

conhecimento e atuação política.  
a arte  
e a ancestralidade  
africana  
no livro *desde que o samba  
é samba*, de paulo lins

Luciana Marquesini Mongim\*

Resumo

O artigo centra-se na leitura do livro *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, a partir da relação entre vida e arte e da ancestralidade presentes no romance. A vida relacionada à arte evidencia um trajeto de lutas e resistências permeado pela produção e uso da música em sua potência estética e política. A ancestralidade, entendida como princípio norteador da vida dos afrodescendentes e de produções discursivas identitárias do povo que sofre a diáspora e o preconceito racial, funciona como escolha estética para narrar o surgimento do samba e enfatizar sua origem negra, configurando-se, também, como espaço de conhecimento e atuação política. A leitura proposta será fundamentada pelos pressupostos das teorias culturais de Homi Bhabha, pelas relações



\* Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras (área de concentração: Estudos Literários) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: luciana.marquesini@gmail.com. Artigo recebido em 22/10/2016 e aceito para publicação em 05/04/2017.



identitárias analisadas por Stuart Hall, pelas análises da história política e cultural negra no ocidente desenvolvidas por Paul Gilroy e pelos postulados filosóficos de Eduardo Oliveira pensados a partir da cosmovisão africana.

### Palavras-chave

samba; ancestralidade; estética; ética; cultura afro-brasileira; literatura brasileira

### Abstract

This article focuses on reading the book *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins, from the life and art relationship and the ancestry themes present in the novel. The association between life and art displays a path of strife and resistance permeated by the production and use of music in its aesthetic and political power. Understood as a life-guiding principle to African descendants and to the identity discourses of those who have gone through diaspora and racial prejudice, ancestry acts as an aesthetic choice to narrate the emergence of samba and to emphasize its black origin, working as a space for knowledge as well as political action. This reading relies on the assumptions made by Homi Bhabha's cultural theories, by the identity relations analyzed by Stuart Hall, by Paul Gilroy's analysis of western Black political and cultural history and by the philosophical postulates by Eduardo Oliveira from an African worldview.

### Keywords

samba; ancestry; aesthetics; ethics; Afro-Brazilian culture; Brazilian literature

A sorte de uma pessoa está no caminho que ela decide percorrer, ainda mais numa cidade onde o convívio social é no meio da rua, no entrecruzar das esquinas,

nos bares, nas feiras, no ir e vir das calçadas. (LINS, Paulo, 2012, p. 110)

No livro *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, a voz narrativa em terceira pessoa, por meio do trânsito de personagens ficcionais e históricos, conduz o leitor pelo bairro do Estácio de Sá, pelas ruas do centro, pela zona do baixo meretrício, pelos morros, pelos terreiros de candomblé e casas de umbanda do Rio de Janeiro dos anos 1920. Uma cidade que passava por políticas de urbanização, pautadas por um discurso médico e higienista, que promoveram uma reordenação<sup>1</sup> geográfica e social da população carioca. Uma cidade, portanto, que estava sendo arquitetada a partir da presença dos morros e favelas e de discursos que contribuíram para formular representações desses espaços que relacionam pobreza e criminalidade, fazendo da favela o lugar da violência, da malandragem, da pobreza e da propagação de doenças. Segundo Licia do Prado Valladares, as favelas, no início do século XX, representavam um "mundo diferente que emergia na paisagem carioca em contracorrente à ordem urbana e social estabelecida" (2005, p. 28), ou seja, eram tidas como espaços pertencentes "ao mundo antigo, bárbaro, do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização" (VALLADARES, 2005, p. 36).

O narrador, enquanto guia o leitor por ruas, avenidas, vielas, becos e esquinas que compõem esses espaços urbanos percebidos como "a outra metade da cidade" (VALLADARES, 2005, p. 20), onde os mais pobres estabeleceram-se como alternativa de moradia e de espaço que lhes cabe na cidade, vai apresentando as experiências e as vivências dos sujeitos que habitavam os morros e favelas cariocas do início do século XX. População composta, em sua maioria, por negros e mestiços que sofreram com o preconceito racial e com a desigualdade social no espaço da cidade gerada por um modelo de urbanização que mantém um processo contraditório de expansão da cidadania e crescente exclusão social e espacial. Ao mesmo tempo em que narra

esse cotidiano no morro, revela a interação política e cultural desses sujeitos que lá residem, apresentando uma cidade que estava sendo (re)construída, sobretudo, a partir de quem vivia nos espaços marginalizados da cidade e das práticas culturais, identitárias e de representação do sujeito e do espaço marginalizado que emergiam. É, portanto, dos espaços segregados da cidade e da tradição dos negros que neles habitavam que surgiram o novo ritmo e melodia, os versos iniciais da poesia e a dança da poética musical, popular e urbana, conhecida como samba carioca.

A ação do romance transcorre de meados de 1927 até o desfile da primeira escola de samba, Deixa Falar, no carnaval de 1929. São muitas as referências musicais ao longo do enredo e, entre as personagens ficcionais, há a presença de nomes consagrados do gênero musical que fazem parte da história da música brasileira, como os sambistas Brancura (Sílvio Fernandes), Baiaco e Ismael Silva.

O enredo se desenvolve em torno dos dois sambistas, Brancura e Ismael Silva, que são recriados pelo autor por meio da ficção. Estratégia escolhida na obra para (re)apresentar a história do surgimento do samba no país. Transformar os dois sambistas em personagens, em literatura, configura-se como meio possível para contar essa história e tirá-los do silêncio e do apagamento ao qual foram relegados na história do país e da própria música nacional. Isso significa dizer que as escolhas estéticas da obra relacionam-se a um princípio ético, ou seja, o que se conta repercute no como se conta. Nesse percurso de tentar narrar essa outra história, por assim dizer, as elaborações e escolhas estéticas vão entrelaçando as vidas dos dois personagens. Brancura é cafetão e estivador, “o malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes” (LINS, 2012, p. 11). Sempre sonhou em ser compositor de sucesso, mas “acompanhava aquilo tudo sem entender muito o gingado de sua época. Gostava de compor, mas não tinha isso como principal atividade. [...] tinha talento, mas vontade não tinha muita, não” (LINS, 2012, p. 174). Envolve-se em um triângulo

amoroso, formado pelo português, funcionário do Banco do Brasil e também cafetão, Sodré, e pela prostituta Valdirene, “a puta mais linda daquela zona” (LINS, 2012, p. 85). Entre traições, brigas, desejos incontrolláveis, rodas de samba e muita música, ele vive o dilema de renunciar à vida de malandragem e tentar ser um grande artista, como Seu Tranca-Rua o aconselha. Contraindo-se à Brancura, temos a história de Silva, evidenciado na narrativa pela relação que mantém com a arte. Dedicando-se à criação e consegue vender suas músicas para o cantor Francisco Alves, que passa a interpretar seus sambas. Além disso, participa ativamente no processo de criação do que viria a ser, mais tarde, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Enquanto Brancura vive dilemas amorosos e de conduta, discutidos com Seu Tranca-Rua, Silva dedica-se à composição e à expressão artística que estava sendo criada no bairro do Estácio, ele sim parecia entender “o gingado de sua época”.

Ambos, no entanto, ligam os dois focos presentes no romance: a vida de malandros, operários, sambista, prostitutas, mães de santo, e os momentos fundadores do samba carioca como gênero musical e a consolidação da umbanda como religião no país. É da roda de batucada, do terreiro do candomblé, da umbanda, do jongo, dos botequins e das esquinas que partem para criar a nova música. Fontes que são transformadas e que repercutem na vida dos personagens, uma vez que as mudanças no campo musical não se restringem, no romance, à apreciação estética.

A linguagem simples e coloquial, tal qual a de malandros, prostitutas, mães de santo, trabalhadores e tantos negros pobres que habitavam o Estácio e a preocupação em recriar a forma de falar das entidades da umbanda - como os pretos velhos, os cablocos, as pombagiras e os exus - aproxima o narrador dos personagens que narra. Além da linguagem que faz uso, o narrador parece conhecer bem os espaços pelos quais as personagens transitam: espaços estigmatizados, segregados, que são vigiados e punidos pelos aparatos

do governo, sobretudo a polícia. Parece, assim como Silva, entender o movimento de reconfiguração de identidades e de inscrição, na história do país, do negro como sujeito de enunciação. Não apresenta, assim, marcas de distanciamento estético e político da experiência dos personagens e esforça-se em narrar os encontros entre esses sujeitos, marcados pela religiosidade, pelo som do batuque e da música, pela alegria e pelo prazer com um tom, por vezes, irônico.

— Largou o emprego! Eu sabia, se tua mãe não conseguiu fazer você deixar a zona e arrumar trabalho, não seria mulher que iria fazer você largar — concluiu Edgar.

— E quem falou que eu larguei? Agora que não vou deixar mesmo, de escravo passei a feitor. Sou fiscal de carregamento. Só mando e desmando, não levanto um grama, não derramo uma gota de suor. Só digo o que é certo e o que é errado. Dá tempo até pra fazer samba. E digo mais... (LINS, 2012, p. 73)

O Estácio, no início do século 20, não é, portanto, apenas o lugar dos malandros boêmios e mulherengos e das mulheres da zona do baixo meretrício, para os quais se voltam os olhares delineados por lógicas dicotômicas de mundos que fazem com que o mundo do “outro” seja percebido como estranho, indesejado, inferior e exótico. Mas o lugar de pessoas que amam, trabalham, produzem, cantam, dançam e, sobretudo, resistem à condição de exclusão e segregação a qual foram submetidas e têm consciência de sua função como agentes de resistência.

Os personagens do romance assumem o papel de protagonistas no livro e constroem por si mesmos a sua história, “cantam” outra história para além do estigma da escravidão e da marginalidade, fazendo daquilo que era motivo de opressão e perseguição – a capoeira, o candomblé, a umbanda, o samba - o que mais tarde seria reconhecido como parte da identidade de nosso

país. Não se pretende, portanto, reforçar a relação recorrente nas expressões artísticas e no imaginário popular do personagem negro com a escravidão, descrito como sujeito resultante desse processo, fadado à condição de escravo e associado ao sofrimento e a dor.

Em outros momentos, percebemos que o trânsito dos personagens nos espaços da cidade é marcado por constantes conflitos. O narrador, a partir de uma postura de reflexão sobre as relações socioculturais no processo de construção identitária e inserção dos descendentes dos negros africanos na sociedade brasileira, denuncia o preconceito racial e a repressão e violência da polícia que perseguia as manifestações da cultura e da religião desses sujeitos.

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 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 de estar daqueles herdeiros da escravidão. (LINS, 2012, p. 218-219)

Ao enfatizar a ignorância dos policiais, o ódio racial e a segregação social por causa da cor da pele ou da origem étnica, o narrador destaca o processo de escravidão e a discriminação racial como mecanismos significativos para compreendermos a vivência dos descendentes dos negros africanos nos centros urbanos do país. Trata-se, portanto, de um movimento de reconhecimento das origens e da história como forma de construir um presente afro-brasileiro na cidade carioca do início do século passado.

Além da reflexão constante no romance sobre a atuação e violência da polícia contra as práticas culturais e religiosas dos negros, o narrador também

ressalta a vida das mulheres que viviam e obtinham seu sustento no Manguê<sup>2</sup>. Muitas vinham do Leste europeu, após a Primeira Guerra Mundial, devido às consequências da guerra em seus países de origem e buscavam melhores condições de vida no Brasil.

A arte amenizava a dor das mulheres que eram obrigadas à prostituição, fêmeas desterradas, controladas por criminosos torturadores, frios e traidores, pois elas vinham com o sonho de reconstruir a vida depois da dor da guerra; mas só tiveram maus-tratos desde que entraram nos navios nessa viagem para o Hemisfério Sul, a separação completa do passado, a vida sem laços. As negras livres, as índias para quem a vida nunca sorriu de fato, as doenças das senzalas ainda ressoando naquele presente, a dor da separação da família, tantos assassinados na História e agora a tristeza da vida na prostituição. Algumas até pensavam gostar daquilo, que dali não saíam nem por todo o dinheiro do mundo. O gosto também depende muito do saber, do que se conhece nesse mundão. Se não fossem as mães de santo, os pretos velhos da Umbanda, as pombagiras dos terreiros escondidos por toda a zona norte, tudo na vida seria mais cruel sem o desenvolvimento espiritual para aquele povo que as outras religiões não aceitavam bem. (LINS, 2012, p. 145)

O narrador, no fragmento, destaca a prostituição, a “zona do baixo meretrício” como alternativa possível para essas mulheres que chegavam ao país fugidas da guerra e as condições de trabalho às quais eram submetidas. No entanto, para as índias e as negras livres essa era também a única possibilidade. Recupera no presente, na condição de prostitutas, um passado de escravidão e uma história que negou a cultura dos negros e a rotulou como atrasada, folclórica, primitiva, bárbara. Expõe também, dessa forma, o racismo ao

qual foi submetida a população africana e seus descendentes, racismo que faz ressoar no presente as “doenças das senzalas”, “a dor e separação da família”, os “assassinatos na História”.

Dois pontos na citação interessam-nos como forma de prosseguir a leitura da obra. Um deles é a arte, definida como forma de “amenizar a dor e a tristeza da vida na prostituição”. Essa afirmação do narrador reforça uma ideia recorrente no romance: a relação entre arte e vida, uma vez que “Tudo nesta vida era a arte de combinar os sons. Música e vida são a mesma coisa” (LINS, 2012, p. 213).

A arte, principalmente a música e a dança, funcionou para o povo negro como estratégia de resistência e elaboração de outros processos de representação numa sociedade que tem a escrita como maneira legítima de preservação e disseminação cultural, que apagou da história a presença do negro. Configura-se, portanto, como via pela qual tanto pode dizer-se quanto dizer sem mediações, como destaca o narrador, na citação que segue.

Os instrumentos de vanguarda para combater os de tortura como a chibata, a gargalheira, o libambo, o tronco, os anjinhos, a máscara de flandres, o bacalhau, o cacetete, o revólver, a pistola, a metralhadora, os ferros para marcar a fogo...

[...]

Tiveram a ideia de fazer parte da sociedade em forma de canto, mas mesmo assim foram espancados pela polícia, sofreram desdém, foram presos, tiveram a dor do preconceito, mas saíram sambando em busca de uma avenida para fazer dela uma passarela com o reforço do tamborim, do reco-reco, da cuíca e do surdo. (LINS, 2012, p. 294)

A criação artística é, para o “povo negro da pós-escravidão”, como explica o narrador, “arma para conquistar dignidade” (LINS, 2012, p. 294). A arte é entendida

como forma de inserção na sociedade e, relacionada à imagem da arma, remete-nos ao reconhecimento da força estética e política da palavra e da música que se configuram, a partir dessa perspectiva, como atitude de resistência e diálogo com o sistema de dominação. Diálogo que, por vezes, se deu e ainda se dá marcado pela tensão e pelo conflito presentes nas lutas culturais e políticas dos descendentes dos negros escravizados no cotidiano brasileiro. Em outro momento da obra, o narrador complementa:

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)

Novamente há a imagem do papel desempenhado pela música nas lutas dos negros para “seguir em frente depois da escravidão”. A arte, segundo Paul Gilroy, “se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (2001, p. 129) e possui papel significativo nos processos de emancipação, cidadania e autonomia negra até hoje, uma vez que ajuda na reprodução da cultura do Atlântico Negro e estabelece a relação entre as variadas comunidades da diáspora. Gilroy (2001) parte da ideia de práticas dinâmicas de produções identitárias negras que não se encontram circunscritas às fronteiras étnicas ou nacionais, deslocando as relações entre autenticidade e tradição e ressaltando a atuação dos negros na modernidade ocidental, que não os reconheceu como sujeitos de conhecimento e cultura.

A diáspora, ao mesmo tempo em que significa uma violenta ruptura com os valores civilizatórios africanos, espalhou a cultura negra pelo mundo. Não se pode, portanto, falar de uma identidade negra única, mas em identidades em percurso. Nessa perspectiva, a presença da África na música brasileira, por assim dizer, inscreve na história nacional um trajeto de resistência dos negros por meio da música. Portanto, é o meio pelo qual é possível resistir, reagir e inserir-se na sociedade rasurando tentativas de conciliação ou apagamento das diferenças em detrimento do consenso. E, assim,

De terreiro em terreiro, o samba foi se espalhando por toda a Zona Norte, nas mãos dos negros livres. A pós-abolição fazendo a sua graça. Parecia que o tempo tinha dado vitória à arte, à liberdade de poder ter fé, à necessidade de celebrar qualquer coisa que se toma como divino e maravilhoso. (LINS, 2012, p. 261)

Além da arte, a umbanda é também destacada como possibilidade de amenizar a crueldade da condição de vida dessas mulheres via inclusão – um dos princípios norteadores do candomblé –, dessas pessoas que as demais religiões “não aceitavam bem”. É também no plano das tradições religiosas que o processo de recriação da cultura afrodescendente no Brasil se deu. Dessa forma, os terreiros de candomblé, juntamente com a música, constituíram-se como espaços de negociação que possibilitaram a manutenção de laços étnicos e a produção de discursos identitários que se configuram como formação intercultural e transnacional, como ressaltou Paul Gilroy (2001), resultante das trocas entre as culturas africanas, a cultura ocidental e as culturas produzidas na diáspora. É a ancestralidade, entendida como princípio norteador da vida dos afrodescendentes e de produções discursivas identitárias do povo que sofre a diáspora e o preconceito racial, que o narrador faz uso como estratégia estética para narrar a história do surgimento da poética musical, popular e urbana do samba e enfatizar sua origem negra.

A referência à cultura africana, em vários momentos do romance, é feita por meio dos Orixás presentes nos momentos das práticas religiosas nos terreiros de candomblé e nas casas de umbanda, frequentados pelos personagens. Espaços que deram lugar, também, para o desenvolvimento do samba e a criação da escola de samba.

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

Defumavam com as ervas da jurema,  
defuma com arruda e guiné bijuí, alecrim  
e alfazema

Vamos defumar, filhos de fé.

Cantaram a ponto de bater cabeça, louvaram Oxalá, Ogum, os pretos velhos e todos os exus da casa que foram chegando. Mãe Mariana saravou, no terreiro improvisado, um por um, e eles deram consulta, passe, organizaram uma corrente, fizeram crescer a energia positiva de todos que ali foram criar a primeira escola de samba do Brasil. Por fim, cantaram para subir para Aruanda e para fechar. (LINS, 2012, p. 188)

Nesses espaços, as figuras das mães de santo, mais do que líderes espirituais, apresentam-se como responsáveis por manterem o reencontro do sujeito com a história ancestral, sem perder de vista a sua inserção política no presente. São elas que, no romance, em um contexto social machista e de produção artística e intelectual ocupado por homens, comandam seus terreiros e abrem suas portas para a nova música que surgia e ajudam a organizar o movimento cultural que pretendia ocupar a avenida. Os terreiros de candomblé e as casas de umbanda, por meio das mães de santo, se configuraram, nas primeiras décadas do século XX, como espaços de conhecimento, de atuação política e cultural, marcando a participação do negro na história nacional.

Essa atuação das mães de santo, no romance, nos remete ao princípio de igualdade e complementaridade dos gêneros na cultura africana, em que homens e mulheres ocupam determinadas funções que lhes conferem poder frente à sociedade e, principalmente, à importância e influência do povo de santo na sociedade brasileira. Desloca-se, assim, a noção de identidade nacional, uma vez que essa perspectiva propõe pensar a história do Brasil a partir do legado africano. Segundo Eduardo Oliveira (2003), somente a partir do conhecimento da história dos afrodescendentes e da África e do estudo da realidade social brasileira a partir da compreensão da realidade racial do país é que teríamos conhecimento mais aprofundado sobre nós mesmos.

Pensar a cultura negra é pensar a reterritorialização dos negros no Brasil. O território afro-brasileiro não é o espaço físico africano, mas a forma como os negros brasileiros singularizam o território nacional. O espaço físico reterritorializado é um espaço simbólico-cultural. Este território, singularizado pela cultura negra, por seu real vivido, por sua filosofia imanente, por sua dinâmica civilizatória, marcou definitivamente a formação social brasileira. (OLIVEIRA, 2003, p. 83)

Além dessas referências diretas às práticas religiosas nos terreiros, em outros momentos, é a ancestralidade via religiosidade que pauta a conduta e a trajetória de personagens em seu cotidiano. Os exus e as pombagiras estão presentes na obra como amigos e mentores dos personagens. Seu Tranca-Rua da Calunga Grande é quem orienta Brancura, é quem prescreve o caminho que o malandro deve seguir para se tornar um compositor de samba de sucesso.

— Esse fio tá muito formosado, esse. É assim que eu faço gostador dos fios da terra. Quando os fios tão fazendo coisa errada, fazendo muito beberico, fazendo trapaça de jogo de chapinha,



esse, eu fico triste porque atrapalha tudo, baixa o padrão vibratório. Tá entendendo, esse? Você largou essa vida, então eu vou ajudar suncê. Vai seguindo a sua intuição que eu vou tá dentro da intuição de suncê... Que eu sou pensamento... Tá entendendo, esse? E é você que tem que querer, a vontade tem que ser sua. Pensa em mim que eu te mando energia positiva. Tem um perna de calça que vai te ajudar te mandando pra outro perna de calça que vai te ajudar mais ainda. É só suncê não ficar plantado em porta de botequim, não usar de malandragem com ninguém que eu vou tá sempre ao seu lado. O fio tá muito formosado! (LINS, 2012, p. 35)

Além disso, outras referências estão presentes no modo de ser e estar dos personagens, condutas pautadas pelos princípios norteadores da tradição africana, tais como os conhecimentos sobre plantas medicinais, por exemplo. Tia Amélia cura com um composto de ervas, depois de se consultar com seu orixá, a perna do presidente da República, Venceslau Brás, o que rende um posto no funcionalismo público para seu o marido. São conhecimentos que remetem à tradição e, ao mesmo tempo, atualizam a sabedoria dos antepassados ao fundirem-se a saberes locais e à trajetória de resistência ao apagamento e silenciamento no contexto brasileiro.

A ancestralidade figura como uma categoria analítica que contribui para a produção de sentido e para a experiência ética na obra. A constante referência a símbolos que remetem à cultura e à religiosidade afro-brasileira e a trajetória de personagens marcada por sua relação com a ancestralidade, constitui-se como uma escolha estética para narrar a busca de ressignificação e de produção de uma identidade do ser negro no Brasil por meio do samba. A tradição presente na ancestralidade via religiosidade, portanto, não é entendida como desejo de retomar uma unidade e uma pureza cultural, mas como valorização do passado – lugar de sabedoria, de cultura e de identidade – que é transmitido, mas

que é, sobretudo, atualizado no cotidiano brasileiro. Segundo Stuart Hall (2006), as formações de identidades de pessoas que foram dispersas de sua terra natal

[...] retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas [...]. (HALL, 2006, p. 88-89)

A tradição e a sabedoria ancestral africana, acessada, no romance, por meio da religiosidade e dos princípios norteadores da cultura africana e recriada na prática enunciativa da expressão cultural chamada samba, mantém relação com a memória e com a tradução<sup>3</sup> cultural. A relação que se mantém com a tradição se firma no presente não apenas como ramificação de tendências ancestrais e tradicionais, mas compondo o contexto híbrido e fragmentado em constante transformação da cultura. Essa forma de conceber a tradição não como origem, segundo Homi K. Bhabha (1998), permite às minorias buscarem uma identidade e conferirem autoridade aos seus discursos. A imagem do “entre-lugar”, entendido como local intersticial e utilizado pelo teórico para se referir à articulação das diferenças culturais no sujeito contemporâneo, relaciona-se com o movimento presente de transformação ou transposição, em que uma coisa não é mais ela mesma, mas tampouco outra totalmente. Daí o conceito de hibridismo cultural em sua obra, “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (BHABHA, 1998, p.

22). Sendo assim, a ideia de fronteira não é vista como ponto de separação, mas justamente o que permite a passagem, o contato e a interação entre as diferenças culturais. Estamos diante, portanto, de processos dinâmicos que se dão na construção e negociação, pelas minorias, de identidades a partir do hibridismo e que emergem em momentos de transformação histórica.

Movimento que produz efeitos sobre a própria noção de “cultura brasileira”, uma vez que, no romance, o surgimento do samba e, mais tarde, das escolas de samba, é enfatizado como manifestação cultural urbana popular e movimento político de ocupação dos espaços públicos, da rua, da avenida. É uma expressão cultural que emerge a partir de práticas coletivas e processo de tradução, que se reconfiguram como mecanismo para driblar o racismo institucional, ou seja, emergem como processo de discurso identitário e de resistência dos descendentes dos negros africanos nos territórios urbanos do Brasil, elaborando outro sistema de representação dos afrodescendentes e de afirmação de laços culturais com a África.

Vovó Cambinda, ainda na terra, rezava um filho no cantinho. As crianças brincavam de esconde-esconde no terreiro. Tudo naquela hora se transformava, fazendo o futuro acabar sendo uma avenida colorida.

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

O que veio da experimentação entra na normalidade de uma turma, qualquer coisa pode ser criada, transformada, reinventada. Não, não fica só a onda de inventar novo ritmo, nova frase musical, novos instrumentos, novo modo de versar. Tem que se mudar a atitude também, certos modos de pensar não eram mais da época. ‘As mães de santo, por exemplo’, pensava Silva, ‘tinham que ser re-apresentadas de uma forma bem viva dentro

do novo agrupamento carnavalesco. Eram elas que faziam a festa, faziam nossos pratos, nos ensinavam os segredos do Candomblé, abriam os terreiros para a Umbanda e o samba se desenvolverem’. [...] ‘Queria as mães de santo no bloco da mesma forma que se vestiam no terreiro’. (LINS, 2012 p. 195-196)

Na citação, o que se percebe é que a tradição se atualiza na religiosidade e na música a partir de uma reflexão sobre o passado e o presente do negro no cotidiano brasileiro. Portanto, a ancestralidade, na obra, apresenta-se não apenas em sua relação com a religiosidade, que se transformava no país no início do século XX, assim como explica Maria Padilha a Miranda no livro: “[...] Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução” (LINS, 2012, p. 243). Movimento que nos remete à ideia do surgimento do samba e da umbanda no Brasil apontando para o futuro, para “o novo mundo achando o seu lugar” (LINS, 2012, p. 290). Tão pouco aparece como um dos espaços, representado pelos terreiros de candomblé e casas de umbanda, onde surge o samba no Rio de Janeiro. Mas como determinante para a constituição desse gênero musical, uma vez que, no romance, a ancestralidade integra o processo de negociação, ressignificação e afirmação da construção da identidade negra e da inserção do negro na sociedade brasileira após a abolição da escravidão. Inserção que se dá por meio do samba e da cultura de origem africana que ocupam as ruas e avenidas das cidades, como explica o narrador no fragmento que segue:

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave pra marcar, umas agudas pra recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo pra frente, que nem se toca na macumba pra fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a

paz no coração dos filhos da terra. Essa coisa de ficar imitando os portugueses, os franceses, os argentinos estava na hora de parar. A boa era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba pra desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, engrossar a batata da perna, espantar os males de quem anda, canta e dança. Samba para se desfilar na rua. (LINS, 2012, p. 161)

A tradição, com base no culto aos ancestrais e nos princípios ligados a este culto presente na esfera política e social, tornou-se elemento estruturante da identidade reconstituída e reconstruída dos povos africanos que passaram pela diáspora e se espalharam pelo mundo, como aponta Eduardo Oliveira (2003). O culto aos ancestrais, elemento mais constante na cultura africana, sintetiza todos os elementos que estruturam a organização social, cultural e política, portanto, as formas de cultivar e de viver ultrapassaram o caráter religioso, propondo uma maneira própria de viver na sociedade brasileira. No Brasil, o candomblé sintetiza variadas expressões religiosas africanas e aspectos civilizatórios de matriz africana. Por isso, foi considerado um dos principais focos de resistência cultural e religiosa dos negros brasileiros. Resistência no sentido de preservação e continuidade do modo de organizar a vida e de ressignificação simbólica, que envolve elementos culturais diversos e a noção de identidade plural em constante processo de transformação e interação nas práticas sociais e culturais, como explica para Ivete, no romance, a mãe de santo.

— É isso mesmo, minha filha! Tudo na vida é assim: a gente tem que dar pra receber, a começar pelo respeito às pessoas, aos animais, à natureza, enfim, ao planeta, ao universo. Se você não tiver respeito pelos outros, nada nem ninguém vai te respeitar. É dando que se recebe amor, carinho, amizade, perdão. E

aqui, com os nossos guias, é um toma lá dá cá de carinho, cuidado, caridade, proteção, que você não imagina. No universo, cada coisa e cada ser são dependentes, por isso tudo todos têm que doar. Isso é a Umbanda, que é essa religião nova a que a gente vem dando corpo e que você tá vendo aí. Ela mistura tudo, tem santo do Oriente, tem santo da Igreja Católica, tem orixá do Candomblé, espírito de índio, de exu, de criança, de malandro, pombagira, cigano, marinheiro, vovó e vovô. (LINS, 2012, p. 37)

Ao pensarmos nos elementos da esfera cultural e religiosa, como também da produção material e da organização política presentes na obra e sua relação com a criação da poética urbana do samba descrita no romance, não se trata de fazermos um resgate de elementos culturais, mas de apontarmos as permanências e rupturas de elementos estruturantes, ou seja, elementos da tradição que foram atualizados, traduzidos no processo de organização da produção da vida no século XX no Brasil pelos descendentes dos negros escravizados. O samba é, portanto, uma expressão cultural resultante das relações entre território, cultura, tradição e memória. É Seu Zé Pelintra da Linha do Trem, no diálogo que tem com Alves, quem complementa a explicação destacada na citação anterior.

— Nesse momento, a cultura dos escravos tá sobressaindo. Pegando força, se consolidando... A mandioca tá assando.

— Os negros tão caminhando através da arte, né?

— O trabalho escravo fortaleceu o negro. A escravidão é o amor.

[...]

— O fato de escravizar é mais um crime grande contra a humanidade. Talvez o maior deles todos. O resultado que faz o negro viver em harmonia consigo mesmo, com o branco que escravizou, com os próximos negros que

nascerão. O resultado é o trabalho. Trabalho é amor. Entendeu agora? Qualquer trabalho demanda criação. Se não tivesse escravidão, teria uma guerra imensa, uma mortandade ainda maior, a crueldade seria o dobro para todos os lados. Na escravidão, o negro criou coisas que vão ficar pra sempre, aqui vai ser o mundo novo. Você já tá vendo isso? (LINS, 2012, p. 247- 248)

Seu Zé Pelintra da Linha do Trem, ao explicar para Alves as transformações que ocorriam na música e na cultura, age como se ignorasse o drama da escravidão promovendo-a a fator necessário na criação e reconhecimento das expressões culturais negras. No entanto, ao focar a origem do samba marcada pela escravidão, revela, na verdade, uma postura que reivindica a inserção do negro como sujeito de enunciação em um movimento cultural e histórico de apagamento da participação dos povos africanos e seus descendentes na formação da identidade nacional. Ressalta, sobretudo, o sujeito negro na sociedade brasileira como um sujeito híbrido, cujas formas de vida derivadas de sua cultura de origem influenciam e interagem com as práticas cotidianas e com as formas de organização social e de expressão cultural no contexto brasileiro. A memória da experiência escrava aponta, no presente, para práticas sociais e produções culturais que reescrevem o passado e escrevem o presente a partir de um processo crítico.

A ideia de samba relacionada à expressão cultural popular que emerge de espaços segregados dos centros urbanos, produzidas por sujeitos que são submetidos a uma condição de marginalidade, no caso, o negro, aproxima-se das manifestações culturais e atuação política contemporâneas nas favelas e periferias dos grandes centros urbanos. São manifestações que se configuram como a enunciação de discursos minoritários que desconstróem a ideia de homogeneidade e se produzem a partir de lugares de fala subalternizados e de um olhar pautado por práticas de exclusão social, de

preconceito racial, de marginalização, de negação e de negociações culturais e identitárias e apresenta-se como um movimento popular, político e cultural que tem no espaço das grandes cidades tanto um lugar de inspiração quanto de ação.

Nesse campo de disputas, os lugares de fala estão sendo constituídos e inscritos na teia discursiva evidenciando que as relações conflituosas estão dadas e não superadas, mas renovadas, traduzidas, processo que, na obra, se materializa na gestação de Valdirene, que dá à luz um filho branco e um negro, frutos de seu relacionamento com Sobré e Brancura. Os irmãos, cada um de uma cor, afasta-nos da ideia de mistura relacionada à ideia de cordialidade, tão presente na história de inserção dos negros na sociedade brasileira, mas aponta para relações sociais e culturais que podem tanto manter opressões e exclusões quanto subverter situações de opressão e produzir outras realidades. Não é simplesmente uma apropriação ou adaptação, mas “O novo mundo achando o seu lugar” (LINS, 2012, p. 290).



---

## Referências bibliográficas

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: IBECA, 2003.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela*. Do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005.

## Notas

1 Entre 1902 e 1910, a capital da República passou pelas reformas urbanas e sanitárias do governo Rodrigues Alves, durante a gestão do prefeito Pereira Passos. Uma das consequências desse processo foi a remoção das pessoas que moravam nos cortiços e favelas localizados nas áreas centrais da cidade para a periferia.

2 Bairros alagadiços da zona portuária do Rio de Janeiro onde ficavam localizados os prostíbulos nas primeiras décadas do século XX.

3 A noção de tradução cultural aqui utilizada parte dos pressupostos teóricos de Homi K. Bhabha (1998), ao pensar a cultura como construção híbrida. O teórico pensa a cultura no contexto da experiência pós-colonial, portanto, seu foco de análise são as culturas híbridas pós-coloniais, marcadas por histórias do deslocamento de espaços e origens, tanto no sentido da experiência da escravidão quanto da experiência das diásporas migratórias. Esses deslocamentos trouxeram, entre outras coisas, a aproximação de diferenças culturais. Segundo o teórico, a cultura precisa ser entendida como a “produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas vezes compostas por demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência cultural” (BHABHA, 1998, p.48). Dessa forma, a cultura é definida como transnacional, porque carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos de origens, e tradutória, porque exige uma ressignificação dos símbolos culturais tradicionais, ou seja, precisam ser traduzidos como signos que são interpretados de outras formas na multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais presentes na constituição híbrida das culturas pós-coloniais.

