

**ENREDOS E DESENREDOS EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS**

***TANGLING AND UNTANGLING STORIES IN DESDE QUE O SAMBA É SAMBA BY PAULO LINS***

Vinicius Mariano de Carvalho

King's College

**RESUMO:** Depois de 15 anos de silêncio literário, após o paradigmático *debut* como escritor de *Cidade de Deus*, em 1997, Paulo Lins lançou em 2012 seu segundo livro de ficção, *Desde que o Samba é Samba*. Como em seu primeiro livro, o cenário deste segundo é também a periferia segregada, marginal, do Rio de Janeiro, neste caso porém não uma favela em fins do século XX, mas o bairro Estácio de Sá na década de 1920. Ainda diferentemente de sua primeira obra, este segundo romance não toma a violência como fio condutor da narrativa, mas o samba, especificamente o nascimento do samba carioca e das Escolas de Samba. A grande novidade neste novo romance é que o autor contextualiza sua narrativa no efervescente momento cultural dos anos de 1920 no Rio de Janeiro, quando se está solidificando o que ficaria conhecido como a marca registrada do carnaval carioca, as Escolas de Samba e seu tipo de carnaval com desfiles e enredos. A chave narrativa de *Desde que o Samba é Samba* é justamente a criação desta primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, e os personagens do romance, em sua maioria, são personagens históricos. Paralelo à criação da Escola de Samba, Lins também discorre sobre o surgimento de uma nova religião, a Umbanda.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paulo Lins, Romance Histórico, Desde que o samba é samba, Angústia da Influência, violência.

**ABSTRACT:** After 15 of literary silence, succeeding the paradigmatic debut as *Cidade de Deus* author, in 1997, Paulo Lins released in 2012 his second book of fiction, *Desde que o samba é samba*. As in his first book, the scenery is the marginal suburb of Rio de Janeiro. In this case, the focus is not the 20<sup>th</sup> century favela, but the neighborhood of Estácio de Sá in the decade of 1920. Unlike the first book, this second novel doesn't take the violence as a

*guide to the development of the narrative, but it will revolve around the samba, specially the birth of the samba and the Escolas de Samba. The novelty in this new work is that the author situates the narrative on the effervescent cultural moment that was Rio de Janeiro in the year 1920. By then, it was becoming concrete what today is known as a typical Rio de Janeiro Carnival -- including the Escolas de Samba with its parades and storytelling sambas. The narrative key of *Desde que o samba é samba* is the creation of the first Escola de Samba, “Deixafalar”, and the novel’s characters are, mostly, historical figures. In parallel with the creation of the Escola de Samba, Lins writes about the upcoming of a new religion, the Umbanda.*

**KEY-WORDS:** *Paulo Lins, Historical Novel, Desde que o samba é samba, Anxiety of influency, violence.*

## **Introdução**

Alguns desafios se impõem à proposta de se escrever sobre a literatura de Paulo Lins, especialmente sobre seu segundo livro, *Desde que o Samba é Samba*. Estes desafios residem basicamente em dois fatos que se aproximam por seu oposto. De um lado, o fato de Lins ter escrito apenas dois livros, com uma grande distância temporal entre os mesmos, coloca-nos em uma posição delicada de analisar obras de um autor que, de certa maneira, ainda está a se provar e provar sua escritura. De outro lado, o fato de ser o autor de *Cidade de Deus*, um dos livros mais difundidos e discutidos (e traduzidos) da literatura brasileira de fins do século XX, e que deu origem a filme de igual fama, impõe um tipo de sombra às possíveis aproximações analíticas ao segundo romance de Lins.

Em outras palavras, é extremamente difícil ater-se a uma análise de *Desde que o Samba é Samba* sem retornar à *Cidade de Deus*, não apenas por ser esta a primeira e por muitos anos única obra de Lins, mas também porque é sobre esta obra que temos algum *corpus* analítico com o qual se pode dialogar na proposta de uma análise de *Desde que o Samba é Samba*. No entanto é preciso ressaltar que não pretendo aqui fazer uma análise comparativa entre as duas obras, senão apenas buscar alguma linha de continuidade entre os

romances, bem como, obviamente, valer-me de alguma análise de *Cidade de Deus* que permita lançar luz sobre algum aspecto de *Desde que o Samba é Samba*.

Depois de 15 anos de silêncio literário, após o paradigmático *debut* como escritor de *Cidade de Deus*, em 1997, Paulo Lins lançou em 2012 seu segundo livro de ficção, *Desde que o Samba é Samba*. Como em seu primeiro livro, o cenário deste segundo é também a periferia segregada, marginal, do Rio de Janeiro, neste caso porém não uma favela em fins do século XX, mas o bairro Estácio de Sá na década de 1920. Ainda diferentemente de sua primeira obra, este segundo romance não toma a violência como fio condutor da narrativa, mas o samba, especificamente o nascimento do samba carioca e das Escolas de Samba. Como em *Cidade de Deus*, *Desde que o Samba é Samba* também tem uma predileção por conceder a um espaço geográfico da cidade características de personagem.

A grande novidade neste novo romance é que o autor contextualiza sua narrativa no efervescente momento cultural dos anos de 1920 no Rio de Janeiro, quando se está solidificando o que ficaria conhecido como a marca registrada do carnaval carioca, as Escolas de Samba e seu tipo de carnaval com desfiles e enredos. A chave narrativa de *Desde que o Samba é Samba* é justamente a criação desta primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, e os personagens do romance, em sua maioria, são personagens históricos. Paralelo à criação da Escola de Samba, Lins também discorre sobre o surgimento de uma nova religião, a Umbanda.

Considerando esta filiação evidente à tradição dos romances históricos, é por este aspecto que inicio minha análise do livro de Lins. Em um segundo momento deste texto procuro acentuar detalhes narrativos da escritura de Lins e tento situar este romance no contexto da tradição da literatura brasileira.

## **1. Um romance histórico?**

O primeiro ponto que chama a atenção no novo romance de Paulo Lins é sua evidente filiação à ficção histórica. Ainda que a narrativa de *Desde que o Samba é Samba* seja estruturada em torno de um triângulo amoroso, o que sugere que neste resida o

o fio condutor da novela, o que na verdade o autor delcaradamente pretende é contar a história da criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a “Deixa Falar”, seus fundadores e como, segundo o autor, estes criaram o samba.

Se observamos as próprias declarações de Lins em entrevistas concedidas justo após a publicação do livro<sup>1</sup>, podemos notar claramente que mesmo que não haja uma declaração precisa de que se trata de um romance histórico, pode-se facilmente inserir o romance nesta categoria.

Ainda que a definição de romance histórico seja algo não tão simples quanto a classificação sugere, não pretendemos aqui entrar nos detalhes deste debate, mas apenas para orientar a leitura, tomaremos alguns conceitos que permitem construir uma argumentação em torno da análise proposta. Primeiramente aceitamos a definição de Indurian, que, acerca da definição do que é romance histórico, afirma: “To define the historical novel strictly speaking means simply saying that a novelistic action unfolds in the past; its main characters are imaginary, whereas the historical figures and the real facts constitute the secondary element of the story” (INDURAIN, 2009, p.1).

De certa maneira, *Desde que o Samba é Samba* enquadra-se dentro desta definição, uma vez que a narrativa está completamente situada em um passado definido, porém no que diz respeito à disposição dos personagens, Lins não é criterioso, como propõe Indurian. Os possíveis personagens principais, Brancura, Valdirene e Sodré, não são puramente imaginários e dividem o protagonismo com tantos outros, estes sim, figuras históricas reais.

Lins arrisca-se em atribuir demasiado protagonismo a personagens reais, impondo-lhes discursos e atitudes que, ainda que permitidas por se tratar de uma ficção, seriam questionáveis se se toma por base apenas o material historiográfico disponível. Rumores sobre preferências sexuais de alguns destes personagens históricos, em específico Ismael Silva e Mario de Andrade, tomam uma proporção muito amplificada na obra de Lins, dando a este aspecto uma relevância não justificada na narrativa. A necessidade de afirmar a

---

<sup>1</sup>Vide por exemplo: <http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115> ou <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>

homossexualidade dos dois personagens figura assim em *Desde que o Samba é Sambanão* como um elemento narrativo que dá sustentação ao romance, especialmente em seu carácter histórico, mas como um escudo ideológico contemporâneo.

Elizabeth Crook, em um ilustrativo texto “SevenRules for WritingHistoricalFiction”, publicado em The InternationalWritingJournal, oferece-nos outro subsídio de apoio à leitura de *Desde que o Samba é Samba* como um romance histórico. O texto de Crook é em verdade um manual para a composição de ficções históricas. A sua primeira regra é:

Rule #1: Sweat the Small Stuff.

The authenticity of historical fiction depends on your knowledge and use of historical detail. It is not enough to say a character walked down the street. The reader has to be able to see the street, see the conveyances; he has to smell the smoke from the factories or the sewage in the gutter. If there are street vendors, he has to know what they're selling. This is a new world: the reader can't fathom it unless you give him images. These should be accurate and not recycled from old movies.(CROOK, 2006)

Neste sentido a narrativa de Lins é preciosa e precisa, já que o cuidado no mapeamento do Rio antigo, especialmente do Estácio e seus arredores é minucioso e a profusão de sons, sabores, cheiros é sinestesticamente bem trabalhado na obra, dando ao leitor um preciso roteiro da movimentação dos personagens e o ambiente de suas ações. As descrições dos bares do Estácio são um bom exemplo desta sinestesia a que nos referimos acima e realmente consegue transportar o leitor para este ambiente. Transcrevo aqui um destes exemplos:

A noite estava quente, sexta-feira danada no Largo do Estácio: os bares cheios e a movimentação das putas, malandros e trabalhadores era grande. Brancura notou que tinha tempo para tomar uma Paraty antes de pegar no batente. (...) Desceu a São Claudio, pegou a Maria Lacerda, chegou ao Bar do Apolo, onde estavam Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes. Acompanhavam em caixa de fósforos, nas garrafas de pinga ou na mesa um novo samba de Silva e Bastos. (...) (LINS, 2012, p. 69)

O cuidado de Lins, especialmente no que se refere à construção imagética dos bares, casas de prostituição, centros de Umbanda e Candomblé é primoroso e evidencia um zelo de pesquisador. Zelo este assumido por Lins que na já citada entrevista à revista *Veja* afirma ter contratado duas assistentes para ajudá-lo na pesquisa histórica

Além de ouvir samba enquanto escrevia, você fez mais algum tipo de laboratório ou pesquisa? Sim. Eu não sou filho de santo nem iniciado ou médium, mas fui muitas vezes à umbanda, que eu já conhecia desde novo, porque minha mãe freqüentava, para pegar mais detalhes do culto. Conversei com várias entidades em sessões de umbanda e até gravei algumas conversas, coloquei a visão deles no livro, foi um trabalho etnográfico maravilhoso, com ajuda de duas assistentes. Não pesquisei a fundo nenhum livro de umbanda, fiz trabalho de campo. Também fui à zona do baixo meretrício conversar com prostitutas. Li sobre tudo, também. (*Revista Veja*, 31.03.2012)

De fato, e aqui reside o que pode comprometer a historicidade do romance, pode-se ler no tecido narrativo de Lins que houve uma preocupação em se pesquisar o que se escreve, porém em muitos momentos o discurso do narrador – ou mesmo de alguns personagens – se torna excessivamente digressivo e explicativo, quase em tom didático, como por exemplo, quando descreve a ida de Valdirene ao terreiro de Candomblé:

Valdirene gostava do balanço do trem no ir e vir do trabalho, das rodas de samba. Pilares era lugar de vários terreiros de Candomblé, que, assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era o samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida, cantando, sambando ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão. (LINS, 2012, p. 218-9)

Como dito acima, o discurso neste trecho torna-se extremamente etnográfico. O uso do termo “religiões de matriz africana”, por exemplo, é demasiado jargão das ciências sociais e quebra o fluxo narrativo. Em muitas partes do romance o narrador volta a este tom professoral e científico, teorizando especialmente sobre a Umbanda. A impressão que isso

dá é que o autor transfere para a voz do narrador sua própria experiência com a Umbanda e, mais que isso, o discurso da sociologia da religião em torno das religiões afro brasileiras.

Em outro momento do romance, o autor traz Carmem Miranda para um terreiro de Umbanda e o diálogo da cantora com um espírito encarnado, Dona Maria Padilha, tem mais a estrutura de uma entrevista de pesquisa de campo de antropologia do que um diálogo entre dois personagens narrativos. Carmen Miranda pergunta: “Me diga o que é a Umbanda mesmo na essência?” (LINS, 2012, p. 243). Ao que Dona Maria Padilha responde:

- A Umbanda só fala coisa boa, mesmo quando é ruim, porque nada é por acaso na eternidade. É a reunião de toda espiritualidade que andou por essa terra nas religiões. A junção de tudo, tá tudo mudando, a espiritualidade vai mudando também. Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução (LINS, 2012, p. 243).

Desde um ponto de vista narrativo, o discurso de Dona Maria Padilha, um espírito encarnado, é extremamente formal e preocupado com conceitos estéticos e filosóficos, o que soa um pouco despropositado e fora de contexto. O afã de dar ao romance a solidez da etnografia e da história acaba por comprometer a fluência narrativa neste caso. Ainda no mesmo capítulo, nas subseqüentes perguntas de Carmem Miranda e nas respectivas respostas de Dona Maria Padilha, o que se lê é muito mais Lins, com um arcabouço teórico já formulado, entrevistando uma entidade encarnada no início do século XXI um fato que deveria ter ocorrido que cem anos antes.

Enfim, Lins constrói toda a narrativa com a propensão de que seja um romance histórico, porém o balanço entre o ficcional e o histórico se desequilibra na tendência de intervir exageradamente explicando e interpretando. Em vez de utilizar o material histórico e etnográfico na construção da moldura para sua narrativa, Lins tende mais a analisar a fonte histórica que fundar sua narrativa sobre esta fonte. Mais que reconstruir o passado, o que Lins faz é interpretar este passado à luz de alguma base sociológica contemporânea.

Nas entrevistas supracitadas, Lins reafirma sua intenção com o romance em contar a história do samba e da Umbanda, em dar espaço a uma voz que foi marginalizada. O autor afirma categoricamente que é movido por questões sociais e que “Em *Desde que o Samba É Samba*, o foco é a produção cultural de um povo. O que importa no livro é a virada, o samba e a umbanda como questões estruturais, como a força de uma cultura vai de encontro com o preconceito e o racismo” (Revista Veja).

Retornando a Indurian, podemos então colocar sob suspeição o fato de *Desde que o Samba é Samba* ser um romance histórico, considerando que nos romances históricos

(...) the author should not forget that in his work all this historical element is the adjective, and that the noun is the novel. And this is an essential touchstone for deciding whether a particular work is a historical novel or not: its fictional nature, as the final outcome of this mixture of historical and literary elements is not a work of history, but of literature, in other words a work of fiction. (INDURAIN, 2009, p. 2).

A pergunta que nos resta nesta primeira parte é se o autor pretendia uma história do samba e da Umbanda, por que um romance? As peremptórias afirmações sobre origens do samba e da Umbanda no romance ficam assim entre dois espaços não permeáveis: um da ficcionalidade –descomprometida de um respaldo documental – o outro da historiografia – premeente da documentação e comprovação.

## **2. Influências angustiadas**

Se lermos *Desde que o Samba é Samba* em uma perspectiva de diálogo com outras obras da literatura brasileira, iremos notar que Lins retoma muitos procedimentos narrativos, estéticos e ideológicos que não são novidade na tradição literária nacional. Neste tópico ressaltaremos quais dessas influências saltam aos olhos na leitura deste segundo romance de Lins e por que, em nossa leitura, essas influências são angustiadas.

Obviamente que aqui a referência ao livro de Harold Bloom não é em vão. Porém, o que nos interessa neste crítico é muito mais sua visão de hoje acerca da crítica literária que a de quando escreveu seu famoso livro, *A Angústia da Influência*, em 1973. No prefácio à



segunda edição desta obra, publicada em 2002, 24 anos após a primeira e no momento de maior efervescência dos estudos culturais nas universidades norte-americanas, Bloom adverte: “Estamos hoje numa era da chamada ‘crítica cultural’, que desvaloriza toda literatura de imaginação, que degrada e rebaixa particularmente Shakespeare. A politização do estudo literário destruiu o estudo literário e ainda pode destruir a própria cultura erudita. Shakespeare influenciou o mundo muito mais do que o mundo o influenciou” (BLOOM, 2002, sp).

A agenda modista da crítica literária não é novidade. Hoje, por exemplo, é mais fácil encontrar um mico-leão-dourado, que estava em vias de extinção há 20 anos, que um crítico marxista da literatura, tão em voga nas décadas de 1970 e 1980. O que chama atenção porém é quando a produção literária começa a seguir a pauta da crítica do momento. E neste sentido, podemos ler a advertência de Bloom no que diz respeito à produção de literatura de imaginação.

Como já apontamos acima, o fato de a narrativa de Lins em *Desde que o Samba é Samba* muitas vezes confundir-se com um discurso politicamente em voga e culturalmente correto, provoca-nos a pensar se a ficcionalidade de sua obra realmente atinge o mesmo peso críticos que outras obras de momentos anteriores da literatura brasileira (com as quais *Desde que o Samba é Samba* dialoga) alcançaram exatamente por expressarem a novidade, a ruptura, a crítica, a vanguarda. Vejamos alguns exemplos mais evidentes.

A frequência de cenas e capítulos inteiros de descrições de relações sexuais, seus detalhes e pormenores, o uso de terminologia sexual vulgar e a plasticidade do corpo em *Desde que o Samba é Samba* remete-nos diretamente a uma estética literária não nova para a literatura brasileira. É o mesmo naturalismo de fins do século XIX, que já fora usado por Lins em *Cidade de Deus*, que mostra sua cara novamente. E neste caso específico a sombra de *O Cortiço*, de Azevedo, recobre praticamente todo o romance de Lins.

A idéia mesma de um triângulo amoroso, como a de Brancura, Valdirene e Sodré, encontramos semelhante já em *O Cortiço*, como aquele entre Rita Baiana, Firmo e Jerônimo. Rita Baiana era uma mulata ferosa que morava no cortiço. No início do livro

havia sumido com Firmo, um capoeirista malandro, da mesma cor que ela. Nesse par vai se intrometer Jerônimo, um português casado, com uma filhete pequena, cuja família veio para o Brasil tentar melhor sorte. Jerônimo, mulher e filho vão morar no cortiço e ali Jerônimo se envolverá com Rita Baiana.

Nas descrições das rodas de samba em *Desde que o Samba é Samba*, um sabor naturalista resiste não apenas na própria descrição da cena, senão também na adjetivação do samba. E aqui outra vez o paralelo com *O Cortiço* é evidente. Azevedo escreve:

(...)mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, acorrerem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia defera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo (AZEVEDO, 1995, p. 78).

A atribuição de um poder encantatório para a música, especialmente realçando sua riqueza rítmica e de como esta mesma música desperta o corpo, numa perfeita simbiose, sugere mesmo um orgasmo musical nesta passagem de *O Cortiço*. O uso de certos adjetivos como ‘ardente’, ‘colvulos’, atribuídos aos sons provoca uma sinestesia que se segue em uma sequência de descrições de movimentos, como ‘torrentes’, ‘correrem serpenteando’, ‘floresta incendiada’, conduzindo a um clímax de ‘estalar de gozo’.

Lins não se diferencia muito deste modelo. Também descrevendo uma roda de samba, diz:

Bide puxou um samba com seu vozeirão. Alguém se armou de um violão e mandou nota, que foi pegando embalo na voz de todos. (...) Foram cantando uma atrás da outra, logo chegou mais gente trazendo violão, cavaquinho, flauta, pandeiro. Bide já tinha levado o tamborim e o seu surdo. (...) O tamborim de Bide, no início daquela madrugada, recortava, repenicava, repetia a nota para a preparação, levantava a música quando voltava na cabeça. (...) Foram felizes porque a melodia tem o dom de

combinar direitinho com a gente, de pegar nosso corpo e fazer dele uma dança. (LINS, 2012, p. 193-194)

Ainda na descrição de como dança a mulata, um paralelo pode ser visto entre as duas obras. Azevedo descrevendo Rita Baiana dançando logra uma descrição movida e poeticamente precisa, sempre revelando a nem sempre sutil sensualidade da dança, sem porém nunca ceder a uma linguagem vulgar para montar seu quadro cinético. Descreve Azevedo:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas ebamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numasofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; jácorrendo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, comose se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé enunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemidoprolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, semnunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado,freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro,sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, tirilando. (AZEVEDO,1995, p. 80).

Não com a mesma veemencia e riqueza descritiva Lins segue o mesmo caminho, quando coloca na boca de um policial que pretende interromper o samba, em nome da moral e dos bons costumes as razões pelas quais o samba é interditado. Fala o policial para um percussionista tomando-lhe o pandeiro:

Sua mão vai se coçar e vai tocar esse troço, o pessoal não segura, começa a rebolear, colocar umbigo com umbigo, essas mulatas ficam remexanedo a bunda, dando cruzada de perna. Aí chega esse pessoal com berimbau e dana a jogar capoeira. Ninguém aqui tá a fim de requebro de cadeiras, gingado de corpo, sapateado não. (...) Seu pandeiro tá confiscado. (LINS, 2012, p. 225)

Como dito acima, uma angustiada influência do texto de *O Cortiço* parece percorrer *Desde que o Samba é Samba*. Consciente ou não, esta influência é uma sombra que cobre o texto de Lins e da qual a única escapatória é o exagero da vulgaridade da linguagem, em oposição à sugestão e sensualidade da linguagem de Azevedo.

Um último ponto em paralelo entre as duas obras e um bom exemplo do risco que o texto de Lins corre ao atrelar-se a uma agenda que não é aquela da ficção pura e simples, mas a de um certo referencial cultural submetido à crítica se encontra no retrato do homossexual em ambas obras. Como já apontamos acima, dois personagens históricos são deliberadamente descritos como homossexuais em *Desde que o Samba é Samba*. Considerando rumores ou não acerca da opção sexual dos mesmos, a constante reafirmação deste aspecto no romance não tem nenhuma implicação narrativa e o próprio autor, outra vez em entrevista à Revista Veja, afirma:

Algumas pessoas com quem falei no Rio, durante a pesquisa, comentaram sobre a homossexualidade do Ismael Silva. Fiquei na dúvida se colocava isso ou não no livro. Quando voltei a São Paulo, onde moro hoje, veio a notícia daquele jovem que foi agredido na avenida Paulista com uma lâmpada fluorescente. Aí, decidi botar no livro que o Silva era gay. Porque tudo isso é preconceito – a agressão na rua a um homossexual e o silêncio sobre a sexualidade de uma figura histórica (VEJA, 31.03.2012).

Nota-se claramente que a afirmação da homossexualidade de um destes personagens históricos responde a uma agenda alheia à literatura em si mesma.

Não é apenas nas referências aos personagens históricos que Lins descreve relações homossexuais, outros personagens do romance também vivem experiências homossexuais. Um dos protagonistas do triângulo amoroso, Sodré, tem um capítulo inteiro dedicado a sua iniciação sexual com outro homem, Seu Lotório. Depois de fazer o menino Sodré mudar de comportamento ao dar-lhe a conhecer a *cannabis* (assim mesmo, em itálico no texto, como convém a um nome científico, outro precioso documental da escritura de Lins), Seu Lotório garante-lhe o fornecimento da droga com a condição de que o menino praticasse sodomia com ele. No texto de Lins:

- Você pode fumar a hora que quiser aqui comigo...
- Obrigado.
- Quer dizer, tem uns pormenores que, se você aceitar, nunca mais vai faltar *cannabis* pra você.

- Quais?
- Se você enterrar o seu cacete na minha bunda, deixar eu abocanhar ele na hora que você vier fumar, você vai ter *cannabis* enquanto eu estiver vivo. (LINS,2012, p. 98)

Em *O Cortiço* temos situação semelhante, quando Leonie, uma francesa de passado duvidoso, inicia sexualmente Pombinha. Sem a mesma negociação de Seu Lotório para com Sodré, Leonie simplesmente não resiste à Pombinha e “Arrancou-lhe até a última vestimenta e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empogar-lhe os lábios, o róseo do peito (...), deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal (...)”(AZEVEDO, 1995, p.136).

Enquanto a Linguagem de Azevedo, outra vez, é eficaz pela sugestão, pela plasticidade não explícita, ao descrever a relação homossexual entre Leonie e Pombinha, Lins não poupa referências diretas ao ato sexual, num extremo de linguagem realista. Assim temos em *O Cortiço* trechos de sexualidade explícita, sem concessões ao vulgar como na que se segue:

Espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispações de espasmo; ao passo que a outra, por doida de luxuria, irracional, feroz, reluteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas e esmagavava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordida-lhe o lóbulo dos ombros (...) devorou-a num abraço (...) ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos. (AZEVEDO, 1995, p. 137)

Enquanto em *Desde que o Samba é Samba* o autor prefere a objetividade do texto, despido de qualquer imagem literária, em um discurso seco e direto, com o direito a toda vulgaridade:

- Bota no meu cu.
  - Pois não Seu Lotório. Dá só uma levantadinha. Podia passar uma vaselina pra escorregar melhor.
  - Não, vai no seco mesmo! Vai, vai! Não tenha pena, não. Bota tudo!
- Mulher que tem essa coisa de sentir dor. Comigo é no seco. (LINS, 2012, p. 98-99)

A diferença fundamental na referência às relações homossexuais em ambos os livros é que em *O Cortiço* estas relações desempenham um papel importante na condução da narrativa e sua descrição, como sua situação no discurso estão coerentes com todo o plano do narrador. Já em *Desde que o Samba é Samba* estas descrições e referências a relações homossexuais são quase que puramente ilustrativas e não comprometem a condução da narrativa, chegando a algumas vezes desviar o foco narrativo, perdendo-se no meio do livro, mais como um anedotário.

Uma segunda influência angustiada neste segundo romance de Paulo Lins é a presença de Mario de Andrade. Em *Desde que o Samba é Samba*, Mario é um personagem e sua visita (histórica) ao Rio de Janeiro é muito mais explorada pelo autor para reafirmar as preferências sexuais do escritor paulista. No entanto, além desta presença “real” de Mario de Andrade no romance de Lins, vemos ainda duas sombras do autor de *Macunaíma*. Lins incorpora o Mario de Andrade etnógrafo em sua busca pelas raízes do samba, das escolas de samba e da Umbanda. Assim como Mario de Andrade, que registrou, gravou, pesquisou, foi a terreiros, a festas e batuques, no empenho de conhecer e resguardar o folclore brasileiro – desnecessário citar todas as obras de Mario de Andrade neste campo – e posteriormente usou estas mesmas pesquisas para fontes de suas obras, em especial de *Macunaíma*, Paulo Lins também empreende uma pesquisa pelas origens do samba carioca e da Umbanda e o resultado de suas pesquisas é material para seu livro.

Bom exemplo disso, e aqui a segunda sombra de Mario de Andrade sobre a obra de Lins, encontra-se exatamente na descrição da Umbanda. Lins refere-se diversas vezes a rituais de Umbanda e de como esta está nascendo e se definindo no Rio de Janeiro. O ápice desta descrição é quando Manuel Bandeira, Carmem Miranda, Francisco Alves e Ismael Silva vão para um ritual de Umbanda, no qual Bandeira lamenta não ter podido levar Mario de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Carlos Drummond de Andrade com eles. Todo este capítulo se dá em torno de rodas de samba, consultas a espíritos encarnados, cachaça (chamada no livro de Paraty), comida e o propósito é “explicar” a origem da Umbanda, do samba, em um discurso misturado de sociologia, historiografia e um pouco de ficção.

Mario de Andrade leva seu Macunaíma para a Macumba, com motivos bem mais fúteis que explicar origens. Macunaíma quer vingar-se de seu inimigo e apela para um ritual religioso para este fim. O que há de paralelo entre as duas obras é que Mario de Andrade já havia agremiado famosos na Macumba de seu Macunaíma, inclusive o próprio Manuel Bandeira. A Macumba de Mario de Andrade também termina em samba, “pândegas libidinosas”, comida e cachaça:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto edançando um samba de arromba em que todas essas gentes sealegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou sefazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (ANDRADE, 2013, p. 61).

É curioso como Lins insiste em inserir o nascimento do samba e da Umbanda dentro de um contexto de Modernismo literário e vanguarda. Não é casual esta coincidência de referências à Mario de Andrade, bem como a Drummond, Bandeira, Schmidt. Ademais da “benção” destes autores ao que Lins inscreve como o surgimento do samba e da Umbanda, sua insistência em colocar na boca de personagens o aspecto vanguardista, modernista, inovador do que está se originando no Rio de Janeiro na década de 1920 nos faz perguntar se, outra vez, a idéia é escrever um romance ou argumentar acerca das origens cariocas de um modernismo não elitizado? Se há a intenção de uma tese a este respeito, por que um romance? Tendo estas expressões, o samba e a Umbanda, seus valores em si mesmos, por que a necessidade de inserí-los no canônico, associando-os ao modernismo e às vanguardas? Teriam os sambistas e pais e mães de santo consciencia e intenção de expressarem-se como modernistas, como o grupo da semana de 22 em São Paulo?

Uma terceira influência angustiada que notamos em *Desde que o Samba é Samba* é com a obra prima de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*. Em ambas o samba é elevado à uma categoria quase divina, harmonizador do mundo conturbado da favela, em *Orfeu da Conceição*, e do Estácio e da Zona em *Desde que o Samba é Samba*. A mitologização da origem do samba, do poder do sambista, de seu papel agregador e de

como *per se* o samba pode desfazer conflitos, dirimir querelas e apaziguar é em Vinicius de Moraes literalmente um mito, enquanto que no texto de Lins, tende a parecer como um neutralizador de uma violência aceita e comum.

O desfecho de *Orfeu da Conceição* é catastrófico, é uma ruptura da ordem, como deve ser uma tragédia. Ruptura que perseguirá a “tragédia carioca” dividindo a cidade em dois mundos. A morte de Orfeu é o fim da música do morro e o início da violência. O desfecho de *Desde que o Samba é Samba* é apoteótico<sup>2</sup>, é a união de mundos. E aqui não temos o Lins de *Cidade de Deus*, que termina sua obra quase que conformando-se com a violência e com esta “Cidade Partida”, para usar um termo de Zuenir Ventura.

Opondo-se ao fim catastrófico de *Orfeu da Conceição*, *Desde que o Samba é Samba* termina com uma quase epifania provocada pelo samba:

Há várias coisas que parecem ser o que segura tudo mesmo de fato. Uma delas é se juntar para cantar e dançar, justo que na arte não existe nada que possa menosprezar um tico de grão que seja do humano. Todos se entendiam nesses versos que a melodia levava para os ouvidos da História que seguia, trabalhando a alma, ocultando o vazio, rejuvenescendo desejos, fazendo a alegria de se entender, indo profundeza dos sentimentos abaixo, dando vazão ao dom mais nobre da alma que é o de se fortalecer na música para seguir em frente depois da escravidão. (LINS, 2012, p. 252)

Ao mesmo tempo que esta visão sobre o samba descrito neste segundo romance de Lins seja bastante poética – e o texto de Lins realmente busca por alguma poesia, sem contanto poder ser atribuída esta característica a seu texto – permite-nos perguntar se não seria também uma atenuação poética da violência, tematizada em todas suas cores no romance, porém filtrada e romantizada em nome do samba e da Umbanda?

Estas perguntas, nascidas das sombras de influências angustiadas em *Desde que o Samba é Samba*, conduzem-nos à última parte deste ensaio, na qual procuro discutir os

---

<sup>2</sup>Curiosamente o nome da praça na qual os desfiles das Escolas de Samba terminam, atualmente, é Praça da Apoteose. Esta praça é parte do conjunto chamaod de Sambódromo, construído na rua Marquês de Sapucaí, no centro do Rio. Este conjunto foi construído para dar lugar aos desfiles que antes se realizavam na Praça Onze.



limites da violência da linguagem de Lins, e para isso, um retorno à *Cidade de Deus* se faz necessária.

### 3. Violências e expressões

Tratar da linguagem violenta no segundo romance de Paulo Lins – e acentue-se bem, da linguagem violenta, não da linguagem sobre a violência – força-nos a retomar *Cidade de Deus*, inevitavelmente, já que esta é uma das características daquele primeiro romance que mais saltava aos olhos. Em *Cidade de Deus* e no momento de sua publicação, o choque causado por uma expressão crua da realidade da favela, do conviver com a violência por parte de seus moradores, provocou sempre uma multiplicidade de leituras, porém com certas coincidências em certos pontos. Entre estas, a de que a linguagem violenta era apenas resultado de uma das conquistas modernistas, atualizada no contexto social do Rio de Janeiro de fins do século XX; que se tratava de uma literatura realista, portanto justificadora de uma linguagem com a brutalidade do texto de Lins. Aqui o termo brutalismo, usado primeiramente por Bosi em 1975 para definir a literatura de Ruben Fonseca, volta à tona.

Schøllhammer, em sua obra *Ficção Brasileira Contemporânea*, sobre o Brutalismo diz que este

(...) caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e única da alta sociedade. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27)

Observando esta definição, pode-se facilmente ver a filiação, ainda que não confessa, de Lins a esta estética brutalista, que, se até então tinha como representantes nomes já consagrados como Ruben Fonseca, definitivamente ganha força na literatura urbana brasileira após o sucesso de *Cidade de Deus*.

Tânia Pellegrini em criterioso estudo publicado sob o título de “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje” traça um precioso quadro que permite acercar-me

mais desta literatura brutalista e do porque de seu sucesso contemporâneo. Pellegrini aponta que a linguagem desta literatura vai além da simples reprodução de uma linguagem vulgar de um submundo, típica de um realismo literário. Na verdade, segundo a autora, “Outros temas e outros objetos hoje se impõem, traduzidos numa outra linguagem: tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação (PELLEGRINI, 2004, p. 21). Ainda com a autora, parece ser esta a única mediação possível e concreta para a situação de exclusão e violência no Brasil.

O problema aqui reside em que a passagem de uma possível linguagem que legitime o excluído e mais exposto à violência urbana, acaba por também se tornar o exótico e facilmente transformado em produto de consumo. Como aconteceu com *Cidade de Deus*, que de livro de sucesso, torna-se imediatamente filme com público recorde de audiência.

Em *Cidade de Deus* temos um autor que é testemunho vivo, antigo morador do bairro, vítima ele mesmo da violência e da exclusão, que expõe a ambiguidade da sociedade urbana de fins do século XX. É curioso como o narrador em terceira pessoa de *Cidade de Deus* se diferencie de seus personagens pelo uso mesmo da linguagem. Regina Dalcastagnè bem aponta sobre *Cidade de Deus*:

A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (p. 113), “Aí, não quero pratêia, não!” (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens poéticas, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. (DALCASTAGNÈ, 2007, p. )

Esta ambiguidade estilística existe, segundo a mesma autora, porque Lins, mais de que seu depoimento sobre a vida na favela, mais que um testemunho ou mesmo uma análise sociológica, quer também inserir sua obra no domínio da literatura brasileira. O resultado estilístico disso é que a confusão entre o que é depoimento de um antigo morador, o que é pesquisa etnográfica, o que é análise sociológica e o que é puramente ficção é uma obra que

fica nos limites da literatura e de certa maneira “vence” entre o público mais por causa de seu espetacularismo, muito bem evidenciado pelo cinema.

Em *Desde que o Samba é Samba*, mesmo tratando-se de um romance com pretensões de histórico, o autor não supera este dilema e o texto novamente fica preso no pitoresco da linguagem, que continua violenta, apesar de todos os esforços do autor em filtrá-la mais poeticamente. Segue violenta, porque o texto segue ainda o que Pellegrini chamou de “*pedagogia da violência*, gerida pela indústria da cultura” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 22).

A estilização da linguagem, na tentativa de aproximá-la do que poderia ser o falar do morador do Estácio, dos anos de 1920, dos pais e mães de santo, dos sambistas, capoeiras e putas, mesclado a um discurso de pudor sociológico submetem a narrativa de *Desde que o Samba é Samba* à mesma positividade do negativo que o texto de *Cidade de Deus* sofre, com o agravante de misturar os registros mesmo na voz de um único personagem.

A diferença é que em *Desde que o Samba é Samba* todo o violento é coberto por uma camada fina de floreio poético que remove a concretude do brutal. A prostituição, a violência e preconceito contra os negros e suas religiões nos anos de 1920, ainda que bem “explicados” no texto de Lins, acabam perdendo o poder que brutalidade tem de revelar mazelas e preconceitos e funcionam quase como um panegírico ao mundo da malandragem em suas origens.

#### **4.A título de Conclusão**

Neste texto tratei de ler o segundo romance de Paulo Lins, *Desde que o Samba é Samba*, publicado em 2012, dentro de algumas perspectivas que o próprio romance me forneciam. O fato de Lins ser um autor que gozou de imenso sucesso em seu primeiro livro, tendo porémsilenciado-se na literatura por 15 anos, impõe alguma dificuldade em abordagens analíticas de sua nova obra.

Busquei mostrar como este novo romance pode ser lido dentro de uma noção de romance histórico e de quais problemas o texto apresenta considerando-o uma literatura que se pretenda ficção sobre o fato histórico. Em seguida procurei mostrar como este segundo o romance de Lins circula sob uma sombra de influências de obra outras da literatura brasileira, muitas vezes não conseguindo escapar desta influência, que se torna angustiada no decorrer da leitura do livro. Por fim, retomei a questão sempre tão delicada da linguagem violenta de Lins, recordando alguns pontos já levantados a partir de seu tipo de discurso advindo de *Cidade de Deus*.

Longe de ser um estudo exaustivo sobre este novo romance, busquei apenas ressaltar pontos que poderão servir de linhas para leituras e análises posteriores da literatura de Paulo Lins. O objetivo, além disso, foi também chamar a atenção para certos aspectos extremamente mercadológicos – e por sua vez perigosamente bordeando o pitoresco e o exótico – que podem estar se tornando um recurso estilístico na literatura urbana contemporânea do Brasil, em especial a violência vivida por grupos segregados e vítimas históricas da exclusão social.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mario. *Macunaima*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Record [1890], 1995.

BLOOM, Harold. *A Angústia da influência*, 2ª. ed., trad. Marcos Santarrita, Imago, 2002.

CROOK, Elizabeth. Seven Rules for Writing Historical Fiction. In: *The International Writing Journal*. <http://www.internetwritingjournal.com/apr06/crook.htm>. Volume 10, Issue 3. Abr.de 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007

INDURIAN, Carlos Mata. *Brief Definition and Characterization of a Historical Novel*In:

*Culturahistorica*,

2009[http://www.culturahistorica.es/mata\\_indurain/historical\\_novel.pdf](http://www.culturahistorica.es/mata_indurain/historical_novel.pdf)(última consulta em 30 de agosto de 2012)

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. (col. Companhia de bolso 1ª reimpressão)

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

PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 15-34.

Revista Veja Online. Entrevista com Paulo Lins:

<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba> (última consulta em 30 de agosto de 2012)

Jornal O Globo online. Entrevista com Paulo Lins: <http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115> (última visita em 30 de agosto de 2012)