca. Quanto mais o personagem fracassa em seguir seus modelos, mais sucesso tem com as polcas e a fama na sociedade. A partir da análise de Wisnik é possível relacionar o drama de Pestana com sua condição.

Em sua casa, na sala onde fica o piano, há quadros dos mestres da música europeia, mas junto deles há também a foto de um padre que, especula-se no conto, seria seu pai. Cabe destacar, segundo Wisnik (2003), que no período da escravidão o envolvimento de padres com escravas era comum, conseqüentemente comum também seria, em virtude da Lei do Ventre Livre, a presença de pessoas miscigenadas e libertas oriundas desse tipo de relacionamento. Pestana era a fusão do homem branco com a mulher negra, assim como em **Desde que o Samba é Samba** a Umbanda é a fusão de uma religião de brancos com a religião de negros.

Esse dado colabora com o que diz Wisnik. Para ele a impossibilidade de produzir algo que não possua relação com a polca está ligada a condição de miscigenado de Pestana. Sabe-se que a polca foi um gênero musical trazido da Europa, no entanto, com a forte adesão do gênero pela cultura popular, características africanas foram fundidas a ela.

Embora difundido oral e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impúblicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século XX. Machado escreve seus textos justamente no interregno em que a utilização do termo “polca” mantém-se como denominação geral e abrangente do fenômeno, matizado muitas vezes em polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira ou “polca de estilo brasileiro”, enquanto o termo “maxixe” vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contra métricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música. (WISNIK, 2003, p.26)

Tem-se, então, que no período em que conto foi produzido, o termo polca ainda era utilizado, ainda que já contaminado pelas síncopas, que geraria o maxixe. Desse esclarecimento é que se vê na polca de Pestana as influências negras de seus ancestrais, brancos e negros, na construção de algo único e original. O personagem não consegue negar a dualidade presente nele, não consegue produzir algo que represente uma cultura pura, assim como as personagens de Lins não conseguem se desprender das pressões e influências sociais da cultura dominante. Na leitura da síncope presente no maxixe, Wisnik associa a característica contra métrica do ritmo africano com a dialética de ordem e desordem de Cândido.

Podemos ver essa solução de compromisso entre dois universos rítmicos opostos como homóloga da “dialética da malandragem” que Antônio Candido depreendeu da construção de Memórias de um sargento de milícias; trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento. Decanta-se com isso, no plano técnico da construção rítmica, uma espécie de negaceio estrutural, inteiramente isomórfico em relação àquele mundo de títulos chistosos que comentamos, cheio de acenos e recuos, de promessas em aberto, de objetos chamativo e escapadiços, conduzido numa cadência aliciante. (WISNIK, 2003. p.36)

Cabe destacar que o termo ordem e desordem associado à música, por Wisnik, faz relação à forma de construção do ritmo africano contra a forma europeia. Denominá-lo como desordem é um registro de incompreensão do procedimento. No entanto, assim como na explanação do conceito que envolve Exu, a dualidade também está presente no sistema musical africano que não se baseia em uma medida regular do compasso, optando, portanto, na adesão de células rítmicas desiguais “pares e ímpares” o que promove a construção de “variadas referências de tempo e contratempo”. (WISNIK, 2003, p.37). A música africana não possui característica homogênea, do ponto de vista europeu, ela não exclui outras possibilidades quando se constrói, assim como a religiosidade não exclui a dissimulação e todas as outras características humanas que a religião judaico-cristã excluiu.

Essa associação traz possibilidade de ler o maxixe tocado por Pestana como uma representação da dialética da ordem e desordem lida por Candido em **Memórias de um Sargento de Milícias**. Não apenas nisso, mas no desvio

promovido entre a intenção de produção e o que de fato é produzido por Pestana quando ele tenta compor algo digno da erudição. A frustração do compositor se dá pelo sentimento de incapacidade que gera quando percebe outra polca em seu piano. Tal qual a essa situação se dá os conflitos de Brancura quando tenta sair da vida de malandro. Submetendo-se à vida de trabalho para ser um compositor como Silva, o personagem vai trabalhar no porto como carregador de sacos de café, logo é vencido pelos prazeres do samba, da síncope que também permeia a história de Pestana. A frustração de ambas as personagens é notável, e nas duas situações a música aparece como representação daquilo que se vive na história. Wisnik percebe o papel da música no conto e afirma como ela está próxima do gênero textual crônica, quando permite “múltiplas relações com a vida urbana”, capaz de se apropriar de diversos elementos que compõem o cotidiano e os representar de forma irônica e paródica. As representações musicais presentes no conto de Machado e no romance de Lins dizem respeito ao cotidiano das personagens, ao seu momento, não só na temática que a letra apresenta quando traz os conflitos do miscigenado, mas na constituição musical miscigenada.

Dentre as diversas menções a letras de música que Lins cita em seu livro, está a *Se você jurar (1931)*, como exemplo interessante para se analisar e relacionar ao que disse Wisnik. Nas páginas 69 e 70 do romance, Brancura chega ao bar do Apolo onde seus amigos compositores estão tocando. Assim que se inicia a conversa, o personagem conta-lhes sobre a vida de casado e trabalhador. Silva escuta tudo calado e imediatamente termina de compor a música que seu amigo Bastos havia iniciado. A música trata do conflito entre a vida boêmia e a de homem fiel e fica evidente o desconforto do eu-lírico em se adequar à monogamia. Dá-se aqui esse trecho como exemplo de como o samba também se aproxima da crônica tal qual a relação feita por Wisnik sobre a polca, pois Silva ao escutar o drama de Brancura, consegue imprimir sua leitura sobre o fato por meio do samba. Cabe destacar, no entanto, que não só a letra compõe a situação de Brancura, mas o gênero musical que a sustenta, um gênero criado sob a condição de miscigenação, sob a dialética da ordem e desordem, sob o movimento de desvio que consta também na letra da música quando ele classifica a mulher como um jogo, cheio de incertezas, o que faz

muita relação com a síncope e a contra metricidade africana que, aos olhos europeus, surge como incerto, não homogêneo.

Se o conflito de Pestana se dá por meio de seus anseios na música, em **Desde que o samba é samba** ele ocorre com a presença da religião. A Umbanda está presente no livro como a fonte dos valores das personagens. O autor faz questão de apresentar a história da religião, evidenciando-a como representante dos excluídos e acolhida pelo candomblé. No entanto, é evidente também o movimento de fusão ao espiritismo, religião recém-chegada da Europa, na época. Junto a isso é importante considerar a apropriação de alguns valores cristãos pelas mulheres e homens negros da cidade do Rio de Janeiro. Com isso, é coerente ler, na importância da Umbanda no romance de Lins, como representante desses valores mestiços.

Tendo isso definido, percebe-se que há uma relação interessante em Brancura entre as decisões que ele deve tomar as que ele quer tomar, e as que ele realiza. Relação que dialoga com as de Pestana quando ele deseja produzir música erudita europeia e não consegue, e quando ele se inspira e produz música sem julgamento, gerando mais polca. Em ambos existem duas fontes geradoras de desejos, elas oscilam e geram conflitos durante o enredo, mas no final é a fonte do oprimido quem persiste, mas sem esclarecer que os conflitos não cessaram para sempre. Esse conflito é que promove o movimento de desvio em Brancura, movimento semelhante à síncope do samba, que se desvia do ritmo regular abrindo um espaço para que o corpo o preencha. A resposta do corpo aqui diz respeito às atitudes de violência e sexo presentes no texto, atitudes que às vezes promovem questionamentos por parte do narrador que nem sempre se mostra onisciente. Esses movimentos de desvio estão intimamente ligados ao conceito utilizado por Risério (2012) para definir Exu. Aqui os desvios não estão pautados em princípios judaico-cristãos, mas sim na dissimulação e ambivalência, o que pode ser lido como a dialética da malandragem de Antônio Cândido.

Zé Felintra, no romance, é um personagem que representa a liderança entre os malandros. Curioso é notar como seu nome se aproxima de Zé Pelintra, entidade da Umbanda.

O malandro seguiu a ordem, ficou ali de cabeça baixa, com expressão de dor. Então, vamos dar a César o que é de César pros dois conviverem aqui no Estácio. Nunca mais você se aproxima de Valdirene. Ela é mulher dele, sempre foi e sempre será! Nem pagando você vai mais com ela! Tá integibilizando? O português fez que sim com a cabeça. E se virando para Brancura: - E você deixa ele em paz! Acabou a vingança. Ele tem as mulheres dele, tem a vida dele e tem que ter a paz dele também. Tá certo assim? Ele já te salvou do cárcere, já te salvou da morte, já foram amigos de aperto de mão de calor quente. Então vamos parar com essa guerra. Tá integibilizando? Os dois balançaram a cabeça. Sodré esticou a mão para cumprimentar o rival. Brancura ia apertá-la, mas seu Felintra não deixou. -Ninguém aqui vai ser amigo, não! Amizade quando enguiça não tem mais voo. Agora pode seguir rumo sem esquecer o nosso trato. (LINS, 2011, p.121)

Nesse trecho é possível notar como Zé Felintra lida com a dualidade. Ainda que sob efeito da mistura de religiões, que traz a visão europeia de categorização e posse, o personagem promove o convívio dos opostos no mesmo espaço quando dá a possibilidade dos dois habitarem o mesmo solo e, quebrando a premissa de que deveriam fazer as pazes, ele insiste que esse convívio no mesmo espaço não precisa se dar por meio da amizade, ou seja, é possível conviver com o que é oposto Nota-se a efetivação da dualidade.

Tem-se, portanto, uma aproximação da leitura feita sobre o romance de Lins com o que leu Wisnik no conto de Machado. É importante considerar em que momento cada obra foi produzida e, pensar também, que Lins como professor de literatura, teve a oportunidade de entrar em contato com a referida análise. Mas se são os mesmos os conflitos, mais estudos serão necessários para comprová-los. O que coube aqui foi a aproximação das leituras para que se perceba o que seria a síncope nesse romance. Trazer Wisnik foi uma justificativa para a hipótese de que a síncope, o movimento de desvio, fosse a representação do conflito e da herança culturas do sujeito miscigenado. Debruçar-se cuidadosamente sobre esse romance é necessário agora, para que a coerência entre as teorias e o texto possa de fato ocorrer.

Capítulo 3: Os desvios e a dualidade em Desde que o Samba é Samba

3.1 O título e seus sambas

O presente capítulo tem como objetivo analisar o romance de Lins por meio dos estudos realizados até aqui, nesta monografia. Nota-se que alguns trechos da obra já foram citados e analisados, por esse motivo elas não serão apresentadas novamente, assim como reflexões já apontadas anteriormente. Será, sim, necessário retomar algumas informações referentes ao enredo da história para que haja contextualização com as novas citações e análises. Esta se realizará mais precisamente naquilo que foi apresentado no capítulo dois sobre Bakhtin e Antônio Cândido junto aos esclarecimentos de Antônio Risério sobre a cultura africana.

Viu-se no referido capítulo que as raízes africanas que constituíram as religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, não dispunham de princípios semelhantes aos do judaico-cristão. Nas raízes iorubas, o princípio de bem e mal não existiam, gerando falhas de aproximação no processo de sincretismo, pois a aceitação daquilo que era considerado profano, concebido pelos iorubas também como sagrado, foi algo inaceitável para o colonizador. No entanto, curioso é perceber como a proposta da dualidade em **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** se aproxima dos princípios religiosos iorubanos, e mais ainda, como essa dualidade se aproxima também da que está presente na **Dialética da malandragem** de Candido, quando o eixo da ordem e da desordem é apresentado.

E é justamente na leitura da dualidade presente no romance de Lins que se fará a análise. A começar pelo título da obra, que faz referência a uma expressão popular do Rio de Janeiro e também à música de Caetano Veloso que carrega o mesmo nome. Mais do que isso, é a presença da palavra samba presente duas vezes no título, que possibilita uma interessante leitura da obra. Caberá aqui, para introduzir o capítulo, a análise das sugestões que o título oferece ao leitor.

Pensa-se, de acordo com o que o título oferece, na existência de dois sambas, e que um deles corresponderia ao reconhecimento do samba como gênero musical oficial, definido em suas características; e o outro, a um samba não oficializado. De acordo com o capítulo um desta monografia, o samba rural, como era chamado, consistia na denominação dada a toda festa oriunda dos escravos. Foi com a fusão de ritmos africanos com músicas populares que circulavam nas residências das famílias brancas que o nome samba foi sendo direcionado à classificação de uma determinada mistura de gêneros musicais. Desde sua existência, então, o samba carregava a presença do que era dual, da música miscigenada ou das diversas manifestações musicais africanas, este samba oriundo do mundo rural pode ser lido como o samba não oficial. Já o samba elaborado por Ismael Silva e organizado dentro da escola de samba pode ser lido como o samba oficial. O que torna a proposta do título mais interessante é o uso do mesmo nome para dois momentos diferentes dessa manifestação artística.

No capítulo um, tem-se a fala de Sodré sobre a miscigenação musical como forma de resistência:

Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa- uma solução de compromisso. (SODRÉ, 2007, p.25)

Percebe-se que a aceitação de padrões europeus se dava na intenção de resistência cultural, os indivíduos alteravam alguns elementos da manifestação artística para não sofrerem repressão, mas mantinham a estrutura rítmica que caracterizava a herança africana. Procedimento semelhante ao que acontece na formação das escolas de samba.

Diz-se semelhante, pois nela elementos da cultura dominante são empregados para que ela resista e não sofra represálias, tal qual a afirmação de Sodré (1997). Vê-se, no entanto, que ao perceber a referida possibilidade de leitura desses sambas, é possível aproximá-la a proposta da máscara. Antes do samba, que aqui, para critério de distinção entre um e outro se chamará samba oficial, havia o que era tido como popular, um gênero sem uma definição clara, pois correspondia a uma música que já era fruto de

miscigenação e não saia das margens da sociedade. Com o advento das conquistas de alguns direitos cidadãos, a população negra passou a receber olhares interessados em sua cultura e no seu poder de voto, o que possibilitou o interesse dessa elite pela música que tocava nas periferias e que já entrara nas casas de famílias abastadas por meio das polcas-lundu e maxixes tocados no piano, portanto, a partir do momento que o samba foi aceito e limitado em suas características ele passou a ser um novo samba. Sendo assim, a expressão que dá nome ao título do romance de Lins pode oferecer a seguinte leitura: *Desde que o samba passou a ser definido e aceito como gênero musical.*

O samba passou aos poucos a habitar as duas esferas sociais e para habitar o espaço da cultura dominante teve que se submeter às normas do sério, ou seja, da cultura dominante, para se organizar, preservar-se e fugir de represálias. Contrariamente ao que ocorria nos bares, em que o uso de bebidas, improvisos, desafios e composição em comum com o grupo era inerente à manifestação musical que de certa forma pode ser vista como uma manifestação munida de mais liberdade. É através do diálogo entre esses polos que o autor desenvolverá a trama, é nesse movimento que surgirá os desvios que sugerem a síncope presente no samba. E na percepção dos conflitos gerados por esse diálogo que se pode pensar em outra leitura do título. Desde que o samba é samba corresponderia a: *Desde muito tempo que esses conflitos existem.*

3.2 Narrativa e síncope

O narrador em **Desde que o Samba é Samba** apresenta algumas características que colaboram para que a síncope, elemento que define o gênero musical, seja percebida no texto. Aqui nesse subtítulo caberá a análise dos procedimentos narrativos, marcados pelo uso do discurso direto e da onisciência do narrador que expõe as reflexões das personagens e ao mesmo tempo esconde do leitor ciladas e explicações que justifiquem atitudes dos protagonistas no livro. De fato, a proposta aqui não é provar a existência de

excepcionalidade na narrativa de Lins, mas sim uma possibilidade de ler nesse romance a sua própria temática.

Nas primeiras páginas do romance, o narrador apresenta os anseios das personagens que estão envolvidas na emboscada que se concretiza diante dos olhos do leitor. Esse inicia o romance tendo a impressão de que está no meio do desenvolvimento do enredo e aos poucos algumas perguntas são respondidas. O narrador se transporta de personagem a personagem revelando seus pensamentos e é com esse movimento que eles são apresentados e que o leitor se depara com a estratégia de Brancura, escondida até então pelo narrador. O trecho seguinte corresponde ao momento da emboscada, aqui será possível entrar em contato com os pensamentos de Valdirene e encontrar uma possibilidade de leitura da síncope.

Sentia pena de Valdemar, que a amava de verdade, só lhe queria bem. Não desgostava também de Sodré, e seu tesão por ele era grande: Sodré se parecia com Alves, o maior cantor de rádio da época, homem bonito, alinhado, cheiroso, que sempre transmitia sensa o de limpeza. Pediu um copo de groselha, botou os olhos no movimento da rua. Viu Brancura butucolhando tudo através da janela. Antes de dobrar a esquina, a vontade de matar Brancura pegou grandeza em Sodré, com isso talvez nem precisasse matar Valdemar. (LINS, 2013, p.14)

A cita o inicia com pensamentos de Valdirene sobre Valdemar e Sodré, mas termina com os de Sodré. A passagem do que ocorre com ela para o que ocorre com ele   marcada posteriormente: “Viu Brancura butucolhando tudo através da janela. Antes de dobrar a esquina a vontade de matar Brancura pegou grandeza em Sodré” (LINS, 2013, p.14).

Nota-se que foi Valdirene quem viu Brancura observando pela janela, mas subitamente a narrativa   cortada com Sodré virando a esquina. O leitor s  percebe a quem o período se refere quando o narrador conclui a ora o apontando a quem a vontade de matar Brancura pegou. Nesse momento o desvio já ocorreu, e como em diversos trechos do romance, o leitor s  percebe a mudança depois que ela se faz. Há nesse trecho até o verbo pegou, um pequeno espaço para confusões sobre quem “dobra a esquina”, a forma como o período foi construído permite a leitura de um fragmento de desordem que se concerta rapidamente com a conclusão da ora o. O romance trará

constantemente tudo o que se apresentou até aqui sobre a ordem e a desordem, o desvio e a síncope.

Pode-se supor que seja comum fazer uso desse recurso de construção textual, destaca-se aqui novamente a proposta de ler a temática do romance no romance, ou seja, encontrar o tema da obra em toda a obra. O pequeno espaço de desordem criado pelo narrador gera a sensível contrametricidade, que pode ser vista aqui como uma pequena quebra no ritmo de leitura, tendo em vista a busca por quem dobrou a esquina. Esse jogo de esconde e revela provoca o leitor assim como o ritmo do samba provoca o corpo com suas sínopes, conforme consta no primeiro capítulo deste trabalho.

Propondo melhor apropriação desse recurso tem-se aqui outro exemplo interessante, quando o narrador inicia o terceiro capítulo com um discurso direto entre aspas demorando a informar o leitor a quem ele pertence. Por tomar boa parte da página o leitor só se dá conta do emissor do discurso no final da página quando anunciado pelo narrador. A voz é de Tia Amélia, mãe de Valdemar, trazendo um discurso carregado dos princípios da Umbanda. Sua longa fala desvia o leitor da voz do narrador e no final a devolve; em fim, mas uma vez o corte que dá a sensação de deslocamento, dessa vez não só das vozes, mas de espaço. Quando o leitor é informado sobre quem emite aquele discurso também é direcionado para outro cenário: a casa de Tia Amélia.

“É por causa das palhaçadas, da cabeça-dura, da burrice de certas pessoas, que Deus e os santos ficam donos de nossa vida na terra, no Céu e no Purgatório. Isso tudo pra gente ter loucura, força, correria, juízo, inteligência, respeito próprio e peito aberto pra gente ganhar a vida... Pra ser normal, ser feliz com os filhos, com os netos e os bisnetos, na hora da morte por velhice. Essa é que é a morte de gente séria! E pra isso é só levar a vida certa, ter força pra trabalhar, se instruir... Sempre em frente pra ter luz, sorte, redenção dos deuses... Senão a gente fica parado na vida, que nem Ernesto e Valdemar. Parados na vida, metidos com sinuca, bebida, jogo de chapinha, roda de capoeira. Não tomam prumo de vivência por causa desse troço de mulher com vida fácil na zona do baixo meretrício (...) Se o cabra foi parar lá é porque ele mesmo quis assim”, pensava Tia Amélia, sentada num toco, perto do fogão de lenha. (LINS, 2013, p.15)

A utilização desse recurso no início do capítulo é que intensifica a sensação de desvio. O corte ocorre e surpreende o leitor mais uma vez, não só com a estratégia da fala, mas com a mudança de cenário. Talvez os capítulos

não tenham denominação e sejam marcados por espaços vazios para não atrapalharem a sensação de desvio. Notável é que esses espaços entre um capítulo e outro já preparam o leitor para a mudança, o fim de uma cena para o início de outra. Mas seria possível pensar que a ausência de títulos nos capítulos traz a ideia de indistinção entre eles, a morte e o renascimento constante de partes que se misturam. Usa-se o termo misturam, pois há cenas que são retomadas no decorrer do livro por outros pontos de vistas. O momento em que Brancura, tomado pelo ciúme, atinge Sodré pelas costas é apresentado com o narrador acompanhando o protagonista até o momento da ação e, mais adiante, após todo o contexto de Sodré ser revelado, o narrador o acompanha até a mesma cena, mas dessa vez, com o ponto de vista da vítima.

Tirou os tamancos, partiu em disparada, pulou com os dois pés nas costas do rival, que tentou se levantar, mas diante dos chutes que recebeu acabou desmaiando. Brancura se foi agitado e sem rumo. (LINS, 2013, p.92)

Sua vida mudou na zona, até capoeira parou de jogar, não ia mais às rodas de samba, nem ao Bar do Apolo ou ao Café do Compadre. Se avistasse Brancura, desviava o caminho para não encontra-lo, até ser golpeado pelas costas no Cabaré da Vivi (LINS, P.119)

Eis os dois trechos em que o mesmo momento é retomado. O leitor se vê conduzido a um determinado lugar, por duas vezes, sem perceber, e a falta de indicadores nos capítulos, além da forma como a narrativa é conduzida contribuem para essas surpresas.

Mais ainda no capítulo que se refere à Tia Amélia essa desordem entre as vozes surge como recurso importante, principalmente quando a voz da personagem parece fundir-se com a do narrador. As aspas são deixadas de lado e o desvio ocorre de forma rápida, sem perder o contexto.

Hoje a vida era boa, pois essa trama toda até aqui se deu a favor dela. É que tudo concorria pra mudar a trajetória de Tia Amélia para sempre, vida agora de arrependimento e um tantão de alegria. Ai, Ernesto! Quantas pragas rogadas em vão! Lágrimas à toa. Daí em diante foi ser esse sorriso assim, carregado de choro e de uma boa vontade de morrer, para quem sabe conseguir ficar perto dele e começar tudo de novo... (LINS, 2013, p.23)

Conforme apresenta a citação, é por meio dos vocativos que se marca a fala que sugere ser de Tia Amélia. No entanto, não há nenhum sinal de

apresentação do discurso direto. Há a possibilidade de se pensar na fusão de vozes oriunda da onisciência do autor. Ele exclama a Ernesto pelo desentendido, mas pela maneira que se apresenta, deixa a possibilidade ao leitor para que se leia o trecho como pensamento de Tia Amélia. Quando se fala em fusão, não se pode deixar de pensar na proposta dos quadros encontrados no século XV, presente no capítulo 2, citados por Bakhtin (1987) ao apresentar o conceito do que era o grotesco.

Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo “grotesco” que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de grotesca, derivado do substantivo italiano grotta (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália... Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. (BAKHTIN, p.28,1987)

Nele a proposta de fusão das figuras no quadro representava uma ideia oposta a de individualidade e categorização, aqui, na maneira como a narrativa aparece, esse tipo de leitura é possível, pois assim como as formas do quadro se misturam, as vozes do narrador e Tia Amélia seguem o mesmo processo.

O narrador parece assumir os lugares das personagens, revelando naquele momento, apenas o que se passa no emocional deles. Quando sai, questiona e desenvolve o enredo, deixando pistas ou permitindo que as próprias personagens falem sobre possíveis emboscadas, ou demais ações a serem executadas. Mais do que possibilitar a ideia de misturar-se a com a personagem, ele envolve o leitor nos conflitos internos, distraíndo-o para que ele faça parte do jogo de enganação que percorre o romance. Fica interessante nesse trecho a coerência do que é dito com o como é dito.

O narrador apresenta o arrependimento de Tia Amélia por julgar mal seu falecido marido Ernesto e afirma que sua vida mudara depois dessa descoberta. Em seguida narra o desejo da personagem em morrer e reconstruir um novo relacionamento. A morte, neste romance, não se refere ao fim das coisas, mas ao recomeço, o renascimento, tal qual foi analisado em Bakhtin (1987)

O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo. (BAKHTIN, 1987, p.19)

Segundo a visão da **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** as coisas não se findam, eles se fundem e se reconstroem, assim como a voz do narrador parece se misturar com a da personagem, nesse trecho.

Cabe ressaltar que a presença do discurso direto no livro também é expressiva. Com muitos diálogos com falas curtas muitas vezes marcadas pela pergunta e resposta, característica muito forte do samba e de outros gêneros musicais que se desenvolvem por meio de um verso do cantor que conduz a roda, chamada de pergunta, e da resposta daqueles que o acompanham, chamada de coro ou resposta. Em **Desde que o Samba é Samba** as falas curtas trazem a ideia de pequenos cortes, e com o vocabulário das personagens o autor consegue jogar com o som das palavras trazendo ritmos que se aproximam à proposta da síncope: “Fuma *cannabis*, fuma *cannabis*, fuma *cannabis* que é bom!” (LINS, 2013, p.97). É por meio da reiteração que a ideia de ritmo é marcada nessa fala, assim como em: “-Não para, não para, não paara!” (LINS, 2013, p.89). Na seguinte citação Silva fala sobre a proposta do novo samba e essa marcação rítmica se faz presente.

-Vocês que inventaram esse ritmo? -Eu inventei, meus companheiros desenvolveram comigo...-É um ritmo muito bom, não é lundu, não é maxixe, não é salsa...- Esse é o verdadeiro samba. Olha o risco. Silva, balançando a mão pra esquerda e pra direita, fazia com a boca o som do surdo. - Bum-bum-bum-bum-bum-bum. É um dentro e um fora. - Entendi. Sempre tem o estribilho, né? - Não, pode ir direto da primeira pra segunda, se quiser pode colocar uma terceira. A questão é a cadência...- É uma música que pode ter tudo, entendeu? É macumba? É macumba. É lundu? É lundu. É maxixe? É maxixe. É salsa? É salsa. O samba é o que ele quiser, tá me entendendo? (LINS, 2013, p.207)

É expressiva aqui a indicação que o narrador faz sobre a mão de Silva marcando o tempo da música seguido da onomatopeia: “bum”, complementando-a com a oração: “É um dentro e um fora”, reforçando o ritmo sincopado do samba. Nesse trecho a aproximação da demonstração rítmica de Silva com o ritmo da sequência apresentada pelo narrador é perceptível. Pois assim que o compositor marca o ritmo com a expressão um dentro e um fora, vem a sequência de períodos de pergunta e resposta: “É macumba? É macumba. É lundu? É lundu...” Toda essa sequência sugere o mesmo ritmo apresentado pelo compositor, ou seja, tem-se aqui mais uma possibilidade de aproximação do ritmo do gênero musical com o ritmo narrativo utilizado.

Outro recurso que colabora para a aproximação do texto com a síncope do samba é a presença de diversas letras de canções do gênero. Na íntegra ou apenas em trechos, elas se espalham pelo romance disparando a lembrança das melodias dos sambas de Ismael Silva e de outros compositores. O narrador faz uso de versos de outros artistas como se houvesse uma parceria com o próprio samba para a construção do romance. No decorrer da leitura a narrativa se mistura com melodias conhecidas do samba, o que efetiva a presença do gênero musical:

Agora o que eu o gosto mais é quando vem tudo de uma vez só, numa hora de Deus. Eu acho que é Deus. Parece que baixa um santo assim na gente “e o verso vem vindo, vem vindo uma melodia” e pronto: a criação tá lá. Não precisa mexer, tirar, retocar, não precisa de nada. (LINS,2013, p.209)

Na presente citação é possível encontrar um verso do compositor João Nogueira, ele surge no texto como parte da fala de Silva e evoca a famosa melodia da canção. A inserção de versos de samba e de frases de outros escritores e poetas surge por toda a obra e, no final do livro, Lins apresenta uma bibliografia apontando quem são os donos dos trechos que compuseram o romance junto com o autor.

3.3 Da bibliografia e as possibilidades de leitura

Seria importante neste momento, desenvolver uma reflexão sobre a leitura que se faz das referências bibliográficas que constam no final do livro. Elas marcam não só as fontes de estudo que o escritor utilizou para produzir o romance, mas revelam também uma das características do samba. Durante o contato com o romance o leitor constatará que o trabalho dos compositores se dava, na maioria das vezes em parceria, ou seja, a canção era composta em conjunto, um compositor escrevia uma estrofe e oferecia a um companheiro para que ele prosseguisse com a escrita, ou colocasse a melodia. A aceitação da voz do outro nessa forma de produzir arte era bem recebida. Porém, com a ascensão do samba na década de vinte, muitos intérpretes compravam ou até mesmo roubavam os direitos autorais dos compositores e sequer apresentavam seus nomes nos discos, fato esse que é possível encontrar em **Desde que o Samba é Samba.**

É interessante a proposta de apresentar uma bibliografia no final do romance, pois traz a ela o aspecto de outro gênero textual, de caráter acadêmico e, mais interessante ainda, revela quais as outras vozes que contribuíram para a elaboração do romance.

Sobre a aproximação do romance a outro gênero textual, fica possível a aproximação do movimento de miscigenação que ocorre no livro. Seja na mistura étnica ou cultural, o samba e a vida das personagens só encontram harmonia quando há aceitação dessas misturas. É interessante pensar em um gênero textual que assumiu características de outro gênero para representar essa proposta. Bakhtin (1987) já afirmava a herança da cultura popular no romance, e aqui ela se mistura com características do gênero acadêmico, oriundo da cultura dominante, tal qual ocorre com o samba de Ismael Silva e com as protagonistas do livro, com a proposta de preservação da cultura e garantia de espaço na sociedade.

A presença da bibliografia sugere a mistura da cultura popular com elementos da cultura dominante e promove novamente a ideia de desvio. Pensa-se em desvio quando o leitor possui dificuldade em encontrar um lugar que represente o gênero a qual pertence o livro, ao mesmo tempo, esse desvio remete ao que já foi tratado aqui referente ao simbolismo da máscara. A proposta de ver duas características de gêneros textuais distintos em um único

texto sugere a presença da dualidade. Não cabe aqui definir em que se transformou o romance de Lins, mas sim, perceber que a dualidade que gera o desvio durante a leitura de seu trabalho também está presente na forma como ele apresenta o livro. Mais não acaba aqui as possibilidades de aproximação do uso da bibliografia à forma de construção do romance. Revelar o nome daqueles que contribuíram para a criação de uma base coerente para a construção da obra não seria uma abertura para a aproximação do processo criativo do escritor com o processo de criação do compositor?

No primeiro capítulo desta monografia constatou-se que Paulo Lins crescera em um ambiente de sambistas e escolas de samba, sendo ele mesmo compositor. Além disso, o escritor também obteve formação acadêmica. Curioso seria pensar em como essas duas formações estão presentes nesse livro e como elas podem se aproximar quando se percebe que na construção do romance os versos e descobertas de outros artistas e estudiosos estão presentes, assim como no cotidiano do compositor que também aceita os versos e descobertas de outros compositores. Nota-se então que a utilização do recurso acadêmico bibliografia, junto a um gênero de origem popular que trabalha no contexto do samba, pode ser desviado de sua proposta de revelar quais as fontes de pesquisa foram utilizadas, para revelar quais as parcerias criadas para a composição dessa obra. Vê-se que, assim como na construção da escola de samba que fez uso de recursos da cultura dominante para poder existir sem repressão, o recurso bibliografia também poderia ser lido como o índice da composição em parceria.

3.4 O desvio do corpo no texto

Outra forma de encontrar características do samba na narrativa é ler com cuidado as cenas em que o movimento corporal das personagens prevalece. Sabe-se que Paulo Lins possui experiência com roteiros para cinema e séries de televisão, isso fez com que a habilidade de trabalhar com imagens de curta exposição se projetasse em sua obra escrita, o que trouxe resultados interessantes para o tema do livro. Para início de análise caberá o estudo do seguinte trecho:

Tirou a trouxa da cabeça, passou o pente no cabelo, sempre armado de sorriso. O trem, quase vazio em São Cristóvão, foi se esvaziando mais na Mangueira. No Maracanã, entrou mais gente do que saiu; em São Francisco, não desceu ninguém; no Rocha, subiram duas e desceram quatro pessoas; em Riachuelo, não entrou nem saiu. Em Sampaio, Brancura disparou seus olhos carregados de vontade em Ivete, não via mais nada, só conseguia olhar aquele corpo de baixo para cima, de cima para baixo. Ela sorria, meio envergonhada. Na Estação Engenho Novo, desceram três, não subiu ninguém; no Méier e em Todos os Santos, desceram sete pessoas. No Engenho de Dentro, o vagão ficou quase vazio. Encantado, Brancura atacou Ivete de um jeito que não teria mais fim, nem em Piedade. Era só desejo no sacolejo do trem. Os corpos quentes. A luz do dia passando tremida pelas janelas, por onde dois gurus olhavam o casal, que quase perdeu a parada em Quintino. Cruzaram os trilhos e foram para o mato próximo à estação. (LINS, 2013, p.30)

Nesse trecho é perceptível o movimento de vai e vem preenchendo a cena em que as personagens flertam para chegarem ao sexo e, pela presença dessa característica na citação é que será importante retomar sobre a associação que a personagem que representa Ismael Silva faz sobre a necessidade de um gênero musical que se aproxime do ato sexual. Como já citado anteriormente em outros capítulos, Silva fala sobre a necessidade de um samba que permita o cantar e o caminhar. Ele utiliza influências africanas que foram criadas no Brasil tendo como referências as cerimônias africanas que simulavam o ato sexual. A umbigada, presente no samba rural, revive esse movimento com o contato corporal da região do abdome entre os dançarinos. O processo de vai e vem, junta e separa, é constante e retrata, também, a repetição da sequência rítmica apresentada pelos instrumentos de percussão da roda de samba. Tendo isso, é possível associar o entra e sai de pessoas no trem, interrompido pelo olhar de Brancura de cima para baixo que depois toma o caminho de volta, de baixo para cima, retornando ao movimento de entrada e saída das pessoas no trem. Em um curto período, trazendo musicalidade, o narrador apresenta uma rima: “Era só desejo no sacolejo do trem”. O que intensifica mais ainda a presença da música. No final do trecho tem-se o casal “quase” perdendo o local onde desceriam. Esse quase sugere a suspensão do ritmo, tal qual a síncope, em que o ritmo recebe um pequeno atraso antes de recomeçar, trazendo a impressão de que quase saiu do ritmo, mas o retomou a tempo. Junto a tudo isso, evidente, o teor sensual do contexto sugere o vai e vem presente na cena como o movimento do próprio ato sexual. Vê-se como a

repetição é o artifício utilizado para a construção de um ritmo e ao mesmo tempo a sugestão de uma espécie de transe causado pelo desejo. Sodré (1997), ao falar sobre o ritmo africano, destaca a proposta da experiência do mito na repetição.

Outra cena interessante de se analisar traz a violência nas ações das personagens. Trata-se da agressão a Valdemar por seus tios, sob ordem de Tia Amélia. O recurso da repetição não surge aqui como no outro trecho, mas o corte súbito das imagens de violência também provoca ritmo e é interessante como ele retorna com mais intensidade no final do capítulo, quando Tia Amélia passa a tomar outras atitudes em relação a sua vida:

Eles não ligaram para o sangue que saia de várias partes do corpo do vagabundo. O avô batia de cinto e os outros davam socos e bofetadas no imprestável, que foi amolecendo, perdendo os sentidos. Mesmo assim, continuavam a bater, com Tia Amélia incentivando, até que o rapaz desfaleceu. A mãe pegou um balde de água de chuva, o jogou no rosto do filho. O famigerado acordou e, gemendo feito gato na chuva, começou a ouvir a ladainha de seus agressores... Depois disso tudo, que Deus colocasse a alma de Ernesto em bom lugar com seu perdão tardio, mas de toda intensidade. Agora, Tia Amélia sentia mais firmeza para encarar as ruas, ampliou seu barraco, abriu vaga para mais dez crianças na escolinha, largou aquele pano amarrado na cabeça, levou as roupas rasgadas para a costureira, voltou a ter prazer em cuidar da aparência, começou a comprar mais livros com o que economizou depois que Valdemar abandonou a vida de vagabundo e passou a ajudar nas despesas. Deu uma caprichada no jardim. (LINS, 2013, p.24-25)

Para melhor compreensão da análise desse trecho é importante retomar o enredo. Tia Amélia vai retirar o filho da zona do baixo meretrício e lá descobre que seu falecido marido não era a pessoa que ela imaginava ser. Por frequentar o mesmo lugar que o filho, Tia Amélia acreditava que seu marido a traía com prostitutas, mas percebe, ao chegar lá, que Ernesto gostava mesmo era de frequentar as rodas de samba e nada mais. Tia Amélia leva seu filho para casa feliz por saber da boa índole de seu marido. Então, chama alguns parentes do falecido para punir o filho a fim de que ele mude as atitudes, surge então a cena de violência aqui citada. Antes de observar o ritmo dessa narrativa, cabe destacar como esse trecho é marcado, como em outros momentos, com a morte e o renascimento. Valdemar apanha até ficar inconsciente e quando acorda recebe advertências verbais, como se em seu acordar houvesse um recomeço. No entanto, esse recomeço não é apenas

para a vítima, mas também para a mandante da agressão. Tia Amélia começa a reorganizar sua vida sob uma narrativa marcada com mais intensidade com cortes de imagem e com a reiteração paralelística sintática. Essa repetição provoca a rima dos verbos: ampliou, largou, levou, voltou, começou, economizou e abandonou. Lendo-os dessa maneira, percebe-se o movimento de vai e vem, pela sequência dos verbos levou e voltou, e da ideia de criação e destruição dos verbos ampliou e largou, começou, economizou e abandonou.

Mesmo em uma situação positiva para a personagem o processo de construção e destruição estão presentes. Isso remete à proposta da cultura africana de apropriação da ideia do poder de construção e destruição como parte do sujeito, sem que haja julgamento, mas inseridos no texto eles são parte do desenvolvimento narrativo e podem não mostrar relevância para o leitor. No entanto, é perceptível a presença dos princípios religiosos do candomblé e da Umbanda, que se aproximam com as explicações de Antônio Risério sobre as religiões africanas. Portanto, as palavras destacadas podem carregar esses valores e poderiam receber essa leitura. Além disso, a rima provocada entre elas traz novamente a ideia da repetição rítmica associada à que acontece no samba.

Na primeira parte da citação, momento em que Valdemar é agredido, a repetição ocorre nas diferentes formas de agressão corporal, mas entra na marcação rítmica com teor musical quando surge: “que foi amolecendo, perdendo os sentidos. Mesmo assim continuavam a bater, com Tia Amélia incentivando, até que o rapaz desfaleceu.”. O uso do gerúndio traz a ideia de continuidade e repetição até chegar a um limite. Nota-se aqui um paralelo de intensidade entre o desfalecimento de Valdemar que ocorre aos poucos, numa escala decrescente enquanto a intensidade da agressão é mantida por seus tios e avô. Quando cessa a violência há o movimento de desvio, o rapaz recebe o balde de água e inicia-se a advertência verbal. Para complementar a explicação sobre proposta africana de acolher a construção e destruição como parte do sujeito, basta perceber que a violência da mãe contra o filho não é vista como algo negativo nesse contexto, além disso, pensando no princípio da horizontalidade, citado por Muniz Sodré(1997), em que não se categoriza as coisas, trazendo a integralidade do ser com seu espaço, a violência corporal

sofrida por Valdemar é a prova da não distinção de corpo e alma, ou corpo e mente, pois será agindo contra o corpo que se alterará o caráter.

A intenção de analisar esse trecho trazendo a ótica dos princípios africanos tratados no primeiro capítulo é a de ressaltar que as características do gênero musical samba podem ser encontradas nessa obra por meio desse procedimento de leitura, um procedimento que pense com os princípios das religiões afro-brasileiras e da cultura que as envolve. Não há a intenção de comprovar maestria na escrita de Lins, mas sim de trazer outra sugestão de leitura do trabalho de um escritor que é fruto daquilo que ele escreve nesse romance. Portanto, analisar como sua forma de escrever conversa com aquilo que ele escreve.

É possível encontrar outra situação de violência que ocorre de forma semelhante.

Brancura decidiu dormir na praia, não queria ver ninguém, desejava ser um rato, se meter no esgoto e nunca mais ver a luz daquela miserável lua. Como ele pôde passar por aquilo? Onde estava o seu orgulho? Que ideia maldita essa de entrar na andança do jogo dela? Ia com o terno branco desalinhado, a gravata frouxa, tamanco arrastando nos paralelepípedos. Era um samba atravessado. A cabeça baixa se levantou quando ele passou pelo Cabaré da Vivi, seus olhos viram Sodré com um copo de cerveja na mão, falava alto com três homens. Pensou nele na Praça Sáenz Peña de mãos dadas com Valdirene. O casal feliz comendo algodão-doce, rindo por nada. Podia ser mentira de Zilda, mas ele tinha que se vingar de qualquer jeito. Tirou os tamancos, partiu em disparada, pulou om os dois pés nas costas do rival, que tentou se levantar, mas diante dos chutes que recebeu acabou desmaiando. Brancura se foi agitado e sem rumo. Ainda queria ser um rato. Foi saindo da zona pelos cantos, pegou a Rua do Estácio, seguiu até a praia do Flamengo, deitou-se na areia, respirou fundo o lestada que se manifestava. Chorou até adormecer. (LINS, 2013, p.92)

O início da citação descreve o desgosto da personagem e seus questionamentos. O narrador utiliza a maneira como Brancura vestia a roupa para demonstrar sua condição, e para fechar a imagem abre um período curto construindo uma metáfora que associa sua condição a um samba desalinhado. Aqui se vê mais uma marca do gênero musical que o aproxima do texto. Depois desse trecho que revela melancolia vem o momento que dá início a violência. Brancura avista Sodré e é surpreendido com imagens de seu antagonista com Valdirene, a mulher pela qual o protagonista é apaixonado. A cena segue com uma sequência de orações curtas com os verbos no passado

perfeito, trazendo a impressão de takes rápidos como no cinema de ação, mas não deixou de marcar as rimas como: tirou, pulou, tentou, acabou, pegou, respirou, partiu, recebeu e seguiu. O ritmo e a presença das rimas trazem novamente o teor musical, como se naquele momento houvesse a reparação do samba atravessado, conduzindo-o novamente a uma frequência comum.

Na sequência da cena tem-se algo muito comum nesse romance, o trajeto da personagem em direção à praia, também marcado por períodos curtos. A narrativa segue revelando o nome das ruas, praças e becos que a personagem percorreu, aqui a proposta do desvio fica muito evidente, nesse caso o desvio do corpo. Não só Brancura, mas também os demais personagens aparecem no livro fazendo trajetos de um ponto a outro na região do Estácio. O autor promove a construção de um mapa que é constantemente traçado, de diferentes maneiras, pelas personagens.

3.5 As marcas da ambivalência no enredo

O enredo de **Desde que o Samba é Samba** também é carregado de elementos que se aproximam da proposta de desvio da síncope. Com personagens contextualizadas em um ambiente marginalizado pela sociedade, o autor constrói uma rede de dissimulação que envolve principalmente o triângulo amoroso: Brancura, Valdirene e Sodrê na disputa pelo amor e pelos conflitos internos em relação aos padrões da sociedade. Por mostrar-se comum o uso da trapaça na zona do baixo meretrício, as personagens não se mostram afetadas pelo sentimento de culpa, o que remete às reflexões de Antônio Risério sobre o pensamento religioso ioruba.

Assim, o divino judaico-cristão reflete e conceitua apenas uma faixa da experiência humana. O resto é depositado na conta do Mal. É um paradoxo. Um paradigma que se apresenta ao mesmo tempo como universal- e maniqueísta. Quer que abrace todo o humano, mas abolindo do humano boa parte do humano. Pandian: “Da rica cafeteria da vida, o Ocidente, principiando com o estabelecimento da cristandade como uma ordem político-religiosa, escolheu uma rígida dieta de bondade”. Esta diferença entre representação judaico-cristã e a ioruba pode ser vista com nitidez se pensarmos num deus como Ogum. Sua característica central é a ambivalência. A presença simultânea dos extremos tensos da criação e destruição (RISÉRIO, 2012, p.164)

Vê-se como esses princípios acolhem a ambivalência como parte do que é humano. Essa característica se aproxima também com a leitura que Candido apresenta.

As Memórias de um sargento de milícias criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal... As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura. (CANDIDO, 1970, pp.86-87)

Durante a análise dessa característica o autor faz uma aproximação com alguns contos da cultura popular do Brasil em que a trapaça é tida como algo positivo, como sinônimo de esperteza. Antônio Risério, ao desenvolver a análise sobre o pensamento africano o aproxima da **Dialética da malandragem** de Cândido, o que sugere que essa característica seja herança do pensamento africano. Fica então a possibilidade de as personagens de Lins não carregarem o sentimento de culpa por possuírem a cultura africana de aceitação da ambivalência.

É importante, ao retomar a aproximação da análise de Candido aos princípios africanos de Risério, presentes no segundo capítulo desta monografia, que se pense também na relação desses elementos com a dualidade encontrada no simbolismo da máscara em Bakhtin. Seria possível associá-la ao que Risério explana, quando afirma ser de todo sujeito a capacidade de construção e de destruição sem que uma dessas características possa ser julgada como boa ou má. Assumindo esses dois polos em um único sujeito, ter-se-ia a aceitação da dualidade desse indivíduo. E, se na aproximação feita ao trabalho de Cândido, o eixo da ordem e da desordem possibilita uma relação com esse princípio religioso africano, então é possível visualizar a dualidade também nesse conceito.

Ao trapacear, as personagens do romance constroem situações falsas que são vividas como verdadeiras pela vítima e pelo leitor, conforme é estruturado o primeiro capítulo. É no decorrer da leitura que surgem os desvios e a existência da situação dual é confirmada. Também cabe a reflexão feita sobre esses desvios que muitas vezes correspondem ao desvio de conduta.

Ele se faz presente por meio da trapaça e da ordem e desordem que possibilitam a leitura da dualidade nas personagens.

Valdirene, sob ordens de Brancura, seduz Sodré e pede a morte de Valdemar. Sodré acata a ordem mesmo sabendo que seria melhor para ele se a vítima fosse Brancura e não Valdemar. No entanto, o plano d  errado, pois a mãe de Valdemar aparece no local para impedir o assassinato. Tia Amélia tira a arma de Valdemar e esse tenta recuperá-la, mas a disputa   interrompida por Sodré que ameaça atirar em Valdemar enquanto fala da reputa o de Ernesto, falecido marido de Tia Amélia, que ao ouvir as palavras de Sodré percebe que foi enganada o tempo todo pela comunidade, pois na época em que o marido estava vivo recebia informa o de que ele a tra a na zona do baixo meretrício. No momento em que Sodré passa a ameaçar os dois com a arma, surge Brancura que golpeia Sodré e põe fim a emboscada que ele mesmo armou, acusando Sodré de covardia por ameaçar Tia Amélia com uma arma. Sodré afirma que estava mentindo e não atiraria nos dois.

Na apresenta o dessa pequena parte do enredo vê-se a constante presença da dualidade, que consiste naquilo que Sodré pensava fazer por Valdirene, mas que depois descobre que está sendo vítima de um plano de seu antagonista. A dualidade também se mostra em Tia Amélia, que descobre que o que pensava sobre seu marido era mentira e em Brancura, que embora tenha criado todo aquele plano por ciúmes, abandonar  Valdirene logo em seguida para se casar com outra mulher. Essa dualidade faz rela o com o simbolismo da máscara apresentada por Bakhtin, pois mostra ao leitor as personagens envolvidas em duas formas de ver a situa o ou pessoa, ainda que uma delas seja falsa, pois mesmo sendo falsa, foi vivida como se fosse real. Quando a personagem mente ou arma um plano de emboscada como o aqui citado, tem-se a cria o de dois momentos, o dissimulado e o real. No entanto, o leitor   colocado no momento dissimulado, mas , assim como as personagens vítimas da situa o, vive-o como se fosse real.

Brancura ria ao falar de Zilda, Valdirene escutava às gargalhadas. Sabia que a amiga vivia tentando seduzir seu cafetão. Todos ali tinham que saber que ele cafetinava um monte de putas, mas ela   que era a mulher dele de verdade. Também, para que não se sentisse o dono da cocada preta, era bom o malandro ter certeza de que havia muitos homens capazes de matar ou morrer por ela. Era bonita, faceira, desejada como deusa, gostosa até dizer chega. Que

Deus seja louvado por ter posto uma puta desse quilate no Estácio. No entanto, mas sabia Valdirene que o marido a enganava, que estava pronto para sair dali para sempre. (LINS, 2013, p.28)

Nesse trecho é revelada a intenção de Valdirene em acatar o plano de Brancura, mas o que marca expressivamente o trecho é o plano do cáfeten em deixar Valdirene, mesmo depois de armar uma cilada por ciúme. Essa revelação contraditória ao que foi apresentado no enredo até esse momento desvia o leitor e quebra as possíveis antecipações criadas por ele na leitura que antecede esse trecho, mas uma vez o efeito da síncope por meio do desvio.

Com o desenvolvimento da história Brancura se envolve com Ivete, casa-se com ela e vai trabalhar no porto como fiscal, faz isso por que deseja ser um compositor como Ismael Silva e para isso, segundo as orientações recebidas de uma entidade da Umbanda, não poderia se envolver com drogas e trapaças. Surge aqui o primeiro desvio de conduta da personagem, porque ele de fato muda sua conduta e se submete à condição de empregado, monogâmico e não comete mais crimes. No entanto, a dificuldade de se relacionar com a atual esposa e o desejo de voltar à boemia o fazem retornar às antigas atividades.

Nota-se, então, como as personagens carregam a dualidade. No jogo de falso ou verdadeiro, ou no desvio de atitudes, a presença desse procedimento gera a relação de ordem e desordem apresentada por Cândido e desafia o leitor, pois os desvios constantes tomados pelas personagens surgem como um corte, possibilitando a sensação da síncope do samba, como marca o trecho a seguir.

O tempo seguiu, até que Brancura, sem mais nem menos, numa conversa no Café do Compadre, relatou a Silva coisas de sua vida e deixou escapar para Sodrê, que fez que não ouviu, mas sentiu o que é a emoção sobrepor a razão na marra e o amor falar por si só, sem freios ali dentro de si.-Tô cansado da Valdirene, tô cansado disso aqui, tô cansado da malandragem, dessa vida de noite, de bar, de brigas. Tô querendo casar com uma mulher decente, de família, arrumar serviço honesto, trabalhar mais na música...- Não me diga, rapaz. Isso é bom. Compositor tem que ser casado, pra ficar concentrado. Se não se concentra, não cria. Todo mundo sabe disso. Tem que parar de plantar o terror. Era verdade o que Brancura relatava? Percebeu de sobreolho que Sodrê escutou. Ficou cabreiro. Então resolveu continuar falando e disse, de escama, para ver se Sodrê se abria, que deixaria Valdirene para ele se o delegado lhe desse a alegria de um casamento. E foi o que rolou. E Sodrê se revelou um otário: (LINS, 2013, p.114)

Aqui, Brancura revela o desejo de possuir outra conduta em prol da vida de compositor. No entanto, o narrador abre a pergunta: “Era verdade o que Brancura relatava?” Não há indicações diretas que afirmem de quem é essa pergunta, se é do narrador ou de Sodré, mas ela sugere ao leitor que fique atento para mais uma cilada criada por Brancura. No entanto, até esse trecho o leitor já presenciou o casamento de Brancura com Ivete e a tentativa de mudança de vida. Então não era mentira? Percebe-se que o fato dessa situação ser apresentada fora da ordem cronológica, ou seja, depois do casamento de Brancura, intensifica ainda mais a dúvida do leitor sobre as intenções da personagem em fazer tal pronunciamento. Ao ler a confissão do cáften o leitor sabe que o fato ocorrerá e que será notável o envolvimento de Brancura com a situação, mas pela forma que está sendo exposta no presente trecho, cria-se a hipótese de todo esse movimento ter sido um plano do protagonista sobre seu antagonista Sodré.

Talvez o exemplo mais claro do que se quer propor aqui sobre a dualidade gerada pelo desvio. A dúvida é criada para que o leitor questione as duas situações, colocando-as em paralelo. Também fica claro aqui a proposta da síncope com a pergunta apresentada pelo narrador, desviando toda a leitura que se faz da história do casamento vivida por Brancura. No entanto, mais adiante o narrador esclarece os fatos.

O plano de Brancura teria dado certo não fosse a interferência de Tia Amélia. Valdemar poderia ter matado aquele português de merda, o cafetão se vingaria de Sodré sem sujar as mãos e sumiria em seguida. Sabia que a mãe de Ivete iria denunciá-lo e que ele seria obrigado a casar com aquela bala de chocolate. Seu Tranca-Rua já havia dito para largar a malandragem, fazer andança para fora da zona e, depois de ter se casado, não pôr mais os pés nas ruas da perdição. (LINS, 2013, p.116).

Compreende-se com a citação que o plano de Brancura consistia em se vingar de seus inimigos sem que a acusação caísse sobre ele e mudar de conduta para seguir a carreira de compositor. A personagem utilizou de um dado real como isca para saber mais sobre seu inimigo e então, por meio de Valdirene, fazer com que ele e Valdemar se confrontassem. O narrador situa o leitor na trama para desenvolver mais os conflitos amorosos entre Sodré, Brancura e Valdirene.

Quando Brancura retorna, depois do casamento com Ivete, vê seu espaço e sua amante conquistada por Sodré. Nesse momento é Valdirene quem revela seus desvios. Contrariando os padrões de seu espaço, Valdirene afirma a Brancura que não precisa de cáften para protegê-la, dizendo que Sodré é seu namorado. Sodré por sua vez, apresenta seus desvios de conduta com uma vida dupla: funcionário do Banco do Brasil, cáften e traficante do Estácio.

Os desvios geram conflitos internos, principalmente em Brancura, que não conseguiu seguir com sua vida de trabalhador.

Não iria voltar de forma alguma para pedir mayleme ao seu Tranca. Não iria fazer mais promessas em vão, não tinha peito para ser do bem. Entrou na Rua do Estácio chorando por ter amor pelo crime, por gostar de viver dando perdido no jogo de chapinha, esperar chegar o fim da noite e recolher dinheiro de suas putas. Tinha raiva naquele momento da mania de ser valentão, de querer brigar por qualquer coisa. Era homem de querer ter prestígio sem conquista-lo, sem a mínima luta. Se soubesse de fato quanto é bom tornar as palavras letras de música, pegar os sons e harmonizá-los, faria um trato de novo com Seu Tranca-Rua da Calunga Grande. Foi pela noite convicto de que era uma pessoa que não prestava pra nada. (LINS, 2013, p.242)

Brancura lamenta por ter prazer em conduzir a vida na marginalidade. A lamentação ocorre por que seus líderes religiosos condenam essas atitudes. A umbanda, religião frequentada pela personagem, é a fusão de princípios cristãos com os do candomblé. Enquanto o cristianismo defende o certo e o errado, as religiões de matriz africana não adotam o pecado. Brancura foi educado dentro dessa contradição, pois por mais que a Umbanda tenha critérios para definir o certo e o errado, como consta no romance, o cotidiano da periferia do Estácio se faz de outra forma, por meio da valorização dos prazeres do corpo em contato com a música, com as drogas, com o alimento e com outros corpos, sem a distinção entre bem e mal. A personagem possui dificuldade de lidar com a mistura de ideais presente nessa nova religião

Mais do que esses desvios ocorridos a partir da citação, na apresentação da história das personagens ele também se faz presente. Brancura recebeu educação de sua mãe e seus tios até ser desviado pelo pai aos quinze anos. Sodré possuía uma vida pacata em uma família portuguesa até se envolver com o tráfico e com a prostituição depois da morte do homem

que amava. Valdirene só demonstra relevante desvio quando deseja levar uma vida oposta a de prostituta, ter filhos e ser tratada como uma mulher branca, mas ainda sim independente. Tia Amélia muda depois que descobre que seu falecido marido não a traía e Valdemar também se transforma depois das agressões que sofre de seus tios e seu avô, mas no decorrer da história desvia-se novamente a rotina da Boemia.

Todas as personagens envolvidas no início do livro passam por desvios de conduta, apenas Silva e seus companheiros de samba é que não se alteram de forma expressiva. Na realidade, o processo de desvio está na atitude desse compositor em alterar a proposta do samba da época. Enquanto os desvios ocorrem com as protagonistas num processo de miscigenação de modelos sociais e culturais, Silva planeja uma miscigenação musical que melhor represente seu grupo social. Numa atitude de resistência e valorização da cultura africana no Brasil. No entanto, foi preciso formalizar o samba e transformá-lo em algo parecido com uma instituição. Tem-se aqui mais uma marca de miscigenação, processo necessário para a preservação de um bem cultural:

-Boa noite a todos aqui reunidos- disse Silva- Em primeiro lugar, quero agradecer ao senhor Cristalino Pereira dos Santos por ceder o espaço para a nossa primeira reunião. Bom! O intuito de criar esse bloco é pra gente poder brincar com nossas famílias, sem ter que ficar recebendo pancada da polícia; sem ter que ficar nessa coisa de rixa com esses blocos de sujos, gente do entrudo, esse pessoal que não quer brincar, gosta de arrumar confusão pra cima da gente, de todo o mundo aí, como todos tão carecas de saber. O bloco vai ser de corda. Nos quatro cantos vai o pessoal de força... Só podem entrar na conta os sócios que estiverem em dia. Assim a gente vai poder brincar com a máxima segurança, com a documentação certinha. Tia Amélia poderia complementar aí com umas palavrinhas... (LINS, 2013, p.189)

Percebe-se aqui que toda a formalização do bloco carnavalesco se dá para a preservação de sua manifestação, sem que represálias possam atrapalhar o divertimento das pessoas. Mais adiante é possível encontrar o trecho em que o presidente da escola é nomeado, criando assim uma hierarquia oficial. Interessante como o dual também está presente aqui, pois o que se vê é uma manifestação popular sendo organizada dentro dos modelos

da cultura dominante para que ela persista; muito parecido com o que ocorre com as personagens Brancura e Sodré.

Assim como o samba de Ismael Silva precisava se submeter padrões de instituição para existir e ser preservado, Brancura precisava manter uma vida de trabalhador para ter sucesso com o samba, e Sodré precisava de suas atividades na zona do baixo meretrício para que sua vida no Banco do Brasil tivesse mais sentido:

Sodré entrou na zona observando tudo. E era um colosso. Sentia prazer em respirar o ar dali. De todos os sítios em que estivera, aquele era o que o fazia se sentir mais próximo do cúmulo do bem-estar. Os bares, os mascates, as mulheres seminuas, o entra e sai das casinhas coloridas faziam a felicidade chegar ao nível máximo. Quase não falava enquanto escolhia a mulher mais bonita para ter a sua primeira relação. Andou por todas as ruas até que viu Valdirene na janela (...). Sodré vislumbrou um mundo novo. Atingiu o orgasmo. (LINS, 2013, p107)

A citação trata do primeiro contato de Sodré com a periferia do Estácio. Nela ele inicia sua vida heterossexual com Valdirene e conquista um novo modo de vida sem abrir mão de seu cotidiano no banco. Assim, a dualidade está presente na vida desses personagens que não poderiam se limitar em uma vida singular, mas dual, com os prazeres e heranças da cultura popular e a presença produtiva na vida da cultura dominante. Mas é no final do livro que a dualidade gerada pela miscigenação é apresentada de forma mais direta.

Durante a disputa entre Brancura e Sodré pelo amor de Valdirene, Silva e seus companheiros vão conquistando mais espaço no mundo do samba, atraindo interpretes, artistas do modernismo e conquistando a atenção da comunidade para a elaboração da escola de samba. No desenvolver do enredo surge Zé Felintra, um malandro misterioso que sugere ser uma entidade da Umbanda. Ele, com seus princípios religiosos já apresentados no capítulo dois desta monografia, promove o convívio dos inimigos Brancura e Sodré no mesmo espaço, com a condição de que Valdirene estaria sob os cuidados de Brancura. No entanto, Valdirene acaba se envolvendo novamente com Sodré e mantém relações às escondidas, mesmo sendo amante de Brancura. Tudo ocorre a favor de Valdirene até seu desejo de engravidar se concretizar. Seus amantes, principalmente Brancura que não sabia do envolvimento de sua amante com Sodré, não gostam da notícia, mas acordam que se a criança

fosse negra, Brancura assumiria, e se a criança fosse branca, Sodré assumiria. O acordo machista, que desconsidera a contribuição das características físicas de Valdirene na criança, direciona o leitor a uma única hipótese, apenas um dos personagens pode ser pai da criança, e é daí que o autor se aproveita para desafiar o leitor em seu modo de pensar.

A personagem, no mesmo período em que a escola de samba é construída, dá a luz a gêmeos bivitelinos, contrariando a antecipação do leitor e promovendo o desvio com a dualidade. O fato que faz parte do encerramento do livro provoca o leitor a pensar sobre a dificuldade de se aceitar a terceira hipótese, que é a aceitação do dual. Do ventre dela, no entanto, saíram duas crianças de pais diferentes, e o resultado disso foi a aceitação pelas personagens, representantes de duas etnias diferentes que possuíam dificuldades em habitar o mesmo espaço. Tal quais os gêmeos de Valdirene a escola de samba se fez, através da miscigenação e da consciência de suas heranças que se construiu algo sólido capaz de se adequar a determinados padrões sociais para resistir à repressão.

Conclusão

Tem-se, com esta monografia, a possibilidade de ler a síncope no romance de Paulo Lins. Viu-se que esse elemento é o que caracteriza o samba, pois é ele que constitui a estrutura rítmica do gênero ao deslocar a marcação rítmica de uma batida de compasso para intensificá-la na marcação seguinte. Esse deslocamento de marcação permite a impressão de uma quebra de regra e foi por meio da busca desse efeito no texto que se encontrou a marca da síncope na narrativa que aqui se denominou desvio.

Ao analisar o romance, percebeu-se que muitas cenas foram construídas por meio da reiteração de palavras ou imagens que traziam um padrão muito semelhante ao padrão rítmico do samba. Os desvios eram percebidos nos cortes de cena e pela apresentação do enredo que por duas vezes retomava determinada cena por outros pontos de vista. Além disso, é possível notar a sensação de desvio quando a voz onisciente do narrador traz períodos que geram conflitos, pois ao lê-los, percebe-se que se trata da representação da voz de uma personagem, mesmo sem nenhuma marcação do discurso direto. Então, o que se percebe é que a voz do narrador e das personagens se mistura em determinado momento.

Canções de consagrados sambistas também se fazem presentes no texto. Elas permeiam a fala das personagens ou tomam uma página inteira quando a inspiração dos compositores aflora. Quando isso ocorre, o leitor consegue resgatar não só o ritmo do gênero musical, mas também a melodia dos clássicos. Esse procedimento de narrativa que resgata o ritmo e, em alguns momentos, melodias, é construído sobre um enredo em que as personagens vivem à margem da sociedade, enfrentando conflitos relacionados à sua herança africana.

Brancura, Valdirene e Sodré, o triângulo amoroso que protagoniza o romance, sobrevivem no mundo da criminalidade por meio da dissimulação e da ambivalência referente às suas atitudes. As personagens apresentam constantes desvios de conduta durante o desenvolvimento do enredo, e percebe-se que o fazem para se adequarem a padrões sociais. Assim também é com o aperfeiçoamento do samba por Silva. O personagem idealiza uma

nova forma de manifestação musical que represente melhor suas heranças e seu grupo social. Com isso ele resgata formas rítmicas, mas ao mesmo tempo, adequa a manifestação ao padrão social dominante. Ou seja, Silva oficializa a escola de samba para que ela resista.

A proposta de que essas marcas de desvio possuem relação com a síncope do samba se justifica quando se tem um panorama sobre a história do samba e de alguns princípios africanos que vieram ao Brasil.

Constata-se que a visão integradora e a ambivalência são uma das características que marcam a cultura africana. Viu-se que em muitas culturas dessa região a palavra religião não existe, pois ela se funde com o todo. Não se categoriza e separa música religião, dança e trabalho, assim como não se categoriza o bem e o mal. Dessa forma, o contato do colonizador europeu com essa forma de conceber a cultura gerou um julgamento que foi tomado a partir de seu ponto de vista. Como exemplo cabe o uso da expressão síncope. O padrão rítmico europeu não conseguiu adequar a música africana à estrutura de sua partitura, pois suas formas rítmicas não eram criadas sob os mesmos princípios. Denominou-se, então, por parte do europeu, ritmo sincopado, que vem de síncope (perda de sentido). Percebe-se como a falta de compreensão e a condição de dominador e dominado não permitiram a leitura adequada dos povos africanos.

Nota-se isso quando se observa as errôneas relações feitas pelo sincretismo. Os princípios religiosos africanos que vieram ao Brasil concebiam a ambivalência do sujeito, os orixás possuíam o poder de criação e destruição, diferente do ideal judaico-cristão que categorizava o que era o bem e o mal. O que ocorre a partir desse choque é o processo de miscigenação de cultura e é a partir desse ponto que o movimento de desvio presente no romance de Lins começa a se justificar.

Antônio Candido lê determinado comportamento social em **Memórias de um Sargento de Milícias**. Livro que segundo o autor teria sido inspirado em contos da cultura popular. Na análise da obra, Candido percebe a relação das personagens com os princípios de ordem e desordem e afirma que essa relação não era tomada pelo sentimento de culpa. Ou seja, as personagens

transitavam por boas e más condutas sem que suas atitudes fossem consideradas certas ou erradas.

Nota-se aqui que as personagens não sentem a categorização que a sociedade faz de suas atitudes. Foi na leitura dessa característica que Antônio Risério sugeriu a relação da leitura de *Candido* com os princípios africanos. Esse transitar pelo eixo da ordem e desordem seria um movimento de resistência da ambivalência presente também na cultura africana.

Muniz Sodré, ao tratar da trajetória da síncope, afirma que os gêneros musicais que vieram da África se adequaram a padrões melódicos europeus para que pudessem preservar sua essência. Mesmo que contraditório, do ponto de vista europeu, adequar-se a outras formas não contradiz o pensamento da ambivalência e da dualidade do sujeito. Além disso, a raiz da relação música e religião e dança consta no ritmo que induzia ao transe. Dessa forma a música africana se miscigenou com modelos europeus até chegar ao samba da década de vinte. No entanto, a população miscigenada aderiu também aos princípios cristãos e ao modelo de cultura europeia. Os conflitos relacionados a esse choque cultural são apresentados na leitura que José Miguel Wisnik faz do conto de Machado de Assis. Em **Um homem célebre**, tem-se um compositor que idealiza composições eruditas, mas não consegue se desprender de ritmos brasileiros, influenciados pela música africana. Segundo, Wisnik, Machado retrata o drama do miscigenado da época ou seja: a dificuldade que o sujeito possuía de se adequar a padrões que não condiziam com sua herança, a dificuldade de se desprender de suas raízes.

Semelhante a esse conflito são os das personagens de Paulo Lins em **Desde que o Samba é Samba**. O autor faz uso do movimento de desvio para retratar as tentativas de adequação que as personagens cometem, sem que essa transição entre o eixo da ordem e desordem possam lhes afetar a consciência de maneira relevante. Nota-se como esses desvios possuem o mesmo propósito do que apresentou Sodré (1997) sobre a aceitação da melodia europeia na música africana. Essa aceitação de outros modelos se deu para que fosse possível preservar os princípios que o gênero musical carregava. Ou seja, os desvios se deram tendo a resistência como propósito,

assim como a escola de samba de Ismael Silva aderiu a determinados padrões para poder existir sem repressão.

Lins desenvolve todo o seu romance por meio do movimento de desvio e o faz preservando o propósito da ambivalência. Foi por meio da simbologia da máscara e da paródia, apresentada por Bakhtin (1987) que se pôde perceber isso.

Em *Desde que o Samba é Samba* a história do referido gênero musical é recontada por meio da literatura. O autor traz a dualidade do gênero artístico e do texto científico, por meio da bibliografia, para construir uma ficção sobre fatos e dados reais da periferia do Rio de Janeiro da década de vinte e trinta. Ele trabalha com personagens que representam pessoas reais em lugares reais, ou seja, cria o canto paralelo da paródia para revelar outra forma de história, criada por alguém que viveu a cultura do samba e que a levou para outras esferas de produção artística.

É fato que muito ainda se tem a analisar sobre o que se construiu com a cultura africana no Brasil. A presente monografia buscou a leitura do samba no romance de Lins e apresentou aqui uma pequena parte de todo o contexto em que o samba está inserido. É preciso ler mais a presença da cultura popular na literatura, e é na intenção de promover esses diálogos que se idealizou este trabalho.

Referências bibliográficas

ANTONACCI, Maria Antonieta, **Memórias Ancoradas em Corpos Negros**. São Paulo: Educ,2013.

BAKHTIN, Mikhail, **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento, o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Universidade de Brasília,1987.

BERNARDO, Teresinha, **Memória em branco e negro- Olhares sobre São Paulo**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

Eagleton, Terry, **A ideia de cultura**, São Paulo: editora unesp,2000.

RISÉRIO, Antonio , **A utopia brasileira e os movimentos negros**, São Paulo: Editora 34, 2012.

LINS, Paulo, **Cidade de Deus**, São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei, **Sambeabá- o samba que não se aprende na escola**, Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

_____,**Desde que o Samba é Samba**, São Paulo: Planeta, 2012.

SODRÉ, Muniz, **Samba, o dono do corpo**, Rio de Janeiro:Mauad,2007.

SCHWARZ, Roberto, **Sequências brasileiras- ensaios**, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SHAVER, Murray, **O ouvido pensante**, São Paulo: Editora Unesp,1992.

TINHORÃO, José Ramos, **Os sons dos negros no Brasil- Cantos, danças, folguedos: origens**, São Paulo: Editora 34, 2012.

Vídeos:

Jornal Vaia. **FESTIPOA 2012- PAULO LINS**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3iFsHzZjY88>> Acessado em: 20 nov.2014.

Festival da Mantiqueira. **Festival da Mantiqueira 2013 - Palestra A Prosa e a Tela (1)** - Paulo Lins. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RZ-4eD8z7tE>> Acessado em: 20 nov. 2014.

Itaú Cultural. **Paulo Lins - Jogo de Ideias** (2010) - Parte 1/2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>> Acessado em: 20 de nov.2014.

Áudio:

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. In: Tropicália 2. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1993. Faixa 12 (5:11)