

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 25, jul-dez/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**O modernismo negro segundo Paulo Lins**

**Claudia Drucker**

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Florianópolis (SC)

## RESUMO

### O modernismo negro segundo Paulo Lins

Neste artigo apresento o segundo romance de Paulo Lins como um tipo de romance de tese. Lins relê os nascimentos do samba do Estácio e das escolas de samba em termos altamente autorais. Recriando o momento de encontro dos artistas modernistas de 1922 com os artistas populares, Lins sublinha o caráter inspirador e anticonvencional que tal encontro teve à sua época e que pode ser atualizado. A noção posterior da contribuição decisiva da cultura escrava à vida nacional permeia o romance, mas agora a arte neoafricana é tratada como uma vertente do modernismo, o que obriga o autor a uma tomada de posição nas discussões sobre o que sejam vanguarda, arte moderna e pós-moderna.

#### Palavras-chave

modernização; vanguarda; música escrava; polimetria; extensão

## ABSTRACT

### Paulo Lins' Black Modernism

In this article I present Paulo Lins's second novel as a thesis novel of sorts. Lins narrates the births of Estácio-style samba and samba schools in highly authorial terms. As he recreates the moment of encounter of the modernist artists of 1922 with the popular artists, Lins underlines the inspiring and unconventional character that such encounter had to its time and that can be updated. He accepts notions that a later trend made common sense, such as the decisive contribution of slave culture to national life, but now neo-African art is presented as a branch of modernism, which implies that the author must take a stand in the discussions on what are avant-garde, modern and postmodern art.

#### Keywords

modernization; avant-garde; slave music; polymetry; extension

DRUCKER, Claudia. "O modernismo negro segundo Paulo Lins". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 13, n° 25 (jul-dez/2019), p. 35-65.

DOI: 10.22409/1981-4062/v25i/322

Aprovado: 04.11.2019. Publicado: 30.12.2019.

© 2019 Claudia Drucker. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 04.11.2019. Published: 30.12.2019.

© 2019 Claudia Drucker. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Desde que o samba é samba* é o segundo romance de Paulo Lins, publicado em 2012.<sup>1</sup> O seu cenário é o centro do Rio de Janeiro, nas cercanias do bairro do Estácio de Sá, do porto marítimo e do antigo distrito do Mangue. A ação transcorre entre os anos de 1928 e 1929. A composição do romance recorda a de *Cidade de Deus*, o primeiro de Lins, em vista dos personagens múltiplos, enredos interligados envolvendo as classes desprivilegiadas, e combinações de poesia e prosa.<sup>2</sup> Ambos os romances estão embasados em uma pesquisa histórica metódica. Há também diferenças. *Cidade de Deus* é um romance semiautobiográfico que transmite a intensidade brutal das lutas de bandos criminosos rivais recentes na zona oeste do Rio de Janeiro. Ele conseguiu a façanha rara de aliar popularidade e aceitação tanto pelos críticos de orientação política (Schwarz, Arêas) quanto pelos escritores vanguardistas, como Paulo Leminski.<sup>3</sup> A receptividade extraordinária de *Cidade de Deus* foi elevada ainda mais pela transposição para o cinema. Nada parecido aconteceu com *Desde que o samba é samba*.

É possível que a recepção quase silenciosa de 2012 se deva em boa parte à circunstância de que o primeiro romance era inédito sob vários aspectos, e pode ser acompanhado sem que o leitor saiba nada sobre a história e a cultura brasileiras, enquanto o segundo faz referência aos marcos mais importantes da história da integração dos negros à vida cultural da República Velha. De fato, trata-se de um painel da vida cultural do Rio de Janeiro, nos anos imediatamente anteriores à Revolução de 1930, interpretada quase um século depois. O ano de 1928 é o do nascimento do que viria a ser a primeira escola de samba e, talvez, do samba urbano moderno. Lins faz de 1928 também o ano de consolidação de uma religião nova, a umbanda, que tem raízes profundas na escravidão, mas incorpora elementos urbanos. Figuras centrais do modernismo brasileiro e da nascente indústria radiofônica são recriados em *Desde que o samba é samba*. Já por meio de uma consideração rápida dos seus núcleos e temas, contata-se que se trata de uma obra ambiciosa, nas suas intenções de reescrever a nossa história, e na sua linguagem poética.

Seria impossível investigar todos os tópicos de discussão relacionados ao segundo romance, e mais impossível ainda reduzir o texto de Lins a teses conceituais definidas. Neste artigo, vou enfatizar apenas o tratamento do samba como parte do movimento modernista brasileiro. Para os propósitos do presente ensaio, das infidelidades do romance aos fatos, poucas e propositais, esta é a mais significativa, pois os modernistas históricos não afirmaram nada semelhante.<sup>4</sup> A primeira parte deste ensaio apresenta a diferença entre tratamento literário e metódico, que justifica o método peculiar de Lins. A sua reconstituição histórica do nascimento do samba termina por caracterizar este último como um gênero artístico (ao invés de folclore ou produto industrial puro), negro (embora hibridizado), que retomou práticas do passado escravo (embora com o intento de ser relevante na sua própria época). Trata-se de uma concepção aceitável diante da literatura de origem jornalística e acadêmica de que Lins se vale. No entanto, desde o começo fica clara sua independência e sua busca de uma perspectiva autoral. Na segunda parte, exporei a justificativa linsiana para tratar a música popular como uma contribuição real à arte, contemporânea ao movimento modernista. No entanto, esta proposta se choca com os fatos e com as premissas do modernismo histórico, ou pelo menos não concorda com este em pontos importantes. Refiro-me aqui tanto ao modernismo central como ao periférico, ou seja, ao movimento cultural divulgado pela Semana de Arte Moderna de 1922 que pouco mais tarde se direcionou para um certo particularismo. Na terceira parte, exponho que as exclusões são mútuas. O que Lins considera ser uma contribuição à arte não se inclui dentro do que os modernistas se dispuseram a considerar, e a arte que ele considera ser um signo da evolução histórica não poderia ser aceita como tal pelas vanguardas como realmente existiram.

### **1. História e ficção, assuntos coletivos e particulares**

O desfile das escolas de samba marca o ápice da celebração do carnaval no Rio de Janeiro, principalmente no domingo e na

segunda-feira, quando doze entre as escolas mais antigas e maiores desfilam por 700m de passarela, sobre a qual passam alguns milhares de componentes. Nas últimas décadas, profissionais de todo ramo das artes cênicas e do espetáculo foram contratados para despertar uma comoção cada vez mais poderosa no público. Os seus carros alegóricos, de tão grandes, atingiram o limite da viabilidade operacional. Mas nem sempre samba e carnaval foram indissociáveis, e o desfile de hoje não se parece muito com a sua versão inicial. Em agosto de 1928, um grupo pequeno do bairro do Estácio se reuniu para formalizar a decisão de desfilar, no ano seguinte, ao redor da Praça Onze de Junho – o reduto da classe média baixa judaica durante o resto do ano, mas reduto da celebração popular no carnaval. O grupo decidiu incluir no seu desfile os elementos até então quase inéditos que se tornariam as bases das futuras escolas de samba. Também decidiram excluir outros elementos típicos do carnaval de então, como os instrumentos de sopro, os carros alegóricos dos corsos da classe média abastada, o caminhar dos ranchos da baixa classe média. Um desfile voltado exclusivamente para a música e a dança nasceu. Lins recria a fundação da *Deixa falar* e a trata como um momento de importância artística.

A outra trama principal do romance é o triângulo amoroso que une Valdirene, Brancura e Sodré. Brancura foi o apelido do gigolô mais famoso do seu tempo, Sílvio Fernandes. Não restaram muitas informações sobre o Brancura histórico. O apelido pode aludir tanto à sua cor escura como aos ternos de linho branco que seus ganhos permitiam vestir.<sup>5</sup> Lins ameniza bastante os traços violentos que compõem o anedotário sobre Brancura, também malandro e compositor. No romance, ele se divide entre o desejo de levar uma vida sossegada com Valdirene e a vida do crime. Valdirene é uma prostituta fictícia do então bairro do Mangue, a zona de prostituição que fazia nesse tempo fronteira com o bairro do Estácio. Sodré é branco, e empresário do submundo com vários interesses no Estácio e no Mangue.

Lembremos que em 1928, ano em que a ação começa, a escravidão só fora abolida há quarenta anos. Os protagonistas negros do romance são descendentes diretos dos escravos africanos, ou pouco distantes destes.<sup>6</sup> É consenso que os libertos e suas famílias não foram integrados às instituições sociais, ou que foram integrados na condição de marginais. A “vadiagem” (viver de forma ociosa quando se está apto ao trabalho) foi crime tipificado até muito recentemente. À figura jurídica da vadiagem os homens negros responderam com a noção de malandragem, que cobre um espectro largo de estilos de vida propositalmente marginais, que vão desde a boemia interrompida apenas por “bicos” eventuais até a criminalidade declarada. O Brancura literário é uma composição de todos os traços que o anedotário carioca atribui ao malandro, que não foge da briga, mas prefere a persuasão e o logro à navalha e aos golpes de capoeira. Ao atribuir a Brancura traços de ferocidade, alternados com generosidade e hesitação, Lins parece evitar tanto o elogio como a condenação incondicionais do malandro. Brancura não é um herói, mas tampouco é apresentado como um vilão.

O Brancura da vida real assinou alguns bons sambas em um momento decisivo para a cristalização deste gênero – alguns tomados à força, e outros até realmente compostos por ele.<sup>7</sup> Ele é o elo entre Mangue e Estácio, onde viveu um grupo de malandros que tentava ganhar a vida de modo honesto, quando possível. Embora tenha durado pouco, o grupo foi decisivo para dar contornos ao que hoje se entende por samba. Ismael Silva, o compositor, é o nome principal deste grupo e no romance recebe o nome “Silva”.<sup>8</sup> Composições da sua autoria são pontos de inflexão na história do gênero, como “Se você jurar” e “Para me livrar do mal”. Se definirmos a malandragem nos termos amplos já propostos, então podemos dizer que a emergência diante do público de certo estilo de samba também é a emergência do samba “de malandro”. Ismael Silva também teve seus encontros com o lado punitivo da lei, mas o importante é que ele traz outra tensão para a trama, diferente da rivalidade erótica e de poder que opõe Brancura a Sodré. Ismael representa o artista indiviso e devoto à sua arte, e o

grande advogado da relevância da arte, enquanto Brancura tem talento, mas prefere a vida de malandro e gigolô.

Assim, a primeira trama relevante do livro envolve Brancura e Valdirene, uma das muitas mulheres que o sustentam. Ela já está cansada da ligação, mesmo sendo a preferida do chefe. A seu modo, Brancura a ama, mas ela sabe que isto não basta para que ele mude de estilo de vida. Sodré, um empresário do submundo, oferece uma alternativa, mesmo limitada. A rivalidade entre os dois homens permite a Lins recriar a luta exaustiva e incessante do malandro para manter sua reputação, da qual até sua indumentária faz parte: os seus tamancos de madeira podem ser usados como escudos, em caso de necessidade. O seu lenço de seda, no lugar da gravata, não deixa que a navalha chegue perto da pele.<sup>9</sup> A segunda trama principal do romance é menos repleta de lances perigosos. O bloco cresce e é rebatizado como escola de samba no ano seguinte, a *Deixa falar*. Bloco ou escola, a data da sua fundação é fixada no dia 12 de agosto de 1928, pois o que importa, para Lins, é que naquele momento o carnaval mudava. Esta data é correta ou muito próxima do que deve ser a correta – os registros se perderam: “Era a reinvenção do carnaval naquele doze de agosto de 1928”.<sup>10</sup> Lins dá o devido crédito àqueles que são mencionados na crônica como co-fundadores: Rubens Barcellos (o Mano Ruben), Alcebíades Barcellos (o Bide, irmão de Ruben), Nilton Bastos, Edgar Marcelino dos Passos (apelidado Mano Edgar) e Osvaldo Caetano Vasques (apelidado Baiaco).

Outros personagens participam de tramas secundárias, mas importantes, em que artistas brancos famosos fazem amizade com o grupo do Estácio e uma religião nova encontra seu ritual e sua doutrina. Poetas como Manuel Bandeira e Mário de Andrade e cantores como Francisco Alves e Carmen Miranda frequentam o Estácio e o Mangue. Bandeira, Francisco Alves e Carmen Miranda frequentam terreiros de umbanda. Mário de Andrade vai a um prostíbulo masculino, levado por Ismael.

Inicialmente, é preciso diferenciar a posição de Lins sobre os acontecimentos inegáveis, como, por exemplo, o envolvimento de empresários e artistas, brancos e negros, letrados e autodidatas, para viabilizar o samba urbano gravado. O fator de união entre todos estes grupos, segundo os cientistas sociais, foram razões intelectuais e interesses mútuos. Alguns destes estudiosos acusam a narrativa de isolamento e repressão totais dos artistas populares no intuito de romantizar a história. Obras recentes enfatizam ou a grande variedade de acomodações entre negros e brancos que buscam resolver as tensões na sociedade brasileira e, por isso, também a música popular brasileira na era industrial.<sup>11</sup> Lins usa as descobertas dos historiadores, ou até mesmo as adapta, mantendo um ponto de vista autoral. Ele não nega que o samba seja uma síntese, consciente de como os processos históricos são complexos, que, no entanto, não compromete a origem do samba. Lins associa ser negro, descendente de escravos, malandro e criador do samba batucado das escolas de samba: “tem um pouquinho só do português, porque não tem mais jeito. Mas noventa por cento da parada veio da África”.<sup>12</sup> A então música “nova do Brasil veio dos netos dos escravos”, como afirma o narrador anônimo do romance.

Existem probabilidades significativas de a turma do Estácio ter realmente tido avôs africanos.<sup>13</sup> Os criadores principais do samba são negros, como Brancura e Ismael Silva, e negra é Valdirene. Noel Rosa, o músico branco que a crônica dos anos seguintes veio a escolher como grande representante do samba de malandro do fim da década de 1920, é mencionado de passagem, e não como um fundador da mesma estatura que os estacianos de primeira hora. Além disso, o tratamento dado ao personagem Silva é aquele dado a um artista, sem restrições ou qualificativos advindos da sua condição social. As relações entre intelectuais e artistas aqui tampouco são devidas ao compromisso com identificar uma identidade nacional. Nem a atração exercida pela indústria cultural rouba a legitimidade da música dos netos de escravos, ao contrário do que parece pensar José Ramos Tinhorão.

Lins está consciente das vantagens mútuas advindas de conexões sociais, como mostra a trajetória de “Silva”. Silva conhece bem as pressões do mercado, na forma da falta de controle sobre as gravações e do comércio de autoria. Sua relação com Francisco Alves segundo os padrões de hoje era abusiva, mas ainda preferível ao retorno à precariedade completa. Isto não implica afirmar que Silva fez tudo por dinheiro. Suas concessões não comprometem a síntese que define a sua arte.

## 2. A novidade como repetição do passado

Para direcionar a discussão do romance segundo linhas selecionadas, é preciso entender sua relação com os fatos conhecidos sobre o samba. O tópico da origem do samba, de um ponto de vista histórico e erudito, é muito amplo e será tratado de maneira insuficiente. Vou me limitar a apontar as direções esboçadas por Lins, para apontar a plausibilidade histórica da narrativa linsiana e a sua filiação a correntes acadêmicas atuais. “Pelo telefone”, gravado em fim de 1916 ou começo de 1917, ainda hoje é tido por muitos estudiosos como o primeiro samba gravado. Boa parte da credibilidade deste relato se deve às circunstâncias em que foi composto, e ao prestígio ligado a elas. A história de “Pelo telefone” ajudou a elevar o primeiro *salon* negro do Rio de Janeiro, a famosa casa da Tia Ciata, ainda mais ao status de ícone cultural. O termo *salon* será mantido em francês de propósito, uma vez que se pode argumentar que se tratou da experiência social já corrente na Europa, mas até então inédita no Brasil, dentro do meu conhecimento. O *salon littéraire* aproxima pessoas que habitualmente não conviveriam, e que eram escolhidas não só pelo destaque social, mas também pelo talento ou outra peculiaridade. As reuniões de Tia Ciata foram um marco na busca de visibilidade por parte dos negros brasileiros. Elas incluíram o então presidente da República, Venceslau Brás, o músico Villa-Lobos, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda no mesmo recinto que chorões como Pixinguinha, mas

também candomblecistas de comunidades na Bahia e no Rio de Janeiro, capoeiristas e outros.

Não cabe aqui relembrar todas as razões que levaram Hilária Batista de Almeida a se tornar uma espécie de símbolo da comunidade baiana emigrada para o Rio de Janeiro. Apesar desta harmonia, a dona e os frequentadores da casa estiveram no centro da polêmica para determinar a autoria do samba “Pelo telefone”, polêmica que definiu uma atitude nova em relação à música popular brasileira. Trata-se de história bem conhecida: o samba, que hoje se considera uma composição coletiva nascida de uma reunião na casa de Tia Ciata, foi registrado por Donga como seu autor na Biblioteca Nacional e mais tarde gravado (em fins de 1916 ou início de 1917). O grupo de compositores revidou fazendo publicar uma nota em 4 de fevereiro de 1917 no *Jornal do Brasil*. Se a disputa durou pouco tempo entre os principais envolvidos, a polêmica sobre “Pelo telefone” ter sido ou não o primeiro samba durou décadas, tendo sido Almirante (Henrique Foréis), músico de classe média que mais tarde se tornou historiador do samba, um dos maiores defensores da primeira hipótese, a partir de 1951.<sup>14</sup> A versão que consegue datar e localizar com precisão o nascimento do samba carioca, ainda por cima enobrecida pela proteção da mítica comunidade baiana exilada no Rio é sedutora, mas também muito restritiva.

Em seu romance, Lins mostra a turma do Estácio se alternando entre atitudes reverentes e irreverentes em relação à geração de “Pelo telefone”: João da Baiana, Pixinguinha, Donga, Buci Moreira e outros. Nisso Lins adota a versão difundida pelo próprio Ismael Silva, segundo a qual o grupo do Estácio inventou o samba moderno e que as escolas de samba que vieram depois foram ramificações que adotaram este formato.<sup>15</sup> Sérgio Cabral, na sua história das escolas de samba, narra um diálogo – desde então muito citado – entre Donga e Ismael Silva, em que um nega ao outro o rótulo de verdadeiro sambista. Donga afirma que “Se você jurar” é uma marcha, enquanto Ismael afirma que “Pelo telefone” é um maxixe.<sup>16</sup> Trata-se de uma discussão sobre o caráter inovador (ou não)

do chamado samba do Estácio. O fato é que, depois do nascimento dos desfiles das escolas de samba, samba e o carnaval tornaram-se ainda mais inseparáveis. O estilo de desfile do Estácio foi rapidamente adotado por toda a cidade (e depois pelo país). Mas também no resto do ano, o samba “de malandro” (dada a temática das suas letras), “batucado” e “sincopado” – todos estes nomes se referem à mesma coisa – dominou o rádio e a indústria fonográfica. Com o passar do tempo, a popularidade do samba fez dele o maior representante da música popular brasileira e o que mais foi capaz de inspirar variantes, chegando até à bossa-nova. Tamanha atenção pública levou ao aumento e diversificação dos estudos. Surgiram contribuições vindas de várias áreas das ciências sociais e da musicologia, que não substituem a familiaridade que o cronista tem com a sua fonte, mas cujos métodos trazem contribuições inegáveis.<sup>17</sup>

Uma análise crítica da literatura sobre o samba desde o início, junto com a identificação das interpretações e projetos inerentes a cada contribuição, foge muito ao alcance e intenção deste texto. Vou me limitar a indicar que as discussões de hoje revisitam polêmicas clássicas sobre a diferença entre samba, maxixe e marcha, mas também são forçosamente ditadas por outros interesses, e se valem de outros subsídios que os dos primeiros cronistas. Certas transformações na literatura especializada se refletem em *Desde que o samba é samba* – tanto na história contada como na interpretação desta história. Em várias passagens, mesmo sem providenciar uma análise técnica, Lins indica que o surgimento da *Deixa falar* é uma inovação porque resgata o passado. A novidade do Estácio foi ter transformado os antigos batuques escravos em um gênero capaz de agradar um público pluriétnico e urbano, em uma avaliação que não seria possível nos anos 1920, e até bem mais tarde.

Musicólogos profissionais têm usado ferramentas conceituais mais recentes para reavaliar as continuidades entre o samba e a herança escrava, e entre o samba e a música africana, mas ainda centrados no samba anônimo e tradicional. Nei Lopes

argumentou que existe uma tradição musical negra no Rio de Janeiro de origem banta, anterior à chegada da comunidade baiana fugida da repressão à Revolta dos malês e autônoma.<sup>18</sup> O etnomusicólogo Gerhard Kubik tem uma obra extensa sobre a música africana e está em condições de fazer um trabalho comparativo confiável. Tendo conhecido o samba baiano depois de escrever a sua teoria da música africana, ele cunhou o termo “extensões neoafricanas” para assinalar os artefatos brasileiros que têm uma origem inegavelmente transatlântica.<sup>19</sup> Tais estudos não abordam o samba enquanto música comercializada. Sobra a dúvida sobre a relação entre o samba urbano neoafricano do qual falam Nei Lopes e Carlos Sandroni e a musicalidade escrava.

Diversas contribuições relativamente recentes – do último quarto do século XX e do século XXI – dão contornos novos à reivindicação de paternidade do samba por parte de Ismael Silva e a turma do Estácio. Franceschi e Sandroni concordam que o ouvinte contemporâneo só vai chamar o samba de cem anos atrás por este nome se tiver sido advertido por um certo grau de instrução. A prática compartilhada por músicos amadores e profissionais foi moldada pela herança da chamada turma do Estácio e das escolas que surgiram depois do seu impulso. Hoje em dia, novos olhares sobre a contribuição dos africanos falantes de línguas bantas reforçam e reformulam estas afirmações.

Sem fazer uma exposição musicológica, direi apenas que uma das consequências deste movimento é substituir o conceito de síncope como ferramenta única para definir o samba. Em notas publicadas postumamente, Mário de Andrade já cunhara o neologismo “reprimativização” para descrever o samba gravado dos últimos anos da década de 1920 e primeiros anos da de 1930, assunto do romance de Lins.<sup>20</sup> Em 2001, o musicólogo Carlos Sandroni chegou a uma conclusão semelhante, só que por meio de uma análise da revolução métrica operada pelo estilo estaciano que precisamente se afasta da etnomusicologia de Mário de Andrade.<sup>21</sup> A percepção que temos do samba estaciano como mais “balanceado”

precisamente não pode ser explicada pela noção de síncope, como deslocamento de um tempo forte para um tempo fraco, anterior ou posterior ao primeiro. Para Sandroni, a música popular brasileira reconhecível como tal distanciou-se, inicialmente, dos elementos escravos na modinha, no tango, no lundu e no maxixe. No entanto, o samba das escolas de samba reviveu estes mesmos elementos, que não podem ser descritos apenas como síncope, e nem mesmo como uma síncope brasileira.

Embora Mário de Andrade, Franceschi e Sandroni não se expressem assim, o Estácio e as baterias das escolas de samba não introduziram apenas instrumentos novos, mas também os puseram a serviço de um tratamento novo do tempo musical. Não introduziram apenas uma marcação mais audível, mas também novas métricas. Ou nem tão novas, uma vez que baseadas em padrões de origem africana banta. É como se a música batucada que se ouvia nas fazendas, de madrugada, depois que os senhores de escravos adormeciam, tivesse permanecido durante séculos na memória dos negros, como uma corrente subterrânea e paralela à criação de gêneros urbanos, como a modinha e o maxixe. Podemos dizer que a novidade do Estácio consistiu em uma repetição do passado, um passado profundo que não consiste apenas no samba de roda da Bahia. As escolas de samba reinseriram os elementos mais fortes da herança escrava quando introduziram instrumentos como cuíca, tamborim e surdo, o que lhes permitiu se constituírem em orquestras polifônicas. Estas orquestras, inicialmente pequenas e hoje chegando a contar com centenas de integrantes, praticam uma polifonia que obviamente não é harmônica, mas métrica.

O que Kubik diz sobre o samba de roda da Bahia, e que classificou como de origem angolana, pode bem ser dito do samba estaciano: que aí se encontra um passado reprimido, esquecido coletivamente, mas em condições de aflorar a qualquer momento? O samba de compositor, “comercial”, não é mencionado por Kubik como uma extensão neoafricana. No entanto, os padrões rítmicos da bateria das escolas de samba

nascentes e do samba “de malandro” podem ser considerados, com base nas suas investigações, como um pedaço de música banta que aflorou à superfície. Parece-me que esta é a melhor explicação para o sucesso imenso do samba pós-1929, a saber, que este samba já pertencia, de algum modo, ao ouvido musical do seu público. Em muitos casos, será impossível discriminar entre o que é lembrança e o que é recriação, mas os musicólogos conseguem isolar e descrever alguns elementos objetivos, como padrões rítmicos característicos dos povos africanos centro-ocidentais.

### **3. A música popular e o movimento modernista**

Nesta seção, vou esboçar em traços mínimos os prós e contras de inserir o samba no modernismo. Para resumir em poucas palavras a questão, definir o que seja uma contribuição à arte séria e até mesmo universal é uma empresa dependente dos mais variados fatores, muitos deles inconscientes para quem define. O tipo de contribuição à arte séria (que Lins quer atribuir à música popular) esbarra na variabilidade histórica desta noção. A concepção do caminho que uma arte relevante deva seguir tem que ser entendida nos termos que os modernistas pioneiros estabeleceram. O modernismo real definiu em termos inequívocos e excludentes o que era um avanço e um retrocesso, uma contribuição real e uma falsa contribuição, tudo isso de modo – como argumentarei – bastante desfavorável às futuras pretensões linsianas.

As discussões etnomusicológicas recentes são favoráveis à perspectiva de Paulo Lins quando ele sustenta que o samba urbano e batucado da década de 1920 se deve sobretudo aos negros marginalizados da Cidade Nova. Penso que se pode dizer que Lins reivindica a existência de um modernismo negro, que reúne o desejo de fazer arte relevante para a própria época mediante a recriação do passado. A expressão “modernismo negro” é inexistente na literatura brasileira. O mesmo pode ser dito sobre “o samba como modernismo”.<sup>22</sup> Lins conhece a história, mas dá indicações de uma outra noção de modernismo, ou de uma ligação ainda não suficientemente

explorada do modernismo com o samba, como transparece na seguinte declaração de Manuel (Bandeira) a (Ismael) Silva: “Que Seu Manuel, rapaz! Senhor aqui é você, meu rei! O senhor é que merece pronome de tratamento à altura da sua vocação artística, inovadora, de vanguarda”.<sup>23</sup> Decerto não se pode avaliar estas linhas como uma afirmação (inverídica) de que os modernistas brasileiros aceitaram o samba dentro do seu movimento, mas como uma indicação de que existe um pertencimento comum ao mesmo momento cultural. Agora, impõe-se a pergunta sobre se é possível “esticar” tanto a noção de modernismo, e se vale à pena fazê-lo.

“Modernização”, “modernidade” e “modernismo” são termos de significado bastante amplo e empregados em várias disciplinas. Modernidade é um conceito muito amplo, que não vai incidir diretamente sobre a presente discussão (como, por exemplo, quando a definimos como um processo de superação do mundo medieval e renascentista na Europa, cujas manifestações mais visíveis foram a Revolução científica e o Esclarecimento). Talvez a noção de modernização seja menos controversa. No caso do Brasil, pode-se defini-la como um processo de urbanização típico de fins do século XIX e do século XX. Já o modernismo pode ser considerado um movimento plurinacional, com ramificações e versões locais, como a brasileira. Vou tratar arte modernista e arte moderna como sinônimos, pois a literatura não faz um uso diferenciado consistente dos dois nomes. Visto que existe uma elasticidade muito grande na datação do início da modernidade, não existe um hábito de considerar a arte moderna como anterior à modernista.

É um pouco mais fácil escolher uma definição do que foi a arte modernista. Aqui, vou optar por um olhar retrospectivo, que enfatiza a noção de uma pós-história em que nos encontramos. Hans Belting (que publica em 1984 *O fim da história da arte?*) e Arthur Danto (que publica em 1997 *Após o fim da arte*) discutem explicitamente a dificuldade de descrever e justificar a arte contemporânea senão assumindo uma crise de enquadramento crítico e filosófico.<sup>24</sup> Para ambos, a arte

moderna, que vai do impressionismo até a arte pop, é o último capítulo da história da arte. Da arte pop em diante, o que se torna patente é a ausência de enquadramento e, portanto, o fim da história da arte como disciplina.

Esta não é, obviamente, a maneira como os artistas modernos e de vanguarda descreveram o que faziam. A arte moderna europeia (e também americana, a partir da Segunda Guerra Mundial) como arte modernista ou de vanguarda produziu o seu próprio discurso sobre si mesma – e este é um dos seus traços marcantes. A arte moderna é, antes de tudo, autorreferente. Os próprios produtores de arte prescindem de um crítico que os substitua na função de explicar o que se deve fazer e qual o sentido do que fazem. Foi a era dos programas e dos manifestos que tomaram posição sobre qual seria o caminho a tomar. Como a arte mais mencionada por Belting e Danto é a pintura, consideremos primeiro o abandono da pintura figurativa. A arte moderna partiu da premissa de que a pintura fora uma tentativa de imitar o mundo exterior, o mais fidedignamente possível, que buscava esconder os seus meios e recursos. Agora ela deve chamar a atenção para a sua própria artificialidade. Ao pôr em primeiro plano os seus próprios recursos e técnicas, a arte moderna termina por traçar uma narrativa do que constituiu o progresso e a regressão no âmbito de cada gênero. Cada gênero se volta para mostrar as escolhas que o determinam e põe em relevo a sua própria estrutura: a técnica da pintura a óleo, a tonalidade etc. O tema da arte de vanguarda é a sua própria história, na medida em que esta parece anunciar uma direção unilinear de progresso.

Por isso mesmo, ao ver de Danto e Belting, a arte moderna não rompeu com a história da arte enquanto disciplina e narrativa. Ela não implica em rejeição da formação escolar do artista nem do legado da história da arte; ao contrário, ela os põe em relevo, ao invés de desviar a atenção do espectador ou ouvinte para o tema da obra. Esta tendência é confirmada pelas investigações que a arte moderna exclui. O discurso oficial, por assim dizer, da consciência modernista é que a arte popular não trata das questões que interessam à história da arte ocidental. No caso

da filosofia da música popular, o seu nome mais importante é ao mesmo tempo um expoente da concepção vanguardista e modernista. As conhecidas restrições de Theodor Adorno à indústria cultural e ao jazz, que não vou reproduzir, formularam de maneira ainda hoje influente como o artista de vanguarda se relaciona com a arte popular, isto é, considerando-a como mercadoria para um uso imediato. A pesquisa musical contemporânea, ao ver de Adorno, segue uma direção bem definida e que consiste em uma revisão interna à história da música erudita. O jazz (rótulo que, para Adorno, engloba toda a música não erudita veiculada pelo disco e rádio) não dispõe dos instrumentos para esta investigação – visto que a função para a qual foi criado é precisamente a função contrária, de reafirmar o gosto convencional e embotado. A arte popular não apenas não contribui para este programa como pode exercer uma influência dispersante e neutralizante. O crítico americano Clement Greenberg, que Danto considera o porta-voz por excelência da atitude modernista, seria o correspondente de Adorno no campo da pintura. Não que Greenberg compartilhe tanto a crítica à indústria cultural e ao enfraquecimento do poder de estranhamento da arte. O que ambos têm em comum é a visão unilinear do que seja o progresso nas artes como progresso na capacidade de ser consciente dos seus próprios recursos históricos e contribuir para o desenvolvimento de tais recursos.<sup>25</sup>

Contemporaneamente, a atitude de vanguarda é posta dentro de um contexto mais amplo. A história da arte não é um catálogo aleatório das obras: ao contrário, as obras se tornam parte da história da arte por se coadunarem com o enquadramento desta, e o enquadramento se ajusta às obras produzidas pelos artistas, sem perder a sua força de inserir coesão neste conjunto. É o que Belting chama “enquadramento” [*Rahmen*].<sup>26</sup> Ao enquadramento corresponde a educação ou formação do artista para que ele identifique o que pertence à história da arte, o que não pertence, e aprenda como julgar o que não pertence. Se a história da arte pode tanto incluir como excluir obras, dependendo da sua inserção em um conjunto de características e intenções, a vanguarda é a

intensificação desta perspectiva unilinear, mesmo que de outros pontos de vista se constitua em rejeição da arte acadêmica. Ao invés de ser considerada como a rejeição completa da arte acadêmica e da história da arte como disciplina, alguns críticos a consideram como o seu último momento. Para Belting e também Arthur Danto, a atitude excludente das vanguardas e da arte modernista é herdada da própria história da arte enquanto disciplina, ou das premissas desta disciplina. Só o fim das vanguardas viria a resultar em uma rejeição da concepção de um caminho único para o progresso nas artes, na medida em que a arte moderna de vanguarda foi a última forma de enquadramento.

O modernismo brasileiro teve um programa um pouco distinto do modernismo como tipo ideal, descrito acima. A literatura sobre o modernismo, no Brasil, adota a referência a um acontecimento fundador, a Semana de Arte Moderna de 1922, que declarou publicamente uma ruptura com formas acadêmicas que ainda dominavam o ensino e a crítica de arte, em um momento no qual as vanguardas europeias já se encontravam em pleno curso. Um dos traços no modernismo brasileiro perfeitamente alinhados com tendências internacionais é que o artista modernista precisa estar consciente da história e dos recursos próprios ao gênero que pratica, para poder ser um inovador neste âmbito. A arte moderna, mesmo no modernismo brasileiro, não é indiferente à formação.

Do ponto de vista documental, o modernismo brasileiro não incluiu o samba entre as suas manifestações. Houve uma aproximação social entre artistas e sambistas incontestemente, da qual Lins se vale no seu romance. No entanto, ela nunca levou a nenhuma obra conjunta, e nem sequer a uma troca de cartas, fato que por si só já é bastante indicativo da falta de um projeto partilhado. Os artistas declaradamente modernistas não apontaram o samba como arte brasileira, nem tampouco como arte moderna, como vou indicar de modo sumário. Um dos motivos principais é que sambistas não têm a formação necessária para se insurgir contra o academicismo – como fez

Villa-Lobos. Não há, no caso do artista popular, ruptura, mas simples ignorância. Esta opinião se encontra reafirmada quando o artista popular se aproxima de uma linguagem que exige formação. Neste caso, ele não é chamado nem folclórico, nem moderno, mas ingênuo ou primitivo. O caso exemplar aqui é o de Heitor dos Prazeres, sambista carioca pertencente tanto ao círculo baiano como às escolas de samba, que em 1937 começou a pintar, sempre como autodidata.<sup>27</sup> Se Picasso rejeita a perspectiva e o ponto de fuga que caracterizam a pintura ocidental, mesmo que motivado pela observação da escultura africana, esta decisão é tomada como um metadiscurso sobre a história da arte e uma rejeição da sua busca de uma mimese perfeita. Se Heitor dos Prazeres dispensa a perspectiva, não é por escolha, mas por desconhecimento. Trata-se de uma falsa semelhança entre as obras.

Assim, se Belting e Danto estiverem corretos ao afirmar que o modernismo é um dos últimos capítulos da história da arte, ele vai excluir o que ela excluiu. Isto realmente aconteceu. As restrições que o modernismo de Adorno faz à inclusão da música popular no campo das artes são diversas no conteúdo, mas tão severas quanto as restrições feitas pelos artistas acadêmicos pré-vanguardistas. A arte popular não faz parte do tipo de enquadramento que caracteriza a história da arte, no sentido em que ou não está em diálogo com a arte erudita sobre as questões que interessam a esta ou, como se pode deduzir, simplesmente não tem nada a acrescentar à arte séria. A história da arte, incluindo nela as vanguardas, nos dá poucas esperanças de classificar o samba como arte moderna ou modernista; ao contrário, dá argumentos contra esta classificação.

No entanto, também é fato que uma ruptura nítida e completa entre história e pós-história, e entre arte histórica e pós-histórica é uma impossibilidade. Se a sucessão nítida não acontece nas culturas centrais, que dirá nas periféricas. O modernismo brasileiro tem características particulares de movimento consciente da sua posição planetária. Há relações

entre o movimento modernista e o samba, produto destas características particulares. A figura decisiva aqui é a de Mário de Andrade, cuja reflexão sobre a arte moderna no Brasil alimentou-se de problemas musicais, em contraste com um Oswald de Andrade ou um Manuel Bandeira. O diálogo de ideias entre Lins e Andrade seria um desdobramento pertinente à presente investigação. Aqui, contudo, será possível apenas introduzir os pontos em torno dos quais poderíamos destacar as diferentes posições das duas partes. Houve um tempo em que Mário de Andrade foi considerado um severo crítico de todos os tipos de música popular urbana, e que se sustenta sobre a identificação da música “popularesca” como a música urbana comercializada e esta como “submúsica”.<sup>28</sup> Aos olhos de hoje, trata-se de uma leitura datada, como o próprio modernismo hoje – de uma perspectiva pós-histórica – parece um pouco pedante.

As classificações musicais que surgem da obra andradina, para um olhar contemporâneo ou pós-histórico, podem ser numeradas, grosso modo, como se segue. A música moderna artística em sentido mais próprio é a erudita, feita por artistas devidamente educados como, no caso brasileiro, Villa-Lobos, Lorenço Fernandez, Camargo Guarnieri e Radamés Gnatalli.<sup>29</sup> No artigo de 1939 “Música popular”, encontramos outras duas classes de música contemporânea: 1) a autêntica música popular como folclore e 2) a música urbana de raízes folclóricas, na qual o autor inclui a música criada nos morros cariocas e que não é comercializada. O “verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu” guardam “um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos”.<sup>30</sup> O terceiro e último gênero, na verdade um subgênero, é a música popularesca inteiramente comercial, que o autor não hesita em chamar “submúsica” ou “carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam [...] 90% desta produção é chata, plagiária, falsa [...]”.<sup>31</sup>

O que dizer do décimo restante? Coube ao autor descobrir por experiência própria que as fronteiras entre o folclórico e o comercial não podem ser consideradas impermeáveis, pelo menos não em um país que se moderniza. A música considerada folclórica não é estática, mas também sujeita a influências, inclusive do rádio, enquanto as gravações comerciais suprem uma lacuna, na falta de esforços por parte dos estudiosos para registrar a música do povo. De fato, os trânsitos inevitáveis entre o moderno e o tradicional se fazem sentir em toda parte, em um país “sem tradição” e de “caráter nacional indefinido”.<sup>32</sup> Mas esta constatação não invalidou as diferenciações que usou.

Esta consideração rápida das categorias musicais de Mário de Andrade permite sugerir que o caráter puramente universalista no início do modernismo recebeu a influência de uma consciência periférica, que se faz sentir em um respeito comedido pela música popular. O modernismo de Mário de Andrade, a partir de 1924, e o de Oswald de Andrade, a partir do *Manifesto antropofágico* de 1928, denunciam o caráter imitativo e posticho da arte pátria. A rejeição à arte acadêmica ganha um componente adicional, e se diferencia da europeia, em um modernismo de nações periféricas (no caso do Brasil) ou semiperiféricas (no caso da Irlanda e da Europa ibérica e oriental). A noção de que o Brasil deve fazer parte do “concerto das nações”, contribuindo com a sua parte pessoal, formulada primeiro em 1925, em “A escrava que não é Isaura”, torna-se uma ideia diretiva, ou pelo menos é a tese da biografia de Eduardo Jardim. O pertencimento à cultura universal, agora, exige precisamente que a arte brasileira tenha a sua própria voz. Isso seria uma contradição em termos, se o modernismo for definido como feito acima, isto é, como vanguardismo.

Existe talvez não uma contradição aberta, mas pelo menos uma tensão no modernismo brasileiro, no sentido em que as fronteiras entre a arte séria e a arte popular jamais são apagadas. A relação do modernismo posterior à Semana de Arte Moderna com tudo o que seja brasileiro segue algumas linhas normativas que fazem do popular, o folclórico e o mítico

materiais a serem transformados (como o mito de Macunaíma relatado por Koch-Grünberg, ou o choro boêmio). Ainda que Mário de Andrade atribua valor à música popular urbana, não está claro que se trata de valor artístico em sentido estrito. Seria impossível nos aprofundarmos no pensamento do fundador da nossa etnomusicologia, mas uma hipótese a investigar é que talvez a música popular tenha a função de recordar o artista de vanguarda que a música já teve uma importância comunitária, ou talvez ainda tenha um resquício desta importância. Isto não lhe dá, necessariamente, o caráter de modelo para o artista educado.

Assim, há relações entre samba e modernismo, mas não as que Lins elabora poeticamente. A noção linsiana de modernismo negro não encontra respaldo nos manifestos dos movimentos de vanguarda e nem mesmo no modernismo nacionalista de Mário de Andrade. O modernismo brasileiro, mesmo na sua vertente menos dominada pelo imperativo de inovação formal – que é obra de Mário de Andrade – não considerou seriamente apagar a fronteira entre arte séria, feita por artistas conscientes da história do seu próprio gênero, e música comercializada. De fato, há versões muito mais exclusivas de modernismo do que a de Mário de Andrade, que foi, por temperamento, avesso à intransigência e ao dogmatismo. Não há, a rigor, uma definição disponível de modernismo da qual Lins possa se valer, entre os artistas e teóricos modernos. Também poderia ser mostrado que as associações em prol da melhoria das condições de vida dos negros, na República Velha, não atribuíram à cultura popular nenhum potencial para contribuir com suas iniciativas. A atração recíproca de artistas do povo, artistas sérios, intelectuais e celebridades do rádio se deve a um projeto nacionalista partilhado, segundo a tese famosa de Hermano Vianna a respeito de um período um pouco anterior ao retratado no romance. No entanto, a cultura popular continuou sendo o objeto, passivo, do discurso modernista, e ao mesmo tempo os sambistas do Estácio não perguntaram aos modernistas o que deveriam compor. A imprensa negra de então, da qual os malandros do Estácio nunca fizeram parte,

não teve o poder de difundir um ideário qualquer entre eles. Imaginar uma convergência consciente de ideias e propósitos entre todos esses grupos é um anacronismo. O anacronismo de Paulo Lins é interessante. O de Hermano Vianna, bem menos frutífero.

Seria menos controverso chamar o samba de um tipo de arte moderna, desde que de acordo com critérios não-modernistas, ou apenas parcialmente modernistas. Se o modernismo brasileiro, nos seus traços mais gerais, tiver consistido na recusa simultânea das formas acadêmicas do século XIX e de uma falsa universalidade que era cega para o entorno ao qual o artista brasileiro pertence, então os artistas que criaram o samba urbano moderno realizaram, a seu modo, os propósitos do movimento modernista, ao buscar uma mediação entre o antigo e o moderno, o tradicional e o ocidental, o particular e o universal. Lins considera o samba batucado uma forma de arte, que não é nem folclore, nem mercadoria, ainda que retendo parentesco com ambos. O samba batucado, que se tornou prática comum, decisivamente é uma realização de negros, ainda que dentro de uma sociedade miscigenada. Ele é uma forma de arte, embora também faça parte do mercado. Ele é urbano, mas não teria surgido se não fosse por séculos de escravidão nas cidades e no campo. O samba se alimentou de uma cultura negra anônima, mas também de talentos individuais como o de Ismael, Nilton Bastos, Bide e tantos outros. O samba é moderno, porque fruto da modernização do país – uma modernização que, pelo menos neste momento, não foi apenas destrutiva.

De fato, existe uma dificuldade aqui: a medida do protagonismo do Estácio pode ser defendida de maneiras que negam a versão exclusivista de Ismael Silva. A versão de que só o Estácio é responsável pelo novo som do samba a partir do fim da década de 1920 é tão restritiva quanto a hipótese de a casa da Tia Ciata ser o único berço do primeiro samba, o que não exclui que a turma do Estácio tenha tido audácia e talento ao recriar os batuques escravos em condições distintas. Artisticamente, o mérito da turma do Estácio consistiu menos

em criar algo totalmente novo do que em sintetizar o antigo e o novo. A sua arte não imita o passado literalmente: os malandros não continuaram a fazer samba amaxixado, nem desfilaram no formato dos ranchos e corsos. O passado que eles revivem é ao mesmo tempo mais distante e mais relevante para o presente, ao permitir uma relação de tensão com este. A polimetria pode ser considerada ora como investigação formal e contribuição à prática comum, ora como recordação do passado. Ambas as opiniões procedem, cada uma de um ponto de vista. O etnomusicólogo em sentido estrito vai adotar a segunda preferencialmente, enquanto o crítico e o escritor vão enfatizar a primeira.

A dificuldade de definir exatamente em que consistiu a contribuição do “samba de sambar” do Estácio é a menor enfrentada pelo romance de tese de Lins, diante de outra maior. Lins só poderia ficar plenamente satisfeito com uma redefinição das contribuições da música popular como algo que ultrapassa o colorido superficial proporcionado pelo “pitoresco”, o “característico” ou o “regional” que adjetivam peças pertencentes inteiramente à história da música ocidental. Só uma noção de modernismo que considerasse as práticas neoafricanas como contribuições autênticas à música universal poderia ser um primeiro fator de aceitação do samba como arte modernista séria – no entanto, isto não aconteceu e talvez nem pudesse acontecer. Como vimos, a arte não-ocidental interessa à arte de vanguarda como uma plataforma diante da qual é possível questionar a história da arte ocidental desde dentro.

Assim, há definições e intenções distintas em Lins e na arte modernista. Isso acontece até mesmo quando ele absorve o experimentalismo de vanguarda. Foi citada acima a simpatia professa de Lins pela poesia concreta. Neste caso, porém, ele usa a arte experimental das vanguardas sem ter uma atitude concretista nem esteticista estritas – como por exemplo a de Schoenberg ou Adorno. A reinterpretação dos fatos que Lins apresenta é um tanto anacrônica, quando faz os sambistas do Estácio se autocompreenderem como artistas neoafricanos e

por isso brasileiros, assim como atribui um pluralismo artístico aos modernistas pioneiros que os faria aceitar os sambistas em pé de igualdade como criadores.

Só em um Brasil posterior a Gilberto Freyre, à Tropicália e ao pós-modernismo essas associações deixam de causar espanto. Lins repete a atitude tropicalista de Caetano Veloso, autor do verso que dá nome ao romance, mas só até certo ponto.<sup>33</sup> De fato, Tropicália não é um rótulo que defina a poética de Lins de modo totalmente adequado. Uma certa simpatia pela arte de vanguarda, temperada pela rejeição do pedantismo, são os pontos em comum. Contudo, diferentemente de Caetano Veloso, Lins rejeita certa tendência ao nivelamento que marca a obra do primeiro. O Brasil da Tropicália é uma convivência de opostos que não identifica um protagonista nítido ou uma origem privilegiada. A banca de revistas não é menos relevante do que o samba para definir a experiência do mundo a partir deste pedaço do planeta. Ao contrário, o lugar que Lins dá à experiência da escravidão é por demais importante para fazer dele um tropicalista ao modo caleidoscópico de Caetano Veloso ou de Gilberto Gil. A miscigenação é pensada muito mais nos termos formadores de *Casa grande e senzala* ou de Jorge Amado, atualizados para condições do Brasil urbano que logo se consolidaria com a Revolução de 1930.

Se ainda fosse necessário sublinhar que existe em Lins uma vertente privilegiada da cultura brasileira – a neoafricana urbana – as passagens sobre a umbanda acabariam de dissipar essa dúvida. A interpretação de poesia tentada aqui deve se abster de uma explicação que comprometa o poeta com uma tese definida e pré-esclarecida. Se a síntese de tradição e modernidade, segundo Lins, originou o samba urbano carioca de forma intencional e consciente, explica também o nascimento de uma religião brasileira urbana de raiz negra. Em *Desde que o samba é samba* encontramos uma verdadeira introdução à religião da umbanda, pois ela faz parte do cotidiano dos personagens negros (e por meio deles, do dos brancos), tanto quanto o samba e o carnaval. Quando a turma

do Estácio ainda tinha dúvidas sobre si mesma, elas são tiradas pelos seus diálogos com as entidades e guias da umbanda devidamente incorporadas pelos médiuns.

Certo conceito de evolução é revelado aos personagens que semanticamente não tem nada a ver com o modo como o resto do mundo o entende, por exemplo, com o darwinismo. De fato, para muitos leitores ele significará uma regressão a tempos pré-esclarecidos. Mas a decisão ousada de dar tamanho crédito ao testemunho de entidades desencarnadas não compromete Lins nem com uma noção de Providência pré-esclarecida nem o insere no gênero do romance espírita habitual.<sup>34</sup> Seria mais adequado dizer que *Desde que o samba* é um esboço poético para um romance de tese, em que a palavra do sagrado não é tomada como literalmente profética.

Existe bastante racismo, opressão e brutalidade em *Desde que o samba é samba*. A polícia persegue sambistas; bate nos moradores do Estácio e adjacências, e os mata. Mas os sobreviventes logo depois voltam a se encontrar nos terreiros da umbanda. Em consultas de aconselhamento, as entidades e guias da umbanda confirmam que é chegada uma época nova na arte e no mundo, e que artistas educados e populares pertencem a um mesmo esforço evolutivo. A conclusão de *Desde que o samba é samba* é que o sentido último da façanha da turma do Estácio é ter providenciado uma reconciliação (em termos) com o passado de escravidão. Assim como o samba moderno é a retomada criativa da música da senzala, ou a sua evolução, o momento em que a música negra brasileira adquire contornos de um gênero autônomo corresponde a certa atitude diante do passado, de retomada e superação ao mesmo tempo. Os sofrimentos do passado podem ser curados, ao menos em parte, pela disposição do presente a perdoar as ofensas sofridas, mas também por meio de uma arte que é, ela mesma, uma forma de não ser “refém da dor”:

Lógico que tinha toda uma violência, muito racismo, mas a música que estava sendo criada era para cantar, dançar, andar juntos, era coisa de grupo, a alegria de ser, pertencer, na força da cultura que carregava, sim, uma

grande dor, mas que não poderia nunca ser refém dela.<sup>35</sup>

Agora, os procedimentos técnicos de vanguarda estão subordinados à noção de que a arte tem uma relevância comunitária, da qual o samba é caso privilegiado, porque está inserido na sua comunidade e na sua época. De fato, a vanguarda não se define sequer por procedimentos técnico-artísticos; ela é antes de tudo uma “energia” que o samba indica, mas que o ultrapassa.<sup>36</sup> *Desde que o samba é samba* é um comentário sobre toda a trajetória do negro no Brasil e, de fato, sobre a sua redenção possível, por meio da transformação do negro em criador de cultura, de estatuto igual aos dos artistas sérios brancos. De fato, uma das diferenças mais decisivas entre os romances de 1997 e o de 2012 se encontra no papel privilegiado concedido à arte e à religião, uma vez que, em *Cidade de Deus*, a arte e a religião não propiciam nenhuma forma de distanciamento diante da violência cotidiana. O distanciamento é percebido como uma evolução em um sentido peculiar, ainda a ser compreendido.

---

Claudia Drucker é professora do Departamento de Filosofia da UFSC.

<sup>1</sup> LINS, P. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

<sup>2</sup> LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>3</sup> Cf. ARÊAS, V. “Errando nas quinas da Cidade de Deus”. In: LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 573-589; SCHWARZ, R. “Uma aventura artística incomum”. In: LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 563-572. Sobre a relação com a poesia de vanguarda e Paulo Leminski, cf. BUARQUE DE HOLLANDA, H. Entrevista com Paulo Lins. s/d. <<https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-paulo-lins/>>. Acessado em: 01.01.2019.

<sup>4</sup> Graças à resenha de Sérgio Cabral, o pai, a discussão sobre a confiabilidade da narrativa de Lins se restringiu ao tópico da homossexualidade de Ismael Silva. Cf. CABRAL, S. “Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga do que samba”. *Folha de São Paulo*, 29 de abril de 2012. No entanto, existe uma tradição oral paralela em que Lins se apoia, que não se sustenta em evidências respeitáveis academicamente. Cf. MÁXIMO, J.; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: EdUnB, 1990, p. 368. A exigência de uma prova cabal da homossexualidade oferece um contraste curioso com a admissão, por todas as partes, das condições precárias de existência desses personagens. O estudo da história, no que

diz respeito aos excluídos, não pode se dar ao luxo ou de dispensar uma informação, ainda que tênue, ou de reear criar tradições paralelas e excludentes entre si.

<sup>5</sup> MÁXIMO, J.; DIDIER, C. Op. Cit., p. 290; FRANCESCHI, H. *Samba de sambar do Estácio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 179.

<sup>6</sup> Ao longo deste texto, “escravo” significa “nativo africano” e vice-versa, especialmente nos primeiros séculos de colonização. A justificativa para essa equação imprecisa se encontra nas particularidades da escravidão no Brasil, que exigiu chegadas ininterruptas do exterior. Cf. COSTA E SILVA, A. “Ser africano no Brasil nos séculos XVIII e XIX”. In: \_\_\_\_\_. *Um rio chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 157.

<sup>7</sup> Cf. “Brancura. Sílvio Fernandes”. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. < <http://dicionariompb.com.br/brancura>>. Acessado em: 06.01.2019.

<sup>8</sup> Os personagens de *Desde que o samba é samba*, na maioria dos casos, só têm sobrenome: “Silva” substitui Ismael Silva, “Alves” substitui Francisco Alves, “Miranda”, Carmen Miranda etc. Quando um personagem é conhecido pelo apelido, Lins usa este ou o seu primeiro nome, de modo que Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, é “Alfredo”. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, se transforma em Tia Almeida.

<sup>9</sup> O traje completo do malandro, incluindo tamancos de madeira, terno claro e lenço no pescoço foi registrado por Alfredo Herculano em uma série de esboços sobre o carnaval de 1927 na Praça Onze. Ver <http://www.perezeprado.com.br/uncategorized/tempo-de-bambas-o-carnaval-da-praca-onze>. Acesso em: 05.01.2019.

<sup>10</sup> LINS, P. *Desde que o samba é samba*. Op. cit., p. 195.

<sup>11</sup> VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 [1995]; HERTZMAN, M. A. *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

<sup>12</sup> LINS, P. *Desde que o samba é samba*. Op. cit., p. 267.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 248. Por volta de 1830, no Rio de Janeiro, os escravos representaram quase a metade da população, e em 1849 a grande maioria dentre eles foi de nativos africanos. ABREU, M. “Nos requebros do Divino: Lundus e festas populares no Rio de Janeiro do século XIX”. In: CUNHA, M. C. P. (org.) *Carnaval e outras festas: Ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p. 251.

<sup>14</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Sonora, [1951] 2013.

<sup>15</sup> SOARES, M. T. M. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

<sup>16</sup> CABRAL, S. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: São Paulo: Lazuli e Companhia Editora Nacional, 2011, p. 39.

<sup>17</sup> Um ponto de inflexão nos estudos sobre o samba foi a tese de Flávio Silva: *Origines de la samba urbain à Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Paris: École de hautes études, 1975.

<sup>18</sup> LOPES, N. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

<sup>19</sup> KUBIK, G. *Extensions of African Cultures in Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013; *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Junta de investigações científicas do Ultramar. Centro de estudos de antropologia cultural. Lisboa, 1979.

<sup>20</sup> ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1989, p. 324.

<sup>21</sup> SANDRONI, C. *Feitiço decente. Transformações do samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

<sup>22</sup> Hugo Sukman inclui o samba terminantemente no movimento modernista, só que evitando a polêmica racial: “clichês que envolvem o samba nublam suas características mais permanentes em cem anos de história: ser uma arte que nasceu moderna (o único flanco do modernismo integralmente criado no Brasil), ser uma corrente central da música brasileira, ser a face artística do Brasil urbano, ser a expressão perfeita da miscigenação racial”. SUKMAN, H. *Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira*. São Paulo: Casa da Palavra, 2011, p. 34.

<sup>23</sup> LINS, P. *Desde que o samba é samba*. Op. cit., p. 232.

<sup>24</sup> BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1994]; DANTO, A. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2010.

<sup>25</sup> Cf. GREENBERG, C. “A pintura modernista”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110; DANTO, A. Op. cit., capítulo 4, pp. 61-80.

<sup>26</sup> BELTING, H. Op. cit., p. 45.

<sup>27</sup> “Heitor dos Prazeres”. *Dicionário Cravo Albin*. <<http://dicionariompb.com.br/heitor-dos-prazeres/dados-artisticos>>. Acesso em: 22.08.2019.

<sup>28</sup> Cf. GONZÁLEZ, J. P. “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, pp. 139-160.

<sup>29</sup> ANDRADE, M. de. “Música nacional”. In: \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pp. 268-269.

<sup>30</sup> Idem. “Música popular”. In: \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 263.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 265.

<sup>33</sup> VELOSO, C. “Desde que o samba é samba”. In: VELOSO, C.; GIL, G. *Tropicália 2*. WEA, 1993. CD.

34 Lins agradece aos espíritos pelo nome, nas costas da folha de rosto, como “consultores etnográficos”, o que obviamente é muito pouco para aproximá-lo da literatura espírita média. Entendo por romance espírita o romance de divulgação do espiritismo, assinado por pessoas que usam o seu nome próprio ou se apresentam como veículos de espíritos autores, e que trata de temas espíritas. Se inicialmente a sua produção foi empreendida e controlada pelas federações espíritas, como instrumento de doutrinação, logo ele passou a ser editado por diversas editoras que adotam um modelo editorial profissional. Não há ainda mapeamentos confiáveis dessa produção enorme, nem em termos econômicos, nem em termos teórico-literários.

<sup>35</sup> LINS, P. *Desde que o samba é samba*. Op. cit., p. 282.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 241.