

MODINHA, SAMBA E LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIOCULTURAL BRASILEIRA

SILVA, Joana Gonçalves Coelho¹
XAVIER, Joelma Rezende²

RESUMO: Este artigo analisa as obras literárias *Clara dos Anjos* (1948), de Lima Barreto, e *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, ambientadas no Rio de Janeiro da Primeira República Brasileira (1889-1930). Com o objetivo precípuo de refletir sobre os modos como a memória cultural é explorada nesses dois romances, especialmente a partir da modinha e do samba do Estácio, chegou-se à leitura sobre a importante contribuição de afrodescendentes na construção da cultura brasileira, além de reflexões em torno do preconceito social e racial ainda presentes no Brasil. O enfoque metodológico desenvolveu-se a partir de análise historiográfica, especialmente da produção musical brasileira, no início do século XX, e de análise da fortuna crítica de Lima Barreto e de Paulo Lins. Para isso, consideraram-se autores(as) como Muniz Sodré (1998), José Ramos Tinhorão (2000), José Fernando Saroba Monteiro (2015), Lira Neto (2017), Lilia Schwarcz (2019) e Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020).

PALAVRAS-CHAVE: samba; modinha; literatura; Paulo Lins; Lima Barreto; Rio de Janeiro.

MODINHA, SAMBA Y LITERATURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOCIOCULTURAL BRASILEÑA

RESUMEN: Este artículo analiza las obras literarias *Clara dos Anjos* (1948), de Lima Barreto, y *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, cuyas narraciones transcurren en Río de Janeiro durante la Primera República Brasileña (1889-1930). Con el objetivo principal de reflexionar sobre las formas en que se explora la memoria cultural en estas dos novelas, especialmente desde la modinha y la samba de

¹ Mestranda em Estudos Literários pela FALE-UFMG. joanagcoelho0@gmail.com.

² Doutora em Letras: Estudos Literários pela FALE-UFMG, com estágio doutoral na *Université Paris X*, Professora do Curso de Letras-Tecnologias de Edição e do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG. joelmarexavier@gmail.com.

Estácio, llegamos a leer sobre la importante contribución de los afrodescendientes en la construcción de la cultura brasileña, así como reflexiones sobre los prejuicios sociales y raciales aún presentes en Brasil. El enfoque metodológico se desarrolló a partir del análisis historiográfico, especialmente de la producción musical brasileña, a principios del siglo XX, y del análisis de la fortuna crítica de Lima Barreto y Paulo Lins. Para eso, se consideraron autores como Muniz Sodré (1998), José Ramos Tinhorão (2000), José Fernando Saroba Monteiro (2015), Lira Neto (2017), Lilia Schwarcz (2019) y Nei Lopes y Luiz Antonio Simas (2020).

PALABRAS CLAVE: samba; modinha; literatura; Paulo Lins; Lima Barreto; Rio de Janeiro.

Considerações iniciais

Apesar de produzidas e publicadas em contextos distintos, as obras *Clara dos Anjos* (1948) e *Desde que o samba é samba* (2012), escritas respectivamente por Lima Barreto e Paulo Lins, exprimem elementos em comum: ambas as narrativas trazem questões sociais e culturais que documentam aspectos da vida carioca na década de 1920. Entre essas questões, aparecem a modinha e o samba, gêneros de sucesso na época, sobre os quais propomos uma reflexão neste texto.

A obra *Clara dos Anjos*, concluída em 1922 e publicada postumamente em 1948, narra a história de uma jovem pobre e afrodescendente, Clara, filha do carteiro Joaquim dos Anjos e da dona de casa e mãe superprotetora, Engrácia. Elaborada sob o traço de inocência juvenil, a personagem Clara se apaixona por Cassi Jones de Azevedo, um rapaz “de pouco mais de trinta anos, branco, sardento, insignificante de rosto e de corpo” (BARRETO, 2012, p. 84). O jovem é bastante conhecido por ser malandro e por seduzir mulheres de variadas idades, sendo que “no seu ativo, o senhor Cassi Jones, de tão pouca idade, relativamente, contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas” (BARRETO, 2012, p. 86). Considerando-se que a prática de defloramento era definida como crime, nos anos da Primeira República (artigo 267 do Código Penal de 1890), e considerando o comportamento de Cassi Jones, em vários momentos do romance, a essa personagem é atribuído o perfil de criminoso, um fora da lei.

Filho de Manuel Borges de Azevedo e Salustiana Baeta de Azevedo, Cassi Jones tem seu “mau caratismo” diretamente associado ao uso de modinhas para a sedução de mulheres e meninas. Ele é caracterizado como um “elegante dos subúrbios, que encantava e seduzia as

damas com o seu irresistível violão” (BARRETO, 2012, p. 85-86). Além de praticado por Cassi Jones, o gênero musical modinha aparece, no romance de Lima Barreto, em festejos familiares, sobretudo aqueles que circundam a família de Clara, devido ao fato de Joaquim dos Anjos ser um grande apreciador de modinhas. Observa-se, portanto, o traço escritural do literário que se mescla a percepções musicais e culturais do início do século XX.

No romance de Paulo Lins, por sua vez, a música aparece como tema central, revelando, mais especificamente, uma história do ‘chamado samba de sambar do Estácio’. *Desde que o samba é samba*, obra publicada em 2012, depois de 15 anos da primeira publicação do autor, *Cidade de Deus* (1997), traz, em seu enredo, um triângulo amoroso composto pela prostituta Valdirene, o português Sodré e o malandro Brancura, que faz referência a Sílvio Fernandes, compositor nascido no Rio de Janeiro. Brancura, no romance, sonha em viver de música, mas, seguindo o caminho do pai, vive da cafetinagem, tendo sob suas ordens diversas prostitutas da Zona do Mangue, incluindo Valdirene.

A essas personagens unem-se outras que, assim como Brancura, são referências a personalidades históricas da literatura e da música, a entidades religiosas e a mulheres importantes, como é o caso de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Seu Tranca-Rua, Dona Maria Padilha, Seu Zé Pelintra, Tia Ciata, Pixinguinha, Bide e Cartola. Entre essas personalidades, ganha destaque especial a figura de Ismael Silva, a quem é atribuída a criação da escola de samba *Deixa Falar*. Com isso, o romance de Lins narra a história do nascimento da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, além de narrar a construção de um “ritmo novo de samba”, atribuído aos chamados bambas do Estácio e seu movimento na década de 1920.

Considerando a interseção entre literatura e música que emerge em ambas as obras aqui analisadas – à medida que inserem canções ao longo das narrativas e apresentam costumes culturais e musicais da Primeira República brasileira (1889-1930) –, objetivamos analisar como cada uma das narrativas traz à tona questões socioculturais do período, como o samba batucado do Estácio e a modinha entoada nos meios familiares, configurando importantes registros que suscitam reflexões acerca da relação entre música e literatura, bem como sobre a sociedade brasileira e as mazelas que ainda perduram como heranças de um passado marcado por injustiças sociais. Focando na relação entre música e literatura, este artigo foi elaborado a partir de um recorte de pesquisa desenvolvida na monografia intitulada *Memória, música e violência em Clara dos Anjos (1948), de Lima Barreto, e em Desde que o samba é samba (2012), de*

Paulo Lins, defendida em 2022, no Curso de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Entre ritmos e contradições da Primeira República

Na obra de Lima Barreto, Cassi Jones é conhecido por entoar modinhas, acompanhado de seu violão, um verdadeiro “elixir ou talismã de amor” (BARRETO, 2012, p. 86). Tal gênero musical, segundo Monteiro (2015), vem da tradição portuguesa que, ao chegar à América, assimilou características coloniais conservando, ao mesmo tempo, alguns traços da herança portuguesa dos séculos XVI e XVII. Encontrando lugar fértil para se desenvolver, o gênero “aos poucos se hibridiza com o lundu, música praticada pelos negros da colônia, originando a partir daí a ‘modinha brasileira’, caracterizada como um gênero próprio” (MONTEIRO, 2018, p. 126).

Se a modinha, no contexto português, apoiava-se na linguagem árcade e recebia influência de meios aristocráticos, no contexto brasileiro, o gênero ganhou novos formatos, com artistas como Domingos de Caldas Barbosa, responsável por acrescentar traços como “coloquialismo e termos típicos da colônia, o que, de fato, causou uma *desintelectualização* de linguagem acadêmica, predominante entre os árcades portugueses” (MONTEIRO, 2015, p. 68). A modinha, assim, perpassou diferentes classes sociais, não ficando restrita à burguesia, deixando, aos poucos, “os candelabros dos salões para ser entoada pelos seresteiros e boêmios nas noites enluaradas, sem deixar de ser praticada nos pianos das moças das famílias mais abastadas” (MONTEIRO, 2018, p. 129).

De acordo com Tinhorão (2000), no Brasil a modinha tinha como cantores típicos, “humildes mestiços das camadas populares interessados, na maioria das vezes, apenas em impressionar plateias simplórias com seus dotes artísticos, sem maiores agressividades [...]” (TINHORÃO, 2000, p. 35). Na trama de Lima Barreto, no entanto, a personagem Cassi Jones de Azevedo não representa esse típico cantor de modinhas do povo e sintetiza, na verdade, “todas as possíveis más qualidades de um filho de família da classe média suburbana transformado por temperamento e fraqueza de caráter em capadócio da pior espécie” (TINHORÃO, 200, p. 33).

A escolha por construir a personagem de tal maneira está relacionada ao fato de Lima Barreto denunciar questões como os atos de desrespeito sexual, praticados por homens brancos (no caso da narrativa, Cassi Jones), contra meninas e mulheres negras de classe menos abastadas

(como Clara dos Anjos). O autor tinha, de fato, segundo Schwarcz (2017), grande repulsa por cantores de modinhas sentimentais, que, para ele, “carregavam todo um arsenal de simulação amorosa” (SCHWARCZ, 2017, p. 258). Entende-se que Lima Barreto questionava ideias discriminatórias de classes dominantes, percebendo os compositores como cúmplices na perpetuação dessas ideologias. Conforme aponta Tinhorão (2000), L. Barreto desejava “punir a nova classe dos compositores profissionais que (...) vinha refletir com cinismo, nas letras de suas canções, a ideologia das classes dominantes, necessariamente desrespeitosas para com os negros, mestiços e humildes em geral” (TINHORÃO, 2000, p. 36).

Nesse sentido, conforme defende Tinhorão (2000, p. 37), a partir da relação elaborada entre a personagem Cassi Jones e a modinha, Lima Barreto critica a agressividade sexual de brancos contra mulheres negras e o uso de mensagens românticas, presentes nas modinhas, como uma arma de sedução. Essa hipótese, segundo Tinhorão, revela-se coerente, sobretudo pela escolha de Lima Barreto para ilustrar a primeira canção entoada por Cassi Jones, quando convidado a uma festa na casa da família de Clara. A modinha escolhida pela personagem usa os versos do poema *Na Roça*, de Gonçalves Crespo, poeta mestiço nascido no subúrbio carioca (1846-1883), cuja letra apresenta semelhanças com o enredo de *Clara dos Anjos*. No poema *Na Roça*, uma “mestiça formosa de olhar azougado” andava “perdida de amor” pelo feitor, terminando, seduzida, fugindo com o amado:

I
Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado
co’um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata!
Por ela o feitor
Diziam que andava perdido de amor.

II
De entorno dez léguas da vasta fazenda
A vê-la corriam gentis amadores,
E aos ditos galantes de finos amores,
Abrindo seus lábios de viva escalarlata
Sorria a mulata,
Por quem o feitor
Nutria quimeras e sonhos de amor.



III

Um pobre mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas, lunduns magoados,
Amando a faceira dos olhos rasgados
Ousou confessar-lho com voz timorata...
Amaste-o, mulata!
E o triste feitor
Chorava nas sombras perdido de amor.

IV

Um dia encontraram na escura senzala
O catre da bela mucamba vazio:
Embalde recortam pirogas e rio
Embalde a procuram nas sombras da mata.
Fugira a mulata,
Por quem o feitor
Se foi definhando, perdido de amor

(Poema de Gonçalves Crespo reproduzido por TINHORÃO, 2000, p. 39-40).

Ainda que Lima Barreto não tenha reproduzido o poema de G. Crespo (como o faz Tinhorão) na íntegra, omitindo, inclusive, a fuga da mestiça com o cantor de modinhas, ele deixa implícita, de acordo com Tinhorão (2000), a submissão de Clara “aos encantos do moço branco suburbano que a fascina, ao mesmo tempo como um *feitor* – no papel de representante da classe dos brancos bem situados economicamente – e como poeta” (TINHORÃO, 2000, p. 40). Há, pois, um critério maior para a seleção do poema:

Na verdade era ‘uma modinha velha’, para o tempo, mas Lima Barreto precisava da sugestão de seus versos a fim de reforçar a tese subliminar de que, apesar da abolição do regime escravista e do advento da república, os brancos continuavam a funcionar como feitores, apropriando-se não apenas do trabalho de negros e mestiços, mas do corpo de suas filhas, as quais acabam tendo que optar entre submissão pura e simples aos representantes das classes dominantes, ou a fuga romântica com o primeiro poeta trovador que as envolvesse com as alienadoras mensagens lírico-eróticas de seus cantos (TINHORÃO, 2000, p. 38-39).

No romance de Lima Barreto, Clara, dotada de grande inocência, seduz-se por Cassi, a partir do momento em que o vê entoar a referida modinha. Na Primeira República brasileira, que é o contexto da narrativa, as moças, em geral, eram educadas, segundo Monteiro (2015),

para se dedicarem ao casamento e à maternidade, sendo corriqueiro, portanto, que apreciassem as “letras amorosas das modinhas, que refletiam os anseios e sentimentos dessas jovens em relação ao amor ideal, idílio, quase santificado” (MONTEIRO, 2015, p. 86). A jovem Clara dos Anjos era uma forte admiradora de modinhas, devido, sobretudo, à influência paterna, e, a partir das letras das canções, sonhava com uma verdadeira “teoria do amor”. O narrador, onisciente, revela que todo esse contexto tirou dela a “firmeza de caráter”, tornando-a uma “alma amolecida, capaz de render-se às lábias de um qualquer perverso, mais ou menos ousado” (BARRETO, 2012, p. 149).

Dessa forma, “a modinha a transfigurava, levando-a a regiões perpétuas de felicidade, de amor, de satisfação, de alegria” fazendo com que Clara ficasse impressionada “com aquele jogo de olhar com que Cassi comentava os versos da modinha” (BARRETO, 2012, p. 136-137). No decorrer do romance, a paixão da jovem se intensifica, recebendo, em alguma medida, certa correspondência por parte de Cassi, o que só serve para aumentar sua ilusão e levá-la a um destino trágico: Clara engravida e vê-se completamente abandonada pelo amado.

A obra de Lima Barreto elabora a violência, especialmente no traço crítico da narrativa em explorar as hierarquias sociais, a discriminação racial e de classe e a persistência do racismo como consequências do período escravista. A colonização no Brasil foi marcada, entre outros elementos, pelo extermínio de povos nativos, pela imposição da cultura e religião do colonizador e pela exploração de milhares de africanos, trazidos à força, para serem mercantilizados e escravizados. Mesmo com a abolição da escravatura em 1888, que chega após muita pressão externa e interna, sobretudo por movimentos de resistência por parte de escravizados, o país permanece, infelizmente, sem muitas transformações para as populações afrodescendentes que ainda são alvo de discriminação no Brasil contemporâneo.

A escravidão, conforme ressalta Schwarcz (2019, p. 27-28), moldou condutas, definiu desigualdades sociais e formou uma sociedade com uma hierarquia bastante estrita. Dessa forma, a estrutura social que predominou no período pós-abolição seguiu prejudicada pelo pensamento da época, que era fortemente influenciado por teorias pseudocientíficas, baseadas na ideia da existência de raças superiores a outras. Sendo as populações negras e mestiças consideradas inferiores e degeneradas, nesse contexto, cor e raça se tornaram uma “espécie de régua perversa a medir a capacidade das pessoas” (SCHWARCZ, 2017, p. 52). Nascido em 1881, neto de escravizados, Lima Barreto vivenciou, de perto, essa estrutura social, foi alvo dela e fez de sua literatura um projeto potente de enfrentamento contra essas questões raciais.

Em *Clara dos Anjos*, Lima Barreto evidencia a violência de uma hierarquia social, baseada na diferenciação de cor, especialmente no desfecho da história de Clara: quando a jovem se vê grávida e determinada a ir à casa de Cassi Jones sugerir que eles se casassem, é recebida por Dona Salustiana, mãe de Cassi, uma personagem traçada como caricatura da classe média suburbana. Nessa cena final do romance, o racismo vem à tona, quando D. Salustiana reprime Clara e usa a palavra “negra” com a intenção de ofendê-la:

Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da mulatinha a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou: — Que é que você diz, sua negra? (BARRETO, 2012, p. 291).

Clara dos Anjos vai além de uma crítica à segregação social e à exploração entre homem branco e mulher negra: configura-se como um romance que também formaliza a precariedade do subúrbio carioca, no início do século XX, constituído, em sua maioria, por ex-escravizados e descendentes de ex-escravizados. Ao descrever o subúrbio na obra, com termos potentes como “refúgio dos infelizes” e local de “verdadeiro flagelo”, o autor oferece uma perspectiva comovente acerca das vivências em áreas suburbanas da capital da República, em um contexto pós-abolição.

Com ambições críticas análogas ao projeto de Lima Barreto, o escritor Paulo Lins constrói sua narrativa, em *Desde que o samba é samba*, com destaque à cultura afro-brasileira, sobretudo ao samba. Confessa Lins, em entrevista à Revista Carta Capital, que “queria escrever sobre como o negro se inseriu na sociedade brasileira” (CARTA CAPITAL, 2013), revelando que, não tendo sido pelo mercado de trabalho, o negro se inseriu por meio da cultura.

Segundo Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2020), os negros “reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 252), começando por saírem às ruas com seus cânticos e danças em celebrações católicas, em especial pela adaptação de festividades cristãs, como o Dia de Reis. A partir de manifestações e movimentos culturais como esses, os negros fizeram com que o samba não fosse somente uma “expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16).

Em *Uma história do samba* (2017), Lira Neto aponta que os ranchos de reis, legado medieval ibérico, chega ao Brasil com a colonização, revelando “um rico conjunto de

representações pastoris, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações conservadas e reunidas sob a designação comum de ‘reisados’.” (NETO, 2017, p, 29). Chegando ao Dia de Reis, então, ranchos saíam a peregrinar pelas ruas cantando e dançando ao som de instrumentos diversos. Sendo comuns no nordeste do Brasil, posteriormente, os ‘reisados’ também alcançaram o Rio de Janeiro, a partir de um forte movimento migratório, motivado, principalmente, por questões sociais e financeiras – afinal, o Rio era a capital do país naquele momento.

Apesar da raiz cristã descrita, o samba também tem forte ligação com as culturas africanas. No Quilombo dos Palmares, já se via uma dança bem próxima ao ritmo de samba, como expõe Muniz Sodré (1998), citando Nina Rodrigues (1935): “aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai, por turnos, a dançar, cada um dos circunstantes” (RODRIGUES, 1935, p. 233 apud SODRÉ, 1998, p. 12), descrição que, mais tarde, ganhou o nome de samba. Mas foi com o pernambucano Hilário Jovino Ferreira que os chamados bailes pastoris incorporaram verdadeiras novidades, como veremos a seguir.

Chegando ao Rio de Janeiro com o movimento migratório, Hilário J. Ferreira, afrodescendente criado em Salvador, formou um grupo, em 1893, denominado Reis de Ouro, com o objetivo de desfilar no Carnaval. A partir desse movimento, fundiu-se uma série de elementos, entre eles, o cavaquinho, as castanholas e uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás (NETO, 2017, p. 32). Servindo como modelo, o Reis de Ouro foi o ponto de partida para a eclosão de vários grupos carnavalescos, chamados à época de cordões, que, aproveitando da festividade europeia, penetraram coletivamente por meio da música e da dança.

Paulo Lins ilumina, em seu romance, esses movimentos iniciais do samba carioca, especialmente ao longo da década de 1920. Nessa época, músicos da região do Estácio traçaram um samba batucado e marchado, pensado para sambar e andar, trazendo uma nova proposta sonora. Entre eles, destaca-se Ismael Silva que começou a compor suas músicas, mesmo sem nada saber sobre o assunto (NETO, 2017, p. 181) e, em meio ao seu estilo de vida boêmio, foi em busca de um samba que permitisse aos agrupamentos carnavalescos andarem e dançarem ao mesmo tempo. Fazendo alusão a esse momento da história da música, o romance de Lins traz essa mesma ambição rítmica, por parte do personagem Silva:

Silva dizia que tinha que mudar tudo, criar um bloco para não levar bordoadas da polícia era realmente necessário, mas não era só isso, precisava aumentar o andamento para quem quiser cantar e dançar ao mesmo tempo. Tinha que ter ritmo quente, com mais notas, com mais entrosadez de repinicado, mais rebusco de ritmo. (...)

– Bum bum paticumbum prugurundum. É isso aí, o nosso samba minha gente é isso aí: bum bum paticumbum prugurundum. (LINS, 2012, p. 140).

É nesse momento da História, em que os músicos almejavam um andamento mais marcado para as músicas, que se introduziu o surdo, “um instrumento de marcação parrudo, capaz de ser ouvido de longe e não deixar o ritmo cair em nenhum instante ao longo do trajeto” (NETO, 2017, p. 187). No romance de Lins, Silva também vive esse momento e com intensidade:

Silva ficou por vários sambas tocando o surdo. Tinha fascínio pela marcação que segurava pelas pontas para não se atravessar a melodia. Era uma batida dentro e uma fora pra harmonia, o ritmo se encaixarem ali na empolgação do estribilho, da mesma forma que se encaixavam na primeira e na segunda obra. Enfim, o novo instrumento segurava a música da cabeça aos pés. 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. 195).

Dando ênfase à cadência e ao andamento do samba, a obra de Paulo Lins expressa tais características pelo ritmo da própria narrativa, que é dividida em uma série de capítulos curtos, não numerados, repletos de diálogos, contribuindo para uma leitura fluida e acelerada. A voz do narrador também traz um ritmo característico, como no exemplo destacado a seguir, em que diversas frases são cadenciadas, em um ritmo progressivo, quase que musicado “pra frente”, como o samba de sambar do Estácio:

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave para marcar, umas agudas para 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. (LINS, 2012, p. 161).

Cuidadoso de seu projeto literário, que focaliza o samba, Paulo Lins insere diretamente, ao longo do enredo, fragmentos de canções de Ismael Silva, tornando-os traduções ou ilustrações dos momentos vividos pelas personagens. Em um dado momento do romance, por exemplo, Brancura se casa com Ivete. A partir dessa união matrimonial, Brancura promete mudar de vida, dispondo-se a obter um novo emprego e a dedicar seu amor à esposa. Tomada essa decisão, Brancura encontra Silva, em um bar, onde cantava uma das composições mais famosas de Ismael Silva, *Se você jurar*:

Se você jurar
Que me tem amor,
Eu posso me regenerar,
Mas se é
Para fingir, mulher,
A orgia assim não vou deixar
(Letra de Ismael Silva, citada por LINS, 2012, p. 70).

A canção elucida a promessa de Brancura para Ivete: desvencilhar-se da orgia e dedicar-se a seu casamento. Não é esse o único trecho em que o romance incorpora formalmente as canções de Ismael Silva. Em outras passagens, principalmente naquelas em que se apresentam temáticas relacionadas ao amor e à malandragem, as canções voltam a aparecer, traçando uma interseção potente entre enredo literário e o enredo das canções de Ismael Silva.

Ao incorporar letras de composições musicais que explicitam a malandragem e construir personagens tipicamente malandros, a obra de Paulo Lins contribui, muitas vezes, para a construção da malandragem de uma forma romantizada. Fora da ficção, no entanto, existem mazelas e violências que ultrapassam esse perfil idealizado/sedutor do malandro e o relegam à marginalização social. Lira Neto (2017) esclarece essa dualidade ao relatar como era Silvio Fernandes, figura histórica que inspirou a construção do personagem Brancura:

Um sujeito sempre simpático, sedutor incorrigível e anti-herói libertário, invariavelmente boa-praça. Mas, na vida de carne e osso, as adversidades da malandragem não ofereciam margens para apologias e idealizações idílicas. Vários terminaram seus dias precocemente, em trocas de navalhadas e sangrentas brigas de rua. Outros tiveram o organismo arruinado pela sífilis ou pela tuberculose, moléstias adquiridas nas infundáveis noitadas de arruaça e boemia (NETO, 2017, p. 183).

No início do século XX, na cidade carioca, a figura do malandro correspondia a “um dos estereótipos do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 180). Caracterizando-se, sobretudo, pela “relação esquiva com o mundo do trabalho” (SANDRONI, 2012, p. 158), o malandro mantinha essa rejeição como estratégia de sobrevivência. De acordo com Ruben George Oliven, “o ‘horror ao batente’ não desapareceu com o fim da escravidão e continuou existindo (...), já que as condições do homem que trabalhava continuavam sendo extremamente opressivas” (OLIVEN, 2010, p. 24). A ordem social permanecia excludente, mesmo anos após a abolição da escravatura, dessa forma, a malandragem, por recusar o trabalho assalariado, configurou-se como “uma alternativa — transformada em estratégia de sobrevivência — numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor” (OLIVEN, 2010, p. 25).

No romance de Lins, para além dessa exclusão social histórica, os malandros são protagonistas e participam de um momento histórico para a cultura brasileira: em paralelo às tramas musicais já mencionadas, o enredo focaliza a criação da escola de samba *Deixa falar* que movimenta uma série de figuras do Estácio. Com um projeto inovador, Silva ambiciona formar um bloco: “A gente tem que fazer a nossa sede, fundar um bloco de corda, entendeu? Ter um lugar pra gente cantar nosso samba pro povo” (LINS, 2012, p. 134). E, assim, acompanhamos seu esforço e de seus parceiros para a oficialização do grupo. Reúnem-se Silva, Lopes, Bide, Edgarzinho, Brancura, Bastos, Baiaco, Edgar, João Nina, Valdirene, Valdemar, Ivete e seu marido, o alfaiate Gilberto Assemany, Lacerda e mais uma turma de frequentadores dos bares do Apolo e o Café do Compadre para concretizarem suas ideias:

– Boa-noite a todos aqui reunidos – disse Silva. – Em primeiro lugar, quero agradecer ao senhor Cristalino Pereira dos Santos por ceder o espaço para a nossa primeira reunião. Bom! O intuito de criar esse bloco é pra gente poder brincar com nossas famílias, sem ter que ficar recebendo pancada da polícia; sem ter que ficar nessa coisa de rixa com esses blocos de sujos, gente do entrudo, esse pessoal que não quer brincar, gosta de arrumar confusão pra cima da gente, de todo o mundo aí, como todos tão carecas de saber. O bloco vai ser de corda. Nos quatros cantos vai o pessoal da força... Só podem entrar na conta os sócios que estiverem em dia. Assim a gente vai poder brincar com a máxima segurança, com a documentação certinha (LINS, 2012, p. 189).

Com enorme desejo e esforço para fazer parte daquela expressão cultural do Carnaval, de forma oficial e lícita, as personagens saíram dessa reunião com o grupo formado: “a escola de samba *Deixa Falar* nascia naquele dia” (LINS, 2012, p. 193).

Esse processo de amplas transformações culturais não é vivido pacificamente, no entanto. Além das mazelas escondidas por trás da malandragem, o romance traz à tona a repressão às manifestações culturais da população negra no período. Apontam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas que, nas primeiras décadas do século XX, “muitas manifestações da cultura afro-brasileira eram reprimidas, inclusive por ação policial, como foi o caso do samba” (LOPES/ SIMAS, 2020, p. 240). Um exemplo da repressão e da incoerência dessa prática aconteceu com uma figura histórica do samba, João da Baiana, que serviu de inspiração para uma das personagens em *Desde que o samba é samba*. No início do século XX, o código penal em vigor detalhava, em alguns artigos, o chamado crime de vadiagem (artigos 51 e 52 do DECRETO Nº 6.994, DE 19 DE JUNHO DE 1908):

Segundo a letra da lei, seria declarado vadio todo aquele sem “profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida.” A nova legislação entrara em vigor apenas dois anos após a abolição, quando milhares de negros recém-libertos de seus senhores, não possuíam a devida qualificação profissional e, por isso, estavam à margem do mercado de trabalho (NETO, 2017, p. 70).

O fato de a lei ter entrado em vigor em fins do século XIX, já demonstra injustiça, uma vez que boa parte da população se encontrava em situação de subemprego ou desemprego. Quem era pego pelo “crime de vadiagem” ficava sujeito à prisão por um mês, e foi por ter sido acusado por esse delito que João da Baiana quase foi detido em cárcere. O músico carregava seu pandeiro, quando foi abordado por um policial. Conseguindo provar seu emprego fixo, ele não precisou ir à delegacia, mas teve seu instrumento apreendido. Há, porém, uma grande ironia nessa história: um pouco mais tarde, o senador José Gomes Pinheiro Machado ficou sabendo da situação e presenteou o sambista com um novo pandeiro.

A fim de ironizar a falta de sentido de leis como essa e das orientações policiais, o romance de Paulo Lins faz referência também à repressão, como nesse caso vivido por João da Baiana. Em um determinado trecho do enredo, enquanto tocavam, os sambistas são interrompidos por policiais que chegam dizendo “que não podiam tocar música de macumba na festa de Nossa Senhora da Penha” (LINS, 2012, p. 220). Os sambistas tentam explicar à

polícia que não se tratava de macumba e sim de maxixe, mas, em seguida, ao tocarem para exemplificar, são repreendidos:

(...) Macumbeiro é macumbeiro. Católico é católico. Sambista é sambista. Cada um em seu lugar.

— Mas isso não é macumba.

— Então é de Candomblé?

— Também não é Candomblé. Isso é maxixe!

— Maxixe, o que é o maxixe?

— É isso aqui ó.

Tocaram maxixe.

— Não, não pode, não! Isso deve ser a música do samba. Esse tipo de música o delegado também proibiu. Samba é música do demônio, e também não pode. Música de fazer magia negra (LINS, 2012, p. 221).

A discussão perdura enquanto tentam identificar um ritmo que fosse permitido, mas o que fica claro é que, para o povo negro, nenhum ritmo é possível: “— Parou, parou, parou... Isso também é muito reboativo, é música de africano. Aqui não pode ter misturância de instrumento com tambor, não. Eu já não tô mais com paciência: vou proibir todos os ritmos” (LINS, 2012, p. 221). Mesmo quando os personagens entram num consenso sobre cantar Ave-Maria, ainda há restrições:

— O senhor tem que saber que a gente vai tocar a *Ave-Maria* na hora que o padre descer. Aí pode?

— Eu acho que sim. Pode, né? — perguntou o primeiro policial ao outro.

— Pode, mas esse instrumento aqui não serve para cantar a Ave-Maria, não. (...)

— Sem mais conversa, não pode ter esse tipo de instrumento de couro aqui. Violão também não pode, mas a gente vai considerar porque hoje é festa da santa, mas instrumento de crioulo a gente não tá tolerando, não. Me dá isso aí, que tá confiscado em nome da moral e dos bons costumes. (LINS, 2012, p. 224).

Nesse sentido, o enredo ironiza a falta de sentido da lei e a ignorância policial acerca de manifestações culturais das comunidades afrodescendentes e denuncia a ideologia racista por trás dela, concluindo que “bastava ser negro e portar um instrumento, que eles vinham com intolerância” (LINS, 2012, p. 219). A narrativa de Paulo Lins, por problematizar situações como

essas, permite-nos perceber de que maneira o autor explora a ficção para pensar sobre o real ou, mais especificamente, sobre molduras distintas de realidade (RANCIÈRE, 2009).

Considerações finais

Os romances *Clara dos anjos* e *Desde que o samba é samba*, além de registrarem práticas culturais da Primeira República brasileira, também se delinham como mecanismos de denúncia ao racismo, ainda vigente na sociedade brasileira, que perpassa o mercado de trabalho, as relações sociais, o campo cultural, político, entre outras esferas. Lima Barreto, como conclui Tinhorão (2000), contribui “com alguns quadros de costumes da vida musical do povo carioca das duas primeiras décadas do século XX, que se inscrevem entre os melhores documentos oferecidos pela literatura de ficção brasileira aos historiadores da música popular urbana no Brasil” (TINHORÃO, 2000, p. 42). Paulo Lins, por sua vez, situado na contemporaneidade, estabelece uma ordenação descritiva, a partir de fatos e informações coletados em uma extensa pesquisa, com fontes diversas, e dá ênfase à cultura dos negros como parte primordial da cultura brasileira e à compreensão do samba como dispositivo de inserção social, em alguma medida, desse grupo.

Ao focalizarem a violência e as injustiças sociais e raciais vivenciadas pela população negra, os romances de Lima Barreto e Paulo Lins criticam as configurações da sociedade racista da Primeira República brasileira, permitindo que os leitores conheçam, por meio da literatura e da música, a realidade e a história de um povo que esteve às margens e ausente da História oficial. São leituras, portanto, notavelmente importantes para suscitar reflexões críticas acerca da sociedade e da cultura brasileira, bem como para compreender as mazelas do Brasil contemporâneo que, ameaçado pelas heranças de um passado colonial violento, ainda sobrevive repleto de injustiças sociais e de práticas racistas.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- CARTACAPITAL. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/paulo-lins-o-brasil-e-um-pais-em-guerra-8852/>>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- MONTEIRO, José Fernando Saroba. *A Modinha Brasileira: Trajetória e Veleidades (séculos XVIII-XX)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História do Império Português) — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa.
- _____. *Modinha: um estudo etimológico sobre o termo*. In: *Intellèctus*. Ano XVII, n. 1, 2018. ISSN: 1676-7640.
- NETO, Lira. *Uma história do samba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na Música Popular Brasileira. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 5, n. 1, p. 66-96, 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/780113>>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO experimental org.; Editora 34, 2009
- ANDRONI, Carlos. *Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.