

## MEMÓRIAS QUE IMPORTAM: LITERATURA, ARQUIVO E RESISTÊNCIA EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS

Paulo Cesar S. de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo é uma análise preparatória do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), em que se destacam o papel da memória, da literatura como arquivo e da narrativa ficcional como temas essenciais à reconfiguração do cânone e da historiografia literária nacional. Neste sentido, problematiza-se a cultura do samba e suas interlocuções com as religiões de matrizes africanas, bem como a emergência das camadas periféricas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX e seu papel na construção de uma ideia de identidade carioca e nacional. Os estudos de Marília Amorim, Mikhail Bakhtin, Renato Ortiz e Marilena Chauí, dentre outros, nos ajudam a pensar o problema da identidade e da memória na reconstrução da série histórica que pensa a modernidade e as movimentações modernistas em nosso país. Com isso, espera-se mostrar a relevância das artes periféricas na elaboração da ideia moderna de arte e literatura.

**Palavras-chave:** Literatura e memória. Arquivo. Samba. Historiografia.

## MEMORIES THAT MATTER: LITERATURE, ARCHIVE AND RESISTANCE IN *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, BY PAULO LINS

**ABSTRACT:** The article is an introductory analysis on the critical study of the novel *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins (2012), highlighting the role of memory, literature as an archive, and fictional narrative as essential themes for the reconfiguration of the canon and national literary historiography. Therefore, the culture of samba and its interlocutions with religions of African origin are problematized, as well as the emergence of the peripheral areas in Rio de Janeiro in the first decades of the 20th century and its role in the construction of an idea of Rio and national identity are considered. The studies of Marília Amorim, Mikhail Bakhtin, Renato Ortiz and Marilena Chauí, among others, help us understand the problems of identity and memory in the reconstruction of the historical series that built a modern idea of art and literature in our country, as it is expected in this article.

**Keywords:** Literature and memory. Archive. Samba. Historiography.

Tratar de tema tão relevante aos estudos de cultura no Brasil hodierno não é uma tarefa fácil, tanto pelo volume de trabalhos à nossa disposição e que acentuam a importância dos trânsitos narrativos na construção da ideia moderna de literatura, nação e identidade, quanto pelas lacunas que, mesmo com essas reflexões integradoras, ainda se mostram insuficientes para

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela UFRJ. Professor Adjunto de Teoria Literária da UERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Bolsista Procientista da FAPERJ/UERJ. E-mail: [paulo.centrorio@uol.com.br](mailto:paulo.centrorio@uol.com.br). Orcid: [orcid.org/0000-0002-3710-4722](https://orcid.org/0000-0002-3710-4722).

destacar o papel das camadas periféricas nestes processos estruturantes. As questões aqui trazidas revelam inúmeros caminhos cruzados que nos ajudam a atualizar alguns temas centrais presentes em narrativas como as de *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012). Se o senso comum nos diz que somos um povo e uma nação sem memória, precisamos, em contrapartida, avivar a capacidade de recordar para entendermos não só o hoje, mas o percurso de ideias, lutas e resistências que nos fizeram chegar até o presente. A lembrança como atividade psíquica produziu história, literatura, reflexão e a contrapartida do esquecimento, alívio para os traumas, não pode se converter em negação acrítica, muitas vezes manipulada por discursos conservadores. Falar das relações entre literatura e memória a partir do recorte literário nos leva a tratar a historiografia como um aspecto estrutural da produção de sentidos e valores que pode combater o esquecimento orquestrado e programático que hoje paira como uma ameaça a corpos e mentes.

Antes de avançarmos, algumas escolhas teóricas preliminares devem ser esclarecidas. Trataremos inicialmente de duas reflexões de Mikhail Bakhtin, acerca da linguagem em geral e da memória, em particular. Sobre a linguagem, Bakhtin mostra que uma perturbação na cadeia sintagmática gera automaticamente uma ruptura no eixo paradigmático. Quando alteramos um sintagma em uma frase deslocamos camadas de sentido que acabam por reconfigurar o paradigma. Ao substituir em uma frase *õmulherö* por *õhomemö*, não se altera necessariamente o restante da cadeia sintagmática, mas frases do tipo *õHomens de bem* devem assumir o poderö, diferem de outras como *õMulheres de bem* devem assumir o poderö, por conterem cargas semântico-ideológicas que ultrapassam o universo das combinações.

Ao tratar da arquitetônica concreta do mundo na estética, Mikhail Bakhtin procura estabelecer uma diferença e uma conexão entre o lugar único (lugar do objeto na arquitetônica concreta do evento) e o lugar singular, do sujeito representado por um determinado corpo, participante de um evento ao qual ele confere valor.<sup>2</sup> Para Bakhtin, a memória coletiva é constituída por dois suportes: objeto e corpo. Um objeto cultural, segundo Marília Amorim (2009, p. 18-19), é portador de memória, enquanto um corpo indica uma singularidade que confere valor aos artefatos. Essas transações ocorrem por meio de relações de alteridade, já que é *õem face ao outro* que me singularizo em *atoö* (AMORIM, 2009, p. 19, grifos da autora). Cada movimento crítico é representado pela assinatura que firmamos ao participar da vida do objeto que trazemos ao campo dos nossos afetos. Bakhtin entende que, embora participemos da

---

<sup>2</sup> As reflexões sobre o lugar único que um objeto ocupa na concretude do evento em relação ao lugar singular do sujeito participante deste evento se encontra em um livro tardiamente apresentado ao público, em 1986 (e escrito na década de 1920), intitulado *Para uma filosofia do ato responsável* (2017, p. 124-144).

vida do objeto de um extralugar, essa localização revela a efetiva exotopia ativa do contemplador com relação ao objeto de contemplação do mundo produzido no ato estético, ou mais detidamente:

É o mundo *de outros* singulares, únicos, cuja origem e construção provêm do seu interior, o mundo de uma existência valorativamente correlata com estes outros, mas estes outros *são encontrados* por mim, enquanto eu, eu-singular, que tenho origem e me construo do meu interior, me situo por princípio fora dessa arquitetônica. Eu participo somente como contemplador com relação ao objeto da contemplação. A singularidade de um ser humano contemplada esteticamente não coincide, por princípio, com a minha singularidade (BAKHTIN, 2017, p. 140-141).

Delineia-se nessas relações traçadas por Bakhtin uma teoria da memória coletiva que se comunica com a memória individual, sobre a qual o russo afirma haver uma relação entre passado e futuro, mais precisamente, entre uma memória do passado e uma memória do futuro: “Apenas a memória pode avançar, o esquecimento nunca. A memória regressa à origem e renova-a. Naturalmente, os próprios termos para frente e para trás perdem, nesta acepção, seu caráter fechado (BAKHTIN, 1988, p. 436, grifos do autor). Quanto a essas questões, a estudiosa do autor, Marília dos Santos Amorim (2009) apresenta uma leitura produtiva, que resumiremos.

Para Amorim, o conceito de exotopia refere-se à memória que o outro guarda de mim e se revela no amor e generosidade reafirmados nas relações de alteridade (interpessoais) em que compreendo e apreendo o outro, gerando uma memória compartilhada na qual meu ponto de vista sobre o que o outro vê está introduzido. Essa memória exotópica é identificada por Amorim como sendo a memória estética (ou memória do passado), que confere unidade ao outro, dando-lhe forma e acabamento e se distingue de uma memória do futuro ou memória do herói. Assim, o ato estético se vincularia ao trabalho do artista enquanto o ato do herói estaria ligado a um personagem. O trabalho da memória é que possibilita o acabamento da obra. Já o herói permanece em estado de inacabamento, ou seja, seu olhar se pauta por um horizonte, pelo devir. A memória do sujeito é determinada por sua posição singular, enquanto a memória do objeto se enraíza nas formas objetivas da cultura, inclusive nas formas linguísticas e verbais. É importante lembrar que Bakhtin define o conceito de gênero literário como aquilo que vive no presente, mas se manifesta na recordação de começos e origens. Para Amorim (2009, p. 11), o que enriquece a teoria bakhtiniana da memória é a possibilidade de pensar o lugar do sujeito e de suas marcas no discurso sem desconhecer o lugar do objeto como objeto cultural pensado como discurso.

Bakhtin não deixa de pensar o esquecimento. Amorim aponta que para Bakhtin a criação supõe, duplamente, a memória coletiva, que vai do leitor ao ouvinte, e outra, na qual o objeto se vê inscrito em uma cadeia discursiva que lhe confere sentido e ao mesmo tempo se faz ouvir nele, objeto, através das diversas vozes que pelo objeto falam. Criação é, finalmente, repetição pela qual a memória sobrevive no presente, sem esquecer que ela aponta também para o devir, através do movimento que torna presente o passado, remetendo-o ao futuro.

A teoria bakhtiniana se concentra fortemente no conceito de dialogismo, com o qual ele introduz a possibilidade de pensar a memória coletiva sob o ponto de vista dinâmico do sistema da linguagem, o que implica reconhecer a posição do leitor como leitor-crítico. Daí o papel da obra literária nesse sistema, nessa arquitetônica, no vocabulário de Bakhtin.

A arquitetônica como um movimento que se manifesta no ato que articula a relação do ser com o mundo da vida e em suas relações com os demais seres nos auxilia a pensar o romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. Neste romance, problematizamos a memória como elemento político-social que deve ser considerado quando queremos promover uma compreensão distributiva da singularidade do processo de construção de uma história literária que incorpore as margens, as bordas, os becos. Nossas leituras do romance de Lins têm apontado alguns caminhos de leitura produtivos e o diálogo com as premissas bakhtinianas aqui apresentadas é um começo de discussão para a compreensão do romance de Lins como objeto de memória. Considerado o ato estético como aquilo que remete a uma unidade e a um acabamento, vemos que o horizonte da obra artística pressupõe uma pretensão holística ou ainda certa teleologia, no sentido kantiano, em que se separa o fim (a utilidade da obra de arte) da finalidade (o prazer estético), algo que os modernos subverteram quando trataram da arte como finalidade sem fim. Em *Desde que o samba é samba*, percebemos que algumas cadeias discursivas provocadas pela (e na) obra nos fornecem material profícuo para o que queremos discutir.

Pensemos inicialmente no título da obra, que consideramos um paratexto essencial. Gérard Genette chamou de peritexto o elemento textual ligado à materialidade da obra. De início, a memória nos remete à canção homônima de Caetano Veloso, gravada em *Haiti*, álbum de 1993, e ao enredo/samba-enredo da Escola de Samba Portela, *Quando o samba era samba* (1994). Essas conexões estabelecem laços entre o romance e os fatos externos, posto que vinculam a obra a uma anterioridade (a canção de Veloso e o samba-enredo portelense) e a uma temática: a história do samba ó mais especificamente, do samba-enredo e das escolas de samba do Rio de Janeiro ó, associada à saga do povo negro no Brasil. Nestes movimentos, a memória do objeto se conecta com a memória do passado (que pressupõe a atualização presente da

memória coletiva espalhada pelos arquivos e pode ser verificada nas reminiscências dos grupos, nos monumentos de cultura e barbárie, de que o samba é documento-testemunha e poética) e através dos heróis do romance se prefigura uma memória do futuro, inacabada.

A capa do romance (peritexto de grande simbolismo visual) nos insere no universo multifacetado da produção de memória, em que se vislumbra a colaboração interdisciplinar, especialmente do campo da história, que recupera elementos da negritude, como a mão que bate no pandeiro, e os lugares não oficializados de produção de memória social, como a mesa de bar, além de evocar uma história de gênero, expressa na figura da mulher negra, tendo como pano de fundo o Pão-de-Açúcar, que indica localização geográfica que não se sobrepõe aos aspectos do beco, do ôpedaçõ, representados pelos artefatos da memória cultural de grupos marginalizados. Assomam-se a esse simbolismo visual os atabaques, que pontuam o caráter religioso do samba-enredo e nos remetem ao surgimento desta arte de resistência. Há ainda a navalha, objeto-memória de uma construção social do que seria a malandragem carioca, principalmente na zona do meretrício nos arredores da Cidade Nova, espaço privilegiado no romance de Lins.



Fig. 1. Capa.

O peritexto (GENETTE, 2009), compreendido como conjunto de elementos ligados à materialidade do texto, é formado por depoimentos, dedicatórias, citações, agradecimentos, bibliografia, *sites*, apresentação da obra etc. Bakhtin (2003, p. 307) nos informa que o texto é uma realidade imediata, seja de um pensamento ou de vivências representadas e, como tal, é

objeto de pesquisa e reflexão, arquivo e lugar de memória. Para Bakhtin (2003, p. 308), “cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito [...] de signos, uma linguagem (ainda que seja linguagem da arte)”. Prossegue:

É claro, todo texto (seja oral ou escrito) compreende um número considerável de elementos naturais diversos, desprovidos de qualquer configuração semiótica, que vão além dos limites da investigação humanística (linguística, filologia etc.), mas não são por esta levados em conta (a deterioração de um manuscrito, uma dicção ruim, etc.). Não há nem pode haver textos puros. Além disso, em cada texto existe uma série de elementos que podem ser chamados de técnicos (aspecto técnico do gráfico, da obra, etc.) (BAKHTIN, 2003, p. 309).

A análise bakhtiniana nos tira o peso de uma crítica como atividade que lida com juízos de valor para nos levar ao campo da Teoria como crítica da crítica. Descartamos em nosso trabalho análises que conferem valor à obra para nos concentrarmos em contextos relacionais e distributivos: história, memória, historiografia literária, arquivo, retórica, polêmica, em suma: a obra vista através de uma arquitetura que privilegia as bordas, conforme a lição do “Poema do Beco”, de Manuel Bandeira, em que emerge uma “cidade porosa”, na feliz expressão de Bruno Carvalho (2019), vista de baixo em seus arredores, através de uma estratégia de ronda. Quanto a isso, observamos que a construção romanesca em *Desde que o samba é samba* não se sustenta em centramentos: (1) como romance que lida com a história, com eventos e pessoas reais, não é uma ficção histórica, a rigor; (2) pensado como narrativa histórica que dialoga com a historiografia, que quer deslocá-la, descolá-la no que ela possui de dogmático; (3) como espécie romanesca, é narrativa de espaço que lida com o processo de formação da consciência negra, tangenciada por uma narrativa que ronda o *roman à clef*; e (4) vinculado ao realismo, o texto seleciona da realidade elementos particulares da história com fins a revertê-la, partindo da memória do passado da qual se utiliza para reescrevê-la. Podemos dizer que a arquitetura de Lins está menos conectada ao caráter metaficcional que irrompe nas obras contemporâneas e faz do texto um interrogar (-se) constante, através do metadiscurso, para fazer da objetivação do real histórico fonte privilegiada para os deslocamentos conceituais que opera. Lins busca em diversos lugares da memória coletiva e em sua memória individual formas de representação ficcional daquele momento singular de nossa história literária, nas primeiras décadas do século XX.

A abertura do romance se dá na forma de diálogo com uma espécie textual hoje em transformação e desenvolvimento no universo das Escolas de Samba e do samba-enredo: a

sinopse de enredo<sup>3</sup>. Assim se abre a narrativa, assinada por um certo Paulinho Naval. Na passagem, vemos uma espécie de preâmbulo ao romance de Lins, narrado ão como se ã fosse um enredo de desfile:

Luzes dos vermelhos, brancos e dourados, de toda a sorte, rebrilham para a gente ampliar ãa vitória dos nossos ancestraisõ. Vocês são coroas de esplendores quando salvam a passagem dos nossos corpos-fantasia na ginga dessa música criada na permissividade das esquinas, na embriaguez dos botequins, na fé do mais antigo dos terreiros de Candomblé da Cidade Maravilhosa. Fizemos do corpo a coisa mais bela que se tem na vida, pois ele é a sua única razão de ser. Então espalmem a mão e recebam a minha pele quente, estiquem a língua para lambar o meu suor-purpurina, abram os braços, as pernas para nosso calor se fundir ao seu, já que o amor da criação artística não é somar, dar ou repartir. É doar (LINS, 2012, p. 9).

Observando os aspectos da estrutura textual e suas ligações com a memória coletiva e afetiva, nos perguntamos por que meios uma arquitetônica, ou seja, um sistema de linguagem que recria o mundo social daquele grupo-alvo através da memória, se estrutura. Esse mundo é permeado por õtons emotivos-volitivos da validade de valores assumidos como taisõ (BAKHTIN, 2017, p. 117). O mundo do texto se torna visível por conta de uma õdecisãoõ do sujeito criador de enformar, enquanto nos informa, sua posição exotópica de onde ele proclama seu amor por um certo homem e um certo objeto. A ativação da memória do receptor será fundamental para se desencobrir os fragmentos de memória compartilhados e distribuídos por grupos específicos e pelo sujeito singular que, no parágrafo analisado, compõem um mosaico inconcluso de saberes acerca do passado e os lançam na perspectiva de uma memória do futuro. Tentemos, à moda de uma análise estruturalista bastante tradicional, verificar as possibilidades de reconstrução da materialidade textual na relação com os extralugares de que a memória afetiva do pesquisador (e aqui eu me identifico como um õeuõ que interfere e é atravessado pelos õoutrosõ dos discursos de memória coletiva) é capaz de efetivar, evidenciando a contribuição da memória social ou coletiva de diversos grupos que compartilham o mesmo afeto e a qualidade do amor por determinados saberes, mais especificamente, pelo samba.

---

<sup>3</sup> Inicialmente, as escolas de samba desfilavam com um ou mais sambas que não tinham necessariamente uma relação com o enredo. Com a evolução dos desfiles, o enredo passou a ser um dos quesitos mais importantes para a armação do desfile. Hoje, algumas escolas de Samba dão tratamento especial ao enredo ó vejamos o caso do enredo da Portela 2017, õDe repente de lá pra cá e dirrepente daqui pra láõ, de Rosa Magalhães, composto de 11 estrofes, 9 com 7 e 2 com 8 versos, em forma de literatura de cordel ó e este gênero textual por vezes se desloca da mera descrição para aventuras poéticas e de estilo. Para o referido enredo da Portela, conferir em: <http://www.gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/confira-sinopse-do-enredo-da-portela-para-o-carnaval-2018#:~:text=Enredo%3A%20De%20Repente%20de%20L%C3%A1,de%20C%C3%A1%20Pra%20L%C3%A1...&text=E%20quem%20sai%2C%20e%20onde,onde%20vem%20ou%20se%20destina.>

Vejamos agora, fragmentando a passagem, como os elementos do mundo social pensado por Bakhtin nos revelam diversos aspectos de uma cultura ativada pela memória do receptor que se comporta como leitor ideal ou modelo da obra:

(1) Luzes dos vermelhos, brancos e dourados, de toda a sorte, rebrilham para a gente ampliar ãa vitória dos nossos ancestraisö.

Nesta sinopse estilizada, as cores vermelho e branco, com tons dourados, remetem à memória histórica da Deixa Falar, tida por alguns como a primeira agremiação a utilizar o título de Escola de Samba. A escola originou-se no bairro do Estácio, onde mais tarde se consolidaria a Unidos de São Carlos (nome do morro em que surgiu, nas imediações do bairro do Estácio), posteriormente rebatizada Escola de Samba Estácio de Sá. Estácio e São Carlos são Escolas de Samba herdeiras da Deixa Falar. As cores da Estácio foram inicialmente o azul e o branco, mas em 1965 foram alteradas para o vermelho e branco, que remetiam à sua ascendente Deixa Falar.

Nesta passagem do romance, além da memória histórica de uma certa região e de um grupo social específico, observamos um conteúdo político-cultural manifesto, cujo intertexto é a citação do compositor Marcelo Yuka (cujo trecho não conseguimos localizar): ãa vitória de nossos ancestraisö. Quanto ao conteúdo político, sabe-se que a história do samba é marcada pela resistência às mais diversas formas de perseguição e opressão, que operaram não somente na repressão e controle das atividades culturais ligadas ao gênero, mas também nos campos conexos e cooperativos desse campo artístico, como a religião, os costumes e ainda a fixação geográfica das classes subalternizadas, maiores consumidoras e propagadoras dessa arte. Essas relações foram fixadas no campo das leis, da história e das práticas políticas e sociais discricionárias. Já o conteúdo cultural ó posto que não se pode falar da cultura carioca e, por extensão, brasileira, sem destacar a importância do samba, em geral, e do samba-enredo em particular ó se expressa na observância à construção de uma ideia de nação e de preservação da memória coletiva de grupos sociais marginalizados. Neste sentido, a ideia de que os negros não tiveram voz precisa ser reavaliada para que possamos definitivamente perturbar a cadeia semântico-sintagmática que nos leva a crer na existência de um único paradigma dominante ó a centralidade de uma cultura branca, das casses médias e altas como elementos centrais na vida nacional ó contraposto a um òparadigma dominadoö ó a cultura de pretos e pobres, das classes médias baixas e baixas da população.

Considerados o surgimento, a evolução, consolidação, consagração e predomínio da cultura do samba e das produções artísticas que dela decorreram, vemos que a ideia do negro



sem fala no campo literário precisa no mínimo ser reavaliada, com toda a carga de polêmica que essa afirmação possa suscitar. Considerando-se a literatura somente pelo viés de um conceito fechado, como sinônimo de livro, de certa estética do bom gosto e/ou arte elevada, obviamente teremos como resposta a essas leituras uma história parcial que não faz jus à multiplicidade e riqueza das formas artísticas representadas ao longo do século XX no Brasil. Tratando a literatura por meio de um conceito aberto, como sinônimo de texto ó qualquer texto ó artístico que se desenvolve de inúmeras maneiras e por meio de uma pluridiscursividade quase delirante, a fala do negro, devidamente avaliada na série histórico-literária do século XX até o hoje, se revela potente, decisiva, ou mais além: não somente os estilos criados por essas camadas sociais rapidamente gerariam novos paradigmas culturais, como seriam rapidamente absorvidos pela cultura hegemônica, transformados em símbolo de identidade nacional. Quanto a isso, nos socorreremos de algumas reflexões de Marilena Chauí (2014, p. 15-147), em um texto para nós essencial, intitulado "Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil".

Chauí observa finamente a complexidade das relações entre o nacional e o popular através de uma lente crítica que a leva a privilegiar no campo cultural algumas ambiguidades essenciais presentes em um conjunto fenômenos que se interpenetram. O assunto não de fácil trato, muito menos se presta a reduções. Chauí mostra que o desejo de controlar a cultura popular não é novo ó podemos apontar, no século XX, um de seus ápices, na década de 1930, com a chamada Revolução de 1930, até 1945, quando se funda o Estado Novo getulista; ou no período de exceção que se seguiu ao golpe de 1964; ou mesmo na atualidade, quando em 2018 foi eleito, pelo voto direto, um governante autoritário ó e claramente se equilibra entre processos sutis de persuasão ideológica e a repressão policialesca conduzida pelo Estado. Quanto à repressão, o samba, particularmente, foi um dos alvos preferenciais, mesmo após ter sido assimilado pela cultura oficial, o que ocorre por volta de 1935. O nacional, portanto, opera através da incorporação modificadora (CHAUÍ, 2014, p. 79) com vistas a destacar o malfadado tema da *identidade cultural* como expressão e instrumento da *identidade nacional* (CHAUÍ, 2014, p. 80, grifos da autora). Já a cultura popular, de difícil definição, é frequentemente confundida com a noção de massa, entretanto, ela possui peculiaridades, porque

[...] tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como popular significa admitir a existência de algo não popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. A noção de massa, ao contrário, tende a ocultar diferenças sociais, conflitos e contradições. Exprime a visão veiculada pela ideologia contemporânea, na qual a sociedade se reduz a uma imensa Organização

funcional (regida pelos imperativos administrativos e das técnicas de disciplina e vigilância que definem a racionalidade capitalista), na qual tanto a realidade quanto a ideia das classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças à substituição dos *sujeitos sociais* pelos *objetos socioeconômicos* definidos pelas exigências da Organização (CHAUÍ, 2014, p. 31).

Nesta forma de organização social, a ideia de sujeito-cidadão passa a ser um privilégio de classe e a memória coletiva, no âmbito de uma sociedade autoritária, é constantemente exposta ora aos perigos de uma apropriação indevida ora a uma ameaça de apagamento institucional, toda vez que a memória autoritária õprivilegia as ações vindas do alto e minimiza as práticas de contestação e resistência social e popularö (CHAUÍ, 2014, p. 48). Daí a advertência de Renato Ortiz (2012, p. 43), de que õa medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidadeö. Em relação à memória dos outros, já nos ensinava Maurice Halbwachs, em seu inconcluso trabalho *A memória coletiva* (2006, p. 39):

[...] para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com a memória deles e que existam muitos pontos em contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum.

Dito isso, podemos perceber que a evocação à memória dos ancestrais no romance de Lins será defendida pelo romancista como um capítulo vitorioso na história das lutas pelo reconhecimento da contribuição negra e das camadas subalternas as mais diversas ao campo da arte nacional. E, mais do que contribuição, essa revolução artística se tornaria um dos pilares da resistência cultural em um país negro, autoritário e racista, não por conta de sua incorporação a um discurso nacional que tudo homogeneíza, mas porque ela se desenvolveu e desenvolve até hoje à despeito dos descasos, ataques e das repressões institucionais explícitas ou veladas, sem esquecer o próprio desconhecimento das instituições acadêmicas sobre o universo estético riquíssimo que se desenvolvia extramuros, à revelia do olhar distante e enviesado dos pesquisadores do ensino superior, o que só confirma não somente o desconhecimento do que acontecia no õpedaçoo do samba, como também nas mais diversas formas de manifestação cultural popular, mas isso já é outra discussão, para outro momento.

Finalizando a análise deste breve parágrafo que dá início ao romance de Lins, nos valeremos de duas reflexões propostas por Édouard Glissant. A primeira afirma que em nosso mundo atual, õa equivalência entre o eu e a linguagem é uma aberração que distingue a

realidade da dominação. Vamos desafiar esta última com a arma da autoexpressão: nossa relação com a linguagem, ou com as linguagens que usamos (GLISSANT, 1999, p. 171, nossa tradução). A segunda diz que ão estágio atual, a História é escrita com H maiúsculo. É uma totalidade que exclui as demais histórias que não se encaixam na história do Ocidente (GLISSANT, 1999, p. 75). Recuperar os significantes essenciais esquecidos ou reprimidos na redefinição dos paradigmas histórico-literários, nos ensina Glissant, torna o trabalho crítico uma espécie de luta política travada com as armas do texto, sem esquecer o papel social do intelectual como sujeito de ação que lida com palavras, frases, reflexões, discursos.

(2) Vocês são coroas de esplendores quando salvam a passagem dos nossos corpos-fantasia na ginga dessa música criada na permissividade das esquinas, na embriaguez dos botequins, na fé do mais antigo dos terreiros de Candomblé da Cidade Maravilhosa.

O eu que controla os discursos se apresenta sempre como um sujeito singular, que não se confunde com a figura do autor, mas que em certa medida a contém no jogo de cena da escritura. Na passagem em questão, este eu dirige-se a um ãtuö (ãVocêsö) que podem ser identificados como sujeito anônimos inicialmente objetificados e simbolizados no texto pelas ãcoroas de esplendoresö que saúdam ãcorpos-fantasiaö. Na sinopse estilizada, corpos são vistos como vidas que importam na consumação do ato estético. Os corpos-fantasia representam e se autorrepresentam: eles são ao mesmo tempo a dança e o objeto que a materializa ó na ginga, no samba no pé, pelo bailado, através da coreografia ó e que, integrados à fantasia (o corpo revestido pela obra de arte, efêmera e enformada para que sirva ao movimento e dele se sirva, com sua significação a depender da integração harmônica deste corpo singular com os demais corpos), se tornam objetos estéticos vivos, corpos-arte que constroem sentidos no contínuo caminhar-bailar configurador da experiência artística. Em resumo, são corpos estéticos rumo a uma arquitetura: seta e reta, nenhuma possibilidade de retrocesso, sob o risco de penalização; devir constante ruma ao fim-finalidade que é o destino final da experiência. O desfile é momento da ãin-corporaçãoö. Esses movimentos trazem a memória das ruas, dos terreiros, dos batuques ancestrais e dos ensinamentos dos guias espirituais e por isso são também memória e representação do encontro entre arte e sagrado, do paganismo de corpos efervescentes, da arte ritual e da memória da carne: experiência/experimento inscrita/o no gozo erótico-apoteótico que produz e evoca memórias, riscando e rasurando nesta passagem o chão da história.

Neste sistema cooperativo, a religião afronta o monoteísmo e conclama a pluridiscursividade dos ritos afro-brasileiros, duramente reprimidos pelo estado e pelas leis, bem sintetizados no romance de Lins através do nascimento da Umbanda, religião de matriz

brasileira, e da presença do Candomblé, representado no romance e nas construções de memória coletiva e pelas mães de santo, as ótias baianas, elementos dos desfiles que devem ser representadas de uma forma bem viva dentro do novo agrupamento carnavalesco, nas palavras de Ismael Silva, em uma passagem de *Desde que o samba é samba*. As ótias eram as donas da festa, responsáveis pela comida e elemento essencial nas religiões de matriz africana e das festas de terreiros e quadras de samba e por abrir os terreiros para a Umbanda e o samba se desenvolverem. Deste modo, aquela que viria a ser a Ala das Baianas tinha por função dentro do desfile homenagear e rememorar o papel das ótias, que óteriam que sair vestidas de baiana no bloco, com as mesmas roupas com que vendiam seus doces, seus mingaus, seus quitutes nas ruas do Centro da cidade. Em *Desde que o samba é samba*, a pessoa-personagem Ismael Silva óqueria as mães de santo no bloco da mesma forma que se vestiam nos terreiros (LINS, 2012, p. 196).

Essa arte musical criada na ópermissividade das esquinas, na embriaguez dos botequins reforça o caráter comunitário representado na obra de Lins. O romancista traz para o discurso da memória locais destinados de esquecimento e apagamento no âmbito das práticas hegemônicas, sejam elas fruto de reformas urbanas que aterraram os locais de memória e com eles a memória dos sujeitos deslocalizados que, no entanto, resistem. Quanto a isso, a história da arquitetura no Rio de Janeiro guarda é um arquivo de monumentos destruídos. Porém, mesmo na ausência do objeto apagado, há memória, seja ela resgatada pela oralidade, pelos arquivos ou pela arte. Neste sentido, o samba se constitui fortemente como espaço por excelência de rememoração: de sujeitos, eventos, localidades, monumentos, sítios, histórias, culturas e formas de convivência. A rua é o espaço essencial de expressão da individualidade anônima, enquanto a casa se apresenta como o lugar onde cada um possui identidade reconhecida, regido por valores de lealdade e amizade, de respeito e fidelidade aos parentes, compadres, amigos e vizinhos, tecidos por relações de favor e onde se transmitem experiências e informações (CHAUÍ, 2014, p. 112). A rua é, por outro viés, espaço de perigo, pois nela eu me igualo a todos e, portanto, diferentemente do acolhimento da casa, na rua estou exposto a violências diversas, inclusive à morte. Daí a importância das Casas de Umbanda e Candomblé, dos terreiros (sejam eles as ócasas de santo ou ócasas de samba), liderados pelas ótias e frequentados pelos artistas marginalizados que, nas relações de compadrio e cumplicidade, transformaram aqueles espaços em locais de celebração e preservação da memória, cujo exemplo representativo é o das Escolas de Samba, tornadas Grêmios Recreativos, locais de aprendizagem, transmissão, preservação e culto de memórias coletivas e individuais.

(3) Fizemos do corpo a coisa mais bela que se tem na vida, pois ele é a sua única razão de ser.

O corpo é o espaço estético representativo mais potente e decisivo para a realização da nascente arte do samba, junto ao movimento. Nos desfiles, através dos versos dos sambas, conta-se e rememora-se a saga de um povo, de heróis representativos de grupos identificáveis por uma comunhão de memórias, lembranças, histórias. A singularidade da espécie literária samba-enredo materializa-se no campo de atração em que são incorporadas vozes anônimas e histórias coletivas, disseminadas na unidade da obra e por ela representadas como *locus* da circunscrição de uma aventura-travessia comunitária. A aludida referência à õvitória dos ancestrais, na primeira frase do romance, aliada a seu título que, como vimos, constrói um universo intertextual cooperativo que implica reavivamento da memória compartilhada por uma coletividade. Vejamos, como exemplo do que até agora foi dito, a poesia do samba portelense:

**Portela 1994**

**Quando o samba era samba**

(Cláudio Russo/ Wilson Cruz/ Zé Luiz)

África encanto e magia  
 Berço da sabedoria  
 Razão do meu cantar  
 Nasceu a liberdade a ferro e fogo  
 A Mãe Negra abriu o jogo  
 Fez o povo delirar  
 Deixa falar, ô, ô, ô  
 Deixa falar, ô, iaiá  
 Esse batuque gostoso não pode parar  
 Entra na roda ioiô  
 Entra na roda iaiá  
 Lá vem Portela é melhor se segurar

Axé vem de Luanda  
 Sacode negritude da cidade  
 Trazendo a bandeira do samba  
 Na apoteose da felicidade

Samba é nó na madeira  
 É moleque, é mestiço  
 Foi preciso bancar  
 Resistência que a força não calou  
 Arte de improvisar

Capoeira  
 O samba vai levantar poeira  
 Tem zoeira  
 Em Oswaldo Cruz e Madureira

Como se vê, a memória coletiva se perpetua por meio dessas estratégias cooperativas e na repetição possibilitadas pela escrita, neste caso, escrita poética na qual a memória se externaliza e como que sai do corpo do sujeito, da pele ou da voz para se instalar em algo de fixo e material separado dele: a página escrita e o livro; deste modo, a técnica mnemônica da escrita transforma o lugar do sujeito no grupo quanto à sua responsabilidade de portador: é aquele que recebe, conduz e transmite os saberes coletivos (AMORIM, 2009, p. 15).

A memória coletiva pressupõe uma comunidade afetiva que pode barrar a ameaça do esquecimento total, mas não a totalidade do que será esquecido. Alguma coisa, ou melhor, muito se perde neste caminho que vai da rememoração dos fragmentos do evento a seu apagamento parcial ou total. Pensar a manutenção da memória coletiva a partir dos arquivos é reconhecer que a história é feita de rastros, de efêmeras pegadas humanas sobre a Terra, na longa duração do tempo, conforme a *arkhê*, pensada por Jacques Derrida (2001) como o começo e o comando. Em relação ao começo, deparamos os princípios ontológicos; quanto ao comando, divisamos uma nomotética, isto é, um sistema preestabelecido de leis que visam à compreensão dos eventos ou dos objetos. O estabelecimento de uma natureza e de uma história nos indicariam um caminho para se pensar a origem, enquanto que o comando se revelaria no exercício da autoridade que rege a ordem social, o conjunto de leis e o princípio de autoridade. Reelaborar uma ideia de arquivo significa para Derrida pensar a autoridade sobre a própria instituição do arquivo, pois nada é garantido quanto a essa palavra, que remete a um entendimento das leis como um sistema de práticas que preside os fenômenos naturais (nomológicos) e é comandado por magistrados superiores que habitam um domicílio de onde exercem seu poder discricionário. O arquivo, portanto, requer sempre a presença de um guardião e deve possuir uma localização. Desestabilizar o arquivo provoca, para Derrida (2001, p. 117),

[...] a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade, o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais provada que a família, entre si e si.

No samba-enredo da Portela, retira-se do arquivo o lugar de morte, de guarda, vigília, inanimado: é um saber compartilhado por um povo e sua história, e isso potencializa o restabelecimento de uma memória coletiva através do contato direto com os receptores da obra, mas também significa fazer essa memória circular, promovendo conexões com outros lugares

por onde o arquivo possa circular e (se) repetir. No caso do romance de Lins, esse movimento se verifica na representação que seu discurso suscita do corpo como casa e como arquivo vivo que se expressa esteticamente através do movimento, nos artefatos com que se recobre, na palavra cantada sob o signo e ritmo do batuque: é por intermédio dessa palavra que se reconta, refaz, rememora e reinscreve uma história de destruição perpetrada contra um povo; uma catástrofe infligida a humanos sem direito ao luto, mas essa palavra também significa resistência e resiliência que fortalece o corpo vilipendiado. Permeia o corpo vitorioso daquele que sobreviveu à catástrofe uma espécie de redenção e revanche contra a morte. Assim nasceu a liberdade a ferro e fogo, no momento em que Mãe Negra abriu o jogo e o batuque pontuou o ritmo da resistência que a força não calou. É preciso, pois, entender as dimensões dessa logística do corpo inscrita na memória e guardada como arquivo, ou seja, o corpo como fenômeno social, conforme pensou Judith Butler (2017, p. 58): «exposto aos outros, [o corpo] é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para ser no sentido de sobreviver, o corpo tem que contar com o que está fora dele».

Neste sentido, lutamos por uma crítica responsável, em que, através do processo de assumir responsabilidade, o eu se revele, pelo menos parcialmente, um nós, na medida em que reconheço alguém parecido comigo, o meu semelhante (BUTLER, 2017, p. 61). Assim, uma crítica precária não é sinônimo de fraqueza ou debilidade do pensamento, mas tão somente é uma forma de reflexão que se concretiza no reconhecimento da própria transitoriedade e efemeridade dos corpos, de meu corpo e dos corpos de outros, algo fundamentalmente dependente de e fundamentado por um mundo sustentado e sustentável; a reação é, em última instância, a responsabilidade que se situa nas reações afetivas a um mundo que sustenta e impõe (BUTLER, 2017, p. 59). O cuidado de si é o movimento indispensável e urgente em direção a uma liberdade possível, que se verifica na precariedade da vida corpórea, conforme se diz no romance de Lins: «a coisa mais bela que se tem na vida é a sua única razão de ser».

(4) Então espalmem a mão e recebam a minha pele quente, estiquem a língua para lambe o meu suor-purpurina, abram os braços, as pernas para nosso calor se fundir ao seu, já que o amor da criação artística não é somar, dar ou repartir. É doar.

Encerra-se o primeiro parágrafo da obra com um imperativo, um chamamento ao outro, para que se consuma o recebimento do corpo (a incorporação) e de sua pele quente, daquele que se oferece, se doa, no instante mítico da criação pelo fogo, na forja e na fornalha,

evocação mítica dos deuses (Héstia, Hefestos, Xangô, Vulcano, Vesta, Sadraque, Mesaque e Abede-Nego, Ogum, Ra, Oya, Agni, Brigit, Aed, Fornax, Guaraci), artesãos e artesãs da forja, dos metais, que também criavam vida, assim como nos barracões das escolas são engendradas as formas da cultura, da memória, na forja do ferro cru que se transmuda em arte, artesanato, na beleza da forma que compõe a estrutura alegórica do pensamento e do desfile. Essa sinestesia (tato, paladar, visão, olfato, audição) espalha-se pelo chão da passarela, onde os mitos desfilam, onde a criação artística é dom, ato de doar. A história dessa memória é o fulgor da coletividade no processo da forja. Memória como criação.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Memória do objeto: uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 8-22, 1. sem. 2009.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. 3. ed. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2017.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques da Cunha. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. 2. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Translated by J. Michael Dash. 3. ed. Charlottesville; London: University Press of Virginia, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

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



OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. Trânsitos narrativos no Rio de Janeiro, em Manuel Antônio de Almeida e Paulo Lins. Ilhéus, BA. (No prelo).

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

**Recebido em:** 17 de março de 2021.

**Aprovado em:** 05 de abril de 2021.