

Luiz Henrique Silva de Oliveira

O negrismo e suas configurações
em romances brasileiros do século XX (1928-1984)

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Belo Horizonte
2013

Luiz Henrique Silva de Oliveira

O negrismo e suas configurações
em romances brasileiros do século XX (1928-1984)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho

Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte.

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Belo Horizonte
2013

Agradecimentos

Aos meus pais, Adenir e Izaura (*in memoriam*), por todo amor.

À Joanna Guimarães por todo amor e compreensão nestes tempos de ausência presente. Ainda, pelos diálogos sempre produtivos sobre História.

Aos amigos de uma vida inteira, Simone Teodoro e Samuel Medina.

À Professora Doutora Haydée Ribeiro Coelho, por acreditar neste projeto e orientá-lo com dedicação exemplar.

Ao Professor Doutor e amigo Eduardo de Assis Duarte, por todo carinho, dedicação e lições sobre pesquisa em literatura desde a iniciação científica. E, claro, por me ajudar a transformar um sonho em Tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PÓS-LIT) da UFMG.

Aos amigos da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil (BPIJ-FMC), especialmente Wander Ferreira, Sílvio Reis Bastos, Luide Lopes, Orliza, Maria Luzia Ferreira, Cíntia, Ícaro, Diego, João, Luzia, Conceição, Ana, Edna e Dani.

Aos companheiros do NEIA, em especial, Adélcio de Souza Cruz, Marcos Fabrício Lopes da Silva, Rodrigo Pires Paula e Fernanda Rodrigues Figueiredo.

Aos amigos do POSLIT: Enio Biaggi, Karla Cipreste, Carmen Losano, Michelle Cobre Torre e Luiz Carlos Lopes.

Aos amigos e escritores Miriam Alves, Cuti, Conceição Evaristo, Lepê Correa e Waldemar Eusébio, que me incentivaram pelos caminhos escolhidos.

Ao Professor Doutor Reinaldo Martiniano Marques, por todo estímulo durante a disciplina obrigatória.

À Professora Doutora Leni Nobre, por me apresentar a Literatura na adolescência.

À Professora Doutora Ana Beatriz Gonsalves, por todos os textos em língua inglesa.

Ao Professor Doutor Marcos Antônio Alexandre, pela leitura atenta do material de qualificação.

Aos demais amigos que apoiaram mesmo longe. Eles sabem quem são.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante parte desta pesquisa.

Uma coisa, porém, existe e existirá com absoluta nitidez: a deliberação marcada pelo consenso unânime dos brasileiros lúcidos: o Brasil quer ser um país branco e não um país negro. Não vem aqui agora o estudo ou a pesquisa destinada a saber se o negro é intelectual ou moralmente inferior ao branco, ou ao índio, se o branco ou o índio são menos primitivos ou ainda mais adiantados do que o negro. O que prevalece é a decisão brasileira de ser um país branco e mais nada. E este propósito, sólido, inabalável, existe, é a realidade. Ora, assim sendo, há duas maneiras, para os países brancos, que receberam um contingente grande de negros, de conservarem-se brancos. Ou têm que adotar um método cruel e desumano, sociologicamente mais perigoso, da segregação completa dos negros, meio escolhido pelos Estados Unidos; ou o método, embora mais lento, preferido pelos latinos, em geral, mais humano, mais inteligente, embora moralmente mais perigoso durante o período de transição, isto é, a fase mais ou menos prolongada, da eliminação do elemento negro pela miscigenação.

(DUARTE, Paulo. O negro no Brasil. Estado de São Paulo, 1947. In GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. p. 47.)

CANDOMBORO

Nei Lopes

(a propósito de “afro-sambas”)

Os poetas negristas
Cabelouros bastos
Vestiam onomatopéias
E saíam nos livros
Em candombes alucinados.

*Tumba calumba
Retumba mondongo!*

Formavam comparsas
Atlânticas, pacíficas --
Congas, lubolas, quimbundas
Arrebanhando multidões
A cada tiragem.

*Bumba sandunga
Mayombe macumba!*

Os poetas negristas
Costumbristas
Deslumbrados
Ouviam o galo cantar
Mas não sabiam ao certo
Onde e por quê
*Candomboro
Ekondobolo, o galo,
Cantava.*

(In www.lettras.ufmg.br/literafro, acesso em 1 de maio e 2013).

RESUMO

Este trabalho pretende conceituar o negrismo enquanto procedimento literário do século XX e estudar suas manifestações em romances brasileiros. Será necessário para isso evidenciar suas fontes e influências, estabelecer diálogo com outros sentidos que o termo possui. Além disso, com base em corpus formado por *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt, *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto, *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, pretende-se caracterizar, comparativamente, cada uma das faces negristas bem como seus principais procedimentos estético-composicionais. Finalmente, deseja-se evidenciar como a linhagem negrista no romance brasileiro do período em questão representou uma etapa de transição entre a literatura de perspectiva etnocêntrica, em relação ao negro, e a chamada literatura afro-brasileira.

Palavras-chave: *negrismo*; romance; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This work aims to conceptualize *negritude* as a twentieth century literary procedure, and to study its manifestations in Brazilian novels. Therefore, in order to establish a dialogue with other meanings implied in the term, it is necessary to investigate its origins and its influences. Furthermore, it aims to characterize each of the “negritude” facets as main compositional-aesthetic procedure. The work is based on a corpus formed by *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade, *A marcha* (1941), by Afonso Schmidt, *A casa da água* (1969), by Antônio Olinto, *Os tambores de São Luís* (1975), by Josué Montello, *Xica da Silva* (1976), by João Felício dos Santos, and *Viva o povo brasileiro* (1984), by João Ubaldo Ribeiro. Finally, it is our purpose to demonstrate how the “negritude” Brazilian novel written in the period in question represents a stage of transition between the literature of ethnocentric perspective in relation to the black subject, and African-Brazilian Literature as such.

Keywords: *negritude*; novel; Brazilian literature.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à conceptualiser le *negrismo* tout procédé littéraire du XXe siècle et d'étudier ses manifestations dans quelques romans brésiliens. Est-il nécessaire de révéler ses sources et influences, à établir un dialogue avec d'autres significations du terme. En outre, sur la base d'un *corpus* constitué pour *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *A marcha* (1941), écrit pour Afonso Schmidt, *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto, *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, *Xica da Silva* (1976), écrit pour João Felício dos Santos et *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, caractériser, comparativement, chacun des "negristas" facettes ainsi que les principaux procédés de composition et esthétique. Enfin, nous voulons montrer comment la souche dans les romans marqués. Finalement, montrer que le période en question représente une étape de transition entre la littérature de la perspective ethnocentrique par rapport au noir, et la littérature afro-brésilienne.

Mots-clés: *negrismo*; roman; Littérature Brésilienne.

Sumário

Introdução.....	11
I. O NEGRISMO	
Capítulo 1 - Arqueologia do negrismo.....	26
1.1 Situando o negrismo.....	26
1.2 O Cubismo como fonte.....	36
1.3 Manifestações do negrismo na poesia caribenha.....	44
1.3.1 Nicolás Guillén.....	50
1.3.2 Luiz Palés Matos.....	54
1.4 Manifestações do negrismo na poesia brasileira.....	59
1.4.1 <i>Poemas e Poemas negros</i> , de Jorge de Lima.....	68
1.4.2 <i>Urucungo</i> , de Raul Bopp.....	77
1.4.3 <i>Poemas da negra</i> , de Mário de Andrade.....	86
1.5 Manifestações do negrismo no romance brasileiro.....	91
II. CONFIGURAÇÕES DO NEGRISMO	
Capítulo 2 - O negrismo no romance sério-cômico.....	105
2.1 Mário de Andrade.....	111
2.1.1 Situando <i>Macunaíma</i> no contexto da Cultura.....	120
2.1.2 A identidade negra em questão.....	129
2.2 João Felício dos Santos.....	145
2.2.1 O mundo invertido de <i>Xica da Silva</i>	148
2.2.2 A resistência, o riso e a sedução.....	159
2.3 O negrismo, o riso e aspectos da carnavalização.....	167
Capítulo 3 - O negrismo no romance histórico.....	174
3.1 Afonso Schmidt.....	179
3.1.1 <i>Entre a história e a História: o movimento caifaz e a Abolição em A marcha</i>	182
3.1.2 Violência sobre os corpos e a ordem escravista.....	194
3.2 Josué Montello.....	200
3.2.1 Cenas da resistência negra em <i>Os tambores de São Luís</i>	207

3.2.2 A tese da miscigenação.....	222
3.3 O negrismo e o romance histórico.....	233
Capítulo 4 - O negrismo na metaficção historiográfica.....	239
4.1 Antônio Olinto.....	246
4.1.1 Recontando a História pela ficção: o retorno de afro-brasileiros à África e suas contribuições em <i>A casa da água</i>	249
4.1.2 Outras rotas para a identidade negra.....	266
4.2 O negrismo e a metaficção historiográfica.....	285
Capítulo 5 - A encruzilhada negrista.....	288
5.1 João Ubaldo Ribeiro.....	289
5.2 <i>Viva o povo brasileiro</i> na convergência do negrismo.....	296
5.3 A linha de comportamento e a encruzilhada negrista.....	304
Capítulo 6 - Mediação e cordialidade.....	336
6.1 Ficções de mediação: os desfechos como corolários negristas.....	336
6.2 Uma literatura cordial.....	358
Considerações finais.....	364
Referências bibliográficas.....	374

Introdução

Os levantamentos por mim realizados revelaram que, desde o início da formação de nossa literatura até o terceiro quartel do século XX, a produção de autoria negra não conseguiu se desenvolver enquanto tradição romanesca. Seja pela dificuldade de escritores negros acessarem o mercado editorial, seja por causa do pernicioso processo de exclusão dos meios simbólicos de poder, operado após a abolição, o fato é que, no referido período, majoritariamente foram os autores brancos que cumpriram a função de escrever, “de fora para dentro”, os afrodescendentes, em suas mais variadas formas, até a consolidação de um sistema literário que os representasse “de dentro para fora”. Defendo que este sistema romanesco de corte afro-brasileiro somente foi possível existir a partir da afirmação literária da geração *Cadernos Negros*, ou seja, a partir de 1978. Antes deste momento penso que seja mais apropriado falar em esparsas manifestações literárias afro-brasileiras, ao menos do ponto de vista do romance.

Não quero com isso dizer que não houve em nossa história literária romances escritos por afrodescendentes. De acordo com Eduardo de Assis Duarte¹ e Florentina Silva Souza², *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, é o primeiro romance de autoria afro-brasileira. Reconheço que, ao longo de nossa história literária, ocorreram outras produções romanescas com autoria, temática, ponto de vista, linguagem e temas negros. São exemplos: fragmentos de Machado de Assis³; *Vencidos e degenerados* (1915), de Nascimento Moraes; *Água Funda* (1945), de Ruth Guimarães; *Clara dos anjos* (1948), de Lima Barreto; *A maldição de Canaã* (1951), de Romeu Crusoé; *Negra Ifigênia, paixão do senhor branco* (1961), de Anajá Caetano; *Ifigênia está no fim do corredor* (1969), de Nataniel Dantas; *Cidade de Deus* (1997) e *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins; *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória*

¹ DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

² SOUZA, Florentina da Silva. *Afrodescendências em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

³ DUARTE, 2007.

(2006), de Conceição Evaristo; e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Esse painel demonstra que, tendo em vista o desenvolvimento teórico proposto por Antonio Candido⁴, ainda não se pode assegurar a existência de um *sistema* romanesco afro-brasileiro, se é que é possível esse delineamento. Isso porque, de acordo com Candido, *sistema* define-se pela articulação de autores, obras e público de maneira a estabelecer uma tradição. Esta gera continuidade, que dá à produção literária o caráter de atividade permanente, associada aos outros aspectos e manifestações da cultura. E é exatamente a continuidade que faltou durante bom tempo à literatura produzida por afrodescendentes. Em minha visão, não houve, durante séculos, a permanência desta articulação que caracteriza o sistema, embora nas duas últimas décadas este cenário esteja se alterando.

A visão de Candido diverge da historiografia literária tradicional, porque adota como critério classificatório a constituição da literatura como atividade regular na sociedade, não a literatura unicamente como expressão de algum sentimento nacional. Percebo, no âmbito dos meus levantamentos, que há uma inconstância de produções romanescas de autoria negra no século XX, o que contraria a continuidade da cadeia gerada entre autores e consumidores de literatura, segundo Candido.

A quem coube, portanto, escrever os negros, já que eles sempre estiveram presentes enquanto tema em nossa literatura? Seria possível falar em uma formulação brasileira de *negrismo*? A partir de quando? Por quê? Há nuances para o *negrismo*? Como se configura e desenvolve o *negrismo*? Como se relaciona com a tradição? Quais autores e obras fazem parte da tradição *negrista*? Subdivide-se em linhagens? Como as personagens são construídas e vistas? Que ponto de vista enunciativo assumem? Que olhares sobre o negro presidem estas narrativas?

Minha pesquisa tem sugerido que a experiência dos poetas *negristas* brasileiros, como Raul Bopp, Jorge de Lima e Mário de Andrade, havia sido

⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959.

bastante frutífera, mas perdeu fôlego após as décadas de 1930 e 1940, quando concorre na cena literária com a vertente que Alfredo Bosi denomina “fase madura do romance brasileiro”⁵. Os poetas, no entanto, não estiveram preocupados com a autêntica valorização do universo negro (veja a “Negra Fulô”, de Jorge de Lima, por exemplo) nem com a rediscussão da real importância histórica do coletivo afrodescendente. Além disso, estes autores estiveram ainda muito presos aos procedimentos composicionais outrora utilizados pelo Cubismo e pelo Negrismo caribenho, articulado por Nicolás Guillén e Luiz Palés Matos.

Por outro lado, no Brasil, o sentimento de valorização do coletivo negro aflora desde o final do século XIX e primeiros anos do século XX, o que antecede inclusive o estabelecimento do termo “negritude” em nossa língua⁶. Vale ressaltar que, mesmo com o advento da imprensa negra, o romance de corte afro-brasileiro não se desenvolvia sistematicamente, tampouco as pontuais manifestações romanescas ganhavam espaço em robustos estudos da primeira metade do século XX. Assim, parece que minha hipótese se confirma: autores brancos, a partir de suportes formais ocidentais, por dentro e por fora do cânone, a partir de um ponto de vista simpático, mas externo, relatam temas e situações relativos ao coletivo afrodescendente.

Na esteira destas reflexões, defendo que não é a partir dos anos de 1960, conforme admite Jorge Schwartz, em “Negrismo e negritude”⁷, nem mesmo a partir dos anos de 1930, de acordo com David Brookshaw⁸, mas sim a partir de 1928, com Mário de Andrade, que os autores aqui chamados de *negristas*, devido aos seus procedimentos composicionais⁹, buscavam desempenhar uma representação positiva do afrodescendente, ora destacando

⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 386.

⁶ O vocábulo “negritude”, ao que consta, seria incorporado ao português brasileiro somente em 1975, pelo *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

⁷ SCHWARTZ, Jorge. “Negrismo e negritude”. In SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP, 1995. P. 579-590.

⁸ BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

⁹ Refiro-me aqui aos mecanismos de construção de personagens (sejam protagonistas ou vilões), ao olhar que preside a representação dos negros e ao ponto de vista assumido pelos narradores.

seus feitos e participações heroicas em nossa história, ora satirizando os “donos-do-poder”, ora colocando em evidência tanto os heróis históricos quanto aqueles anônimos do dia a dia, ora remontando o contexto de trocas diversas na diáspora¹⁰.

Na verdade, o que chamo de negrismo no universo do romance brasileiro, segundo resultados de meu levantamento, estende-se de 1928, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até 1999, com *O trono da rainha Jinga*, de Alberto Mussa. Destaco ainda: *O mameluco Boaventura* (1929), de Eduardo Frieiro; *Jubiabá* (1935), *O compadre Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Xica da Silva* (1976), *Ganga Zumba* (1962) e *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983), de João Felício dos Santos; *Chica que manda* (1966), *Gongo sôco* (1966) e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos; *O forte* (1965), *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador. Este panorama não significa que proponho um levantamento acabado e imutável.

Mas o que seria o negrismo? Que elementos o caracterizariam?

O negrismo não é um movimento literário articulado através de manifestos ou documentos. Trata-se de um conjunto de procedimentos adotados por diversos artistas em suas respectivas linguagens. Como fenômeno, compõe-se por uma linhagem de autores, segmentada, por sua vez, em tendências específicas. Inicia-se no princípio do século XX, na Europa, no momento em que os artistas de vanguarda procuram em África motivos para a renovação estética que acontecia naquele momento. A recuperação de signos no continente-mãe ocorre em outros territórios, como no Caribe, na América Latina e no Brasil.

Neste movimento, recuperam-se fontes e influências africanas ou aproveitam-se as ressonâncias da diáspora em seus trabalhos. O negrismo

¹⁰ É de suma importância frisar que as delimitações cronológicas dos romances assinalados nesta tese funcionarão apenas como condutores didáticos. Não proponho um critério cronológico de abordagem, e sim temático.

perpassa principalmente a pintura, a escultura, a música, a poesia e o romance. Ganha força com os diversos modernismos e se instala como estratégia de discussão e fortalecimento do nacional, ao tentar integrar as heranças africanas, entendidas como “primitivas”, no bojo das nações ocidentalizadas. Enquanto procedimento, o negrismo incide diretamente nas orientações das seguintes instâncias: a temática; a autoria; o ponto de vista; a linguagem e as imagens veiculadas pelos objetos artísticos. Em outras palavras, existe uma voz autoral externa à afrodescendência, explícita ou não no discurso, mas que se simpatiza com o universo deste coletivo; são abordados temas afro-brasileiros e africanos; há recorrentemente construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade ou africanidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido. Não há um projeto sistêmico de intervenção social por parte dos autores, tampouco um sentido de intervenção coletiva na cena pública.

Do ponto de vista da temática, o negrismo procura abordar não só o sujeito afrodescendente, enquanto indivíduo, mas seu coletivo identitário enquanto universo humano, social, cultural e artístico. Há inequívoco desejo de resgatar a história do povo negro, seja em África, seja na diáspora, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, até chegar à discussão do lugar do negro na sociedade de classes.

Objetiva-se a glorificação destes personagens marcantes de nossa literatura, como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba, Xica da Silva, bem como personagens anônimas do dia-a-dia que ajudam a compor cenas da experiência negra no Brasil, como Damião (*Os tambores de São Luís*) e Mariana (*A casa da água*). Há também o resgate e a ressignificação de episódios de resistência negra, como a Abolição, a Revolta dos Malês, o movimento Caifaz, a volta para a África, diversos motins não presentes na historiografia oficial, conflitos entre brancos e negros, entre outros. Aqui, personagens e episódios são elementos típicos de um processo de luta contra o racismo e a submissão. A temática negrista abrange ainda as tradições culturais e religiosas trazidas para o Novo Mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade.

Na produção contabilizada a partir dos anos de 1970, destacam-se os dramas vividos pelos negros, o que implica o preconceito, a pobreza, a prosperidade, os dilemas sociais e subjetivos. Vale lembrar que, desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Deste modo, a adoção da temática negra não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e ponto de vista.

A instância da autoria na literatura negrista é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades que daí decorrem. Proponho entender a autoria não apenas como um dado “exterior” ao sujeito, mas como uma constante discursiva integrada à materialidade das formas e conteúdos da construção literária. Isso porque o negrismo é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, mas cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos.

Além disso, a instância da autoria, no âmbito do negrismo, não leva em consideração a relação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores negros fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artista. Os traços autobiográficos não marcam as páginas de inúmeros autores negristas. Não há o testemunho tampouco a “*escrevivência*”¹¹ como operadores discursivos desta linhagem literária. Os autores, ao contrário, falam da condição externa à negritude e, portanto, o negro é apenas horizonte temático. Vale observar que a autoria deve ser conjugada intimamente com o ponto de vista. Literatura é

¹¹ Conceição Evaristo chama de *escrevivência*[s] “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil”. Cf. EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva. Conforme lembra Eduardo de Assis Duarte¹², “o ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto”¹³, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Na linhagem negrista, a visão de mundo ainda se prende à cópia de modelos europeus e à assimilação cultural, entendidas como vias de expressão. Desta maneira, o negrismo ainda reflete o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, configurando-se como discurso do mesmo, embora até promova ressignificações sobre a experiência negra em diversos tempos e espaços.

Logo, o trabalho com a linguagem é de fundamental relevância. Herdeiros das renovações do código propostas desde as vanguardas do início do século passado, os autores negristas apropriam-se de um vocabulário e expressões oriundos de África ou torcem a língua portuguesa no intuito de melhor expressar o universo afro-brasileiro. No primeiro caso, tenta-se a recuperação de referências culturais que fundamentam o imaginário afrodescendente e o conseqüente uso dele em formato folclórico e exótico. E, no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. No segundo caso, são notadas criações determinadas por expressividades linguísticas aplicadas diferentemente a personagens brancos e negros, independentes de aspectos decisivos como a escolarização e o capital cultural, o que reflete o caráter polifônico do discurso negrista. Contudo, nos romances, predomina uma discursividade tomada de empréstimo, que ressalta ritmos, entonações e uma semântica própria, empenhada num trabalho de divulgação ao grande público das particularidades do negro brasileiro, tal como entendido pelos autores. Arrisco afirmar que, na maioria das vezes, os sentidos hegemônicos da língua não são contrariados, mas justapostos às vozes das

¹² DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-403.

¹³ DUARTE, 2011. p. 391.

alteridades, estabelecendo a tensão presente em todos os textos negristas. O discurso negrista, pois, não rompe com os contratos de fala e escrita ditados pelo discurso branco, tampouco consegue expressar decisiva reversão de valores. Esta incapacidade de alteração significativa influi diretamente na conformação de público pressuposta pela literatura negrista.

Ao contrário do que fazem diversos autores negros, sobretudo aqueles ligados a Movimentos ou Associações, não há impulso à ação e ao gesto político capazes de levar à criação de outros espaços mediadores entre o texto e o receptor, tais como saraus literários na periferia, lançamentos festivos, encenações teatrais, rodas de poesia, manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outras ações. Isso não quer dizer que o negrismo seja despolitizado. Há um projeto político, sim. No entanto, não está regido por interesses comuns a um coletivo populacional.

Também não se pode afirmar que a tarefa a que os escritores se propõem seja desprezível. Mesmo enunciando a partir de um ponto de vista externo à condição negra, interferem num campo espinhoso, que é o imaginário eurocêntrico que paira sobre o país. Os autores são dignos de mérito por inaugurar uma série de debates na sociedade brasileira acerca da experiência negra, materializada em literatura. Logo, os textos negristas ajudaram a formatar novos modelos identitários: diferentes daqueles calcados no etnocentrismo, mas ainda distantes da diversidade inerente à conformação social brasileira.

Nestes termos, os autores em questão aqui se diferenciam sobremaneira de boa parte da prosa de temática negra do século XIX, na qual, segundo Domício Proença Filho, “presentifica-se a visão estereotipada”¹⁴ e a representação animalizada de personagens negros. De maneira oposta, os autores negristas tentam reescrever o passado a partir da representação de personagens e/ou heróis negros. A ressemantização da história das lutas do coletivo negro ganha força de modo a delinear um suplemento à versão

¹⁴ PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito” In *Estudos Avançados*. n. 50. vol. 18. 2004. p. 161-193. p. 161.

pedagógica da nação. Talvez por isso mesmo, os textos dificilmente consigam fugir da tematização ou da alusão ao período escravocrata.

Paradoxalmente, no âmbito do negrismo romanesco, os afrodescendentes são representados, por um lado, de maneira heroica, construindo suas “épicas”; por outro lado, são alvo de estereótipos. Um bom exemplo reside em *O mestiço* (1903), de Avelino Fóscolo, um dos precursores desta postura. Mesmo não sendo este texto componente do meu *corpus*, tomo-o aqui como mote para os movimentos que constarão nos capítulos posteriores.

O ex-escravo Floriano, protagonista, vinga-se de seu senhor pelos maus tratos sofridos, o que lhe confere uma dimensão rebelde e, por que não, heroica, e este ato rompe com os estereótipos “negro-vítima” e “negro-nobre”¹⁵. Desta maneira, o texto convida seu leitor a rediscutir a versão oficial da história do Brasil, encenada muitas vezes pela literatura, a qual não raro retira do coletivo afro-brasileiro o mérito da resistência ao cativo e desconsidera sua contribuição para a formação nacional. No entanto, o narrador da obra, ora aqui, ora ali, refere-se à personagem Floriano de maneira pejorativa: “elle (sic) bem o sabia, mas tinha medo... o temor cobarde ingênito aos homens de sua raça”¹⁶ ou “virilidade de rústico”, entre outras formas de expressão. Sugiro entender Fóscolo como prenúncio desta linhagem de transição - que é o negrismo - no que tange à representação do coletivo negro.

Vários estudiosos concentraram atenções em imagens de negros ao longo de nossa literatura. São indispensáveis os trabalhos de Raymond Sayers¹⁷, Gregory Rabassa¹⁸, David Brookshaw¹⁹, Alberto Mussa²⁰, Domício

¹⁵ Idem.

¹⁶ FÓSCOLO, Avelino. *O mestiço*. Belo Horizonte: Imprensa a vapor de Joviano e Cia, 1903. p. 158.

¹⁷ SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

¹⁸ RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: mero século de história literária*. Rio de Janeiro: 1965.

¹⁹ BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

²⁰ MUSSA, Alberto Baeta N. Estereótipos do negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica. *Estudos afro-asiáticos* 16. Rio de Janeiro: CEEA-UCAM, março de 1989.

Proença Filho²¹. Todos eles focalizam o século XIX, momento em que se concentram o maior e mais diverso número de estereótipos de negros, sobretudo no campo da ficção. Destaco Brookshaw pelo esforço e precisão ao abarcar não só o *oitocento*, mas por percorrer até a década de 1960, sempre mapeando os principais estereótipos de negros, além de ser um dos pioneiros na abordagem da literatura afro-brasileira. Ele municia os trabalhos posteriores ao oferecer uma espécie de “mapa” de imagens de negros em textos da literatura brasileira.

Minha pesquisa ainda me obriga a indagar com quais movimentos o negrismo, no âmbito do romance, trava relação, a fim de criar seus procedimentos estéticos. O primeiro destes movimentos (se é que assim se pode dizer) foi o Abolicionismo no Brasil, tal como delineado no campo da literatura. Em *Poéticas negras*²², procurei analisar os mecanismos de construção das imagens de negros na poética de Castro Alves. Tomei o escritor baiano como exemplo e metonímia do referido movimento, porque indubitavelmente representou a consciência abolicionista mais lúcida no universo da lírica, superando, em número de produções e qualidade, a Pedro Calasãs e Tobias Barreto, por exemplo. Posteriormente, mapeei as imagens positivas e os estereótipos de negros constantes na obra do referido autor²³. Pude perceber que o trabalho de Alves influenciou na representação e defesa do negro, seja cativo ou liberto, durante as produções de muitos escritores das décadas de 1870 e 1880. Não me resta dúvida de que a visão simpática de Alves, com relação ao negro, está presente também em muitos autores que compõem a linhagem negrista. Não bastaria apenas libertar o cativo, mas também inseri-lo no seio do processo produtivo, paralelamente à distribuição de terras, o que resultaria na diminuição do abismo socioeconômico entre ricos e pobres.

²¹ PROENÇA FILHO, 2004.

²² OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *Poéticas negras: representações do negro em Castro Alves e Cuti*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

²³ OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Imagens de negros em poemas de Castro Alves”. *Revista Gláuks*. Viçosa: Editora da UFV. v.1, p.149-168, 2007.

É Jorge Schwartz²⁴ quem aponta como fontes de influências dos poetas negristas brasileiros apenas os poetas da *négritude*, mais especificamente Césaire e, com mais intensidade, Senghor. Este argumento parece-me apenas uma meia verdade. Tanto os poetas quanto os romancistas brasileiros beberam nas fontes da tradição da *négritude*, sem dúvida alguma. Mas não se resumiram a essas fontes. O próprio Cubismo, o negrismo caribenho, com sua tendência ao exotismo e a estilização, o negrismo poético brasileiro e os diversos movimentos negros contribuíram para sustentar o negrismo no universo do romance brasileiro. Este painel ilustra tanto o contexto que nutre o período que escolhi para trabalhar em minha tese, a partir do que chamo de *negrismo*, quanto a “migração” da técnica do exotismo típica do Cubismo e do Modernismo para a linhagem de romances objetos de minha pesquisa. Ainda há o afã de representar o negro, valorizando-o, assim como fizeram o *renascimento negro*²⁵ e a *négritude*, ainda que, no Brasil, se recaia em estereótipos.

No primeiro capítulo, procurarei mapear os antecedentes do negrismo no romance brasileiro no período cronológico proposto a partir de nosso *corpus*. Para isso, dentro deste capítulo, proponho três movimentos. No primeiro, recorrerei às propostas do Cubismo, as quais, na minha visão, inspiram boa parte dos procedimentos artísticos que figuram nos textos analisados. O segundo movimento recupera o negrismo caribenho, sobretudo o de Nicolás Guillén e o de Luiz Palés Matos, não menos importantes fontes para o negrismo brasileiro. O terceiro movimento leva em conta a releitura de poetas negristas brasileiros, cuja prática, em certo sentido, nutre e inspira os romancistas. Aqui a atenção recairá sobre Jorge de Lima, Mário de Andrade e Raul Bopp. Este percurso sugere um trânsito inequívoco do conceito, o que lhe confere nuances

²⁴ SCHWARTZ, Jorge. “Negrismo e negritude”. In SCHWARTZ, 1995. p. 579-590.

²⁵ O renascimento negro, movimento norte americano das décadas de 1920/30, é também conhecido como *Harlem Renaissance* ou *New Negro*. Tratou-se de um movimento intelectual que procurava promover a crescente valorização do sujeito negro na sociedade e a luta deste pela igualdade de direitos. Do ponto de vista literário, autores como Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes e Sterling Brown, entre outros, trazem para seus escritos a especificidade de serem negros num contexto de opressão, ao mesmo tempo em que procuram valorizar a herança cultural africana. O renascimento negro trouxe para a arte da palavra uma consciência grupal e racial baseada na experiência diaspórica e na reivindicação sócio-política.

diferentes. Por isso, será necessário caracterizar as várias faces do negrismo e diferenciá-lo da *Negritude*, o que muitas vezes não é feito pela crítica. Por fim, tecerei algumas linhas que contextualizam o negrismo enquanto uma linhagem literária inserida em nossa tradição romanesca.

A partir do segundo capítulo, procurarei caracterizar cada uma das linhagens negristas. Aqui, cuidarei do *negrismo sério-cômico*, tendo por base o conceito de carnavalização, tal como proposto por Bakhtin. Primeiramente, conferiremos destaque à crítica sobre o livro, movimento que antecederá todas as análises do nosso *corpus*. Em seguida, situaremos *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no contexto da cultura brasileira, a fim de entender os deslocamentos que o romance promove com relação ao debate sobre a identidade negra. Em seguida, ainda pautados pela carnavalização e pelo riso, vamos nos deter nas imagens de negros que o livro fabrica, bem como nos discursos que veiculam estereótipos dentro do livro. Com relação à *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, discutiremos as relações sociais e o poder, através da lógica do riso, que ameniza a ordem séria e dilui o preconceito. Posteriormente, o imaginário da sedução e o riso nortearão a sequência da leitura do livro. Neste ponto, os focos serão as imagens de negros e os discursos que reduzem a mulher negra ao seu corpo.

No terceiro capítulo, o objeto será o *negrismo historicista*. Para tanto, as caracterizações acerca do gênero romance histórico, formuladas por Lukács, serão os pilares para as leituras de *A marcha*, de Afonso Schmidt, e *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello. Com relação ao primeiro romance, serão discutidas as diversas violências incididas sobre o corpo negro e a atuação dos caifazes como exemplo da participação heróica do povo negro no âmbito da História do país. Já com relação ao segundo romance, serão destacados exemplos de resistências negras em momentos anteriores à Abolição, como forma de situar o papel do negro no processo. Além disso, discutiremos como a tese da mestiçagem pauta o romance e se concretiza como proposta para o país.

No quarto capítulo, com base nas reflexões de Linda Hutcheon acerca da metaficção historiográfica, procuraremos analisar o romance *A casa da água*, de Antônio Olinto, no intuito de verificar como este texto reconstrói a trajetória e as contribuições dos afro-brasileiros retornados ao continente africano. Este é um aspecto pouco trabalhado na historiografia brasileira. Serão destacadas as personagens Mariana e Sebastian como exemplos de trajetórias de negros que superam estereótipos. Os discursos destas e sobre estas personagens apontam para um quadro de valorização do negro e disto também procuraremos tratar. Mostraremos como este livro, a partir do retorno dos afro-brasileiros à África e da trajetória das personagens citadas, problematiza e suplementa a história oficial, bem aos moldes da metaficção.

No quinto capítulo, abordaremos o romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, a partir da noção de *encruzilhada*. A proposta é focalizar o livro com base no diálogo entre as linhagens do negrismo estudadas anteriormente. Conferiremos destaque à trajetória e ao discurso da personagem Amleto, exemplo de negro que internaliza procedimentos eurocêntricos como forma de negar suas origens. Vamos nos deter ainda nas trajetórias e discursos de Maria da Fé e Patrício Macário, os quais representam heróis negros durante a recontada trajetória nacional. Ao final do capítulo, procuraremos abordar o texto de Ubaldo como uma encruzilhada de tendências sobre o negrismo.

As reflexões sobre a carnavalização e o riso (Bakhtin), sobre o romance histórico modelar (Lukács) e sobre a metaficção historiográfica (Hutcheon) constituem, portanto, os pilares desta tese. As trajetórias das personagens e os discursos sociais veiculados nos romances serão os materiais de análise deste trabalho, a partir dos marcos teóricos citados acima.

O sexto capítulo procurará demonstrar como o negrismo nestes romances, por meio das noções de “mediação” e de “cordialidade”, propõe saídas conciliatórias para as questões étnicas do país.

A fim de delinear o *corpus*, procurarei pinçar os textos mais sintomáticos tendo em vista os aspectos que gostaria de trabalhar. O painel composto por seis romances foi o número possível para demonstrar as conformações do

negrismo, embora não seria demasiado aqui dizer que este estudo não se esgota em uma única empreitada. Será necessário escavar a tradição, a fim de, posteriormente, situar os autores e romances que fazem parte do conjunto analítico deste trabalho.

I. O NEGRISMO

Capítulo 1 - Arqueologia do negrismo

1.1 Situando o negrismo

As experiências colonizadoras de Portugal e Espanha diferiram bastante daquelas empreendidas por Inglaterra e França. Todas se sustentaram através da mão-de-obra escrava. Porém, as Antilhas, quando colônias espanholas, quase não tiveram contato direto com a África. A própria metrópole tinha raro contato com o outro lado do Atlântico, quando comparada à França, Portugal, Inglaterra e outros países que possuíam colônias naquele espaço. Não sem razão, por exemplo, os negros pertencentes às elites de espaços africanos e americanos colonizados pela França iam estudar em Paris tão logo houvesse oportunidade. Na Cidade Luz, discutiam e confrontavam opiniões sobre a discriminação racial, já que eram eles mesmos os objetos do preconceito. Este fato foi rotineiro desde o século XIX e foi fundamental para a aparição do movimento da *négritude*. No Brasil, os filhos das elites cumpriam parte de seus estudos por aqui e cursavam, posteriormente, os estudos superiores na Europa, sobretudo em Coimbra e Lisboa. Bem ou mal, havia contato com os negros africanos desembarcados no Brasil, ou mesmo com aqueles que viviam em Portugal. Por outro lado, as colônias espanholas estavam estruturadas de forma mais independente da metrópole do ponto de vista administrativo e cultural. Quando havia a oportunidade de alguém estudar, ele o fazia na própria colônia. Foi menor o tráfico negreiro para os espaços colonizados pela Espanha, quando comparado a outros espaços colonizados na América. Logo, a África se converteu, para os negros da América espanhola, em um universo distante e exótico, cuja tradução acontecia através de obras literárias, relatos de viajantes ou de outras manifestações artísticas.

Ao longo do século XIX, os processos de abolição da escravidão em regiões pertencentes à Espanha estiveram pautados muito mais por fatores econômicos e políticos do que humanitários. Os Estados nacionais resultantes deste processo foram edificados a partir das ideias liberais de então. No caso

das independências, as contingências políticas acabaram por impossibilitar os debates acerca da condição racial. Logo, estratégias para a promoção da cidadania afrodescendente não fizeram parte das fundações dos novos Estados. Quando José Martí, por exemplo, oitenta anos depois da independência da maior parte dos países latino-americanos, proclama a ideia da independência cubana, inclui naturalmente brancos e negros igualmente no bojo da nação. Assim se posiciona Martí: “en Cuba no hay temor alguno a la guerra de razas. Hombre es más que blanco, más que mulato, y más que negro. Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro”²⁶.

Na visão de Martí, o mais importante é ser cubano, pois o cubano, sim, seria capaz de amar verdadeiramente sua terra e lutar por ela até a morte. O crítico defende que a cor da pele nada significa para a pátria e que Cuba tem sua única possibilidade de sobrevivência enquanto nação se arregimentar o nacionalismo.

El cubano negro no aspira a la libertad verdadera, a la felicidad y cultura de los hombres, al trabajo dichoso en la justicia política, a la independencia del hombre en la independencia de la patria, al acrecentamiento de la libertad humana en la independencia, no aspira – decimos – a todo esto el cubano negro como negro, sino como cubano²⁷.

Este sentimento nacionalista foi mais importante na América espanhola do que a questão racial, já que esta aparecia timidamente na cena pública. O negro era e continuou sendo tratado como um integrante da sociedade colonial e, depois, um problema social. No Brasil, a ideologia nacionalista também se sobrepôs às questões étnicas, embora por aqui elas tenham sido objeto de diversos debates, sobretudo quando se tratava do futuro dos libertos. Em comum, o nacionalismo foi alimentado diariamente pelos periódicos e pela

²⁶ MARTÍ, José. In GUERRA, Armando. *Martí y los negros*. Habana: Imp. Arquimban, s/f, p. 96, *apud* MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973. p. 134. “Em Cuba, não há temor algum de uma guerra entre raças. Homem é mais que branco, mais que mulato e mais que negro. Cubano é mais que branco, mais que mulato, mais que negro”.

²⁷ MARTÍ, José. In GUERRA, s/f, p. 146, *apud* MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973. p. 134. “O cubano negro não aspira à liberdade verdadeira, à felicidade e cultura dos homens, ao trabalho árduo pela justiça política, à independência do homem no âmbito da independência da pátria, ao acréscimo da liberdade humana dentro da independência, não aspira - dizemos - a tudo isto o cubano negro como negro, senão como cubano.”

literatura, conforme bem explica Doris Sommer em *Ficções de fundação*²⁸. Inclusive, o nacionalismo continuou sendo a base de desenvolvimento pós-independência dos países ibero-americanos, motivo pelo qual deveria ser ritualizado e reafirmado diariamente.

Contudo, as independências revelaram uma aporia às décadas subsequentes: a estrutura econômica colonial continuou quase inalterada, ainda que o sistema político houvesse sido modificado. Conseqüentemente, as diferenças socioeconômicas aumentavam sobremaneira em vez de diminuir. A consciência desta situação começou a se manifestar de forma mais robusta na sociedade apenas no início do século XX nas obras de intelectuais e estudiosos. Estas enormes diferenças de classes sociais, no entanto, provocaram uma nova e mais vigorosa reafirmação da entidade nacional.

Este painel ajuda a delinear alguns balizadores históricos do negrismo na América Latina, Caribe e Brasil. E, para isso, é indispensável considerar que o mesmo fenômeno se fez presente na Europa, se pudermos considerar o vasto conjunto de apropriações de temas africanos utilizados por diversos artistas do Velho Continente. Antes mesmo de existir os movimentos de vanguardas europeias (cubismo, fauvismo, futurismo, modernismo, dadaísmo e surrealismo, dentre outros), o motivo negro já estava, mesmo que sob formas primitivas (contos de fadas, relatos diversos, ensaios antropológicos) presente nos relatos de viajantes, geógrafos e etnógrafos. Na Europa, o Cubismo foi a tendência artística que mais utilizou temas e motivos africanos, inclusive “exportando” imagens ressignificadas do universo afrodescendente.

É válido destacar ainda que, no final do século XIX, diversas teorias pseudo-científicas se fizeram presentes e sustentáculos do famoso Congresso de Berlim (1884), quando as potências europeias praticamente propuseram a partilha do mundo. Léo Frobenius, por exemplo, ficou bastante conhecido por seu trabalho *Voyage au Congo* (1927), um vasto relato acerca das particularidades culturais da África subsaariana. Em seguida, diversos estudos

²⁸ SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renata Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

foram publicados no Velho Mundo retratando várias comunidades africanas. O olhar etnográfico foi bastante oportuno para a divulgação e apropriação de um continente até então visto unicamente como exótico. Não que esta imagem tenha se alterado a partir do desenvolvimento dos trabalhos etnográficos que se proliferaram ao longo do século XX, mas que eles trouxeram significativa mudança de perspectiva sobre os povos não europeus é inegável. Não sem razão, diversos colecionadores de arte começaram a reunir em seus acervos exemplares de escultura e máscaras africanas, asiáticas e americanas, de maneira que o interesse por objetos produzidos fora da Europa aumentou significativamente.

Foi criado em Paris o Museu Etnográfico do Trocadero em 1879. Poucos anos mais tarde, diversas foram as exposições dedicadas à arte africana. Merecem destaque a de Leipzig (1892), Anvers (1894), Bruxelas (1897) e Dresde (1903). Nos primeiros anos do século XX, os estudiosos F. Von Luschan e Pitt-Rivers “descobrem” a arte milenar produzida no Benin logo após uma expedição militar britânica ter pilhado diversas comunidades africanas. Foram levadas milhares de obras de arte feitas em marfim, madeira e bronze. O destino acabou sendo diversos museus britânicos, alemães e franceses²⁹.

Curiosamente, o conhecimento antropológico e etnográfico da África (sua arte, suas culturas, suas comunidades), serviu antes às artes dos impérios modernos do ocidente. Expressionistas, fauvistas e, sobretudo, os cubistas passaram a explorar em suas produções as “novas” formas de criação oriundas de África. As vanguardas europeias passaram a integrar as experiências africanas em matéria de arte.

É indiscutível que a África desempenhou decisivo papel na história da humanidade. Neste continente foram encontrados os primeiros vestígios do ser humano na terra. Conseqüentemente, pode-se dizer que as manifestações artísticas dos diversos povos africanos figuram entre as mais antigas do mundo.

²⁹ A este respeito, vale conferir PAULME, Denise. *Les sculptures de l'Afrique noire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

Porém, Alberto da Costa e Silva³⁰ lembra que somente depois da tomada da cidade de Benin pelos britânicos, em 1897, quando milhares de esculturas em marfim e em bronze (em uma liga de cobre, zinco e chumbo, mais especificamente) foram levadas como presas de guerra para a Europa e se espalharam pelos museus e coleções particulares, os olhos ocidentais começaram a intensificar o contato com essas criações requintadas, que se estendem no tempo desde pelo menos o século XV até os nossos dias.

Como em todo sistema artístico, a arte africana possui características que lhes são próprias. Grosso modo, a obra aparece como um bem coletivo, útil e sagrado, no qual se insere o cotidiano do sujeito que a produz. Neste sentido, o objeto artístico deve ser apreciado por todos e não por um grupo específico, como costumeiramente acontece nas sociedades ocidentalizadas. Nas artes ocidentais, predomina a perspectiva de criação individual, na qual o artista tem que expressar toda a sua subjetividade e técnica para se destacar dos demais.

As características particularizadas da arte africana, sobretudo da escultura, fizeram com que, durante muito tempo, ela fosse tratada pelo ocidente como inferior. Vale ressaltar que não se considerou o fato de que as manifestações artísticas, porque humanas, são vastas e diversas.

Pode-se perceber, por exemplo, que geralmente a arte negra africana não aparece nos livros de História da Arte, e, quando aparece, não é contextualizada devidamente. A ela, não raro são atribuídos os adjetivos “fetichista”, “primitiva” e “exótica”. Sally Price³¹ denuncia que muitos historiadores da arte ainda se deixam influenciar por essas concepções de “inferioridade da arte africana”, classificam-nas de “estranhos começos” e comparam-nas com a infância de complexos artísticos mais “maduros”³². Aqui, portanto, a colocação cronológica está clara: se se trata da expressão criadora no nível mais infantil da

³⁰ COSTA E SILVA, Alberto da. “Uma visão brasileira da escultura tradicional africana”. In *O quadrado amarelo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 12-45.

³¹ PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*. Salvador: UFBA, 1996. n.18. p. 205-224

³² PRICE, 1996. p. 207

humanidade, ela ainda precisa evoluir em direção ao modelo considerado “adulto”, qual seja, o ocidental³³.

Outro ponto importante é que, devido ao fato de a arte africana e a religiosidade estarem intimamente interligadas, foi difundida a ideia, no ocidente, de que os povos das chamadas sociedades “primitivas” não têm consciência de sua própria história da arte.

Pode-se notar que a arte africana durante muito tempo ficou excluída do cenário da arte ocidental; e no momento em que ela começou a fazer parte desse cenário, foi de forma estigmatizada. Artistas considerados “mestres da arte universal” como o Picasso, Cézanne e Modigliani criaram obras em que são perceptíveis nitidamente traços da arte africana, como é caso de *Mademoiselles d’Avignon*, obra de Picasso considerada ícone do Cubismo, que possui características estéticas das máscaras africanas.

Quando diversas manifestações artísticas africanas foram levadas ao conhecimento do resto do mundo, no início do século XX, alguns artistas europeus já haviam começado a voltar-se com entusiasmo para a escultura que chegava da África. Não se voltavam, é verdade, para a arte de corte de um reino poderoso como o Benin, mas para a produção dos microestados africanos e daqueles grupos que pareciam não possuir poder político centralizado. Na avaliação de Alberto da Costa e Silva,

a diversidade de cânones foi uma das razões do maravilhamento dos artistas do princípio do século XX diante das esculturas africanas. À medida que estas foram chegando em maior número à Europa, aumentou o pasmo com a abundância de lições diferentes que continham³⁴.

Para o estudioso, o realismo de Ifé, por exemplo, de sabor greco-romano-renascentista, não comovia os artistas europeus em questão. Estes estavam procurando apartar-se de um fazer artístico que se amparava, a partir da percepção visual, na imitação do mundo. O que fascinava Vlaminck, Derain,

³³ Exceção seja feita à arte egípcia, pois o olhar ocidental durante muito tempo a tratou como “superior” àquela produzida em países da chamada África negra.

³⁴ COSTA E SILVA, 2009. p. 26.

Matisse, Kirchner, Picasso, Braque, Juan Gris, Brancusi, Lipchitz, Modigliani e tantos outros artistas, no início do século XX, era a construção mental subjacente à maioria das esculturas africanas, o geometrismo que regia as suas formas, a invenção levada a extremos e a diversidade de cânones estéticos que podia coexistir no espaço reduzido de uma só comunidade. “O que os empolgava era tudo o que distanciava a escultura da África subsaariana (e, de resto, também a da Oceania) do que se fazia na Europa”, afirma Costa e Silva³⁵.

Graças aos artistas europeus do início do século XX, portanto, boa parte da produção africana se incorporou ao nosso universo e o enriqueceu extraordinariamente. Resguardando limites e proporções, alterou-se a forma ocidental de olhar para as esculturas que se veneravam e se veneram nas aldeias africanas. Agora, não são tidas como mal-acabadas, disformes e grotescas. Aprendeu-se a reconhecer nelas a inventiva criadora e o rigor na escolha das formas para impregná-las de forma e beleza. Ainda segundo Costa e Silva, dois tipos de máscaras foram as fontes em que beberam as vanguardas artísticas europeias, sobretudo o Cubismo: Dan e Geledés.

Costa e Silva explica que os *Dans*, da Costa do Marfim e da Libéria fazem, por exemplo, um tipo de “máscara coberta de um negro brilhante na qual o rosto se simplifica numa testa abaulada, num nariz fino e ligeiramente arrebitado, num queixo em ponta, numa boca projetada e entreaberta, como num muxoxo”³⁶, e em dois buracos grandes e redondos no lugar dos olhos. Essa máscara, a que chamam *gungye ge* e *zapkei ge*, pode estar emoldurada por um trançado de fibras, no qual algumas vezes se acrescenta o cauri (concha).

³⁵ COSTA E SILVA, 2009. p. 23.

³⁶ COSTA E SILVA, 2009. p. 27.



Máscara Dan. Libéria Dan. Século XIX. Madeira e ferro. Altura 26 cm.
Coleção Etta Donner adquirida em 1940.

<http://www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012³⁷.

O diplomata ainda ensina que os mesmos Dans esculpem, contudo, uma outra máscara, toda o contrário daquela apresentada anteriormente: de corte rude na madeira, veem-se os golpes da enxada e a face humana é alongada, sem queixo, numa enorme boca aberta, que se conjuga com a testa e as sobrancelhas também projetadas, em bloco, para a frente; o nariz é pequeno, mas a seu lado dois cilindros grossos, ocos e salientes dizem que são os olhos³⁸.

³⁷ Neste *site* são encontrados, inclusive para venda, diversos exemplares de máscaras africanas das seguintes populações: bambara, baoule, bete, bobo, bozo, dan, djimini, dagon, fang, gouro, grebo, guerre, ido, kran, kuba, kurumba, kwele, mambila, mende, mossi, nimba, punu, senoufo, tchokwe, toma yohoure e yoruba. A este respeito, vale a pena conferir também PAPET, Edouard. *Masques – de Carpeaux à Picasso*. Paris: Musée d'Orsay, 2008.

³⁸ COSTA E SILVA, 2009, p. 27.



Máscara Dan. Libéria Dan. Século XIX. Madeira e ferro. Altura 26cm. Coleção Etta Donner adquirida em 1940.

<http://www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012

Já nas máscaras *geledés*, do iorubo ocidental, as cabeças seguem um modelo que pouco se altera: fronte fugidia, os olhos salientes, com as pupilas furadas, o nariz chato com narinas abertas, os lábios grossos e o queixo que, embora breve, sugere protagonismo. Nas faces, há escarificações horizontais ou verticais, sendo que as últimas tendem a se repetir na testa. Sobre essas cabeças talhadas segundo as regras tradicionais, os artistas se valem do humor, da irreverência e da sátira³⁹.

³⁹ COSTA E SILVA, 2009. p. 30.



Máscara Geledés/lorubá. Nigéria lorubá. Século XIX. Madeira. Altura 41 cm. Coleção Eduard Schmidt adquirida em 1896.
<http://www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012

Todas as máscaras aqui em questão tendem a representar um disfarce para a incorporação dos espíritos e a possibilidade de adquirir forças mágicas. As máscaras têm um significado místico e importante na arte africana sendo usadas nos rituais e funerais. Elas são confeccionadas em barro, marfim, metais e, sobretudo, madeira. Talvez elas sejam as manifestações mais significativas e carregadas de conteúdo simbólico dentre todas as artes africanas. Constituem síntese de elementos mais variados se convertendo em expressões da vontade criadora do africano. Foram os objetos que mais impressionaram os povos europeus desde as primeiras exposições em museus do Velho Mundo, a partir

de milhares de peças saqueadas do patrimônio cultural da África, embora sem reconhecimento de seu significado simbólico.

Finalmente, é válido sublinhar que as máscaras focalizam o rosto. Logo, evidenciam traços fenotípicos marcantes da diferença em relação aos modelos ocidentais, como o nariz, os lábios, a testa e o cabelo. Estes signos corporais chamam a atenção do espectador e ajudam a configurar o exotismo da arte africana, quando lida pelas lentes eurocêntricas. São signos, pois, que afirmam a especificidade africana justamente porque são opostos ao rosto, entendido como configuração identitária, e à estética ocidentalizada.

Antes mesmo da Primeira Guerra Mundial, a influência africana já se fazia presente na poesia, na música e nas artes plásticas europeias. Movidos por um desejo de inserir nas artes uma nova sensibilidade e novas emoções, vários artistas europeus beberam nas fontes da então chamada “arte negra”. Em seguida, a “contaminação” da arte negra chegou até as Antilhas e América Latina, justamente por causa da influência intelectual bastante forte exercida pela Europa nestes espaços. Este cenário, portanto, configura a gênese do negrismo como procedimento literário.

1.2 O Cubismo como fonte

Entre os anos de 1906 e 1908 inicia-se o movimento cubista. Gestado em Paris, contou com a postura ponta-de-lança de dois pintores: Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973). O movimento manteve-se vigoroso até os primeiros anos da década de 1920, com a obra de Picasso *Les Trois Musiciens* (1921). Vale destacar que a principal fonte da qual se nutre o cubismo é a vasta escultura negra africana, já trazida à cena artística pelas exposições de Cézanne realizadas entre 1905-06. Outra inspiração para o movimento veio de finais do século XIX, mais especificamente do fauvismo. Os fauvistas defendiam um regresso a uma arte baseada na aceitação da natureza, sublinhada por uma nova consciência do poder do espírito e expressa num vocabulário artístico enriquecido e alargado. No caso dos cubistas, o

alargamento do vocabulário reside justamente na ruptura com as formas lineares das tendências artísticas apolíneas. Neste sentido, pode-se explicar a razão por que os cubistas tanto representam naturezas mortas, por exemplo, um tema tipicamente fauvista, mas com traços bem geométricos.

Les Femmes d'Alger (O Grande Baño), obra de Pablo Picasso, construída durante o ano de 1907, sem dúvida alguma foi o elemento deflagrador do cubismo. Inclusive, foi o fator de diferenciação entre as obras cubistas e fauvistas. Além disso, tanto o tema tratado, com conotações eróticas, quanto a técnica, se desenvolveram essencialmente como uma espécie de arte formalista, isto é, aquela preocupada com uma reavaliação e reinvenção de procedimentos e valores pictóricos bastante díspares daqueles pregados pela *art nouveau* e pela lógica ocidental. John Golding, por exemplo, assegura que, apesar desta rejeição de muitos dos aspectos representados por *Les Femmes d'Alger*, é inegável a contribuição do quadro para o avanço do movimento emergente, uma vez que colocou os problemas pictóricos que os cubistas viriam a solucionar⁴⁰.



Les Femmes d'Alger (O Grande Baño) (1907).
[http:// www.moma.org](http://www.moma.org), acesso em 17 de abril de 2011.

⁴⁰ GOLDING, John. *Cubism: a history and an analysis*, 1907-1944. London: Publication Year, 1959. p. 51.

Em *Les Demoiselles*, Picasso propõe o desafio de criar um novo sistema para indicar relações tridimensionais sem, com isso, partir para a arte extremamente abstrata. Uma saída já havia sido esboçada por Cézanne, quando este procurava trazer para a sua arte uma proposta realista sem, contudo, abrir mão do processo psicológico inerente à própria percepção. Desta maneira, desde a década de 1890, ao representar um motivo qualquer, Cézanne procurava pintar a diversidade de elementos do cotidiano não a partir da imagem externa, mas levando em conta a sua experiência acumulada na percepção do motivo. Instala-se, aqui, a valorização da subjetividade do artista, o gosto pela memória como condutora da picturalidade e da ruptura com os padrões apolíneos. Para Cézane e seus herdeiros cubistas, a articulação de formas e padrões geométricos forneceu a base teórica para uma mudança paradigmática na estrutura da representação pictórica, ou seja, “a representação simultânea de perspectivas múltiplas”⁴¹.

Presentes já na feição das personagens representadas no quadro em questão, as máscaras africanas, uma das mais complexas formas de escultura daquele continente, inspiraram Picasso a tratar o corpo (e o rosto) humano de forma mais conceitual, isto é, a partir da valorização de detalhes, como a redução da anatomia a triângulos e losangos geométricos, bem como o abandono das proporções anatômicas. A influência africana é ainda mais evidente nas faces tipo “máscara” das duas personagens que estão no lado direito do quadro.

As vanguardas do início do século XX, dentre elas o Cubismo, colocaram as máscaras africanas como forma de contraposição às heranças iluministas, a fim de subverter a razão ocidental. O primitivo não está sujeito às relações de causa e efeito. Estes desvios do estilo da representação calcadas na razão ocidental marcam o início de uma nova atitude no sentido das potencialidades expressivas da figura humana. Arrisco afirmar que se trata de uma abordagem baseada na liberdade total para reordenar a própria dimensão representativa do

⁴¹ BLATT, Sidney J.; BLATT, Ethel S. *Continuity and change in art: the development of modes of representation*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1984. p. 318.

humano. Segundo Andreia Abreu, os princípios inerentes a esta “arte primitiva”, ao mesmo tempo anti-naturalista e com nuances figurativas, condicionarão a própria estética cubista, visto que, “ao abordar um objeto de forma mais conceitual do que os artistas ocidentais, as ideias do escultor africano sobre esse mesmo objeto sobrepunham-se a uma representação naturalista do mesmo, resultando em formas mais abstratas e estilizadas”⁴². Igualmente comentando a influência da arte africana no cubismo, Maurice Raynal assevera: “the primitives thought rather than painted their pictures; and so they worked in accordance with that remarkable idea, of painting one’s conception”⁴³. A grande contribuição da arte africana para o cubismo foi, sobretudo, a de proporcionar uma nova abordagem estética. Portanto, a arte cubista consistiu numa tentativa de representar a realidade subjetivamente e, por consequência, numa nova maneira de representar o mundo.

Talvez tenha sido o Cubismo a corrente que mais se preocupou em ressignificar o trabalho com a forma, o que implicou refutar veementemente o receituário de boas maneiras da arte predominantemente figurativa. Dar-se-ia início ao que Picasso denominou “l’*époque nègre*”⁴⁴.

Paul Guillaume, por exemplo, admite a arte africana como fonte e influência do movimento cubista, chegando a tecer elogios que apontam também para uma dívida pouco reconhecida pelo mundo branco com relação às contribuições do mundo negro no campo estético:

On peut dire sans crâinte d’exagération que la meilleure partie de ce qu’a produit l’art contemporain pendant des vingt dernières années doit son inspiration originale à la sculpture primitive nègre. Cela est, bien entendu, particulièrement évident en ce que qui concerne les arts plastiques, non seulement dans la sculpture de Lipchitz et d’autres chefs, mais également dans le domaine de la peinture, où Picasso, Matisse, Modigliane et Soutine – reconnu comme des influences

⁴² ABREU, Andreia Manuela Passos de. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. Porto: Universidade Aberta/Departamento de Estudos Americanos, 2008. p. 13-14. (Dissertação de mestrado)

⁴³ RAYNAL, Maurice. *Modern French painters*. New York: Arno Press, 1969. p. 129. “Os artistas primitivos pintam suas próprias imagens; o trabalho deles está de acordo com uma ideia notável de concepção de sua pintura”. (Tradução minha)

⁴⁴ BRAQUE, MATISSE, PICASSO, DRAIN, VLAMINCK, COCTEAU, GRIS, BRANUSI... *Opinions sur l’art nègre*. Toulouse: Toguna, 1999. p. 7.

determinantes parmi les jeunes – ont adopté le motif nègre avec des modifications créatrices⁴⁵.

Para além da contabilidade de influências, incidente em novas gerações de artistas da Europa e Américas, Apollinaire nos permite vislumbrar que os cubistas não só se apropriaram dos motivos, materiais e formas “primitivas” africanas, mas os recriaram, a fim de atingir o gosto europeu pelo exótico e/ou chocar o público, como era prática no início do século XX. Assegurando limites e proporções, pode-se dizer que, do suporte duro da madeira, o conjunto de influências africanas migra para as telas dos pintores e, num momento posterior, para as páginas da literatura. Neste processo, há inevitáveis adaptações, apropriações, releituras e desleituras, de modo a reconfigurar relações e conceitos entre o imaginário europeu e o continente africano, como o próprio Braque admite: “[les masques africaines] m’ont ouvert un horizon nouveau. Ils m’ont permis de prendre contact avec des choses instinctives, de manifestations directes qui allaient contre la fausse tradition dont j’avais horreur”.⁴⁶

A superação do “horror” pela tradição a que se refere Braque, no caso aqui a eurocêntrica, significa uma tentativa de superação das imagens cunhadas nos períodos coloniais que barbarizaram o Outro. Braque não só bebe na fonte da confecção das máscaras de África, mas faz delas um ponto de recorrência em suas obras, sobretudo após a *Grande Exposition de Paris*, de 1925. O artista vê na arte negra elementos que não só se contrapõem à arte eurocêntrica, mas que também poderiam se inserir no seletivo conjunto das grandes produções artísticas da humanidade.

⁴⁵ GUILLAUME, Paul. *La sculpture nègre et l’art moderne*. Toulouse: Toguna, 2006. p. 7-8. “Pode-se dizer sem medo de exagerar que a melhor parte do que produziu a arte contemporânea durante os últimos vinte anos deve sua inspiração original à escultura primitiva negra. É, entenda-se bem, particularmente evidente que o que concerne às artes plásticas, não somente com relação à escultura de Lipchitz e de outros artistas, concerne igualmente ao domínio da pintura, no qual Picasso, Matisse, Modigliane e Soutine – reconhecidos como influência determinante entre os jovens – adotaram temas negros com modificações criadoras”. (Tradução minha)

⁴⁶ BRAQUE, In BRAQUE *et al*, 1999, p. 21. “As máscaras africanas também abriram-me um horizonte novo. Elas me permitiram tomar contato com coisas instintivas, manifestações diretas que iam contra a falsa tradição da qual eu tinha horror”. (Tradução minha)

Juan Gris compartilha a mesma opinião de Braque, ao defender que as fontes culturais africanas

nous donnent une preuve flagrant de la possibilité d'un art anti-idéaliste; animées de l'esprit religieux, elles sont des manifestations diverses et précises de grands principes et d'idées générales. Comment peut-on ne pas admettre un art qui procédant de cette façon arrive à individualiser ce qui est général? Il est le contraire de l'art grec qui se basait sur l'individu pour essayer de suggérer un type idéal.⁴⁷

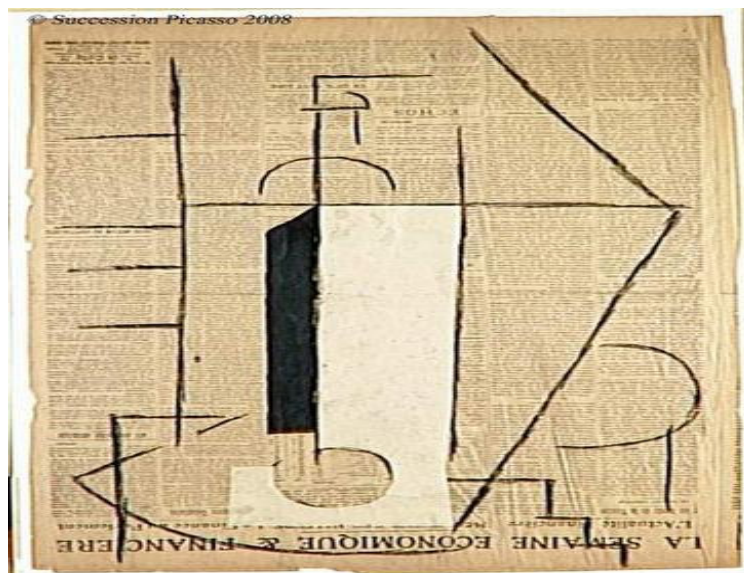
Sem um “tipo ideal” a representar, a arte ganha em desejo de universalidade e amplitude representativa – para o bem e para o mal. O perigo aqui é que a cultura-fonte pode ser traduzida de maneira caricatural, ou seja, um personagem, uma cena, um gesto ou um traço fenotípico tentando falar pelo coletivo, passando por cima das especificidades.

Foram bastantes as investidas de artistas europeus em relação ao tema negro. Apollinaire, por exemplo, foi um dos pioneiros a refletir sobre os efeitos da arte africana no Cubismo. Ele divulga e consolida a importância das artes africanas para as vanguardas europeias, mesmo considerando aquelas como “primitivas” e “exóticas” e, por isso mesmo, fazendo delas *front* para combater as estéticas extremamente racionalistas do passado próximo, como o parnasianismo. Gertrude Stein é responsável por inaugurar a prosa de vanguarda de temática negrista com o conto “Melanctha” (1909). A natureza aqui não é somente pano de fundo, mas espécie de personagem que se plasma ao humano, desaguando numa concepção totalizadora da existência, típica da Terra-Mãe. Já Blaise Cendrars foi responsável por uma grande compilação de mitos, lendas, contos e poemas africanos, os quais foram reunidos em *Anthologie nègre* (1921). Seu trabalho, de significativa envergadura, sem dúvida nutriu boa parte dos diversos modernismos europeus e latino-americanos, ao

⁴⁷ BRAQUE, MATISSE, PICASSO, DERAÏN, VLAMINCK, COCTEAU, GRIS, BRANUSI... *Opinions sur l'art nègre*. Toulouse; Toguna, 1999. p. 6. “[as fontes culturais africanas] nos dão uma prova cabal da possibilidade de uma arte anti-idealista, inspirada pelo espírito religioso, elas são manifestações diversas e precisas de grandes princípios e ideias gerais. Como não podemos admitir que a arte que proceda desta maneira chegue a singularizar aquilo que é ideal? É o oposto da arte grega, que era centrada no indivíduo a fim de tentar sugerir um tipo ideal”. (Tradução minha)

trazer elementos *outros* à estética da modernização e do novo, que varreu as três primeiras décadas do século XX. Cendrars propõe, no prólogo desta obra, que o estudo das raças primitivas seja um dos conhecimentos indispensáveis à história do espírito humano⁴⁸. André Gide narra suas experiências quando em território africano em *Voyage au Congo* (1927). Por sua vez, Paul Morand escreve, nos moldes dos diários de viagens, os livros *Magie noire* (1927) e *Paris Tombouctou* (1929) e reduz o negrismo a seu aspecto “puramente turístico”, ou seja, a ser visto de longe pelo seu tempero pitoresco. Por fim, Philippe Soupault, autor de corte surrealista, escreve *La nègre* (1929), fazendo da cultura africana ponto de partida para a construção deste seu livro.

Gostaria de salientar ainda que os cubistas procuraram criar símbolos eficazes para a representação da forma e espaço reais em três dimensões tal como a mente os concebia. Numa destas tentativas, surge, em 1912, a técnica do *papier collé* e da *collage*. Neste momento, inicia-se uma fase no Cubismo em que a obra de arte é mais independente do mundo visual. Ressalte-se que, anteriormente, os cubistas já haviam começado a introduzir nos quadros palavras, letras e números, os quais eram escolhidos arbitrariamente.



⁴⁸ Cf. CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*: Paris: Éditions de la Seine, 1921.

Bouteille sur la table (1912-13) Papel colado e carvão sobre jornal,
62 x 44 cm. Paris: Musée Picasso.
<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde/picasso>,
acesso em 14 de novembro de 2011.

As colagens (*collages*) são como um mosaico de citações, em que Picasso incorpora elementos de escrita a fim extrair e potencializar novos sentidos. Em uma colagem do período, *Garrafa sobre a mesa*, reproduzida acima, o jornal aparece de uma maneira pouco legível. Praticamente todo o fundo é coberto pela textura do jornal, tornando-se apenas uma forma retangular em branco, na área central da colagem, um pouco deslocada para baixo. O jornal foi colocado de cabeça para baixo, provavelmente com o objetivo de deixar claro que ele não estava ali para ser lido no sentido convencional, mas visualmente, com o menor número possível de elementos que distraíssem o espectador. O texto do jornal, em colunas, segue o mesmo padrão vertical-horizontal da grade cubista, e essas direções foram enfatizadas por Picasso, que traçou linhas pretas, com carvão, sobre o jornal⁴⁹.

A técnica de inserção de qualquer material externo na superfície do quadro (*papier collé* e *collage*), como numa montagem de fragmentos externos, permitiu ao artista indicar todas as qualidades relativas ao espaço, cor e textura inerentes ao motivo representado. A preocupação fundamental dos cubistas era, agora, com uma forma que sintetizasse todos os seus aspectos.

À semelhança do Cubismo na pintura, que recriou a sintaxe da arte para acertar os ponteiros com os da experiência moderna, surge a necessidade, no âmbito da literatura, de adotar uma nova linguagem que se adequasse às necessidades da modernidade. Isso porque parte da crise moderna da linguagem advém exatamente da disjunção entre o discurso social e o discurso literário. O escritor modernista não estabelece uma correspondência linear entre as estruturas sociais e linguísticas. Escritores e pintores já não se restringiam a

⁴⁹ Um bom estudo sobre as utilizações das colagens em Picasso é o de VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. "O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire". In *Revista Aletria*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, jul/dez., 2006. v. 14. p. 147-161.

uma única perspectiva como princípio organizador. Esta apresentação de objetos a partir de vários ângulos diferentes tornou-se, então, a base do trabalho tanto de pintores como de escritores. O objetivo não era simplesmente o de oferecer uma variedade de perspectivas, mas sugerir a validade de todas elas, dentre as quais figura a apropriação das heranças africanas.

O negrismo, portanto, se fez presente enquanto procedimento de criação em diversas linguagens artísticas europeias durante as décadas iniciais do século XX. O passo seguinte será a disseminação do negrismo por outros espaços e linguagens.

1.3 Manifestações do negrismo na poesia caribenha

Numa época em que os valores europeus entram em crise, os elementos da cultura africana, incorporados à literatura europeia, ficam reduzidos, não raro, a ambientes e sons, à descrição do negro pelo que ele tem de exótico, à mitologia de sua sensualidade e à nostalgia de um universo primitivo. E foram sem dúvida alguma os artistas europeus que despertaram os latino-americanos para a possibilidade de explorar o legado africano no campo estético. Na avaliação de Paul Guillaume, “le monde apprît rapidement la richesse vaste et insoupçonnée de l’inspiration spirituelle léguée aux temps modernes par des artistes anonymes de la race noir”⁵⁰.

A ideia de negrismo surge nas Américas, principalmente nas Antilhas, como consequência das vanguardas europeias e latino-americanas, associadas aos movimentos de abolição da escravatura, à emergência na cena pública do mosaico que representa a cultura popular e, conseqüentemente, nacional, e, como não poderia deixar de ser, à possibilidade de os povos poderem assumir a liberdade e a igualdade de modo a adquirir vozes próprias. No caso dos territórios americanos, este movimento implica imersão nos universos indígenas

⁵⁰ GUILLAUME, Paul. *La sculpture nègre et l’art moderne*. Toulouse: Toguna, 2006. p. 7. “O mundo logo aprendeu a riqueza vasta e insuspeita da inspiração espiritual legada aos tempos modernos por artistas anônimos da raça negra”.(Tradução minha)

e afrodescendente, ficando, portanto, de fora o branco, justamente por ser considerado o opressor – inclusive no campo cultural.

Há quem prolongue o negrismo antilhano até o fim da Segunda Guerra Mundial, como faz Janheinz Jahn⁵¹. José Luis Gonzáles e Mónica Mansour, generalizando, afirmam que “se da, entre 1920 y 1940 un fuerte movimiento de consciencia del negro y de revalidación de la tradición y de los elementos culturales de los negros en América”⁵², qual seja o negrismo.

O negrismo na poesia antilhana, portanto, faz parte de um movimento muito mais amplo, que compreende os Estados Unidos, as Antilhas, a América do Sul, incluindo o Brasil. Como rastro/resíduo da apropriação do universo negro realizado pelos artistas europeus, a cartografia do negrismo denota um tom poético, o qual se fez presente primeiramente nas Antilhas, com Luiz Palés Matos e seu livro *Tun tun de pasa y grifería* (1924); em Cuba, com Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Gomez Kemp, José Zacarías Tallet e Nicollás Guillén, sendo este o escritor de maior repercussão, autor de *Motivos del son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) e *West Indies* (1934); por fim, no Uruguai, com Ildfonso Peredas Valdés, tendo ele escrito *La guitarra de los negros* (1926) e *Raza negra* (1929), entre outros.

Os negristas de primeira hora em Cuba eram brancos: José Zacarias Tallet e Ramón Guirao. O mesmo acontece com os continuadores da tendência: Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, José Antonio Portuondo, Rodríguez Méndez e Vicente Gómez Kemp. Se o ano de 1925 é o marco inicial do movimento, com “Pueblo negro”, de Palés Matos, 1928 é o período de impulsão do negrismo, dadas as publicações de “Bailadora de rumba”, de Ramón Guirao, inseridas na *Revista Avance* nº 26, e “La rumba”, de Zacarias Tallet, publicado em *Atuey*. No balanço de José Luis Varela, estes textos não passam de “emisiones de simpatia afrocubana, folklorismo epidérmico [...] erotismo religioso, misticismo yoruba”, cuja força também reside na exploração do “sensualismo africano, aliteral,

⁵¹ JAHN, Janheinz. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama, 1971. p. 276.

⁵² GONZÁLES, José Luis; MANSOUR, Mónica. *Poesía negra de América*: Ciudad de México: Era, 1976. p. 23.

amelódico y onomatopéyco”⁵³, a que os próprios negristas chamavam de *fonetismo*.

Nos anos seguintes, ocorre o que prefiro chamar de “consolidação do negrismo”, haja vista a quantidade de publicações neste segmento: *Sóngoro cosongo* (1931) e *West Indies* (1934), de Nicolás Guillén; *La passion noir* (1932) e *Ecué yamba-O* (1933), de Alejo Carpentier; *Bongó* (1934), de Ramón Guirao; *Cuaderno de poesía negra* (1934), de Emilio Ballagas; *La luna de los ñáñigos* (1936), de Lino Novás Calvo. Todos estes exemplos foram construídos a partir do uso de uma linguagem e ritmo popularescos, explorando as figuras e os temas da cultura mestiça, de origem africana, sobretudo iorubana, sem esquecer, é claro, da denúncia e da reivindicação social.

O negrismo nas Antilhas não foi apenas um “movimento” literário, mas se fez presente em meios diversos, como a pintura, a escultura, o desenho, a gravura e a música. Conquistou, além disso, outros meios de difusão com destaque para o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão. O fenômeno poético não pode ser compreendido na sua totalidade se não se levar em consideração sua relação com as demais artes.

Pintores como Wilfredo Lam, escultores como Teodoro Ramos Blanco, compositores de música popular, como Ernesto Leucona, Gonzalo Roig, Emilio y Eliseo Grenet, Rafael Hernández, Gilberto Valdés, dentre muitos outros, merecem destaque por causa do aproveitamento do universo afrodescendente como matriz de suas obras. Além destes, Amadeo Roldán, Alejandro García Cartula, Pedro Sanjuán, Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernández y Silvestre Revueltas figuram entre os grandes músicos latino-americanos que elevaram o negrismo ao nível do concerto sinfônico. Pode-se citar como exemplo *El milagro de Anaquillé*, de Roldán e *Sensemayá*, de Revueltas.

Não há consenso quanto aos iniciadores do negrismo. Isso porque as primeiras fontes de publicação eram os periódicos, muitos dos quais se perderam com o passar do tempo. Outra razão que explica a falta de consenso

⁵³ VARELA, José Luis. *Ensayos de poesía indígena en Cuba*. Madrid: Ed. Cultura Hispanica, 1951. p. 93.

sobre os primeiros negristas é justamente a heterogeneidade de posturas em relação ao negro encontradas nesta poesia, o que faz com que as opiniões dos críticos variem de acordo com os percursos investigativos. De acordo com a genealogia feita por Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*⁵⁴, o precursor do negrismo foi o uruguaio Idelfonso Pereda Valdés, que publicou poemas de temática negra, em 1927, na *Revista de Avance*. José Juan Arrom, em seu estudo *La poesía afrocubana*⁵⁵, defende que já haviam tratado do tema negro, ainda que situados no meio do modernismo, José Manuel Poveda, com seu “Grito abuelo”, e Felipe Pichardo Moya, com “La comparsa”. Pereda Valdés, Portuondo e outros críticos consideram Poveda, Guirao, Tallet e Carpentier precursores do “movimento”⁵⁶. Todos, porém, são unânimes em reconhecer que Luís Palés Matos e Nicolás Guillén foram as maiores vozes da poesia negrista.

Segundo Mónica Mansour⁵⁷, enquanto forma ou estilo, a poesia negrista foi uma “moda literária”, ou seja, uma expansão temática logo incorporada por um conjunto de poetas antilhanos. Não há regras em comum a todos os integrantes desta linhagem, cuja prosperidade ocorreu de maneira marcante na poesia e menos no teatro ou nas artes plásticas.

O negrismo não é uma doutrina literária propriamente dita, tampouco uma cultura no sentido que a Antropologia assegura ao termo, qual seja um agrupamento de valores, práticas e orientações comuns a um grupo ou grupos, por meio dos quais arregimentam sua unidade. Não se trata de uma declaração de mera volta à África, entendida aqui como continente idílico. O negrismo, sobretudo em sua manifestação pela poesia, pretendia revalorizar os costumes e tradições dos negros africanos e americanos, por meio de descrições de sua cultura.

Várias foram as nomenclaturas utilizadas para se referir ao que chamamos de negrismo: arte negra, poesia negra, poesia afro-antilhana, poesia

⁵⁴ VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958, p. 350.

⁵⁵ ARROM, Juan. “La poesía afrocubana”. In *Revista Iberoamericana*. La Habana: 1942, p. 391-392.

⁵⁶ Cf. MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973, p. 137.

⁵⁷ MANSOUR, 1973, p. 136.

afro-americana, poesia mulata, poesia negroide, literatura neoafricana, enfim, denominações sutilmente racistas, como aponta René Depestre⁵⁸. Estas formas de referência ao negrismo, por melhor intencionadas que talvez sejam as atitudes de quem as empregam, estabelecem inequivocadamente uma relação de causa e efeito entre uma determinada caracterização epidérmica e a sua respectiva produção artística. Consequentemente, há, a meu ver, uma restrição implícita da capacidade produtiva do coletivo étnico em questão nas formas de nomear. O negrismo pode ser caracterizado, conforme defende René Depestre⁵⁹, como “uma mudança de espírito e de sensibilidade” que trata do destino histórico da África subsaariana e de seus habitantes deportados para as Américas. Por fim, se o negrismo não se arregimentou através de manifestos, seminários, congressos, também não suscitou uma volumosa produção acadêmica.

No Brasil, poderíamos citar como exemplo a ampla apropriação pelo cinema da literatura de corte negrista. *Ganga Zumba* (1964) e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, são exemplos de clássicos de nosso cinema adaptados de romances sobre o negro. Se quisermos um exemplo mais robusto, podemos recorrer à bossa nova e à música popular, tal como faz Liv Sovik, em *Aqui ninguém é branco*⁶⁰.

Em um trabalho de grande valia para o estudo da poesia negrista antilhana, Alberto N. Pamiés e Oscar Fernandes de la Vega chamam a atenção para o fato de que à margem dos cânones tradicionais, o artista branco foi observando a riqueza espiritual (folclórica, religiosa, estética) do negro, tratando de perscrutar os mistérios de sua “raça”, enquanto o próprio negro revelava intuições primitivas, segundo a visão do próprio branco.

Realizada por blancos, negros o mulatos, la nueva modalidad afro-americana, con floración mayor en las Antillas, mezclaba idiosincrasias al mismo tiempo que recursos y proyecciones. No era un arte negroide,

⁵⁸ DEPESTRE, *Bonjour et adieu a la négritude*. Paris: Éditions Robert La Fonte, 1980. p. 20.

⁵⁹ DEPESTRE, 1980, p. 21

⁶⁰ SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

sino negrista; no era un arte negro, sino mestizo. Era, pues, una manifestación artística mulata⁶¹.

Em todo o caso, o problema em torno do nome do fenômeno parece ter sido bastante corrente à época do movimento. Emilio Ballagas, em *Situación de la poesía afro-cubana*, já apontava a necessidade de se precisar o nome e o fenômeno a que ele se referiria:

Habría que empezar por revisar el nombre para aproximar a la cosa que quiere significar. Podría decirse “poesía negrista”, o como dicen algunos españoles, “versos negros”, o como preferencialmente se dice ya en América, “poesía mulata”. Se usan también términos más restringidos en cuanto a la temática que abarcan: “poesía afroamericana”, “poesía afroantillana”, y, como designación de la escuela más relevante y difundida, “poesía afrocubana”⁶².

Há, no âmbito do negrismo poético de origem antilhana, motivos estéticos universais, alusões aos dramas humanos, ao drama da escravidão e da discriminação, os conflitos sangrentos, a plasticidade formal da mulher na literatura, sobretudo a negra, e a exótica e surpreendente exaltação da beleza mulata. Estes motivos, na maioria das vezes, são expressos em uma poesia também universal e na língua nativa dos autores, sem prejuízo e deformações semânticas ou prejuízos idiomáticos. Mesmo quando em *patois*, a poesia negrista possui um material linguístico inconfundível como base dos grupos fônicos e vocabulários usados por negros africanos e/ou transplantados: há ricas aliterações, terminações agudas em *a*, em *o*, em *e* e em *u*, como em “arará”, “gangá”, “bongó”, “Tombuctú”. Os substantivos que se referem a danças e instrumentos são bastante frequentes, assim como as alusões geográficas a

⁶¹ PAMIÉS, Alberto. DE LA VEJA, Oscar Fernández. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973. p. 10. “Realizada por brancos, negros ou mulatos, a nova modalidade afro-americana, com maior floração nas Antilhas, mesclava idiosincrasias e ao mesmo tempo recursos e projeções. Não era uma arte negroide, mas negrista: não era uma arte negra, mas mestiça. Era, pois, uma manifestação artística mulata”.(Tradução minha)

⁶² BALLAGAS, Emilio. “Situación de la poesía afro-cubana”. In PAMIÉS, Alberto. DE LA VEJA, Oscar Fernández. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973. p. 37. “Haver-se-ia que começar por revisar o nome para aproximá-lo da coisa que ele quer significar. Poder-se-ia dizer ‘poesia negrista’ ou, como dizem os espanhóis, ‘versos negros’, ou como preferencialmente se diz já na América, ‘poesia mulata’. Usam-se também termos mais restritos em relação à temática que abarcam: ‘poesia afro-americana’, ‘poesia afroantilhana’ e, como designação da escola mais relevante e difundida, ‘poesia afro-cubana’”.

países e rios da África e também da América, onde predomina a presença negra. À medida que a África vai paulatinamente sendo conhecida, estas evocações se fazem mais precisas, conforme assevera novamente Emilio Ballagas, ao dizer que o negrismo é uma forma peculiar de versificação que imita o modo de falar dos negros das classes populares: “es decir de los negros que han vivido un poco apartados de la población blanca y conservan las tradiciones musicales y religiosas de sus antepasados”⁶³.

Tomarei como exemplo mais significativo Nicolás Guillén e, posteriormente, tecerei breves comentários sobre Luis Palés Matos, a fim de discutir o negrismo enquanto procedimento estético no âmbito caribenho.

1.3.1 Nicolás Guillén

Nicolás Guillén assim caracteriza o negrismo caribenho, mais especificamente o de Cuba, no prefácio de *Sóngoro cosongo* (1931):

opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro - a mi juicio - aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día.⁶⁴

Para Guillén, o tema negro sempre foi o centro e o ponto de partida de toda a sua atividade criadora, mas não se pode dizer que é apenas cultivador do negrismo. Em boa parte de sua obra predomina o desejo de criar uma poesia

⁶³ BALLAGAS, Emilio. “Poesía afro-cubana”. In PAMIÉS, Alberto. DE LA VEJA, Oscar Fernández. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973. p. 80. “É referir-se aos negros que viveram um pouco distantes da população branca e conservam as tradições musicais e religiosas de seus antepassados”.(Tradução minha)

⁶⁴ GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2001. s/p. “Penso que uma poesia crioula entre nós não se fará a contento com o esquecimento do negro. O negro – a meu ver – carrega essências muito firmes para nossa mistura. E as duas raças que saem à superfície da água, distantes aparentemente, possuem um ponto comum submarino, como estas pontes profundas que unem em segredo os continentes. Logo, o espírito de Cuba é mestiço. E do espírito até a pele virá a cor definitiva. Algum dia se dirá: ‘cor cubana’. Estes poemas querem adiantar este dia.”(Tradução minha)

mulata. O negro é força motriz e ponto de partida. Sua voz e sua musicalidade se refletem em todo o conjunto poético de Guillén, pois, como coloca Manuel Ferreira, a originalidade da poesia de Nicolás Guillén está na íntima conexão com a singular e complexa realidade sociocultural e linguística cubana, com o desenvolvimento da identidade cultural e da consciência nacional e o aprofundamento da consciência revolucionária⁶⁵.

Talvez a principal das várias manifestações desta “singular e complexa realidade” seja o *son*, expressão popular dos negros cubanos, presente nos livros de Guillén, e que, de acordo com o compositor Emilio Grenet, tem uma estrutura que consiste “en la repetición de un estribillo de no más de cuatro compases originalmente llamado montuno, que se canta a coro, y un motivo de contraste para una voz a solo que no solía pasar de los ocho”⁶⁶.

O livro *Motivos de son* é composto de oito poemas, entre os quais estão “Negro bembón” e “Mulata”. A estrutura do *son* sustenta os poemas e, em certo sentido, serve como diapasão da voz da coletividade cubana, a qual o livro tenta “imitar”. Em “Negro bembón”, Guillén apresenta várias características estilísticas, semânticas e fonéticas de sua produção poética, todas elas fabricadas a partir da herança africana: “Negro bembón/ ¿Po qué te pone tan brabo,/ cuando te disen negro bembón/ si tiene la boca santa,/ negro bembón?”⁶⁷

Inexiste no poema o rigor na métrica e na versificação rezadas pelos estilos apolíneos, uma vez que não há uma uniformidade no número de sílabas poéticas, tampouco há a busca por rimas assonantes ou consoantes que possam “enriquecer” a estrofe.

Dentre outros aspectos, mas de maneira mais intensa, o grande mérito do poema recai, então, sobre outros dois planos: o semântico e o rítmico. No plano semântico, percebe-se a busca de significado para o poema em sua própria estrutura: a língua escrita aqui arremeda a língua falada pelo negro uma vez que

⁶⁵ FERREIRA, Manuel. “Nicolás Guillén e o surto da moderna poesia africana de língua portuguesa”. *Estudos portugueses e africanos*. Campinas, n. 12, jul./dez., 1988. p. 49.

⁶⁶ GRENET, Emilio. Prefacio. In GUILLÉN, Nicolas. *El libro de sones*. La Habana: Letras Cubanas, 1982. p. 18. “Consiste na repetição de um estribilho de não mais que quatro compassos originalmente chamado *montuno*, que se canta em coro e um motivo de contraste para uma voz em solo que não tinha o costume de passar de oito.”(Tradução minha)

⁶⁷ <http://www.guillen.cult.cu/guigale/071.htm>, acesso em 19 de janeiro de 2011.

o poema, na visão de Guillén, deve ser a expressão do universo negro. No campo do ritmo, há o emprego de repetições no lugar de almejadas rimas. Indubitavelmente, esta estratégia acaba por reforçar a ideia de sincronia poética entre a fala e a escrita, além de uma reafirmação da musicalidade afro-cubana.

Vale ainda pontuar que a primeira estrofe do poema “Negro bembón” traz uma provocação ao próprio negro. A este, o poeta indaga: por quê fica bravo (“brabo”) quando lhe chamam de negro? Com esta provocação, Guillén chama a atenção do negro para que ele próprio respeite e valorize a sua identidade cultural. Com isso, o escritor instiga a maior parte da população cubana a mergulhar profundamente nas raízes culturais da nação, a fim de despertar a consciência étnica do povo “mestizo” para valorizar a cor negra da pele e a herança de África, ou seja, sua “cubanidad”. Esta valorização que o negro deve desenvolver, segundo Guillén, está expressa na principal qualidade deste coletivo, posta na estrofe seguinte: “Bembón como ere/ tiene de to;/ Caridá te mantiene,/ te lo da to.”⁶⁸

No texto, ser negro não significa ser menos, mas ser diferente e digno de respeito no seio da nação cubana. Afinal, é exatamente a “alma negra” quem tem nutrido boa parte das artes europeias, como se viu anteriormente, ainda que diversas vezes pela noção de primitivismo e exotismo, muito por causa da exploração das possibilidades da oralidade transmutada em escrita:

Te queja todavía,
negro bembón,
sin pega y con harina
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón,
sapato de do tono,
negro bembón⁶⁹...

A substituição do fonema "v" pelo "b" (como em "todavía") e a supressão da letra "s" final (como em "do") garantem essa realidade poética, que rompe

⁶⁸ <http://www.fguillen.cult.cu/guigale/071.htm>, acesso em 19 de janeiro de 2011.

⁶⁹ <http://www.fguillen.cult.cu/guigale/071.htm>, acesso em 19 de janeiro de 2011.

com o padrão da língua de Castela e aponta para a inserção do sujeito descendente de África como contribuinte inegável da construção identitária cubana. A oralidade aponta tanto para um desejo de retomada de África quanto para a reinvenção de uma memória histórica dos africanos em solo cubano. O modo como se processa esta memória negra se faz, então, pela escrita e pelo ritmo por ela “imposto”: uma escrita que está muito próxima da fala e da musicalidade do povo. O negro é visto, neste poema, em sua dimensão humana, não como representante de um grupo minoritário, mas de um grupo que sofre e que deve ser valorizado, pois congrega em si muitas qualidades da “cubanidade” que deseja Guillén. O *son*, os refrões e a musicalidade presentes no texto reforçam a ideia de aproximação com a cultura popular da Ilha. A repetição nos faz fugir para o mundo dos sons de ninar, da infância, da voz do negro, ao mesmo tempo em que não nos deixa esquecer sua tradição hispânica, com os velhos *villancicos*. O entrelaçamento das culturas de Espanha com a herdada de África faz dos versos de Guillén uma espécie de síntese transculturadora⁷⁰ da identidade nacional cubana, portanto. Ao menos é o que se percebe em “La canción del Bongó”: “En esta tierra, mulata/ de africano y español/ (Santa Bárbara de um lado,/ del outro lado, Changó).”⁷¹

Portanto, conforme se pode notar, o projeto negrista de Nicolás Guillén aproxima-se bastante daqueles iniciados, muitos anos antes, pelos pintores cubistas. Há um ponto em comum fundamental: a matriz cultural africana é tomada – e assimilada – de modo a figurar numa arte marcadamente branca, carregada de exotismo. Prevalece o desejo de aproximar a língua oral da escrita, a fim de redesenhar a configuração da nação por meio da linguagem, a qual busca em África elementos diferenciais. Vale lembrar que ninguém esteve

⁷⁰ O conceito de transculturação foi usado pelo cubano Fernando Ortiz, em *Contrapunteo cubano el tabaco y el azúcar*, para explicar as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, que pressupõe uma aculturação (ou aquisição de um novo valor cultural), uma desculturação (ou perda de um valor cultural precedente) e, por fim, uma neoculturação, ou seja, uma criação de novos valores culturais. Angel Rama transportou esse conceito para os estudos literários, buscando verificar como a transculturação se manifesta numa obra ficcional. Para ele, é possível reconhecer os processos de transculturação nos níveis da linguagem, da composição literária e dos significados da narrativa. Cf. RAMA, ANGEL. *La novela en América Latina - panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. p. 211-215.

⁷¹ <http://www.guillen.cult.cu/guigale/071.htm>, acesso em 20 de janeiro de 2011.

mais afinado com os propósitos de Guillén do que Luiz Palés Matos (1898-1959) e seu *Tun tun de pasa y grifería* (1937).

1.3.2 Luiz Palés Matos

Luiz Palés Matos nasceu em 20 de março de 1898, em Guayama e passou sua vida entre sua cidade natal e San Juan, capital de Porto Rico. Foi autodidata e detentor de uma cultura generalizada. A difícil situação econômica o obrigou a deixar a escola e procurar trabalho. Isso fez com que o poeta atuasse em diversas profissões: assistente de advogado, professor e funcionário público rural. Como jornalista, colaborou em diversas publicações literárias e comerciais.

Começou a escrever na adolescência e, aos dezesseis anos, publicou *Azaléas* (1915), sua primeira coleção de poemas. Seu livro mais conhecido é *Tun tun de pasa y grifería* (1937), com o qual ganhou o primeiro prêmio do Instituto de Literatura de Porto Rico.

A obra de Luís Palés Matos é conhecida internacionalmente por causa de seu recorte negrista. O tema negro em sua produção literária aponta para um percurso criativo de influências diversas, que vão desde o modernismo europeu até as vanguardas latino-americanas, aqui marcadas pelo uso exacerbado de onomatopeias e *jitanjáforas*, termo empregado no castelhano caribenho para designar letras absurdas e sem sentido. O poema “Pueblo negro”, escrito em 1925 e incluído na coleção *Tuntún de pasa y grifería*, representa a mais potente produção de sua primeira etapa negrista. Se, por um lado, o poema é conservador em termos formais, por outro, pode ser entendido como uma espécie de quadro evocador no qual o negro se essencializa e se plasma de uma maneira estática e somente enquanto objeto literário.

Como bem aponta Mônica Mansour⁷², o autor se situou dentro e fora da produção negrista. Flerta com o irreal, o fantasioso, atingindo lampejos surrealistas. A poesia se converte em muitos aspectos da vida do poeta, a qual ele representa de maneira intuitiva e ilógica. Para Mansour, uma das leituras que

⁷² MANSOUR, 1973, p. 137-138.

mais chamou a atenção de Matos foi a *Decadência do ocidente*, de Spengler. Não por acaso, a sua poesia exprime, em alguns momentos, que a arte ocidental está sofrendo um instante de decadência e esgotamento a partir da abertura do século XX. Talvez por isso o poeta tenha se interessado pelos estudos referentes ao inconsciente coletivo de Jung e pela busca pelo instintivo e pelo primitivo. Desta forma, seus interesses se centram grandemente na exploração das culturas negras, sejam elas africanas ou antilhanas, justamente porque, segundo o escritor, nelas seria possível encontrar a manifestação humana mais próxima de seu estado primeiro, mais puro.

Palés Matos escapa da vida cotidiana de Porto Rico a partir de suas incursões pelo imaginário. No entanto, toda a sua poesia reflete a paisagem e o ambiente de seu país e, mesmo que de uma maneira pouco clara, reflete também Guayama, vilarejo onde o poeta nasceu e que era tão diferente do restante da ilha à época, justamente por conservar vestígios e patrimônios da tradição negra. Não sem razão, pode-se perceber, desde *Azaléas*, a desilusão ante a modernidade e a busca de outras possibilidades de vida através do sonho. Neste livro, a imaginação é alimentada por meio de diversas leituras e relações intertextuais com poetas de seu tempo e de obras e estudos críticos sobre países longínquos, os quais, uma vez assimilados, se convertiam em uma realidade literária para o poeta. Assim, surgem os poemas que representam aquilo que se considerava “bárbaro” e/ou “primitivo”, cuja fonte era a África. Nestes textos, há um confronto entre a civilização ocidental e a África em estado de natureza.

Talvez seja esta a razão pela qual o autor veja o negro a partir de um ponto de vista branco, exterior e intelectualizado. Ao menos os poemas negros de Palés Matos buscam em Guayama elementos para congregar a sua visão de desilusão e desesperança frente à realidade. O escritor não trata apenas do negro antilhano. Aliás, trata da África como paraíso perdido e o negro de lá como “bom selvagem”, bem ao gosto de Rousseau. A África é o refúgio imaculado pelas atroz forças da assimilação colonial. Talvez o autor não estivesse percebendo que sua postura também opera na lógica da assimilação, a qual

propõe a mestiçagem como diapasão ideológico. Eis as palavras do escritor, proferidas em *El mundo*, jornal editado em San Juan, em 13 de novembro de 1932:

la vida espiritual de nuestras islas, por su comunidad de origen, puede sintonizarse en un acento, en un modo, en un ritmo peculiar y homogéneo. [...] Este acento, traducido a términos de cultura, no es ni puede ser ya español ni africano. Porque si la cultura, en última instancia, há de tener un valor substancial y no meramente externo, habrá de ser un constante fluir, un perene producir-se del ser o de la raza, en armonía con el paisaje que nos rodea⁷³.

Uma das características mais recorrentes dos movimentos de vanguarda latino-americanos foi exatamente a busca incessante pelo novo e pelo exótico. Neste sentido, a literatura passou a aceitar jogos de linguagem e experimentações em versificação livre, assim como uma maior abertura à incorporação de vocábulos de origem popular. Em “Pueblo negro”, nota-se um tom carinhoso, visto em sonho pelo eu-lírico, o que já o diferencia de muitos de seus contemporâneos, os quais viam os de pele escura com ressalvas. “Esta noche me obsede la remota/ visión de un pueblo negro.../ -Mussumba, Tombuctú, Farafangana-/ es pueblo de sueño.”⁷⁴

A combinação de versos heptassílabos com os hendecassílabos se apresenta durante as sete estrofes que conformam o poema “Pueblo negro”. Também se faz presente a rima assonante nos versos pares. Curiosamente, a expressão do tema negro por meio de um formato clássico é marca da primeira fase negrista de Palés Matos, conforme já havia ocorrido em “Danzarina africana”, escrito entre 1917 e 1918. No caso deste escritor, esta preferência não significa uma ruptura, mas uma transição entre um início marcado pela herança modernista para uma produção madura e pessoal.

⁷³ PALÉS MATOS, Luís, citado por BLANCO, Tomás. *Sobre Palés Matos*. Ciudad de México: Ediciones Orion, 1950. p. 35-36. “A vida espiritual de nossas ilhas, por sua comunidade de origem, pode sintonizar-se em um sotaque, em um modo, em um ritmo peculiar e homogêneo. [...] Este sotaque, traduzido em termos de cultura, não é nem pode ser já nem espanhol nem africano. Porque se a cultura, em última instância, há de ter um valor substancial e não meramente externo, haverá de ser um constante fluir, um perene produzir-se do ser e da raça, em harmonia com a paisagem que nos rodeia.” (Tradução minha)

⁷⁴ http://www.alternativabolivariana.org/modules;pales_matos, acesso em 21 de junho de 2011.

A estrutura do poema está marcada pela relação dialógica entre a voz poética e o tema do texto. Nos dois primeiros versos, o eu-lírico expressa sua obsessão pelo povo negro: “Esta noche me obsede la remota/ visión de un pueblo negro...”. Em seguida, inclui na construção poética três nomes de espaços africanos imaginários (Mussumba, Tombuctú, Farafangana), os quais podem ser entendidos, segundo o poeta, como cenários da remota visão. De todo modo, a inverossimilhança perpassa todo o texto. Portanto, pode-se pensar que o povo negro em questão passa a ser parte da recordação ou do pensamento do poeta.

Contudo é a estrofe final que recupera de maneira direta a relação emotiva entre o eu-poético e sua visão. O canto ao sujeito negro vai se convertendo a simples rumor. À medida que se dissolve sua voz, toda a imagem poética vai se dissipando, como quem desperta de um sonho ou se distancia de uma lembrança: “Al rumor de su canto/ todo se va extinguendo,/ y sólo queda en mi alma/ la ú profunda del diptongo fiero”⁷⁵.

A conformação estrutural do poema, somada a seu aspecto formal, analisado anteriormente, demonstra que, no negrismo de Palés Matos, o elemento africano está ligado à representação subjetiva do poeta. O poema resume boa parte dos procedimentos composicionais que nutrem os vetores do negrismo do escritor. Trata-se de jogos linguísticos que deságuam na representação de sons diversos (bilabialismos, onomatopeias, guturações) e na utilização de ritmos, cantos, dança, plástica, sensualidade, entre outros. O autor colore, com as mais fortes tonalidades, o antilhano e o imerge em roupagens africanas. O negro de Palés Matos, ressaltamos, é um sujeito “teórico”, abstrato, idealizado. Ainda em “Pueblo negro”, predomina a representação estereotipada do negro e a descrição do povo acaba criando uma atmosfera “primitiva” e ideal.

Sem dúvida, Palés Matos foi um dos pioneiros a trazer para a literatura uma expressividade musical colhida de África. As marcações rítmicas de seus textos sempre seguem os ritmos de agogôs. O compromisso atestado no ritmo é

⁷⁵ http://www.alternativabolivariana.org/modules/pales_matos, acesso em 21 de junho de 2011.

esvaziado de sentido político justamente porque o exotismo preside boa parte de seus poemas, como é o caso de “Danza negra”:

Calabó y bambu
Bambú y calabó
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó
Es el sol de hierro que arde em Tombuctú⁷⁶.

Não se desconsidera, porém, que este artifício de implantar na língua de Castela elementos africanos seja uma tentativa de solapar o enrijecimento das possibilidades poéticas e, ao mesmo tempo, um apontamento para novos rumos para o Caribe, entendido aqui como uma confluência de culturas, de temporalidades, de histórias.

Pasam tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualescas islas del volcán,
que el grave son
del canto se dan⁷⁷.

Não seria exagero dizer que os versos do escritor, mesmo enunciados de uma condição externa à afrodescendência, são simpáticos ao universo negro. Há vocábulos retirados de África, ou dela imitados, o que ajuda a configurar este ponto de vista. Leia-se, por exemplo, “Lamento”:

Sombra blanca en el baquiné
tiene changó, tiene vodú.
Cuando pasa por el bembé
Daña el quimbombó, daña el calalú.

Al jueguito va su zombí
Derribando el senseribó,
Y no puede el carabalí
Ñañigear ante Ecué y Changó...
¡Oh papá Abasí!
¡Oh papá Bocó!
[...]

⁷⁶ MATOS, Luís Palés, *apud* SCHWARTZ, 1995, p. 581.

⁷⁷ *Ibidem*.

Hombre negro triste se ve
Desde Habana hasta Zimbabué,
Desde Angola hasta Kanembú
Hombre negro triste se ve...
Ya no baila su tu-cu-tu⁷⁸.

A aglutinação do castelhano com vocábulos afrodescendentes colhidos pelo artista aqui e ali, ou inventados, cria uma atmosfera desconexa, que dificulta a compreensão do texto em sua totalidade. Contudo, cada um destes vocábulos, dada a ressonância de sua peculiar estruturação fonética e sua evocação imaginativa, mantém um positivo valor estético. O último verso, por exemplo, evoca o som dos tambores e caixas utilizados nos Reinados de Nossa Senhora do Rosário. Estes instrumentos simbolizam palavras que chamam, respondem, falam e cantam a fé e a história dos filhos do Rosário. Ou, como pontua Edimilson de Almeida Pereira, são “a extensão dos devotos”⁷⁹.

O sentimento de confraternização, apregoado por Palés Matos, será elemento motriz de boa parte da poesia negrista latino-americana. Logo, é possível estabelecer uma linhagem de poetas que se assemelham no trato da cultura afrodescendente, começando por Matos, passando por Guillén e chegando a Raul Bopp, Jorge de Lima e Mário de Andrade.

1.4 Manifestações do negrismo na poesia brasileira

No Brasil, assim como nas Antilhas, pode-se falar em precursores do negrismo, se assim considerarmos as obras de Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Silva Alvarenga (1749-1814), todos no século XVIII, passando por Tobias Barreto (1839-1889), Castro Alves (1847-1871), Olavo Bilac (1865-1918) e Raimundo Correa (1859-1911), já no século XIX. Nos primeiros anos do século XX, merecem destaque Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Avelino Fóscolo (1864-1944). Até o Modernismo de

⁷⁸ <http://www.puertorico.com/forums/open-board/11458-majestad-negra-black-majesty-luis-pales-matos>, acesso em 21 de junho, de 2011.

⁷⁹ PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios – herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candomblé*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005, p. 354.

1922, e mesmo em décadas depois, o negro é representado majoritariamente de maneira estereotipada. A crítica, inclusive, é unânime em denunciar que o negro ou escravo, sobretudo no âmbito da narrativa, é representado de forma desumanizada, oscilando entre o Pai-João e o selvagem, vítima e algoz, e, portanto, humilde, resignado, servil, dócil, fiel, trabalhador, incansável, agradecido, mas também imoral, opulento, insaciável, sedutor, demoníaco, bestial, pérfido, criminoso, fujão, vagabundo e feiticeiro⁸⁰.

O Modernismo brasileiro recebeu inspiração de diversos movimentos, como o Cubismo, o que abre espaço para a solidificação da presença do negro no campo das nossas letras. Cabe destacar que a visita de Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924, que publicara a notável *Anthologie nègre* três anos antes deste acontecimento, assim como uma efervescência representativa do negro nas artes, não foram capazes nem de romper os lugares comuns dos estereótipos, nem ainda conseguiram impulsionar a primazia do negro em relação ao índio, vistos aqui enquanto agendas sociais. A Antropofagia, de Oswald de Andrade, por exemplo, manteve diálogo com a tradição indianista de Gonçalves Dias e José de Alencar, ao discutir a identidade nacional considerando a figura do autóctone, conforme sublinha David Brookshaw⁸¹. Enquanto os poetas românticos estavam arraigados à visão idealizada e heroica do indígena e da nação, o autor modernista se inspira no nativo como elemento de incorporação das diversas identidades nacionais, a fim de compor o “cadinho” cultural que em certa medida é o Brasil.

Dentro do primeiro Modernismo, o livro de maior destaque de Raul Bopp é exatamente *Cobra Norato* (1931), e não o negrista *Urucungo* (1933). A vertente negrista de Mário de Andrade é pouquíssima conhecida, embora mereça ser sublinhada a multiplicidade da literatura deste autor. De Jorge de Lima, “Essa negra Fulô” é destaque, é verdade, ao abordar a mulher negra como personagem.

⁸⁰ Cf. BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 121; BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 24-67; MUSSA, Alberto Baeta Neves. “Origens da poesia afro-brasileira: condicionamentos linguísticos”. In *Estudos afro-asiáticos* 19. Rio de Janeiro: UCAM/CEAA, 1989, p. 75.

⁸¹ Cf. BROOKSHAW, 1983, p. 83.

O Modernismo brasileiro pouco alterou a imagem do negro no campo das letras. Conforme assevera radicalmente Roger Bastide, a literatura brasileira do início do século XX apenas troca o racismo do século XIX por uma “simpatia diluída” que tendia a acumular o “pai João”, com os estereótipos e epítetos da simplicidade, da bondade e da alegria naturais⁸². O negro – e a própria África – nos poemas brasileiros, incluindo aqui o Modernismo, pouco se aproximam do real, seja ele de ontem ou de hoje. Se os epítetos presidem a representação majoritária do negro, a África é eleita como símbolo vazio ou ausente, chegando por vezes a ser fantasiosa. Ou, como quer Pires Laranjeira, “a composição é esquemática, escassa”, sem elementos que permitam ao leitor construir uma imagem expressiva, complexa, realista, com base “em pormenores históricos, políticos, culturais ou geográficos”⁸³. Neste sentido, o negro e a África são apenas apelos, elementos pitorescos, imagens livrescas orientadas por paradigmas europeus e/ou caribenhos.

Segundo a fortuna crítica disponível, no Brasil, o termo *negrismo* foi primeiramente utilizado por Lima Barreto, mesmo não tendo ele detalhado o que entendia por tal termo. Em seu *Diário Íntimo*, publicado somente em 1956, o autor apenas confessa o desejo de escrever um “Germinal negro” e “fundar o negrismo na literatura brasileira”⁸⁴. Não se trata de afirmar que o autor esteja ligado ao negrismo de que este trabalho se ocupa, mas sim de pontuar que a palavra é utilizada em sentido distinto do que aqui se adota. No diário, Barreto não deixa claro o significado da palavra e o “Germinal” a que ele se refere aponta para a escrita da trajetória dos negros oprimidos através da literatura.

No ano de 1965, a palavra *negrismo* passa a integrar o *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado*, sendo definida como tendência a representar na literatura ou nas artes, em geral, as ideias, os sentimentos ou os costumes dos negros. A obra de referência parece legitimar a visão descritiva

⁸² BASTIDE, 1973, p. 121.

⁸³ PIRES LARANJEIRA, J. L. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. p. 202.

⁸⁴ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo: memórias*. São Paulo: 1956. p. 84.

das particularidades culturais e artísticas dos afrodescendentes, algo corrente à sua época.

O primeiro mapeamento sobre o *negrismo* realizado por um brasileiro foi o de Jorge Schwartz⁸⁵, referindo-se primeiramente a uma linhagem poética caribenha da primeira metade do século XX. Na visão do crítico, esta linhagem estava preocupada, sobretudo, com a valorização da identidade cultural afrodescendente. Propunha discutir a formação multicultural, a natureza do processo histórico, as relações entre dominantes e dominados naquele espaço. Cultivou a poesia social e a lírica tradicional, ou seja, associou o ritmo tradicional desta ao caráter empenhado daquela, o que resultou num profundo conteúdo humano e em uma excepcional musicalidade, “retirados” do povo e dirigidos ao povo.

Ainda segundo Schwartz⁸⁶, além do *negrismo* na lírica antilhana, o *negrismo* também se manifestou na poesia brasileira. Para o crítico, o *negrismo*, enquanto manifestação estritamente literária, pouquíssimo dialoga com a *négritude*, entendida como os movimentos surgidos nos anos de 1930, em Paris, que reivindicaram direitos dos negros, em diversas ordens. A literatura aqui é “ponta de lança” para externar demandas sociais, políticas e existenciais do coletivo negro de maneira geral. Vale destacar que o *negrismo* não se configura como um movimento estético organizado, regido por manifestos ou por propostas teóricas, análogo aos *ismos* do início do século XX (futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, etc.). Nem por isso, entretanto, deixam de existir pontos de contato entre o *negrismo* e certos procedimentos característicos das vanguardas europeias. A busca do exotismo, a introdução de uma camada estética baseada na plástica dos fetiches africanos ou das máscaras tradicionais e o retorno aos elementos “primitivos” da cultura aproximam, no mínimo, o *negrismo* do Cubismo.

⁸⁵ SCHWARTZ, Jorge. “Negrismo e negritude”. In SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 579-590.

⁸⁶ *Idem*

Tal como entendido por Jorge Schwartz⁸⁷, o negrismo admite uma linhagem de autores que (re)produziram um vasto “repertório importado”, um discurso plástico, na maioria das vezes enunciado por uma elite branca e que incorporou temáticas relativas ao universo negro, a fim de divulgá-las junto a um público também branco e da própria elite.

Ainda de acordo com Schwartz, estes autores estiveram preocupados com a exploração de elementos culturais africanos ou trazidos na diáspora e vistos como exóticos, a divulgação da culinária, da musicalidade e da dança de origem africana, ou seja, com um “folclorismo negro” que anima boa parte de suas produções artísticas em verso e atualiza o sentido nacionalista e coletivista dos primeiros anos do Modernismo brasileiro.

Diante desta questão, vale a pena destacar que muitos intelectuais e escritores se voltavam para a tematização da raça e da classe como forma de abrir a discussão acerca dos limites da modernidade, da identidade nacional e do lugar das alteridades na economia social⁸⁸. Exemplificam tais situações Raul Bopp, com *Urucungo* (1932); Jorge de Lima, com *Poemas* (1927) e *Poemas negros* (1947); e Mário de Andrade, com *Poemas da negra* (1929).

O fato de pertencerem a uma determinada classe social ou a uma identidade étnica específica não invalidou o direito de representação dos menos favorecidos em parte de suas produções literárias, uma vez que representar no contexto sócio-cultural latino-americano da época havia convertido em ação legítima inerente ao modelo progressista típico da modernidade.

Cabia-lhes, portanto, “corrigir” as contradições sociais e emancipar os indivíduos marginalizados dos “anacronismos” em que viviam. No caso do Brasil, os descompassos e as contradições entre o projeto de modernização política e sua prática estão explícitos pelas representações literárias que, se não serviram a um processo de revisão política por parte do Estado, serviram à pedagogia das classes dominantes, por meio da qual os demais indivíduos aprenderiam a

⁸⁷ SCHWARTZ, *op. cit.*

⁸⁸ BORA, Zélia. “Identidade nacional e sujeito periférico em *Macunaíma*: da imposição histórica à necessidade de representação do sujeito”. In MANZI, Joaquín & MORENO, Fernando. *Escrituras do imaginário latino-americano em vinte años de Archivos*. Potiers: Universidad de Poitiers, 2001.

pensar sobre o significado da nação, agora levando em conta, além do branco e do índio, o negro, construído muito mais próximo de África do que enquanto componente do próprio nacional. Seria esta representação da nação também uma nova forma de exclusão de uma parcela marginalizada, sob a capa da inclusão? Seria demasiado indagar se os modernistas romperam contratos de representação calcados no eurocentrismo, ou contribuíram para um projeto nacional inclusivo? Ou ainda: instauraram lugares distintos para sujeitos distintos?⁸⁹

Após o sucesso das propostas europeias, embaladas pela ideia de um retorno à África primitiva, as vanguardas latino-americanas não tardaram em criar as suas próprias versões. Em 1923, Oswald de Andrade, em *L'effort intellectuel du Brésil contemporain*, conferência proferida na Sorbonne, afirmou: “se para o europeu o negro não passa de um elemento exótico, para os brasileiros, o negro é um elemento realista”⁹⁰. Seria demasiado perguntar se a nossa literatura seria capaz de inserir a problemática do negro, para além das amarras da escravidão? O negro livre seria contemplado? De que forma?

Esta afirmativa de Oswald de Andrade aponta para o entendimento da proposta estética de intelectuais modernistas que se enveredaram pelo negrismo poético: inserir na literatura – e no projeto de renovação nacional - *o negro*, assimilado pela linguagem poética e sob viés distanciado de seus enunciadores poéticos. Assim, acredito que, tomando como fonte a experiência europeia, o Modernismo brasileiro estilizou sua própria versão sobre o *negrismo*, adotando o modelo “realista” do negro por meio da tradução do que seria a experiência deste sujeito. Para estes escritores, a África nem era somente exótica, nem somente longínqua, mas poderia também ser representada por meio da experiência fragmentada da diáspora afro-brasileira e de seus efeitos sobre a nossa sociedade.

A *Antropofagia*, por exemplo, como uma das manifestações do modernismo brasileiro, não deixou de lado o tema do negro, já que possuía um

⁸⁹ Cf. MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.

⁹⁰ ANDRADE, *apud* SCHWARTZ, 1995, p. 580.

desejo de redescoberta do Brasil em toda a sua inteireza étnica. Aprofundar o conhecimento da nação, através da busca pelos “brasis” não conhecidos pelo Brasil oficial, era uma das propostas da referida manifestação, como é possível perceber no trecho abaixo, escrito por Raul Bopp:

[a Antropofagia] fez uma “derrubada” impiedosa de figuras de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Ao recobrar o equilíbrio, depois de uma fase agitada de solapamentos (preparação de terreno às gerações que estavam por chegar), a Antropofagia apontou os seus rumos: debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir⁹¹.

A Antropofagia, portanto, seria a descida às fontes genuínas, ainda “puras”, para captar germes de renovação, na tentativa de apreender esse Brasil subjacente, de alma embrionária, e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional⁹². Assim, mergulhar profundamente na herança cultural africana e seus desdobramentos a partir da diáspora se torna agenda necessária a este conhecimento verticalizado sobre a nação defendido pela Antropofagia. Esta busca pelo universo afrodescendente tenta captar elementos considerados “primitivos”, ou seja, uma espécie de essência. Reafirmo: mesmo trazendo o negro enquanto horizonte temático, ele está muito mais próximo daquilo que Oswald de Andrade chamou de “alma embrionária”, do que do negro em sua totalidade humana.

Bopp assegura que a *Antropofagia* pretendia alcançar ideias com novas arestas e com um sentido mais autêntico de Brasil⁹³. Em 1929, o movimento encontrava-se plenamente estruturado, contando não apenas com a publicação da *Revista de Antropofagia*, mas também com a encenação de eventos dentre os quais se destacaram o teatro negro organizado por Di Cavalcanti, com um grupo da *Escola Nova*, formado por Antonio Bento, Mário Pedrosa, Lívio Barreto Xavier, Plínio Melo e outros que se instalaram na órbita do Modernismo, com um tempero de sátira social. Estava pavimentado, portanto, o terreno para o

⁹¹ BOPP, 1996. p. 66.

⁹² BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928*. São Paulo: Livraria São José, 1966. p. 64.

⁹³ BOPP, 1966, p. 66.

desenvolvimento do negrismo no âmbito de outros gêneros textuais no bojo do Modernismo brasileiro.

Como arregimentador do modernismo, Mário de Andrade entendeu que a atualidade brasileira, a partir da década de 1920, consistia na modernização do país a partir do primitivismo. Mas o que seria o “primitivismo” e em que medida ele se relaciona com o negrismo? O vocábulo aqui é entendido em sentido específico tal como se define em uma carta de novembro ou dezembro de 1924 dirigida a Carlos Drummond de Andrade:

enquanto o brasileiro não se abrasileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós em nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há Civilizações. Cada um se orienta de acordo com as necessidades e ideais duma raça, dum meio, dum tempo. Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, como povo outro, com terra outra, etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais⁹⁴.

Inserir o “primitivo” no campo das artes do país significa libertá-lo da mera “macaqueação estrangeira” por meio do “abrasileiramento”. Essa noção fundamental do nacionalismo crítico do autor implica estudo e conhecimento agudo da realidade brasileira configurada e expressa em suas diversas manifestações culturais, com destaque para aquelas de bases populares, de modo a contribuir decisivamente para a humanidade. O primitivismo, para Mário, é, pois, criativo e atual. É importante ressaltar que a proposta do escritor modernista não é opor simplesmente o nacional e o universal, tampouco o arcaico e o moderno, mas propor um processo dialético. A síntese deste processo é transfigurada artisticamente sob a égide de uma nação ideal.

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. “Carta a Carlos Drummond de Andrade”. In FROTA, Lélia Coelho (Org.) *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade - inédita - e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 29-30.

Ao se referir ao primitivismo dos modernistas de São Paulo (logo ao de Mário de Andrade), Graça Aranha afirma tratar-se de uma atitude romântica “um estado mórbido de masoquismo, que exige sofrer para ter gozo”⁹⁵. E acrescenta:

e que maior sofrimento, mais delicioso, do que este de aviltar o espírito, rebaixando-o com ele o país, o quadro nacional? Masoquismo que nega a realidade da nossa ascensão para rebuscar o primitivo que passou, que não é mais o corpo dominante nesta química, em que se forma e transforma a realidade, arte que só vê o tosco, o inacabado, e se engana quando não compreende que os resíduos africanos, os rudimentos selvagens, os desertos, a língua emaranhada, os jecatus, os morros da Favela, tudo isto está no Brasil, mas não é todo o Brasil, nem o Brasil essencial. É o Brasil imobilizado⁹⁶.

Nota-se que o discurso de Graça Aranha implica a deformação do primitivismo proposto por Mário de Andrade e amplamente trabalhado pelo Modernismo brasileiro. Associado ao negrismo, o primitivismo traz à cena pública rastros e resíduos do estrato cultural afro-brasileiro, a fim de desestabilizar verdades e posturas totalitárias, como a de Graça Aranha. Inclusive, conforme é possível perceber, a fala deste escritor está impregnada de fragmentos ideológicos racistas de fins do século XIX, como o branqueamento e a higienização do país. Isso sem falar que o trecho deixa entender a visão estereotipada acerca dos estratos mais pobres e da periferia do país por parte do autor.

Desde o *Prefácio interessantíssimo* (1925), um dos textos fundadores do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade apontava o primitivismo como modo adequado para a expressão artística da modernidade nacional. Nos anos posteriores, este posicionamento se acentua nas cartas e em *Macunaíma*, escritos orientados pelo enérgico nacionalismo crítico do autor, em que o projeto estético se decide pela literatura de circunstância. O primitivismo, portanto, seria esta estratégia de alcançar o objetivo fundamental, qual seja modernizar as consciências do país. De roldão, superar o regionalismo fragmentador e a cópia

⁹⁵ ARANHA, Graça. “Cultura criadora”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 de novembro de 1925, *apud* FROTA, 2002, p. 167.

⁹⁶ *Idem*, p. 167.

de modelos europeus. E o primitivismo ganha roupagem específica: traveste-se de negrismo, elege seu referencial cultural e ganha páginas literárias e o imaginário social. Em última análise, a atitude de Mário significa criar uma orientação genuinamente brasileira para a arte, através da síntese das características culturais do país, ainda que as considere como fragmentadas, dispersas, contraditórias e indefinidas. É aí que entra o negrismo enquanto procedimento estético, cuja capacidade plástica ajudará os autores na construção de um discurso capaz de encaminhar as demandas nacionais de integração.

Ao contrário de Graça Aranha, Mário de Andrade tenta restabelecer uma função prática para a arte, ou seja, conjugar a arte com a vida. Para isso, o negrismo do autor e de seus contemporâneos, como Raul Bopp e Jorge de Lima, atua como elemento desestabilizador das agendas dominantes na cena cultural. Resta saber em que medida esta estratégia reproduz o exotismo típico de boa parte das artes eurocêntricas. Indago se o negrismo e o primitivismo não foram estudados a contento até hoje porque parte da crítica ainda ressoa o posicionamento semelhante ao de Graça Aranha. Enquanto esta questão não encontra resposta convincente, passemos a três poetas responsáveis por fomentar o negrismo no campo da poesia modernista brasileira.

1.4.1 *Poemas e Poemas negros, de Jorge de Lima*

Jorge de Lima apresenta-se como artista polivalente, devido aos diferentes campos em que atuou, com destaques para a literatura e pintura. Sua obra pode ser estudada em três fases, as quais se agrupam por características bastante definidas.

A primeira fase é a “parnasiana”, marcada pelo domínio da forma fixa, além de uma linguagem sublinhadamente cientificista. Há também lampejos simbolistas, num exercício de musicalidade. Exemplificam esta fase os *XIV Alexandrinos*, de 1914.

A segunda fase pode ser tratada como “nordestina” ou “nativista”, resultado do Movimento Modernista de 1922 e associada ao desejo do poeta pela renovação e pelo abasileiramento da literatura nacional. Isto fica claro em 1925, quando Lima rompe com as estéticas pretéritas e adere ao movimento modernista, cujas rotas temáticas lhe despertam o prazer pelo ineditismo na linguagem, através dos recursos renovadores para a época, tais como o uso do verso livre, a linguagem coloquial, a enumeração caótica, o repúdio da expressão erudita, a incorporação na literatura de elementos afro-brasileiros, a exploração das temáticas regionais e folclóricas, a descrição do cotidiano, enfim, tudo convergindo para uma “autenticidade nacional”. Integram esta fase *Poemas* (1927), *Novos poemas* (1929), *Poemas escolhidos* (1932) e *Poemas negros* (1947).

A terceira fase é a “religiosa”, datada de 1935, ano em que o escritor se converte ao catolicismo. A temática sacra, já esboçada anteriormente, sobretudo em *Novos poemas*, é retomada e misturada com temas e motivos da cosmogonia africana, embora prevaleça sempre o cristianismo. Datam dessa fase: *Tempo e eternidade* (1935), *A túnica inconsútil* (1938), *Livro de sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952).

Gostaria de abrir o comentário sobre Jorge de Lima sublinhando a segunda fase de sua obra, marcada pela distância assumida pela voz poética em relação ao negro, paralelamente ao reconhecimento do negro como elemento formador da cultura brasileira. O teor do discurso do escritor alagoano é o da democracia racial, como se não houvesse estranhamentos diversos ou mesmo conflitos de inúmeras ordens - sobretudo étnicos - no Brasil. Nesta medida, também cabe assinalar que o legado literário de Lima, não obstante consistente com o momento modernista de que faz parte, mantém o desejo da boa convivência entre os diversos povos em escala universal. O Brasil desponta como o exemplo a ser seguido pelo resto do mundo, na visão do autor:

Aqui os mulatos
substituíram os negros gigantes de Vachel Lindsay
Aqui não há os selvagens felizes de Mary Austin.

Negros
Selvagens
Amarelos,
- o arco-íris de todas as raças canta pela boca
de minha nova América do Sul,
uma escala diferente de vossa escala
Alfred Kreymborg,
Whitman!

[...]

És tão cheia de altos e baixos,
Bahia, gostosa dos dendês, jilós, acarás e pimentas-de-cheiro.
Lamento o mau gosto dos teus turistas
que te conheceram de oitava
e não vão além de tua Rua Chile asfaltada, de tuas avenidas
que o Seabra alargou
Tu, como toda mulher, tens os lugares sombrios mais gostosos:
Baixa do Sapateiro!
Beco do Guindaste dos Padres!
Barroquinha!
Tubão!⁹⁷

Gilberto Freyre, em estudo publicado como prefácio ao livro de Lima e, posteriormente, como artigo de *O jornal* (Rio de Janeiro) em 22 de novembro de 1953, intitulado “Jorge de Lima e os seus *Poemas negros*”, ressalta o fato de que vários artistas e escritores do nordeste, mesmo “não sendo de origem rigorosamente popular nem principalmente ameríndia ou africana”, se dedicaram ao estudo, à interpretação e até à expressão dos “complexos mais característicos da região” e entre eles estaria Jorge de Lima; esta atitude buscaria demonstrar revolta contra os últimos preconceitos de cor, na verdade confundidos, na visão do sociólogo, com “os preconceitos de classe que mantêm na miséria tantos descendentes brasileiros de africanos”⁹⁸. Freyre acaba por colocar Lima como autor branco que se irmana, do ponto vista cristão, com os sofrimentos de alguns brasileiros, inserido que está no “cadinho” cultural que bem caracteriza o Brasil.

Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vem processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses,

⁹⁷ LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 209-210.

⁹⁸ FREYRE, Gilberto. In LIMA, 1997. p. 158.

judeus, ingleses, alemães, italianos. [...] Saliente-se, em conclusão, que há no Nordeste - neste Nordeste em que vêm se transformando em valores brasileiros, valores por algum tempo apenas subnacionais ou mesmo exóticos - uma espécie de franciscanismo, herdado dos portugueses, que aproxima dos homens, árvores e animais. Não só os da região como os importados. Todos se tornam aqui irmãos, tios, compadres das pessoas⁹⁹.

O “arco íris de todas as raças” plasmado no universo nordestino, segundo Freyre e Lima, é metáfora da estratégia de adocicar o “cadinho” cultural brasileiro, repleto de querelas internas, sobre as quais os intelectuais pretendem passar. Inserir o negro, enquanto sujeito *palatável*, no cerne da nação, determina os rumos que se queria dar ao país e às representações da alteridade. Nesta direção, o *outro* surge aos olhos do nacional como objeto de encanto e espanto ao mesmo tempo.

Um bom exemplo reside na polêmica que cercou o *Manifesto Regionalista* (1926), o qual acaba por levar à luz o exotismo como marca central de boa parte da produção literária nordestina do período. Afinal seria outra a sensação ao se ler o “Poema da Encantação”, de Jorge de Lima? “Vos ofereço quibebe, quiabo, quitanda, quitute, quingombô./ Tirai-me essa murrinha, esse gogo, esse urufá,/ que eu quero viver molecando, farreando, tocando meus ganzás”¹⁰⁰.

Por fim, Gilberto Freyre ainda assevera que “em nenhum país, porém, o descendente de africano tornou-se tão da terra como no Brasil”¹⁰¹. Ora, como poderia sentir-se próprio da terra aquele forçadamente exilado, obrigado a conviver com outras línguas e gentes? A mistura racial deu-se em função da ausência de mulheres brancas e da necessidade de aumentar o patrimônio; não houve acolhimento, tampouco projetos de inserção social do recém liberto pela Lei Áurea.

Por um lado, se o colono português se adaptou aos trópicos, em verdade é porque procurou realizar uma imediata mistura com os índios da terra e com

⁹⁹ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. In <http://www.arq.ufsc.br/manifestos>, acesso em 2 de dezembro de 2010.

¹⁰⁰ LIMA, 1997, p. 309.

¹⁰¹ FREYRE, Gilberto. In LIMA 1997. p. 159.

os transportados de África. Já o descendente de África não teve meios para retornar às suas origens a contento. O mulato, por sua vez, não tem ligações com Europa e nem com África, obrigado, portanto, a se posicionar num horizonte epidérmico fronteiro e, conseqüentemente, instável. O índio foi progressivamente dizimado. Na verdade, o resultado da miscigenação contribuiu para a formação de uma população sem lugar definido que viu na *terra brasilis* seu único patrimônio e refúgio pela completa impossibilidade de outro comportamento ou solução para seus conflitos existenciais. O negrismo de Jorge de Lima tampouco propôs um lugar para as alteridades, embora delas se valesse enquanto matéria literária. Não é possível falar em acentuada idealização do negro na poesia de Jorge de Lima. Há, sim, a denúncia do sofrimento das personagens negras ao longo dos poemas.

O poema “Olá! Negro”, por exemplo, procura revelar o ponto de vista de um poeta observador, não integrado à realidade afrodescendente, mas que, inebriado pelas forças do motivo e do *voyerismo*, cria uma espécie de fantasia infantil, carregada de uma realidade inocente, inexperiente, em última instância, da condição de vida dos negros brasileiros. No poema em questão, pulula um tom carregado de remorso daquele que sustentou que o elemento africano estava fadado a desaparecer, que ocorreria no Brasil o embranquecimento progressivo do sangue nacional. Lima acaba por recair em uma miscigenação “necessária” ao embranquecimento da cor da população, ressaltando, por tabela, estereótipos.

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos
e a quarta e quinta gerações de teu sangue sofredor
tentarão apagar a tua cor!
E as gerações dessas gerações quando apagarem
a tua tatuagem execranda,
não apagarão de suas almas, a tua presença, negro!¹⁰²

O texto chama a atenção, em primeiro lugar, pela concepção da cor enquanto defeito (“tatuagem execranda”) e, portanto, algo que deve ser

¹⁰² LIMA, 1997, p. 316.

apagado. A metáfora da tatuagem retrata o negro como sujeito marcado eternamente por um sinal, aos olhos do poeta, inferior e estigmatizado. Neste sentido, não se pode esconder a negritude, mas esconder os traços execrands. O eu-lírico sofre justamente porque a cor não será apagada de geração a geração. O ponto de vista que preside o texto acaba por nos deixar inferir o seu desejo de branqueamento e notória vergonha de sua condição.

Paradoxalmente, o livro em questão trata da continuidade da presença africana no Brasil. Para isso, como raiz sustentadora e força vital de África em território nacional, o escritor busca conjugar elementos religiosos afrodescendentes ao cristianismo. Por consequência, recorre ao empréstimo de signos iorubas e de ritmos africanos, que retomam o movimento dos tambores e agogôs, talvez para captar a “alma negra”:

REI É OXALÁ, RAINHA É IEMANJÁ

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capiângos brancos,
Agô!
que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos
servos do mundo,
servos dos outros servos.
Oxalá, Iemanjá, Ogum!
Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!¹⁰³

O texto sustenta-se na técnica de disseminação-recolhimento, amplamente explorada pela estética barroca. Provavelmente aqui a referida estratégia seja a mais propícia não só para apresentar as personagens principais, Oxalá, Iemanjá, Ogum e aproximá-las do público leitor, mas também para aproximá-las, intertextualmente, da santíssima trindade romana: Pai, Filho e Espírito Santo. Isso porque no campo do sincretismo religioso desenvolvido

¹⁰³ LIMA, 1997, p. 309.

por inúmeros afro-brasileiros, as divindades religiosas em questão estabelecem relação direta de correspondência.

O uso dos pronomes pessoais “eu” e “nós” e do pronome oblíquo “nos” estabelece proximidade e fusão do eu-lírico com o povo negro, numa relação partidária de luta: “a vós peço vingança contra os demais aleguás e capiangos brancos” e de reconhecimento da formação de um povo, o brasileiro: “servos dos outros servos”. O uso do pronome pessoal “vós” expressa o respeito pelos orixás e, conseqüentemente, pela cultura que os fecundou.

O poema é ainda uma ação, uma manifestação do eu-lírico contra uma dura realidade de injustiça social, presente no contexto escravocrata que figurou no Brasil dos engenhos e, em certo sentido, se faz presente até hoje. Para tanto, clama por um misticismo religioso, primitivo e combatente que poderá salvar seus próprios filhos, sua própria “raça” e “ressuscitar”, por louvá-la, uma “nação negra” dentro da cultura brasileira. O negrismo aqui não somente apela aos elementos sonoros herdados de África, mas explana a trajetória de vida dos menos poderosos. Mesmo que, para isso, tenha que colocar em contato tenso a casa-grande e a senzala, como é o caso de “Essa negra Fulô”.

O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!¹⁰⁴

O último poema mencionado insere-se em uma tradição literária herdeira do ponto de vista senhorial, na qual os negros são representados como descendentes de escravos ou estão à margem de qualquer projeto de sociedade. Nesta ótica, pode-se dizer que as saídas sociais para a mulher negra são poucas: ou destinada às margens da pobreza ou a ser objeto sexual dos

¹⁰⁴ LIMA, 1997, p. 257-258.

brancos. A negra Fulô, tal como representada em matéria poética, espelha os bastidores da colonização, além de ter sua identidade rasurada pela barbárie. É evidente o seu silêncio ao longo do texto, algo que se revela como elemento próprio do conflito social e desigual. Ao mesmo tempo, o viés pitoresco que emana do texto reflete as imposições da colonização, sobretudo a pujança do mando senhorial. Nesta direção, a identidade de Fulô pode ser lida como metáfora da subalternização construída para os afro-brasileiros. Haja vista o recorte pela sensualidade e sexualidade da personagem, tratadas unicamente a partir do olhar apriorístico do branco, que a vê como objeto de fetiche e violenta realização de fantasias. Chamo esta representação de “mulher-corpo”.

Essa representação do que chamo “mulher-corpo”, no poema em questão, revela um impasse que a literatura de Jorge de Lima explora com humor, mas não disfarça a tensão entre negros e brancos. Tais representações relevam que nem sempre a linha de comportamento definida pela casa-grande ao negro foi aceita com submissão. Observe-se, porém, que é exatamente a tal sensualidade de Fulô o estratagema que funciona como *habeas corpus*, ou seja, uma chance para que ela transitasse “livremente” pelos espaços da casa-grande e da senzala.

As “peripécias” de Fulô reforçam a consciência folclórica projetada no texto, porque ela é mais uma negra que tenta conquistar a atenção do universo senhorial. Assim, o subtexto da homogeneização cultural pode ser identificado somente mesmo nas cenas de humor usadas para descrever as atitudes transgressivas de Fulô, ou na exuberância de sua sensualidade. Fora isso, ainda se percebe que a coerção é sugerida como uma consequência natural do dia a dia escravocrata, pois só a força poderia controlar o comportamento “amoral” de Fulô. Uma temática constante denunciada por Preto-Rodas¹⁰⁵ em Lima é o desmedido erotismo, enquanto algo muito próprio ao *ethos* africano. Se este aspecto já se fez presente em “Essa negra Fulô”, repete-se em “Xangô”:

¹⁰⁵ PRETO-RODAS, Richard. “The black presence and two brazilian modernists: Jorge de Lima and Jose Lins do Rego”. In PRETO-RODAS, Richard. *Tradition and renewal: essays on twentieth-century latin-american literature*. Urbana: Merlin, 1975, p. 85.

Xangô

Num sujo mocambo dos “Quatro Recantos”,
quibundos, cafuzos, cabindas, mazombos
mandingam xangô.

Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

[...]

Caboclos, mulatos, negrinhas membrudas
aos tombos gemendo, cantando, rodando,
mexendo os quadris e as mamas bojudas
retumbam o tantã...

Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Sinhô e sinhá num mêis ou dois mêis se
Há de casá

Mano e mana! Credo manco!

No centro de Oxum!¹⁰⁶

Por fim, a culinária africana aparece em vários momentos da poesia de Lima¹⁰⁷ e há poucas referências a homens, conforme esclarece Preto-Rodas: “the black male appears far less frequently”¹⁰⁸. A mulher negra se associa ao sabor dos alimentos, quem sabe escondendo por traz disso uma atitude tipicamente senhorial, a de “devorar” as negras e mulatas nas fazendas, entendendo-as como objetos e posse. Os versos abaixo sustentam a hipótese aqui levantada. O título não poderia ser mais apropriado: “Comida”. “Comer efó,/ pimenta, jiló!/ laiá me coma,/ sou quibombô!/ Cobrei sustância/ com mocotó!/ laiá me diga,/ nessa comida/ Você botou/ mulata em pó?”¹⁰⁹

Jorge de Lima, desta maneira, ocupa lugar ímpar como poeta modernista/negrista que trabalhou o negro em matéria literária, destacando e reconhecendo a vasta e diversa contribuição dos africanos, ainda que, não raro, tenha recaído na exploração fácil de motivos folclóricos, exóticos, sexuais ou religiosos. Mesmo assim, a inserção de Lima dentre aqueles que se ocuparam do negro é menos passiva e mais libertária. Mesmo levando em conta a inserção do negro como elemento nacional, ainda que, para isso, a miscigenação seja o

¹⁰⁶ LIMA, 1997, p. 226-227.

¹⁰⁷ PRETO-RODAS, 1975. p. 88.

¹⁰⁸ PRETO-RODAS, 1975. p. 90. “O homem negro aparece frequentemente de maneira distante”. (Tradução minha).

¹⁰⁹ LIMA, 1997. p. 258.

caminho mais corrente. Não seria assim também em outros autores, como Raul Bopp?

1.4.2 *Urucungo*, de Raul Bopp

O Movimento Antropófago impulsionou explicitamente as tendências do vanguardismo europeu em solo brasileiro, sobretudo aquelas balizadas pelo primitivismo, fundindo, através do léxico, vozes africanas às regras da norma padrão da língua oficial. Exemplo de obra inspirada pelas vanguardas europeias, pelo negrismo caribenho e pela Antropofagia é *Urucungo* (1932), de Raul Bopp.

Os poemas de *Urucungo* resumem não só a exploração temática, a evocação de uma linguagem africana e brasileira como entendimento das tendências inerentes ao primitivismo e negrismo, absorvidos pelo Modernismo, mas também tentam recuperar o sentido de memória do vivido pela comunidade afro-brasileira, em menos de três décadas após a abolição da escravatura. A partir da releitura do passado africano ou afro-brasileiro, a memória configura-se no livro sob diferentes signos, ora dinâmicos, como pessoas, ora estáticos, como espaços geográficos. Como afirma Augusto Massi,

Urucungo volta-se para a cultura africana e a sua influência na formação histórica do Brasil traça uma viagem poética da mitologia à História, das aldeias à margem do Rio Congo ao processo de aculturação na realidade precária das favelas. Mais uma vez, na busca incessante de uma nova expressão literária, Bopp punha em prática, com a marca pessoal, os princípios da antropofagia modernista, alcançando resultados inovadores¹¹⁰.

Nesse sentido, *Urucungo* tenta responder a um processo histórico em que a realidade do povo negro é expressa pelo poeta branco, o qual buscava suplementar o sentido unívoco da história oficial. O efeito do ponto de vista externo do poeta associado pela recriação do passado próprio ao coletivo afrodescendente forma um painel narrativo sobre diversos acontecimentos

¹¹⁰ MASSI, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio/Edusp, 1998. p. 66.

obliterados pela versão histórica oficial. Arrisco dizer que o escritor propõe uma *antologia de imagens* do negro e da história da nação.

Mediante a uma pluralidade de representações, o negrismo poético brasileiro retomou algumas propostas estéticas anteriores, sobretudo do Romantismo, e aos poucos foi criando novos modelos de representação, mais verossímeis, menos estereotipados e mais críticos sobre o papel do negro na sociedade brasileira. Certamente, a pluralidade das representações deve-se a um processo dinâmico na evolução dos novos papéis sociais conferidos aos sujeitos após a Abolição, cuja inserção social dependia, naquele momento, do trabalho livre em uma sociedade em vias de modernização.

Voltando a *Urucungo*, percebe-se que Raul Bopp propõe a reatualização do nacionalismo brasileiro, desta vez aproveitando as heranças das três matrizes étnicas formadoras do Brasil. Arregimentam-se signos caros ao nosso folclore, absorvidos de diversas tribos indígenas, e, com maior intensidade, os signos retirados e estilizados de África e transcriados ao gosto do autor. Ele mesmo o admite:

agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo da mala. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar. A maior parte escravaria de 1922, 23, 24. Esotericamente eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África: pré-histórico, sexual e místico. Outra parte era o cativo, troços da lavoura, etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de “chorados” e “cata-piolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar¹¹¹.

O trecho em questão, extraído da nota introdutória a *Urucungo*, demonstra a intenção do livro, o qual pretende buscar os pilares da identidade nacional e as configurações possíveis do mapa cultural brasileiro também em bases africanas, fundamentadas por uma espécie de “primitivismo negro”. Para tanto, a linguagem exerce um papel primordial, ao ser um elemento disjuntivo com relação ao português culto, ao mesmo tempo em que propõe, “em arremedo”, formas altamente coloquiais, caras ao projeto modernista, é verdade, mas que pretendem plasmar o universo africano (“pra”, “nuns e noutros”, “seçãozinha”, “bum-bum”, “aratabá-becúm”). Este artifício, vale a pena lembrar,

¹¹¹ BOPP, Raul. *Urucungo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932. p. 8.

foi amplamente utilizado pelo negrismo antilhano. Mesmo que se tente arremedar “gemidos de negro”, narrar os desmandos do cativo, encenar as “coisas cabalísticas” ou “chorados de negro”, o projeto do livro é, antes de tudo, um grande jogo com a manipulação do signo, o qual tenta plasmar o universo de além-mar para o Brasil, domesticá-lo e temperá-lo ao gosto brasileiro, a fim de se tornar palatável. Nesta medida, o negrismo poético brasileiro pode ser definido como tentativa de plasmar na linguagem, um estado de alma do negro.

O tom prosaico, presente nos 20 poemas que compõem *Urucungo*, grande parte em versos livres, parece querer imitar o discurso dos *griots*, poetas detentores do saber em África. Se a fala do *griot* instaura e atualiza um mundo mítico, que explica o presente, o eu-poético do livro em questão funda uma brasilidade que se desdobra num “tempo zero”, passa pela colonização e chega a um estado de coisas que arrasta consigo uma sobreposição de temporalidades *outras*, que não a linear.

O poema “Negro”, por exemplo, retoma rapidamente a diáspora e o sofrimento daquele que, raptado em África, padece em territórios colonizados.

Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens.
As florestas guardam na sombra o segredo da tua história.
A tua primeira inscrição em baixo-relevo
foi a chicotada no lombo
[...]
Uma vez de madrugada
era uma nesga de terra e um porto.
Armazéns com depósito de escravos
e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro

Principiou aí a tua história.

O resto
o que ficou prá trás
o Congo as florestas e o mar
continua a doer na corda do urucungo¹¹²

O texto pode ser entendido como relato e memória da dor. Mérito para uma das poucas iniciativas que toca na questão do sentimento do escravo,

¹¹² BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956. p. 89.

rompendo com o lugar-comum do século XIX, que trata o cativo como tábula-rasa. “O resto” que ficou para trás é, em certo sentido, “reciclado” em potência poética de um presente desejante de liberdade. O corpo aqui também é elemento de inscrição sígnica, rastro de uma história que é trazida à tona para não ser esquecida. É possível pensar o signo “negro”, do título, como dinamizador de uma cadeia semântica que, via metonímia, se desdobra em outros signos para referenciar o universo delineado pelo livro. Alinham-se, nesta perspectiva, o conjunto de títulos dos poemas de *Urucungo*, pois eles constroem um mosaico de cenas, representações e sujeitos afro-brasileiros.

Contudo, as possibilidades interpretativas do texto não se esgotam nestes aspectos. A meu ver, o verso “Principiou aí a tua história” nega o passado do negro. Ao fazer isso, corrobora a visão do apagamento de todo conjunto de conhecimentos oriundos de África, dentre eles a memória, a tecnologia e a cultura. O perigo desta postura é a redução de todo um coletivo populacional à condição de tábula rasa, ou seja, sujeitos vazios que se preencherão a partir do tempo presente. Se o “resto/ o que ficou prá trás” não importa, significa que a história do negro começa exatamente no tempo presente da enunciação. Penso que o apagamento do passado funcione como proposta metafórica de diluição identitária e conseqüente proposta de apagamento cultural. Sabe-se que diversos foram os ritos de esquecimento do passado promovidos por traficantes de escravos. O poema metaforiza, por fim, uma destas atitudes.

Talvez para justificar o apagamento do passado, muitos destes sujeitos negros, na proposta do livro, se emudecem quando precisam relatar uma das grandes dores individuais e coletivas. O não poder dizer o que se sente aparece de maneira remarcada em “Mãe preta”:

- Mãe-preta conte uma história.
- Então fecha os olhos filhinho:

Longe muito longe
era uma vez o rio Congo...

Por toda parte o mato grande
Muito sol batia o chão
[...]
Depois...

Os olhos da preta pararam
Acordaram-se as vozes do sangue
glu-glus de água engasgada
naquele dia de nunca-mais

Era uma praia vazia
com riscos brancos de areia
e batelões carregando escravos

Começou então
uma noite muito comprida
Era um mar que não acabava mais

... depois...

- Ué mãezinha
porque você não conta o resto da história?¹¹³

Uma das vozes poéticas, a da mãe preta, novamente atualiza o *griot*. A narração da história neste texto reconta, pela ótica do dominado, o rapto em África. A ativação da memória é rompida pelo esquecimento da mais velha. Ressalte-se que não se trata de apagamento da versão oficial, mas da impossibilidade de narrar apenas a partir de um só ponto de vista. O pano de fundo da história é, mais uma vez, a paisagem africana reconfigurada como paraíso idílico. O poeta tenta conferir verossimilhança às falas das personagens aglutinando o português brasileiro a traços iorubás, no afã de plasmar a alma negra. O valor de suplemento histórico à versão oficial também ganha relevo.

A propósito, uma das cenas de maior importância no livro está presente no poema “África”. Aqui, a narração poética recria o surgimento do continente africano:

África

A floresta inchou.
Uma árvore disse:
_ Eu quero ser elefante.
_ E saiu caminhando no meio do silêncio.

Aratabá-becúm
Aratabá-becúm

Aquela noite foi muito comprida.
Por isso é que os homens saíram pretos.

¹¹³ BOPP, 1956, p. 97-98.

*Aratabá-becúm*¹¹⁴

No poema, não se dissociam homens e elementos da natureza. A personificação da árvore confere a ela *status* de portadora da palavra fundacional, que explica o surgimento do continente nomeado pelo título. Além disso, recuperando o discurso mítico, o texto se propõe a tratar da criação do coletivo afrodescendente. De modo a reproduzir a tomada da palavra pelo *griot*, poeta detentor do saber, a “noite muito comprida” basta para fundar a criação e a justificativa da cor da pele de muitos africanos. O enunciador coloca em mesmo nível a “noite” e a “cor da pele”, atribuindo a esta caráter positivo. A expressão “aratabá-becúm”, por sua vez, aponta para a recuperação do som do tambor, instrumento bastante utilizado em rituais religiosos em diversos espaços africanos. Bopp utiliza, pois, esta estratégia para promover a valorização do coletivo negro e romper com estereótipos típicos do século XIX.

O mesmo acontece em “Diamba”. Neste poema a *cannabis* funciona como catalisador da memória, elemento de elucidação e referência direta ao universo cultural de África:

Negro velho fuma diamba
para amassar a memória.

[...]

Com mais uma pitada
o chão perdeu o fundo.

Negro escorregou
Caiu no meio da África

Então apareceu no fundo da floresta
uma tropa de elefantes enormes
trotando.

Cinqüenta elefantes
puxando uma lagoa.

[...]

- Aquele navio veio buscar o rio Congo!¹¹⁵

¹¹⁴ BOPP, 1956, p. 90.

¹¹⁵ BOPP, 1956, p. 91.

É o “alucinógeno” que, aqui, promove o nonsense e a “viagem” de volta a uma África idealizada pelo enunciador. Nesta viagem do eu-poético, o maravilhoso recria também um tempo de paz e harmonia, impossível no cativeiro. Vale ressaltar que a diamba também promove o reencontro do escravo com seu território original e, ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de fuga de um presente de sofrimentos. Instaura-se uma intensa ligação com o surrealismo, aliás, amplamente explorado pela primeira geração modernista. A erva abre caminhos para a manifestação do inconsciente, enfraquecendo, pois, as amarras e recalques provocados pela atuação do superego.

O poeta ainda faz uso da oralidade, do tom coloquial, para romper com o universo luso, com o lirismo bem comportado, e para facilitar o trânsito informativo da “língua certa, língua errada do povo”. Ainda que, para isso, o autor recorra a onomatopeias e arremedos de sonoridades africanas, na tentativa de captar a alma do *outro*. É o que acontece em “Marabaxo”:

Negro velho dança no rancho
pisando com a perna pesada
no chão pegajoso.
Bum. Qui-ti-bum Qui-ti-bum. Bum-bum.

Ao redor da fogueira murcha
fêmeas corpeiam num balanço lento
rebolando a bunda.¹¹⁶

As onomatopeias retomam a sonoridade de tambores e atabaques, instrumentos típicos de África. A sugestão rítmica sustenta o balanço das mulheres, que chamam a atenção pelos movimentos sensuais. O texto reduz a mulher negra a mero físico. Além disso, os versos tentam prender a atenção do leitor exatamente através da exploração das formas das cativas, não em sua inteireza enquanto ser humano. Esta atitude, aliás, não é própria a Raul Bopp apenas, mas recorrente em todos os representantes do negrismo na poesia brasileira.

¹¹⁶ BOPP, 1956, p. 93.

Se, por um lado, os poemas recorrentemente fazem alusão à beleza física da mulher negra, por outro lado, fazem questão de denunciar os maus tratos a que eram submetidas as escravas, sobretudo salientando as situações de agressão promovidas pelas sinhás. Estas, invejadas pela beleza corporal de suas cativas e, não menos importante, incomodadas por causa do olhar desejante dos homens brancos frente às submissas, acabam por incidir em atos de violência.

Dona Chica

- A sua escrava tem uns dentes bonitos, dona Chica.

- Ah o senhor acha?

[...]

Dona Chica não disse nada.

Ascendeu um ódio no olhar.

Foi lá dentro. Pegou a negra

Mandou metê-la no tronco

- Yayá Chica, não me mate!

- Ah! Desta vez tu me pagas.

Meteu-lhe um trapo na boca.

Depois

quebrou os dentes dela com um martelo.

- Agora

Junte esses cacos numa salva de prata

e leve assim mesmo

babando sangue

lá pr'aquele moço, peste!¹¹⁷

O texto esbanja violência e fala por si. Mais uma vez, porém, remarco a violência motivada pela beleza física e, em grande medida, motivada por uma competição inconsciente pela atenção masculina. De um lado, a sinhá que gostaria de deter os atributos físicos da negra. De outro, a negra que é vítima justamente da sensualidade formatada pelos padrões da época. Frantz Fanon assim avalia esta típica cena de violência do branco em relação ao negro:

o ódio não é concedido, deve ser conquistado a cada instante, tem de ser elevado ao ser em conflito com complexos de culpa mais ou menos admitidos. O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar

¹¹⁷ BOPP, 1956, p. 100.

esse ódio através de atos, de um comportamento adequado; de um certo modo, deve se transformar em ódio¹¹⁸.

Para Fanon, muitas das atitudes de agressão existem na medida em que o oprimido acaba por funcionar, na gramática social, como espelho das características recalcadas do opressor. Assim, odeia-se não somente o oprimido, mas aquilo que o oprimido é e que seu algoz não conseguiu ser, em alguma medida. No caso de “Dona Chica”, não seria demasiado pensar que a mística da mulata ferosa, que arrebatava a atenção de senhores, tenha ferido o âmago da senhá, justamente em um atributo que é cobrado reiteradamente das mulheres: a beleza física. Não obstante, a feminilidade de Chica foi ofendida, justamente porque uma negra atraiu (demais) a atenção de um senhor.

Ainda recheiam o livro passagens bastante cômicas (*Per sécula seclóro*, em “Caratateua”; *muiér dos oio verde yem perigo*, em “Romance nº 2”), as quais pretendem quebrar o “lirismo bem comportado” de boa parte de nossa tradição poética. Um bom exemplo é o recorrente uso de onomatopeias, como *topos* da poesia negrista. Se, por um lado, trata-se de elemento amplamente difundido na poesia negrista latino-americana, por outro lado foi incorporada posteriormente pela brasileira (*Bum. Qui-ti-bum. Qui-tibum Bum-Bum*, em “Marabaxo”; ou o refrão: *Aratabá-becún/ Aratabá-becúm*, de “Casos da velha negra”).

Há que se considerar também que a violência contra o mais fraco é denunciada como forma de chamar a atenção da sociedade para os problemas que envolvem o coletivo negro brasileiro. Regina Dalcastagnè¹¹⁹ e Adécio de Souza Cruz¹²⁰ são seguros ao afirmar que, na literatura canônica brasileira, o ponto de vista da narração continua quase inalterado, partindo de um homem branco, escolarizado (ensino superior) e pertencente à classe média. Do outro lado, encontra-se o alvo, sob os mais diversos tipos de mira: a “vítima

¹¹⁸ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983. p. 46.

¹¹⁹ DALCASTAGNE, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília. v. 26. 2006. p. 13-71.

¹²⁰ CRUZ, Adécio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Tese de doutorado).

preferencial”, a qual pertence a um grupo bastante distinto – jovens, mulheres, crianças e idosos não brancos, que na sua maioria são muito pobres. No bojo da passividade das pessoas, emerge a aceitação da violência incidida em crianças, negros, pobres, favelados. De acordo com os pesquisadores acima, seriam os *outros* as vítimas primeiras e imediatas da maioria dos atos de violência ocorridos nas sociedades urbanas. Os estudiosos ainda denunciam a cor das vítimas da violência, numa equação em que quanto mais melanina o sujeito possuir, mais alvo de violência ele poderá se tornar. Ou seja: reitera-se aqui que estes sujeitos são as “vítimas preferenciais” da violência, em suas mais vastas e diversas formas de aparição, como assevera Dalcastagnè (2005).

Finalmente, é imprescindível ressaltar que o poeta não se liberta de determinadas imagens negativas de negros. Recai na representação fácil e rasteira da sensualidade e da indolência da raça negra. Os textos ambientam-se apenas na época da escravidão esquecendo-se de que o negro liberto também possui uma realidade de lutas e demandas a serem atendidas. Um nacionalismo de fato, ainda que travestido de negrismo, deveria levar em conta não apenas arremedos de primitivismos africanos, mas também as consequências da diáspora. Na pior das hipóteses, os poemas de Raul Bopp não reiteram tão incisivamente o branqueamento, como os de Jorge de Lima. Seria assim em Mário de Andrade?

1.4.3 Poemas da negra, de Mário de Andrade

Outro que fez do negro matéria poética e, por isso mesmo, pode ser incluído como representante da poesia negrista brasileira, é Mário de Andrade. Já em 1924, por exemplo, o escritor paulistano assim declara a Manuel Bandeira: “é preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido”¹²¹. Lateja na

¹²¹ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. p. 37.

escrita de Andrade o anseio de aproximação do sujeito com a realidade. Tratar das questões sociais é, nesta medida, função do artista e missão da literatura. E esta tendência vai-se acentuando ao longo de sua vida; sua poesia se torna cada vez mais comprometida com questões sociais, com a condição humana. Essa atuação empenhada em certo sentido explica o vasto e diverso gradiente de atividades que Mário de Andrade exerceu: além de poeta, foi contista, romancista, professor, crítico, musicólogo, etnólogo, epistológrafo e funcionário público. Este multifacetado esforço criativo impacta, naturalmente, o valor e os rumos de sua obra literária, em termos de conjunto. O artista, aliás, estava bem consciente deste fato. Em sua correspondência, frequentemente alude ao caráter efêmero de seu ofício, sabendo que está “sacrificando a procura da beleza estética”, como ele mesmo diz, pelas tarefas do homem que participa do destino dos outros:

nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na plethora da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória.¹²²

Os compromissos com a condição humana e com a própria vida são temas que Mário de Andrade mais valorizava. Pode-se afirmar, sem medo, que são dois dos fundamentos de sua poesia. Seu universo poético recria experiências psíquicas individuais. É marcado pela constante interação entre o sujeito e o objeto, entre a vida interior e a realidade externa. É a vivência do poeta no mundo que o faz múltiplo e, por isso mesmo, capaz de perceber a inteireza da existência por meio de rastros do vivido.

A poesia de Mário de Andrade representa, pois, uma espécie de *testimonio* de sua vida, na qual subjaz a realidade exterior, aqui entendida como individualizada, interiorizada. Não se apaga de todo, em Mário, a sua condição mulata e o seu trabalho linguístico de tentar expressar a alma negra. Sintetiza

¹²² ANDRADE, Mário de. “Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade”. In *Revista José: literatura, crítica e arte*. Rio de Janeiro: Fontana, n.º 4, out. 1976, p. 40.

este argumento o poema “Eu sou trezentos”, contido em *Remate de Males*: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,/ As sensações renascem de si mesmas sem repouso,/ Ôh espelhos, ôh Pirineus! Ôh caiçaras!/ Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!”¹²³

Os poemas de Mário de Andrade deixam, em geral, uma impressão de intensidade, fragmentação e ambiguidade, fato que é estreitamente ligado à procura modernista de outras formas da expressão verbal, correspondentes a um novo olhar do mundo contemporâneo. A vida é concebida como uma instância multiforme e complexa; daí a desconstrução de sua concepção tradicional como unidade e a busca de uma nova síntese.

Inevitavelmente, a criação literária de Mário de Andrade deságua no universo do conflito: parte de um problema, de um choque de impressões diversas. O conflito provoca uma série de associações, desencadeia um amálgama de imagens, ideias, sensações, assim como uma sobreposição de vários planos vividos. O mosaico de imagens independentes aspira a uma visão totalizadora, embora muitas vezes a síntese é impossibilitada pela convivência minimamente “harmônica” dos “trezentos Mários”. O próprio eu-lírico de Mário testemunha reiteradamente o seu caráter fragmentário e conflituoso; consciente da relatividade dos valores, de sua condição efêmera e instável, orienta-se, em sua busca, para o autoconhecimento e para a superação da fugacidade da existência:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.¹²⁴

Homem de seu tempo e de seu país, Mário de Andrade não deixou de trabalhar as questões que envolvem o universo afro-brasileiro, talvez até por sua condição de mulato, a qual jamais assumira plenamente, embora pululem aqui e ali heranças de África, diaspóricas no vocabulário, no ritmo, em algumas das estruturas poéticas e nos ensaios sobre música.

¹²³ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 157.

¹²⁴ ANDRADE, 1974, p. 157.

Reavivo as palavras do próprio Mário de Andrade, para quem a arte inspirada na cultura popular do Brasil era menos uma prioridade estética do que um instrumento para a integração nacional, a qual passa sem dúvida alguma pela África, entendida aqui como fonte primitiva:

O período atual do Brasil, especialmente das artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. Ele é social.¹²⁵

A dimensão social, proposta por Mário de Andrade, se faz significativa se pensarmos que o objetivo era exatamente reafirmar a integração das “raças” formadoras de nossa nacionalidade, e não se preocupar com os problemas reais do coletivo afro-brasileiro.

Bom exemplo é o livro *Poemas da negra* (1929). Ele é composto por 12 textos líricos, dirigidos a uma mulher negra, a qual é tratada com profunda admiração. Em certo sentido, estratégias típicas do trovadorismo, como a “coita d’amor”, a vassalagem amorosa e a idealização do outro são reeditadas pelas falas do eu-lírico. Perpassa as páginas em questão um intenso desejo em definir o “caráter brasileiro” sem se esquecer da “alma do negro”. Esta está imbuída de vasta herança africana, aqui plasmada na linguagem, aliás, repleta de termos tomados de empréstimo do bantu e do iorubá. A influência de línguas africanas também é encontrada na prosa do escritor, mais especificamente em *Macunaíma* (1928). O desejo de fundir as três matrizes étnicas a fim de configurar o brasileiro real está presente em parte da obra de Mário.

Em “Você é tão suave”, a mulher negra é vista como musa, o que não deixa de ser um grande avanço por parte do poeta. O tom carinhoso e o tom de louvor à beleza negra conferem um movimento de ruptura com atitudes representativas do passado. Poder-se-ia questionar se esta atitude não se deve ao espelhamento ou dissolução do fenótipo negro da mulher na negritude da voz poética.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*: São Paulo: Martins, 1972. p. 18.

você é tão suave,
vossos lábios suaves
vagam no meu rosto
fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.¹²⁶

Mesmo com todos os atributos positivos, o texto está preso ainda à condição física da mulher negra, sem, portanto, trabalhar as suas potencialidades psicológicas. É curioso notar que o mesmo enunciador que vê na pele da mulher negra seu espelhamento, linhas depois, remarque a diferença que há entre eles. A perturbação identitária do enunciador parece ser, em verdade, um desdobramento da perturbação do sujeito empírico Mário de Andrade, para quem assumir de vez a “escuridão” não foi ponto pacífico. Tanto é que não a assumiu – nem a negou com veemência e em definitivo.

Estou com medo

Estou com medo...
Teu beijo é tão beijo
Tua inocência é dura,
Feita de camélias.

Oh, meu amor,
Nós não somos iguais!¹²⁷

Mais uma vez, conduz o poema o apelo sensual, o desejo de possuir o corpo de sua amada. O titubeio do enunciador pode tanto apontar o receio em possuir a amada quanto em assumir a “diferença” entre ele e ela. Assim segue o conjunto de poemas, exaltando o desejo pela mulher negra, entendida enquanto mulher-corpo. Será que, nas entrelinhas, o texto não acaba por reproduzir o ditado popular: “branca para casar; negra para trabalhar; e mulata para fornicar”? Ao menos, é o que se percebe, mais uma vez:

¹²⁶ ANDRADE, 1974. p. 186.

¹²⁷ ANDRADE, 1974, p. 187.

XI

Ai momentos de físico amor

Ai momentos de físico amor,
Ai reintrancias de corpo...
Meus lábios são que nem destroços
Que o mar acalanta em sossego.¹²⁸

Por um lado, o poema avança em relação às posturas do século XIX e em relação a muitos dos seus contemporâneos, ao retratar a possibilidade de desejo e amor pela mulher negra, esta vista como desejada, amada, querida. E a forma deste bem-querer é regada de servilismo amoroso de cunho sensual. Por outro lado, a inteireza da mulher negra é relegada ao segundo plano. A voz condutora do projeto poético é somente a masculina. O titubeio étnico do enunciador aponta para o local conflituoso do ponto de vista enunciativo. Nem branco nem negro, mas numa espécie de fronteira étnica, quiçá marcada pelo branqueamento. Trataremos deste aspecto adiante, quando formos abordar *Macunaíma*.

Como Jorge de Lima e Raul Bopp, Mário de Andrade recai no estereótipo mulher-corpo, ou seja, aquele que reduz o outro a mero objeto de prazer. Será o erotismo o mecanismo de integração nacional por detrás de *Poemas da negra*? Mas este mecanismo já não estava presente em outros poetas negristas? O universo negro não é, na corrente da qual tratamos, um primitivo estilizado e devolvido palatavelmente ao gosto nacional do início do século passado? Mais: tudo isso não aparecerá no campo do romance?

1.5 Manifestações do negrismo no romance brasileiro

Até a década de 1920, nossa literatura esteve diante de um dilema que culminaria em sua própria redefinição. Tal fenômeno, definido por Silviano Santiago¹²⁹ como “insuficiência relativa” que era e para muitos é “*próprio* do

¹²⁸ ANDRADE, 1974, p. 190.

¹²⁹ SANTIAGO, Silviano. “Destino: Globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: “cordialidade”. In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 162-181.

pensamento crítico não ocidental”¹³⁰, buscava relativizar os rumos, os procedimentos, os temas e a linguagem de nossa arte da palavra para acertar nosso relógio literário com as inovações advindas da Europa e para buscar uma dicção genuinamente brasileira, a qual fosse capaz de expressar um país aberto à congregação de sua multiplicidade étnica e cultural. Sem este acerto de ponteiros, o Brasil e o escritor brasileiro estariam localizados numa segunda classe no mapa da cultura ocidental, de maneira a causar em muitos um sentimento de inferioridade estética.

Diversos foram os escritores, sobretudo no Modernismo da década de 1920 (embora haja iniciativas antes desta década), que buscaram encenar uma nova cartografia artística do país, a partir da justaposição tensa entre o local e o ocidental. O local, traduzido sobretudo pela exploração de base etnográfica e nacionalista do nosso território, através da literatura, assume o universal para melhor inscrever o projeto existencial e, não obstante, cultural de cidadãos e matrizes étnicas negra e indígena numa produção cultural até então avessa à diferença. Arrisco afirmar que seria indispensável dissimular, ainda que de maneira sutil e relutante, os traços autoritários da cultura dada como referência, vale dizer, a europeia, e questionar, sem, contudo, rejeitar ou repudiar veementemente, a universalidade imposta pela intolerância ocidental¹³¹.

Houve lugar na cultura brasileira dos anos de 1920, com desdobramentos ainda visíveis décadas depois, um grupo de artistas que julgou necessário fazer uma imersão no país, através da junção conciliatória da herança positiva da cultura colonizadora com a investitura em temas e assuntos pouco visitados anteriormente, como o universo afrodescendente. Em busca de novos valores estéticos, os artistas brasileiros optaram pela exploração máxima da temática étnica, a qual também constitui a nação. A interação entre as várias etnias foi reconhecida como forma e força originais de nossa formação via “mestiçagem espontânea”. Com o decorrer das décadas, na avaliação de Silviano Santiago “o espontâneo foi concretado e se transformou no *pré-fabricado* consensual da

¹³⁰ ANTIAGO, In DUARTE & FONSECA, 2011, p.162.

¹³¹ SANTIAGO. In DUARTE & FONSECA, 2011, p. 164.

nacionalidade a construir”, mesmo se, no empilhamento do molde, “se neutralizassem as justas aspirações dos grupos étnicos em recuperação identitária”¹³². Assumindo um lugar intersticial, o artista se manteve simpático à causa que defendia, mas não parte das alteridades que dizia estar representando em seus textos. Havia, portanto, uma enorme distância entre o discurso político e o discurso artístico.

Esta diferença entre o *discurso político* e o *discurso artístico* é bem entendida no conjunto dos textos negristas a que esta tese faz referência. O político está presente em atitudes e gestos até avançados para a época, como a inserção das alteridades na cena literária; porém, esta literatura, por um lado, avança ao trazer para os leitores universos pouco explorados, por outro o faz com bastantes limitações e idiosincrasias. Mesmo nas décadas posteriores, vale dizer, de 1930 a 1970, quando o negrismo ganha fôlego no universo do romance brasileiro, os escritores assumem deliberadamente posturas politizadas, mas ressalvas ainda precisam ser feitas.

Em “O autor como produtor”, texto originalmente publicado em 1934, Walter Benjamin¹³³ argumenta que, a partir da década de 1930, face ao crescimento de regimes totalitários no ocidente, os artistas precisam assumir posturas políticas, pois a arte não está imune aos revezes da sociedade. Além disso, cabe à arte o papel de conduzir à liberdade das consciências, o que lhe implica funcionar como um elemento de emancipação do proletariado - e dos demais oprimidos. Na visão do crítico, estava em pauta, a partir daquele momento o problema da autonomia do autor, o que implica sua liberdade de escrever num contexto de opressões de diversas ordens. A situação social da época, na visão do crítico, força o artista a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. De acordo com o filósofo, o autor, ao mesmo tempo em que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com outras

¹³² Idem, p.166-167.

¹³³ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

categorias de atores sociais, com os quais, antes, não parecia ter grande coisa em comum¹³⁴.

Benjamin pontua que as relações sociais plasmadas pelas manifestações artísticas são condicionadas por suas relações de produção¹³⁵. Estas seriam, na visão do filósofo, as determinantes para o posicionamento dos artistas. Ou seja, indagar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, e, não menos importante, como ela se situa dentro dessas relações são operações essenciais para a imersão em projetos literários de escritores que não se furtam de tratar dos problemas de sua época. Esses questionamentos, segundo Benjamin, seriam capazes de apontar a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época, bem como apontar os procedimentos utilizados para a construção destas obras. Evidentemente, o pensador não defende uma literatura meramente panfletária. Aliás, ele distingue a literatura e o panfleto e defende a *técnica*¹³⁶ como elemento motriz da qualidade literária.

A tendência político-criativa, na acepção de Benjamin, é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Para ele, esta organização demanda um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor:

o caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores¹³⁷.

¹³⁴ BENJAMIN, 1994, p. 129.

¹³⁵ BENJAMIN, 1994, p. 122.

¹³⁶ “Técnica é o que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto, a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre a tendência e qualidade, mencionada no início. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária”. (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 123)

¹³⁷ BENJAMIN, 1994, p. 132.

O pensador, portanto, aponta que o contexto de opressões conclama o escritor à reflexão e posterior apoio verdadeiro ao oprimido. No caso dos textos onde o negrismo se encontra, este apoio se dá aos oprimidos de maneira geral. Isto porque o universo negro é o condutor das tramas, porém não o único elemento oprimido nelas presentes. Aparecem também o branco pobre, o migrante, crianças, mulheres e estrangeiros.

Chama-nos a atenção o fato de, num momento de bastante apelo para que os escritores se posicionem face às opressões, os escritores negristas optarem por um lugar intersticial, justamente para garantir a circulação e ampliação da escala de consumidores. Os negristas assumem o *tema* relativo às alteridades, mas não se posicionam *ao lado* delas e esta operação é responsável, em grande medida, pela circulação “palatável” dos romances, já que eles realizam apenas relativo deslocamento de posturas na cena pública. O lugar de enunciação, aliás, ocorre num espaço vazio, localizado entre as posturas do *escritor burguês* e do *escritor progressista*, para usarmos mais uma vez uma definição benjaminiana¹³⁸. Levando em conta a definição, o escritor burguês é aquele que produz obras destinadas à diversão e trabalha a serviço de certos interesses de classe. Já o escritor progressista trabalha no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, à luta de classes e à transformação social.

O escritor negrista, ao mesmo tempo em que opera transformações no cenário social, justamente porque insere em seu discurso e atitudes políticas aspectos próprios de um coletivo oprimido, ainda reproduz, no âmbito de seu discurso literário propriamente dito, posicionamentos tipicamente conservadores. Até porque os escritores negristas não só advêm da camada dominante - e falam deste lugar - mas também é notório que reproduzem, em parte, o pensamento autoritário brasileiro, recaindo, pois, na mestiçagem de vetor único em direção ao branqueamento. O resultado desta equação é um discurso

¹³⁸ BENJAMIN, 1994, p. 120.

conciliatório, fruto da tentativa de justaposição entre um posicionamento progressista e conservador.

Para finalizar, assim como Benjamim, defendo que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, no caso dos escritores negristas, está condenada a funcionar de modo contraproducente enquanto o escritor permanecer solidário com a alteridade somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor cultural. De todo modo, o negrismo se apresenta como consciência possível e preparação de terreno para o surgimento da literatura afro-brasileira enquanto sistema.

Conforme procurei detalhar anteriormente, o termo *negrismo* não possui um único sentido e muitas vezes era confundido com a *négritude* pela crítica. Ao mapear as principais manifestações do negrismo no âmbito brasileiro, pude perceber que há nestes textos um ambíguo movimento. O primeiro é o de trazer para a cena literária o negro, sua realidade, os problemas que o tocam. Por isso, os textos se apropriam de elementos afrodescendentes e os reelaboram, como o universo religioso, a linguagem, o ritmo, a musicalidade, os dilemas históricos e sociais. O segundo movimento, paralelo ao primeiro, é a sustentação da temática negra a partir da exploração do exotismo que o universo abordado carrega aos olhares dos autores, bem como a utilização bastante carregada da comicidade e do erotismo. Aliás, penso que é exatamente o humor associado ao erótico os dois procedimentos principais na condução dos enredos dos romances.

Estes movimentos apontam para posturas distintas, as quais tentarei delinear aqui no campo do romance. A primeira delas deságua num discurso “ponta-de-lança” em relação aos questionamentos das bases da sociedade escravocrata, aos desmandos do universo patriarcal e encena o desejo de questionar a ordem vigente neste tipo de sociedade. Para isso, ao se questionar os pilares desta organização social, defende-se o fim da mão-de-obra compulsória como elemento obrigatório para a modernização do país. Conseqüentemente, emana do texto uma visão simpática em relação ao negro. Logo, os estereótipos típicos de uma mirada eurocêntrica, bastante corrente no

século XIX, são superados. Ainda que o sujeito de pele escura seja abordado secundariamente pelo enredo, nota-se uma inequívoca postura de valorização dele. A segunda delas é a de inserir nos enredos temas caros ao universo afrodescendente. Porém, justamente pelas vias do cômico, do exotismo e do erotismo, as cenas pouco abordam o negro enquanto sujeito, em sua inteireza. Talvez seja demasiado dizer que o objetivo é a exploração do outro a fim de torná-lo “palatável” ao gosto branco ou que o desejo de romper com o passadismo e com a estética bem comportada acabou por favorecer justamente estas imagens. Fato é, contudo, que estes percursos ambíguos, de ruptura, por um lado, e folclorização, por outro, a meu ver, encontram-se nos alicerces dos romances negristas.

A divisão didática proposta por Antonio Candido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, ensaio redigido em 1950¹³⁹, pode ser utilizada para a compreensão das linhagens negristas. Para Candido, o romance brasileiro no século XX se divide em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922; a segunda de 1922 a 1945; e a terceira começa em 1945. A primeira etapa pertence organicamente ao período que o crítico chama de pós-romântico e vai, grosso modo, de 1880 a 1922¹⁴⁰. A retomada da definição de Candido é de fundamental importância para esta tese justamente porque, a partir de cada uma das três fases, será possível discutir os principais procedimentos literários que formatarão as configurações do negrismo em romances brasileiros do século XX.

Desenvolverei as linhas de atuação das três faces negristas e proporei uma filiação dos romances a cada uma das faces do negrismo, a saber: a) a face sério-cômica; b) a face historicista; e c) a face metaficcional.

Como sabemos, a Semana de Arte Moderna (1922) foi o episódio responsável por dinamizar a produção e afirmação da nova literatura brasileira, pautada pela ruptura com o passado em diversas de suas manifestações. Ao lado de vertentes intimistas, com Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida,

¹³⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)”. In CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.

¹⁴⁰ CANDIDO, 2006, p. 120.

conservadoras, com Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, despontam renovadores de primeira ordem, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os quais arregimentaram o movimento Modernista e arejaram a cena literária nacional. A reboque, o negrismo de Mário de Andrade ganha contornos carnavalescos na poesia e na prosa, acertando definitivamente os ponteiros da literatura nacional. Assim como o próprio Modernismo, o negrismo de Mário de Andrade conseguiu abrir as portas para uma escrita que trabalha o tema negro inserindo-o pitorescamente no bojo da nação, contrariando as aparições do tema que o antecederam. *Macunaíma* (1928), por exemplo, ancora-se numa expressão inserida ainda na herança europeia, porém capaz de desvelar a sociedade brasileira, talvez porque faça das matrizes étnicas um *cadinho* em que a nação se elabora. O negrismo, nesta fase, principalmente com Mário de Andrade, consegue superar imagens etnocêntricas correntes em décadas anteriores. Embora uma das cadeias semânticas de maior densidade no romance de Mário seja a do riso, não se vê nos textos do escritor a prevalência de imagens do negro como animal, vítima ou puramente ressentido. Em *Macunaíma* e em *Poemas da negra* é possível encontrar, contudo, a condensação de estereótipos tais como a mulher enquanto objeto de sedução, a infantilização do negro e o negro enquanto sujeito irascível.

A postura do autor nos deixa como legado o fim da posição de inferioridade no diálogo com a literatura europeia, embora reconheça as influências de além-mar. A tensa relação do local com o europeu aqui abre espaço para a incorporação consciente de nutrientes literários, os quais são apropriados, deglutidos e devolvidos sob forma de arte. A partir de *Macunaíma*, as nossas supostas ou reais deficiências são reinterpretadas como superioridades. O negro e o mulato são incorporados com mais ênfase pela literatura não somente como objeto, mas fonte de inspiração e até mesmo exemplo. O “primitivismo africano” é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura brasileira.

É preciso sublinhar a influência da “arte primitiva” de origem africana, do folclore e da etnografia na caracterização das estéticas modernas. As

“inovações” de Picasso, Braque, Vlaminck, Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara e Juan Gris eram mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. No entanto, recebemos destes artistas as influências referentes às artes primitivas, o que mostra nosso olhar pouco direcionado à África. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas¹⁴¹, da poesia popular nos predisponha a aceitar e assimilar com bastante naturalidade procedimentos artísticos que na Europa representavam a ruptura profunda com o meio e as diversas tradições.

Na avaliação de Antonio Candido, a primeira fase do Modernismo (a qual, catalisa o negrismo no romance brasileiro), trouxe a comicidade, foi mais ousada do ponto de vista formal, mais autêntica na apropriação e uso de elementos do folclore e dos dados etnográficos, além de se apoiar em uma irreverência mais consequente, produzindo uma literatura mais crítica e profunda¹⁴². Deste momento em diante, a linhagem negrista se caracterizará por uma adesão franca aos elementos recalcados de nossa civilização, como o negro, o mulato, o mestiço, o popular, a ingenuidade e a malandragem.

Por sua vez, o romance negrista dos anos 1930 mostra-se liberto e amadurecido em relação à década anterior. Há, entretanto, uma retomada do Realismo/Naturalismo, notável, sobretudo, na exploração dos dramas e destinos humanos característicos do país.

A *marcha* (1941), de Afonso Schmidt, explora a decadência da aristocracia rural, trava diálogo com o romance regionalista de 1930 e destaca a formação do proletariado. O livro em questão faz parte da linhagem negrista justamente por explorar a questão étnica, evidenciada pela denúncia das condições precárias de vida no ambiente rural em decadência anos após a abolição da escravatura. O negro é visto como ser humano dotado de habilidades e profundidade psicológica, embora o narrador o faça recair em

¹⁴¹ O termo calunga foi tomado aqui no sentido de elemento sagrado dos candomblés de Pernambuco, no Brasil. Em forma de boneco de madeira, pomposamente vestido, o calunga deu origem e passou a ser a figura primordial nos cortejos. Foi trazido de Angola pelos escravos para o Nordeste brasileiro, fazendo parte do cortejo do maracatu-nação. A este respeito, vale a pena conferir PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*. Recife: Fundação de Cultura, 1981.

¹⁴² CANDIDO, 2006, p. 130.

estereótipos. Aliás, este tema também se faz presente, ao lado da luta do trabalhador, em boa parte da produção romanesca de Jorge Amado, a qual chamo também de negrista. Amado faz a junção do universo do trabalhador, visto como oprimido socialmente, com o universo negro, visto como oprimido etnicamente, a fim de compor um conjunto de textos em que a raça e a classe se identificam pelo anseio de emancipação. Para isso, as personagens negras e trabalhadoras são tratadas juntamente com seus dramas, de maneira a espelhar todo um coletivo (negro, proletário e brasileiro) diluído na nação. Trata-se de uma prosa empenhada em recontar tanto as lutas dos proletários, quanto em sublinhar as lutas dos afrodescendentes anônimos. As personagens, nesta medida, podem ser entendidas como metonímias de seres humanos reais, tal como acontece em *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado.

Vale destacar que o negrismo no âmbito do romance dos anos de 1920 e 1930 figura um vasto *corpus* de pesquisa humana e social, cuja proposta de intervenção na cena pública deixa sementes para as décadas seguintes, sobretudo as de 1960 e 1970, quando o negrismo é mais evidente em nossas letras. Ganha força a partir deste momento o trato com a matéria histórica.

Ainda de acordo com a delimitação de Antonio Candido, depois de 1940, há a constituição de um período novo. Na avaliação do estudioso, tomam conta do melhor de nossa produção certo repúdio pelo local, reputado apenas pelo pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior¹⁴³. Com relação à linhagem negrista desta época, os autores manifestaram pouco interesse pela literatura ideológica (seja ela de esquerda, seja ela de direita), o que não quer dizer que eles tenham se esquecido do compromisso político subjacente à literatura.

Nota-se uma abrupta separação entre as preocupações caras à estética e as ideologias nacionalista e economicista, cuja coexistência tensa havia assegurado bons resultados literários na década anterior. Com a definição cada

¹⁴³ CANDIDO, 2006. p. 134.

vez mais clara das posições (não só entre direita e esquerda, como antes, mas dentro da própria esquerda e da própria direita), os escritores-políticos se tornaram cada vez mais defensores de seus projetos particulares, os quais, lidos em conjunto, pareciam revelar diálogos com outras vertentes de pensamento crítico, como o marxismo ou mesmo a retomada do pensamento autoritário brasileiro. Conseqüentemente, a partir de então, o negrismo se solidifica enquanto vertente historicista, deixando forte legado para as décadas posteriores. Pode-se perguntar se esta tendência, a qual pretende escovar a história a contrapelo, no sentido *benjaminiano* da expressão, propõe de fato recontar os problemas étnicos da nação e a multiplicidade de experiências dos afrodescendentes, tomando por base uma proposta velha conhecida: a solução por uma terceira margem, a qual se materializa aqui por uma inegável proposta miscigenadora. Nem esquerda, nem direita; nem branco, nem negro, mas mulata é a face que se propõe para o país.

No romance negrista deste momento em diante, é significativo o cunho cosmopolita, ao menos do ponto de vista formal, sustentado pela vistosa erudição e complicados arrojados vocabulares. Sob a ótica do conteúdo, povoam os textos os problemas atemporais do destino humano, não raro tendo o Brasil ou a África como cenários, carregados de intenções simbólicas. Nesta perspectiva, o trânsito pelo Atlântico ressoa em travessias de diversas naturezas e que definem os rumos das personagens negras. Livros como *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt, e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos e *A casa da água* (1969), de Antônio Olinto, anunciam investidas pela exploração do tempo psicológico, algo que se solidificará em *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, por exemplo. Há, sem dúvida alguma, uma complexificação elaborativa dos romances negristas e, conseqüentemente, um aprofundamento na construção das personagens e tramas.

As três primeiras décadas do século XX foram responsáveis por traçar as diretrizes que serão seguidas pela linhagem negrista. A década de 1920 nos deu *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. A partir dele, emergem romances que se filiam ao que chamo de negrismo sério-cômico: *O mameleco Boaventura*

(1929), de Eduardo Frieiro; *Jubiabá* (1935), *O compadre Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; e *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos.

A década de 1930 nos deixa a preocupação com um intenso revisionismo histórico e social, ao focalizar personagens e acontecimentos marcantes envolvendo o coletivo afro-brasileiro, ou mesmo salientando a luta diária pela sobrevivência desta população, através de personagens e acontecimentos típicos. Ligam-se a esta tendência, que chamo de negrismo historicista *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Ganga Zumba* (1962) e *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983), de João Felício dos Santos; *Chica que manda* (1966), *Gongo sôco* (1966) e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos; e *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello.

As décadas subsequentes catalisaram o negrismo metaficcional, tendência que propõe a releitura do passado tomando para negá-lo quando preciso, modificá-lo ou reinterpretá-lo através da ficção. Localizam-se nesta tendência *O forte* (1965) e *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador; e *O trono da rainha Jinga* (1999), de Alberto Mussa.

O romance *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, é um caso à parte. Ele procura congrega todos os procedimentos correntes nas linhagens anteriores para dissimular as recaídas na estrutura do romance de fundação. O livro é o último sopro negrista no âmbito do romance brasileiro do século XX. Por isso ele merecerá tratamento em separado.

Esta classificação é apenas didática, pois os romances podem transitar de uma tendência para outra. De todo modo, o objetivo aqui é facilitar o estudo de cada uma das tendências negristas no âmbito do romance brasileiro do século XX, tomando metonimicamente *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos como representante do negrismo sério-cômico; *A marcha*, de Afonso Schmidt, e *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, como exemplos do negrismo historicista; *A casa da água*, de Antonio Olinto, com

como figurante do negrismo metaficcional; e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, como encruzilhada negrista, ou seja, síntese das linhagens anteriores.

II. CONFIGURAÇÕES DO NEGRISMO

Capítulo 2 - O negrismo no romance sério-cômico

De acordo com Bakhtin¹⁴⁴, o riso e suas formas constituem campos pouco estudados no âmbito da criação popular¹⁴⁵. Os trabalhos de natureza acadêmica, na visão do crítico, centram-se no domínio da seriedade e das culturas oficiais. Estas formulações, feitas nas décadas iniciais do século XX, diziam respeito a revisitações sobre fenômenos culturais de base popular em momentos fundamentais para a formação da consciência crítica ocidental, quais sejam a Idade Média e o Renascimento. Assim, conforme a orientação do estudioso, para compreender as particularidades culturais do povo, seria necessário mergulhar nos eventos típicos da praça pública, dentre os quais três mereceriam destaque porque seriam capazes de refletir a cultura do período: as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras representadas nas praças públicas, etc); as obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversas natureza, sejam elas orais ou escritas; e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc;)¹⁴⁶.

Dentre estas, o carnaval propriamente dito, subdividido em suas sub-manifestações (festa do asno, festa dos tolos, festas do templo, festas agrícolas, cerimônias e ritos civis da vida cotidiana) seria o responsável por materializar com mais intensidade o espírito contestatório e dúbio da época. Este espírito influenciaria momentos posteriores, de acordo com Bakhtin:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica [...] ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado, os quais pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida a que os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo*¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Mikhail, BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

¹⁴⁵ BAKHTIN, 2008, p. 3.

¹⁴⁶ Idem, p. 4.

¹⁴⁷ Idem, p. 4-5.

Ao esforço consensual típico dos discursos de autoridade, opõe-se o riso, que promove uma ampla percepção da existência discursiva pautada pelo dissenso. O riso dessacraliza e coloca em evidência os mecanismos constitutivos do discurso do poder. Conseqüentemente, são problematizadas a seriedade e a imutabilidade dos discursos oficiais, juntamente com suas ordens e hierarquias.

Pode-se entender o negrismo no romance sério-cômico, proposto por esta tese, como a transposição do espírito carnavalesco para a literatura e outros sistemas semióticos. Para isso, é necessário revisitar Mikhail Bakhtin, o autor que melhor trabalhou o conceito de carnavalização e suas apropriações. O estudioso inicia suas reflexões sobre o carnaval no capítulo IV de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Porém, é no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*¹⁴⁸ que ele refina e desenvolve seu pensamento sobre o tema. A introdução de seu estudo sobre Rabelais traça as principais características do carnaval enquanto festejo, ao passo que os capítulos seguintes o tratam como procedimento literário¹⁴⁹.

Os gêneros ligados à comicidade são amplamente marcados por uma concepção carnavalesca do mundo. Logo, esta ótica coloca a palavra numa relação singular com a realidade, pois tudo é visto, conforme ensina José Luiz Fiorin, “numa relatividade alegre”¹⁵⁰. Já segundo Bakhtin, esta tradição se inicia com os gêneros cômicos do passado helênico, mais precisamente coma sátira menipeia¹⁵¹. Posteriormente, passa pela Idade Média, pelo Renascimento, com

¹⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

¹⁴⁹ O autor desenvolve esta ideia no estudo sobre os gêneros discursivos, em *Estética da criação verbal*. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

¹⁵⁰ FIORIN, 2006, p. 90.

¹⁵¹ De acordo com Bakhtin, *A ceia de Ciprião (Coena Cypriani)* e *Vergilius Maro grammaticus* inauguraram a literatura cômica medieval em latim e exercem influência preponderante sobre suas tradições. A literatura cômica latina chegou à sua apoteose com o *Elogio da loucura*, de Erasmo e com as *Cartas de homens obscuros (Epistole obscurorum virorum)*. A literatura cômica em língua vulgar era igualmente rica e mais diversificada ainda. Ganham espaço as paródias e travestis laicos que escarneciam o regime feudal e sua epopeia heroica, tais como o romance de cavalaria paródico *A mula sem freio (Aucasin et Nocilete)*. Posteriormente, surgem duplícies paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama paródia

Rabelais, influencia Dostoiévski, no século XIX, desaguando na produção literária modernista ocidental do início do século XX¹⁵². Na minha opinião, o negrismo não fica imune a esta herança carnavalesca.

De acordo com Bakhtin, a sátira menipeia ainda exerce influência nos dias atuais, mesmo que sua essência se faça renovada. Embora sua intensidade esteja diluída, ela é veículo da percepção carnavalesca do mundo. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o crítico russo sintetiza as principais características da sátira menipeia, base do discurso carnavalizado¹⁵³. São elas: a) os traços cômicos são acentuados, o mesmo acontecendo com a presença de personagens ligadas ao riso; b) há um desejo de ruptura com as normas históricas, ou seja, um anseio de libertação da tradição e das exigências da verossimilhança exterior; logo, há ampla defesa da liberdade inventiva e temática; c) as mais irreverentes peripécias inventadas são justamente aquelas que colocam à prova a verdade estabelecida; d) são discutidas questões de fundo metafísico, como a morte, a vida e o sentido da existência; e) preferência por elementos fantásticos, bruscamente inseridos na trama, como forma de quebrar a seriedade própria da verossimilhança; f) há recorrência a estados psíquicos pouco habituais no âmbito literário da época, como a loucura, o pesadelo, as doenças mentais, a dupla personalidade, as paixões avassaladoras, dentre outras; g) a preferências pela excentricidade na construção dos personagens, vista principalmente pelos deliberados escândalos e pelas reiteradas infrações às leis estabelecidas, seja nos gestos, nas atitudes ou na fala; h) presença de paradoxos que perturbam as certezas vigentes; i) invenção de utopias sociais; j) mistura de gêneros os mais diversos, a qual deságua num imenso pluriestilismo; e, finalmente, l) focalização das agendas

sacra. Além disso, existiam outras variedades da literatura cômica latina, como, por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. Cf. BAKHTIN, 2008, p. 12-13.

¹⁵² Vale lembrar que autores, como Linda Hutcheon, consideram que, no chamado pós-modernismo, transmutam-se determinados procedimentos típicos da carnavalização, quais sejam, principalmente, a polifonia, o riso, e a paródia. Cf. HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Voltaremos a este assunto na seção 4 deste trabalho.

¹⁵³ BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993. p.115-206.

contemporâneas, entendidas como principais elementos literários¹⁵⁴. Estas características do discurso carnavalizado operam como veículos condutores do negrismo, aqui entendido de maneira ampla.

O carnaval, para Bakhtin, não se resume a uma temporada. A versão analisada pelo pesquisador russo não se resume a uma temporada de suspensão do trabalho, tampouco se refere a uma apresentação a qual se contempla, mas se refere a uma festa da qual participa toda a população. Ela é vivenciada, experimentada; não há atores, palco ou distanciamento: os participantes são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos do carnaval.

Neste sentido, conforme pontua Bakhtin, o carnaval é encerra duas vidas: uma é a vida oficial, austera e triste, obediente às regras sociais estabelecidas; outra é a da praça pública, liberta, irrigada pelo riso ambivalente, pelas profanações, pelas inconveniências admitidas, pelos contatos familiares. Uma existência não exclui a outra, mas se apresentam como faces de uma mesma moeda, separadas apenas pela perspectiva temporal. Enquanto uma é experimentada, a outra é suspensa. Isso não quer dizer que uma face anule a outra. No carnaval, a comicidade toma conta dos participantes e a seriedade se faz presente de alguma forma, pois ela é questionada em diversos momentos e através de múltiplas estratégias.

No carnaval, a lógica cotidiana é invertida. São suspensas as interdições, as diversas restrições, as barreiras e distanciamentos, as normas que regulamentam a vida social, enfim. O evento propõe a quebra das hierarquias e o fim de todos os impedimentos que elas acarretam. Há também a suspensão do medo, manifestado sob as alcunhas da piedade, da veneração e da etiqueta. As fronteiras de idade, gênero e condição econômica são temporariamente apagadas a fim criar um instante de aproximação entre as pessoas. O resultado desta operação é o contato livre e familiar entre os diversos atores sociais e a vazão para os gestos de libertação das coerções, além, claro, de espaço para um discurso franco como expressividade modelar da festa. Vale sublinhar que a

¹⁵⁴ *O diálogo dos mortos*, de Luciano de Somósata, segundo Bakhtin, é exemplo clássico de sátira menipeia e fonte para outros autores que surgem posteriormente.

semiose do carnaval questiona ludicamente as normas. Inclusive, a força do riso que lhe é peculiar potencializa a liberdade e implode qualquer marca de autoritarismo e seriedade.

Ainda de acordo com o autor, as principais categorias da percepção carnavalesca são: o contato familiar, sem obediência às hierarquias, através de uma linguagem recheada de obscenidades e distante das recomendações de boas maneiras; o caráter excêntrico, o qual facilita a expressão do elemento oprimido e favorece que o marginal se torne momentaneamente central; o estímulo do contato entre elementos que se encontram separados na ordem cotidiana, tais como o sagrado e o profano, o alto e o baixo (material ou corporal), o sublime e o grotesco, o belo e o feio, a sabedoria e a tolice, o original e a cópia, dentre outros. Alguns atos carnavalescos, estudados por Bakhtin, merecem destaque neste trabalho.

Para Bakhtin, a época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso¹⁵⁵. Neste momento, o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, sendo considerado uma das formas capitais de expressão da verdade sobre o mundo na sua totalidade. Ele é um ponto de vista particular sobre o mundo, que o percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério. Nas palavras do pensador, “somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo”¹⁵⁶.

A vasta e diversa cultura popular calcada no riso, a partir da Idade Média, viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. Neste contexto, o riso tem uma significação positiva, regeneradora, criadora. E foi graças a essa existência extra-oficial, muitas vezes até clandestina, que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, instaurando na cena pública ampla lucidez.

O riso possui características bem definidas de acordo com o crítico. Ele é universal, já que faz parte da essência humana. Sua manifestação pode variar

¹⁵⁵ BAKHTIN, 2008, p. 57.

¹⁵⁶ BAKHTIN, 2008, p. 57.

no tempo e no espaço, seguindo as coordenadas das culturas em que desenvolve. Ao universalismo e à liberdade do riso liga-se sua relação essencial com a verdade popular não oficial. Isso porque a partir da Idade Média, onde o riso carnavalesco se intensifica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ao contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Dificilmente, o poder, a violação, a autoridade empregam a linguagem do riso. Por fim, a terceira característica marcante do riso é justamente sua ligação indissolúvel e essencial com a liberdade. Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou se estreitava a depender do contexto e da permissividade da cultura em que ele se manifesta.

Vale ressaltar que o riso carnavalesco, elemento fundamental para toda a tradição sério-cômica, engloba um elemento de vitória não somente da vida sobre as incertezas da morte, mas também sobre o temor emanado por tudo que oprime e limita. O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúcido.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo do espírito categórico, dos elementos de medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade ambivalente de 'segunda natureza do homem' e oposta à seriedade¹⁵⁷.

Por fim, Bakhtin adverte que, no século XVII, o carnaval começa a perder o seu caráter público. Ele passa por transformações e começa a ser alocado em espaços privados. Nos dias de hoje, o carnaval é pouco vivenciado e mais assistido. A partir do referido século, na ótica do estudioso, a literatura carnavalesca se inspira na literatura carnavalesca precedente e não no festejo propriamente dito. A carnavalesca, portanto, se converte em uma tradição

¹⁵⁷ BAKHTIN, 2008, p. 65.

literária em diversos sistemas ocidentais. A partir do século XIX, com Dostoiévski, e do século XX, com os diversos modernismos, a literatura sério-cômica ratificou a separação entre os gêneros, ajudou a implodir os sistemas ideológicos fechados, os estilos monovocais, o próprio cânone, trazendo para si, inclusive, questões deixadas de lado ou pouco discutidas, como as questões étnicas e de gênero. Conseqüentemente, ela colocou em evidência a introversão de autores e movimentos literários calcados na arte pela arte e auxiliou na diminuição da distância entre os autores e suas personagens.

Meu propósito ao retomar os conceitos bakhtinianos de riso e carnavalização não é aplicá-los rigidamente. Até porque um dos atributos fundamentais da concepção carnavalizada é a flexibilidade. Note-se, por exemplo, que os romances *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, tem a carnavalização como principal procedimento constitutivo. Minha intenção, portanto, é analisar o negrismo a partir do viés do riso e da carnavalização, tal como entendidos por Bakhtin, tendo como objeto de análise os romances mencionados, inseridos que estão na tradição sério-cômica.

2.1 Mário de Andrade

Iniciarei contextualizando Mário de Andrade e seu *Macunaíma*, perfazendo parte de sua fortuna crítica, justamente por acreditar que a explosão do negrismo aconteceu com este autor.

Mário Raul de Moraes Andrade (SP 1893 – SP 1945) foi poeta, contista, romancista, crítico literário e musical, além de folclorista. Passou a maior parte de sua vida em São Paulo, cidade com a qual manteve forte ligação. Formou-se em Ciências e Letras em 1909. Estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1911. Em 1917, passou a colaborar com críticas de arte na *Folha da Manhã* e em *O Estado de S. Paulo*, entre outros periódicos. Já com o pseudônimo de Mário Sobral, lançou, nesse mesmo ano, seu primeiro livro: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Foi um dos responsáveis pela criação da

Revista Klaxon e organização da Semana de Arte Moderna, em 1922. Publicou nessa data *Pauliceia desvairada*, considerado o primeiro livro de poemas do Modernismo, no qual se encontram princípios de colagem típicos da pintura da época. Ainda na década de 1920, publicou obras importantes, que marcaram o movimento modernista em verso e prosa: *A escrava que não é Isaura* (1925); a poesia experimental de *Losango cáqui* (1926); o uso do folclore nos poemas de *Clã do jabuti* (1927); os contos de *Primeiro andar* (1926); e o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927). Ainda em 1927, realiza sua primeira viagem etnográfica à Amazônia, pesquisando e recolhendo manifestações de cultura popular. Do conhecimento adquirido sobre o folclore nacional conjugado ao tratamento literário requintado e abordagens psicanalíticas dos mitos resulta o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, lançado em 1928. Nos anos 1930, dirige o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, funda a Discoteca Pública e promove o 1º Congresso de Língua Nacional Cantada, além de dar grande impulso à Revista do Arquivo Municipal. Entre 1938 e 1940, reside no Rio de Janeiro e leciona estética na Universidade do Distrito Federal, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

No que se refere à recepção crítica de Mário de Andrade por parte dos historiadores da Literatura Brasileira, de modo geral pudemos notar que a tendência é o destaque para a proposta de inovação artística do autor contida principalmente no *Prefácio interessantíssimo* e em *Macunaíma*. Antônio Candido, em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, e Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, destacam as diversas facetas do escritor e sua atuação enquanto homem público. O projeto abrangente dos manuais, entretanto, não pressupõe a verticalização da leitura do romance publicado em 1928 pelo artista. Ambos os críticos reconhecem que o texto, meio epopeia, meio novela picaresca, destaca-se principalmente por empregar diferenciadamente a fala brasileira, o que para eles ajuda a consolidar as conquistas do Modernismo. Bosi, por exemplo, reconhece “a fusão entre uma gramática lusitana e uma *práxis* linguística afetada por elementos indígenas e

africanos e cada vez mais atingida pelo imigrante europeu”¹⁵⁸. Segundo este crítico, Mário foi assertor de uma modalidade de linguagem que conseguiu plasmar, para o registro da arte e da prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial de diversos segmentos sociais¹⁵⁹.

Segundo Gilda de Mello e Segundo Souza¹⁶⁰, Mário de Andrade busca na “análise do fenômeno musical” e no “processo criador do populário”¹⁶¹ referências constantes para a construção de *Macunaíma*, o que resulta na presença no livro de amplas leituras da etnografia, do folclore e da psicanálise. Justamente no aproveitamento de ritmos populares, o autor busca representar sonoridades africanas, a fim de ambientar diversas cenas do romance aqui iluminado. O escritor, desta maneira, mergulha a fundo no amplo debate do período sobre a mentalidade considerada “primitiva”, delimitando, portanto, um dos procedimentos negristas. É preciso lembrar também que o autor se vale de procedimentos típicos do negrismo em ambiente europeu, do negrismo caribenho e do negrismo poético, ao trazer para o livro referências africanas adaptadas ao cenário brasileiro.

Carlos Sandroni, em *Mário contra Macunaíma*¹⁶², propõe uma incursão na obra de Mário a partir da atuação do escritor no Departamento de Cultura de São Paulo. O trabalho propõe a falta, em sentido amplo, como o principal elemento de reflexão sobre literatura e sobre atuação do intelectual. “Reflexão que aponta a falta de caráter, como falta por excelência, matriz e fundamento das incontáveis outras faltas que nos agravam”¹⁶³. Em *Macunaíma*, a falta motiva os diversos deslocamentos do protagonista, segundo o autor. Se o autor defende o signo da falta como um dos principais eixos norteadores do romance de Mário de Andrade - e a busca incessante pelos mitos fundadores do Brasil

¹⁵⁸ BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 354.

¹⁵⁹ A este respeito, vale a pena conferir “A língua radiofônica”, “A língua viva” e “O baile dos pronomes”, artigos que Mário de Andrade publicou em *O empalhador de passarinho* (1944).

¹⁶⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde – uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 11.

¹⁶¹ SOUZA, 1979, p. 11-12.

¹⁶² SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma* São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

¹⁶³ SANDRONI, 1988, p. 20.

operam como exemplo deste aspecto - Sandroni parece não perceber que a presença do negro em *Macunaíma* também se processa como falta em sentido duplo: numa primeira acepção, o negro é trazido à tona para ajudar a compor a multifacetada identidade nacional; num segundo sentido, não percebido pelo estudo, é que falta também a Mário uma caracterização mais realista dos elementos afrodescendentes que figuram no livro.

Organizado por José Augusto Avancini e Márcia Ivana de Lima e Silva, a quarta edição de *Porto e vírgula*¹⁶⁴, caderno de ensaios publicado pela Secretaria Municipal de Porto Alegre em 1993, dedicou-se a Mário de Andrade. Assim como boa parte da recepção crítica sobre o autor, optou-se, no projeto da publicação, pela reunião de reflexões produzidas por personalidades marcantes no campo das artes e da crítica. O objetivo principal desta edição foi o de marcar o centenário de nascimento do escritor. Figuram nela Antonio Candido, Eduardo de Jardim Moraes, José Augusto Avancini, Iná Camargo da Costa, dentre outros.

Em “O serviço da inteligência”, Antonio Candido¹⁶⁵ traça um panorama das atuações de Mário de Andrade, com destaque para as vertentes literária e intelectual. Entende o crítico por atuação intelectual as conversas travadas com o poder público e sociedade civil, a fim de despertar a sensibilidade deles para as questões culturais brasileiras, tais como tradição e ruptura, configurações do caráter nacional, e os percursos da Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, na década de 1930.

No ensaio “Uma temporalidade nacional”, Eduardo Jardim de Moraes¹⁶⁶ destaca dois temas fundamentais do Modernismo brasileiro – e bastante presentes em toda a vasta obra de Mário de Andrade: a modernização do país e sua inserção no concerto internacional. Um assunto não está dissociado do outro. Com relação ao primeiro, na avaliação do crítico, Andrade procurou sobretudo nas cartas, artigos e em *Macunaíma*, a expressão do caráter

¹⁶⁴ AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993.

¹⁶⁵ CANDIDO, Antônio. “O serviço da inteligência”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p.9-12.

¹⁶⁶ MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 13-20.

universalista do país, através de uma escrita que congregasse os elementos locais. Nesta medida, o segundo tema lhe é consequência. O Brasil encontra-se numa posição “privilegiada”, porque capaz de suplementar e desestabilizar o coro unívoco da modernização de vetor europeu, calcado na ideologia do progresso.

Eduardo de Jardim Moraes apresenta trecho de um artigo publicado por Mário de Andrade em 1925, no jornal *A noite*, em que o ícone modernista trata da problemática nacional:

Ora, o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento de nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e nos enxertos de civilização que grelam nele. Porém compostando também a nossa função histórica para conosco e para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça no dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura¹⁶⁷.

Na interpretação de Eduardo Jardim de Moraes, as categorias Raça e Nação expressam, para Mário de Andrade, as faces interna e externa de uma mesma realidade. A primeira categoria, para Moraes, diz respeito à constituição íntima da vida nacional e a segunda se refere à entidade brasileira inserida no contexto internacional. A Raça, nestes termos, seria portadora da nacionalidade e é a tradição que garante a sua identidade e permanência. Contudo, Moraes deixa de perceber que a matriz africana está presente na obra de Mário e de tal forma decisiva que ajuda a compor o mosaico nacional brasileiro representado pela metáfora da Raça, tal como cunhada por Andrade. A tradição aqui resgata manifestações colhidas de diversas fontes indígenas, das várias Áfricas negras e de heranças europeias, talvez melhor representadas pelo “herói sem nenhum caráter”, o qual, ao romper com as fontes tradicionais, via paródia, atualiza-as justamente pela referência que a elas faz. Neste movimento tenso e paradoxal, de negação e afirmação, equilibra-se *Macunaíma*: negro e branco (embora

¹⁶⁷ ANDRADE, Mário. In MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 14.

“opte” pelo clareamento de sua pele); rural e citadino; preguiçoso e viajante, dentre outras definições possíveis.

Márcia Ivana de Lima e Silva¹⁶⁸, em “O crítico literário”, pontua a atuação de Mário de Andrade como um dos leitores mais qualificados de seu tempo. Segundo ela, o escritor e crítico foi quem “melhor captou a verdadeira dimensão da Semana e do Modernismo e, por isso, foi quem teve o maior senso crítico em relação aos acontecimentos”¹⁶⁹. A mesma tendência segue José Augusto Avancini¹⁷⁰ em “O crítico de arte”. Neste ensaio, contudo, o autor defende ainda que Mário de Andrade tinha como “necessidade mais imediata a busca pela brasilidade”¹⁷¹, algo que tomou conta de todos os seus escritos. No entanto, embora reconheça a importância do legado indígena, o ensaísta não explica em que consiste a brasilidade de Mário, tampouco o papel da cultura afrodescendente para ela.

Múltiplo Mário, livro organizado em 1997 por Maria Ignez Novais Ayala e Eduardo de Assis Duarte¹⁷², demarca a importância do intelectual modernista para as Letras e para a intelectualidade do país, também no contexto do centenário de nascimento do autor. Neste trabalho, os organizadores afirmam buscar “a conexão que desvelasse o intelectual múltiplo”¹⁷³, a qual esteve voltada para o fazer literário e, ao mesmo tempo, para a reflexão ensaística, musical, etnográfica e linguística por parte do autor de *Macunaíma*. Não menos importante, foi proposta do livro abordar os aspectos da atuação do intelectual enquanto professor, missivista, dirigente e agitador cultural. “Intelectual *múltiplo* na expressão e na ação; na sensibilidade e na consciência da diversidade cultural; *múltiplo* no ouvido atento às falas do povo e à riqueza do cadinho

¹⁶⁸ LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. “O crítico literário”. In MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 49-52.

¹⁶⁹ Idem, p. 49.

¹⁷⁰ AVANCINI, José Augusto. “O crítico de arte”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 71-78.

¹⁷¹ Idem, p. 72.

¹⁷² AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997.

¹⁷³ AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997. p. 11.

cultural chamado Brasil”¹⁷⁴. Assim os organizadores definem a vida pública de Mário. Para o viés desta tese, merece salientar os trabalhos de João Alexandre Barbosa e Silviano Santiago.

No ensaio “As tensões de Mário de Andrade”, João Alexandre Barbosa¹⁷⁵ desenvolve a tese da pluralidade do escritor, a qual recusa qualquer tipo de síntese. Curiosamente, as tensões entre as matrizes étnicas, presentes fortemente em *Macunaíma*, não são tratadas pelo ensaio. Aliás, estas são encobertas pela faceta popular correntemente trabalhada na obra andradina.

Por sua vez, Silviano Santiago¹⁷⁶, em “Ora (direis) puxar conversa!”, destaca os diversos diálogos epistolares travados por Mário de Andrade com figuras ilustres de nossa cultura, tais como Câmara Cascudo, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. O texto sublinha a atuação do intelectual em questão como principal arregimentador do Modernismo e como um dos condutores das formas com que este movimento ganha no Brasil. Conforme escreve Santiago, Mário tinha necessidade de um “interminável exercício [que] serve a uma única necessidade intelectual: a de dialogar com todo e qualquer ser humano, numa indistinção fraterna”¹⁷⁷. Talvez esta necessidade também fosse a de *Macunaíma*, desde sua saída do Uraricoera, passando por todo o Brasil, até chegar a São Paulo. Assim como o “heróis sem nenhum caráter”, seu autor trava um duplo diálogo: um interno, com sua identificação afrodescendente irrequieta – e negada, haja vista a cena do banho na fonte, a qual culmina no clareamento da personagem; outro externo, metaforizado, por exemplo, nas interlocuções de sua personagem mais famosa com diversos seres de nossa cultura, o que inclui, sem dúvida, Tia Ciata e Exu.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ BARBOSA, João Alexandre. “As tensões de Mário de Andrade”. In AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997. p. 79-88.

¹⁷⁶ SANTIAGO, Silviano. “Ora (direis) puxar conversa!”. In AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997. p. 145-156.

¹⁷⁷ Idem, p. 145.

José Luiz Passos publica um lúcido trabalho sobre a escrita de Mário de Andrade. Trata-se de *Ruínas de linhas puras*¹⁷⁸, reunião de quatro de seus ensaios em torno do livro *Macunaíma* ou, nas palavras dele, uma “abordagem multifacetada de uma das obras canônicas do Modernismo brasileiro”¹⁷⁹. O primeiro ensaio procura situar *Macunaíma* numa determinada tradição de romances brasileiros, marcada pelo riso. No mesmo diapasão que afina o “herói se nenhum caráter” estariam *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. O segundo ensaio aborda a poesia e os recursos que nela são empregados, de modo a se repetir no romance de 1928. O terceiro ensaio aproxima *Macunaíma* de *Ulisses* (1922), de James Joyce. Aqui, ambos os protagonistas são lidos justamente a partir das características psicológicas e pelas peripécias que os aproximam. Por fim, o quarto ensaio compara o capítulo “Carta pras Icamiabas” à *Carta ao rei d. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, revelando mecanismos que causaram choques culturais, conforme os dois textos apresentam. Também neste trabalho, não se verificou qualquer menção ao negro enquanto horizonte temático na ficção andradina.

José de Paula Jr.¹⁸⁰, em sua tese de doutorado, estuda a fortuna de primeira hora crítica sobre *Macunaíma*. São recuperados vinte e quatro pronunciamentos em fontes primárias, os quais demonstram os juízos estéticos e as perspectivas que orientavam a leitura do romance naquele momento. Em pauta nas leituras da época, o nacionalismo, os processos de modernização e o vigor modernista anunciado pelo texto. O confronto de opiniões da crítica com pronunciamentos do próprio Mário de Andrade contidos na correspondência privada ou em textos publicados em periódicos constitui um diálogo de múltiplas vozes, cuja análise revela a coincidência de posturas críticas adversas com as principais ideologias nacionalistas conservadoras (Alceu Amoroso Lima, Graça Aranha e Gilberto Freyre), enquanto as posturas favoráveis se aproximam do

¹⁷⁸ PASSOS, Jose Luiz. *Ruínas de linhas puras: quatro ensaios em torno a Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.

¹⁷⁹ PASSOS, 1998, p. 11.

¹⁸⁰ PAULA Jr. José de. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda – 1928 a 1936*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006. (Tese de doutorado)

modernismo de resistência implícito na rapsódia. Para José de Paula Jr., o cotejamento dos pronunciamentos de Mário de Andrade com a recepção crítica veiculada no calor da publicação do romance esclarece também a relação entre *Macunaíma* e o projeto Modernista do próprio autor: “a rapsódia, concebida, sobretudo, como obra de arte, fato estético de linguagem” e, não obstante, realização máxima do que ele chama de “literatura de circunstância”, ou seja, literatura que responde a um contexto imediato, associada às noções andradinas de “primitivismo” e de “nacionalismo crítico”¹⁸¹.

Priscila Loyde Gomes Figueiredo¹⁸², ao estudar a obra prima de Mário, atenta para o estilo enunciativo do livro. A intenção da autora é focalizar em primeira instância as enumerações, as quais são compostas, sobretudo, por elementos da natureza brasileira, de maneira a interpretá-las como mecanismos de superação do atraso material e cultural do país. Neste intento, a autora também focaliza elementos da cultura afro-brasileira, entendendo-os como componentes da teia enumerativa. Porém, não pontua o tratamento (irônico) que o universo negro recebe no romance.

Um dos trabalhos mais instigantes, considerando a empreitada desta tese, é o de Dadie Kacou Christian¹⁸³. A proposta de ler *Macunaíma* a partir de elementos literários e culturais negro-africanos é bastante corajosa e abre possibilidades de leituras profícuas para o livro. O trabalho denuncia as bases que tem norteado os estudos sobre a obra em questão, quais sejam as vanguardas europeias e as culturas indígenas, via incursões sem seus mitos. O argumento da tese de Christian é demonstrar que tanto Mário de Andrade quanto o escritor negro-africano, tomado sem sentido amplo, fundamentam-se numa mesma tradição para construir suas obras. Esta tradição é pautada pela oralidade, pelo trabalho com o código linguístico, de modo a reelaborar a vertente dominante, e pela problemática inerente à forma, a qual não “cabe” nos

¹⁸¹ PAULA JR, 2006, p. 6.

¹⁸² FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006. (Tese de doutorado).

¹⁸³ CHRISTIAN, Dadie Kacou. *Um africano lê Macunaíma: uma interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. (Tese de doutorado).

modelos descritos pelos estudos ocidentais. O trabalho prossegue discutindo o sentido da rapsódia no romance e para o escritor negro africano e, finalmente, propõe uma leitura de *Macunaíma* a partir do conceito de “força vital” de R. Placide Tempels. Nas palavras do próprio autor, ao contrário do que se poderia pensar, “a obra-prima de Mário de Andrade mantém laços com a literatura negro-africana, os quais podem servir de fundamento para a interpretação a partir das culturas e da literatura negro-africana”¹⁸⁴. Porém, as reflexões esbarram numa visão distanciada sobre a representação do negro em Mário de Andrade, intento que levaremos a cabo neste trabalho. Dadie Christian escolhe trabalhar com *Macunaíma* alegando que “dentre os raros livros da literatura brasileira [*Macunaíma*] tratou positivamente – no tempo de sua publicação – a temática do negro e sua cultura”¹⁸⁵. Na minha visão, a leitura do estudioso africano recai no mesmo distanciamento que acomete boa parte da crítica ocidentalizada sobre o livro: não perceber que o negro é construído no romance enquanto tema, assunto, através do “primitivismo” e exotismo típicos do início do século XX e, no caso do romance, associado à carnavalização.

2.1.1 Situando *Macunaíma* no contexto da Cultura

Quando Mário de Andrade publicou *Macunaíma* (1928), romance que se filia a uma vasta tradição sério-cômica no âmbito ocidental, o carnaval descrito por Bakhtin já havia sofrido inúmeras alterações e já havia se convertido em procedimento literário.

É indispensável lembrar que foi a *Semana de Arte Moderna* (1922) e suas repercussões a responsável pela projeção Mário de Andrade como figura decisiva do movimento modernista. Diante da proposta de renovar as mentalidades e as artes, o autor conseguiu sustentar sua obra por um arejado e lúcido projeto de recriação estética. Este mecanismo se deve, em grande medida, à carnavalização e à inserção do negro na literatura do período. No

¹⁸⁴ CHRISTIAN, 2007, p. 20.

¹⁸⁵ CHRISTIAN, 2007, p. 11.

primeiro caso, a carnavalização como procedimento literário questionou o esteticismo vigente e problematizou as heranças científicas ainda bastante fortes em nossas Letras. No segundo caso, a tematização do universo afro-brasileiro acertou o relógio de nossa literatura com as outras do ocidente e suplementou a configuração da nação tal como proposta em nossa arte da palavra. Se a literatura colonial brasileira e o Romantismo estiveram centrados na configuração das fronteiras nacionais e na constituição do indígena como heróis, o negrismo, durante o século XX, embora não idealize o negro, coloca-o como sujeito constituinte do país. Ainda que a visão deste seja construída por autores brancos, a operação valeu para a alteração do panorama artístico e identitário das décadas seguintes.

Herdeiro direto da linhagem sério-cômica, Mário de Andrade reelabora e condensa na narrativa diversos temas da mitologia indígena, elementos do folclore brasileiro e referências afrodescendentes, talvez para aludir o mosaico étnico que forma o país. *Macunaíma* segue também pelos caminhos de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e abre possibilidades para *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. Nos três romances, o riso, proveniente de estratégias típicas da carnavalização, é um dos principais procedimentos de construção. Associado à carnavalização, o riso ameniza o tom da crítica, conferindo leveza às narrativas e abrindo caminho para a problematização das questões sociais do país. Por isso mesmo são três obras que desafiaram o sistema cultural vigente, uma vez que propuseram, através de novos parâmetros da linguagem literária, o lançamento de outras informações culturais, diferentes em quase tudo das posições mantidas por uma sociedade dominada até então pelo reacionarismo e pelo “atraso cultural”.

A carnavalização, entendida enquanto um dos principais eixos da caracterização social representada em *Macunaíma*, aponta para o passado colonial brasileiro, mais especificamente para sua hierarquia. Ao apontar para este período, o texto sério-cômico de Mário de Andrade coloca em evidência as estruturas típicas da dominação portuguesa e que, de alguma forma, ainda vigoravam no século em que a obra foi escrita. O mato virgem e a cidade de São

Paulo, por exemplo, podem ser entendidos como alegorias da senzala ou da oca em detrimento à casa grande. Nesta perspectiva, o texto retrabalha a estrutura colonial brasileira e reencena antigos embates étnicos.

De acordo com Roberto Da Matta¹⁸⁶, a natureza da hierarquia colonial pauta-se pela rigidez das posições sociais e pela fluidez das relações entre os atores sociais. Essa fluidez é responsável pelo estabelecimento de laços de cordialidade entre os sujeitos, de modo a se quebrar os protocolos sociais e os limites entre espaços e territórios. O negrismo sério-cômico é um manancial que exemplifica esta relação. A função dos heróis e do vencedor tem sido representada pelo senhor branco ou personagens de fenótipo claro. Tem sido assim em todo nosso Romantismo, momento em que a figura do herói ganha contornos mais salientes. *Macunaíma* inova ao inserir como protagonista e “herói”, um mestiço, ainda que este sujeito tenha “negado” sua origem étnica no decorrer do texto. Ao fazer isso, o autor desestabiliza a rigidez da hierarquia colonial, pois metaforiza o direito de escolher a identidade étnica da personagem. A estratégia carnavalesca por detrás desta operação literária é a inversão dos papéis. Assume o heroísmo, ainda que “torto”, um sujeito oprimido, mestiço, de origem rural, grotesco, paradoxal, ligado ao baixo material e confuso. Nota-se também uma iminente paródia da épica, tal como propunha Rabelais.

Com a introdução do negro em uma narrativa que discute a formação da sociedade brasileira, Mário questiona a representação dos componentes nacionais. Mesmo que travestida em estratégias carnavalizadas, a alteridade também parodia a proposta romântica de Alencar e rompe com a hierarquia social do momento. O negrismo sério-cômico de *Macunaíma*, pautado pela carnavalização, atualiza o brasileiro, rasurando o idealismo romântico já no parágrafo de abertura:

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.
[...] Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais

¹⁸⁶ MATTA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.

de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava: Ai! Que preguiça!...¹⁸⁷

A narrativa procura reescrever a história da nação e, para isso, considera a mestiçagem. Não só isso: propõe a mistura desta com as estratégias típicas da carnavalização, cujo resultado é um texto ambivalente. O protagonista Macunaíma, “heróis de nossa gente”, advém da tribo dos “Tapanhumas”, variante de “tapanhuna” ou “tapuyuna”, vocábulo que, em tupi-guarani, significa “negro africano”, como mostra o *Vocabulário tupi guarani/português*, de Silveira Bueno¹⁸⁸. Com isso, o projeto autoral reinsere o negro na teia nacional. Porém, conforme escreve o romance, este negro se torna branco, o que lhe confere uma faceta ambivalente: ao mesmo tempo em que o modelo europeu constitui a personagem, residem nela traços das alteridades que formam o país. Esta passagem será comentada mais adiante. E o clareamento, inerente à mestiçagem presente no livro, presidirá o processo representacional do negro e do mestiço neste romance. Para tanto, o sério-cômico trará uma espécie de benção risonha, a qual autoriza imagens estereotípicas dos que se afastam do fenótipo branco.

Mesmo que o retorno de Macunaíma ao Uraricoera metaforize a morte dos projetos sociais das alteridades e, logo, a vitória das bases eurocêntricas, o autor, de alguma maneira, conseguiu promover deslocamentos em relação ao modelo social e disciplinar eurocêntrico, desvelando e afirmando o lado “primitivista”, o pensamento selvagem ainda não disciplinado pelas normas sociais. A carnavalização auxilia neste processo uma vez que ela propõe a ruptura com as normas e poderes instituídos, ou seja, o fim do temor aos poderosos. Macunaíma não teria enfrentado o gigante Piaimã, metáfora do coletivo dominante, sem algumas ressalvas garantidas pela carnavalização.

Percebe-se, pois, que as duas faces da personagem se complementam de maneira a delinear o aspecto da resistência cultural, na medida em que uma formação de base também popular habita o texto. A inovação em *Macunaíma*

¹⁸⁷ ANDRADE, 1997, p. 9.

¹⁸⁸ BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário tupi-guarani/português*. 3 ed. São Paulo: Brasiliavros, 1984. p. 333.

ocorre ao apresentar como herói do povo brasileiro o mestiço de negro e índio, fato que constitui uma representação positiva do segmento mais desprestigiado na escala de valores daquela sociedade sustentada por ideais racialistas. O negrismo sério-cômico, por meio da carnavalização, da revisitação da história e da miscigenação, abre caminhos para a compreensão das relações étnicas, as quais ajudam a compor a teia nacional. Por outro lado, “a criança feia”, bebê parido pela índia Tapanhumas, era “preto retinto” e como traço característico lhe era a “preguiça”. Não estaria o texto, via negrismo, deixando escapar signos condutores da verdadeira concepção étnica por parte do autor? Não seria a preguiça resultado das satisfações do baixo material e corporal, como apregoa a carnavalização, já que a personagem sente-se neste estado geralmente após dormir ou comer em demasia? Não seria esta ambivalência constitutiva do herói o salvo conduto necessário para inserir, em outras bases, o negro na narrativa brasileira? Esta inserção não obrigaria o autor a revisitar a estrutura colonial vivida no país, cuja forma de organização acentuou os embates étnicos?

Conforme explica Roberto da Matta, desde o Brasil colonial, vigorou e ainda é possível encontrar um modelo de interação racial particular e bastante conservador. Segundo ele, as relações sociais permitiram e ainda permitem uma certa troca de intimidade entre os grupos étnicos. O estudioso explica que, em função da hierarquia social do sistema colonial ser bastante enrijecida, as elites, a fim de não se sentir ameaçadas em suas estruturas de poder pela camada mestiça, travavam relações de cordialidade e trocas com as alteridades. A intimidade, nesta medida, ameniza as estratégias de mando e traz para o plano da conciliação as diferenças.

A interação envolvendo as matrizes étnicas formadoras do país ocorreu colocando-as em campos tensamente antagônicos. Este processo resultou em maior mobilidade de indivíduos no conjunto da posição de mando, deslocando, na nossa sociedade, a razão do preconceito racial da origem para o social, o que não quer dizer que não houvesse as duas formas de discriminação ou que a estrutura fosse flexível. Como lembra Da Matta, a hierarquia social no Brasil fundamenta-se em uma estrutura triangular, que apresenta, no vértice superior, o

branco e, nos vértices que compõem a base, o negro e o índio. Nesse triângulo que mostra as três matrizes da constituição étnica nacional se superpõe outro, invertido, que apresenta o resultado da relação entre as raças, a mestiçagem. Entre o branco e o negro está o mulato; entre o branco e o indígena, o mameluco, ambos compondo a base desse triângulo. No topo do segundo triângulo, que está colocado de maneira totalmente oposta ao primeiro, está o cafuzo, resultado do cruzamento entre negros e índios. O produto final do diagrama conduz a uma figura na forma de uma estrela de seis pontas. A hierarquia depreendida a partir desse diagrama coloca o branco no pólo superior; o branco mestiçado na posição intermediária superior; o negro e o índio na posição intermediária inferior; e no polo inferior o cafuzo¹⁸⁹.

Trago este esquema de Da Matta para sublinhar que em *Macunaíma* as passagens que tratam de temáticas étnicas e raciais, sobretudo com relação ao afrodescendente, confirmam o desejo de pertencimento à posição superior do diagrama, embora, mesmo após o “banho de civilização”, a personagem não consiga se “livrar” das marcas de suas heranças negras e indígenas. No livro, o branqueamento do herói não lhe altera as características “primitivas”, continuando ainda escravo do instinto preguiçoso e sensual que foi o ponto de conflito para sua inserção no mundo moderno, visto metaforicamente dentro do cenário de construção da nacionalidade. Neste sentido, o negrismo enquanto procedimento estético no livro opera num diapasão aparentemente conciliatório das questões raciais do país, ao propor um sujeito entrecortado do ponto de vista étnico como metonímia do país.

A apologia da mestiçagem em *Macunaíma* mantém para a cultura nacional a força de um mito, uma espécie de “fábula das três raças”, para usar uma expressão de Roberto da Matta¹⁹⁰, e que, até a atualidade, corresponde à maior força cultural do Brasil. A mestiçagem, enquanto ideologia manifestada nos discursos sociais, difunde a aceção de que, a partir dela, se possa integrar a sociedade em bases ideais e singularizar sua cultura. Para ele, esta fábula

¹⁸⁹ MATTA, 1987, p. 80.

¹⁹⁰ MATTA, 1987, p. 69.

possui a força de uma ideologia dominante, a qual define como “sistema totalizado de ideias que interpenetra a maioria dos domínios explicativos da cultura”¹⁹¹. Os resultados dessa concepção de sociedade são funestos enquanto instâncias discursivas, quando se fundamentam no contato étnico harmonioso porque apaga os rastros e resíduos da violência subjacente a esse processo.

Por outro lado, não se pode perder de vista que a defesa da mestiçagem, substância discursiva encontrada em *Macunaíma*, operou como espécie de “retórica de resistência”, diante de um contexto, onde tentava se estabelecer a teoria eugenista¹⁹². Esta resistência esteve ligada a procedimentos típicos da carnavalização. O posicionamento de Mário de Andrade tem o mérito de instaurar uma contraposição discursiva a um modelo que, em última instância, selaria o destino do Brasil como nação moderna, pronta a progredir, bem ao gosto das inspirações de “ordem” e “progresso” da época. Portanto, embora o autor modernista não tenha erguido um discurso extremamente revolucionário a ponto de romper com uma hierarquia social eurocêntrica (vide o branqueamento do heróis e seus desdobramentos), ou com o etnocentrismo europeu e a superioridade “branca”, ampliou as frentes para a construção de uma identidade nacional distante da postura monolítica proposta pelo eugenismo.

A pluralidade das influências culturais confere complexidade às relações sociais estabelecidas, ensejando um processo identitário internacional. A tentativa de definição deste “herói” brasileiro é marcada justamente por sua ambivalência, ou seja, pela dubiedade típica do carnaval. Nele encontra-se em conflito traços locais e eurocêtricos, os quais convivem de maneira tensa. Penso que esta tensão, além de estratégia de inserção do negro na literatura do início do século XX, também aponta para a natureza conflituosa das relações étnicas no Brasil.

Para Paulo Prado, um teórico contemporâneo dos modernistas (e dos negristas, portanto), estudioso sobre o Brasil, e para quem *Macunaíma* foi dedicado, a preguiza é uma decorrência do vergonhoso passado colonial e da

¹⁹¹ MATTA, 1987, p. 69.

¹⁹² A epígrafe desta tese, retirada de Paulo Prado, já adianta as propostas eugenistas no Brasil.

escravidão, mas que se tornou elemento constitutivo do caráter nacional do brasileiro. Ronaldo Vainfas¹⁹³ acrescenta que a analogia apresentada na citação com que Paulo Prado inicia seu *Retrato do Brasil* condena o país, por vocação e origem, ao “pecado” da estagnação paralisante. Assim, sob a metáfora do pecado, Paulo Prado entende o Brasil e descreve a constituição psicológica do brasileiro como melancólica, devido aos excessos da luxúria e da cobiça, e ao pendor para o romantismo.

Sintetizando o pensamento de Paulo Prado, no *post-scriptum* de *Retrato do Brasil*¹⁹⁴, prevalece o tom pessimista, no qual o autor tece algumas considerações sobre o caráter nacional do brasileiro:

Hoje é quase um lugar comum falar-se no *melting pot* em que se fundem as três grandes contribuições étnicas de nosso passado, representando três continentes, às quais se juntaram mais tarde as imigrações europeias de vários sangues que deverão ter profunda influência no brasileiro do futuro. A fusão foi iniciada desde a descoberta e diariamente continua a evolução em que se prepara a consolidação da raça e da sua estrutura social. Na ordem psicológica, o problema é igualmente complexo. Sugerimos nessas páginas o vinco secular que deixaram na psique os desmandos da luxúria e da cobiça, e em seguida, na sociedade já constituída, os desvarios do mal romântico. (...) Como reagentes nos faltaram, na nossa crise de assimilação, o elemento religioso, a resistência puritana da Nova Inglaterra, a hierarquia social dos pioneiros americanos, o instinto de colaboração coletiva. *Ubi bene, ibi pátria* diz o nosso profundo indiferentismo, feito de preguiça física, de faquirismo, de submissão resignada diante da fatalidade das coisas¹⁹⁵.

Há em Paulo Prado a condenação dos costumes coloniais, enfatizando o caráter luxurioso das alteridades e o desregramento do português. Sua teoria sobre a entrega sensual e espontânea das indígenas e negras à virilidade do colonizador pode ser o paradigma de compreensão do autor para analisar as relações raciais no país. Para o autor, todos, desde o período da colonização, “constituíram descendência pelo cruzamento com cunhas”¹⁹⁶, o que, na visão dele, foi o elemento indicador dos parâmetros do povoamento do Brasil.

¹⁹³ VAINFAS, Ronaldo. “Introdução ao *Retrato do Brasil*”. In SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 910.

¹⁹⁴ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

¹⁹⁵ PRADO, 1962, p. 163-164.

¹⁹⁶ Idem, p. 19.

Consequentemente, a concubinação se tornou uma regra geral, trazendo como resultado a implantação da mestiçagem¹⁹⁷.

Esta chave de leitura tem sido bastante utilizada enquanto procedimento constitutivo dos romances negristas, os quais trabalham o contato sexual, através do signo *luxúria*, como condição *sine qua nom* das relações étnicas e raciais no país. Para o erotismo exagerado contribuíram como cúmplices, na visão de Prado: “o clima, a mulher indígena ou a escrava africana”¹⁹⁸.

Talvez o estudioso levasse em conta o contato interétnico apenas como elemento de satisfação sexual do gênero masculino, de maneira a refutar qualquer relação minimamente estável e com fins familiares entre matrizes étnicas diferentes, pois essa mistura degradaria o país. Para Prado, que não considerava a carnavalização, o que imperava naquele contexto era a ausência de regras sociais de acordo com a moralidade. O intelectual ainda defende a mesma tese de Anchieta: as mulheres indígenas, mais sensuais que os homens de sua etnia, se ofereciam aos homens brancos, em razão de considerações priápicas¹⁹⁹. O mesmo raciocínio valeria para as mulheres negras em relação aos homens brancos. Afirma o autor:

As negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios. Desde crianças começavam a corromper os senhores-moços e meninas dando-lhes as primeiras lições de libertinagem. Os mulatinhos e crias eram perniciosíssimos. Transformavam as casas, segundo expressão consagrada e justa, em verdadeiros antros de depravação²⁰⁰.

Prado ainda assevera que a mulher negra, no país, “era uma simples máquina de gozo e trabalho no agreste gineceu colonial”²⁰¹, o que já adianta a visão que diversos autores negristas construirão sem seus romances. Para finalizar, o estudioso pontua a “passividade infantil da negra africana”, que veio

¹⁹⁷ Idem, p. 22.

¹⁹⁸ PRADO, 1962, p. 99.

¹⁹⁹ Cf. VAINFAS, 2002, p. 167.

²⁰⁰ PRADO, 1962, p. 117-118.

²⁰¹ PRADO, 1962, p. 41.

“facilitar e desenvolver a super-excitação erótica em que vivia o conquistador e povoador”²⁰², e que venceu tão profundamente seu caráter.

Em *Macunaíma*, por exemplo, o herói, já clareado pelo banho, em suas andanças pelo país, comporta-se como o conquistador na acepção que Prado atribui. Ao possuir os corpos de diversas criaturas femininas mestiças, ele se “aproveita” de seu caráter sedutor e da oferta fácil de brincadeiras por parte das fêmeas para corroborar seu epíteto de Imperador. O contato aqui possui um vetor garantido em outros romances negristas: o homem, branco, e as mulheres, mestiças, como Ci, mãe do mato, para a qual não se poderia esperar fenótipo ariano.

Este aspecto, naturalizado pela carnavalização, pelo riso e pela mestiçagem, sob auspício de reescrever a história do negro no Brasil, será bastante produtivo nos romances negristas.

2.1.2 A identidade negra em questão

No conjunto material de que Mário de Andrade se valeu, encontramos a mesma mistura étnica da música popular brasileira de sua época, a qual bebeu dos traços indígenas retirados de Koch Grunberg, Couto Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros. Acrescentem-se a isso as cerimônias religiosas de origens africanas (candomblé e umbanda principalmente), evocações de canções ibéricas, tradições lusitanas e contos tipicamente brasileiros. Este conjunto de traços constitutivos confere ao discurso da narrativa uma ambiguidade essencial, ou seja, um lugar discursivo ambivalente entre o “primitivo” e o europeizado. Este lugar, insisto, opera como “autorização” para inserir, em outras bases, o negro na literatura brasileira das décadas iniciais do século XX.

No capítulo “Maioridade”, por exemplo, há um episódio fundamental para a compreensão deste lugar discursivo em que se encontra *Macunaíma*. Os índices exteriores da conformação física da personagem que dá nome ao

²⁰² PRADO, 1962, p. 42.

romance, aqui, tanto definem a sua aparência quanto atestam o caráter ambíguo da personagem e do discurso do autor. Trata-se da sequência episódica em que a cotia, espantada com a esperteza do herói-menino, resolve “lhe igualar o corpo com bestunto”, jogando sobre ele lavagem de gamela. Eis as palavras do livro:

Então [a cotia] pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma afastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum home taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá²⁰³.

Não seria demasiado inferir desta cena duas características contrastantes, bem ao gosto do riso carnavalesco. A primeira aponta para o leitor que a “carinha enjoativa de piá” e a “cabeça rombuda” do herói são sinais externos de uma desarmonia que marca a permanência do infantil no adulto ou, em outros termos, do “primitivo” no civilizado. Nesta segunda via de análise, se, por um lado, o corpo de Macunaíma já começou seu desenvolvimento, por outro lado, o cérebro permanece ainda imaturo e, portanto, representa, em certa medida, o pensamento selvagem. O “alto” e o “baixo” corporal, contudo, norteiam a construção do corpo da personagem. Nota-se que o cérebro, ligado ao alto, à razão, ao pensamento nobre, como assevera Bakhtin, aparece com um cérebro em fase de maturação. Por outro lado, o baixo, inscrito no corpo da personagem, é desenvolvido, em fase adulta e, portanto, no auge de suas possibilidades. O riso inaugurado pelo contraste improvável para o herói assegura o pacto de leitura e naturaliza as cenas carnavalizadas do livro.

O riso está ligado ao princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. As imagens referentes ao princípio material e corporal são a herança da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a

²⁰³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. 30 ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997. p. 16.

diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores. A esta concepção, Bakhtin chama de “de realismo grotesco”²⁰⁴.

No realismo grotesco, os elementos material e corporal são princípios sensivelmente positivos, os quais não aparecem separados dos demais aspectos da vida. Eles são percebidos como universal e popular; logo, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a toda pretensão de significação independente da terra e do corpo. No âmbito da linguagem carnalizada, o realismo grotesco possui caráter positivo e afirmativo. O grotesco aqui se materializa, sobretudo, num corpo, que é, ao mesmo tempo, popular, coletivo e genérico.

O corpo grotesco, um dos mais importantes tecidos representacionais do carnaval, se opõe ao corpo em sua perspectiva clássica. A festa em questão prioriza a imagem do corpo contrária àquela defendida pelo cânone do classicismo. Nesta perspectiva, o corpo é sempre uma imagem acabada, pronta, simetricamente proporcional, em vigorosa maturidade, sempre bem depurado de todas as marcas de nascimento e desenvolvimento. Logo, os corpos são jovens, vistosos em toda a sua beleza, proporcionalmente bem definidos, sem orifícios abertos (olhos, nariz e ânus) e sem protuberâncias salientes (seios e ânus, por exemplo). De maneira oposta, o corpo grotesco é ambivalente, como defende Bakhtin, seja condensando a contradição morte e vida, isto é, extremos de um processo de que ele mesmo é parte, seja representando temporalmente a proximidade com o seu início ou fim terreno. O corpo grotesco não está pronto e acabado; logo, estão visíveis as escórias do nascimento ou da morte. Há preferência pelos corpos em estado de gravidez, parto, degeneração, com deformidades, desproporcionalidades e feiúra extremada. Trata-se de um corpo muitas vezes em plena satisfação de suas necessidades naturais, como a defecção, a micção, a realização sexual, dentre outras. São enfatizadas suas partes “abertas” ao exterior. Por isso, os orifícios e protuberâncias são enfatizados ou mesmo aumentados em suas proporções: a boca sempre se põe

²⁰⁴ BAKHTIN, 2008, p. 17.

bem aberta, o falo se representa em grande tamanho, o entre é avantajado, os seios são grandes, o ânus fica exposto.

O corpo de Macunaíma possui características típicas do “realismo grotesco” que aparecem no carnaval descrito por Bakhtin. Este grotesco está ligado a dois momentos extremados da existência: o corpo está para a fase adulta, assim como o rosto está para a infância. O grotesco aqui é produtivo, pois instaura uma iminente ruptura com os traços harmônicos dos estilos anteriores a Mário de Andrade. A falta de simetria abre possibilidades à imaginação e à configuração de outro estado de coisas. Além disso, a personagem Macunaíma coloca em xeque o herói nacional como uma síntese às avessas do herói épico. Vale lembrar que o corpo grotesco, como o de Macunaíma, permite associar elementos heterogêneos, de modo a aproximar o que está distante. Isso sem contar que rompe com o ponto de vista dominante sobre o mundo, o que permite olhar o universo com novos olhos.

Em cena logo adiante, no mesmo capítulo, há a mesma contradição, só que de maneira ainda mais sutil. “As lágrimas escorregando simetricamente pelas faces infantis do herói iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabecinha”²⁰⁵. O contraste essencial se mostra bastante profícuo enquanto procedimento de construção de uma das maiores personagens de nossa literatura. O problema que vejo aqui é exatamente o fato de esta distorção da realidade também parecer presidir a visão que o autor constrói das “culturas primitivas” as quais ele representa, pois são inevitáveis os estereótipos oriundos do “baixo” corporal que configura a personagem.

Este estudo não pode ser furtar de propor o agrupamento em categorias das imagens de negros no romance, a saber: o negro é visto como feio ou como macaco; a cor escura é tratada como sujeira; Exu, entidade religiosa de origem africana, é tratado como diabo e elemento maligno; há inequívoca folclorização e exotização ao representar traços da cultura afrodescendente; e, por fim, focaliza-se o cheiro e o cabelo do negro como índices identitários negativos. Tudo isso

²⁰⁵ ANDRADE, 1997, p. 26.

diluído num discurso cômico, o qual opera como índice permissivo às imagens negativas em relação ao negro.

Defendo que os estereótipos do negro e do índio, principalmente quando a partir de uma postura etnocêntrica, contribuíram para difundir a proposta racista de que o branco é um ser superior, neutro e normal. Dentre as formas latentes de discriminação contra o sujeito não-branco, talvez seja a negação de seu direito à existência humana a mais constante. A branquitude é a condição normal e neutra da humanidade: os não-brancos constituem estado de exceção. E este estado a literatura negrista procura marcar. *Macunaíma* não estaria imune a tal esquema de estereótipos, justamente porque ele condensa uma faceta adulta e uma cabeça de piá, o que significa dizer que a personagem carrega a tensão essencial entre o “primitivo” e o europeizado, conforme apontamos. Em outras palavras, o corpo de Macunaíma é signo de dilema identitário e disputa ideológica entre projetos distintos e conflitantes de identidade étnica, graças à carnavalização que lhe serve como sustentáculo ideológico.

Já na apresentação da personagem, é possível notar o tratamento dado ao fenótipo negro: “[Macunaíma] era **preto retinto** e **filho do medo da noite**”, “uma **criança feia**” [marcas minhas]²⁰⁶. Os signos escolhidos para caracterizar a personagem já destoam de qualquer possibilidade de entendê-lo enquanto herói de nossa gente. Via carnavalização, os adjetivos nobres são substituídos por outros que instalam o riso como condição para o pacto de leitura que se quer estabelecer desde a primeira página. Há inequívoco rebaixamento do “Imperador” à condição de um sujeito destituído de características nobres, tais como a beleza, a força, a coragem. Sobraram-lhe, é verdade, a astúcia, a ambivalência e a capacidade de contestação que lhe é peculiar. Inclui-se aqui a sua condição étnica numa sociedade que anseia ao branqueamento.

No intuito de construir, por exemplo, uma engraçada cena em que Macunaíma e Jiguê se encontram com uma fonte mágica de água, escapa um elemento no mínimo questionável: perceber a cor enquanto *defeito e sujeira*. “Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, **água**

²⁰⁶ ANDRADE, 1997, p. 9.

lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um **filho da tribo retinta** dos Tapanhumas²⁰⁷ [marcas minhas].

O “pretume” é a marca que deve ser apagada, numa espécie de ritual de “purificação” ou branqueamento do brasileiro. O trecho sugere a assimilação do representante da tribo Tapanhumas. O “branco louro” e de “olhos azuis”, em que se transforma Macunaíma, na economia das relações raciais do período, funciona como passaporte a diversos espaços sociais por onde circulará o herói. O branqueamento de Macunaíma lhe renderá bons frutos e boas brincadeiras na cidade de São Paulo, por exemplo. Eis novamente o humor e o erotismo como condutores de boa parte do discurso sério-cômico do romance. Além disso, a personagem introjeta a “naturalidade” de seu branqueamento, a ponto de estranhar a cor de seus irmãos. “Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém **a água estava muito suja da negrura** do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco a água pra todos os lados só conseguiu ficar da **cor do bronze novo**” [marcas minhas]²⁰⁸. Por sua vez, Maanape também tentou se “lavar” na fonte do Pezão do Sumé, mas só havia um pouco de água no fundo e, por isso, “Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por **terem se limpadado na água** santa” [marcas minhas]²⁰⁹. A vermelhidão de Maanape denuncia o clareamento enquanto elemento ideológico do romance e da linhagem negrista.

Não seria forçado afirmar que a equação que move a cena é a que o belo equivale ao branco; o negro equivale ao sujo e ao feio. Talvez o escritor tenha optado por uma cena desta natureza a fim de garantir o riso, metáfora da autorização social para a inserção do negro na literatura do período, ainda que o custo desta operação tenha sido recair em estereótipos.

Por ora, retorno à cena da fonte encantada, quando, mais uma vez, a cor aparece enquanto defeito e sujeira. Macunaíma teve dó de seu irmão e o

²⁰⁷ ANDRADE, 1997, p. 28.

²⁰⁸ ANDRADE, 1997, p. 28-29.

²⁰⁹ ANDRADE, 1997, p. 29.

consolou: “Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém **pretume foi-se e antes fanhoso do que sem nariz**” [marcas minhas]²¹⁰.

A “cor do bronze novo” foi a recompensa para Jiguê, que, ao menos, “lavou” seu pretume, metáfora do negativo na economia das relações raciais, segundo Macunaíma. O clareamento, que conduz a cena, reitera, bem aos moldes de outros romances negristas, o ideal de um país cada vez mais branco, livre, portanto, da “sujeira” da cor, vale dizer, das influências afrodescendentes. Curiosamente, o branqueamento é o prisma que conduz o olhar do romance, inclusive quando ele retrata a cultura afrodescendente.

Outro ponto digno de destaque é a comparação da cor negra da pele com o aleijão (“antes fanhoso do que sem nariz”). O aleijão, marca da incompletude corporal, já prevista pela carnavalização, por meio do grotesco, é visto como um sinal negativo, assim como o antigo pretume de Jiguê. Logo, na visão da personagem Macunaíma, a condição mulata é melhor que a condição negra. O texto alude, nesta medida, a todo o ideário do branqueamento e da eugenia, ao se posicionar favoravelmente à cor branca.

Para Stuart Hall, o corpo representa uma tela em que se inscrevem inúmeras marcas da dominação, da rebeldia e da resistência. “Existem aqui [no corpo negro] questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora”²¹¹. Já nos são conhecidas as marcas de ferro quente, as máscaras de folha de flandres, que deixavam cicatrizes profundas, a castração e o corte de orelhas ou dedos para marcar propriedade. O corpo negro foi violentado ao longo do tempo e muito dessa violência hoje se dá de forma simbólica como acontece em *Macunaíma*. As piadas envolvendo o corpo negro ainda são recorrentes, bem como a associação dele à degeneração, doença, sujeira, feiúra, etc. O corpo lavado também assinala a impossibilidade de transmissão da cultura negra ancestral e aponta para a assimilação da personagem aos valores

²¹⁰ ANDRADE, 1997, p. 28-29.

²¹¹ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Ecosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger & Sayonara Amaral. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2003, p. 343.

ocidentais. Pode-se falar em uma espécie de castração da negritude através da benção risonha que preside a cena do clareamento.

O tratamento negativo dado ao corpo de cor escura aparece em outras cenas do livro. Mais uma vez, “naturalizando” o tratamento por meio do riso carnavalesco, o romance dissimula seu projeto ideológico ao trazer ao plano principal a agressão a Caterina, a qual apaga o xingamento, também elemento sério-cômico, movido pelo formato do cabelo.

A mulatinha ali. Então Macunaíma deu um bruto dum tapa na peste e ficou com a mão grudada nela.

- Caterina, me larga minha mão e vai-se embora que te dou mais tapa, Caterina!

Caterina era mas uma boneca de cera de carnaúba posta ali pelo gigante. Ficou bem quieta. Macunaíma deu outro tapa com a mão livre e ficou mais preso.

- Caterina, Caterina! me larga minhas mãos e vai-se embora pixaim! sinão te dou um pontapé!²¹²

O texto recria aqui a linguagem familiar que era empregada na praça pública durante o carnaval descrito por Bakhtin, o qual se caracteriza pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas. No caso do romance, o alvo do xingamento é a personagem negra (“pixaim”). Vale lembrar que os epítetos injuriosos adquirem um tom afetuoso. O tapa aqui acontece depois de uma cena íntima entre Macunaíma e Caterina. As grosserias blasfematórias e os gestos carnavalescos, como o tapa, eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. Já os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade e para a instalação do aspecto cômico. Os demais fenômenos verbais, como as obscenidades, operam como metonímia das expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial.

A linguagem carnavalesca é familiar, permeada de injúrias e insultos. Contudo, estes gestos ou dizeres não possuem caráter ofensivo. São, na verdade, brincadeiras que servem para aproximar os participantes e quebrar, mais uma vez, a seriedade da vida cotidiana. Durante o carnaval, nas praças

²¹² ANDRADE, 1997, p. 39.

públicas, a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Esta peculiar maneira de comunicação produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. Bakhtin enumera alguns exemplos: as pessoas tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetivo; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um “terceiro” poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus. Todos podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc²¹³.

Pode-se dizer que toda a linguagem familiar e do povo, durante o carnaval, está impregnada pelos elementos do “baixo” material e corporal: obscenidades e grosserias, juramentos, textos e sentenças sagradas correntes travestidas e viradas ao avesso. “Tudo que entrasse nessa linguagem devia obrigatoriamente submeter-se à força degradante e renovadora do poderoso ‘baixo’ ambivalente”²¹⁴, lembra Bakhtin.

Neste aspecto, concordo com Regina Dalcastagnè²¹⁵ e Adécio de Souza Cruz²¹⁶, quando eles afirmam que, na literatura brasileira canônica, as vítimas preferenciais da violência tendem a ser, tal como na sociedade, mulheres, jovens, crianças e idosos e não brancos. No bojo da passividade social, típica da sociedade da imagem, emerge a “aceitação” da violência incidida contra a alteridade. No âmbito do romance, a “aceitação” é pactuada pela carnavalização e pelo riso, os quais naturalizam as relações sociais nela presentes. Os pesquisadores ainda denunciam a cor das vítimas da violência, numa equação

²¹³ BAKHTIN, 2008, p. 14.

²¹⁴ BAKHTIN, 2008, p. 75.

²¹⁵ DALCASTAGNE, Regina. *Estudos de literatura brasileira contemporânea: a personagem do romance*. N. 26. Brasília: Editora Universidade de Brasília, julho/dezembro 2005.

²¹⁶ CRUZ, Adécio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

em que quanto mais melanina o sujeito possuir, mais alvo de violência ele se poderá se tornar. Em outras palavras: reitera-se que estes sujeitos são as “vítimas preferenciais” da violência²¹⁷, em suas mais vastas e diversas formas de aparição, como assevera Dalcastagnè²¹⁸.

Vale sublinhar que a violência se processa fisicamente e simbolicamente. No primeiro caso, o tapa é a marca fundamental de agressão à vítima preferencial. No segundo, o xingamento do outro, tomando como elemento de agressão o cabelo, pretende atuar na diminuição da estima da alteridade. Via carnavalização, o corpo é visto como grotesco e inferior. O ponto de encontro, porém, é o contato íntimo entre Macunaíma e Caterina. Ambos, no romance, são movidos pela luxúria. Esta, por sua vez, opera como elemento resolutivo dos problemas étnicos nacionais, pois abranda as diferenças e sugere uma possibilidade de harmonia entre as matrizes formadoras na nação.

Em outra cena, Macunaíma tenta fugir do gigante Piaimã e se vê preso no quarto de Ceiuci. A condição para que ele ganhe passagem de fuga é acertar uma das adivinhas da filha do gigante Piaimã. Contudo, o que chama a atenção, mais uma vez, é exatamente o riso como elemento de dissimulação do tratamento que é conferido ao corpo negro. Acompanhemos o diálogo:

- Agora o que é que é: Qual o lugar onde as mulheres têm **cabelo mais crespinho**?
- Oh, que bom! isso eu sei! é aí!
- Cachorro! É **na África**, sabe! [marcas minhas]²¹⁹

Para além do esperado efeito cômico, a piada naturaliza no imaginário o cabelo crespo como algo exótico, não pertencente à cultura brasileira. Logo, contribui para a construção do imaginário acerca da mulher e do corpo da

²¹⁷ Segundo Yves Michaud, a origem latina da palavra significa o uso deliberado da força, sobretudo física, do vigor, potência, aplicados em quantidade a alguém ou algo. O crítico ainda assinala que a *violentia* se liga à força em ação, o uso desmedido do recurso de força. Conseqüentemente, ensina Michaud, estas acepções deságuam em um inequívoco caráter violento daquele que agride não estando em legítima defesa. (Cf. MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.).

²¹⁸ DALCASTAGNE, Regina. Estudos de literatura brasileira contemporânea: a personagem do romance. n. 26. Brasília: Editora Universidade de Brasília, julho/dezembro 2005.

²¹⁹ ANDRADE, 1997, p. 77.

mulher africana, algo próximo da realidade brasileira, mas também bastante diferente. Aliás, o paradoxo essencial que marca esta compreensão sobre o corpo negro já se manifestara em *Macunaíma*. Na cultura do país, o cabelo é marca diferencial entre o colonizador e o colonizado, senhor e escravo, “branco” e negro. Com o passar dos anos, o cabelo do negro recebeu estereótipos que os desprestigiam e imputam-lhes caracteres negativos. A referência ao cabelo no romance ganha conotação política. O cabelo, contudo, enquanto elemento identitário, é marcado no romance como signo negativo, bem ao gosto de boa parte de nossa literatura. Mas o cabelo não é o único elemento corporal a ser incorporado ao romance. O cheiro supostamente atribuído ao corpo do negro ganha relevo.

A árvore Dzalaúra-legue era responsável por produzir todas as frutas: “cajus, cajás, cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru **cheirando sovaco de preta**, todas essas frutas”²²⁰ [marcas minhas]. A comparação do cheiro do negro ao cheiro ruim será explorada em outros momentos do texto. No capítulo “Macumba”, todos os participantes já “tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura **budum** coty pitium e o **suor de todos**.” [marcas minhas]²²¹ O tratamento dado ao cheiro, entendido como forte e marcante nos ambientes, tenta impregnar no imaginário o tratamento dado à diferença. Se não há em nossa cultura uma delimitação clara ao cheiro do branco, o cheiro do negro, “budum” (“bodum”), liga-se a diferentes nuances de sentido, partindo do odor desagradável até o cheiro como elemento erótico.

O olhar branco, distante e folclórico, predomina na cena em que o herói, a fim de se vingar de Venceslau Pietro Pietra, o Gigante Piaimã, procura a “candoblezeira” Tia Ciata. Alguns elementos da descrição do templo religioso e da cerimônia que ali se passava são em verdade “macumba para turista”, dada a latente incompatibilidade com o mundo real, a começar pela “garrafa de pinga

²²⁰ ANDRADE, 1997, p. 32.

²²¹ ANDRADE, 1997, p. 45.

obrigatória”. Não fosse só isso, a condensação de pessoas nos transmite a ideia de que os rituais de candomblé seriam quase espetáculos, o que é inverossímil.

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um sairé para saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o Ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelé Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velhas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugas senadores, todas estas gentes dançando e cantando a resposta da reza²²².

A linguagem utilizada sugere a movimentação frenética no ambiente. O vocabulário aponta para esta direção sem, contudo, perder de vista a sua natureza “exótica”, se se levar em conta a incorporação de palavras de outras línguas, inclusive de África, e também das matrizes indígenas. Isso fazia parte do processo de renovação da língua portuguesa de acordo com o projeto romanesco de Mário de Andrade. No conjunto dos procedimentos composicionais dos modernistas, quebrar a sintaxe lusitana estava em primeira importância. A sintaxe, aliás, com tudo o que ela abarca. E uma das formas de subversão da linguagem imposta pelo colonizado é a inserção na literatura de vocábulos afro-brasileiros, o que arrasta consigo um imaginário cultural diferente daquele do dominador.

E era assim:

- Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinha de saudar:

- Ôh, Olorung!

E a gente secundando:

- Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata continuava:

- Ô Boto Tucuchi!

E a gente secundando:

- Va-mo sa-ra-vá!...

Docinho numa reza mui monótona:

- Ô Iemanjá! Anamburucu! e Oxum! três Mães-d’água!

²²² ANDRADE, 1997, p. 44.

Va-mo sa-ra-vá!...²²³

Um bom exemplo disso é o reiterado uso da palavra “saravá”. Curiosamente, o autor partiu dela para amplificar suas potencialidades semânticas. Assim como o vocábulo “axé”, “saravá”, oriundo do iorubá, é um elemento de saudação aos fiéis do culto umbandista. SA equivale em português a “força”, “senhor”; RA pode ser traduzido como “reinar”, “movimento”; e VÁ faz referência a “natureza”, “energia”²²⁴.

No Brasil, “saravá” pode significar, ainda, “salve” ou “viva”. O termo também é usado em religiões afro-brasileiras como mantra, ou seja, palavras de evocação mística ou sagrada, que elevam o espírito. Neste campo semântico da religiosidade, a palavra significa, portanto, a força que movimenta a natureza. A umbanda paulista utiliza “saravá” como saudação: “salve sua força”²²⁵.

Nesta dimensão, não muito distante da perspectiva outrora assumida por Nicolás Guillén, Mário de Andrade enxerta na linguagem de seu *Macunaíma* elementos de línguas africanas a fim de rasurar o bom comportamento da língua portuguesa. Contudo, os africanismos ganham conotação e tempero exótico num romance que inicialmente valoriza (porque traz à cena literária) a descrição de um terreiro religioso, ainda que a perspectiva que preside o olhar do autor seja distante e, por vezes, folclórica e marcada pelo riso. Veja este exemplo em que o texto mistura elementos típicos da cultura afro-brasileira e elementos do folclore, talvez na tentativa de sintetizar o cadinho cultural do país: “Saudaram todos os santos da pajelança, o Boto Branco que dá os amores, Xangô, Omulu, Iroco, Oxosse, a Boiúva Mãe Feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, todos esses santos e o sairê se acabou.”²²⁶ Não se pode perder de vista que o efeito cômico, oriundo do jogo linguístico que conduz a cena, opera no diapasão do riso, portanto, algo que não se deve “levar tão a sério”. Em minha leitura é

²²³ ANDRADE, 1997, p. 44.

²²⁴ Cf. PINTO, Altair. *Dicionário da umbanda*. Rio de Janeiro: Editora ECO, 1975. p. 167.

²²⁵ Idem.

²²⁶ ANDRADE, 1997, p. 45.

justamente este “não levar a sério” o principal elemento condutor do discurso racista dos romances onde o negrismo se faz presente.

Por falar em Guillén, indago se a utilização de expressões e ritmos africanos por parte de Mário de Andrade não seria uma atualização da postura do autor caribenho, justamente para temperar a literatura nacional com o “exotismo” de África. Eis os cânticos que aparecem no capítulo “Macumba”, os quais não são pontos de nenhuma entidade religiosa, mas criações intertextuais do próprio autor: “Bamba querê/ Sai Aruê/ Mongi gongo/ Sai Orobô Êh!...”²²⁷. E também: “Ô mungunzá/ Bom acaçá/ Vancê nhamanja/ De pai Gueguê/ Êh!...”²²⁸. A exploração dos sons vale antes como tentativa de naturalização no vernáculo brasileiro de sonoridades e expressões africanas do que como recriação de um ambiente de orientação religiosa, tal como inserido no capítulo do romance.

Ainda caberia a exploração dos deuses, na ordem em que aparecem, de maneira as seguir a importância na escala da umbanda. Olorung (ou Olorum) e as três orixás aquáticas, Iemanjá, Anamburucu (Nanã) e Oxum. Porém, a referência ao Boto Tucuchi extrapola o campo da religiosidade em questão e leva o leitor às águas amazônicas, local onde eles vivem, segundo a lenda. Certo é que a mistura de fontes faz parte da enunciação sério-cômica andradina, mas evocar o boto não seria a atitude de uma sacerdotisa, como Tia Ciata. Inclusive, o livro não a trata como sacerdotisa, mas como “macumbeira” e “feiticeira”. Entre uma designação e outra, há um fosso que aponta para o lugar de enunciação que preside o romance. Isto se repete logo adiante, quando Exu aparece em cena:

Quando sinão quando Tia Ciata parava gritando com gesto imenso:
- Sai Exu!
Porque **Exu** era o pé-de-pato, um janaíra **malévolo**. E de novo era o tormento na sala uivando:
- Uúum!... uúuum!... Exu! Nosso padre Exu!...
E o nome do **diabo** reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite. [marcas minhas]²²⁹

²²⁷ Idem.

²²⁸ ANDRADE, 1997, p. 46.

²²⁹ ANDRADE, 1997, p. 44-45.

A caracterização de Exu acontece de maneira folclórica e bastante relacionada ao cômico. Trata-se de uma entidade religiosa e não de uma forma de diabo. Tampouco está ligado ao campo da maldade. Ao contrário, é o mais humano dos orixás e, por isso, é bom e mal.

Os primeiros europeus que tiveram contato com a África já apontavam para o fato de que os orixás contrariavam as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente. Posteriormente, após a colonização do território africano, Exu foi cada vez mais identificado com o diabo²³⁰. Os recém-chegados cristãos não conseguiam enxergar a entidade religiosa sem o viés etnocêntrico e muito menos aceitar sua ambiguidade natural.

Em 1884, publicou-se na França o livro *Fétichisme e féticheurs*, de autoria de R. P. Baudin, padre católico da Sociedade das Missões Africanas de Lyon e missionário na Costa dos Escravos. Foi esse o primeiro livro a tratar sistematicamente da religião dos iorubás. O relato do padre Baudin é rico em detalhes e precioso em informações sobre o panteão dos orixás e aspectos de funcionamento do culto, tanto que o livro permanece como fonte pioneira da qual os pesquisadores contemporâneos não podem se furtar, mas suas interpretações do papel de Exu no sistema religioso dos povos iorubás, a partir das observações feitas numa perspectiva cristã do século XIX, são devastadoras. Não menos importante, são também amplamente reveladoras de imagens que até hoje povoam o imaginário popular no Brasil, para não dizer do próprio povo-de-santo que cultua Exu, pelo menos em sua grande parte. Exu, aliás, é retratado por Baudin como o chefe de todos os gênios maléficos, o pior deles e o mais temido. É também *Exu* palavra que significa “o rejeitado” ou “o gênio do bastão nodoso”²³¹.

²³⁰ Cf. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 38-83.

²³¹ BAUDIN, R. P. *Fétichisme et féticheurs*. Lyon, Séminaire des Missions Africaines - Bureau de Missions Catholiques, 1884. p. 49. apud PRANDI, Reginaldo. “Exu, de Mensageiro a Diabo. Sincretismo Católico e Demonização do Orixá Exu”. *Dossiê Revista Cinquenta*, n. 50, p. 46-63, jun.-ago./2001.

Talvez o que distingue Exu de todos os outros orixás é seu caráter transformador: ele tem o poder de quebrar a tradição, por as regras em questionamento, romper a norma e promover a mudança. Talvez por isso Mário o tenha escolhido para ser o “pai” de Macunaíma. Não é de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, uma vez que ele encarna o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser seu atributo.

A perspectiva que conduz a cena em que estão frente-a-frente Macunaíma e Exu é presidida por um olhar externo e alheio à condição afro-brasileira. Além de algumas imagens pouco verossimilhantes, colabora uma linguagem que explora o ritmo, a sintaxe, o léxico em formato que chamo de “arremedo de África”, isto é, uma apropriação, aos olhos do autor, do continente africano. Não se desmerece a simpatia do escritor pelo tema, porém não se pode deixar de salientar que a distância enunciativa é um dos aspectos constitutivos do negrismo no romance. Cabe assinalar ainda que o riso é um dos principais procedimentos de construção do livro. Nele, dissolvem-se tanto a visão distante quanto os estereótipos.

Para encerrar esta seção, gostaria de apontar a cena em que o romance condensa, em uma pretensa linha harmônica, diversas personalidades brasileiras enquanto simpáticas à cultura afrodescendente, de maneira a reiterar o mito do Brasil enquanto paraíso étnico e país sem conflitos.

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendras, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada²³².

Mário de Andrade acaba por traçar uma espécie de cartografia do negrismo no romance brasileiro, ao delinear autores, teóricos, personagens, referências históricas e procedimentos de construção literária que presidirão

²³² ANDRADE, 1997, p. 49.

outros romances caros à linhagem analisada nesta tese, como o riso, que permite a ampla abordagem da carnavalização, o componente histórico e a miscigenação étnica.

Por fim, é preciso pontuar que a estratégia da carnavalização, do alto e do baixo em coexistência, do riso, da conciliação e do branqueamento serão estratégias utilizadas em outros romances negristas. Sublinho o riso e a carnavalização por acreditar que eles são capazes de “naturalizar” as relações raciais presentes nos romances. As consequências vão desde a retirada da seriedade do discurso literário de caráter histórico, o que nos dá uma ideia de intimidade com as relações do passado, até a “naturalização” da miscigenação como vetor das relações raciais no país. Do ponto de vista do romance negrista, o caminho foi aberto por Mário de Andrade. Outros autores diluirão os procedimentos de Andrade no processo de construção de seus textos.

2.2 João Felício dos Santos

A estreia na literatura de João Felício dos Santos ocorreu em 1934, com o livro de poemas *Palmeira-real*. O universo da infância do autor e alguns questionamentos sobre a existência povoam este trabalho. Em 1956, lançou *João Bola*, adiantando um dos elementos mais destacados de sua produção escrita: o humor. As aventuras do protagonista que dá nome ao livro trazem o riso e trabalham as peripécias de um garoto bastante ativo.

No final dos anos de 1950, o escritor passou a incorporar em seus textos referências históricas. Nota-se tanto a recorrência à versão oficial, quanto a apropriação de versões da oralidade. Foram publicados livros de corte historiográfico e biografias romanceadas, como *João abade* (1958), sobre a guerra de Canudos, e *Major Calabar* (1960), no qual desenha um rigoroso retrato da invasão holandesa em Pernambuco. Esse livro veio ao público muito antes do musical de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar - o elogio da traição*, que seria vetado pela censura federal em 1965.

João Felício dos Santos tinha como objetivo retomar movimentos de contestação em que se inseriram os negros de modo a atualizar as personagens históricas ou anônimas que servem como título, protagonistas ou personagens secundárias de suas obras aqui mencionadas. O escritor encena o processo histórico por meio da “apresentação de microcosmo que generaliza e concentra”²³³, personagens-tipos, síntese do geral e do particular.

Romancista de veio predominantemente histórico, Felício dos Santos opta pela técnica documental em seus textos. Sua lente narrativa assemelha-se a de historiadores e antropólogos na incessante decodificação e codificação do acontecimento. Isto sem perder a consciência da dimensão ficcional de seus relatos. A câmera narrativa privilegia o mais fraco, eleva-o, mesmo por vezes correndo o risco de recair em estereótipos. Nota-se nele uma espécie de ânsia revisionista ao trazer novamente o fato histórico. A rigor, o revisionismo próprio dos romances históricos de João Felício dos Santos ilumina as várias resistências dos vencidos. Neste contexto, insere-se o romance *Xica da Silva* (1976), livro que reconta a trajetória da protagonista que lhe dá título.

Vale destacar o pioneirismo em abordar temas polêmicos como uma das principais características do autor. Um exemplo disso são os romances *Cristo de lama* (1964), o qual reconta a trajetória de vida de Aleijadinho, e *Carlota Joaquina - a rainha devassa*, publicado em 1968 e relançado em 2008 pela José Olympio Editora, antecipando em décadas o filme de Carla Camurati (1995). Já *Ganga-Zumba* (1962) antecedeu o famoso espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), de Giafrancesco Guarnieri e Augusto Boal. *A Guerrilheira* (1979), romance sobre a vida de Anita Garibaldi, serviu de inspiração para a série *A casa das sete mulheres* (2003) da Rede Globo. Felício dos Santos publicou ainda os romances *Ataíde, azul e vermelho* (1969), *Os trilhos* (1976) e *Benedita Torreão da sangria desatada* (1983). Contudo, foi *Xica da Silva*, que, graças ao cinema, se tornou a obra mais popular do autor. Eis as palavras do próprio escritor ao se referir a seus romances e personagens de corte histórico:

²³³ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 39.

Não há romance que não seja histórico. Apenas, a maioria focaliza personagens que se diluíram no anonimato mas que, nem por isso, deixaram de ter existência real. Ninguém cria uma personagem que não se inspire, ainda que inconscientemente, em alguém conhecido. Todas as personagens que se conhecem existiram de verdade, total ou parcialmente, mesmo aquelas criadas pelos que condenam o ir-se buscar na História seus vultos para que revivam a nosso modo. Mesmo porque, vultos célebres pertencem à humanidade. São de nós todos. Depois, quanto à fidelidade com que eu os retrato, quem poderá atirar a primeira pedra?²³⁴

A recepção crítica da obra de João Felício dos Santos foi relativamente tímida. A Academia pouco estudou seus textos, talvez por causa da aproximação que ele estabeleceu com a televisão e com o cinema. Desta forma, a fortuna sobre as adaptações cinematográficas e telenovelisticas dos livros de Felício dos Santos é bem mais significativa do que aquela sobre sua literatura²³⁵.

Os trabalhos de Junia Furtado²³⁶ merecem destaque justamente porque pioneiros em trazer para a cena acadêmica os aspectos lendários que envolvem a controversa Xica da Silva. A pesquisadora situa a personagem como sujeito de um discurso e ação afirmativos em meio às representações sociais excludentes. Além disso, destaca as subversões aos códigos dominantes empreendidos por ela através do erotismo e da sexualidade.

Contudo, conforme aponta novamente a pesquisadora, a dimensão dionisíaca presente na história de *Xica da Silva* não se esgota na explosão do erotismo, mas se faz presente também nas experiências místico-religiosas advindas da cultura africana e o seu cortejo simbólico, sem culpa e em comunhão com as forças mágicas da natureza. As cenas em que aparece a personagem sugerem um hibridismo cultural que se manifesta no

²³⁴ SANTOS, João Felício dos. www.joaodorio.com/Arquivo/2004/04,05/meuamigo.html, acesso em 21 de novembro de 2009.

²³⁵ O filme *Xica da Silva* (1976), dirigido por Cacá Diegues, nasce de uma iniciativa inédita até então em solo brasileiro: embora livro e filme sejam objetos independentes, o referido diretor escreve o roteiro do filme aqui em questão a quatro mãos, tendo a companhia do exímio romancista de veio histórico João Felício dos Santos, o qual também se torna personagem na versão cinematográfica.

²³⁶ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva: a Brazilian slave of the eighteenth century*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009.

comportamento, na linguagem, na gíngua do corpo, nas falas e sotaques. Por isso, oscilante entre o lendário e o histórico, ela oferece oportunidade de uma ampla reflexão sobre a cultura, naquilo mesmo que oculta ou deixa à sombra.

2.2.1 O mundo invertido de *Xica da Silva*

No romance sério-cômico *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos, a carnavalização aparece como importante procedimento literário, mesmo que diluída se comparada àquela existente em *Macunaíma*. Todos os elementos típicos do fenômeno, listados por Bakhtin e transcritos por Mário de Andrade, se fazem presentes no texto de Felício. O enfraquecimento deste mecanismo me leva a chamá-lo de *carnavalização de segundo grau*. O riso permanece como carro-chefe das ações. Ele, costumeiramente, aparece no livro misturado a outras estratégias, como a inversão da ordem, o rebaixamento, o questionamento das regras estabelecidas, entre outras, e que conduzem o negrismo. Estas estratégias, ligadas ao riso, serão analisadas neste subcapítulo. Para isso, serão considerados os discursos, as atitudes e as imagens das personagens negras.

É necessário considerar que o riso continua sendo espécie de autorização para a inserção do negro no romance negrista do século XX. A aparição deste sujeito, quando ligada ao riso, atenua o potencial de indagação das bases que sustentam a sociedade racista em que vivemos. Por outro lado, o riso, com seus inúmeros disfarces, consegue promover deslocamentos na ordem social.

As personagens pertencentes à elite econômica e social são submetidas a situações baixas, vis, grotescas, dignas de riso, em suma. Este artifício acaba por provocar um efeito de rebaixamento do grupo de poder, colocando-o ao lado do cômico, o que lhe retira a pompa e lhe questiona o mando. Manifestação típica da carnavalização, este também é um procedimento da vertente negrista sério-cômica: abordar o universo branco (dominante) procurando rebaixá-lo. O livro questiona o estado de coisas do universo sério, suspende-o, e instaura outra ordem. No lugar do dominante do mundo sério assume as rédeas sociais o

dominado. O universo ao avesso proposto pelo romance questiona as estratégias de mando senhorial e propõe uma espécie de “reinado momesco” à personagem Xica, que representa o estrato social oprimido.

É preciso considerar que, ao tratar do universo do dominante, o universo do dominado é contemplado, pois ambos se encontram em constantes e tensas relações. Esta ambivalência da relação, típica do carnaval, perpassa todo o livro, o qual se movimenta em torno das protagonistas Xica e João Fernandes. O questionamento dos lugares sociais e da consequente submissão dos brancos em relação aos negros ganha corpo na relação que a negra trava com João Fernandes, contratador de diamantes do Reino de Portugal no Tijuco, “escravo” de suas vontades, o que, conseqüentemente, instaura uma relação carnalizada.

Mas não é apenas o rebaixamento (talvez inconsciente) de João Fernandes que o narrador promove. Logo no início, o livro abre espaço para o riso, que suspende a ordem séria do dia-a-dia, e coloca uma personagem do grupo dominante em visível degradação, no sentido carnavalesco que Bakhtin anota para o termo. Xica esconde as calças do Sargento da Comarca, em breves instantes de este receber em sua casa o Intendente Mucó.

- Xica diaba, cadê minhas calças? – correndo em ceroulas por entre capados, galinhas, tomates, verduras, maianças de alhos, cebolas em réstia pendentes do teto [...] - Cadê minhas calças, moleca safada! [...] Era o Sargento-mor do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio das minas gerais Del-Rei dom José.
- Aonde tu estás, homessa!²³⁷

E nada de Xica aparecer frente ao Sargento. O esconde-esconde aqui já anuncia o poder que a jovem Xica exerce sobre o mandatário, que, diante dela, perde definitivamente a pompa e o mando, configurando uma típica inversão da ordem cotidiana. Na ordem natural dos acontecimentos, esta atitude de uma escrava seria passível de exemplar punição. Porém, na ordem carnalizada do romance, a personagem negra detém o controle das situações, ao contrário do que acontece no mundo real, ou seja, no cotidiano. O riso ajuda a compor o

²³⁷SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p.10.

rebaixamento da autoridade senhorial instituída, ligando-a a situações vis. O livro adianta o tom sério-cômico que o presidirá, através da carnavalização, entendendo-a como mecanismo de questionamento da ordem instituída. E também anunciando a chave cômica que pautava a representação da personagem negra.

Da mesma forma, a cena de chegada de João Fernandes ao Arraial do Tijuco reitera o riso carnavalesco que conduz a trajetória da personagem durante todo o livro. Novamente, o texto encena a inversão da ordem cotidiana, já que o homem mais poderoso do local era alvo de situações bastante cômicas, as quais lhe conferem um reinado às avessas na lógica da narrativa.

Anunciado aos quatro cantos da cidade como o grande nome vindo de Portugal, a fim de restabelecer a paz e a ordem, minadas por causa de sucessivas ações corruptas do poderio local, Fernandes acaba aparecendo no horizonte de Diamantina de maneira muito distinta de seus antecessores. Nada de pompa no comboio! É que o mulato Teodoro, garimpeiro e contrabandista, encontra com o agrupamento do português e lhe toma o cavalo baio, a fim de socorrer um companheiro de extração mineral. Há uma inequívoca recriação da praça pública, espaço onde o carnaval ocorre, quando João Fernandes anuncia sua chegada. A ele, inclusive, após se ver sem o cavalo baio, sobra apenas o ridículo de apeiar no arraial em um burrico. Mais uma vez, o universo sério do cotidiano é invertido e o vetor das autoridades (e domínio étnico) é alterado:

Com efeito: na frente de um comboio composto por um sem-número de bestas que estacionaram a alguma distância, João Fernandes seguiu até o *meio da praça* seguido, apenas, por Cabeça, seu escravo gigantesco, fiel sombra de todas as horas. Ali, saudado efusivamente pelos que o esperavam já impacientes, mas, contrastando violentamente com sua imponência ativa de *quase rei*, apeou-se, não de um soberbo animal, [...] mas desceu de um grotesco burro ruço, indiferente à festa, ao barulho, à gente, aos rojões, à música²³⁸.

O garimpeiro, perseguido na ordem real dos acontecimentos, é “promovido” a “opressor” da força oficial. A direção do controle e da ordem é

²³⁸ SANTOS, 1976, p. 28.

invertida, o que carnavaliza a seriedade do relato e questiona a verdade histórica que supostamente estaria presente no romance. A cena não deixa dúvidas quanto ao rebaixamento da autoridade de João Fernandes ao perder o seu cavalo para o criminoso e mulato Teodoro e ainda ter que apejar de um burrico. Aliás, a incapacidade de fazer valer o desejo e a autoridade já se anuncia como *causa mortis* de Fernandes, dada a sua tolerância aos diversos atos de corrupção praticados sob seus olhos no Tijuco.

A cena suspende a seriedade e ajuda a instaurar a ambiência malemolente que presidirá a narrativa, onde a austeridade e o riso se separam por uma tênue fronteira. Esta separação, por sua vez, serve de estratégia de inserção das personagens negras, as quais se localizam neste espaço fronteiro, como ocorre com a protagonista que dá nome ao livro.

Anuncia-se, nesta cena inicial, o destino do patriarca João Fernandes. Anuncia-se também a falta de atitudes repressivas, a incapacidade de comando do mandatário e a “transferência” destas funções à Xica da Silva, escrava e depois amante de Fernandes.

Páginas adiante, Xica, já ciente da incapacidade de João Fernandes em colocar rédeas nos desmandos acontecidos no Tijuco, empreende uma estratégia de combate e, por desdobramento, promoção da queda paulatina do poder do português, qual seja, a satisfação dos caprichos e desejos da ex-escrava. De um sapato branco, depois cartas de alforria para seus irmãos de cor, passando por uma Igreja, e chegando a um lago artificial e navegável, Xica carcome parte da fortuna de seu homem e gera enorme perplexidade nas pessoas poderosas que a rodeiam. A inversão se refere ao fato de que o controle da fortuna e das ações interventivas no espaço, na economia e na rota da exploração dos diamantes do arraial advém da ex-escrava, algo impossível na disposição do poder tal como no mundo real. Para isso, Xica troca favores dos poderosos pelo livre acesso ao seu corpo.

Contudo, a cena que ilumino é sintomática porque é possível ler nela mais uma ilustração do jogo de inversão típico da estratégia sério-cômica que preside

o discurso do romance em questão. Há uma elevação do poder da negra, ao passo que, paralelamente, há a queda de poder de Fernandes.

Xica, as amêndoas negras dos olhos voltadas para as estrelas que se viam dali, enormes como rosas de luz, sentiu que não só havia conquistado sua carta de alforria, como ganho de presente seu primeiro escravo de verdade. E pediu quase como um sopro de flor:
- Tu me dá um sapato branco?²³⁹

No romance, Xica não estabelece uma relação de mando e infortúnios aos seus cativos: ao contrário, compra-lhes e lhes dá a liberdade com as expensas de seu amante, o que também causa estardalhaços na cidade. Pode-se perguntar: a que custo se dá o fortalecimento de Xica? Ao custo da derrocada paulatina do poder de João Fernandes, visto que este não consegue colocar limites nos desejos mais recônditos de sua companheira.

O pedido derradeiro de Xica, a esta altura, é de um sapato branco. Inocente? Não. O sapato funciona como metáfora de acesso aos mais vastos e diversos lugares dentro do espaço do Tijuco. O calçado garante a Xica a igualdade, a abundância e a liberdade necessárias para participar dos círculos de poder da sociedade.

Sabe-se que, à época, vadio era aquele que perambulava pelas ruas sem “carta de ordem” de seu senhor e sem destino laboral certo. Portanto, “vadios” eram os escravos fugidos que, como seria de se esperar, andavam descalços e seminus. Estes cativos poderiam a qualquer momento ser presos pelos capitães-do-mato ou por força policial. O pedido de Xica, um sapato branco, não só rompe com este marco social, mas também possibilita livre trânsito nos referidos espaços de poder, tais como comércio, Igreja (exceto a do Carmo, reservada para brancos), casas das famílias tradicionais, ruas e praças. Desta forma, poderia ela, no mapa do Tijuco, colocar-se, fazer presente na cena pública, ser agente de transformação, corrompendo por dentro as engrenagens senhoriais, apesar de negra e ex-escrava. Mas o sapato também facilita a ela o

²³⁹ SANTOS, 1976, p. 69.

acesso aos homens mais poderosos do arraial. Calçada, Xica seria uma negra diferenciada da maioria.

E, segundo o narrador, é exatamente apropriando-se dos espaços metafóricos de poder que

Xica plantava a sementeira de seu futuro império. E plantava com segurança e ordem, com firmezas que Deus lhe deu. Em seu primarismo inculto e desinformado de tudo – até do nome correto do homem [João Fernandes] – mas tão caprichoso como desregrado, saindo fora e cortando por alto todas as regiões só vasculhadas por sua fantasia sem fim, Xica avança sobre seu futuro! E, isso, desde a primeira hora na nova situação²⁴⁰.

Na fala do narrador, é possível vislumbrar que Xica detém atributos os quais seriam indispensáveis justamente a João Fernandes: a segurança, a ordem e a firmeza. Eu ainda acrescentaria a objetividade. Se o futuro de Xica se avoluma em conquistas e combate às atrocidades praticadas contra os menos favorecidos, o de João Fernandes cada vez mais se aproxima de um melancólico fim. A volatilidade do caráter de Fernandes, bem como seu distanciamento com relação aos problemas sociais, fazem com que ele não perceba tanto o *empoderamento*²⁴¹ de Xica quanto as sucessivas denúncias à Corte com relação às loucuras de sua mulher.

Numa perspectiva emancipatória, empoderar é o processo pelo qual indivíduos, organizações e comunidades angariam recursos que lhes permitam ter voz, visibilidade, influência e capacidade de ação e decisão. Nesse sentido, equivale aos sujeitos terem poder de agenda nos temas que afetam suas vidas. Como o acesso a esses recursos normalmente não é automático, ações estratégicas mais ou menos coordenadas são necessárias para sua obtenção.

²⁴⁰ SANTOS, 1976, p. 71.

²⁴¹ O termo *empoderamento*, com a conotação política emancipatória aqui assumida em favor do negro, foi ouvido pela primeira vez no início dos anos 1970, ainda no original inglês *empowerment*, tendo como seus emissores principais movimentos feministas e negros. Sinteticamente, Perkins e Zimmerman (2005) definem o empoderamento como um construto que liga forças e competências individuais, sistemas naturais de ajuda e comportamentos proativos com políticas e mudanças sociais. Trata-se da constituição de organizações e comunidades responsáveis, mediante um processo no qual os indivíduos que as compõem obtêm maior controle sobre suas vidas e participam mais ativamente no cotidiano de diferentes arranjos coletivos no intuito de interferir na realidade de seu ambiente.

Ademais, como os sujeitos que se querem ver empoderados muitas vezes estão em desvantagem e dificilmente obtiveram os referidos recursos espontaneamente, intervenções sociais de indivíduos e organizações são necessárias, consubstanciadas em projetos de combate à exclusão, promoção de direitos e desenvolvimento, sobretudo em âmbito local e regional, mas com vistas à transformação das relações de poder de alcance nacional e global. No romance em questão, este empoderamento existe paralelamente ao rebaixamento das que representam o poder. Xica até consegue se empoderar, mas a custo de ser aprisionada no estereótipo da negra como sinônimo de sedução.

No texto, Xica instaura, à sua maneira de empoderamento, uma espécie de liderança, a partir de sua própria residência. Ela tenta por em prática um *modus vivendi* africano ao se colocar como referência para a sua comunidade. Diga-se de passagem, na sociedade colonial, o papel de referência cabia ao patriarca branco, aos donos do poderio financeiro. Neste romance negrista, a personagem destrona o lugar falocêntrico do poder, o qual deveria ser desempenhado por João Fernandez, pois ele detinha prerrogativas reais para tal. Se não o fez, a sua mulher tomou as rédeas da situação à sua maneira. Se, por um lado, a guia de Xica prorrogou o domínio de Fernandes como contratador de diamantes no Tijuco e lhe aumentou sobremaneira as riquezas, foi exatamente a ingerência do administrador de diamantes a principal responsável por sua derrocada.

Xica ganha prestígio junto aos menos favorecidos e, paradoxalmente, afunda seu concubino em desconfianças com relação à sua capacidade de mando e coerção dos atos de corrupção ocorridos no arraial. O lugar de Fernandes vai sendo paulatinamente minado pelas atitudes impositivas (e intempestivas) de Xica. A referência social, mormente alocada na figura do homem branco, neste caso, desloca-se para a mulher negra e ajuda a apontar a crise vivida pela velha ordem escravocrata.

Não seria demasiado argumentar que Xica prolongou a estadia de João Fernandes no Brasil. Dada a falta de traquejo do português, a ela coube a tarefa

de ampliar os conhecimentos sobre extração mineral e também sobre conhecimentos gerais, ao menos na versão deste romance negrista. Nesta medida, além da leitura política já experimentada e aprovada no ambiente doméstico, a qual propõe a não indisposição com aliados, inimigos e poderosos, Xica procura fazer do convívio social de Diamantina um elemento para a ampliação de riquezas de seu homem e, conseqüentemente, para seu empoderamento.

Foi então que Xica, inteligente também para o negócio, começou a tomar pé no terreno. Com mais uns poucos dias, já conhecia tanto os assuntos de extração de pedras, como os menores meandros de seus recolhimentos bastante marotos ao erário del'rei. Já senhora de todos os macetes destinados a engordar o bolso particular do contratador, Xica penetrou fundo pelo terreno das ilegalidades. Teodoro passou a ser símbolo respeitado e olhado com bastante tolerância. Xica tornou-se exímia conhecedora da vida do garimpo e da técnica dos contrabandistas. [...] Mas Xica queria era se instruir mais!²⁴²

Assim, conhecedora a fundo dos meandros da extração de pedras preciosas e dos limites e brechas da Lei, Xica promove um combate simbólico contra a Coroa, o qual consiste em apropriar-se, via ilegalidades, de parte dos tesouros extraídos a fim de comprar a liberdade de seus irmãos de cor e de empoderar os menos favorecidos, dando-lhes trabalho à paga justa. E João Fernandes, como representante da Corte no Brasil, não passaria imune à luta de Xica. Porém, o fato de deixar boa parte de suas tarefas nas mãos da personagem destrói significativamente a reputação de João Fernandes, agora já apático, escondido atrás do vigor de sua mulher.

Metaforicamente, ele se converte, aos poucos, em vassalo de sua esposa, inebriado que a cada dia fica por toda a coragem e determinação da mulata. Arrisco dizer que o amor de Fernandes se transforma em devoção e depois em perda da razão. Prova disso é que ele realiza todos os desejos de sua mulher, até os mais faraônicos, e isso contribui sobremaneira para retaliações por parte da Coroa e, logo, para sua queda paulatina. E foi exatamente a falta de posicionamento diante de Xica, diante dos comensais do

²⁴² SANTOS, 1976, p. 75.

erário, diante da vida, enfim, o que derrota João Fernandes. Em última instância, ele entregou seu caminho às mãos de sua amada, configurando uma espécie de inversão de papéis que lhe custará a posição. O livro não economiza em cenas de autocrítica em que Fernandes se vê como “escravo” de sua mulher, o que, mais uma vez, caracteriza o seu destronamento e, conseqüentemente, a relação de inversão de papéis, típica da carnavalização, tal como descrita por Bakhtin.

O livro salienta o poder que a escrava exerce sobre os homens do arraial, mais especificamente sobre os poderosos. E este poder, advindo da beleza física, será a grande moeda de troca da personagem rumo à sua ascensão social e à defesa de seus irmãos de cor. Prova disso é a primeira festa articulada por Xica, a ser realizada em sua casa, e que já contava com o alarido invejoso da sociedade do arraial. Bem aos moldes dos festejos carnavalescos, com a utilização de fantasias, maquiagens, máscaras, enfim, todo um conjunto de elementos que, na organização do romance, suspende a seriedade da vida cotidiana para dar vazão à ficcionalidade do momento.

Não só a garbosidade e pompa do evento faziam com que os convivas torcessem o nariz, mas, sobretudo, a audácia de Xica em fazer questão de carnavalizar o acontecimento, ao colocar brancos para desempenhar os serviços braçais, ao passo que os negros desfrutassem da festa. Isso num evento para brancos! “Pra serviço rasteiro, só quero criado bem branco, nascido em Lisboa”²⁴³, dizia a ela. E Xica estava disposta mesmo a deliberar toda sua vingança contra os opressores. Quase à hora de banhar-se, ela assim diz à Tonha, uma de suas colaboradoras:

Quero escutar música enquanto banho o meu corpo, me visto, com demora, pra dar meu passeio e atochar de invejames os sacanas brancudos que pisam seus negros por perversidades! Eu quero é cuspir meu sarro de fumo na velha baroa cagada de cal (D. Hortênsia); e nesse Mucó que ousa pensar que manda em meu homem, eu quero é... tá bom! Mais tarde, com o tempo, eu vou cuidar dele! Quero é esfregar meus pés de sapato na careca do pároco gordo e encataroadado de só sabujar a bunda dos ricos da irmandade safada!²⁴⁴

²⁴³ SANTOS, 1976, p. 81.

²⁴⁴ SANTOS, 1976, p. 81.

Neste sentido, Xica dava mostras de seu plano de combate e mesmo João Fernandes não sairia ileso, na medida em que era dele o capital para financiar a arquitetura-vingança de sua esposa.

E foi exatamente invertendo a ordem do mando, talvez para fazer com que os exploradores se colocassem na pele do explorado, que Xica começou a angariar inimigos, paralelamente ao temente respeito dos poderosos da cidade. Se ela não tinha pudores em maltratar qualquer branco que lhe prestasse serviço, por um lado, por outro, ela era quem pagava melhor, três, quatro vezes o valor da atividade prestada, o que fazia com que os comerciantes se sujeitassem aos desmandos da mulata. Aqui, ela denuncia a volatilidade de caráter e o apego ao dinheiro imperantes no Tijuco.

Xica-vingança dos ódios dormidos, empurra com o pé, com grande desprezo, a cabeça de Zé Gato que terminou de lhe fazer os pés com esmero.

- Chega, coalhada sarará! – soberana, Xica ordena - Já bem podes contar em sua terra que tivestes a honra de beijar os pés a uma senhora que possui todos os diamantes do mundo, uai! Vá! Beija! Beija mais... o outro também, uai! Agora, apanha duas moedas com Cabeça e suma-se! Vá pra Portugal até que eu te chame de novo, maroto²⁴⁵.

Zé Gato, que inicialmente nutria explícita antipatia por gente de cor, viu-se agora impotente diante de seu racismo. Para manter sua cobiça, não lhe sobrou alternativa a ceder à vingança de Xica. Ela inverte a ordem e procede igual aos brancos, que, não raro, pediam seus escravos para que beijassem os seus pés, como forma de intimidação e imposição de poder. Se estes atos eram sucessivos na sociedade escravista, Xica os torna corriqueiros também em sua casa. Pode-se dizer que a casa de Xica, em certo sentido, funciona como um *front* aos desmandos senhoriais e, por sua vez, João Fernandes apenas observava sua concubina em atuação contra a lógica escravocrata. Enquanto isso, o casal mais polêmico do Tijuco causava espanto e criava múltiplos inimigos.

²⁴⁵ SANTOS, 1976, p. 84.

De acordo com o romance, o ímpeto de vingança de Xica era tal que ela chegou a internar em uma lavra, como escravos, quatro portugueses recém chegados o Brasil. Este fato só pode acontecer à revelia de João Fernandes, o qual, por sua vez, mantinha-se alheio às atitudes de sua mulher. Depois de uma viagem lastimosa pelo Brasil, os quatro chegam à casa do contratador. Certos de que estariam em segurança promovida por um conterrâneo; este, porém, lá não se encontrava, já que havia saído a uma visita ao Jequitinhonha. Pobres estrangeiros, porque foram parar diretamente nas mãos de Xica-vingança. Inicialmente, até se viram felizes com o pouso em casa aparentemente tão hospitaleira.

- Cabeça: entregue esses merdinhas brancas ao feitor. O Bingo, aquele brabo que tem medo da própria cara, serve. E leve no relho! Mande, por minha ordem, dar tratamento de negro a esses filhos da puta de marotinhos. Com bragas, se preciso! Olha que, pra frescos, já é com muito banquete!²⁴⁶

Questionada por Cabeça sobre o teor de sua atitude, Xica responde: “Branco pode ser cativo também? – Cabeça estranhou de novo”. E Xica responde: “Perto de mim, ninguém é branco. Ninguém é livre, Cabeça.”²⁴⁷

A indistinção de Xica com relação à cor da pele é também estratégia de carnavalização, porque rebaixa ou eleva todos que com ela convivem. Xica coloca a condição cativa acima da marcação étnica. Desta forma, a negra trata a todos como seres humanos, na tentativa de apagar a determinação fenotípica que aponta os valores na economia colonial.

Os exemplos apresentados reiteram a tese de que os romances negristas, de corte sério-cômico, se sustentam no procedimento composicional da inversão da ordem cotidiana, do rebaixamento das autoridades e do empoderamento da alteridade. Passemos agora às imagens de negros no livro, cujas construções se dão através de atitudes de resistência e de cenas de sedução.

²⁴⁶ SANTOS, 1976, p. 105.

²⁴⁷ SANTOS, 1976, p.105.

2.2.2 A resistência, o riso e a sedução

Em *Xica da Silva*, a personagem que dá nome ao romance é caracterizada por sua beleza física inconfundível. Seu corpo escultural e a desenvolta técnica de fazer um homem verdadeiramente realizado em seus instintos são características remarcadas durante toda a narrativa. Há também uma benção risonha que abre espaço para outro procedimento: o negrismo associado ao erotismo da mulher negra. Porém, ele também é carnavalizador. A personagem principal é, antes, uma espécie de “rainha momesca”.

Paralelamente ao riso, a sedução é outro procedimento bastante explorado no texto. Ela é elemento condutor das ações da protagonista, a qual procura angariar favores. É exatamente usando o charme que emana de si que ela consegue barganhar com os poderosos do Tijuco, bem como combater-lhes os desmandos e ainda promover a liberdade e o *empoderamento* seu e de seu coletivo.

No livro, Xica percebe que a melhor saída é se aproximar cada vez mais do poder, ou seja, de João Fernandes de Oliveira, Contratador de Diamantes enviado pelo Rei de Portugal. Então, decide acompanhar de perto o cortejo de chegada do português, fazendo-se vista por ele. Mesmo ao lado de Zezé, filho do Sargento e Inconfidente, ela procura notar-se como mulher sozinha e solteira. Logo, atrai o olhar do poderoso Fernandes. E Xica declara a Zezé: “Aquele homem é... sabe, menino? Ele... ele já é o meu dono, pronto, uai! Como será, não sei... Mas já é!”²⁴⁸. A escrava não encontra barreiras para se encontrar com Fernandes, talvez recriando a dimensão típica do carnaval, onde não há diferenciação entre plateia e sujeito, pois todos são objetos e atores do mesmo evento.

De volta à casa do Sargento, Xica começa a maquinar um plano para ir ao encontro com João Fernandez. E vê exatamente nos pedidos-carícias de seu amo uma possibilidade para conseguir o que deseja. Xica aproveita exatamente o momento do banho e o descanso do sargento para pedir sua ida até João

²⁴⁸ SANTOS, 1976, p. 34.

Fernandes. Aqui, ela se vale de dois artifícios de enfrentamento simbólico. O primeiro é aproveitar o melhor momento para tocar no assunto, já sabendo que o sargento sempre ficava mais manso a atitudes agressivas ao fim do dia. Em segundo lugar, ela usa da ameaça como moeda de troca da relação senhor X escravo. Tanto a personagem poderia noticiar o envolvimento íntimo seu e do sargento, como alardear as experiências com Zezé, filho do sargento, ou mesmo com o pároco da cidade, amigo próximo do militar. Se isso ocorresse, a imagem dele estaria definitivamente manchada e sua credibilidade ante a Coroa ficaria em xeque.

Mas não é só isso. Através do uso de seus atributos corporais e de suas habilidades no campo da sensualidade, Xica consegue persuadir seus senhores, é verdade. A construção da personagem pouquíssimo leva em consideração suas habilidades intelectuais. Ao contrário, prende-se ao baixo corporal carnavalesco para reiterar a imagem da negra sensual, tão explorada em nossa cultura. Na visão negrista, Xica aproveita a frágil recusa da investida inicial para potencializar o desejo do senhor branco em relação aos seus carinhos e exercer o domínio da situação, através de suas habilidades no campo da sedução.

- Tu tá assim? A negra se surpreendeu com os achados. Parece menino, uai! Te acanha!
- Não, Xica... assim não! – o velho queria fugir às mãos de Xica.
- Deixa, bobo! Tem ninguém em casa não!
- Não, Xiquinha, não! Olha que jantei muito... Posso até ter um ar de estupor... posso... olha a minha idade! Hum! Ai! Ai! Ui! Isso, não...
- Vamo, meu amo! Froxa não! Abre assim... só um tiquinho... abre pra sua mulata! Morde! Morde aqui! Morde com força, uai! Vá! [...]
- Pára! Pára, Xiquinha do diabo! Não posso mais...
- Então, tu me leva ao contratador?
- Tu estás doida! Uma escrava! Era só o que me faltava, homessa! – entre a aflição e a exigência, o militar explodiu – Eu? Levar-te?
- Furiosa Xica redobrou os pormenores da operação complicada e o sargento não agüentou na capitulação:
- Levo... levo, mas pára! Pára um pouco, Xica... Deixa eu respirar... Por favor... Levo, sim, Xiquinha do meu coração... Te levo pra ver o contratador de merda... o rei... todos... até Satanás se você quiser, meu bem... meu amor... levo... homessa!²⁴⁹

²⁴⁹ SANTOS, 1976, p. 39-40.

A personagem arquiteta seu plano e consegue o que deseja. Vai mesmo conhecer o contratador. Porém, secundariamente interessa nesta passagem como Xica consegue manter em suas mãos o seu dono e, com isso, articular outras estratégias de empoderamento simbólico. A economia sexual coloca o sargento em posição de débitos impagáveis e Xica como credora implacável. Mesmo considerando a atuação dela como uma forma de resistência já bastante eficaz, apenas o domínio sob o sargento não oferece à cativa um *locus* destacado de atuação e poder. Vale salientar que a mulata começa a roer por dentro a sustentação do sistema escravocrata. Ao fazer do senhor um joguete, ela usa do erotismo presente em seu corpo e em suas habilidades para inverter a situação de mando, subtrai poder do senhor e consegue-lhe favores e, por consequência, novas possibilidades de atuação. Esta, inclusive, é uma típica estratégia carnavalesca. Nesta medida, Xica leva exatamente ao decréscimo o poder dos escravocratas, ainda que, na economia do romance, ela figure majoritariamente como “mulher-corpo”.

Em *Xica da Silva*, os estereótipos de negros predominam na metade inicial, como que a ambientar e adiantar ao leitor a natureza do contrato de percepção da alteridade encerrada pelo projeto literário do texto. Esta ambientação cede lugar, ao final, para as travessuras de Xica, alinhavadas através de uma linguagem mais recheada de eufemismos, a fim de narrar e descrever as peripécias sexuais da personagem. É que a questão da identidade negra se processa a partir do erotismo e de outros estereótipos. As expressões estigmatizantes e as animalizações, estereótipos com o quais o livro se inicia, cedem lugar a uma doçura no trato lingüístico, de modo que o leitor amenize também o real sentido e percepção do ato de estereotipar. Pensamos que esta estratégia tenha por real objetivo dissimular o projeto miscigenador do livro.

A cena de abertura da obra, por exemplo, é carregada de humor. Este se deve ao uso de uma linguagem recheada de injúrias e insultos, tal como na linguagem do carnaval descrito por Bakhtin. Xica corre pela casa com as calças do sargento nas mãos. Este, por sua vez, encontra-se seminua a persegui-la. Nesta “caçada”, o riso dilui o teor das palavras duras com as quais a escrava é

tratada: “Aonde tu estás, homessa! Aonde estás tu, porqueira de negra? [...] Demônio de escrava! Cabeça de pau! Capeta do cão!”²⁵⁰. Conseqüentemente, três estereótipos saltam aos olhos do leitor nesta cena. Primeiro, a personagem é animalizada. Desdobrando a comparação aos porcos, ela tem sua capacidade cognitiva reduzida, de maneira a reproduzir o senso comum à época em relação ao negro. A “porqueira” aponta para uma comparação perniciosa, pois a Xica é equiparada à sujeira. Boa parte da fortuna crítica à respeito dos estereótipos de negros já denunciou o percurso social que deriva da cadeia semântica aqui apresentada, pois a sujeira aponta para pobreza, a qual aponta para “a cor” da pobreza. Em terceiro lugar, o texto repete o estereótipo “negro-demônio”, conforme definição de Domício Proença Filho. Este deve ser vigiado de perto, ter sua liberdade retraída, pois é capaz de instabilizar a ordem e as relações sociais. Eis, portanto, o diapasão que afina as notas representativas do negro nas páginas iniciais do romance.

Já a demonização do negro aparece em outro momento: “Também dizem que, na cama, o diabo da negra vira Satanás em pessoa!”²⁵¹, dizia a filha do mestre Querino, ao se referir ao *modus operandi* com o qual Xica conquistara João Fernandes. Nesta cena, a filha do mestre, Dona Hortênsia e o pároco discutem as artimanhas usadas pela negra. A inveja é o elemento comum a todas as falas. A primeira, solteirona, deseja ardentemente as experiências sexuais de Xica. A segunda, o prestígio social e a riqueza de que a outra gozava. O terceiro, a capacidade de influência e articulação política. Logo, o trato pejorativo, neste caso, emana como desforra à mobilidade social da negra ao custo de seu próprio corpo.

O trecho acima estabelece uma perniciosa vinculação do afrodescendente ao extremo apetite sexual, e esta vinculação será insistentemente reiterada. Este apetite sexual deriva do baixo corporal como procedimento constitutivo do romance. Por isso destacamos aqui as descrições físicas da personagem.

²⁵⁰ SANTOS, 1976, p. 9.

²⁵¹ SANTOS, 1976, p. 137.

Xica é majoritariamente descrita por meio de suas características físicas: “peitos carnudos, cheirosos, rombudos em acolhedora cordialidade”²⁵². As características psicológicas ficam para secundário plano e, mesmo assim, de alguma forma ainda se ligam aos atributos físicos. A astúcia de Xica se deve, na lógica do livro, unicamente a suas habilidades sexuais, como fica bem evidenciado em cena onde Zezé, filho do sargento, e Xica se “escondem” no porão da casa onde viviam. Ali, o jovem cedia aos desmandos carnavais de sua parceira, a qual se utilizava destes artifícios para obter informações sigilosas do moço. “E Xica gostava de ser bem mordida [...]. Fazia o que o moço pedia e o moço imbricava prazer com aflição em reza maluca. Mas era tão bom!...”²⁵³. O curioso comentário do narrador, o qual julga as emoções da personagem, reflete o lugar externo de enunciação não somente da voz que preside o texto, mas do próprio negrismo romanesco.

O enunciador, em inúmeras outras ocasiões, como temos apontado, introjeta os sentimentos de Xica. Se, por um lado, há o discurso indireto livre a sustentar a atuação do narrador, por outro o estereótipo que chamo de “mulher-corpo” é reiterado e colocado como esteira sobre a qual caminha o leitor. A cena de chegada de João Fernandes ao arraial é boa ilustração. A personagem que dá nome ao romance é novamente vista apenas enquanto disposta ao sexo. O nobre estava apeando de seu burrico quando Xica lhe pega pelo braço, toma-lhe suas mãos, beija-as. O propósito era ser notada, destacada na multidão de comensais da coroa real, o que é legítimo. Porém, o trato do sentimento íntimo de Xica merece remarque:

Sem pressa de se erguer, cuspendo audácias pras bandas da revoltada baronesa, beijou com força os dedos de unhas brunhidas, cheios de anéis deitando tanto do deleite naquele beijo que chegou a esquentar doideira nos meios lá dela²⁵⁴.

²⁵² SANTOS, 1976, p. 20.

²⁵³ SANTOS, 1976, p. 14.

²⁵⁴ SANTOS, 1976, p. 32.

Por vezes, a volúpia sexual é misturada com a já referida animalização. Veja o trato que o narrador dá à caracterização do fiel escravo de João Fernandes, Cabeça:

Noitinha, já de volta da vadiação com Manelote, ao passar pela porta fortemente cerrada da Casa do Contrato, Xica parou de espacinho e, sem se importar com a guarda em rigores de prontidão, ficou olhando tempo sem hora para o janelão onde o recém-chegado contratador, vigiado de perto pelo gigantesco mono Cabeça, olhava melancolias para a rua, para nada²⁵⁵.

E a comparação a animais é utilizada para Xica também, mas o texto tenta atribuir estas características a um “primitivismo” africano, selvagem e desprovido de raciocínio lógico.

E Xica, miando ao pé da cadeira, tocando os seus pés nos do novo amo, subindo, ao leve, nas mãos descuidadas carícias incultas, remotos da selva, roçava veludos do peito, amorando em ternos sossegos, no corpo cansado de João Fernandes²⁵⁶.

Em outro trecho, a situação se repete: “Xica forçava o amante nos descaminhos rasgados do sexo florido na raça estrumada de África”²⁵⁷. O texto associa a disposição à volúpia com a origem africana. Há a comparação exagerada da “raça africana” ao estrume. Aqui, creio não haver dúvidas da posição do projeto literário: um discurso bem humorado, é verdade, mas recheado de racismo. Vejamos mais um exemplo:

Sem deixar vão para que o contratador terminasse de comer seu bocado de frango, abraçou-se-lhe asfixiantemente ao pescoço e, empurrando a mesa com o pé, fez com que os dois rolassem para o tapete: já suas mãos em pleno exercício de excitação, com a singular habilidade trazida no sangue, e desde muito cedo despertada sozinha, para fazer transbordar o instinto africano, tremendamente privilegiado no se renovar indefinido a cada extenuação, coisa que só ela sabia transformar em labareda de fogo²⁵⁸.

²⁵⁵ SANTOS, 1976, p. 42.

²⁵⁶ SANTOS, 1976, p. 67.

²⁵⁷ SANTOS, 1976, p. 70.

²⁵⁸ SANTOS, 1976, p. 92.

Qual o sentido profundo de toda esta exposição acerca da sedução? Na minha leitura, ao narrar diversas “subversões” da personagem, o texto dissimula o segundo nível interpretativo: o afrodescendente aqui só tem como arma o próprio corpo.

Metonímias representativas de negros, Xica e Macunaíma encontram na sedução pontos de contato. Ambos, personagens negros, apresentam sexualidade afluada e utilizam dela para que obtenham diversos favores ou vantagens nas diversas situações em que se encontram. Em ambos os casos, uma espécie de benção risonha autoriza e ampara a sedução. A suspensão provisória da seriedade subverte e disfarça a disseminação de estereótipos de negros veiculados pelas personagens em questão. Aqui residem marcas que orientam estereótipos sobre o sujeito negro: o homem está ligado à potência sexual e a mulher, à disposição ininterrupta para o coito.

E é curioso notar que ambas as personagens, embora tenham as suas sexualidades afluadas, não concretizam a maternidade/paternidade. O estereótipo “negro demônio”, como aponta Domício Proença Filho, típico do século XIX, ainda se faz presente no século posterior no âmbito do romance brasileiro.

Não fosse assim, o principal procedimento constitutivo das personagens não seria a exploração do corpo negro e os textos não estariam centrados nas cenas carregadas de sedução. Aliás, não seria exagero afirmar que os livros reduzem as personagens negras aos apelos sexuais. Pouco abordam a capacidade intelectual; ao contrário, assinalam a dificuldade de inserção da personagens na cultura letrada. Já a gramática da luxúria é bem conhecida por Xica e Macunaíma e, arrisco dizer, um dos territórios permitidos para a mulher de pele escura, na concepção do negrismo.

Os traços cômicos em ambos são acentuados. Como este capítulo tentou mostrar, as cenas em que as personagens aparecem são regadas pelo riso. A ordem séria, do dia-a-dia, é suspensa, de modo que também haja uma breve suspensão das relações de poder do mundo oficial. O riso oriundo da carnavalesação, associado às peripécias, coloca em xeque as verdades

estabelecidas, ao menos momentaneamente, no universo dos romances. Além disso, os elementos fantásticos são inseridos como forma de quebrar a seriedade das questões de fundo, como o problema étnico no Brasil, que perpassa esta linhagem negrista.

É necessário sublinhar ainda que as personagens em questão são excêntricas, características herdadas da carnavalização, cuja manifestação ocorre mais fortemente na tradição sério-cômica. Macunaíma, por exemplo, é responsável por inúmeras infrações às leis. Em certo sentido, trata-se de uma figura marginal, que vai encontrar abrigo em outra dimensão, o Uraricoera, pois as normas deste mundo lhe são demasiado sufocantes. Pode-se ler aqui uma espécie de metáfora para o (não)lugar do negro na sociedade brasileira. Paralelamente, pode-se dizer que Xica da Silva é marcada pelos escândalos de diversas ordens, a fim de chamar a atenção de seu amante, João Fernandes, ou mesmo para chocar as regras estabelecidas. Desta maneira, a seu modo, ela também se constitui marginalmente. Penso que a excentricidade em demasia dos dois ajuda a consolidar a imagem negativa e o lugar fora da sociedade brasileira para eles e, logo, para o coletivo afrodescendente que o negrismo procura retratar.

Há nos romances analisados uma espécie de benção risonha a autorizar-lhes as ações. Esta benção atenua as relações raciais e naturaliza o racismo, uma vez que lhe retira a seriedade. Embora o riso seja elemento contestador, ele também é atenuador e é esta dimensão que prevalece nesta linhagem negrista.

As personagens apresentam corpos marcadamente grotescos, na perspectiva bakhtiniana do termo. A deformidade marca Jiguê e Maanape, após eles saírem da fonte do Sumé e não se “lavarem” do pretume. Isso sem falar na feiúra de ambos, após o banho, segundo o romance. A desproporcionalidade marca Macunaíma, com seu peitoral cabeludo e sua cabecinha de piá. Já Xica da Silva, além da deformidade que lhe marca o corpo, vista através da ampliação excessiva do baixo corporal (seios, coxas, pernas, sexo e nádegas)

se comparada à diminuta atenção que o romance oferta à sua intelectualidade, reduz a negra ao atendimento dos desejos sexuais masculinos.

Ainda vale considerar que a inserção do negro na literatura brasileira do início do século XX ganha vazão em romances pautados justamente pela carnavalização, ou seja, pela suspensão da seriedade e do curso natural dos acontecimentos. Na minha leitura, os textos permitem a emancipação do negro brasileiro, mas no contexto da inversão das regras que orientam o cotidiano. É como se a tradição sério-cômica atenuasse ou mesmo naturalizasse as dinâmicas sociais e a natureza do contato étnico em curso no país.

2.3 O negrismo, o riso e aspectos da carnavalização

Conforme apontou Bakhtin, a tradição sério-cômica ofereceu diversos elementos que se converteram em procedimentos literários em diversos espaços do Ocidente. O mecanismo mais representativo desta tradição é a carnavalização, a qual nutriu significativa parcela do romance na Europa e América Latina. No Brasil não poderia ser diferente. Com mais força a partir da década de 1920, inflada pelas vanguardas europeias, a literatura nacional procurou romper em definitivo com os traços em vigor, os quais estavam ligados à ortodoxia parnasiana.

Uma das apostas de nossa literatura foi a carnavalização, sobretudo no campo do romance, a qual instaura desde o primeiro momento o humor e o riso. Autores como Mário de Andrade e João Felício dos Santos, por exemplo, trilham pelo caminho sério-cômico em seus textos. O diálogo com o conceito bakhtiniano de carnaval e os procedimentos que dele se desdobram, como o riso, afinam as escritas destes autores e de seus herdeiros com as tendências modernistas de outros espaços. E esta veia sério-cômica atua como veículo condutor do negrismo.

Em primeiro lugar, o princípio sério-cômico que preside os ritos do carnaval e liberta as pessoas totalmente de qualquer dogmatismo é amplamente utilizado na construção destes romances em questão. Ele pode se manifestar

através da comicidade, da ironia ou do sarcasmo. Estas formas do riso carnavalesco não fazem nenhuma exceção aos grupos dominantes; inclusive, dirigem-se principalmente contra eles. Nesta perspectiva, o riso carnavalesco tem uma significação positiva, regeneradora, criadora.

O caráter contestatório, proveniente do riso carnavalesco, auxilia estes escritores a questionar os ditames artísticos do momento. Não entrarei na discussão sobre os deslocamentos que a chamada primeira geração modernista provocou. Vou me restringir ao riso e à carnavalização enquanto procedimentos fundamentais da vertente que chamo de *negrismo sério-cômico*.

O riso, por fim, é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, capaz de negar e afirmar, amortilhar e ressuscitar, simultaneamente. Na minha opinião, a ambivalência do riso em questão pode ser entendido como o salvo conduto necessário para a instalação, aceitação e ampliação do *negrismo* enquanto procedimento literário em diversos romances brasileiros do século XX. O riso proveniente da carnavalização ameniza o teor e a contundência da crítica séria ao racismo. Logo, se, por um lado, esta crítica não é colocada com a modalização discursiva sisuda que geralmente estas situações requerem, foi justamente o tom jocoso aquele por tornar o *negrismo* possível. Este, na minha visão, é um dos argumentos fundamentais para a configuração desta linhagem romanesca. Num momento em que reinavam os ditames esteticistas, calcados na “arte pela arte” e em que pululavam realistas e naturalistas de última hora, o riso carnavalesco proposto pelos autores modernistas, em cujas obras o *negrismo* se manifesta, foi estratégia exitosa responsável não só para arrebanhar leitores, mas por reinserir em outras bases conceituais o tema do negro no romance e abrir caminho a outros questionamentos, tais como o de raça, classe, nação, racismo, entre outros.

Em segundo lugar, o carnaval, que ignora toda a distinção entre atores e espectadores, se manifesta no romance *negrista*²⁵⁹ por meio da diluição das fronteiras de diversas ordens. A primeira delas é a da apartação étnica e social

²⁵⁹ Utilizarei a expressão “romance(s) *negrista(s)*” para me referir àqueles textos onde o *negrismo* enquanto procedimento pode ser encontrado, sendo uma das faces destes textos.

que ainda ocorre no país. Esta linhagem de textos propõe a mistura entre diversas matrizes culturais, entre as diversas classes ou grupos, numa espécie de mosaico. Assim como no carnaval, o romance negrista propõe um estado peculiar do mundo, onde todos estão em contato.

Voltando à perspectiva descrita por Bakhtin, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Oponha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um porvir ainda incompleto. O mesmo vale para o negrismo sério-cômico. Ele suspende as hierarquias e sugere outras possibilidades existenciais, mesmo que, para isso, recorra a diversos alargamentos da verossimilhança, como acontece em muitos momentos, por exemplo, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Por vezes, esta diluição entre o real e o inventado favorece a representação do contato livre e familiar que era vivido intensamente na perspectiva carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. Assim, negros e brancos podem romper com seus contratos sociais e com as convenções da época, a fim de insinuar outras saídas para os dilemas do momento.

Em terceiro lugar, da mesma maneira que ocorre no carnaval, nos textos onde o negrismo se manifesta é a própria vida que se representa e se interpreta através de outra perspectiva, agora livre em realização, isto é, desapegada dos princípios regentes do contexto artístico do passado próximo. Os autores negristas utilizam do dialogismo instaurado pela carnavalização. Logo, no campo do romance, são encenados dois universos: um é o oficial, regido pelas convenções da sociedade; o outro, é uma espécie de recriação da praça pública, povoado pelos personagens considerados populares, primitivos, “bárbaros”. Este segundo conjunto é inserido em narrativas que abalam e questionam os mecanismos que regem a sociedade. Bom exemplo é a inserção do tema do negro.

Se o negrismo perpassou o primeiro modernismo, ou seja, aquele que convencionalmente se estende de 1922 a 1930, e procedeu no sentido de redescobrir a nação, resgatando os estratos esquecidos pelos discursos oficiais, era de se esperar que o negro fosse tematizado. E foi de maneira bastante diferente da postura dos autores oitocentistas, calcados em perspectivas etnocêntricas, como bem mostrou ampla fortuna crítica na introdução deste trabalho, que os autores do início do século XX tematizam o negro. Mesmo falando de fora da condição afrodescendente, eles procuraram trabalhar este coletivo através de textos que de alguma forma conseguiam se não problematizar, ao menos perceber o racismo na cena nacional.

E a carnavalização, condutora do negrismo, na tradição romanesca sério-cômica, cumpre este papel. Vale lembrar que a carnavalização é dialógica e, como tal, no romance negrista, facilita a justaposição de duas realidades, embora favoreça o oprimido. Concede a ele vez e voz, tornando a narrativa heterodiscursiva. Aos olhos da cultura hegemônica, trata-se de distorções das normas e sinal de inferioridade. Aos olhos dos oprimidos, com os quais os negristas se alinham, trata-se de inserir um elemento novo na cena pública, o qual altera o estado de coisas.

Diversos romances negristas, inclusive, recorrem à inversão da lógica cotidiana. Assim, os oprimidos da ordem séria obtêm momentos de poderio absoluto e oportunidade para a desforra das agruras históricas. O negrismo permite vislumbrar, na pior das hipóteses, uma configuração social diferente daquele em que se insere o oprimido. Arriscaria dizer que se trata de um projeto voltado para o futuro, no sentido de propor justiça social. Assim, a inversão da lógica do dia-a-dia abre possibilidades para a conscientização, para a denúncia e para o combate ao racismo. Nestes textos, qualquer forma de autoritarismo é colocada em xeque. Figuras e situações simbólicas típicas do poder instituído são rebaixadas e, às vezes, degradadas, certamente para encenar outras possibilidades existenciais.

No âmbito do negrismo, o rebaixamento e a degradação assumem significado carnavalesco, tal como delineado por Bakhtin no seu estudo sobre

Dostoiévski. Rebaixar consiste em aproximar-se da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá a vida em seguida, mais e melhor. Eis uma das formas de o negrismo se afirmar como um projeto para o futuro. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Estes gestos de rebaixamento e degradação estão ligados ao que Bakhtin chamou de “realismo grotesco”, tomado aqui como procedimento literário carnavalesco e apropriado pelos romances negristas. O grotesco se constitui a partir da exploração da vida material e corporal: o corpo, a bebida, a comida, a satisfação, as necessidades naturais, o sexo, entre outros. Alto e baixo são representados de maneira indissolúvel, principalmente na caracterização de alguns protagonistas, como Macunaíma e Xica da Silva. Pode-se dizer que são sujeitos grotescos na perspectiva sério-cômica de que este trabalho se vale.

No realismo grotesco, procedimento explorado pelo negrismo, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido rigorosamente topográfico. Metaforicamente falando, o “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. O “baixo” e o “alto” materiais e corporais cumprem ainda suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras.

Nos romances negristas, as imagens grotescas caracterizam um fenômeno ou uma determinada personagem em estado de transformação, de incompletude. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim – são expressos em uma ou outra forma. No caso do negrismo, este grotesco ambivalente e regenerador serviu para inserir o negro nos romances e para chamar a atenção para ele enquanto tema e enquanto sujeito formador da nação. Penso que o custo desta operação tenha sido os estereótipos advindos justamente da opção pelo grotesco; contudo, creio ter valido a pena pagá-lo.

O negrismo ainda se vale de outra estratégia típica da tradição sério-cômica: a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana. Estas criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Este tipo peculiar de comunicação é reelaborado e inscrito nos romances negristas de corte sério-cômico.

Assim como os foliões, as personagens dos romances negristas empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetivo; não raro, chegam a “fazer pouco” umas das outras; negam a linguagem polida e não obedecem aos tabus; e, por fim, podem usar palavras e expressões inconvenientes, reencenando a linguagem familiar da praça pública, que se caracteriza de maneira mais evidente pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas.

As grosserias blasfematórias também eram ambivalentes no carnaval e o são nos romances negristas: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. Já os palavrões, recorrentemente vistos na boca de personagens como Macunaíma e Xica da Silva, contribuem para a criação de uma atmosfera de liberdade e para o aspecto cômico secundário do mundo.

Os louvores são irônicos e ambivalentes, fazendo limite com a injúria: não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública e recriado pelos romances desta linhagem negrista parecem se referir a uma espécie de corpo único, demarcado ao meio, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar - especialmente com relação àquilo que é obsceno - as injúrias têm tão frequentemente um sentido afetoso e elogioso²⁶⁰.

Portanto, o riso e a carnavalização, com todos os seus desdobramentos, é ponto de partida para a primeira das linhagens negristas de que trata esta tese, qual seja a que se denomina neste trabalho de sério-cômica. Perpassam esta linhagem *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *O mameluco Boaventura* (1929), de Eduardo Frieiro; *Jubiabá* (1935), *O compadre Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; e *Xica da Silva* (1976) de João Felício dos Santos.

²⁶⁰ Finalmente, mesmo não sendo um mecanismo de suma importância para o negrismo, convém sublinhar a paródia, entendida aqui como procedimento literário capaz de converter tudo o que é importante aos olhos da ideologia oficial em sistema alegre e totalmente desenfreado. As paródias trazem para o jogo cômico todos os aspectos da doutrina e do culto oficiais e, de maneira geral, todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo.

Capítulo 3 - O negrismo no romance histórico

Tentar captar o passado, relatar o presente e fazer projeções sobre o futuro tem sido eternos movimentos dos seres humanos através das épocas. Este gesto, cuja materialização só é possível através da linguagem, reveste-se, por um lado, de um desejo de fidedignidade ao ocorrido e, por outro lado, dos inerentes preenchimentos de ordem ficcional que operações como estas acabam suscitando. Isto porque a transmissão dos fatos de geração em geração sofre, inevitavelmente, modificações em maior ou menor grau. Além disso, atuam neste processo influências do lugar de enunciação, do espaço, dos valores de uma determinada época dentre muitos outros fatores. Não seria exagerado dizer que História e Literatura são constituídas de material discursivo. Este, inclusive, é o terreno comum entre uma e outra. A transmissão dos acontecimentos não está ligada intimamente a uma questão de ponto de vista? Não há interesses inúmeros por detrás das narrativas, sejam elas historiográficas, sejam elas literárias?

Se História e Literatura se fundamentam no material linguístico, podem-se indagar as consequências do terreno fluido em que elas se sustentam. Duas direções podem ser extraídas daqui. A história, como a ficção, com seu discurso narrativamente organizado pelo ponto de vista do historiador, também é, em certa medida, uma invenção. Ou, contrariamente, pode-se chegar à verdade histórica por meio da literatura, entendendo-a como resultado da criatividade de um autor historicamente localizado em um determinado tempo e lugar. Na perspectiva deste trabalho, a literatura pode ser tratada como uma leitora singular dos acontecimentos e dos signos da própria história. Aliás, esta perspectiva foi se constituindo através dos tempos.

Na *Arte poética*, Aristóteles procurou estabelecer as fronteiras entre a atuação do historiador e do poeta. Segundo o filósofo, seria próprio ao primeiro tratar daquilo que realmente aconteceu, circunscrevendo-se ao campo da verdade; ao segundo, caberia cuidar daquilo que poderia ter acontecido. Esta concepção vigorou até meados do século XIX, quando a separação entre ambos

os discursos e dos papéis do historiador e do poeta se estabeleceu propriamente. E esta apartação nem sempre teve seus limites claros ou obteve longa duração.

No próprio processo de representação linguística, inerente aos relatos, os autores passam a misturar o que realmente aconteceu com o que imaginam ter acontecido, com aquilo que desejariam que tivesse ocorrido, ou, ainda, com que o acontecimento seja transmitido a partir da lógica da conveniência de quem narra. Conforme lembra Antônio R. Esteves, se os textos literários, porque ficcionais, mentem, “é por meio dessa mentira que eles expressam uma curiosa verdade que só pode expressar-se assim dissimulada, encoberta, disfarçada, daquilo que não é”²⁶¹.

A literatura, portanto, trabalha no universo da polissemia. Suas versões são subjetivas em última instância. Há pontos de vista, posicionamentos relativos, os quais nem sempre estão de acordo com a História, entendida como versão oficial. Nesse sentido, a reconfiguração do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgarmos em termos de objetividades histórica. Não há dúvida de que a verdade literária é uma coisa e a verdade histórica é outra. Por outro lado, mesmo permeada pela invenção, a literatura é capaz de narrar histórias que a história escrita pelos historiadores não consegue ou não pretende contar. A plasticidade da literatura contribui para expressar verdades profundas, as quais só poderiam ganhar corpo através da invenção. Consequentemente, os leitores estabelecem um pacto de leitura de ordem ficcional ao abrir um texto literário. Através deste mesmo pacto, é possível reconfigurar o que aconteceu. E os suportes privilegiados para este percurso são as narrativas de extração histórica, dentre as quais se destacam o romance histórico e a metaficção historiográfica.

O romance histórico, por sua vez, só se realiza quando é lido e, em última instância, se apresenta justamente como releitura dos acontecimentos. O escritor *a priori* não opera com a mesma busca pela “verdade” com que trabalha

²⁶¹ ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 20.

o historiador, mas sim com a verossimilhança. Na ficção de traçado historiográfico, são correntes a inserção de personagens históricos, de personagens inventados, situações recriadas, mas dentro de uma lógica de organização coerente com a estrutura interna do texto, sem perder de vista o horizonte plausível dos acontecimentos. A função do passado é também a de tirar as pessoas do conformismo. Eu acrescento que promover deslocamentos seja a função do romance histórico, dada a abertura inerente à linguagem literária.

Ponto de parada obrigatória para toda incursão crítica no universo do romance histórico é György Lukács²⁶², cuja significativa contribuição também se deteve no estudo do gênero em questão²⁶³. Seu livro *O romance histórico*, publicado em 1937, ainda se faz bastante atual.

Segundo Lukács, o romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão (*Waverley*, de Walter Scott, foi publicado em 1814). À produção romanesca anterior ao escritor anglófono, falta o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo, o que foi possível apenas momentos antes e depois da Revolução Francesa. Esta é entendida como solo ideológico e social sobre o qual o romance histórico pode surgir.

Além da Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão fizeram da história uma experiência das massas em escala europeia. Entre 1789 a 1814, as nações daquele continente viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E, de acordo com Lukács, a celeridade das mudanças conferiu a essas revoluções um “caráter qualitativamente especial,

²⁶² LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

²⁶³ Para um estudo mais amplo sobre os percursos do romance histórico, vale a pena conferir: BALDERSTON, Daniel. *The historical novel in Latin America*. Gsrthersburg: Ediciones Hispanoamérica, 1986; *Dedalus – Revista portuguesa de literatura comparada*. Lisboa: Cosmos. n. 2. dez. 1986; RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988; LEITE, Lígia Chiappini Moraes & AGUIAR, Flávio Wolf. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993; VINDT, Gérard & GIRAUD, Nicole. *Les grands romans historiques – l’histoire à travers les romans*. Paris: Bordas, 1991; LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro – 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987 e ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

apagou nas massas a impressão de 'acontecimento natural', tornou o caráter histórico das revoluções muito mais visível"²⁶⁴. Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções tiveram ressonâncias no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo.

A partir deste período, as guerras não mais estiveram restritas aos militares. Elas atingiram os cidadãos, produziram um alargamento de horizonte e a difusão do sentimento de nacionalidade entre a população. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, tal como faz a epopeia, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram determinada experiência. O romance de caráter histórico deve fazer com que o receptor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens de um dado tempo e contexto pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. O que importa é a focalização dos detalhes do quotidiano, que parecem pouco importantes. O campo de atuação do romance é o popular. Logo, em face das diversas transformações sociais, ele pode revelar suas forças, fazendo emergir, naturalmente, os que, para a história, são desconhecidos.

Esse tipo de romance, tal como foi concebido na sua origem, apresenta marcas essenciais e descritas por Lukács. São elas: grandes painéis históricos abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos; organização em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados; presença de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos; presença de personalidades históricas no pano de fundo das narrativas; dados e detalhes históricos utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a história incontestável na visão de alguns autores; e presença do narrador, em geral, na terceira pessoa do discurso, em uma simulação de distanciamento e

²⁶⁴ LUKÁCS, 2011, p. 38.

imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso mais ortodoxo da historiografia.

Lukács assinala que o romance histórico não é um gênero ou subgênero, funcionalmente distinto do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na trama de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações. De acordo com o estudioso, o romance histórico de qualidade resulta da capacidade que o autor tem de figurar a relação do passado histórico com o tempo presente.

A postura crítica encontrada nos exemplares do gênero romance histórico, ao menos dentro do universo negrista que trabalho nesta tese, faz referência a um modo de análise da realidade que propõe que o presente está condicionado pelo passado, bem de acordo com a análise empreendida pelo crítico húngaro. Como consequência desse pensamento, busca-se, no processo de criação do romance, a fidelidade histórica. Os romances passam a apresentar uma atenção especial à análise das raízes do presente. Há inequívoco desejo de reencenar a história da população afrodescendente no Brasil através da retomada de episódios em que ela se fez presente e decisiva.

Mas o que esta exposição inicial sobre o romance histórico tem a ver com o negrismo? É que o negrismo se desenvolve também através de uma vertente de romances históricos, cujos procedimentos seguem os romances históricos modelares, à Walter Scott, tal como descrito por Lukács.

As próximas páginas serão dedicadas a mostrar como o negrismo em romances de natureza histórica se configura. Para tanto, serão abordados os romances *A marcha*, de Afonso Schmidt, e *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello. Antes de passar aos textos, será necessário situar os autores e seus contextos de produção.

3.1 Afonso Schmidt

Afonso Schmidt nasceu em Cubatão (SP) a 29 de junho de 1890. De lá, transferiu-se para a capital do Estado onde iniciou os estudos. Logo depois, de volta a São Paulo, juntamente com Oduvaldo Viana, publicou o semanário *Zig-Zag*. Tinha então 16 anos e já colaborava com jornais do interior do Estado. Em 1920, foi ao Rio de Janeiro para trabalhar num jornal de esquerda, *A voz do povo*. Em Santos, foi redator da *Folha da noite*, do *Diário de Santos* e de *A tribuna*. Não quis participar da Semana de Arte Moderna de 1922, mas formou outro grupo junto com Monteiro Lobato, seu amigo pessoal. Em 1924, em São Paulo, trabalhou na *Folha da Noite* e em *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceu quase até os seus últimos dias. Em 1963, recebeu o prêmio *O intelectual do ano (Troféu Juca Pato)*, concedido pela União Brasileira de Escritores.

Foi sócio fundador do Sindicato dos Jornalistas do Estado de S. Paulo, membro da Academia Paulista de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Faleceu em 3 de abril de 1964, na cidade de São Paulo, aos 73 anos.

Publicou os seguintes livros de poemas: *Miniaturas* (1906); *Lírios roxos* (1907); *Janelas abertas* (1911); *Lusitânia* (1916); *Mocidade* (1921); *Garoa* (1932); *Poesias - obras escolhidas* (1934) e *Poesia* (1945).

Os romances lançados pelo escritor foram: *Brutalidade* (1922); *Os impunes* (1923); *O dragão e as virgens* (1927); *O assalto* (1928); *Os negros* (1932); *Pirapora* (1933); *Curiango* (1935); *A marcha* (1941); *A sombra de Júlio Frank* (1942); *Colônia Cecília* (1942); *O retrato de Valentina* (1947); *A primeira viagem* (1947); *Zanzalá e o reino do céu* (1949); *Menino Felipe* (1950); *Saltimbancos* (1950); *Aventuras de Indalécio* (1951); *Os boêmios* (1952); *Dedo nos lábios* (1953); *O enigma de João Ramalho* (1953); *São Paulo de meus amores* (1954); *Mistérios de São Paulo* (1955); *Bom tempo* (1956); *A datilógrafa* (1958); *O romance de Paulo Eiró* (1959); *A locomotiva* (1959); *O tempo das águas* (1962); e *O canudo* (1963).

Os primeiros livros do autor privilegiaram a produção em versos, os quais evoluem do sincretismo parnasiano-simbolista do início do século XX para tons e cores mais suaves, até incorporar, já na década de 1930, uma expressividade mais renovada e em consonância com o Modernismo. A poesia aposta na tematização dos menos favorecidos e dos excluídos, o que, sem dúvida, ajudou no processo de popularização da literatura do escritor. Entraram em cena escravos, imigrantes pobres e explorados, mulheres maltratadas pela violência, crianças, indigentes e trabalhadores, ou seja, uma vasta gama de alteridades²⁶⁵.

Já os romances abrangem uma extensa temática: a história, os crimes e mistérios da São Paulo da época, viagens, aventuras, dentre outros. O que se pode encontrar em comum na produção romanesca do escritor, porém, é o interesse pelo passado, O qual se materializa em seus romances históricos, nos memorialísticos, nos relatos de costumes e nos textos autobiográficos.

Os romances históricos de Schmidt circunscrevem-se a episódios focalizados no Brasil. *Colônia Cecília* trata da tentativa de implantação de uma comunidade anarquista no interior do Paraná aos fins do século XIX. *A locomotiva* desenha traços da revolução constitucionalista de São Paulo. *A marcha* recupera os momentos imediatamente antecedentes da abolição da escravatura em Santos e reconta a atuação eficiente do movimento caifaz. De acordo com Paulillo²⁶⁶, Schmidt pretende uma revolução nas mentalidades brasileiras, com vistas a uma sociedade igualitária. Vê na rememoração da trajetória libertária do negro um ponto de partida, elemento de denúncia e comoção do público, com vistas à sua empreitada libertadora dos menos favorecidos.

A fortuna crítica sobre Schmidt foi mais pujante e centrada em sua produção literária quando escreveram sobre ele Alceu Amoroso Lima²⁶⁷, Nestor Victor²⁶⁸, Ribeiro Couto²⁶⁹ e Fernando de Azevedo²⁷⁰, por exemplo. Estes

²⁶⁵ Cf. PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928)*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 30.

²⁶⁶ PAULILLO, 1999, p. 30.

²⁶⁷ LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1955.

²⁶⁸ VICTOR, Nestor. *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

estudiosos comentaram os contos e o romance *Mocidade*. Outro ponto comum entre estes críticos é o destaque ao corte social e aos aspectos novos da literatura do escritor paulista, como a linguagem despida dos excessos parnasianos.

Posteriormente, a crítica especializada parece perder o interesse por Schmidt, justamente quando este inicia sua produção romanesca. Tanto é assim que Sérgio Buarque de Hollanda²⁷¹ faz, em 1940, uma breve resenha sobre *A vida de Paulo Eiró* e somente em 1950 Sérgio Milliet e Cassiano Nunes vão se debruçar sobre *Saltimbancos*, mesmo assim porque este romance foi um dos maiores sucessos editoriais de sua época.

Após este período, a crítica se voltou muito mais para a figura do escritor do que para sua obra literária. O número 34 da *Revista Fundamentos*, ligada ao partido Comunista de São Paulo, foi dedicado a Afonso Schmidt. Porém, o conjunto de textos ali presente preferiu destacar a coerência ideológica e a popularidade do escritor, o veio social de seus textos, a ruptura com a poesia parnasiana e simbolista, o mergulho no romance histórico e a atuação anarquista do cidadão Schmidt²⁷². Na década de 1950, tanto Brito Broca²⁷³ quanto Mario da Silva Brito²⁷⁴ também trilharam os caminhos da vida do autor, embora também tenham voltado para a sua produção romanesca. Porém foi Wilson Martins²⁷⁵ quem permaneceu entre a vida do escritor e a obra de maneira mais equilibrada. Merece destaque ainda Massaud Moisés²⁷⁶ por apresentar o

²⁶⁹ RIBEIRO COUTO. "Mocidade". In *Revista do Brasil*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. n. 21. Nov. 1921.

²⁷⁰ AZEVEDO, Fernando de. "A poesia social no Brasil". In *Ensaaios*. São Paulo: Melhoramentos, 1929.

²⁷¹ HOLLANDA, Sérgio Buarque. "O futurismo paulista"; "A nova geração santista"; "A vida de Paulo Eiró". In *O espírito e a letra: estudos e crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1966.

²⁷² Cf. *Fundamentos*. n. 34. São Paulo: Partido Comunista de São Paulo, 1954.

²⁷³ BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

²⁷⁴ BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1971.

²⁷⁵ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977. v. 5, 6 e 7.

²⁷⁶ MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira (Modernismo 1922 - atualidade)*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1966. V. 5.

romancista como um dos precursores, mesmo que de maneira marginal, do movimento modernista.

Na década de 1980, surgiram na cena editorial brasileira volumes dedicados ao anarquismo, dentre os quais a figura de Afonso Schmidt foi parada obrigatória. Francisco Foot Hardman²⁷⁷ publica *Nem pátria, nem patrão*. Mais uma vez, a literatura é ofuscada pela figura do escritor ao considerarmos este trabalho. Izis L. Felix Cararo e Hélio Sochodolak²⁷⁸ também preferiram analisar a experiência anarquista no Paraná, a partir do romance *Colônia Cecília*. O que interessa, pois, aos estudiosos, é menos o conjunto de procedimentos artísticos, mas o diálogo entre a literatura e a história.

Curiosamente, o romance de Afonso Schmidt pouco foi estudado no âmbito acadêmico. A tese de Maria Célia R. A. Paulillo reconta a trajetória do escritor na imprensa alternativa de São Paulo. Porém, ainda falta um trabalho que se dedique especificamente aos romances do escritor.

3.1.1 Entre a história e a História: o movimento caifaz e a Abolição em *A marcha*

O romance *A marcha*, de Afonso Schmidt, se desenvolve às vésperas da abolição da escravatura, focalizando diversos episódios que levaram a este acontecimento. Dentre eles, o livro destaca a atuação do movimento caifaz. Pode-se entender, com Lukács, a atuação dos caifazes como movimento *típico* do período abordado no romance. Ele congrega, na especificidade, elementos que apontam para a diversidade de revoltas contra o cativeiro. Além disso, as outras atitudes de resistência contra a escravidão e o racismo encenadas pelo texto giram em torno do referido movimento. As inúmeras fugas, as revoltas, as emboscadas, o trabalho de conscientização, as inscrições em muros, tudo isto resulta em um mosaico de ações nas quais atuou parte da população negra durante os anos que antecederam a abolição da escravatura no Brasil (1888).

²⁷⁷ HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁷⁸ CARARO, Izis L. Felix; SOCHODOLAK, Hélio. "Colônia Cecília: uma experiência anarquista no Paraná". In *Revista Eletrônica Lato Sensu* – Ano 3. n. 1. Mar. de 2008.

O negrismo no romance histórico brasileiro encena ações de resistência utilizando-se de personagens *típicas*²⁷⁹, novamente no sentido que Lukács atribui ao termo. Trata-se de personagens extraídas das camadas populares, cuja atuação ajuda a compor o conjunto de ações chefiadas por Antônio Bento de Souza e Castro²⁸⁰, líder dos caifazes. No romance, negros e brancos atuam em cooperação em prol do fim do cativo. O livro pretende reconfigurar a dimensão histórica e a importância destes personagens na teia nacional. As personagens periféricas do fato histórico conduzem toda a trama, embora boa parte dos fatos esteja atrelada na relação peculiar entre D. Lu e Laerte. De um modo ou de outro, a conformação estabelecida por Lukács se mantém. O que vale, portanto, é o desejo de reconstituir o passado por meio de um microcosmo que atualiza e condensa o contexto do período.

É o caso, por exemplo, dos papéis de Muge e Justino no romance. Muge é africano e fora trazido para o Brasil por causa de sua força física. Aqui, viu-se escravo e tratou de promover diversas fugas, até que lhe foi gravado com o ferro quente o “f” de fujão e lhe foi posto o libambo. Não falava quase nada do português, língua utilizada pelos escravos segundo o romance. Justino, por sua vez, era um negro estranho, segundo o texto, porque estivera na Guerra do

²⁷⁹ O personagem típico é aquele que concentra as tendências mais essenciais (universais) de sua espécie e é, ao mesmo tempo, um uno, um singular. Este largo alcance do personagem típico aponta para as tendências e as contradições de um momento histórico de toda uma sociedade em uma determinada quadratura histórica. Ele mostra, ainda, que o romance é um gênero que exige a representação da sociedade em sua totalidade. O conceito de típico é trabalhado posteriormente por Lukács em *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

²⁸⁰ Antonio Bento (1843-1898) bacharelou-se em Direito em 1868 e logo assumiu a promotoria pública da comarca de Botucatu, sendo em seguida transferido para a de Limeira e posteriormente para Atibaia. Acumulou as funções de juiz e delegado de polícia, tornou-se figura controversa na cidade – em meio a disputas políticas de conservadores, liberais e republicanos, especialmente por seus despachos favoráveis aos escravos. Também costumava nomear abolicionistas para arbitrar o preço das cartas de alforria. Eram motivos suficientes para desencadear contra o juiz a fúria das elites locais, dos escravocratas e de magistrados favoráveis a seus interesses. Antonio Bento chegou a sofrer tentativas de assassinato e, em 1875, acabou demitido, “a bem do serviço público”, por pressão dos desafetos. Mal sabiam que, longe de suas funções oficiais, o ex-juiz cairia nos braços da militância abolicionista mais aguerrida. Foi redator do jornal *A Redenção*. Iniciou o movimento Caifaz. Sobre Antonio Bento e os caifazes, vale a pena conferir BARROS FONTES, Alice Aguiar de. *A prática abolicionista em São Paulo: os caifazes* (1882 - 1888). São Paulo: FFLCH/USP, 1976. (Dissertação de mestrado); MACHADO, Maria Helena P. T. *O plano e o pânico - os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: EDUSP, 1995.

Paraguai e possuía conhecimentos diferenciados. Como também falava pouco, logo se identificou com Muge. Porém, o negro Justino paulatinamente foi-se tornando líder dos escravos do Sr. Alvim. Referência consolidada, Justino começa a travar um combate sorrateiro e eficiente, tal como rezava a cartilha caifaz: elucida os companheiros de senzala acerca da situação cativa.

Muge taramelava:

- Ué... Nego travaia e drome, drome e travaia... Não tem nada mais?

Justino explicava:

- Sim, tem mais, tem gargalheira...

O africano não compreendeu e olhou para Terêncio que, depois de procurar a palavra no fundo encoscorado da memória, cuspiu comprido e falou:

- Libambo... Eh, eh...

Muge vidrou os olhos, rangeu os dentes. E continuou a pensar:

- Quando preto uáxi... Como é?

Terêncio traduziu:

- Quando preto fica doente?

E Justino:

- Quando preto fica doente morre em cima do cabo da enxada.

- E quando preto tem ocaia, tem mureque?

Justino tinha resposta para tudo:

- Sinhô branco fica com a ocaia e vende mureque pro comboieiro. Isso é de todo dia²⁸¹.

A cena deixa evidente o propósito esclarecedor empreendido por Justino, o qual preparava o terreno para as revoltas contra o cativo. A conscientização da situação do cativo se dava durante as conversas de todas as noites após o trabalho. A intenção era exatamente a de despertar os irmãos de cor para a urgência da abolição, bem como insuflar os negros contra os senhores. Não é preciso dizer que Justino era um caifaz. Ele se vendia para famílias escravocratas do interior a fim de empreender a sua perigosa missão. Muitos caifazes perdiam a vida nestas empreitadas, mas não fora o caso de Justino. A narrativa mostra que Muge e Terêncio, companheiros de Justino, vão se conscientizando e, paulatinamente, contestando as ordens e o privilégio do Sr. Alvim. O romance opera, de acordo com Lukács, uma reescrita de reconhecimento da história, a partir do resgate das lutas dos oprimidos durante

²⁸¹ SCHMIDT, Afonso. *A marcha – romance da abolição*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 16.

os tempos de escravidão. Este panorama de acontecimentos e personagens típicos anuncia a tônica dos conflitos entre os estratos sociais alto e baixo.

Pode-se definir o movimento caifaz como uma clandestina rede extremamente organizada. Fazia-se atuante em diversos setores da sociedade para tramar investidas ilegais contra o patrimônio privado. Desta maneira, estimulava e promovia rebeliões e fugas em massa. Contava com o apoio de influentes figuras da elite. Os caifazes causavam pânico e despertavam ódio nos senhores da terra. A missão era libertar escravos. Portanto, valia escondê-los, prover seu sustento e arranjar-lhes emprego assalariado. Do mesmo modo de Caifás, o personagem bíblico que inspirou o nome do grupo, sua “traição” se destinava a um fim nobre. No Evangelho, está escrito que Caifás pagou Judas para que entregasse Jesus Cristo.

Do ponto de vista histórico e do romance, o desejo de libertação dos escravos ganhou fôlego com o fim da Guerra do Paraguai, em 1870, quando cresciam as rebeliões no Brasil. Em seis anos de guerra, morreram milhares de soldados brasileiros. Entre estes estavam, obviamente, os negros, tratados como “Voluntários da Pátria”. Na verdade, este destacamento era constituído por sujeitos alforriados pelo Imperador especialmente para irem lutar na referida guerra. Os cativos foram mandados para o combate em lugar dos filhos de gente abastada, que assim escapava do recrutamento militar. Aos “voluntários” era prometida a liberdade quando retornassem²⁸².

Finalizada a guerra, o governo os considerou homens livres, pois seria no mínimo imoral devolver ao serviço aqueles que tinham servido tão bem à pátria. No entanto, a condição de homens livres não trouxe garantias de subsistência aos ex-combatentes, já que, uma vez retornados, não contavam com apoio financeiro do Estado, tampouco conseguiram inserção imediata no mercado de trabalho. Conseqüentemente, diversas agitações e promoção de fugas de escravos tornaram-se frequentes e cada vez mais aumentavam os seus

²⁸² ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 146.

apoiadores. Entre estes se destacou Antonio Bento, líder do movimento e uma das personagens históricas de maior destaque de nossa história.

Negando o instrumento legal da alforria como única via de emancipação, os caifazes valiam-se da força e da astúcia para atacar diretamente a propriedade escravocrata. Para tanto, contavam com centenas de colaboradores anônimos, sobretudo negros, sejam escravos ou libertos como ponta-de-lança das ações. Organizados em pequenos grupos nas cidades ou disfarçados de caixeiros-viajantes no interior – os chamados “cometas” –, promoviam fugas em massa das fazendas, roubavam escravos em casas de família e realizavam perigosos resgates em estações ferroviárias. Depois, ajudavam os fugitivos a chegar a refúgios seguros, como o Quilombo do Jabaquara, organizado e mantido por abolicionistas santistas a partir de 1882, e por onde se calcula que passaram cerca de 10 mil escravos fugidos²⁸³.

Segundo o romance, o principal aspecto da eficiente atuação dos caifazes de Antonio Bento para costurarem sua vasta rede de solidariedade foi circular por diferentes setores sociais. Além da atuação direta de negros, o movimento contava com a ação de magistrados, advogados, chefes de polícia, parlamentares, jornalistas, comerciantes, donos de armazéns, controladores da Alfândega, empregados em serviços de navegação costeira e de longo curso e até mesmo membros de famílias de fazendeiros.

Do ponto de vista da distribuição das tarefas, cabia aos mais abastados financiar os deslocamentos dos caifazes e “cometas”, a fuga e o refúgio aos escravos foragidos e até os custos dos processos para conseguir sua libertação ou a compra das cartas de alforria. Tratavam também de conseguir para os escravos resgatados colocações como trabalhadores livres em fazendas de café de outras regiões, no porto, ou em pequenos serviços urbanos. Os menos

²⁸³ A este respeito, vale a pena conferir: MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. “Cometas, caifazes e o movimento abolicionista”. In *Escravos e cometas. Movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: FFLCH/USP, 1991 (Tese de doutorado); QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência (São Paulo: 1870-1890)*. São Paulo: Annablume, 2002; e SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos*. São Vicente: Ed. Caudex Ltda, 1986.

abastados, geralmente organizados em torno de irmandades negras, davam ao movimento um apoio “invisível”, mas vital. Era o caso dos modestos empregados das estradas de ferro. Graças àqueles caifazes, os trens se tornaram o principal meio para as fugas de escravos, que eram conduzidos clandestinamente até a capital ou ao porto de Santos. Cocheiros e carroceiros das estações eram outros a favorecer escapadas espetaculares, em resgates feitos em plena luz do dia. Na pior das hipóteses, as fugas eram realizadas a pé, contando com a eficiente atuação de toda a rede. Em Santos, nas proximidades do Jabaquara, gente do povo e até imigrantes se encarregavam de cuidar das necessidades cotidianas da população de fugitivos ao referido quilombo. O romance de Schmidt recupera este contexto com bastante propriedade.

Por fim, ressalte-se que, ao aliciar a mão-de-obra escrava e inserir os recém-libertos no mercado de trabalho assalariado, Antonio Bento e seus caifazes conseguiram desarticular as bases da economia cafeeira paulista na década de 1880, cenário narrado com bastantes detalhes no livro. Suas ações refletiam um sentimento que cada vez mais se generalizava entre todas as classes sociais: o repúdio à escravidão. Quando as próprias forças de segurança começaram a se recusar a perseguir os escravos fugidos, tal o seu número, não era difícil antever a proximidade da abolição. Muito mais que uma concessão do poder imperial, ela foi, em São Paulo, uma conquista do povo e dos próprios escravos. É também esta atmosfera efervescente que o romance histórico *A marcha*, de Afonso Schmidt, procura plasmar, em consonância com o desejo de fidelidade ao ocorrido, tal como caracterizou Lukács.

Desta maneira, pretensamente fiel aos acontecimentos históricos, num microcosmo que generaliza e condensa as ações, conforme aponta Lukács, o livro coloca em questão o protagonismo negro, rompendo com a visão imperante no senso comum – e mesmo em parte de nossa crítica historiográfica ou literária – que diz respeito à passividade do cativo durante o processo libertador. Muge, Terêncio e Justino são personagens típicas das revoltas negras no período que antecede a abolição e, do ponto de vista do romance, a partir deles figuram muitos e muitos que sobreviveram e combateram a escravidão durante a década

de 1880 em São Paulo, por exemplo. Não seria demasiado afirmar que o texto pretende recontar a história de personagens (históricos) esquecidos pela versão oficial da nação, a fim de atualizar ao leitor do presente alguns acontecimentos marcantes para a formação nacional. Se, como acentuou Lukács, o passado é a pré-história do presente, o texto ainda possibilita apontar o estado de coisas atual, a partir da focalização de parte de nossa constituição social. Isso porque ele sinaliza para a falta de projetos de inserção do negro na sociedade.

Na lógica da narrativa, os caifazes se reuniam periodicamente a fim de articulação libertária. O bar “O corvo” era o ponto predileto de encontro, justamente porque ele congregava uma multiplicidade de atores sociais, incluindo a presença de negros livres. Pode-se dizer que, dentro da obra, o local funcionava como uma espécie de “quartel general” dos caifazes. Eram travadas discussões políticas, planos de ação eram elaborados, personagens atuantes eram valorizados, numa tentativa de reescrever a história por meio dos acontecimentos periféricos em relação à versão oficial, a qual tende a narrar apenas os episódios decisivos.

Em determinado momento de um destes encontros (no tempo da narrativa acontecido em 1870), o Sr. Veiga Cabral, então diretor do jornal “Gazeta do povo” e apoiador dos caifazes, discutia com um meirinho sobre a importância e urgência da liberdade, e, ao mesmo tempo, apontava que os acontecimentos históricos têm seus heróis justamente entre os seres anônimos, do dia-a-dia. A personagem discute também a concepção tradicional de história, centrada no discurso dos vencedores. A fim de recuperar o passado, o texto coloca em cena diversos personagens negros (e típicos), que possuíam o papel de ajudar na promoção da fuga de escravos.

Um deles era o mulato Antônio Paciência, perigoso abolicionista, e outro personagem típico do romance histórico de base lukacsiana. A ele cabia o desempenho de missões que exigissem longa e cuidadosa dissimulação. Manso no falar e enérgico no cumprimento das tarefas recebidas, conhecia vários ofícios manuais, aceitava frequentemente a missão de embarcar para o interior e infiltrar-se nesta ou naquela fazenda. Conseguia trabalho com facilidade, pois

sabia diversos ofícios: era pedreiro, carpinteiro, guarda-livros, professor primário e o que mais fosse preciso na ocasião. Tão logo entrava nas fazendas, começava a obra de propaganda entre os pretos. Ligava-se logo a um moleque, o qual, por sua vez, o punha em comunicação com a senzala. Depois, era o trabalho silencioso de dias, de meses. “Inesperadamente, o fazendeiro acordava com a senzala amotinada, e a partida, em massa, dos escravos para as terras onde mais fácil se tornava a conquista da liberdade”²⁸⁴: este era o resultado do trabalho de Paciência.

Paciência se infiltrava nas fazendas e, assim como Justino, promovia a conscientização de seus irmãos de cor. O objetivo era primeiramente a fuga em massa. Se esta viesse acompanhada do sequestro ou da destruição da família do senhor de escravos, melhor ainda. Trata-se de uma contra-agressão, ou seja, uma resposta ao aprisionamento, segundo a descrição da personagem Veiga Cabral:

Neste momento, em que estamos aqui a conversar, por muitas fazendas da Província um caifaz de Antônio Bento [Antônio Paciência] conseguiu pular a cerca do terreiro e infiltrar-se na senzala, a fim de dizer baixinho ao parceiro: “Malungo! Deixa o eito! Toma o caminho, desce a serra, chega ao Jabaquara! Ali é que está a nossa liberdade!” E a onda negra está crescendo por aí, está crescendo... Dentro em pouco, rolará sobre os campos e as cidades. Será invencível. Levará tudo de roldão²⁸⁵.

O romance destaca a atitude combativa, empenhada dos negros escravos, a “onda negra”, na visão do Sr. Veiga Cabral. E a atuação de Antônio Paciência chega até a Paineiras, fazenda do Sr. Alvim, personagem típico que representa, no âmbito do livro, a classe dos senhores de escravos. Lá, o caifaz encontra Salústio, o melhor amigo de Laerte. Eis o diálogo e a proposta de fuga, a qual bem ilustra a atuação dos negros caifazes. Depois do jantar, os homens ficavam sentados numa porta de arrecadação, pitando grossos cigarros de palha. Um deles, porém, o João Pacheco (um dos codinomes de Antônio Paciência) preferia correr os pontos mais aprazíveis da fazenda: viam-no subir

²⁸⁴ SCHMIDT, 1981, p. 57.

²⁸⁵ SCHMIDT, 1981, p. 57.

no monjolo ou no pasto, onde, todas as tardes, Salústio ia buscar o gado para recolher à mangueira. Num desses passeios, como por acaso, encontrou o moleque e travou conversa com ele:

- Pita?
- Pito. Deus lhe pague...
Tirou o isqueiro de taquara com tampa de purunga e pôs-se a lascar fogo, com pachorra.
- É grande a negrada da senzala?
- Ao todo vinte e oito...
- Por que não deixa isto? Sabem que há gente trabalhando para a sua liberdade?
- Nhor sim.
- Pois aproveitem, fujam todos da senzala e toquem para São Paulo, que o resto há de se arranjar...
- Mas quando?
- Qualquer dia; previna os parceiros e por uma noite destas virá alguém dizer-lhes o que devem fazer.
- Verdade?
- Verdade²⁸⁶.

Neste momento da narrativa, não se pode deixar de dizer que o texto de Schmidt aponta para o protagonismo negro na história na nação. O trecho coloca em relevo o caifaz que paga com a vida a liberdade de seu semelhante e faz deste gesto um ato heroico. O texto já ilustra uma espécie de “irmandade” negra, velada, é verdade, a qual trabalha em causa da libertação fraterna. A “onda negra” cumpria bem este papel, pois focalizava exatamente a resistência contra as históricas deliberações das famílias escravocratas. E, como assevera Schmidt, dentro de pouco, havia caifazes por toda a parte: nas repartições públicas, nas classes armadas, nas escolas, na imprensa, da redação às oficinas dos jornais, etc, seja em Santos ou nas cidades do interior mais longínquo. O romance apresenta a fuga como um gesto nobre e eficiente de resistência ao cativo. Nobre porque comprova o papel combativo do negro durante a abolição; eficiente porque opera o desempoderamento da família escravocrata, fato abordado também no romance.

Paralelamente à fuga em massa para outros lugares, o livro coloca luz sobre as fugas e os ataques empreendidos pelos cativos nas fazendas. Este

²⁸⁶SCHMIDT, 1981, p. 95.

movimento, também chamado de “onda negra”, tomou conta dos anos que antecederam a abolição da escravatura no Brasil. Na verdade, como tardava o ato libertador, a promoção deste estava sendo feita à força e pelos próprios interessados.

Há uma cena em que Schmidt relata exatamente o momento da fuga em grupo dos escravos da fazenda do Sr. Antônio Alvim. O fazendeiro estava a campear quando foi praticamente obrigado a entrar em casa. O clima de terror tomou conta do local. Iniciado estava o levante. A Alvim não sobrou alternativa a não ser se esconder em casa.

- É você, Antoninho?

- Sou eu; abra.

Ouviu-se o arrastar de móveis. A seguir, a porta abriu-se e ele entrou, de má sombra.

- Que há de novo?

O marido coçou a barbicha e mostrou os dentes.

- A negrada está abandonando as fazendas. ‘Eles’ [caifazes negros] vêm, pulam a cerca, entram na senzala e levantam os escravos. No Paiol Grande, mataram o feitor e içaram o corpo num mastro. Os pretos ajuntam-se nas estradas, formam bandos e entram nas fazendas, a fim de arrebanhar os parceiros... Onde está o Simão?

D. Ana riu-se nervosamente.

- Eu o chamei aqui mas ele nem pôde falar, anda a ver almas do outro mundo pelos cantos. E nem bem tinha falado, saiu depressa pelo pasto, afundando naquele capão...

- Ele era tão brabo...²⁸⁷

Dona Ana, esposa do Sr. Alvim, espanta-se com a chegada espavorida do marido em casa. A esta altura, não sobrara nenhum cativo na fazenda. Afinal, o movimento libertador, motivado sobremaneira pela ação dos caifazes, era implacável com os torturadores, fossem eles senhores ou feitores. A cena em questão metaforiza o fim da era escravocrata e, ao mesmo tempo, a diminuição de poder das famílias detentoras de cativos. O tom desolado da fala final do Sr. Alvim bem o comprova. Quase nada sobrou de seu patrimônio. Somente Terêncio, por exemplo, o velho escravo que, só naquela fazenda, trabalhava havia mais de quinze anos, pensou em ficar. Apoiado à porteira pôs-se a falar na sua língua. Os outros, indiferentes, iam tomando a dianteira.

²⁸⁷ SCHMIDT, 1981, p. 99.

Dentro de pouco, a senzala estava deserta e a estrada estendia-se limpa, até perder-se por detrás dos morros. Alvim não teve coragem de procurar a mulher para contar-lhe o que acabava de ver. Foi ela quem, tendo descido à cozinha, voltava fora de si.

- Pobre Genoveva!

O marido inquiriu-a com o olhar.

- Ela foi-se embora com os outros, mas deixou a mesa arrumada e o café pronto no bule de louça!²⁸⁸

O registro da fuga, tal como realizado pelo romance negrista, ganha contornos de tiro de misericórdia em Alvim, ou seja, no senhor de escravos. Do ponto de vista histórico, o livro reencena os instantes anteriores à Lei Áurea. Porém, o romance histórico de Schmidt não perde o senso crítico da formação nacional e discute também a figuração do negro na sociedade de classes. Talvez esta seja a tônica da fala de Terêncio. O que faria um ex-escravo, já idoso, na sociedade que não se preparou para absorvê-lo? Seria mais um a pedir nos grandes centros urbanos? Se dificilmente encontraria trabalho, até porque a concorrência e preferência do empregador pelo imigrante europeu era inegável, muitos negros acabaram por ficar junto a seus senhores, agora como agregados. Se, por um lado, o agregado gozava de alguns privilégios, outras relações o tornavam dependente de seu “patrão”. Em última instância, o negrismo no romance histórico denuncia a precariedade do projeto libertador, do ponto de vista da integração do recém-liberto. Nesta medida, pode-se entender a situação de Terêncio como uma anunciação do destino do negro nas cidades, de maneira a situar a pretérita exclusão do negro como a pré-história do presente de diversos preconceitos a ele imputados.

Finalmente, o clima de euforia total acabou por deixar fora da agenda pública os sentidos/consequências da libertação do cativo. O texto deixa evidente que a euforia pelo 13 de maio não trouxe em si planejamento para a real absorção do negro pela sociedade capitalista. Inclusive, na fala de Laerte, podemos encontrar ecos da voz senhorial, o que denuncia o seu local de enunciação, do qual ele ainda não se dissociou. *Alter ego* do autor? De todo modo, logo após a abolição, ele e D. Lu, já casados e conversando sobre o

²⁸⁸ SCHMIDT, 1981, p. 100.

balanço da campanha libertadora de que eles fizeram parte, encontram Muge já em situação de mendicância e beirando a demência.

Por eles [D. Lu e Laerte] passou uma figura estranha. Era um preto velho, molambento, com uma cartola humorística amassada sobre a carapinha esbranquiçada. Laerte conheceu e gritou-lhe:

- Muge!

O preto não ouviu, parecia surdo.

- Muge! Venha cá! Eu sou o sinhozinho Laerte!

Nada.

Então, o rapaz correu e segurou-o pela aba do paletó. Muge voltou-se e com um riso de inconsciência começou a dizer:

- Nego veio cochilo, pito caiu no chão...

- Você não se lembra de mim?

- Eh, eh...

Era uma alma penada.

Longe ouviu-se o grito de um moleque:

- Peru cartola-velha!

Muge desandou a correr para aquele lado, na esperança de alcançar o autor da ofensa²⁸⁹.

Por fim, Laerte e Dona Lu fazem um *mea culpa* sobre o processo abolicionista. Isso porque não se pensou a contento um projeto integrador do negro. Neste sentido, o romance de Schmidt evidencia que o conflito étnico se desdobrará em conflito de classes e que não há saída imediata para ele. Vale lembrar que aqui novamente o livro segue as linhas modelares que Lukács sublinhou. O conflito do texto traduz um conflito de classes, tendo como pano de fundo acontecimentos decisivos para o destino de determinada nação. Na visão do romance, não há saída para o dilema étnico no bojo da sociedade capitalista, justamente porque a riqueza e o sucesso de alguns dependem da situação precária de muitos. Eis o contato tenso entre os estratos alto e baixo, de que tratou Lukács, como forças motrizes do romance histórico. O romance propõe, então, o questionamento do patriarcado escravista, cuja atuação é responsável pelo sofrimento do cativo e entrave para a modernização da mentalidade do país. Nesta medida, o romance negrista de base historicista atualiza a participação negra na história da nação.

²⁸⁹ SCHMIDT, 1981, p. 152-152.

3.1.2 Violência sobre os corpos e a ordem escravista

Além de abordar episódios de lutas envolvendo o estamento mais baixo da sociedade, representado pelo coletivo negro, *A marcha* aborda a queda da ordem senhorial e a conseqüente diminuição de poder das famílias escravistas. No livro, a personagem típica Laerte, filho do também típico Dr. Alvim, poderoso fazendeiro do interior paulista, até que inicia sua trajetória titubeante, porém, começa a deixar seu lugar-comodidade justamente quando conhece Dona Lu.

No romance (e na história brasileira) a vontade senhorial, entendida como instrumento de poder, era expressa de diversas maneiras. O desejo travestia-se em atitude cujas marcações de poder eram iminentes. Afinal, o senhor de escravos tinha de deixar bem claro que o mando era dele. Com bastante sadismo e crueldade, numa tentativa de contar os cativos e de fazê-los temer ainda mais o proprietário, ao final da jornada no eito, todos os escravos eram obrigados a passar, em fila, pela varanda da casa-grande, de maneira que fossem vistos, avaliados e contabilizados pelo Sr. Alvim: “na distância cinzenta, como remoto eco de sino, ergueu-se um vozerio. Era a negrada, no eito, que saudava, assim, o término da jornada. Um dia a menos na penitência diária”²⁹⁰. O olhar do senhor varria a fazenda, como um *Panóptico*.

Ao estudar a “sociedade disciplinar”, Michel Foucault²⁹¹ constata que a sua singularidade reside na existência do *desvio* diante da *norma*. E assim, para “normalizar” o sujeito moderno, foram desenvolvidos mecanismos e dispositivos de vigilância, capazes de interiorizar a culpa e causar no indivíduo remorsos pelos seus atos. Dentre os dispositivos de vigilância, o crítico destaca o Panóptico, mecanismo utilizado para o domínio da distribuição de corpos em diversificadas superfícies (prisões, manicômios, escolas, fábricas, etc). A lógica de funcionamento deste dispositivo corresponde à observação total, ou seja, a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. A

²⁹⁰ SCHMIDT, 1981, p. 19.

²⁹¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

finalidade do Panóptico, assim, é fazer com que a vigilância seja permanente nos seus efeitos.

Na lógica panotípica, qualquer punição deve ser encarada antes de tudo como espetáculo; importa menos o seu efeito sobre quem é castigado, do que as impressões que recebem todos aqueles que veem o castigo ou que dele são informados: “o importante é que as pessoas se encontrem presas numa situação de poder de que elas mesmas são as portadoras; o essencial é que elas se saibam vigiadas”²⁹². A cena da revista dos cativos em fila expressa esta lógica.

No âmbito do romance analisado, uma vez que o senhor de escravos não poderia estar em todos os lugares, uma personagem age como extensão do patriarca: o feitor. Pago para garantir a dinâmica produtiva das fazendas, podemos pensar o feitor como um prolongamento panotípico dos desejos e do olhar do senhor. Como consequência, a este opressor cabe o papel de equilibrar as tensões entre dominadores e dominados, de maneira que a propriedade não se torne parque de insurreições. Seja via chicote, seja via dissimulação, seja via promoção da discórdia, os feitores encenam o desejo senhorial e asseguram um lugar acima da senzala na economia escravocrata. O mecanismo de controle das atitudes e dos corpos dos cativos em certo sentido lhe rendia segurança quanto a ameaças de fugas ou insurreições, além de manter, via medo e chicote, o domínio. Muitas vezes, o sadismo era a estratégia de manutenção da ordem. É o caso de Simão, feitor do Sr. Alvim:

- Que há de novo, Simão?
 - Tudo tá correndo bem.
 - E a negrada, já chegou?
 - Ainda tá de banzo, mas logo vai ficá de virá e rompê. Com isto aqui tudo se mexe...
- Sacudiu no ar o “bacalhau”, um chicote de cinco pontas. Ambos riram. Uma preta gorda, de argola nas orelhas e pano branco na cabeça, veio de dentro da casa e colocou o candeeiro aceso sobre a cantoneira do alpendre.
- Bota o café, Genoveva.
 - Nhôr sim²⁹³.

²⁹² FOUCAULT, 1997, p. 170.

²⁹³ SCHIMIDT, 1981, p. 20.

Uma fala do feitor não deixa dúvidas quanto ao fato de que ele era exatamente o escudo do senhor e o típico prolongamento do poder deste. As marcas corporais do defensor da propriedade escravocrata (“nenhuma expressão no rosto”, “uma costura sobre o olho direito”) denunciam o lugar tenso e violento ocupado por este sujeito, o qual repete a vontade e a vigília do patriarca. Na verdade, este coopta entre os subjugados e “terceiriza” a guarda da propriedade. Prova-o a necessidade de “duas garruchas” na cintura. Aqui, a intimidação latente, dada através do porte de arma, soma-se à necessidade de proteção de um sujeito duplamente não querido na cena colonial: de um lado, os escravos não o toleravam e eram bastante típicas as emboscadas aos feitores; de outro lado, os senhores de escravos apenas os toleravam, ainda assim enquanto conseguiam manter a ordem nas propriedades, vale dizer, enquanto bem encenavam o desejo dos senhores. Por fim, as armas conferem permanente ameaça de repressão a qualquer desvio da ordem produtiva da fazenda.

Diversas cenas de afirmação e encenação do poder senhorial se faziam presentes de maneira constante e gratuita. E foi de maneira gratuita que Simão açoitou Salústio, justamente o pajem de Laerte, filho do Sr. Alvim. Motivo: nenhum, a não ser ritualizar a onipresença da vigília senhorial.

Simão aproximou-se de Salústio e manietou-o com os ferros. Depois, a pontapés e pescoções, levou-o para o pátio das senzalas. Meteu-o no tronco.

Nesse momento, Muge aproximou-se com a gargalhada sobre a cabeça, para que Simão lhe fechasse, à chave, o cadeado. O feitor tirou-lhe o libambo, colocou-o num canto e, passando o bacalhau para as mãos do Muge, indicou-lhe o Malungo.

O africano ficou atarantado, não sabia que fazer daquilo. Andava no pátio, de um lado para outro, agitando os braços muito compridos. Foi preciso que Simão tirasse a garrucha e lhe apontasse ao peito:

- Quarenta chibatadas!

Ele começou...

- Com força, seu porco, se não eu atiro... – e pôs o dedo no gatilho²⁹⁴.

Esta cena denuncia uma das fundamentais estratégias de manutenção do poder do feitor e do senhor. Simão prende Salústio e coloca um de seus

²⁹⁴ SCHMIDT, 1981, p. 27.

companheiros de Senzala, o africano Muge, para açoitá-lo. Se Muge não o fizesse a contento, apanharia dobrado, isso se não pagasse com a própria vida. Não sobrou alternativa a não ser açoitar Salústio, mesmo que isso para seu companheiro também fosse dolorido. Com isso, o feitor esperava criar discórdia entre os dois cativos, de modo que um ficasse sempre em vigília em relação ao outro e jamais fosse possível criar alianças com fins de insurreição. Evidentemente, a estratégia de Simão cumpria tanto a sua salvaguarda quanto os próprios desejos do Sr. Alvim, que não queria amolações de escravos. Vigília e punição são as diretrizes do poder senhorial, segundo o romance. O texto discute ainda a violência como elemento regulatório das relações entre senhores e escravos ao longo da história do país. E é neste ponto que o livro começa a ritualizar a impossibilidade de existência da ordem escravocrata. Primeiro porque, conforme se viu, diversos movimentos contestatórios ganharam espaço e, segundo, porque os herdeiros da classe senhorial já não reuniam condições e características para perpetuar a ordem vigente.

E este traquejo maquiavélico, necessário para se fazer senhor de escravos, não é transmitido geneticamente. Laerte não leva o menor jeito para o mando. Ao menos foi assim durante o período em que esteve sob a guarda do pai nos primeiros tempos na capital paulista. Logo no início da narrativa, após Simão obrigar Muge a açoitar Salústio, este é enviado para a senzala a pedido do Sr. Alvim. Laerte até fica indignado com a situação, haja vista o fato de que Salústio fora criado juntamente com o filho do fazendeiro.

Laerte, o filho, estava sentado no pilão de café e parecia amuado.

- Credo, menino – dizia ela [sua mãe, D. Ana] – você parece uma nhãnhã; só porque seu pai mandou o Salústio para a senzala com os parceiros, já está para aí chora-chorando.

- Isso não é direito. O Salústio foi criado comigo. Foi o meu companheiro de infância, mamei o mesmo leite e lhe ensinei a ler. No entanto...

- O que tem?

- Foi para a senzala e o eito, o angu e o chicote. Para que, então, lhe deram, desde pequeno, criação diferente?

- Pois agente havia de ficar com aquele pedaço de negro a se trançar aqui na cozinha? Isso só cabe numa cabeça de vento, como a sua. Mas sossegue. Amanhã você vai para São Paulo, muda de ares e

dentro de um mês, o mais tardar, já não se lembrará do moleque. Vai ver...²⁹⁵

O discurso de Laerte é marcado por uma ambiguidade fundamental: por um lado, há o questionamento da atitude do pai; porém não há atitude posterior ao questionamento, fazendo, portanto, prevalecer a voz do senhor de escravos. Laerte prefere não causar indisposição com o pai. Aqui, o filho não consegue “matar” o pai ainda e, por isso, sobra àquele somente a resignação e a passividade. É importante ressaltar que Laerte não detém as mesmas características de seu progenitor, isto é, não consegue estabelecer com os escravos relação de mando e medo, vigília e punição. Menos ainda vê no feitor, Simão, a menor possibilidade de extensão do controle senhorial. O romance negrista, portanto, encena a impossibilidade de continuidade da lógica escravocrata tal como concebida pelos fazendeiros. Do ponto de vista da tipicidade histórica, a que se refere Lukács, as lágrimas de Laerte colocam-no num campo oposto ao de seu pai.

Além disso, a ida de Laerte para a capital metaforiza uma espécie de fuga do ambiente escravocrata. A ausência do herdeiro aponta já para a crise do patriarcado escravista no romance, pois não havia quem pudesse dar continuidade ao regime. Se Laerte não conseguia administrar a propriedade com o pulso firme do pai, sobra a este enviar o filho para estudar na capital paulista, na esperança de que, com o apuro do curso de Direito, ele pudesse retornar ao interior e colocar a fazenda nos rumos do progresso.

E foi justamente após a sova que Salústio levou que Laerte não mais passa a se reconhecer na fazenda. Mesmo passivo, volátil e pouco incisivo, a ida de Laerte para a capital já desloca a personagem. Ao menos lá entrará em contato com outras visões de mundo, como o movimento caifaz, o abolicionismo e os textos anarquistas, embora os desejos do patriarca Alvim fossem bem outros:

²⁹⁵ SCHMIDT, 1981, p. 22.

E os dias iam passando nessa doçura. A capital era de fato encantadora. Não escrevia para a mãe, como sinceramente havia prometido na véspera da partida. Não se lembrava mesmo da fazenda, da família, do pobre Salústio. Um dia que o moleque Ihe veio à memória por qualquer associação de idéias, achou graça no interesse com que defendera o pretinho ao ser ele transferido para a senzala, onde imperava o chicote ágil de Simão. Tudo aquilo tinha ficado lá muito distante, perdera toda a importância na sua vida. Longe dos olhos, longe do coração...²⁹⁶

Nota-se Laerte já tendendo à passividade. Inebriado por todos os encantos da cidade, ele deixa de lado os problemas sociais que o moveram da casa do pai. Tanto que já quase apagara da memória a cena em que Simão ordena pancada em Salústio, seu pajem e melhor amigo desde a infância. A falta de atitude do jovem é bastante evidente, a ponto de quase não conseguir aprovação para a Faculdade de Direito. Se Ihe falta traquejo e capacidade de mando, também Ihe falta maturidade para conduzir a vida para além dos prazeres da juventude. E o que contribui para a volatilidade de caráter do jovem é que os tios, que o abrigam, representam uma espécie de extensão da casa paterna. Na lógica do livro, isto se deve não só pela relação de parentesco presente, mas porque a visão de mundo e o estilo de vida muito se assemelham. E, a meu ver, este é um dos fatores preponderantes para que o jovem se mantivesse inativo e distante dos problemas do lar paterno.

E foi Dona Lu quem conseguiu retirar Laerte da mesmice. Após um baile promovido por seus tios, em função de sua aprovação ao curso de Direito, Lu se aproxima do jovem interiorano e Ihe apresenta outras possibilidades que a cidade grande oferecia. Dentre elas, a luta pela libertação, promovida mais especificamente pelo movimento Caifaz.

O livro de Schmidt aponta para o papel da mulher no movimento abolicionista, mais especificamente no interior da rede caifaz. Sorrateira, discreta, articulada e ardilosa, para além dos papéis comuns a todos os caifazes, considerando a condição socioeconômica, a mulher cooptava adeptos para a causa e promovia a doutrinação dos novos partícipes, exatamente como Lu fez com Laerte. Charme e sedução também eram moedas de troca na economia

²⁹⁶ SCHMIDT, 1981, p. 33-34.

abolicionista, assim como o fora na economia escravocrata, como acontece com Xica da Silva.

Finalizando, o “tiro de misericórdia” provém da fala de seu Henriquinho, escravocrata e conhecido do Sr. Alvim, quando, em 1929, decide publicar as impressões do fim do cativo – e da queda paulatina do patriarcado escravocrata:

Fui testemunha da decadência e da morte daquele engenho. Com a sua roda paralisou a fazenda, com a derrocada da propriedade e da família os intrusos apropriaram-se das terras. Há três gerações que vivemos sem-eira-nem-beira, que morremos sem paz, preocupados com os que ficam²⁹⁷.

Eis, portanto, a confissão do fim de uma era de hegemonia. “Encerrada” a velha ordem, cabe agora ao livro a proposta para o recém-liberto. E Schmidt será realista: ao mesmo tempo em que denuncia a falta de projetos da nação para o negro – tanto no tempo da narrativa quanto no tempo de escrita da obra – o autor sugere que o trabalho livre, sem qualquer espécie de Estado, seria uma viável solução, bem ao molde anarquista.

O romance negrista de Schmidt, portanto, trata duas realidades históricas brasileiras. Uma, centrada nas típicas personagens negras, destaca o protagonismo delas em movimentos contestatórios e isso é um gesto de revisitação à versão oficial. Outra, de maneira complementar à primeira, denuncia os acordos dos senhores com os feitores, enquanto estratégia de manutenção de poder e vigília, denuncia a violência que incide sobre o negro e ritualiza o paulatino declínio da ordem escravista, além de narrar a inabilidade para o mando por parte dos herdeiros escravocratas no contexto e no pós-abolição.

3.2 Josué Montello

²⁹⁷ SCHMIDT, 1981, p. 127.

O próximo autor a figurar neste trabalho, Josué de Souza Montello, nasceu em São Luís do Maranhão a 21 de agosto de 1917, onde passou sua infância e juventude. No começo de 1936, mudou-se para Belém, dali saindo com destino ao Rio de Janeiro, em dezembro do mesmo ano.

Residindo no Rio de Janeiro desde dezembro de 1936, Josué Montello considerava-se um homem de sua Província, com a marca da terra e dos hábitos do Maranhão. Morou também no Peru de 1953 a 1955, como Catedrático Honorário da Universidade Maior de São Marcos, de Lima; em Portugal, em 1957, a convite do Itamaraty, regeu a Cátedra de Estudos de Lisboa, na Faculdade de Letras; em Madri, em 1957, atuou como professor de Cátedra de Estudos Brasileiros pelo Itamaraty; em Paris foi Conselheiro Cultural da Embaixada do Brasil de 1968 a 1970. De 1985 a 1989 exerceu o cargo de Embaixador do Brasil junto à UNESCO.

Foi agraciado com 12 prêmios literários e um Fardão de Imortal da Academia Brasileira de Letras. Integrou a Academia Maranhense de Letras desde 1948 e figurou como sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. Ocupou o cargo de presidente da Academia Brasileira de Letras, eleito em 09 de dezembro de 1993. Faleceu em 15 de março de 2006, aos 88 anos, no Rio de Janeiro, onde vivia.

A obra literária de Josué Montello eleva-se a 160 títulos em vários gêneros, entre eles: romances, ensaios, crônicas, história, história literária, discursos, antologias, educação, novelas, teatro, biblioteconomia, literatura infantil e juvenil, memórias, prefácios, edições para cegos e cinema, além de diários íntimos.

Confiro destaque para sua vasta e muito diversificada produção romanesca: *Janelas fechadas* (1941); *A luz da estrela morta* (1948); *Labirinto de espelhos* (1952); *A décima noite* (1959); *Os degraus do paraíso* (1965); *Cais da sagração* (1971); *Os tambores de São Luís* (1975); *Noite sobre Alcântara* (1978); *A coroa de areia* (1979); *O silêncio da confissão* (1980); *Largo do desterro* (1981); *Aleluia* (1982); *Pedra viva* (1983); *Uma varanda sobre o silêncio* (1984); *Perto da meia-noite* (1985); *Antes que os pássaros acordem* (1987); *A*

última convidada (1989); *Um beiral para os bem-te-vis* (1989); *O camarote vazio* (1990); *O baile da despedida* (1992); *A viagem sem regresso* (1993); *Uma sombra na parede* (1995); *A mulher proibida* (1996); *Enquanto o tempo não passa* (1996); *Sempre serás lembrada* (2000) e *A mais bela noiva de Vila Rica* (2001).

A produção literária de Josué Montello é por si só uma galáxia no universo da literatura brasileira. Desde sua estreia, com *Janelas fechadas* (1941), o autor coloca-se na trilha intimista, filiando-se também ao que Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza chamam de “ciclo maranhense”²⁹⁸. Predomina, no romance do escritor, o corte clássico, tradicional, a densidade da análise psicológica e de costumes e o objetivismo descritivo, sobretudo no debate de problemas de consciência religiosa (*Os degraus do paraíso*, de 1965), de consciência moral (*O silêncio da confissão*, de 1980) e social (*Os tambores de São Luís*, de 1975).

Segundo Franklin de Oliveira²⁹⁹, Josué Montello é herdeiro da tradição histórica iniciada no Maranhão por Aluísio Azevedo. Em ambos romancistas encontra-se o cruzamento entre o herdado e o novo, o que deságua num projeto de escrita da saga daquele Estado, pois repletos de relatos em prosa nos quais se fundem a história e a preocupação com o destino do homem da terra.

Entretanto, ao retomar a linha realista de Aluísio Azevedo, Montello confere a ela uma nova dimensão, justamente por privilegiar a subjetividade, isto é, fazendo conviver o psicológico e o social. Justamente por causa disso, o escritor não se limita a recompor as diversas facetas da sociedade maranhense, vale dizer, seus costumes, espaços, paisagens, tradições e disposição social. Tal postura deságua em sua produção romanesca, haja vista que os textos literários de Montello são entrecortados de relações políticas.

Do ponto de vista estrutural, os romances do autor não se prendem à temporalidade cronológica e ainda recorrem à memória e ao fluxo de consciência. O passado em Montello se faz latejante ainda no tempo presente.

²⁹⁸ COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001. v. 2. p. 1101.

²⁹⁹ Cf. OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

Com relação aos narradores, de maneira geral são apenas observadores, artifício que confere autonomia à narrativa. O objeto narrado e as contestações que com ele aparecem provêm das próprias situações criadas e/ou vivenciadas pelas personagens e não da voz do narrador. Os enredos dos romances predominantemente fazem referência ao século XIX e ao início do século XX, talvez numa tentativa de reavivar a literatura e a própria identidade maranhense.

Conforme explica Agda Adriana Zanela, até o final da década de 1930, a esperança de renovação literária ficou depositada na mocidade intelectual maranhense, em grande parte migrada para o Rio de Janeiro, na perspectiva de reconhecimento nacional como escritores e estudiosos³⁰⁰. No bojo deste grupo de escritores, encontram-se Josué Montello, Neiva Moreira, Ignácio Rangel, Oswaldino Marques, Franklin de Oliveira, Odylo Costa Filho, Antonio de Oliveira e Manoel Caetano Bandeira de Mello. Neste período em que Montello começa a publicar seus romances, praticavam-se, no Brasil, modalidades variadas do neo-realismo. Surge a literatura engajada de inspiração revolucionária. No contexto literário daquele momento, figuram Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Amado Fontes, entre outros. Além desses, valeram-se do viés regional Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Otávio Faria, Lúcio Cardoso e Érico Veríssimo.

Atualizado também com as novas correntes literárias estrangeiras, nas quais figuravam Proust, Joyce, Faulkner, Virgínia Woolf e Pio Baroja, Josué Montello procura realizar uma obra individual, com a marca de seus recursos e de suas limitações, sem a intenção imitativa dos grandes autores europeus e brasileiros da época.

É inegável que Josué Montello privilegia a elaboração estética. Por isso, faz questão de se distanciar do corte documental próprio de certos romances nordestinos. Para o autor em questão, o perigo de se apegar ao documento é que a realidade política e social pode tomar conta do enredo, numa equação em que o político se sobrepõe ao estético, em muitas passagens. De acordo com o

³⁰⁰ ZANELA, Agda Adriana. *A epopéia maranhense de Josué Montello: desvendando a poética montelliana em quatro romances*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 2009. p. 19. (Tese de doutorado).

autor de *Os tambores de São Luís*, assumem esta postura, dentre outros, Jorge Amado, em *Jubiabá* (1935) e José Lins do Rego, em *Fogo Morto* (1937). “Não quero escrever como se viesse na retaguarda da geração de José Lins, de Jorge Amado, de Graciliano, de Rachel de Queiroz”³⁰¹, afirma Montello.

Mesmo herdeiro de uma tradição neo-realista, apegada aos aspectos historiográficos como elementos condutores de suas narrativas, o autor não deixa de inserir sua terra natal no enredo romanesco. São Luís não é apenas elemento regional e exótico, mas espaço preferencial de seus romances, no qual procura transpor o universal na complexidade das relações humanas.

Recuperar o universo maranhense e entrecruzá-lo com a realidade abolicionista e do pós-abolição, segundo o autor, fazia parte de um projeto de “contar a saga da escravidão na sua ânsia de liberdade”³⁰², temática bastante extemporânea aos anos de 1970, quando o romance foi escrito e publicado. Nas trilhas daquela São Luís já tematizada por Aluísio Azevedo, Montello ergue um amplo contexto em que se mesclam a biografia de uma personagem negra, a vida de uma época e o movimento de uma cidade. Em outras palavras, convivem história, política e literatura, como maneira de “acertar o relógio da literatura modernista brasileira” com outras literaturas e com outros movimentos de valorização do negro, como o *Negrismo* antilhano, a *Négritude* e o *New Negro Movement* nos EUA, retomando também as diretrizes nacionalista, primitivista e coletivista dos primeiros anos do modernismo no Brasil.

A fortuna crítica de Josué Montello praticamente começa a existir a partir do lançamento do romance *Os tambores de São Luís* (1975). Naquele momento, era corrente no Brasil os intelectuais publicarem suas resenhas, ensaios ou artigos em periódicos de circulação nacional ou local. O referido livro do autor recebeu diversas resenhas e muitos foram os comentadores de seus feitos literários.

³⁰¹ MONTELLO, Josué. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 339.

³⁰² MONTELLO, Josué. Confissões de um romancista. *Romances e novelas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 56.

Jorge Alencar³⁰³ e Hélio Pólvora³⁰⁴, por exemplo, mesmo imprimindo certo tom entusiástico à crítica que redigiram sobre o romance de Montello, foram felizes ao relacionar o enredo do livro ao percurso histórico do negro no Estado do Maranhão, suas contribuições culturais, os diversos processos de resistência aos desmandos senhoriais e, de modo pioneiro, reconheceram o papel dos tambores das minas enquanto elemento identitário e patrimônio de São Luís. Esta crítica dentro e fora do texto literário, sem dúvida alguma, abriu caminho para outros comentadores e, em certo sentido, resumiu os percursos do pensamento crítico no Brasil naquele momento, ou seja, entre o estruturalismo, a estética da recepção e os estudos interdisciplinares.

Houve também aqueles que relacionaram o romance à escravidão. Tristão de Ataíde³⁰⁵ optou por pensar o texto como saga do negro maranhense. O crítico ressalta que, enquanto saga, o livro aborda vários episódios de resistência de Damião, personagem principal, até o ápice de sua trajetória de lutas, com o 13 de maio. O pós-abolição, para Ataíde, significa um novo tempo, agora para colher os resultados das lutas pela libertação. Leitura semelhante a esta fez Décio Freitas³⁰⁶, ao considerar *Os tambores de São Luís* como um dos principais romances da abolição. O estudioso se refere à riqueza de detalhes e à acuidade narrativa de Josué Montello ao compor as cenas, à fidedignidade da representação do espaço da capital maranhense, ao trato bem dado às personagens, e ao trato do percurso abolicionista.

Até mesmo Juscelino Kubitschek³⁰⁷ arriscou algumas linhas sobre o romance em questão e atribuiu a ele caráter eterno em nossa literatura. No depoimento do ex-presidente, o livro conseguiu juntar a história trágica de

³⁰³ ALENCAR, Jorge de. Roncam *Os tambores de São Luís. A tarde*. Salvador, 12 de dez. de 1975.

³⁰⁴ PÓLVORA, Hélio. O negro na capitania maranhense. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19 de Nov. de 1975.

³⁰⁵ ATAÍDE, Tristão de. "A saga do anti-cativeiro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 29 de jan. de 1976.

³⁰⁶ FREITAS, Décio. "O romance da escravidão". *Correio do povo – Caderno de sábado*. Porto Alegre, 11 de dez. de 1976.

³⁰⁷ KUBITSCHEK, Juscelino. "Os tambores de São Luís, uma obra definitiva". In *Manchete*. 24 de abr. de 1976.

Damião com o sofrimento de muitos negros brasileiros. Paralelamente, elogiou o estilo requintado de Montello.

Gilberto Freyre³⁰⁸ comparou o romance de Montello a uma espécie de microcosmo maranhense à época. Nesta perspectiva, as tensões sociais se fizeram presentes em uma narrativa que acompanha não só os acontecimentos regionais, mas também conseguem captar a dimensão nacional, se se toma, na visão de Freyre, o local como metonímia da nação. Edigar de Albuquerque³⁰⁹, no mesmo ano, preferiu tratar da formação do escritor, destacar suas fontes e influências e pensar sua obra literária a partir de um trabalho contínuo de recorrência aos arquivos historiográficos. Aliás, Albuquerque atribui a consistência dos enredos montellianos justamente ao rigor histórico e às proíficas incursões ficcionais quando misturadas com os acontecimentos de nosso passado.

Chama a atenção a mirada de Joaquim Inojosa³¹⁰, o primeiro a destacar a influência da cultura africana na obra de Josué Montello. O crítico sublinha a presença dos tambores de Mina e dos voduns como contraponto às apropriações de África feitas por nossos escritores. Ele ainda aponta que as culturas banto e iorubá foram as mais incorporadas, quando, na verdade, outras Áfricas aportaram em nosso território e, logo, em nossa literatura.

Dos historiadores da literatura, Alfredo Bosi³¹¹ também tratou do autor de *Os tambores de São Luís*, ainda que este tenha ocupado pouco espaço no compêndio de literatura. Para Bosi, Montello se liga à tendência regionalista de 1930.

Dois trabalhos de envergadura especificamente sobre *Os tambores de São Luís* são os de Arthur Anselmo e o de Winfried Kreutzer. O primeiro opta por fazer uma leitura do livro em questão a partir do que ele chama de “cisão”. No estudo, após uma longa resenha sobre o enredo, Anselmo opera sua análise

³⁰⁸ FREYRE, Gilberto. “Romance e sociologia”. *Jornal de letras*. Rio de Janeiro: nov. 1976.

³⁰⁹ ALBUQUERQUE, Edigar de. Josué Montello, pesquisador e romancista. In *O dia*. Rio de Janeiro, 8 de fev. de 1976.

³¹⁰ INOJOSA, Joaquim. “Tambores de som permanente”. In *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro: 22 de jul. de 1977.

³¹¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

levando em conta os choques ocorridos entre os universos opostos, ou seja, entre o universo branco e senhorial e o universo negro e escravo, ansioso pela “integração num modelo cultural estranho, organizado pela via castrador”³¹².

Kreutzer³¹³ opta por analisar os elementos estruturais da narrativa, mas não desconsidera as motivações históricas que envolveram a trama do livro. O crítico faz ainda uma longa análise dos procedimentos constitutivos do romance, quais sejam a inspiração na cultura africana e a ânsia de liberdade. Além disso, também assinala a obra montelliana como aquela mais capaz de condensar a história de São Luís e a própria identidade multifacetada do Maranhão.

Encontrei duas teses sobre Josué Montello. Ana Lúcia Gomes da Silva Rabecchi comparou *Os tambores de São Luís* com *A gloriosa família – o tempo dos flamingos*, de Pepetela, muito mais preocupada com a atitude ante à historiografia dos escritores, embora tenha feito paralelamente um profundo mergulho nos romances. A estudiosa aponta uma mirada direcionada ao passado, no caso do escritor brasileiro, e uma mirada direcionada ao futuro, no caso do artista angolano.

O trabalho de Agda Adriana Zanela consegue explorar quatro romances montellianos, sem perder de vista tanto a acuidade analítica quanto seu eixo norteador: pensar os romances do referido escritor enquanto saga do Maranhão e do negro.

3.2.1 Cenas da resistência negra em *Os tambores de São Luís*

A obra destaca inúmeras *variações da resistência negra*. Esta será responsável por fabricar diversas imagens de negros, bem diferentes daquelas presentes em *Macunaíma*, *Xica da Silva* e em *A marcha*. Narrada em terceira pessoa, fazendo justiça ao anacronismo necessário ao romance histórico modelar, de acordo com Lukács, a obra transcorre das 22 horas de uma noite

³¹² ANSELMO, Arthur. *Um romance de cisão – Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1977. p. 23.

³¹³ KREUTZER, Winfried. *Estrutura e significação de Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 1992.

imprecisa do ano de 1915 e termina às 9 horas da manhã seguinte. A partir da lembrança da personagem Damião, o livro abarca uma história de três séculos de lutas contra o cativo. Publicado em 1975, este livro é construído a partir de duas vertentes temáticas. A primeira delas tenta retratar as várias fases da História do Maranhão, misturando à ficção episódios acontecidos naquele estado. Já a segunda, na qual a trama propriamente acontece, figura a saga do negro, desde a sua origem africana, sua viagem nos navios negreiros, até a chegada ao Brasil e os infortúnios aqui vividos.

São apresentadas mais de 400 personagens neste romance histórico, entre negros de diversos tipos, bispos, padres, políticos, professores, estudantes, boêmios, artistas, prostitutas, dentre outros, na tentativa de reconstituir todo o ambiente social, tal como apontou Lukács. Não é por acaso que o texto traz ao leitor o dia-a-dia das fazendas, as tensões e os enfrentamentos que marcaram as relações entre senhores e escravos, com a proposta de entender o passado como pré-história do presente. A focalização de detalhes do cotidiano se faz notar através da caracterização dos espaços, do aprofundamento na psicologia das personagens, no cuidado em retratar os acontecimentos de maneira que eles mantenham coerência e verossimilhança.

O tempo rememorado por Damião se concentra na segunda metade do século XIX. A marcação cronológica segue uma lógica evolutiva dos acontecimentos de maneira a narrar o percurso de declínio do sistema escravista e a falta de projetos para o negro após a Lei Áurea. Se, por um lado, acontecimentos históricos são o pano de fundo da narrativa, por outro seres fictícios são inseridos no texto e seus dramas, conflitos e tensões apresentam o ambiente da época de maneira que o leitor possa ter contato com o passado de forma mais fiel possível, conforme definira Lukács em relação ao romance histórico.

Dois conjuntos de personagens se colocam em eixos antagônicos, reproduzindo a estrutura social composta por “alto” e “baixo”, tal como definida por Lukács na caracterização do romance histórico modelar. De um lado, estão as personagens negras, localizadas no campo da resistência contra os

desmandos dos poderosos. São seres inventados, é verdade, que se situam na periferia dos acontecimentos decisivos, à exceção de Damião. Além deste, são exemplos Barão, Dona Calu, Genoveva Pia, Dona Santinha, Benigna, Padre Tracajá, Mestre Ambrósio, dona Bembém, Comadre Ludovina, Maneco Ourives, entre outros. Estes são o “baixo”. De outro lado, estão os partidários do sistema escravista, o “alto”: fazendeiros, deputados e senadores. No âmbito do romance, estes personagens ecoam posicionamentos tais como o de José Bonifácio, cuja proposta era a abolição gradativa da escravidão. A concentração da trama nos contatos entre estes dois grupos de personagens ajuda a definir os rumos dos acontecimentos históricos decisivos tratados no romance, como a queda do regime escravista, a abolição, a república e a “integração” do negro na sociedade. Esse é o painel desenhado no romance histórico *Os tambores de São Luís*, o qual parte do “baixo” para o “alto”, ou seja, parte da especificidade que envolve as personagens populares para se chegar às personagens e fatos de grande importância histórica.

O livro parte das experiências das personagens inventadas a fim de discutir a realidade histórica, que funciona como pano de fundo das ações. Por sua vez, as personagens “retiradas” da vida real tornam-se parte da trama do romance justamente na relação com aquelas criadas pelo autor. Mencione-se, entre tantos outros exemplos, Donana Jansen, perfeita encarnação do sadismo. No contexto da obra, ela é uma personagem típica de um conjunto mais amplo, composto por proprietários de terras proprietários e escravos. Ela é verossímil, sim, mas de fato existiu³¹⁴. Outro exemplo é a aristocrata Ana Rosa Ribeiro, denunciada por crimes de morte pelo jovem promotor Celso Magalhães, prematuramente falecido, precursor de Sílvio Romero nas pesquisas folclóricas³¹⁵. Há a retomada de episódios chocantes, como o famoso crime da Baronesa de Grajaú, de tanta repercussão na sociedade maranhense do tempo

³¹⁴ Ana Joaquina Jansen Pereira (1793-1869), apelidada de Donana Jansen e cognominada “Rainha do Maranhão”, filha de Vicente Gomes de Lemos Albuquerque e Rosa Maria Jansen Müller, foi uma rica proprietária de terras e imóveis, além de portadora de Títulos de Nobreza. Descendente da nobreza europeia, sua família se instalou no Brasil, na província de São Luís do Maranhão. Cf. JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. “Três mulheres da elite maranhense”. In *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 16, n. 31, 1996. p. 225-248.

³¹⁵ Idem.

do Império; a paixão doentia do desembargador Pontes Visgueiro por sua amante Mariquinhas; os conflitos entre senhores e escravos; os rompantes de Donana Jansen, e os célebres cultos da Casa das Minas sob a liderança de Mãe Hosana, Mãe Maria Quirina e Mãe Andresa. Além disso, no último capítulo do livro há a figuração da morte de Joaquim de Sousa Andrade, em cujo enterro avulta o ataúde envolto na bandeira do Estado, idealizada pelo próprio Sousândrade, também personagem do livro, com as listas branca, vermelha e negra, simbolizando a fusão das raças na formação do povo brasileiro, e mais a estrela branca sobre campo azul, representativa da unidade autônoma do Maranhão.

No caso específico do romance histórico, onde o negrismo se manifesta, pode-se notar ampla pesquisa historiográfica por parte dos autores e isso aponta diretamente para uma modificação das imagens e atitudes das personagens quando comparadas às suas versões na História, o que, a meu ver, coloca em evidência toda uma cadeia de tramas que privilegiam a resistência à velha ordem escravocrata. Mesmo as personagens não históricas possuem um apelo ao que poderia ter sido e a sua atuação permeia os acontecimentos históricos oficiais, bem aos moldes do romance histórico modelar caracterizado anteriormente por Lukács. As personagens situadas na parte de baixo da pirâmide social empreendem diversas ações de resistência contra a opressão e o cativeiro, reencenando o contexto histórico de décadas anteriores à abolição. Elas são típicas de um conjunto populacional que luta heroicamente pela liberdade. O negrismo montelliano contribuiu para a alteração do quadro de estereótipos corrente durante boa parte da literatura brasileira. A passividade cede lugar às lutas constantes.

Como o objetivo desta seção é destacar diversos episódios contestatórios, os quais contaram com a resistência empreendida pelos negros, discutiremos algumas cenas consideradas representativas. Vamos a elas.

A primeira cena de resistência narrada pelo livro acontece com Julião, pai de Damião. Aquele, cansado de receber açoites diários do Dr. Lustosa, fazendeiro conhecido em todo o Maranhão por suas “eficazes” práticas de

tratamento de seus cativos, decide atear fogo em toda a fazenda do senhor. Julião foi um dos primeiros a chegar à fazenda Bela Vista, no interior do Estado, e logo já se contrapusera às práticas de trabalho forçado. Some-se a isso o fato de que o Dr. Lustosa pretendia vender Damião, já com oito anos. “Fazia muito tempo que [Julião] planejava fugir; mas a isto só se decidira quando soube que o Dr. Lustosa tinha apalavrado a venda do Damião. Tudo admitia, menos separar-se dos filhos”³¹⁶.

O plano arquitetado por Julião consistia em esperar o sono profundo de todos da casa-grande e iniciar o clarão, de modo que os seus companheiros de oito pudessem abandonar a propriedade. Desta forma, o paiol foi o ponto de partida para a queimada, passando pela senzala e finalizando com a morada do Dr. Lustosa. “Para trás, na primeira noite assustada, tinha ficado o clarão do incêndio que Julião ateara, parte no canavial, parte na casa-grande, no engenho e na cocheira, só poupando a senzala”³¹⁷. Em seguida, todos cativos deveriam fugir. Julião optou por se instalar em uma clareira, já no estado do Pará, no então incipiente Quilombo do Mané Quirino. Aos poucos, vários escravos da Bela Vista por lá foram chegando, como o Balbino, o Prudêncio, o Bastião e o Nonato.

Porém, a queimada não completou a sua proposição e o Dr. Lustosa conseguiu salvar a si e a sua família e surrou os remanescentes com o seu único braço. O livro já inicia com a proposta de retomar diversas tentativas de oposição ao cativo, de modo a contrapor às imagens de negro correntes no imaginário brasileiro. E não foi apenas Julião o empreendedor de revoltas. Damião, o protagonista, Barão, Genoveva Pia, Inácia – só para ficar aqui com os mais destacados da narrativa – encontram formas de subverter a ordem estabelecida. O romance representa o negro como valente, consciente de sua condição e luta. Logo, o texto se contrapõe a estereótipos negativos associados àquele grupo étnico.

³¹⁶ MONTELLO, 1976, p. 11.

³¹⁷ MONTELLO, 1976, p. 10.

Uma destas lutas se deu com a instauração de um quilombo por Julião, agora “líder político” de seu grupo. Havia o cultivo de produtos primários, voltados exclusivamente à subsistência, além de uma hierarquia política, em que Julião era o responsável por uma espécie de organização militarizada. Nos entornos da comunidade, sentinelas se posicionavam em cima de árvores a fim de perceber, à longa distância, possíveis invasores. As moradias eram dispostas respeitando a composição familiar, ao contrário da senzala de Bela Vista, a qual congregava o coletivo escravo, independente de sexo, idade e grau de parentesco. Havia no Quilombo regido por Julião uma vigorosa forma de resistência aos desmandos do cativo e uma primeira tentativa de valorização do ser humano. Nesta medida, o livro em questão adianta o heroísmo negro, algo a ser reiterado a fim de recolocar na cena pública imagens positivas deste coletivo.

Quando delatados por Samuel, os quilombolas foram presos por capangas do Dr. Lustosa e por forças do governo. Samuel foi até Bela Vista e entregou a rota do Quilombo. Desta feita, o novo destino dos quilombolas foi mesmo a antiga fazenda. A travessia durou dias pela mata e ainda um longo percurso por um rio. E foi este o lugar em que os negros foram colocados em balsas. Os mais fortes fisicamente ficaram responsáveis pelo leme. Julião, como um dos líderes, foi alocado à cabeça da embarcação. Em certo sentido, reencena-se a travessia diaspórica pelo Atlântico, haja vista as formas de trato dispensadas aos negros, como a parca comida, os açoites, o amontoamento de seres humanos, a dispensa na água dos doentes e incapazes, dentre outras atrocidades. Dr. Lustosa esperava que as forças repressoras trouxessem o rebelde vivo, o que não foi possível. Numa das açoitadas, o chicote acabou cortando profundamente a pele de Julião e este investiu sobre o guarda. Neste momento, vários lhe vieram conter, de modo que ele acabou perdendo o equilíbrio e caiu no rio recheado de piranhas. Com o tempo, tiros foram desferidos e Julião sumiu embaixo de uma vermelha e espessa mancha sobre as águas. Julião representa a figura de um mártir da luta contra a escravidão, assim como Ganga Zumba e Zumbi. Exemplo a ser seguido pelos outros negros.

Eles preferiram a morte ao retorno ao cativeiro. Prova disso é que serão constantemente lembrados pelos seus contemporâneos e pelas gerações seguintes (na história e no romance, quando for o caso).

Damião, por exemplo, simboliza a continuidade das ações libertárias empreendidas por Julião. Tanto que o Dr. Lustosa faz questão de vigiar as ações daquele e também o submete aos mesmos castigos pelos quais passara o pai. Se, por um lado, Damião incorpora os mesmos sofrimentos do pai, por outro lado é sua figura que renova as esperanças de libertação dos negros da Bela Vista das gerações posteriores.

A situação de Damião só se agrava na fazenda. Mesmo depois de ter executado Samuel, delator do quilombo, Damião sofria a cada dia mais os desmandos do Dr. Lustosa. Sua situação começa a esboçar mudança quando é anunciada a chegada do Bispo D. Manuel à fazenda. O acontecimento alterou a rotina dos convivas e Damião pode estudar melhor a oportunidade de abordar o prelado, a fim de colocar em prática um plano gestado por sua mãe, logo após o término da missa celebrada pelo Senhor Bispo na fazenda Bela Vista:

- Te pega com o Bispo. Vê se ele quer te levar pra ser padre. Já tem padre escuro, quase preto. Cum a cabeça que tu tem, ele é capaz de te querer. Vê se tu fala cum ele. Eu pensei nisso a missa toda. E pedi muito pra Nossa Senhora.

Ele olhou a mãe, com emoção. Como resposta, correu de leve a mão sobre seus cabelos grisalhos, ouvindo-a dizer:

- Pra Deus nada é impossível, Damião. Ele vê o que tu tem sofrido. Fala, fala cum o Bispo. Uma coisa me diz aqui dentro que ele vai te levar³¹⁸.

O discurso da mãe de Damião já vislumbra um lugar de empoderamento simbólico para o filho. Para o cativo, não haveria outras escolhas a não ser seguir viagem com o padre. Ao menos, no seminário, Damião aprenderia latim, leis, matemática, língua portuguesa, bons modos, doutrina religiosa, enfim, todo o repertório cultural que funciona como passaporte de poder, isto é, que garante aos brancos boa parte da dominação que exercem sobre os menos favorecidos. Neste sentido, há aqui uma estratégia de combate a longo prazo, é verdade,

³¹⁸ MONTELLO, 1976, p. 69.

mas extremamente eficaz: o conhecimento letrado, o qual permitirá a Damião se tornar uma referência intelectual para seus irmãos de cor, ao mesmo tempo em que lhe garante acesso aos círculos de poder, como o liceu, a câmara, os círculos políticos e os concílios.

O livro começa, a partir daqui, a elaborar a representação do negro como intelectual, letrado, dominador dos códigos e saberes necessários para interferir na lógica dos circuitos de poder. Este acesso aos círculos de poder não é gratuito a Damião, pois sempre age neles com sua postura combativa e em defesa do coletivo afrodescendente, como se vê logo na primeira aparição da personagem na referida missa:

Damião voltou a fixar o pensamento na miséria de sua condição. E por que também eram escravos os negros que enchiam a capela? Agora, ali estava o Bispo, como emissário de Deus. Deus estaria de acordo com aquela distinção? Uns livres, outros escravos? Uns sentados, outros de pé? No entanto, ali na fazenda, os brancos constituíam a minoria privilegiada, que oprimia a multidão de negros, constituíam direito a nada, nem mesmo ao banco vazio da capela. E os negros eram a maioria e a força, o vigor e o trabalho. Não seria o caso de perguntar ao Bispo o que fazia Deus que não tirava os pretos do cativeiro? Ou o Deus era dos brancos e não dos negros?³¹⁹

E foi justamente durante a pregação do Bispo, mais especificamente sobre as criaturas de Deus, que Damião pode vislumbrar a possibilidade de encontrar auxílio na Igreja a fim de combater a escravidão. Não que houvesse garantia de total apoio da Instituição ao combate ao trabalho compulsório, porém alguma aliança já seria uma possibilidade de resistência, ainda que pontual.

Florestan Fernandes, em seu clássico *A integração do negro na sociedade de classes*, publicado em 1964, ensina que são dois os incentivos que regulavam os mecanismos de ascensão do negro e do mulato na ordem social tradicionalista: “a influência socializadora da família branca e o paternalismo do branco”³²⁰. Segundo Fernandes, a inclusão prolongada ou transitória do negro no âmbito de famílias brancas oferece esclarecimentos de

³¹⁹ MONTELLO, 1976, p. 66.

³²⁰ FERNANDES Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008. p. 192. V.2.

razões pela quais alguns indivíduos negros se apegaram de forma tenaz ao que ele chama de personalidade-*status* e a aspirações sociais que geravam choques com as suas possibilidades socioeconômicas, ou mesmo com as tendências de ajustamento predominantes em seu meio social imediato.

Damião viveu quase vinte anos na fazenda Bela Vista. Lá, se por um lado, não era acolhido de fato pelo Dr. Lustosa, parece que o cativo interiorizou parte do conjunto de valores da casa-grande, os quais acabaram contrastando sensivelmente com os valores da senzala. Não seria exagero afirmar que o conflito interno do protagonista decorre justamente deste lugar que ele ocupa durante toda a narrativa.

Desta forma, a personagem procurou, como estratégia, a ascensão socioeconômica, a imitação do modelo senhorial, qual seja promover o empoderamento simbólico através da educação formal. Se não lhe havia disponível uma escola tradicional, foi justamente através da possibilidade de se tornar padre que Damião vislumbrou a chance de se educar e conquistar atitudes e conhecimentos que soavam como passaporte para o convívio em diversos espaços públicos. Vale destacar que esta atitude de Damião acaba influenciando positivamente outros negros que estão em situação semelhante. Com isso, o exemplo passa a ser copiado e ele funciona como espelho de um *modus vivendi* positivo ao coletivo afrodescendente.

Ainda de acordo com Florestan Fernandes, do ponto de vista histórico, as técnicas empregadas pelo negro e pelo mulato para melhorar a posição na sociedade e, conseqüentemente, para ascender de *status*, são em regra “tomadas por imitação nas relações com os ‘brancos’”³²¹. De certa maneira, estas estratégias traduzem, nos âmbitos psicológico, cultural e social, os progressos realizados pelo negro na participação social competitiva. As atitudes de Damião e, não seria demasiado, de outras personagens tomadas aqui do livro de Josué Montello, gravitam em torno de seis eixos, assinalados por Fernandes, e que se interpenetram essencialmente.

³²¹ FERNANDES, 2008, p. 337.

O primeiro deles é a supervalorização da “instrução” como fator de integração socioeconômica e de competição com os brancos³²². No livro de Montello, embora haja uma vasta parcela da população negra que permaneça indiferente, “neutra” ou confusa com relação à importância da instrução para a sobrevivência no mundo à época, há também outra parcela preocupada com o cultivo da informação como elemento motriz da mobilidade social, o que, de acordo com o romance, seria capaz de gerar um movimento em cadeia. Damião não só cultiva a aprendizagem, mas o faz minguando as noites de sono, sofrendo privações materiais, passando por explícito racismo e dependendo da solidariedade de D. Manuel e do Padre Policarpo, o que confirma a importância da presença de um “padrinho” por trás da empreitada do negro em ascensão às vésperas da Abolição. Além disso, há uma questão subjacente à educação de Damião, que é a instauração da competitividade entre ele e os padres brancos, ou seja: o que o branco pode fazer, o negro também pode. A tensão aqui assume os caracteres étnico e social, apontando o passado como pré-história do presente, conforme pontua Lukács.

Esta comparação está ligada ao segundo fator, que é a vontade obstinada de estudar, movida por um objetivo específico. Florestan Fernandes destaca que este objetivo é a ascensão. No romance em questão, este objetivo está associado à luta em prol da libertação do coletivo negro. Porém, esta luta não pode ser empreendida se Damião continuasse cativo, “ignorante” e, portanto, não figurasse como exemplo para seus irmãos de cor. A situação de Damião não é diferente da de muitos negros: trabalho diário árduo e estudos noturnos. Inclusive, ele nem considera os embates ocorridos no seminário, já que apenas o fim educacional lhe interessa ali. Desta maneira, ele afasta o desânimo e se apegua à concepção de que “só assim se vence na vida”. Neste sentido, justificam-se as alianças com outros negros, de modo a promoverem redes de ajuda mútua.

Estas redes são lidas por Florestan Fernandes como “família de negros”. Ele entende a família tanto como o núcleo formado por pai, mãe e filhos, como

³²² FERNANDES, 2008, p. 338.

por agregações de semelhantes em que relações de afinidades também estejam vivas. Desta maneira, o terceiro fator liga-se à consolidação da “família negra” e faz com que “certos mecanismos de solidariedade doméstica produzam efeitos positivos sobre as possibilidades de mobilidade social vertical das gerações descendentes”³²³. Foi assim com a família de Damião, cujo filho foi servir à marinha mercante, graças também às possibilidades e horizontes abertos pelo pai. A filha de Damião, porém, se por um lado, seguiu o caminho do lar e foi ser mãe, por outro, já dispõe de condições materiais superiores àquelas que tivera o pai.

Vale ressaltar que Damião tentou bravamente empreender sua missão libertadora, a mesma do pai, durante todo o tempo em que esteve no seminário. O lugar ocupado agora é exatamente o de ajudar na formação dos herdeiros das fazendas escravocratas. Aparentemente paradoxal e desanimador... “Como simples professor do Liceu, ou como explicador de aulas particulares, de que meios poderia valer-se? Falar aos meninos?”³²⁴.

Damião viu logo algo de potência neste novo lugar de atuação: a possibilidade do negaceio, do surrupio dos conteúdos escolares, incluindo ora aqui, ora ali, textos cujo assunto era a liberdade, enfim, pensamentos suplementares àqueles determinados pela escola. A tentativa do professor é a de minar por dentro o pensamento escravocrata, todas as suas formas de dominação e continuar a sua tarefa de intelectual-combatente.

Pode-se dizer que Damião empreende um ato quilombola de resistência, pois sua luta se dá através do negaceio, de avanços e retornos, por meio da conquista paulatina das novas turmas de aspirantes ao púlpito. A resistência e a batalha empreendidas pelo filho de Julião ganham contornos ideológicos na medida em que disputam espaços com outros discursos existentes na sociedade. O liceu caba oferecendo ao protagonista uma espécie de termômetro do futuro das relações sociais no Maranhão. Ali estavam os futuros sujeitos da

³²³ FERNANDES, 2008, p. 340.

³²⁴ MONTELLO, 1976, p. 240.

política, da economia, enfim, da vida social daquele estado. Eis um trecho de uma das mais inspiradas palestras do professor:

Vocês são moços, amanhã serão homens, e homens responsáveis. Precisam saber, desde agora, que vivemos num país de escravos. Eu próprio fui escravo, e vocês sabem disso. Se estou aqui, como professor e homem livre, devo isso mais ao favor da sorte que a meus merecimentos pessoais. E eu sou um, entre milhões. Minha mãe morreu escrava, minha irmã e meus sobrinhos são escravos. Meu pai, que se rebelou contra o cativo, foi morto diante de meus olhos, quando eu tinha a idade de vocês. A escravidão é um abuso: o homem não pode explorar o homem, mantendo outros homens cativos, só porque estes têm a pele negra. A maldição da cor é falsidade e uma estupidez. A circunstância de ter nascido com esta pele não exclui a minha condição de homem: eu sou um ser humano, como vocês; tenho uma alma, tenho a consciência dos meus direitos e deveres, e também o sentimento de minha dignidade e minha honra. O cativo é um crime, e crime que se pratica para com outros homens. Não há nada que justifique a escravidão³²⁵.

A estratégia de comover para convencer se fazia constante durante as aulas. A inserção da temática da escravidão transbordava tão logo a lição do dia o permitisse. Paulatinamente, Damião ia engrossando as fileiras de jovens que defendiam a abolição, ainda que isso paralelamente lhe custasse a antipatia de outros. Contudo, os alunos/aliados de Damião reproduziriam o discurso emancipador, profetizariam a liberdade, zelariam pela valorização da essência humana inerente a cada ser.

É importante destacar o papel do intelectual negro, que aparece pela primeira vez no âmbito do negrismo. Ele possui o discurso como arma para conscientizar e combater o racismo. A imagem de negro é ressignificada. O livro de Montello não o trata a partir da passividade imputada ao afrodescendente, como é corrente na literatura brasileira, mas o coloca como sujeito pensante e consciente de seus desafios e agendas na sociedade do preconceito.

Prosseguindo as estratégias de combate empreendidas pelos negros em *Os tambores de São Luís*, chama a atenção a estratégia utilizada por Nicolau, escravo de Dom Antônio de Noronha, então Governador do Minas Gerais (1775-

³²⁵ MONTELLO, 1976, p. 272.

1780)³²⁶. Nicolau, detido no Maranhão após uma de suas fugas, ficou conhecido entre os negros por causa da mais refinada patranha que um negro já pregou a um branco. A imagem da personagem no romance é um misto de esperto e malandro, bem aos moldes de Macunaíma. O cativo perguntara ao político se ele sabia onde ficava Axuí e por que ele não invadia a referida cidade a fim de conquistar todo o ouro que dela brotava. O Governador, para não parecer mal informado, tão logo disse que conhecia a fama da cidade, preparou o exército para a invasão. Porém, Axuí era uma cidade de ouro que só existia na imaginação astuciosa do negro.

Nicolau tava preso, ia ser castigado no pelourinho por umas tratantadas, e aí ele começou a contar aos guardas que tinha estado numa cidade de Axuí, onde tudo era ouro. Pediu que não falassem a ninguém. Era segredo. No dia seguinte, o Governador chamou Nicolau ao Palácio, querendo saber como era a cidade que ele tinha visitado. O preto quis se fazer de rogado, tirando o corpo, mas, por fim, como era para o Governador, ele confessava tudo. E contou maravilhas da cidade. Que tinha isto, que tinha aquilo, tudo de ouro. Os olhos de Dom Antônio de Noronha cresceram. Na mesma hora deu a Nicolau uma patente, meteu ele numa farda, e lá se foi o preto, na frente dos brancos, como chefe da tropa, tomar de assalto a cidade de Axuí.³²⁷

A tropa saiu em busca de Axuí com a cidade enfeitada, tambores rufando, foguetes no ar, tapetes nas janelas. Certo da conquista, Dom Antônio de Noronha não se contentou de vir à janela ver a tropa passar, com o Nicolau metido na sua farda de comandante: imediatamente comunicou ao Rei, em Portugal, a existência da cidade de ouro e a providência que tinha tomado. Depois de muitos dias, quando procuraram por Nicolau, este tinha-se metido no mato, de noite, e nunca mais ninguém pôs os olhos nele.

A trapaça foi o elemento crucial para que Nicolau fugisse do cativo e, logo, não apanhasse. Desforra feita duplamente, já que o escravo conseguira seus objetivos e, ainda por cima, acabou desmoralizando o Governador. A reputação de Noronha, segundo o relato, foi ao chão com a Coroa. Com o

³²⁶ Cf. SOUZA, Laura de Mello e. "Os limites da dádiva: D. Antônio de Noronha". In _____. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 350-402.

³²⁷ MONTELLO, 1976, p. 197.

desenrolar dos fatos, mudou-se o governador. Neste ínterim, aumentavam as revoltas dos escravos, dada a crise governamental. Por sua vez, Nicolau conseguiu resistir e atuar nos interstícios possíveis do sistema escravocrata, de modo a também promover a reflexão e atuação de seu coletivo étnico. Como que em cascata, o descrédito sobreveio do Governador, passando pelo oficialato do exército do qual Nicolau fez parte, até chegar aos aparelhos repressivos do Estado. As atitudes desta personagem são presididas por elementos da carnavalização, como a trapaça, o riso e a inversão da ordem séria.

Outra estratégia de resistência e combate trazida pelo livro diz respeito à personagem Santinha, exímia costureira, e responsável pelo figurino de inúmeras senhoras ricas do arraial. E ela se associa à imagem da negra trabalhadeira, mas consciente de seu papel no combate à escravidão. Ao longo da narrativa, torna-se cada vez mais amiga de Damião, logo após a morte de Genoveva Pia. Eu arriscaria dizer que a figura materna, tão cultuada em África, é metaforizada aqui em Pia e em Santinha, pois se convertem em protetoras do “filho” Damião. O racismo diariamente salta aos olhos da modista, a qual, por sua vez, não deixa por menos e busca combatê-lo:

E a velha, chegando-se para a ponta da cadeira, e pousando as mãos nos joelhos de Damião, um pouco vergada para a frente:

- Já lhe disse: eu também sou preta. De cabelo liso, mas preta. Preta com índio. [...] Não sou inimiga de branco. Há branco bom e há branco ruim, como há preto que presta e preto que não presta. Só não me conformo é ver branco dono de preto e preto no chicote. Quando eu sei de um branco maltratando um negro, tenho vontade de agarrar também um chicote e ir com ele na cara do ranço. Mas sou mulher, tenho de agir de outro jeito. Minha casa de modas vive cheia de brancas. Se elas me procuram, querendo os meus vestidos, é porque sou a melhor modista que Madame Ory ou Dona Martinha Serra. E sou. Modéstia à parte, sou. Um vestido meu, no corpo de Donana Jansen, que era uma sapa, botava cintura nela. Na hora do preço é que eu carrego a mão. Tem escravo? Mete o chicote nele? Pois então fique sabendo que eu, Santinha, tiro o couro e o cabelo da Sinhá, na hora da conta. As megeras bufam, dão pinotes; mas pagam. Ou então mandam buscar em Paris, que cobra mais caro e não faz tão bem feito³²⁸.

³²⁸ MONTELLO, 1976, p. 352.

Há uma estratégia velada de combate que é a cobrança de preços mais altos daquelas que mantêm e maltratam escravos. Certamente, as madames sabiam que Santinha também estava imersa na luta contra a escravidão e que, muitas vezes, também ajudou no financiamento de ações libertadoras, ou seja, não adiantaria a elas maltratarem os cativos, porque os cativos de outras senhoras já estariam na mira das “famílias de negros” que tratavam de promover a liberdade de seu coletivo. Forma-se uma rede, onde não há um “fora”, pois a ação de uma senhora aqui promove motins negros ali e acolá. Santinha bem sabia disso e as madames também. Mais importava a estas a manutenção da boa aparência à estabilidade e continuidade de sistema socioeconômico que lhes garantia a hegemonia. Assim, Santinha desforra sua raiva das senhoras e promove, indiretamente, a libertação de seus irmãos de cor. Vale destacar que estas “famílias” de que tratamos lembram a forma de organização do movimento caifaz, conforme retratou *A marcha*.

O livro de Josué Montello, ainda, coloca em relevo a modernização do país e a transição da mão-de-obra escrava para a assalariada. Querendo denunciar a falta de planejamento do processo abolicionista e, ao mesmo tempo, corrigir a história, o texto escorrega ao sugerir que a nova relação de trabalho instaurada entre brancos e negros seja, na verdade, uma irmandade – possível somente na ficção:

O mais difícil já havia sido conquistado: a liberdade. Os próprios senhores, que tinham vindo de rota batida para a capital, em breve retornariam para às casas-grandes, sertão adentro, não mais ameaçando os negros com o relho, o tronco e a cafua, mas com estes irmanados, numa nova relação de trabalho produtivo. Como iriam produzir as fábricas, sem as grandes lavouras? E quem cuidaria destas, senão os antigos escravos?³²⁹

Fato é que o negro continuou sem lugar durante a modernização que se seguiu ao maio de 1888. Seja nos centros urbanos, seja nas fazendas cafeeiras, seja nos rincões mais longínquos do país, o ex-escravo foi alocado na base da pirâmide social. O romance é contundente, por exemplo, ao denunciar a

³²⁹ MONTELLO, 1976, p. 459.

situação na região Norte do país: “[no Norte] os seringais absorveram os negros libertos, mas e a condição de trabalho beirava a escravidão”³³⁰. Esta reflexão dialoga com aquela empreendida por Laerte e D. Lu em *A marcha*. A passividade ou irmandade que o livro coloca é bastante utópica. Apesar de dedicar boa parte das ações do romance às resistências negras, ele consegue escamotear a tese da miscigenação como real apelo ideológico do negrismo.

3.2.2 A tese da miscigenação

O romance *Os tambores de São Luís* é pautado por um fim específico, que existe antes e para além do enredo. O narrador é não só a fonte da história, mas também o intérprete do seu significado. O efeito persuasivo da história de aprendizagem passa por uma identificação virtual do leitor com o protagonista. A oposição aprendizagem positiva X aprendizagem negativa caracteriza a aprendizagem exemplar realizada no romance de tese. A aprendizagem positiva orienta os valores propostos pelo negrismo que fundamenta o romance.

Mesmo não existindo no Brasil um discurso literário genuinamente escravocrata, isto não quer dizer que não houve/haja lampejos racistas nas estruturações de nossas Letras. De maneira mais decisiva, nas últimas três décadas do século XIX, com o Naturalismo, até meados do XX, com o negrismo de Mário de Andrade, Raul Bopp e Jorge de Lima, muitos escritores brasileiros reproduziram os pressupostos da desigualdade racial inata, defendida pela “ciência” da época. Além disso, se, em outros contextos, houve uma proposta de segregação racial de modo mais explícito, como nos EUA, por exemplo, no Brasil, predominaram os princípios da miscigenação e da democracia racial, tão funestos para o coletivo de descendentes de escravos. Acredito que uma releitura do negrismo no romance possa evidenciar ambiguidades, pois muitos integrantes desta linhagem recaíram em estereótipos, o que pode acabar veiculando imagens bastante discriminatórias.

³³⁰ MONTELLO, 1976, p. 460-461.

Penso que o romance *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, utiliza como procedimento constitutivo uma determinada tese: a *miscigenação enquanto saída étnica para o país*. Trata-se de um discurso político, pedagógico, com forte componente moral, axiológico, enfim, ideológico. O texto literário em questão, de corte histórico, existe também em função da proposta defendida. Esta, no texto de Montello, opera como uma espécie de sequestro do romance histórico em sentido estrito. Observa-se ainda que há uma espécie de “autoridade autoral” a conduzir a pretensão unívoca de sentido, o que hierarquiza valores e acaba conduzindo o leitor ao caminho da “verdade” ou tese defendida ao final do texto.

A trajetória da personagem Barão bem ilustra a tese da mestiçagem, defendida durante o livro e reiterada ao final, paralelamente às históricas ações de resistência empreendidas pelos negros. Só que o projeto que preside o livro é o da *mestiçagem*, o qual defende não um encontro étnico entre brancos e negros, mas o contato que resulta no apagamento dos fenótipos destes últimos. O branqueamento, portanto, é o vetor da mestiçagem que se processa em Montello. Antes de analisarmos o texto literário, será preciso traçar um breve percurso histórico e melhor definir o conceito com o qual operaremos.

De acordo com Silvina Carrizo³³¹ a mestiçagem emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e de práticas políticas e, por sua vez, atinge seu clímax ao ser proclamada como categoria identitária de uma nação e/ou de um continente.

Associada ao negrismo, a mestiçagem perpassa todo o século XX, momento de rediscussão da identidade brasileira e da nação, agora repensada como um amálgama de micro-identificações. Curiosamente, em todos os casos em que a mestiçagem aparece enquanto foco de discussão, evidencia-se a deliberada relação entre a mestiçagem com as diversas formatações sobre o discurso do nacional, praticado pelas elites e, não raro, absorvido

³³¹ CARRIZO, Silvina. “Mestiçagem”. In FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: Editora da UFJF/EDUFF, 2005. p. 261.

intempestivamente pelo Estado-nação. Este, por sua vez, encobre-se com a capa da igualdade sócio-étnica, esquecendo-se, muitas vezes, de que a própria mestiçagem subentende apagamento de diferenças, geralmente da parcela menos poderosa da balança capitalista³³².

Por mais que se destaque o heroísmo negro, por mais que esta literatura se nutra de experiências bem-sucedidas além de nossas fronteiras, por mais que traga para si cenas de resistência e pretenda travar uma representação positiva dos afrodescendentes, a fim de dissimular o discurso da miscigenação branqueadora, o romance tem a mestiçagem como sentido profundo, conforme será possível perceber ao focalizarmos a trajetória da personagem Barão.

Barão foi companheiro de Julião, pai do protagonista, Damião, no Quilombo. Trabalhara como escravo da temida Donana Jansen e fora vendido ao Dr. Lustosa. Barão tinha em torno de 40 anos quando aparece pela primeira vez na narrativa. Este apelido, segundo ele mesmo relata, adviera do tempo da Balaiada, quando lutara e obtivera em combate uma carta que lhe atribuíra o título de nobreza. Plástico, fanfarrão, destemido e sossegado, ele é uma das personagens mais intrigantes da narrativa, justamente pelo seu posicionamento.

Para Barão, a liberdade do cativo e a inserção do negro na sociedade de classes era apenas uma utopia. Assim, de acordo com a personagem, a forma mais eficaz de resistência é aproveitar-se do que a casa-grande oferece de “positivo”, ainda que em forma de pequenos prazeres, e ignorar o que ela oferece de “negativo”, pensamento, aliás, semelhante ao das elites:

Prá encurtar a conversa: quem vier conversar comigo sobre carta de alforria, está me ofendendo. Não quero saber de liberdade. Dá muito trabalho, e também muita despesa. O bom mesmo é ter um senhor como o meu Major – que me dá casa, comida, roupa lavada, charuto,

³³² É verdade que o conceito de mestiçagem ganha, no século XX, diversas releituras e ampliações. Entretanto, todas elas possuem um fundo comum: atrelam-se a uma noção específica de alteridade e de nação. Na América Latina, por exemplo, a “transculturização”, elaborada por Fernando Ortiz, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), trata de dois universos moldados por produtividades distintas mas que, ao mesmo tempo em que separam, também mesclam os grupos nacionais e dão forma à cor cubana. A “transculturização narrativa”, releitura de Ortiz formulada por Ángel Rama, em *Transculturación narrativa* (1982), parte do discurso literário e da linguagem como elementos fulcrais para a análise da configuração identitária de uma comunidade imaginada.

sapato, e ainda me faz uns agradados. [...] De noite, se o sono custa a vir, porque não deixa de tirar os seus cochilos no meio das jogadas, e eu vou ganhando um tostão aqui, um cruzado ali, e com isto faço meu pé de meia³³³.

A malandragem é inerente à personalidade de Barão. Para gozar de benefícios, ele cultivou a amizade do Major, a ponto, inclusive, de ser tratado como membro da família. Era responsabilidade dele cuidar das chaves, dos pertences, da educação dos netos, fazer as compras, comandar os outros cativos. E Barão o faz de maneira bastante singular: ao mesmo tempo em que usa as expensas do seu senhor para as obrigações da casa, surrupia tostões para si, o que lhe tem garantido boa quantidade de dinheiro guardada. Além disso, ao ser o responsável pela administração dos escravos, alivia deles o peso da extenuante tarefa, traçando concessões, diminuindo a jornada de trabalho, enfim, todo um conjunto de atitudes que promovem uma outra realidade para os escravos. Como letrado, ele ainda ensina a leitura para aqueles que com ele convive. Com estas estratégias, Barão consegue penetrar os círculos de poder e ganhar intimidades, dada sua simpatia, também com as mulheres da elite. Foi assim com Damião, quando no Quilombo, e tem sido assim na casa do Major.

Na análise de Florestan Fernandes, a atitude malandra do escravo é resultado de um interesse em apenas “sair do atoleiro”, “da condição de inferioridade deprimente”.

Por isso, a percepção social da realidade não se concentra na crítica dos modelos de organização do comportamento, da personalidade, das instituições sociais. Mas em sua utilidade imediata: o que esses modelos permitem conquistar socialmente, no momento, dentro da ordem social constituída, tal como ela se apresenta³³⁴.

Mesmo em situações bastante extremas, Barão evita enfrentar os infortúnios com ânimo beligerante. O bom-humor e uma aparente subserviência, regada de sorrisos, fazem com que Barão seja totalmente admirado pelo Major.

³³³ MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luís*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 339.

³³⁴ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5 ed. São Paulo: Globo, 2008. p. 207.

E este jeito bonachão norteia a trajetória da personagem. Não que ele seja contrário à liberdade. Ele é apenas contrário à carta de alforria numa sociedade que não pensou o destino que dará aos negros libertos. Barão não é contrário ao contato sexual entre brancos e negros. Por isso, paralelamente a esta estratégia apegada à malandragem, Barão empreende outra, deveras muito engraçada: a de “emprenhar os buchos das brancas”, como ele mesmo diz e, a partir deste ponto, insere na narrativa a tese da miscigenação, cujo resultado é o apagamento do fenótipo negro. Certa vez, quando Damião fora ultrajado por Tertuliano, e relata o caso a Barão, este explica ao amigo a sua estratégia:

- Não te aborreças comigo – suplicou o Barão, ainda a rir. Não estou rindo de ti, estou rindo do bilheteiro. Conheço ele. É o Tertuliano. Um pobre-diabo. Já passei o lápis na mulher dele. É um corno conhecido. Casou já velho com uma brancarana cheia de sardas, e tão frouxa que não pede bis. Ela gosta de preto; ele odeia. Principalmente depois que soube que eu andei com ela. Eu te vinguei adiantado, Damião³³⁵.

Barão se ri de ter “passado o lápis” na mulher de Tertuliano e em outras brancas. Ele se apega à mística da potência sexual atribuída aos negros de maneira a explorar este imaginário. Tão logo soube que a esposa do bilheteiro gostava do “cheiro de negro”, Barão foi até ela, que imediatamente se viu inebriada. Inclusive, este ato de levar as mulheres brancas a cometerem adultério é também visto por Barão como estratégia de miscigenação e branqueamento da população num contexto e época em que não havia métodos contraceptivos. Barão fazia questão de engravidar as mulheres brancas com quem se relacionava. Este ato, espalhado aos quatro cantos da cidade, acabaria por ridicularizar os maridos. Segundo o malandro, não deixar pistas do ato é o segredo do negócio, a não ser que esta pista seja mesmo um mulatinho, isto é, prova de que as brancas apreciam de fato a sexualidade afrodescendente em detrimento do homem branco. Atinge-se aqui a masculinidade do homem branco. Se, na sociedade, ele impera e domina, no campo da sexualidade, segundo Barão, encontra-se em inequívoca desvantagem. Pode-se ler também

³³⁵ MONTELLO, 1976, p. 365.

uma diluída herança da carnavalização, através da inversão da ordem cotidiana e séria, como ocorre em *Macunaíma* e *Xica da Silva*.

- Tu estás calado demais, Damião. Que é que há contigo? Ainda não esqueceste o que te fez o corno do Tertuliano. Deixa isso comigo. Por ti, sou capaz de outro sacrifício: torno a pôr mais chifres na cabeça dele. Essa briga de preto com branco, aqui no Brasil, vai acabar mais depressa do que se pensa. E **acaba devagarinho – na rede, ou na cama**, conforme o gosto, ou até mesmo no chão, em cima de uma esteira. Daqui a pouco, quando se quiser ver mesmo um preto, não tem mais para ver. **Está tudo desbotado**. Hoje mesmo, de tardinha, papei uma branca vistosa, e acho que daí vai sair mais um mulatinho. Tomara que sim³³⁶. [marcas minhas]

Para Barão, a mestiçagem é a saída possível para a questão do preconceito de cor. Ele defende que o mulato é o brasileiro por excelência, e, por consequência, devem ser cultivadas as relações interétnicas. Barão não defende só o branqueamento da população, mas a mulatização do negro, tal como concluirá Damião quando conhece seu trineto. Penso que a estratégia de Barão peca por amenizar o conflito étnico e porque repete a posturas de diversos pensadores da “raça brasileira”; por outro lado, ao menos altera o vetor da mestiçagem brasileira. Em vez de o homem branco fecundar as mulheres negras a fim de clarear a cor da população, os homens negros vão fazê-lo, a fim de resultar o mulato. Barão inverte também o fato de a classe dominante oferecer para a economia social apenas os procriadores, e as classes menos favorecidas, as geradoras e mães. O sentido de posse do corpo da mulher, típico da sociedade escravocrata, é abalado quando Barão propõe que os negros possuam as mulheres brancas. O patriarcado é atacado em seu âmago e autoestima. A propriedade privada, o desejo feminino e a família, se antes reprimidos e resguardados, são, com Barão, colocados em primeiro plano.

Ainda que a postura de Barão recaia em estereótipo, como o do clareamento de parte da população brasileira como solução ao nosso problema étnico, - ou mesmo ao atribuir aspectos negativos aos de pele escura -, não se pode considerar a personagem como pouco atuante e inconsciente do que faz.

³³⁶ MONTELLO, 1976, p. 366.

Digo isso porque, em determinado ponto da narrativa, Barão passa a defender qualquer forma de cópula interétnica.

- Estou convencido que Deus fez o homem, mas foi o **Diabo que lhe deu a cor**. É por isso que uma cor não gosta da outra. Em nossa terra, **devagar, sem pressa, a gente vai misturando todas elas**. No fim, sai um **tipo novo**, que não se parece com nenhum outro. Já te falei nisso, e volto a falar. Já reparaste que são as sinhás-donas que têm mais raiva dos negros? E sabes por quê? Cada mulato que aparece na senzala é a prova de que uma negra, no remelexo da rede ou na mola da cama, passou para trás, com um branco, a sinhá-dona da casa-grande. Daí o ódio das sinhás-donas aos negros e aos mulatos. Ninguém leva isso em conta. E é isso que dá força ao braço da branca quando castiga um negro. Enquanto bate, ela se desforra. O branco, que é o pai, não pode deixar de ter o seu rabicho pelo filho bastardo, e vai-lhe dando a mão como pode. Daí a quantidade de mulato doutor que se vê agora a três por dois. Já a sinhá-moça, que não passou pela dor de cotovelo da sinhá-dona, tem é xodó pelo mulato. **Nossa raça**, meu caro Damião, nesse ponto, é mesmo privilegiada: **o cheirinho que sai do corpo da gente** é que é a nossa grande arma. Não há branco que resista ao **bodum de uma negra**. Com as brancas é a mesma coisa: **o cheirinho de um preto** faz muitas delas perderem a cabeça – e o resto do corpo: se assanham logo. Louvado seja Deus! E como nos apreciam!³³⁷ [marcas minhas]

No âmbito do livro, a estratégia de Barão, embora irreverente, é bastante lógica, considerando a funcionalidade de sua concepção. Em primeiro lugar, conforme se vê na passagem acima, a existência de um mulato por si só cria discórdia entre o senhor e a sinhá velha, pois certo é que este esteve envolvido com uma negra. Com isso, abala-se a pressuposta submissão e confiança da sinhá em relação ao marido. Consequentemente, como se vislumbra na teoria de Barão, a mulher se vê dona de seu corpo e opta por usá-lo como quiser, inclusive trazendo para o leito um negro cativo, símbolo, no imaginário colonial, de vigor físico e sexual. Esta estrutura tende a se repetir, de maneira a se formar um círculo contínuo responsável pela falta de rigidez de caráter da família patriarcal. Em segundo lugar, a existência de um mulato fora do casamento, segundo Barão, oferta-lhe a possibilidade de ascensão social e consequente empoderamento simbólico. Se o pai, branco, tende a não abandonar à míngua o mulatinho, sinal de que ele receberá recursos financeiros, alimentação melhor

³³⁷ MONTELLO, 1976, p. 366.

do que a dos escravos, roupa, educação e, o mais importante, gozará da rede de influências políticas, sociais e econômicas do pai, de maneira e ter garantido um lugar na cena pública bastante diferente da senzala. Além disso, para quem procura figurar em espaços tradicionalmente ocupados por atores sociais brancos, a diluição do fenótipo afrodescendente acaba funcionando como um passaporte de tolerância – não de aceitação plena. Se, por um lado, a liberdade não se estende ao coletivo, esta estratégia de Barão mostra potência quando o objetivo é apenas promover abalos na estrutura social.

Em terceiro lugar, de acordo com Barão, a tese da diluição do fenótipo negro, além de ser paradoxalmente responsável pela ascensão de muitos homens de cor, seria por si só capaz de fazer com que as sinhás-moças despertassem a atenção para os mulatos. Este despertar de atenção retroalimentaria o referido ciclo, de modo que nosso país se tornasse, com o passar das gerações, notoriamente mestiço. Havendo a predominância de mulatos, o preconceito de cor deixaria de vigorar e a sociedade brasileira se tornaria definitivamente cordial.

Deveras, Barão acabou formando uma conexão de sentidos que é ambígua e coloca o negro em estado de heteronímia social permanente face ao branco. Entre os negros ou mulatos que sobem socialmente, avalia Florestan Fernandes, “sempre se encontra um ou outro que se beneficia dessa vinculação com brancos importantes”³³⁸. Fernandes denuncia que os brancos podem desempenhar papel de “padrinho” desse negro concebido fora do casamento oficial de maneira a também exercer domínio sobre a vida dele. Esse expediente de ascensão social ou seja, via “padrinho”, possui diversos inconvenientes, com destaque para o fato de que o negro ou mulato fica condicionado à pessoa que o ajudou e aos interesses e valores do protetor. Perde-se, de alguma forma, parcial ou na sua integralidade, a liberdade de agir e tomar decisões de acordo com a ordem social competitiva.

Quando disse anteriormente que o romance se enquadra no esquema da miscigenação, referia-me não só ao branqueamento empreendido por Barão,

³³⁸ FERNANDES, 2008, p. 345.

mas fazia menção também à cena final do livro, quando Damião finalmente conhece seu trineto. Após preparo do leitor para o sentido unívoco da tese da miscigenação, anunciado ao longo da narrativa, há o ápice da proposta ideológica que preside o livro. Aliás, esta cena basicamente sustenta o romance por inteiro, pois é a única ação de fato ocorrida. Não se pode perder de vista que os quase oitenta anos ocupados pelo tempo da narrativa se processam justamente na lembrança de Damião.

Sua neta mais velha casara com um mulato; sua bisneta, com um branco, e **ali estava seu trineto, moreninho claro, bem brasileiro**. Apagara-se nele, é certo, a cor negra, de que ele, seu trisavô, tanto se orgulhava. Mas também se **viera diluindo**, de uma geração para outra, **o ressentimento do cativoiro**³³⁹. [marcas minhas]

O texto do escritor maranhense representa um conjunto vasto de lutas das quais participa Damião. Contudo, ao final da narrativa, após praticamente sucumbir à inequívoca situação do negro no pós-abolição, o protagonista acaba ratificando a postura da miscigenação e, logo, do branqueamento. O fenótipo branco total não é atingido, mas o trineto de Damião parece simbolizar o “moreno” como fenótipo ideal para o Brasil, o que é a tese subjacente no romance. Em outras palavras, a tese por detrás do projeto do romance é a de que o moreno étnico, cujos traços africanos pouco são visíveis, funciona como síntese do brasileiro ideal, com seus resíduos africanos e indígenas selecionados e purificados pela assimilação ao molde europeu. Para camuflar a tese miscigenadora, o negrismo no romance destaca diversas cenas e estratégias de resistências de personagens negros à escravidão e à opressão.

O negrismo nestes romances históricos, portanto, está pautado pela revisitação de episódios marcantes da trajetória nacional, os quais contaram com maciça participação do coletivo afrodescendente. Sejam estas personagens de fato inspiradas naquelas que viveram os acontecimentos, sejam aquelas inventadas para compor e sustentar os episódios, esta vertente negrista coloca

³³⁹ MONTELLO, 1976, p. 479.

em questão os dilemas étnicos do país. O mosaico de personagens e ações escolhidos para análise neste capítulo aponta as mais variadas estratégias de resistências dos negros brasileiros. Por consequência, as imagens de negros decorrentes destas resistências ora se afastam, ora se aproximam de estereótipos impetrados a este coletivo no âmbito da literatura brasileira.

Em *A marcha*, Justino e Antônio Paciência são aplicados caifazes. Corajosos, embrenham-se nas fazendas chamando para si as missões mais difíceis. Contrapõem-se à imagem do *negro nobre*, conformado com sua condição. Recriam o desejo revolucionário e a utopia transformadora para a sociedade brasileira. Não é exagerado afirmar que ambos simbolizam a valentia de um coletivo que arrisca a vida para lutar, no âmbito da narrativa, pela liberdade.

O livro também aborda os problemas étnicos que o país não conseguiu resolver, mesmo após várias resistências negras, dado o resultado insatisfatório de abolição da escravatura. Terêncio metaforiza a falta de projetos de inserção do negro na sociedade, após a Lei Áurea. A personagem se inclui no estereótipo *negro exilado na cultura brasileira*, como bem define Domício Proença Filho. Após a fuga de todos os escravos da fazenda do Sr. Alvin, Terêncio titubeia em abandonar a propriedade. Em primeiro lugar, ele engrossaria a numerosa população em estado de rua da capital paulista ou Santos, ou ainda seria absorvido pelo subemprego portuário, como foi destino de grande parte dos libertos retratados no romance. Outro que se encontra na mesma situação é Muge, o escravo africano. Após a abolição, ele é visto por Laerte e D. Lu, no cais do porto. Muge foi liberto e ficou louco.

Há também o caso de Simão, feitor de Alvim. Ele opera o prolongamento do poder e desejo senhorial. Trabalha para a continuidade do escravismo, pois cava para si um lugar acima da senzala. É o oprimido que repete o próprio ato de opressão, algo que já foi registrado na literatura brasileira, inclusive. Lembremo-nos da denúncia que fez Machado de Assis ao inserir no final de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a sova que Pancrácio, ex-escravo do protagonista, desfere em seu cativo. O vetor da opressão aponta para aquele

que está na base das relações de poder e Simão metaforiza esta relação. Por fim Salústio, pajem de Laerte, perpassa toda a narrativa como serviçal, talvez denunciando o lugar do negro na sociedade do racismo à brasileira, qual seja o do exílio dentro de sua própria cultura e sociedade.

Em *Os tambores de São Luís*, o negrismo também destaca as diversas resistências negras e fabrica imagens rebeldes para as personagens, com raras exceções. Primeiramente, entra em cena Julião, personagem provavelmente inspirada em Ganga Zumba. Assim como este, o pai de Damião também fora líder quilombola e mártir da luta pela liberdade. Ambos operam como referências heroicas para seu povo.

Nicolau utiliza-se da trapaça, da malandragem, recuperando características de Macunaíma, “o herói de nossa gente”. A mentira e as correntes atitudes embusteyras foram herdadas da carnavalização, que prega a suspensão da ordem séria cotidiana e a instalação da comicidade como diapasão provisório do presente.

Santinha é uma negra livre na era escravocrata, a qual se afasta dos estereótipos de negras ligados a este tipo de personagem. Ao contrário de Xica, Santinha não se vale do próprio corpo, tampouco negocia favores com os poderosos. Consciente de suas possibilidades e limitações enquanto costureira, ela cobra pelos seus perfeitos serviços valores diferenciados entre as senhoras que possuem ou não escravos. O alto montante serve financiar fugas de cativos, o que a afasta também do estereótipo da mulher negra como passiva.

Barão é um caso à parte. É a personagem mais ligada a estereótipos de negros e o que mais veicula o propósito subliminar da mestiçagem, presente em todo o negrismo. Também é malandro, embusteyro. Procura tirar proveito das situações em que está inserido. Reproduz o estereótipo *negro demônio*, para usar uma formulação de Proença Filho. Além disso, sua sexualidade é bastante aflorada, o que, mais uma vez, recai em estereótipos ligados à volúpia, cheiro e tamanho do pênis do homem negro. Estes elementos o aproximam de Macunaíma. E é possível afirmar que Barão e Xica possuem pontos de contatos, resguardando, claro, a diferença de gênero. A defesa da mestiçagem, com a

diluição do fenótipo escuro, é a bandeira de Barão. Para ele, o preconceito seria extinto, preferencialmente, com o cruzamento interétnico de homens negros com mulheres brancas. Logo, o mestiço seria o brasileiro ideal.

A defesa da mestiçagem é o ponto de aproximação entre Barão e Damião. Ao conhecer seu trineto, Damião se emociona com o pequeno moreninho, bem brasileiro. Esta ação, ao final do livro, parece colocar em xeque toda a trajetória da personagem como intelectual e militante em defesa da abolição.

Embora o negrismo no romance histórico tente recontar a versão oficial da nação, como defende Lukács, construindo microcosmos que generalizam e concentram o passado, as imagens de negros oscilam entre a rebeldia e a total inserção em estereótipos. O riso, típico da tradição sério-cômica, quando aparece, novamente ameniza a austeridade dos questionamentos de ordem étnica. Em comum com a linhagem negrista anterior, o clareamento, seja da pele, como em *Macunaíma* e *Os tambores de São Luís*, seja dos modos, como em *Xica da Silva* e *A marcha*. Se há traços herdados da vertente sério-cômica, há outros que fazem com que o negrismo no romance histórico dela se afaste.

3.3 O negrismo e o romance histórico

Segundo Lukács, o romance histórico se constitui como um amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos e acentua o caráter dramático da ação. O estudioso ensina que o romance histórico, por meio da investigação de todo o desenvolvimento nacional, procura encontrar um caminho “mediano” entre os extremos em luta. Na história inglesa, material trabalhado por Walter Scott, iniciador do gênero, a violenta oscilação das lutas de classes tende a ser resolvida pelo apaziguamento em um glorioso meio³⁴⁰.

Do ponto de vista do negrismo, algo semelhante acontece. Aqui, os romances de extração histórica dialogam com diversas circunstâncias, cujos acontecimentos foram e são responsáveis pela condição social do negro. Dentre

³⁴⁰ LUKÁCS, 2011, p. 48.

eles, podemos citar a diáspora, a escravidão, a abolição e suas consequências, a instalação da república e os diversos movimentos de resistência negra às injustiças em geral. Pode-se dizer que o negrismo historicista pretende focalizar momentos passados fundamentais tanto para a história do afro-brasileiro quanto para a constituição da nação. Assim como no romance analisado por Lukács, os textos assumem uma postura “mediana”, talvez numa tentativa de abrandar os conflitos étnicos existentes no país.

Essa tendência se expressa de imediato no modo como o romance histórico modelar inventa a trama e escolhe a personagem principal. Se, conforme pontua Lukács, “o herói do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre”³⁴¹ é porque este, em geral, possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa, tal como o herói épico. É um personagem demasiadamente humano, sujeito a oscilações de caráter e percurso.

A tarefa dos heróis no romance histórico, onde o negrismo se manifesta, é mediar os extremos das lutas de que ocupam o romance e pelas quais são expressas ficcionalmente as grandes crises da sociedade³⁴². Por meio da trama, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si.

No negrismo de base historicista, mesmo que não sejam aquelas mesmas da historiografia oficial, as personagens se ligam aos fatos “decisivos” para a trajetória nacional de alguma forma. Conforme aponta Lukács, a personagem histórica é precisamente representante de uma corrente significativa e que abrange boa parte da nação. Sua paixão e seu objetivo pessoais coincidem com uma grande corrente histórica, porque esta personagem “reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais

³⁴¹ LUKÁCS, 2011, p. 49.

³⁴² LUKÁCS, 2011, p. 53.

luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal”³⁴³.

Nesta perspectiva, o negrismo no romance histórico tem como objetivo figurar as lutas e as oposições entre grupos de determinado lugar por meio de personagens que, “em sua psicologia e seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas”³⁴⁴. Lukács sublinha que é objetivo do romance histórico dar vida a típicos sociais e históricos³⁴⁵. No romance histórico, o personagem típico é visto socialmente como *partido*, como representante de *uma* das muitas classes em conflito. Mas, além de cumprir sua função de cume e coroamento do mundo ficcional, ele também deve [...] tornar direta ou indiretamente visíveis os traços progressistas de toda a sociedade”³⁴⁶. Trata-se daquele personagem que reúne em si elementos do geral e do particular, funcionando, pois, como síntese dialética. Já os acontecimentos típicos são aqueles específicos que remontam como sínteses de acontecimentos históricos definidores do futuro de uma nação³⁴⁷.

É o que acontece com o negrismo. Grupos distintos se encontram em iminente possibilidade de conflito. Geralmente, brancos e negros representam os universos em tensão. Mas a esta tensão somam-se outras categorias: senhores e escravos; fazendeiros e agregados; empregadores e empregados; homens e mulheres; crianças e jovens; estado e sociedade civil, dentre outras. As personagens negras assumem dimensão de inequívoca valentia, pois, na linhagem negrista em questão, elas são sempre parte de uma força social típica do estrato dominado. Em diversos textos, estas forças estão vinculadas a movimentos sociais de resistência contra dos desmandos de várias ordens. No romance histórico, esse vínculo profundo entre os representantes históricos de um movimento popular e o movimento popular propriamente dito é incrementado, do ponto de vista da composição, pela intensificação dos

³⁴³ LUKÁCS, 2011, p. 55.

³⁴⁴ LUKÁCS, 2011, p. 50.

³⁴⁵ LUKÁCS, 2011, p. 51.

³⁴⁶ LUKÁCS, 2011, p. 65-66.

³⁴⁷ LUKÁCS, 2011, p. 66.

acontecimentos e sua compactação dramática³⁴⁸. Por isso, em determinados momentos, as personagens típicas atuam com traçados épicos, mas não podem ser de modo algum entendida como sinopse fechada de seu coletivo.

Para fazer com que “os tempos há muito desaparecidos possam ser revividos”³⁴⁹, conforme define Lukács, o romancista histórico deve retratar de maneira mais ampla possível a correlação entre o homem e seu ambiente social. Um é processo e produto do outro. A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos decisivos para o desenvolvimento histórico, a importância atribuída aos diálogos e a tentativa de captação do conflito imediato entre concepções opostas têm íntima conexão com a pretensão de figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntica e a torne passível de ser resgatada por um leitor de uma época posterior. Trata-se, nas palavras de Lukács, de “uma concentração caracterizadora”³⁵⁰. Se, por um lado, sabemos que é impossível captar o passado tal como ele foi, ou ainda trazer novamente a experiência vivida aos leitores de hoje, por outro, esta caracterização do romance histórico formulada por Lukács está centrada em narrativas modelares, onde o desejo de fidelidade é a tônica. Esta concepção totalizadora de inúmeros romances perdurou até meados do século XX, como o próprio estudioso admite. Não são exemplos alguns dos romances negristas?

Mas voltando à concentração caracterizadora, os romances negristas tendem a se fixar às vésperas temporais dos principais acontecimentos históricos em torno dos quais se desenvolve a nação. Tentam captar a atmosfera da época por meio da descrição de personagens, de espaços e relações diversas, como a deixar ao leitor um microcosmo de determinada época, por isso, a periferia dos grandes acontecimentos históricos é reiteradamente trabalhada em cenas que compõem um mosaico do passado histórico.

O que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a relação entre as circunstâncias e as personagens históricas. Essa evidência

³⁴⁸ LUKÁCS, 2011, p. 57.

³⁴⁹ LUKÁCS, 2011, p. 58.

³⁵⁰ LUKÁCS, 2011, p. 58.

ficcional da realidade histórica é a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação³⁵¹. O autor, para isso, se vale de um “anacronismo necessário”³⁵², o qual consiste no fato de conferir aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais passados e que eles não poderiam alcançar na época presente.

O romance histórico, onde o negrismo ocorre, parte da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre “alto” e “baixo”, ou seja, entre os dominadores e os dominados. A concentração da trama nos aspectos populares se manifesta no fato de que os textos enxergam no “baixo” a base material para a explicação literária do “alto”³⁵³. A interação entre o “alto” e o “baixo”, cujo conjunto forma a totalidade da vida de um povo, manifesta-se, portanto, da seguinte forma, conforme Lukács: “se é verdade que, no essencial, as tendências históricas recebem no ‘alto’ uma expressão mais nítida e generalizada”, é, sobretudo, “no ‘baixo’ que encontramos o verdadeiro heroísmo das lutas incessantes das oposições históricas”³⁵⁴.

Nos romances negristas, os enredos tendem a se concentrar nas ações vivenciadas pelas personagens dos estratos sociais mais baixos. E é justamente o somatório destas vivências o mosaico capaz de representar a totalidade histórica pretendida por estes romances. As experiências dos negros, em tensão com o universo dos brancos, é o solo capital para parte dos acontecimentos decisivos da história e da situação do país. O passado, inclusive, é tratado por Lukács e pelos autores negristas, como *pré-história* do presente³⁵⁵, isto é, vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, ao longo desenvolvimento de nossa vida, foram responsáveis pela conformação do estado de coisas atual. Na figuração do passado, portanto, a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, nos termos de

³⁵¹ LUKÁCS, 2011, p. 62.

³⁵² LUKÁCS, 2011, p. 85

³⁵³ LUKÁCS, 2011, p. 68.

³⁵⁴ LUKÁCS, 2011, p. 68-69.

³⁵⁵ LUKÁCS, 2011, p. 73.

Lukács, “a atmosfera trágica do período, e não objeto das reflexões do escritor”³⁵⁶.

³⁵⁶ LUKÁCS, 2011, p. 79-80.

Capítulo 4 - O negrismo na metaficção historiográfica

Conforme parte da fortuna crítica utilizada neste trabalho procurou demonstrar, até o século XIX, a literatura e a história eram tratadas como ramos da mesma árvore do conhecimento. Em momentos posteriores, houve tentativas de separação, o que nunca aconteceu definitiva ou pacificamente. Tanto a ficção quanto a historiografia contemporâneas têm demonstrado que as fronteiras entre ambas são fluidas e qualquer tentativa de delimitação rígida não se sustenta.

Essa mesma separação anteriormente desejada entre o histórico e o literário é hoje interrogada na arte, na teoria e na historiografia. Isso porque as recentes leituras críticas empreendidas nos campos da história e da ficção têm se concentrado menos naquilo que os dois sistemas de significação apresentam como diferenças e mais em suas semelhanças. É quase consensual que os dois sistemas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva. Os dois universos são tratados como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, além de serem opacos do ponto de vista de sua respectiva linguagem ou estrutura. Finalmente, ficção e história têm sido consideradas a partir de suas naturezas intertextuais. Logo, tanto na ficção quanto na escrita da história a confiança nas epistemologias empirista e positivista é abalada. A relação com o passado se dá pelo trânsito entre textos diferentes e não pela objetividade pressuposta por aquele que registra o acontecimento.

Os membros da geração dos anos de 1960 (que foram, segundo parte da crítica, os criadores do pós-modernismo) podiam, por motivos óbvios, inclinar-se a pensar de forma mais histórica do que seus antecessores. O momento de ebulição social, o qual trouxe os vários feminismos, os movimentos pelos direitos civis, as lutas pela igualdade racial, o questionamento da homofobia, entre outros, ocasionou a interrogação não só do processo histórico em si, mas das estratégias de formação da sociedade e os meios de afirmação de alguns grupos em detrimento de outros. Conforme pontua Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, o melhor é tratar o momento como um período fluido, cuja

busca por uma poética, ainda que transitória, seja mais viável do que qualquer tentativa de epistemologia rígida.

Vale lembrar que, com o pós-modernismo, embaralha-se deliberadamente a noção de que o problema central da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a verossimilhança. As duas formas de narrativa são sistemas de mediação e, enquanto tais, a relação entre ambas é dialética: para apresentar um relato daquilo que “realmente ocorreu”, a história depende de procedimentos convencionais da narrativa, como linguagem e ideologia. A narrativa, por sua vez, necessita de embasamento no real para que a verossimilhança componha o pacto de leitura. Assim, inviabilizam-se as narrativas totalizantes e pretensamente imparciais. Conforme lembra Linda Hutcheon, “as obras pós-modernas contestam os valores atemporais e a noção de universalidade”³⁵⁷, através da tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que dependem do contexto no qual se inserem. Estas obras também desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da disparidade.

O empreendimento pós-moderno ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, envolvendo uma na outra e uma pela outra³⁵⁸. Já não basta ao teórico ou ao historiador ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte, à literatura ou à história, como era atitude comum em boa parte dos autores modernistas. Não há mais qualquer possibilidade de sustentação de propostas imparciais ou de ampla aceitação. Todo pensamento, em certa medida, é interessado e direcionado politicamente. Na redação pós-moderna da história e da ficção existe uma clara e vasta ruptura com elementos discursivos da historiografia tradicional: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação.

Um dos resultados desta aproximação entre os universos historiográfico e ficcional é a rejeição das pretensões representativas “autêntica” ou “inautêntica”. O sentido da originalidade artística é questionado com bastante intensidade. Já

³⁵⁷ HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 123.

³⁵⁸ HUTCHEON, 1991, p. 123.

não importa a fidelidade ou verificabilidade histórica, mas a verossimilhança com a qual o relato foi construído. Reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é, hoje, revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.

Obviamente, história e romance são narrativas diferentes e possuem objetivos diferentes, embora possam se servir dos mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também das mesmas técnicas discursivas. Por um lado, os romances incorporam a história social e política até determinado instante; por outro, ainda que essa proporção seja variável, a historiografia é tão estruturada e coerente quanto qualquer ficção narrativa. Entra em cena a ficção histórica ou, nas palavras de Linda Hutcheon, a *metaficção historiográfica*: “aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)”³⁵⁹, definição da qual este trabalho se valerá.

Linda Hutcheon lembra ainda que a metaficção historiográfica mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e, ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico³⁶⁰. Este tipo de narrativa confronta os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado, tão correntes no romance histórico modelar e na historiografia tradicional. Isso porque a metaficção possui uma dupla conscientização da sua natureza fictícia e da sua base no “real” que qualquer relato possui em maior ou menor grau.

Ainda de acordo com a autora canadense, a metaficção historiográfica instala e depois indefine a linha de separação entre a história e a ficção. Num primeiro momento, para instaurar a verossimilhança necessária ao pacto de leitura, fatos e personagens são apresentados ao leitor. Num segundo momento, inserções, adulterações, misturas e impurezas são colocadas no texto. Estas intervenções acontecem em termos temáticos e formais. Hutcheon lembra que a verdade e a falsidade não podem ser mesmo os termos corretos para discutir a

³⁵⁹ HUTCHEON, 1991, p. 151.

³⁶⁰ HUTCHEON, 1991, p.142.

metaficção historiográfica. “Só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias”³⁶¹, arremata a autora. A metaficção historiográfica, portanto, tenta entender nossa época e nossas raízes. Seu trabalho literário se vale da historiografia para negá-la quando for preciso, modificá-la ou reinterpretá-la. Ao fazer isso, abre possibilidades para outras vozes e versões.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que somente a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história quanto a ficção são, em última instância, discursos, saberes humanos, sistemas de significação³⁶². O retorno à história do ponto de vista da metaficção historiográfica não é uma mera recuperação, uma nostalgia. É uma revisitação indagadora do passado. Nas palavras de Linda Hutcheon, “a metaficção historiográfica contesta explicitamente o presumível poder que a história tem para abolir o formalismo”³⁶³ e “reinsere o histórico, em oposição direta à maior parte dos argumentos a favor da autonomia absoluta da arte”³⁶⁴.

A metaficção procura lutar incansavelmente contra as tentativas do modernismo no sentido de ficar *fora* da história – por meio da pura forma, do abstracionismo ou do mito – ou de *controlá-la* por meio de modelos teóricos de fechamento. “Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos - e normalmente com resultados desestabilizadores ou mesmo desconcertantes”³⁶⁵.

Ao tentar fantasiar, a partir de personagens ou temas históricos, a metaficção historiográfica tenta se valer da historiografia oficial, ou seja, aquela que, na maior parte das vezes, foi escrita pelos vencedores. A literatura, nesta perspectiva apresentada por Linda Hutcheon, tem a clara função de desmitificar

³⁶¹ HUTCHEON, 1991, p.146

³⁶² HUTCHEON, 1991, p. 127.

³⁶³ HUTCHEON, 1991, p. 128

³⁶⁴ HUTCHEON, 1991, p. 127-128.

³⁶⁵ HUTCHEON, 1991, p. 136.

a história para tentar propor versões mais justas, as quais levem em consideração outras vozes da cena pública, principalmente as dos vencidos. Nesta medida, além de sua função estritamente estética, o texto literário cumpre função política.

Antônio R. Esteves lembra que, na metaficção historiográfica, o escritor assume papel de revisor e readaptador das interpretações do passado. Para ele, história e ficção são escritas “não mais para entender o passado tal como ele foi, mas sim para corrigir o futuro”³⁶⁶, ainda que, para isso, a matéria trabalhada seja os fragmentos do acontecido, aquilo que só existe na memória do redator. Cabe à literatura, enfim, “a tarefa fundadora que a transforma em uma grande usina de criação de realidades novas”³⁶⁷, assevera Esteves. Logo, a entidade *autor* é parcial, subjetiva, limitada e que raras vezes consegue transcender o limite de sua experiência. O papel primordial do escritor é, assim, “tentar encontrar entre as ruínas de uma história desmantelada o indivíduo perdido atrás dos acontecimentos; descobrir e elevar o ser humano a sua dimensão mais autêntica, mesmo que ele pareça [ou seja mesmo] inventado”³⁶⁸.

Novamente segundo Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica procura abolir a “distância épica”, tal como denomina Bakhtin³⁶⁹, do romance histórico tradicional, através do emprego da primeira pessoa como ponto de vista condutor do relato, de monólogos interiores, de descrição da subjetividade e da exposição de detalhes íntimos das personagens. Deste modo, o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação do passado, pois dialoga *com* e transgride *os* acontecimentos.

Após esta caracterização, pode-se perguntar: quais as diferenças entre a metaficção historiográfica e o romance histórico modelar lukactiano?³⁷⁰

³⁶⁶ ESTEVES, Antonio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 23.

³⁶⁷ ESTEVES, 2012, p. 22.

³⁶⁸ ESTEVES, 2012, p. 24.

³⁶⁹ BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP: Hucitec, 1990. p. 409.

³⁷⁰ Ao estudar as manifestações do romance histórico a partir da segunda metade do século XX, diversos críticos também apontaram várias características que separam esta narrativa da matriz fixada por Walter Scott. Dentre eles, vale conferir: Hayden White (*Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994); Fernando Aínsa (“Invenición literária y

Em primeiro lugar, Lukács pontuou que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generalizasse e concentrasse uma época ou conjunto de acontecimentos. Para o teórico húngaro, o protagonista deveria ser um *típico*, ou seja, uma síntese do geral no particular, de todas as determinantes sociais e humanas. A partir dessa definição, e considerando a explanação sobre a metaficção historiográfica empreendida neste trabalho, fica evidente que as protagonistas deste tipo de narrativa podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos. Na metaficção historiográfica, as personagens principais tendem a ser os “ex-cêntricos”³⁷¹, conforme denominação de Linda Hutcheon, ou seja, os marginalizados, as figuras periféricas da sociedade. Por fim, a autora canadense ensina que a metaficção historiográfica “adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença”³⁷². Não existe nenhuma noção de universalidade cultural na metaficção. Seu foco é justamente a especificidade, não a universalidade, conforme defende Lukács.

Em segundo lugar, Lukács acreditava que o romance histórico se definia pela relativa insignificância do detalhe, que ele considerava como sendo um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar completamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta. Portanto, para Lukács, seria irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe. O que de fato importa é o acontecimento tomado em sua magnitude e em seus momentos decisivos. Por outro lado, segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica tem duas maneiras

‘reconstrucción’ literária en la nueva novela latinoamericana”. In KOHUT, K. (Org.) *La invención del pasado - la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1997); Rodríguez Monegal (“La novela histórica: outra perspectiva”. In GONZÁLES ECHEVARRIA, R. (Org.) *Historia y ficción en las narrativas hispanoamericanas*. Caracas: Monte Ávila, 1984); Seymour Menton (*La nueva novela histórica de la América Latina – 1979-1992*. México: FCE, 1993); Marlene Wheinhardt (“Considerações sobre o romance histórico”. In *Revista de Letras*. Curitiba, n 43. p. 49-59, 1994; “Quando a história literária vira ficção”. In ANTELLO, Raul *et al.* (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. 103-109); Peter Elmore (*La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: FCE, 1997); Gloria da Cunha (*La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004); André Trouche (*A relação entre a história e a ficção no processo literário hispano-americano*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. Tese de doutorado); Madalena Perkowska (*Histórias híbridas*. Madrid: Iberoamericana, 2008); entre outros.

³⁷¹ HUTCHEON, 1991, p. 84-104.

³⁷² HUTCHEON, 1991, p. 151.

de contestar essa característica definidora do romance histórico estabelecida por Lukács. Ou a metaficção se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico; ou ela embaralha os detalhes e os dados do passado. O romance histórico, para Lukács, costuma incorporar e assinalar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica, por sua vez, incorpora estes dados, mas raramente os assimila. “A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente”³⁷³, ensina Hutcheon.

Em terceiro lugar, segundo Lukács, o romance histórico relega as personagens históricas a papéis secundários, o que geralmente não ocorre na metaficção historiográfica. Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se fosse possível ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal. Na outra forma, tratada por Linda Hutcheon, as personagens históricas aparecem em primeiro plano ou as personagens não históricas são construídas com base em traços daquelas que fizeram parte dos acontecimentos³⁷⁴.

Por fim, a metaficção historiográfica problematiza *como* é que conhecemos o passado e *o que* é que conhecemos (ou o que podemos conhecer) sobre ele no momento. A metaficção estabelece a ordem totalizante, tal como o romance histórico o faz, para contestá-la posteriormente com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação³⁷⁵. Neste tipo de narrativa, a provisoriedade e a incerteza não lançam dúvidas sobre a seriedade do relato, mas apontam para uma nova postura referente à seriedade do trato historiográfico, o qual é capaz de reconhecer os seus limites e potencialidades.

Pode-se afirmar, portanto, que houve significativas transformações no âmbito do romance histórico: o “histórico” deixou de ser pano de fundo, ambiente

³⁷³ HUTCHEON, 1991, p. 152.

³⁷⁴ HUTCHEON, 1991, p. 152-153.

³⁷⁵ HUTCHEON, 1991, p. 155.

apenas, para se tornar o cerne dos romances de natureza histórica desde a segunda metade do século XX. Há profundo questionamento dos acontecimentos e da maneira como nos chegaram. A reconstrução ficcional se torna um direito conquistado pelo romancista, o qual se coloca a reinterpretar os fatos, os acontecimentos e as personagens históricas, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos historiadores propriamente ditos. E este suporte romanesco também conduzirá o negrismo.

4.1 Antonio Olinto

A vasta obra de Antonio Olinto (1919-2009) abrange poesia, romance, ensaio, crítica literária e análise política. A trilogia *Alma da África* constitui o ponto mais alto da literatura do escritor. Primeiro volume da série, *A casa da água*, publicado originalmente em 1969, oferece ao leitor uma viagem por diferentes terras, culturas e tradições, saindo da América do Sul em direção à África. É no percurso por esses diferentes espaços que Mariana, neta de Catarina, enfrenta a passagem da infância para a adolescência, em uma transição em que se misturam as brincadeiras da menina com os sonhos de mulher. *O rei de Keto* (1980) focaliza a história de Abionan, a vendedora que pertence a uma das cinco famílias reais de Keto. Tendo por base o provérbio iorubá, que diz que “mãe é ouro, pai é vidro”, Olinto retrata no romance uma sociedade predominantemente feminina. Nesta obra, Abionan – amiga da velha Mariana, que saiu da Bahia com a avó Ainá, a mãe e os irmãos com destino a Lagos – pensa constantemente no filho que poderia ter sido Alaketo, rei de Keto, caso não houvesse morrido tão pequeno. *Trono de vidro* (1987), centra-se na história da jovem Mariana, neta da velha Mariana, a brasileira protagonista de *A casa da água*. Mariana nova, aos 25 anos, é acometida constantemente por lembranças do pai morto em 1968, o ex-presidente Sebastian Silva, e deseja, por motivações políticas, retornar ao Zorei, cujo poder estava nas mãos de militares que lhe haviam imposto ditadura. Mariana retorna ao Brasil a fim de entender suas origens e as relações entre o país e sua terra.

No romance *A casa da água*, o autor descreve a trajetória de Mariana, personagem principal, de forma minuciosa e de modo a resgatar o retorno de diversos brasileiros ao continente africano. Nessa obra, Olinto faz uma análise da família de Mariana com o meio natural e social, produzindo uma ficção de caráter documental, sem perder de vista a dimensão ficcional, uma vez que as metáforas, alegorias e recriações perpassam todo o texto. Ao mesmo tempo, estão presentes, em sua ficção, as contradições, os problemas e as trocas culturais entre Brasil e África. O autor mostra, no decorrer da viagem da família de Mariana, o cotidiano de todas as cidades por onde as protagonistas passam, tais como Juiz de Fora, Rio de Janeiro, Salvador, Lagos, Cotonou e Uidá.

Para Reynaldo Álvares, Olinto nos mostrou um Brasil de além-Atlântico, vivo ainda na costa ocidental africana. Na visão de Álvares, *A casa da água*, *O rei de Keto* e *Trono de vidro* “ressuscitam, para nós, um Brasil quase esquecido, levado para a África nos baús dos ex-escravos, em sua viagem de retorno à terra de seus ancestrais”³⁷⁶. Reconhecer o pioneirismo do escritor mineiro na abordagem do universo africano por meio de nossa literatura é posição unânime na fortuna crítica disponível sobre o artista. Domício Proença Filho³⁷⁷, por exemplo, ratifica esta visão: “é com Antônio Olinto que o continente negro entra de verdade na nossa literatura, com *A casa da água*, *O rei de Keto* e *Trono de vidro*”³⁷⁸.

Reconhecer que Antonio Olinto trata a África com propriedade e respeito, distanciando-se da visão corrente na literatura brasileira, é outro ponto reconhecido pela recepção crítica sobre o autor. É unânime salientar o fato de o artista primar pela dimensão humana das personagens, realçando-lhes os sentimentos de alegria, tristeza, angústia e esperança, fato notado por Gabriel Perouse: “*A casa da água* é um cântico de amor e de respeito pela raça negra: suas tradições, sua hierarquia de valores são evocadas com muita ternura e

³⁷⁶ ALVARES, Reynaldo Valinho. In ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto – memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 249.

³⁷⁷ PROENÇA FILHO, Domício. “Um olhar agudo sobre arte e literatura”. In *Estudos avançados*. São Paulo: v. 23, n. 67, 2009. p. 328-333. Disponível em www.scielo.br/scielo.php, acesso em 15 de maio de 2012.

³⁷⁸ PROENÇA FILHO, 2009, p. 330.

uma nobreza bem brasileiras³⁷⁹. A crítica também é unânime em reconhecer *A casa da água* como um dos grandes livros de nossa literatura, por causa do calor humano que irradia, da poderosa dinâmica do relato e da amplitude mesma da matéria romanesca. Novamente, é Perouse quem avalia: “*A casa da água* nos surge como obra de absoluta novidade, porque é um verdadeiro romance da raça negra³⁸⁰. Nas páginas do romance, segundo o crítico francês, o que se vê não é mais o negro que incessantemente se relaciona com o modelo branco, mas, sim, o negro que, numa grandiosa simplicidade, é ele mesmo. Eis, na sua avaliação, “um romance [...] que nos lembra a catalogação de heróis feita por Homero. E é um grande romance por causa da confluência, magistralmente estruturada, da história e de um destino humano³⁸¹”.

Escritores do quilate de Jorge Amado concebem *A casa da água* como o grande romance brasileiro sobre a África, ou, nas palavras do próprio autor baiano, “dessa ligação tão profunda e fundamental, desse sangue cruzado e misturado, dessa intercomunicação de cultura que fazem do Brasil um país africano, porque do lado de lá do Atlântico vieram os temperos de nossa cor e de nossa sensibilidade³⁸²”.

Há quem sublinhe a discussão sobre a identidade nacional na obra de Antonio Olinto. O pertencimento é entendido de maneira rizomática, considerando as diversas contribuições dos povos que ajudaram a constituir o Brasil. De acordo com Taís de Sousa Alves³⁸³, “mesmo quando era adido cultural na Nigéria, Olinto não se esqueceu de sua nação. Para o escritor é muito difícil situar sua própria obra no contexto de uma literatura³⁸⁴”.

³⁷⁹ PEROUSE, Gabriel. “A casa da água, de Antônio Olinto, na França”. In *Revue de livres nouveaux*. Paris: 1974, citado por ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto – memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 257.

³⁸⁰ PEROUSE, In ALBUQUERQUE, 2009, p. 257.

³⁸¹ PEROUSE, In ALBUQUERQUE, 2009, p. 257.

³⁸² AMADO, Jorge. In ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto – memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 259.

³⁸³ ALVES, Taís de Sousa; OLIVEIRA, Maria de Lourdes de. “Cultura e identidade em Antônio Olinto”. *Anais do V Congresso de Letras: discursos e identidade cultural*. Caratinga: Centro Universitário de Caratinga, 2007, p. 315-319.

³⁸⁴ ALVES & OLIVEIRA, 2007, p. 319.

Finalmente, de acordo com o julgamento de Niyi Afolabi³⁸⁵, Antonio Olinto representa mais do que um intérprete da cultura afro-brasileira. “Com *A casa da água*, Olinto capta a memória histórica e cultural dos descendentes africanos no Brasil que voltaram à África depois da abolição da escravidão”³⁸⁶. O escritor africano conclui afirmando que procurar além das fronteiras nacionais, o que há de “nacional” e procurar no nacional o que há de “transnacional” retoma uma das propostas pós-modernistas, muitas das quais já estavam adiantadas pelo escritor brasileiro.

Na minha visão, trata-se de um autor negrista cuja abordagem do negro supera todos os autores brancos que são contemporâneos ao mineiro de Ubá. Talvez lhe coubesse o epíteto “pele branca, máscara negra”.

4.1.1 Recontando a História pela ficção: o retorno de afro-brasileiros à África e suas contribuições em *A casa da água*

A casa da água reconstrói a saga de uma família afro-brasileira de Minas Gerais que voltou à Nigéria depois da abolição da escravidão no Brasil. A história começa em 1880 quando a avó de Mariana, Catarina, levada ao Brasil como escrava durante sua adolescência em Abeokuta, e depois emancipada no Brasil, decidiu voltar à Nigéria. Ao chegar a Lagos, Mariana passa a ser a heroína da história e da família. De seus esforços para obter boa educação e fazer negócios surgiu-lhe a ideia de abrir um poço para tirar água já que havia escassez do produto, daí o título da obra. Além da história de Mariana, da documentação genealógica de sua família, o motivo da viagem fantástica percorre a obra. O romance está dividido em quatro partes. A primeira retrata a viagem do Brasil à Nigéria; a segunda focaliza a vida conjugal e maternal de Mariana; a terceira relata o comercialismo da casa; a quarta, acompanha a

³⁸⁵ AFOLABI, Niyi. “Contra-memória e violação da imaginação: alegorias (supra)nacionais *n’O eleito do sol*, de Arménio Vieira, e *n’A casa da água*, de António Olinto”. In *Revista África*. São Paulo: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, 2006. p. 311-327.

³⁸⁶ AFOLABI, 2006, p. 320.

política de Sebastian, filho de Mariana, e sua ascensão à presidência da república do Zorei, país inventado pelo autor.

A trama gira em torno de Mariana, neta de Catarina, mulher de personalidade forte e gênio empreendedor que cresce entre as culturas brasileira e africana e se torna uma rica comerciante com negócios nas colônias europeias do Golfo do Benin, ambiente em que se misturam inglês, francês, português, iorubá e outros idiomas e tradições. Com o passar da narrativa, os filhos de Mariana, Joseph, Sebastian e Ainá, afastam-se dos costumes brasileiros e fazem estudos universitários na Inglaterra e na França, formando a geração de africanos instruídos que tem o papel decisivo na luta pela independência de seus países, a partir dos anos de 1950.

A casa da água é construído a partir de datas históricas, fatos e nomes reais, relacionando, dessa forma, literariedade e ficcionalidade enquanto instâncias condutoras do livro. Pode-se dizer que Olinto muda os fatos históricos e constrói uma narrativa escolhendo recortes deles, ordenando-os, destacando uns e ocultando outros, ou seja, cria uma história dentro de uma convenção ficcional. Há diversos procedimentos típicos da metaficção historiográfica no romance de Olinto para desenvolver o argumento do retorno e da vivência de brasileiros em África.

Dentre eles, merece destaque a notória intervenção do narrador, que é subjetivista e onisciente; o debate sobre as condições de retorno à África de sujeitos brasileiros, a fim de analisar a história a partir de um ponto de vista e de uma temática pouco comuns na historiografia nacional; a abordagem de mecanismos construtores e diferenciais da identidade deste coletivo retornado, com destaque para aspectos relacionados à vestimenta, aos hábitos alimentares, aos nomes por eles utilizados; as questões religiosas e sincréticas, que ajudam a compor o caráter híbrido do grupo; e, cabendo salientar na próxima seção deste capítulo, as trajetórias de sucesso de retornados, inspiradas em personagens históricas. Eis a advertência do narrador no início do livro em questão:

Ponho esse despertar com enchente no início das lembranças de Mariana, e pensei muito na melhor maneira de contar o que aconteceu com ela. Poderia ter escolhido o sistema do narrador alheio, separado dos acontecimentos, mas de tal modo me é íntima conhecida, a história de Mariana, que só consigo transmiti-la colocando-me dentro e narrando-a como se eu estivesse, a cada passo, acompanhando as cenas, ouvindo diretamente os diálogos e recebendo na cara as emoções da longa viagem da menina. Porque é de uma viagem que se trata e irei falar dela³⁸⁷.

Nessa obra, Olinto faz uma análise de caráter documental, sem perder de vista a dimensão ficcional, uma vez que as metáforas, alegorias e recriações perpassam todo o texto. Ao mesmo tempo, estão presentes, em sua ficção, os intertextos, os problemas e as trocas culturais entre Brasil e África. Narram-se décadas da história da Costa do Ouro, a partir da fixação de brasileiros no território e abordam-se, via metáfora, os movimentos pan-africanistas e as independências africanas.

A ótica assumida pelo romance para abordar o retorno de sujeitos transplantados preenche lacunas da historiografia tradicional. Nela quase não há trabalhos tratando da volta de brasileiros à África e suas estratégias de permanência naquele continente. Não é demasiado afirmar que esta história de transnacionalidade faz parte da própria história do Brasil. Estima-se que sejam de 3.000 a 8.000 os afro-brasileiros retornados à África durante o século XIX. Significativa parte dos estudos sobre o tema afirma que africanos e afro-brasileiros já constituíam comunidades “brasileiras” no exterior desde as décadas iniciais do século XIX em regiões específicas do continente africano, onde hoje há Gana, Togo, Benin e Nigéria³⁸⁸.

Eles estabeleceram uma colonização informal que criou comunidades específicas, as quais estavam em constante contato e circulação por diversos territórios do continente africano. Os retornados em questão se instalaram na costa ocidental da África, no território conhecido como “Costa dos escravos”. A referida costa iniciava na foz do Rio Ogum e ia até Lagos. As principais cidades escolhidas para a instalação foram aquelas que se localizavam no litoral, tais

³⁸⁷ OLINTO, Antônio. *A casa da água*. 2 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1975. p. 13-14.

³⁸⁸ AMOS, Alcione Almeida. *Os que voltaram – a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007. p. 2.

como Lagos, Uidá, Porto Novo, Agué, Cotonou, Anecho, Acra, Badagri e Lomé. Houve, porém, poucos que foram buscar abrigo no interior. Vale lembrar que ainda existia, mesmo durante fins do século XIX, o medo da escravização. Além disso, nas cidades litorâneas estavam as melhores oportunidades econômicas e relativa estabilidade política, o que era necessário para o desenvolvimento de práticas comerciais, talvez a maior dentre as vocações dos retornados brasileiros.

O transporte através do Atlântico era feito por meio de navios, cujos capitães cobravam dos passageiros altos valores, conforme pontua o romance: “a avó [Catarina] conversou com o homem do navio que numa hora afirmou: por dez contos levo o grupo todo: duas mulheres e três crianças”³⁸⁹. Além da passagem, os viajantes detinham direito à comida, água, banho e lugar no convés, mas tudo com bastante regramento. As condições de higiene não eram adequadas, motivo pelo qual muitos acabavam morrendo durante a travessia.

Catarina conduziu a família toda ao porão, escolheu um canto, desdobrou as esteiras [...] O capitão segurou a menina pelo braço:
- Vem comigo.
Desceram ao porão, ele ia examinando as pessoas, parou perto de Catarina, explicou:
- Não é aqui que se dorme, não, iaiá. Mande os homens trazerem seu baú que eu lhe mostro seu lugar. Subiram, desceram, chegaram a um compartimento largo, havia enormes prateleiras contra as paredes do navio, eram as camas, o capitão indicou três delas, enfileiradas:
- Vão dormir aqui, a iaiá e sua filha. As crianças ficam juntas numa cama só³⁹⁰.

Catarina parece ter bastante viva a memória da travessia negreira, já que se endereça ao porão, onde os cativos viajavam. A viagem de volta pode ser considerada tão penosa quanto aquelas que traziam mão-de-obra compulsória.

Cabe perguntar: como os afro-brasileiros conseguiram a liberdade? Como obtiveram recursos necessários para custear a viagem de volta? Segundo Alcione Almeida Amos³⁹¹, nas primeiras décadas do século XIX, muitos eram negros de ganho no Brasil, ou seja, escravos que possuíam algum tipo de ofício

³⁸⁹ OLINTO, 1975, p. 54.

³⁹⁰ OLINTO, 1975, p. 56.

³⁹¹ AMOS, 2007, p. 23, 24 e 25.

e, nesta condição, podiam guardar parte de seu salário. Era comum a muitos obter junto aos seus donos empréstimo de significativas quantias financeiras, cujo montante era pago em várias prestações. Ainda na visão da estudiosa, muitos foram os escravos que obtiveram sua liberdade mediante sua substituição por outro de seu semelhante. Nesta modalidade, o cativo comprava em mercados livres outro escravo e o entregava ao seu senhor. A terceira maneira mais comum de obter a liberdade era fazer parte de sociedades de alforria, onde existia uma “junta”, isto é, uma caixa de empréstimo, para que os escravos pudessem obter dinheiro e comprar a liberdade. Poucos foram os que conseguiram sua liberdade e retorno à África por benevolência de seus senhores. O estudo de Amos retrata casos de pessoas que ganharam em loterias e, assim, puderam retornar. Ainda de acordo com a pesquisadora, após a Revolta dos Malês, acontecida em 1935, na Bahia, houve grande fluxo de brasileiros à África, mas desta vez por força do governo daqui, que julgava os revoltosos muçulmanos perigosos à ordem pública. Uma vez obtida a alforria, a etapa seguinte era conseguir o passaporte junto à polícia, o que geralmente acontecia no Rio de Janeiro e Salvador. Posteriormente, era prática comum publicar em jornais de grande circulação anúncios relatando a saída dos escravos, talvez ainda como forma de desafio ou mera prestação pública de contas.

Os brasileiros desembarcados em África eram chamados de *agudás*, palavra complexa para ser definida. No século XIX, o termo era usado para identificar os portugueses da área. Alguns historiadores identificam a sua origem como sendo uma corruptela de *ajuda*, relativo ao forte português de São João Baptista de Ajudá, localizado em Uidá. Segundo Alcione Amos³⁹², um dicionário de língua fon de 1894 parece justificar esta conclusão, listando *adjudagbe* (*ajuda* + *gbè*, que significa *língua* em fon) como língua portuguesa e *adjudagbeto* (*ajuda*+ *gbeto*, que significa *homem* em fon) como o nome dado aos *creoles* de descendência portuguesa ou brasileira. Outra versão de origem da palavra, desta vez do século XVIII, novamente de acordo com Amos, indica que *agudá*

³⁹² AMOS, 2007, p. 25-26.

era usado para identificar a Bahia. Nos dias de hoje, *Agudá* é usado na Costa do Ouro para identificar descendentes de afro-brasileiros retornados³⁹³.

Vários sujeitos transplantados para o Brasil desejaram voltar para a terra de origem. Muitos outros optaram pelo afastamento da memória e do território onde estiveram submetidos à escravidão e procuraram lugares para que vivessem melhor. Inúmeros foram os que congregavam todas estas buscas. Na África encontrada no retorno, os afro-brasileiros conseguiram obter respeito e ascensão social, o que os colocaram em rota de colisão com as populações locais. Os estrangeiros faziam questão de remarcar esta condição e diferença em relação ao nativo. Formavam poderosas comunidades à margem das relações travadas entre membros dos grupos locais, o que valeu confiança das elites das cidades mais desenvolvidas e dos colonizadores europeus. Em ambos cenários, os afro-brasileiros souberam obter vantagens. Eles eram bastante pragmáticos no trato com os poderosos, talvez encenando as estratégias de avanços e recuos face a estes, aprendidas durante os anos de escravidão.

Algo curioso é que os retornados não se identificavam com os africanos. Os afro-brasileiros se percebiam enquanto brancos, referindo-se a si mesmos como “nós os brancos”, como atesta o relato de Antonio Olinto. Meses após a chegada à África, Mariana, ainda menina, indaga a Velha Teresa, uma das primeiras a ali chegar, sobre o tratamento dado ao nativo, o que muito incomoda a pequena ao longo da trama:

- Por que é que a senhora [velha Teresa] chama eles de africanos?
- Por que eles são africanos.
- E nós que somos?
- Nós somos brasileiros. Você chegou de fora e não sabe como são as coisas aqui. Somos gente civilizada, diferente dos outros. Fomos nós que ensinamos o povo daqui a ser marceneiro, a construir casas grandes, a fazer igrejas, trouxemos para cá a mandioca, o caju, o cacau, a carne-seca, o coco-da-baía³⁹⁴.

Esta marca funda diferenças e conflitos de diversas ordens e define uma espécie de linha de comportamentos previamente esperados de brasileiros e

³⁹³ OLINTO, 1975, p. 78.

³⁹⁴ OLINTO, 1975, p. 78-79.

africanos. Além disso, aponta para as diferenças culturais que, no fundo, subsidiam lugares de poder naquela sociedade. Ser ou identificar-se como brasileiro naquele contexto significava, de acordo com o livro, obter passaporte para lugares de destaque social e econômico, tais como postos de trabalho nos braços administrativos da metrópole, aceitação em empresas estrangeiras, facilidade de inserção no mercado de trabalho e menores dificuldades para empreender, justamente porque os retornados traziam para o continente tecnologias ali não existentes, as quais aceleravam o processo produtivo e o desenvolvimento local. Significava, portanto, ocupar lugar intermediário entre o colonizador europeu e o nativo. Desconfiada disso, Mariana, em outra ocasião, perguntou a Epifânia: “Mãe, nós somos brasileiras ou africanas?” Ao que a outra respondeu: “As duas coisas, minha filha”³⁹⁵.

Ao chegarem ao território africano, os retornados insistiram, ao menos num primeiro momento, em se manter distintos das comunidades locais, seja falando o português, seja usando roupas à moda europeia, seja celebrando festas com as quais se haviam habituado no Brasil. Uma observação cabe aqui: se no Brasil estes afro-brasileiros quiseram conservar sua identidade africana, ao retornar à África fizeram questão de colocar em evidência a cultura não africana que haviam adquirido. De acordo com Rosario Giordano, os nativos chamavam os europeus de “brancos-brancos”, os negros batizados eram chamados de “brancos-negros” e, finalmente, os da terra eram tratados por “negros-negros”. Os afro-brasileiros, por sua vez, se identificavam sempre como “eu sou branco”³⁹⁶. Em questão a identidade dos sujeitos, o que se dá na cultura. Enquanto manifestação desta, o vestuário opera como marcador de identidade e signo de aceitação ou recusa pelo olhar do outros. “Um domingo, Catarina juntou a família e disse que todos iam a Abeokutá de canoa, combinara com um homem que a conhecera em jovem, antes fez questão de se vestir com roupas brasileiras, escolheu panos de estampas vistosas”³⁹⁷.

³⁹⁵ OLINTO, 1975, p. 86.

³⁹⁶ CF. GIORDANO, Rosario. *Europei e africani nel Dahomey e a Porto Novo: il período delle ambiguità (1850-1880)*. Turim: L'Harmattan, 2001, p. 274.

³⁹⁷ OLINTO, 1975, p. 79.

O vestuário constituiu no âmbito do romance um sistema de significados no qual se constrói e se comunica uma ordem social. Podem operar de diversas formas, mas se assemelham no fato de serem umas das maneiras pelas quais aquela ordem social é vivenciada, compreendida e passada adiante. Podem ser considerados como meios pelos quais os grupos sociais comunicam sua identidade. A identidade de Epifânia, via vestimenta, pode ser entendida como a relação entre múltiplos “eus”, sendo o “eu ideal” a concepção que ela tem sobre como ela gostaria de ser, e o “eu real”, a avaliação realista das qualidades possuídas. Na condição de trânsito entre territórios e culturas, Epifânia, assim como ocorreu com inúmeros outros afro-brasileiros, assumiu tantos “eus” quanto foram os diferentes papéis sociais por ela desempenhados. O equilíbrio entre o individual e o social pode gerar, via pertencimento a grupos específicos de referência, certa unidade psicológica ao indivíduo. Ou seja, a moda valorizada em um grupo de referência pode dar a identidade pretendida pelo indivíduo. A influência social implica que Epifânia e outros membros de sua comunidade observem o comportamento dos outros para construir uma medida da realidade. Como parte integrante de um grupo específico, ela e outros foram capazes de ignorar suas próprias preferências para adotar as do grupo.

No caso de Catarina, a operação se processou na alteração do nome, o que implica inferir que ela “abandonou” as referências culturais brasileiras para assumir as africanas:

Não quero que me chamem de Catarina mais. Meu nome é outro. Quero que todos me chamem pelo meu nome. [...] Meu nome é Ainá. [...] Ainá. Sempre me chamei Ainá. No Brasil é que trocaram meu nome, fiquei sendo Catarina, mas tenho nome: meu nome é Ainá. [...] Nome é coisa sagrada, não deve ser dito demais nem à toa e só as pessoas da família deviam saber o nome da gente³⁹⁸.

No caso de Catarina e de muitos outros retornados, a modificação do nome não é somente uma redescoberta da identidade, mas uma reconfiguração de pertencimento, o alinhamento a uma determinada tradição cultural e

³⁹⁸ OLINTO, 1975, p. 88.

assunção de determinada genealogia de um coletivo cindido pela diáspora. A este respeito, assevera Stuart Hall:

a identidade cultural requer a noção de *différence* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separa finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim³⁹⁹.

E é exatamente este lugar fronteiriço, o qual condensa a história do Brasil e de parte da África, o mais comum entre as personagens, conforme é possível perceber pelo posicionamento de Epifânia: “Estou aqui em Lagos, minha filha, mas é só fechar os olhos que me sinto como se estivesse no Piau. [...] Outras vezes é como se estivesse na Bahia”⁴⁰⁰. O mesmo aconteceu com Catarina, que “voltava e não voltava, estava aqui e estava no outro navio, a diferença de tempos se desfazia, como se tivesse sido diminuída aos poucos até que de repente que ainda não tomara o navio e estava em Abeokutá”⁴⁰¹.

É notória a dificuldade sentida por vários dos que retornaram em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida com os quais tinham se acostumado. Muitos sofrem com o fato de que a terra de partida tornou-se irreconhecível. Sentem-se felizes por estar em casa, mas nutrem saudades do lugar para onde foram transplantados. Logo, a fim de lidar com a desterritorialização, constroem narrativas de libertação, esperança e redenção de uma nova África repovoada. A identidade cultural dos retornados, portanto, está em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando o passado, o futuro e o presente numa linha ininterrupta, a qual Stuart Hall chama de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua autenticidade⁴⁰².

³⁹⁹ HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior”. In HALL, Stuart. *Dá diáspora – identidades e mediações culturais*. Trad. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 33.

⁴⁰⁰ OLINTO, 1975, p. 100.

⁴⁰¹ OLINTO, 1975, p. 26.

⁴⁰² HALL, 2006, p. 29.

A questão no livro se faz presente inclusive no dilema vivido por muitos afro-brasileiros ao nomear seus filhos. Dar a eles nomes brasileiros, a fim de assegurar continuidade à cultura e tradição do nosso país em África, ou optar por nomes alinhados às línguas das metrópoles, entendendo este gesto como o de aproximação e assimilação com os reais donos do poder na lógica colonial?

Mariana [...] pensava no nome que daria ao menino, ia ser batizado dentro de alguns dias, pensou em José, por causa de Padre José, Epifânia ficou alegre com a lembrança, Sebastian afirmou:
- Então põe Joseph. Um dia ele vai viver no mundo dos ingleses, é melhor ficar logo com nome inglês⁴⁰³.

O risco desta operação apontada por Sebastian-pai era exatamente o de perder pouco a pouco as heranças culturais do Brasil. Contudo, de acordo com o livro, foi exatamente esse afastamento da cultura brasileira, aliás desejado pela Inglaterra, dominadora de Lagos, o principal fator de inserção da segunda geração de retornados nas funções burocráticas metropolitanas. O passo seguinte, graças a este processo de ascensão social, foi a apropriação educacional em universidades europeias, o fomento a movimentos pan-africanistas e a campanha emancipatória. A questão fundamental é: o que a África significa para os afrodescendentes que passaram pela diáspora? A partir do livro negrista de Antonio Olinto, arrisco dizer que “África” é metáfora para as sociedades e a história que foi suprimida dos relatos oficiais. E é exatamente a ressignificação de um dentre vários capítulos das histórias da África que Antonio Olinto pretende recontar em seu romance negrista. A estratégia é justamente sublinhar trajetórias de sucesso de sujeitos afro-brasileiros.

Os retornados desenvolveram principalmente as seguintes atividades: traficantes de escravos, produtores rurais, empresários do setor imobiliário, construtores, advogados, médicos, fotógrafos, professores e, sobretudo, comerciantes, tal como registra o livro de Olinto. Logo ao se estabelecer em Lagos apenas com a roupa do corpo, Catarina, Epifânia e Mariana procuraram dona Zezé, espécie de liderança e mediadora local das relações, a fim de que se

⁴⁰³ OLINTO, 1975, p. 115.

fixassem na região do mercado e pudessem iniciar atividades de compra e venda de produtos diversos.

- A senhora é chefe por aqui? Eu queria sua boa vontade, apresentando a gente aos outros. A senhora vê, chegamos sem nada, sem a roupa do corpo, descemos do navio com lençóis que os ingleses nos deram. [...]

- Posso fornecer a vocês obis, orobôs e fumo, para vocês venderem na rua. Vendam aqui mesmo na Bagboshe ou na Praça Campos. Já sabem inglês?

- Não.

- Vão precisar. Tudo aqui pertencem aos ingleses⁴⁰⁴.

Uma vez chegados à África, os retornados afro-brasileiros logo se estabeleceram economicamente. Em vários casos, tornaram-se líderes políticos e econômicos em seu novo local de residência, alguns chegando mesmo a ser milionários, como Mariana, personagem principal de *A casa da água*. Outros traziam consigo novas técnicas de trabalho e habilidades em ofícios e profissões bastante variadas, que lhes davam a oportunidade de ganhar dinheiro em pouco tempo. A comunidade afro-brasileira, tal como desenhada pelo romance, pode ser lida como agente de modernização da sociedade local, responsável por introduzir inovações na língua, na arquitetura, na culinária e no estilo de vida.

Os afro-brasileiros logo se destacaram na atividade comercial na costa ocidental da África. Os conhecimentos prévios sobre o Brasil e a África foram o capital cultural decisivo para que pudessem compreender as dinâmicas do mercado e obter condições de empreender ou mesmo atuar como funcionários das firmas europeias, sendo empregados por estas geralmente como representantes em áreas distantes do litoral.

Durante todo o período escravagista, a África ocidental sempre havia importado do Brasil o fumo de rolo e a cachaça. Com o desenvolvimento da comunidade de retornados afro-brasileiros, a lista de artigos importados aumentou significativamente. Foram trazidos itens considerados essenciais ao conforto gastronômico e físico dos retornados.

⁴⁰⁴ OLINTO, 1975, p. 75.

Vale lembrar que, no Brasil, havia uma considerável demanda de produtos africanos para serem usados nos cultos religiosos e outros para conforto físico. Segundo Alcione Amos⁴⁰⁵, cujo raciocínio é confirmado pelo romance de Antonio Olinto, os produtos mais exportados para o Brasil, principalmente para a Bahia, eram o pano-da-costa, tecido de algodão em cores e listrado muito apreciado para confeccionar roupas; a pimenta da costa, essencial para o preparo de quitutes africanos a serem oferecidos aos deuses; a noz de cola do tipo amargo (*oróbó*, em iorubá, que em português virou *orobô*), símbolo de boas vindas; a noz de cola, que se abre em quatro partes (o *obi*, em fon, que no Brasil se tornou obi) servia para os ritos de adivinhação; as palmas e óleos de dendzeiros; e principalmente, os cauris ou búzios, conchas brancas e transparentes que haviam sido usadas na África como moeda corrente; no Brasil, eram essenciais para os cultos. Por sua vez, o azeite de dendê, as cabaças, a manteiga de carité, dentre outros, possuíam demanda significativa, embora, naquele momento, já começassem a ser cultivados no Brasil e na África.

Os retornados foram responsáveis por grande contribuição para a estabilidade alimentar da população local. Talvez a maior contribuição tenha sido inserir a mandioca, o que ajudou a remediar a falta de comida na época das secas. Além disso, as famílias afro-brasileiras trouxeram iguarias da cozinha brasileira até hoje bastante apreciadas, como por exemplo o pé de moleque, a cocada, o acarajé, o pirão a feijoada, o cozido, dentre outros pratos⁴⁰⁶.

Este intercâmbio de produtos de diversos gêneros se fez presente também no campo religioso. O catolicismo, típico da maioria dos retornados, misturou-se com as diversas religiosidades locais, de modo que houvesse um afrouxamento das crenças e uma larga tolerância religiosa, fato que assustava os africanos do interior mais longínquo e os europeus.

⁴⁰⁵ AMOS, 2007, p.108.

⁴⁰⁶ Cf. COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. "De la traite des esclavages à l'exploitation de l'huile de palme et des palmistes au Dahomey: XIXe siècle". In MEILLASOUX, C. (Org.). *The development of indigenous trade in market in West Africa*. London: Oxford University Press, 1997, p. 164.

O sincretismo religioso era uma constante na vida dos afro-brasileiros retornados para a costa ocidental da África e incluía também o islamismo. Os afro-brasileiros, que aparentemente eram muçulmanos ou católicos convictos, não deixavam de procurar o *bókónò* ou babalaô, o especialista em adivinhar o futuro através do Ifá – que é o sistema de adivinhação com búzios – quando se encontravam em uma situação difícil, para descobrir a razão do problema e quais oferendas e sacrifícios tinham que ser feitos para resolvê-lo. A personagem Mariana é um exemplo: não toma uma ação importante sequer sem a consulta com o Ifá de Fatumbi, espécie de “oráculo” local.

A naturalidade da mistura religiosa é abordada pelo romance. Logo ao se estabelecerem em Lagos, Catarina deu um colar de contas amarelas a Mariana, pois a avó achava que devia ser a cor da neta. Epifânia, a filha, não quisera aceitar um. Dissera: “Não, mamãe. Sou católica”. Ao que prontamente a outra respondeu: “Ora, sua tola. Os católicos também usam colares”⁴⁰⁷. O mesmo pode ser notado durante a viagem pelo Atlântico. A mulher mais velha se apega em todas as referências religiosas, talvez para dissimular o medo do insucesso na terra de retorno: “Catarina sabia que seria ajudada na viagem, Xangô seguraria o barco para que nele nada de mau acontecesse, seu machado duplo era capaz de tudo, Nossa Senhora do Rosário, a santa dos pretos, auxiliaria também”⁴⁰⁸.

Esta relação de tolerância religiosa é introjetada pela jovem Mariana, a qual transmitiu este ensinamento aos seus filhos. Ainda jovem, trabalhando com sua mãe e avó no mercado livre da rua Bangboshe, a protagonista gostava de ficar perto da barraca de peixe onde via homens e mulheres que passavam, bêbados que dormiam ao sol, e mulheres que entoavam rezas diversas. Ali Mariana ouviu falar de Ogum, de Oxosse, de Xangô, de Oxum e de Nanã, “santos” de cuja existência não fora informada no Piau. “A mãe dizia que a avó rezava para todos eles, santos da infância dela, desse país que no outro lado do

⁴⁰⁷ OLINTO, 1975, p. 41.

⁴⁰⁸ OLINTO, 1975, p. 40.

mar, puxava a avó de novo e todas, a mãe e as crianças, deviam acompanhá-la na viagem”⁴⁰⁹.

A visão do romance é verossímil e a perspectiva historiográfica, consistente. Contudo, a meu ver, esta perspectiva idílica que preside os contatos religiosos, de modo a eliminar do texto literário os conflitos existentes entre o fieis, parece ser a mesma que orienta o entendimento das relações étnicas no Brasil, segundo o autor. Esta é uma das poucas críticas que se pode fazer ao negrismo de Antonio Olinto: o abrandamento das relações raciais, cujos conteúdos profundos são o desejo de uma intensa mestiçagem e o resultado é o apagamento – consciente ou inconsciente – do elemento negro. Em *Brasileiros na África*, obra em que o escritor aborda suas experiências durante os anos em que atuou no referido continente, e também os bastidores de sua escrita literária, Olinto afirma: “quando, neste livro, falo em preconceito racial, afirmo que tal coisa não existe no Brasil”⁴¹⁰.

Talvez por causa deste desejo de integração étnica o texto aborde insistentemente as festas dos retornados. Elas funcionam como elemento de agregação entre brasileiros e como elemento diferencial entre brasileiros e africanos e entre brancos e negros no continente africano.

Os agudás remarcam sua identificação em relação aos nativos principalmente pelas festas, as quais são de origem católica ou com base no folclore brasileiro. Inclusive, as festas tornavam-se palco de disputa pelo poder e território. Ato de violência eram comuns. Já do ponto de vista étnico, as festas trazidas pelos retornados os colocavam em um lugar acima dos nativos e abaixo dos europeus. Esta tolerância advinha do fato de as festas se sustentarem em referenciais religiosos cristãos, mas encenadas pela população negra. Logo, aos olhos do colonizador, tratava-se de uma manifestação tolerável e que cumpria uma espécie de processo civilizatório em relação aos africanos.

A principal destas festas é a Festa do Senhor do Bonfim, celebrada no terceiro domingo do Dia de Reis. Uma parte importante da festa é a saída da

⁴⁰⁹ OLINTO, 1975, p. 33.

⁴¹⁰ OLINTO, Antonio. *Brasileiros na África*. 2 ed. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1980, p. 257.

burrinha, uma celebração derivada do Bumba-meu-Boi brasileiro. Os grupos de burrinha incluíam várias figuras mascaradas e fantasiadas representando o boi, a sereia, o cavaleiro montado no burro e vários animais, inclusive a ema e até um leão.

As descrições, contudo, se efetivam através do distanciamento do narrador, antes tão próximo dos acontecimentos da trama. Agora, um olhar distante e quase etnográfico preside o texto. O autor opta pela mera descrição folclórica da manifestação cultural afro-brasileira. Outra das poucas críticas, inclusive, que se pode fazer ao negrismo de Antônio Olinto:

Desceram [Mariana, Epifânia e Catarina] num lugar cheio de gente, ouviu dizerem que era a festa do Bonfim, mulheres de branco levavam enormes vasos na cabeça, algumas dançavam, homens cantavam canções bonitas, avançavam, com lentidão, barracas de um lado e de outro alegravam as pessoas⁴¹¹.

Este olhar de distanciamento e a descrição pitoresca, que bem lembra a dos vanguardistas europeus e negristas caribenhos, aparecem em outro momento, agora ao retratar os calungas:

- Os calungas vão sair.
Os calungas eram as enormes figuras da mulher, do boi, do burro, da ema, que formavam o bumba-meu-boi, Mariana ficou logo sabendo que em Lagos chamavam essa brincadeira de burrinha, viu quando o homem entrou dentro da armação da mulher, tocaram música em instrumentos e cantaram, o boi investia contra os que estavam ao redor, estes davam berros e fugiam, o homem que estava embaixo do boi dançava bem, fazia piruetas no meio da rua, todos gritavam êh, boi êh boi⁴¹².

O romance permite entender, inclusive, que os festejos, associados à identificação étnica e o sentimento de pertencimento a um mesmo território, são os principais fatores de integração da comunidade afro-brasileira na Costa do Ouro. Os grupos de retornados se tornaram bastante sólidos. As famílias afro-brasileiras, sob os olhos vigilantes do patriarca ou da matriarca, quando o caso, mantinham um grande senso de solidariedade, assistência mútua e certa

⁴¹¹ OLINTO, 1975, p. 45.

⁴¹² OLINTO, 1975, p. 78.

distância da população local, constituindo, assim, um coletivo bem distinto. Dentro dessas famílias, considerava-se de suprema importância educar bem as crianças para perpetuar a distinção e o prestígio da família; ajudar os semelhantes a obter bom emprego e, logo, ascensão social; e ajudar os mais necessitados.

A viagem de volta e o nome do navio em que foram transportados os brasileiros também serviam como ponto de identificação e valoração de resistência e bravura. O patacho Aliança, o qual trouxe a família de Mariana, por exemplo, demorou 6 meses para completar a viagem, considerada a mais demorada do período⁴¹³. Houve muitas mortes, dadas as condições precárias do regresso. Os passageiros, por sua vez, gozavam no interior da comunidade de amplo prestígio. A palavra destes, principalmente quando mais velhos, sempre era respeitada pelos demais nas relações cotidianas. Todos procuravam ajudar os companheiros de viagem. Para isso, fortaleciam uns aos outros através da amizade em primeiro lugar, mas também do consumo e estímulo de circulação daquilo que era produzido por seu semelhante:

cada um dos companheiros de viagem tinha sua vida, Suliman abria uma loja, Alberto era carpinteiro, Ambrósio, Ciríaco e Silvanus trabalhavam como pedreiros, Rosinha, irmã de Abigail, estava para casar com um filho de brasileiro de Warri, Maria Gorda lavava e engomava, Dona Julia fazia doces, bolos e biscoitos, quando Epifânia ia vê-la com a família, todos comiam coisas gostosas, cada um aprendeu a procurar o outro por qualquer motivo ou a fazer visitas periódicas, formavam uma espécie de irmandade dentro de Lagos⁴¹⁴.

A ajuda entre os retornados ganha contornos em diversos momentos da narrativa. Para que houvesse empoderamento do coletivo, muitos que estavam em melhores condições financeiras ajudavam aos mais necessitados. É o que fez Mariana ao oferecer emprego a Jean da Cruz, o qual, posteriormente,

⁴¹³ Em *Brasileiros na África*, Antônio Olinto esclarece esta viagem. Segundo ele, o patacho aportou no Brasil em 1900 e trouxe Romana da Conceição, pessoa que serviu de inspiração para a construção da personagem Mariana. (cf. OLINTO, 1980, p. 146). No livro *A casa da água*, o autor aponta personagens e situações reais que o ajudaram a constituir o enredo. Nina Rodrigues também fala de Romana da Conceição em *Africanos no Brasil*.

⁴¹⁴ OLINTO, 1975, p. 97.

tornou-se um dos principais administradores da Matriarca. Este gesto atualiza a “família de negros” de que tratou Florestan Fernandes.

- [Mariana] convidou Marie Vieira a morar com ela:
- Quando o Jean resolve casar?
 - Ele está sem dinheiro e não quer casar assim.
 - Diga para ele vir trabalhar comigo⁴¹⁵.

A ajuda chegava até mesmo aos que possuíam poucos recursos para subsistência: “agora havia sempre alguém em casa para vender água, de manhã formava-se uma fila diante da porta, Mariana dava água em segredo para os que não podiam pagar”⁴¹⁶.

Vale sublinhar que esta ajuda opera como empoderamento de um coletivo oprimido num universo dominado pelos europeus. Os afro-brasileiros, ao fortalecer economicamente seus semelhantes, conseguem instaurar na sociedade um grupo de negros cuja voz e anseios são considerados nas decisões metropolitanas. Até porque este fortalecimento também se dava nas condições de acesso à cultura letrada e à educação formal, bases da administração. Neste sentido, o texto reencena uma singular resistência negra em terras dominadas por brancos. Inclusive ele relata, através da ficção, o processo de emancipação do Zorei, um país fictício e metonímico do processo de descolonização.

De acordo com o texto, embora os afro-brasileiros retornados tivessem origens étnicas diversas, ao chegar à África Ocidental eles se organizaram a partir da experiência comum que haviam tido no Brasil, baseada na memória da escravidão. Se no Brasil tinham dado ênfase a sua cultura africana, na África viriam a enfatizar a cultura brasileira adquirida durante o cativeiro. Os retornados tentavam encontrar um papel diferenciado nas novas culturas onde haviam sido inseridos. O texto reconstrói a trajetória de um determinado coletivo negro de maneira a reconfigurar a história oficial ao mesmo tempo em que, para muitos, é

⁴¹⁵ OLINTO, 1975, p. 169-170.

⁴¹⁶ OLINTO, 1975, p. 129.

um primeiro contato com este capítulo do passado. Se, muitas vezes, o narrador se comporta como um sujeito distante, pronto a captar o pitoresco em um determinado grupo social, isso não tira o brilho de um projeto literário cujo inequívoco vetor é o da valorização do negro. Este vetor orientará as próximas páginas deste trabalho.

4.1.2 Outras rotas para a identidade negra

A casa da água é digno de mérito por ser a primeira obra da literatura brasileira a abordar o retorno de brasileiros à África. Outros temas ganham relevância, como a construção positiva de personagens negras, as quais exercem funções ligadas ao campo da intelectualidade; a viagem pelo Atlântico, em caminho inverso à diáspora; as contribuições do Brasil para a sociedade da Costa do Ouro; e os intermitentes laços entre as duas partes do oceano são, a meu ver, os mais importantes. Sabe-se que a comunidade afro-brasileira foi responsável por gerar boa parte dos sujeitos que exerceram funções na mais alta camada política de países como Nigéria, Benin (antes Daomé), Togo, Costa do Marfim, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique. Isso porque os brasileiros que para lá foram carregaram consigo diversas tecnologias as quais eram demandadas intensamente, seja pelo poder colonial, seja pela população local⁴¹⁷. O romance reencena parte da história do continente destacando o protagonismo negro, de maneira a reconstruir a trajetória de todo um conjunto populacional, resguardando as heterogeneidades existentes. Para o público brasileiro, trata-se de uma ressignificação de África e, ao mesmo tempo, a revelação de um capítulo pouco conhecido da história do nosso país. Neste processo de acerto de contas com o passado, a trajetória dos afro-brasileiros ganha contornos relevantes justamente porque se tratou de desnudar, pela ficção, a história de um coletivo que passou por muitos dos maiores crimes contra a humanidade, quais sejam a captura e venda enquanto mão-de-obra compulsória.

⁴¹⁷ Cf. OLINTO, 1980, p. 147.

A narrativa negrista de Antônio Olinto, já na década de 1960, privilegiava a dimensão humana, sem se esquecer do recorte étnico de “brasis” pouco conhecidos. Para isso, Olinto se concentra em um determinado microcosmo, o qual é formado pelo Piau, Juiz de Fora e Salvador, no Brasil, e Lagos, Porto Novo, Uidá, Cotonou, e Aduni, capital do fictício Zorei, em África. O território ficcional, associado ao pacto de leitura que se instala já na primeira página do texto, através das anotações do narrador que comanda o romance, opera como metáfora de um conjunto de territórios africanos que exportou escravos e que, a partir do século XIX, de acordo com o livro, passa a receber brasileiros retornados. As primeiras gerações deste grupo traziam de seus territórios de “origem” – o Brasil em especial, mas as Américas de maneira geral – tecnologias não existentes ou pouco utilizadas no continente africano, como foi dito. Da primeira geração a que nos referimos, os homens logo se tornaram construtores, comerciantes, vendedores de escravos, marceneiros, transportadores, mineradores, agricultores e professores. Já as mulheres foram modistas, lavadeiras, comerciantes, cabeleireiras e professoras, o que aponta leve desvio em relação às imagens de mulheres negras correntes à época⁴¹⁸. Se, ao sair das Américas, estes ex-escravos ou negros livres já desembarcavam com algum capital, viram no continente de chegada amplos caminhos para a acumulação de dinheiro e bens. Logo, a segunda geração pode desenvolver seus estudos: primeiro porque os afro-brasileiros valorizavam a educação formal e a viam como elemento de ascensão social e, segundo, porque já haviam acumulado capital suficiente para enviar os filhos à Europa e lá colher tecnologias outras e necessárias para o desenvolvimento intelectual e econômico de seus territórios⁴¹⁹.

Conforme pontua Alcione Amos, quando os europeus estabeleceram definitivamente as colônias da Costa do Ouro em fins do século XIX, os afro-

⁴¹⁸ Ratifica a postura do autor brasileiro o seguinte trecho: “a mãe [Epifânia] começara a coser para fora, fazia vestidos para Dona Zezé, para a mulher de Seu Alexandre, a de Seu Costa, suas roupas eram elogiadas, punha enfeites como no Brasil, usava rendas em batas e anáguas, o dinheiro ajudava nas despesas, Emília e Antônio estudavam com um professor brasileiro que morava perto”. (OLINTO, 1975, p. 82).

⁴¹⁹ Cf. OLINTO, 1980, p. 161.

brasileiros, devido à ênfase dada à sua educação pelas gerações anteriores, estavam habilitados a entrar no serviço público colonial. Como uma das características da sociedade afro-brasileira na África ocidental era o conhecimento de várias línguas, a maioria dos intérpretes empregados pelos europeus, logo após o estabelecimento da colônia, era composta daqueles que vieram do Brasil. Isso se repetiu nos outros territórios onde houve presença destes sujeitos⁴²⁰.

Esta instrução, seja na colônia, seja na metrópole, fez surgir na África um contingente de mão-de-obra altamente especializada, a qual foi demandada pelo governo colonial, pelas empresas instaladas no continente ou mesmo pelos empreendimentos de africanos. No primeiro caso, muitos trabalharam nos braços administrativos metropolitanos desempenhando funções técnicas na administração, na jurisprudência, na política, na diplomacia e na saúde. Nos demais casos, operaram nas funções do comércio, engenharia e prestação de serviços. Novamente, Olinto rechaça a visão predominante de negros na literatura brasileira, o que faz de seu procedimento negrista *sui generis* na linhagem que analiso nesta tese.

No caso específico do romance, embora haja um mosaico de personagens e funções exercidas pelas negras, o autor escolhe focalizar a vocação política de Sebastian e a vocação empreendedora de Mariana⁴²¹. A opção de destacar duas personagens ligadas ao campo da intelectualidade e do sucesso financeiro por si só contrasta com a imagem corrente das personagens negras na literatura brasileira. Estas personagens, insisto, não resumem a proposta do livro, mas são aqui escolhidas para ilustrar a encenação do negro

⁴²⁰ AMOS, 2007, p. 53.

⁴²¹ Como dissemos anteriormente, a trajetória das principais personagens de *A casa da água* foram inspiradas em personagens históricas. Mariana se inspirou em Romana da Conceição, importante liderança brasileira em Lagos no período de que trata o livro. Manuel Emídio da Conceição, irmão de Romana, inspira Antônio, irmão de Mariana e Filho de Epifânia. A avó, Catarina (Ainá em África), sai do Brasil e retorna ao seu continente de origem e mantém o mesmo nome na ficção. Maria Cândia subsidia a personagem Maria Gorda. João da Rocha se converte em Seu Alexandre. Para mais detalhes, conferir OLINTO, 1980, p. 152-153. Por fim, vale considerar que Sebastian, no livro, recria a trajetória da personagem histórica Sylvanus Olympio (1902-1963), presidente do Togo assassinado com a participação dos antigos colonizadores. No livro de Olinto, o fictício Zorei opera como metonímia dos diversos territórios africanos em luta pela emancipação dos conquistadores europeus.

enquanto ocupante de atividades de primeira grandeza no atual modelo de sociedade, algo pouco corrente na literatura brasileira.

Os contatos e ressonâncias entre os espaços brasileiro e africano são elementos propulsores principalmente para *A casa da água*, texto em que o autor se afasta dos roteiros representativos de negros, tal como ocorre em nossa literatura. Um bom exemplo é a construção épica da personagem Mariana. Ainda criança, cruza o Atlântico juntamente com sua avó, Ainá, sua Mãe, Epifânia, e seus dois irmãos, Antônio e Emília. Eles seguem em busca de uma África existente apenas no campo da idealização da matriarca. Conseguem alugar uma pequena casa e, anos mais tarde, Mariana já bem crescida, auxilia nas tarefas de subsistência. É neste momento que ela começa a alterar a configuração econômica local e a própria sorte da família, devido ao seu espírito empreendedor. A personagem percebe a ausência de água potável em Lagos como oportunidade única para que ela pudesse construir um poço e vender água a todos de sua cidade. Mais que isso: Mariana percebe que a dificuldade logística de obtenção de água seria o diferencial para que todos da região se tornassem clientes dela, de modo que houvesse também a criação de uma espécie de monopolização do mercado. “De lá [Abeokutá] é que vinha a água para Lagos, a do canal era salobra, ninguém podia beber, vinha em potes e tinas, de canoa, pelo rio Ogum, e todos iam apanhá-la numa ponta da ilha”⁴²². A filha de Epifânia, então, passa a estudar sobre a construção de poços, inicia pesquisa de mercado para analisar a demanda e aceitação do produto, procura profissionais qualificados para a estruturação do empreendimento.

Mariana chamou Seu Neco pintor e encomendou uma tabuleta grande com as três palavras: água em iorubá, água em português e água em inglês. Queria a disposição das letras assim

omi

água

water⁴²³.

⁴²² OLINTO, 1975, p. 79

⁴²³ OLINTO, 1975, p. 128.

Como não houvesse capital para o empreendimento, foi em busca de Dona Zezé, a qual operou como financiadora do empreendimento. O empreendedorismo de Mariana, mesmo que ela não desse conta, gerava circulação da cadeia econômica, através da criação de fluxos de capital e serviços num cenário econômico ainda tímido e movido quase que exclusivamente pelos mercados de rua. O negrismo de Olinto cria uma personagem negra que obtém sucesso financeiro e importância local e, como encena o romance em momentos posteriores, continental e mundial. Creio que esta postura incide diretamente na elevação da estima do sujeito negro (brasileiro ou africano) ao criar-lhe, no plano da metaficção, a expectativa de uma trajetória de sucesso, ao contrário das imagens socialmente estabelecidas pelo racismo.

Segundo Fernando Dolabela⁴²⁴, a palavra *empreendedor* é utilizada para designar principalmente a pessoa que se “dedica à geração de riqueza, seja na transformação de conhecimentos em produtos ou serviços”, seja na “geração do próprio conhecimento”, isto é, na “inovação em áreas como *marketing*, produção, organização”⁴²⁵. Este conceito bem define a trajetória de Mariana.

Contudo, foi Joseph Schumpeter⁴²⁶ quem deu projeção ao termo, associando definitivamente o empreendedor ao conceito de inovação e apontando-o como o elemento que dispara e explica o desenvolvimento econômico. Mariana se insere nesta categoria elaborada pelo economista justamente porque gestou e iniciou um conjunto de ações de cunho inovador, o que contribuiu para o crescimento econômico de Lagos, segundo o romance.

De acordo com a visão schumpeteriana, o desenvolvimento econômico processa-se auxiliado por três fatores fundamentais: as inovações tecnológicas, o crédito bancário e o empresário inovador. O empresário inovador é o agente capaz de realizar com eficiência as novas combinações, mobilizar crédito

⁴²⁴ *Empreendedorismo* é um neologismo derivado da livre tradução da palavra *entrepreneurship*, sendo utilizado para designar os estudos relativos ao empreendedor, seu perfil, suas origens, seu sistema de atividades, seu universo de atuação. Cf. DOLABELA, Fernando. *Oficina do empreendedor*. 6 ed. São Paulo: Cultura, 1999.

⁴²⁵ DOLABELA, 1999, p. 43.

⁴²⁶ SCHUMPETER, Joseph. *A teoria do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1985.

bancário e empreender um novo negócio, tal como se pode perceber pela construção do poço por Mariana. Ela também, ao perceber que o governo metropolitano iria construir poços, foi habilmente modificando suas rotas de atuação e abriu lojas de móveis fabricados por João das Tábuas em Cotonou e Uidá. Num terceiro momento, passou a construir sobrados ao molde brasileiro, contando com o apoio do brasileiro Ricardo. O empreendedor não é necessariamente o dono do capital, mas um agente capaz de mobilizá-lo. Da mesma forma, o empreendedor não é necessariamente alguém que conheça as novas combinações, mas aquele que consegue identificá-las e usá-las eficientemente no processo produtivo. “Nosso maior problema é água e higiene. O bairro brasileiro está cada vez mais sujo”⁴²⁷, atesta a personagem.

Para conseguir inovar, Mariana escapa ao enquadramento usual dos problemas e soluções já testadas pelas gerações anteriores. Este desafio a levou a planejar a sua ação e contabilizar milimetricamente os seus riscos. Alcançar uma profunda compreensão sobre a realidade em que atua é a primeira grande tarefa da empreendedora Mariana, pois se via impossibilitada de tomar como ponto de partida a “tradição cultural” e não havia “posição a recorrer”⁴²⁸. Segundo Schumpeter, a inovação requer verdadeira obsessão, sentimento que Mariana ostenta durante toda a narrativa.

As dificuldades de ordem institucional que o próprio empreendedor enfrenta podem lhe servir como estímulo. A reação de oposição do ambiente social, mais exatamente impedimentos legais e políticos, definem o quadro com o qual o exercício da função empreendedora se defronta. Mariana encontrou diversos entraves por parte dos poderes coloniais e das populações africanas. Conseguiu negociar com ambos, mesmo tendo que abrir mão de algumas ações empreendedoras. Para ela, tratava-se da ameaça representada por novos empreendimentos e que competiriam com os antigos que desfrutavam da mesma posição, sendo que no âmbito da concorrência capitalista a tendência é de que as inovadoras eliminem as antigas. Foi assim com o comércio de água, que

⁴²⁷ OLINTO, 1975, p. 120.

⁴²⁸ SCHUMPETER, 1985, p. 63

acabou eliminando a cadeia de transporte de água potável de Abeokutá; com a abertura das lojas, que modificou a cadeia de construções e hábitos de vida; e com a sua empresa de importação e exportação, a qual consolidou hábitos brasileiros na Costa do Ouro.

Mariana começou a divisar uma solução para seu problema quando a temporada de chuva chegava ao fim. Um dia soube que voltavam a trazer a água de Abeokutá, a primeira ideia que teve foi longínqua, tentou agarrá-la, perdeu-a, levou dias com a certeza de que a ideia estava ali, bastaria um esforço para que ela a pegasse. E viu diante de si o poço. Era isto: um poço. [...] Lagos precisava de um poço. Mariana faria um no quintal da casa, venderia água em vez de obis⁴²⁹.

Conforme ensina Schumpeter, de tempos em tempos, a vida econômica apresenta mudanças no sentido de romper com os limites tradicionais até estão estabelecidos de produção e comercialização de bens, impondo uma nova forma que futuramente se consubstanciará em uma nova tradição. Crescimento econômico pode ser entendido, nesta perspectiva, como adaptação e desenvolvimento, que significa aumento do volume e distribuição de riquezas. É o que acontece no romance, quando Mariana modifica a cadeia econômica local a partir de seus empreendimentos e insere as pessoas mais próximas como empregadas em seus negócios, sem, contudo, pagar-lhes baixos salários.

No livro *A teoria do desenvolvimento econômico*, Schumpeter faz uso da categoria empreendedor, para criticar a teoria econômica clássica e mostrar que este modelo não é capaz de incorporar a análise da dinâmica e do desenvolvimento econômico. A teoria do equilíbrio não incorpora a descontinuidade, provocada pelas ações de sujeitos empreendedores:

O desenvolvimento, no sentido em que o tomamos, é um fenômeno distinto, inteiramente estranho ao que pode ser observado no fluxo circular ou na tendência para o equilíbrio. É uma mudança espontânea e descontínua nos canais do fluxo, perturbação do equilíbrio que altera e desloca para sempre o estado de equilíbrio previamente existente. Nossa teoria do desenvolvimento não é nada mais do que um modo de tratar este fenômeno e os processos a ele inerentes⁴³⁰.

⁴²⁹ OLINTO, 1975, p. 121-122

⁴³⁰ SCHUMPETER, 1985, p. 47.

Para Schumpeter⁴³¹, inovar produz tanto desequilíbrio quanto desenvolvimento num contexto em que a competição não se dá por meio do preço, mas sim da tecnologia. Trata-se de uma situação diferente daquela gerada pelo crescimento econômico enquanto aumento do capital. Este é importante, mas a ampliação de ferramentas para o desenvolvimento do processo produtivo abre campos para outras atividades econômicas.

A notícia de que o governo ia construir poços não era muito agradável, Mariana percorreu a beira-mar no dia seguinte, viu uma casa que fora bonita, tinha quatro portas de frente, daria uma boa loja, procurou saber quem era o dono, em casa conversou com Antônio:

- Vamos abrir uma loja de móveis na Marina. Você e o João das Tábuas fabricam os móveis, eu vendo. Além dos móveis, posso vender outras coisas também e importar mercadorias no Brasil.

Deteve-se um instante e acrescentou.

- Ou da Inglaterra⁴³².

A empreendedora Mariana não age por hábito, nem por qualquer tipo de impulso e/ou condicionamento à rotina ou repetição mecânica, menos ainda orientada por tradições religiosas, étnicas, familiares etc. O sentido de sua ação está centrado na inovação como um valor.

Mariana inova ao se dedicar à construção civil. O estilo das casas construídas pelos artesãos brasileiros comandados por ela recriava geralmente a arquitetura colonial baiana: sobrados pintados em cores vibrantes, com detalhes arquitetônicos, como as esquadrias das portas decoradas e uso de colunas esculpidas. Suas casas de dois andares, como aquela em que a personagem morava na rua Bangboshe, davam sensação de amplitude em comparação ao estilo de construção local, sempre em um único andar. Segundo Alcione Amos, no século XX, estas casas, conhecidas como “Casas Brasileiras”, foram adotadas pela nova classe média africana⁴³³. Até mesmo os brasileiros mais humildes, aqueles que ganhavam a vida como artesãos e eram

⁴³¹ A crítica de Schumpeter endereçou-se ao economista Walras, mais ilustre representante da Escola Austríaca de sua época.

⁴³² OLINTO, 1975, p. 131.

⁴³³ AMOS, 2007, p. 105.

dependentes dos grandes senhores locais, como Jean da Cruz e Ricardo, residiam em casas superiores àquelas da população nativa.

O romance negrista, portanto, constrói uma trajetória de sucesso de uma determinada personagem negra, Mariana, bem como valoriza seu coletivo, refutando imagens negativas, como procurei mostrar anteriormente. Nota-se aqui uma face metaistórica do negrismo, a qual sustenta não só a reescritura da história de uma nação, mas de um fluxo de relações travadas ao longo dos tempos. O paradigma nacional como norteador da literatura é deixado de lado pelo autor, que opta pela transnacionalidade como elemento de sustentação de seus textos. Olinto ignora a noção de sistema literário propriamente dito, perfurando o entendimento das relações entre autor, obra e público como expressão de algum sentimento nacional. E a representação positiva de negros é elemento primordial para a construção do negrismo do autor. Vejamos o caso de Sebastian.

Segundo filho de Sebastian Silva e Mariana, Sebastian nasceu em Aduni, território dominado por alemães, ao contrário de Joseph e Ainá, nascidos em Lagos. Talvez por isso, o Ifá de Fatumbi tenha informado enviar Sebastian para um lugar e os outros dois filhos para a ponta oposta. Enquanto aquele estudou em Paris para ser professor, estes estudaram, respectivamente, em Londres, Direito e Medicina. Porém, é Sebastian quem se envereda pelo campo da política e das relações diplomáticas. É o filho mais sensível às tradições populares africanas e brasileiras, o que mais se importa com o bem-estar e o futuro de seus conterrâneos. Desde criança, já demonstrava preocupações com o futuro de seu continente e com a cultura da paz, além de apresentar discordâncias com o modelo colonialista que avançou sobre a África. Estas preocupações se solidificam justamente quando Sebastian vai estudar na capital francesa, e, mais tarde, entra em contato com a intelectualidade daquele momento, de acordo com o livro. Ele trava diálogo, no plano da narrativa, com Sartre, Césaire, Senghor, De Gaulle, e também com referências brasileiras, tais como Jorge Amado e Zélia Gattai. Este contato ajuda a despertar sua consciência crítica e a solidificar o interesse pela política. Olinto constrói sua

personagem através da justaposição das culturas europeia, africana e brasileira, a qual confere a Sebastian um caráter criouloizado, e, por isso mesmo, plástico, o que lhe ajuda no domínio das negociações de natureza política. Sebastian atua, ainda, como um intelectual propriamente dito, na acepção que Sartre confere ao termo⁴³⁴.

No texto de Olinto, Sebastian questiona os mitos fundamentais da criação africana, embora os respeite, e coloca em evidência os binarismos que recalcam a diferença e fortalecem a doxa patriarcal também no território africano. Critica ferozmente o colonialismo europeu. Irmana-se ao marxismo economicista, vendo nele saída possível para a superação da presença europeia, a qual aumentou ainda mais as tensões entre as populações africanas.

As habilidades demonstradas na infância são aprimoradas em Paris. Sebastian se especializa na apuração do método científico e na inversão do ponto de vista dominante. Em contato próximo com o que havia de mais ousado no pensamento da época e presenciando parte dos acontecimentos marcantes do século XX, a personagem passa a desenvolver notável senso crítico e capacidade de articulação a ponto de, apesar de jovem, “questionar a universalidade” e homogeneidade com que a África era tratada pelos colonizadores com que teve contato. O verdadeiro intelectual não é um sujeito ligado aos acontecimentos e movido por um ideal coletivo de mudança?

Para Jean-Paul Sartre, no livro *Em defesa dos intelectuais*⁴³⁵, publicado em 1964, numa primeira acepção, os intelectuais são pessoas que, abusando de uma celebridade conquistada em outros campos (por exemplo, na ciência, nas artes e na literatura) cuidam de tratar com propriedade de assuntos que inicialmente não “entendem” do ponto de vista da especificidade. Numa segunda acepção, são intelectuais aqueles que aplicam a razão e as regras do método científico para a crítica da sociedade de seu tempo, ou seja, para outros fins que

⁴³⁴ A concepção de intelectual tal como conhecemos hoje se deve ao famoso Caso Dreyfus (1859-1935) e à intervenção de Émile Zola, com a publicação do *J'accuse*, em 14 de janeiro de 1898.

⁴³⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

não aqueles imediatamente próprios do seu próprio campo de atividade, em nome de uma concepção global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem⁴³⁶. E é a última acepção que cabe a Sebastian, como procurarei mostrar.

Recrutado geralmente entre os setores médios da sociedade, mas comumente trabalhando para as instâncias hegemônicas, como grandes empresas ou Estado, o especialista do saber prático (categoria de onde pode emergir o intelectual), segundo Sartre, tem consciência dos impactos de sua atuação e dos papéis de seu agente empregador, tanto no sentido das condições geradoras da mais-valia, quanto de sua posição política neste sistema.

Em geral, o técnico do saber prático não pertence à classe dominante, mas esta condiciona a sua trajetória social, ao decidir seus empregos, a partir da lógica das necessidades do mercado ao longo, médio e curto prazo. As formações ideológica e técnica dos especialistas do saber prático também são definidas por um determinado sistema (ensino fundamental, médio e educação superior) cuja operação essencial é a seleção. Desta forma, a classe dominante regulamenta o ensino de maneira a determinar a ideologia que julga conveniente como diapasão da formação dos especialistas e as bases em que se sustentam os conhecimentos e práticas que tornam esses especialistas habilitados a exercer suas funções (a educação superior)⁴³⁷, o que, no romance de Antônio Olinto, só seria possível obter na Europa.

No âmbito do romance, Sebastian nasce quando Mariana, sua mãe, já era uma emergente comerciante, gozando de algum prestígio tanto dos colonizadores, quanto em relação à comunidade local. Este lugar lhe confere a condição de mediador entre dominadores e dominados e interlocutor junto ao poder, além de porta-voz dos anseios de seu povo, sem, contudo, perder de vista o desejo de independência do Zorei. “Precisamos estar unidos sob uma só liderança. [...] Continuaremos conversando em Aduni com a presença de todos

⁴³⁶ SARTRE, 1994, p. 15.

⁴³⁷ SARTRE, 1994, p. 23.

os chefes de tribos”⁴³⁸, declara a personagem, durante a gestação da liberdade política de seu território. Embora tenha sido “criado” pela hegemonia, refuta o colonialismo, rebelando-se contra ele. Além disso, ajuda seus conterrâneos a interpretar o contexto de sua época e a desenvolver linhas de fuga que a Segunda Guerra Mundial possibilita para a economia dos territórios africanos. O livro negrista metaforiza, pois, a descolonização africana e os bastidores deste processo. Após coletar as reivindicações dos nativos e após longas reuniões e acalorados debates, “semanas depois, quando Sebastian precisou voltar a Paris, para encontros importantes, De Gaulle estava recebendo líderes da África de expressão francesa para debates sobre os caminhos da independência”⁴³⁹. Portanto, o fato de estudar na Europa e sendo ele oriundo de território explorado pelo colonialismo faz de Sebastian desterritorializado e cindido entre o conhecimento técnico e as reais demandas de sua população. No meio desta cisão, nasce o intelectual na acepção sartriana, o qual se utiliza do conhecimento técnico para intervir e alterar a realidade na qual se insere. “Acho que vou me candidatar a representante de Zorei na Assembleia Francesa. Se eu ganhar estarei lá para ajudar Fadori”⁴⁴⁰, declara Sebastian. Vale lembrar que seus irmãos, Joseph e Ainá, sofrem o mesmo processo. A dúvida que acomete Sebastian é qual seu papel nesta relação. A consciência de seu papel, contudo, virá em momentos seguintes. Sua postura será a de se alinhar às massas.

Na visão de Sartre, os técnicos do saber prático são produzidos pela classe dominante com uma contradição que os dilacera. Por um lado, enquanto assalariados e funcionários menores das superestruturas, dependem diretamente dos dirigentes (organismos privados ou o Estado) e se situam necessariamente na particularidade. Por outro lado, à proporção que sua especialidade é sempre o universal, esses especialistas são a própria contestação dos particularismos que lhes foram injetados e que não podem contestar sem contestar a si mesmos. Afirmam que o conhecimento não é interessado, mas o saber técnico é burguês em última instância e os técnicos e

⁴³⁸ OLINTO, 1975, p. 332.

⁴³⁹ OLINTO, 1975, p. 332.

⁴⁴⁰ OLINTO, 1975, p. 309.

os intelectuais sabem disso. É verdade, entretanto, que eles trabalham em “liberdade”, mas esta liberdade é relativa e vinculada às possibilidades da própria hegemonia. É importante ressaltar que o técnico é, ao mesmo tempo, indispensável e suspeito aos olhos da classe dominante. Esta suspeição, no romance, vale a prisão de Sebastian, acusado de liderar movimentos emancipatórios. O livro alude, desta forma, a líderes africanos que tiveram trajetória semelhante à da personagem, como Sylvanus Olympio e Patrice Lumumba, dentre outros. O negrismo aqui opera como reencenação da história do coletivo negro para além da diáspora e do retorno de afro-brasileiros às terras de origem.

O técnico do saber pode aceitar ou não a ideologia dominante. Todo técnico é potencialmente um intelectual. Mas não é por simples decisão que um especialista se torna intelectual propriamente-dito, de acordo com o pensador. Isso depende se sua trajetória pessoal ter ou não sido capaz de desfazer nele a tensão contraditória que o caracteriza. Assim, o intelectual sartriano se torna capaz de questionar as estruturas e questionar a si mesmo. Ao indagar a si, segundo o filósofo, ele percebe que não pode falar pela classe dominante, nem pelas massas populares, pois não fala a partir delas e não é oriundo delas, fato que instaura uma inequívoca contradição. Nas palavras de Sartre, cabe ao intelectual “lutar contra o renascimento perpétuo da ideologia nas classes populares; usar o capital-saber dado pela classe dominante para elevar a classe popular; formar técnicos do saber prático no interior nas classes desfavorecidas; e fazer-se contra todo poder”⁴⁴¹.

Homem-contradição por ser intelectual e por ser de classe média, o intelectual moderno, tal como Sebastian, tem, na visão do pensador, uma grande missão histórica. Tem que colocar-se contra o humanismo burguês, tem que reconhecer que a humanidade não está pronta, mas está por se fazer. Porém, assim como não pode, por força de sua situação de classe, tornar-se um

⁴⁴¹ SARTRE, 1994, p. 49.

intelectual orgânico⁴⁴², ou seja, aquele que representa os interesses ideológicos de sua própria classe, também não pode assumir nenhum mandato. É um “monstro”, inassimilável em todos os lugares. E é esta condição de “monstro” que lhe dá entrada nos dois polos da disputa, tal como acontece com Sebastian:

- Agora não estamos sós. Somos um grupo grande, de homens de toda a África que, falando francês como nós, estão em Paris preparando a autonomia. Os que falam inglês fazem a mesma coisa em Londres. Precisamos provar, antes de tudo a nós mesmos e depois ao resto do mundo, que existe uma civilização africana e existe uma cultura africana, em nada inferiores a outras civilizações e outras culturas. Temos em Paris um movimento chamado *Présence Africaine*, que luta em favor da consciência da gente negra, e nele estão africanos como Senghor e D'Arboussier, e não-africanos como Césaire, que é das Antilhas, e Damas, que é da Guiana, numa permanente campanha em prol dos povos colonizados⁴⁴³.

Sebastian trabalha pela liberdade política e pela emancipação do coletivo negro. A questão étnica ganha relevância justamente porque aponta movimentos e atores internacionais que também atuam pela valorização dos negros. Conforme pontua Sartre, o especialista do saber prático é um homem em contradição: um pesquisador e um servidor da hegemonia. Trata-se de um sujeito dilacerado entre as exigências da universalidade presente na sua prática e os particularismos sociais, econômicos e culturais que sustentam a sua base de atuação e sua própria vida. É, em última instância, um universalista na técnica e um particularista na submissão à ideologia dominante. Só quando se rebela, o especialista se torna um intelectual, algo que se pode perceber pelos pronunciamentos de Sebastian. Inicialmente, em reunião entre brasileiros, ele usa de um argumento que sustenta e “justifica” a intervenção dos Aliados

⁴⁴² O intelectual orgânico, segundo Antonio Gramsci, é aquele proveniente da classe social que o gerou, tornando-se seu especialista, organizador e homogeneizador. Para o autor, a organicidade dos intelectuais pode ser medida pela maior ou menor conexão nas funções superestruturais, ou da sociedade civil e seus aparelhos privados de hegemonia, ou da sociedade política. Os intelectuais exercem as funções da hegemonia e do governo político em nome da classe dominante, constituindo-se os “caixeiros” dos interesses desta. Cf. GRAMSCI, Antonio. *Intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

⁴⁴³ OLINTO, 1975, p. 325.

durante a Segunda Guerra para, posteriormente, aplicá-lo à independência do Zorei:

Uma independência próxima. Se os alemães ganharem a guerra – e parecia que eles iam ganhá-la – talvez isso fosse difícil, mas com a vitória aliada a independência se tornará pelo menos possível. Afinal, as forças aliadas declaram que estão lutando pela autodeterminação dos povos⁴⁴⁴.

A autodeterminação dos povos, de acordo com a estratégia política de Sebastian, é elemento que também justifica a emancipação de todos os países africanos. É o que ele declara em reunião com seus correligionários:

Pensei em dar, ao nosso grupo, o nome de Grupo Democrático do Zorei, GDZ, a fim de podermos trabalhar com mais disciplina e mais sentido de equipe. A luta continuará agora em dois planos: aqui em Zorei, que é a base de tudo, e em Paris, a cuja Assembléia Constituinte serão enviados representantes de outras unidades africanas. Espero representar o Zorei nesta assembléia e trabalhar junto com os representantes de outras unidades da África no sentido de chegarmos a um estágio em que possamos ter autonomia maior⁴⁴⁵.

O intelectual, para Sartre, se define no campo da esquerda, e aí contam, sobretudo, os revolucionários. Antônio Olinto, ao reencenar metaforicamente os processos de independência dos países africanos, corrobora com a visão sartriana. Na avaliação do autor brasileiro, se as independências do século XIX tiveram a influência do pensamento político provocado pela Revolução Americana de 1776 e pela Revolução Francesa de 1789, os movimentos de libertação de africanos “foram em geral feitos sob a égide do pensamento socialista”⁴⁴⁶, o que implica, para ele, a atuação de um grupo intelectual disposto a questionar as bases de sustentação, dominação e exploração dos seres humanos, com vistas a um modelo de sociedade igualitário. Se é verdade que o intelectual deve, para Sartre, em postura ratificada por Antônio Olinto, assumir o ponto de vista das massas populares para entender a sociedade, nem por isso

⁴⁴⁴ OLINTO, 1975, p. 293-294.

⁴⁴⁵ OLINTO, 1975, p. 318.

⁴⁴⁶ OLINTO, 1980. p. 245.

ele pode resolver as contradições que o constituem, embora possa desempenhar a missão de exprimir a sociedade para si própria.

Já nas primeiras cartas de Sebastian, as quais tratavam fundamentalmente de confusões políticas, inclusive, notamos a inquietude de um sujeito consciente de seu papel e missão diante de uma sociedade em vias de independência. O filho de Mariana dá mostras de seu papel enquanto intelectual, o que lhe obriga a ser porta-voz dos acontecimentos e mediador junto ao grupo menos empoderado. Eis um trecho de carta que ele envia à mãe, momentos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial: “poderemos, algum dia, ser independentes? Como a Etiópia ou a Libéria?”⁴⁴⁷. O trecho dá mostras da análise que Sebastian faz do contexto político nefasto, o qual acomete toda a África. As cartas que Mariana lhe responde apontam para as consequências que a iminência da guerra trazia para o continente. As importações e exportações haviam definhado drasticamente, os recursos para a saúde da população das colônias eram cada vez mais escassos, a desigualdade entre ricos e pobres se acentuava e a independência parecia depender dos resultados da guerra, fato que, segundo a personagem, perduraria durante décadas após o conflito. Afirma em outra carta Sebastian: “mamãe, é bem possível que a nova guerra mundial venha a cair sobre nós e fico pensando no que acontecerá com a África e com nossas regiões em geral tão pobres”⁴⁴⁸. Linhas adiante, arremata: “tenho conversado com outros africanos que estudam em Paris e todos eles têm medo do que está por vir”⁴⁴⁹.

O que fazer diante de um cenário como este? Qual o papel do intelectual, em outras palavras? Em consonância com a proposta de Sartre, a personagem de Antônio Olinto opta por lutar contra o renascimento de ideologias que aprisionam as classes dominadas. Em seus discursos, já como provável presidente do Zorei, no momento da proclamação da independência do país, Sebastian defende a apropriação das técnicas do saber especializado como elemento de emancipação de seu povo, ou seja, ele propõe usar o saber “dado”

⁴⁴⁷ OLINTO, 1975, p. 207.

⁴⁴⁸ OLINTO, 1975, p. 228.

⁴⁴⁹ OLINTO, 1975, p. 228

pela classe dominante para elevar a classe popular, e, conseqüentemente, lançar bases para uma cultura realmente universal. Ele alerta que há ainda por vir uma luta importante: a da independência tecnológica. “Precisaremos ter um grande número de africanos sabendo administrar, sabendo usar máquinas de escrever, de calcular, sabendo mexer com hidrelétricas, sabendo usar os instrumentos do progresso”⁴⁵⁰, afirma.

O conceito de empoderamento aqui também se aplica, uma vez que o presidente pretende formar técnicos do saber prático no interior das classes desfavorecidas e fazer deles “intelectuais orgânicos” da classe operária (considerando os limites do conceito gramsciano). Ainda são estratégias adotadas por Sebastian a defesa da universalidade do saber, a radicalização das ações emancipatórias e o combate a todas as formas de dominação:

A independência dá muita euforia na gente. É legítimo que assim seja. É legítimo e é bom. Mas é também perigoso. Nossa tendência é imaginarmos que, com isso, todos os problemas estão automaticamente resolvidos. Ficamos independentes e é como se um poder do céu resolvesse tudo, aumentasse a produção, equilibrasse o orçamento, desse felicidade ao povo. Ora, sabemos que isto não vai acontecer. Ao contrário, com a independência nossos problemas serão aumentados. Os colonizadores tinham séculos de experiência e tecnologia, nós estamos começando. Somos uma cultura, somos uma civilização, nada inferiores a qualquer potência da Europa⁴⁵¹.

Sebastian teve um final trágico. Ele se tornou o primeiro presidente do fictício Zorei, logo após a independência, mas foi assassinado, oito anos depois de sua mulher ter morrido ao dar à luz Mariana, que será protagonista de *O trono de vidro*, outro romance de Antônio Olinto.

A proposta negrista do autor, conforme procurei mostrar, foi a de reencenar parte pouco conhecida da história do negro brasileiro, qual seja o retorno, fixação e permanência dele em África. Para isso, o escritor rompe com imagens e lugares preestabelecidos para este coletivo populacional, se

⁴⁵⁰ OLINTO, 1975, p. 340.

⁴⁵¹ OLINTO, 1975, p. 349-350.

considerarmos a literatura como prática social. A trajetória de sucesso de Mariana e o percurso intelectual de Sebastian se desdobram na própria atuação intelectual do autor. Este, ao atuar durante três anos como adido cultural do Brasil na Nigéria, pode contribuir sobremaneira para o descobrimento das heranças africanas e das contribuições de brasileiros para o desenvolvimento do continente em que atuou. No caso da obra de Antônio Olinto, defendo que se trata de uma corajosa apropriação negrista, a qual consegue representar o afrodescendente de maneira respeitosa e com bastante profundidade psicológica. Enquanto materialização do negrismo na metaficção historiográfica, *A casa da água* apresenta ao país versões não contabilizadas e perspectivas representativas bastante progressistas.

Do ponto de vista das imagens geradas pelas personagens negras representadas nesta linhagem negrista, pode-se dizer que a perspectiva metaficcional contribui significativamente para o afastamento do desejo de verdade do romance histórico modelar. E, ao mesmo tempo, afasta estas imagens da comicidade da primeira linhagem analisada neste trabalho.

Mariana se distancia dos estereótipos de negros correntes em nossa literatura. No romance de Olinto, ela representa a possibilidade de vitória econômica no sistema capitalista. Propõe um modelo de desenvolvimento sustentável e com razoável divisão de riquezas, como contraponto ao modelo escravocrata. Ela ainda se afasta da imagem da mulher negra ligada à sexualidade aflorada, como ocorre com Xica da Silva. Por fim, Mariana promove e exemplifica a inserção do negro como elemento produtivo na sociedade. Ela reescreve as bases constitutivas do Brasil e de Lagos destacando a ampla contribuição dos afrodescendentes, reencenando capítulos da história ausentes dos manuais escolares.

Já Sebastian amplia as possibilidades representativas do negro como intelectual, suplementando a imagem de Damião, personagem de *Os tambores de São Luís*. Ao contrário deste, Sebastian alcança o poder político. Trata-se, no

âmbito do negrismo, do ápice de um processo evolutivo quando o assunto é o lugar do negro na sociedade. Da mesma forma como denuncia a trajetória de Mariana, o lugar de poder para o negro é bastante restrito no Brasil. Há ressignificação da imagem da África como aquela ligada à pobreza.

Assim como Mariana, Sebastian afasta-se da benção risonha típica do negrismo sério-cômico. Ambos suplementam o discurso histórico modelar ao rasurar os arquivos e alterar as narrativas nacionais. Finalmente, questionam a verdade histórica e instalam versões sobre o passado. Neste sentido, questionam o desejo de resgate fidedigno da história, corrente no negrismo historicista.

Eis aqui, portanto, as principais diferenças entre o negrismo metaficcional e o negrismo historicista. Para aquele, seria praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade, conforme este pretende. Modifica-se a concepção tradicional de tempo, passando a história a ser vista como formação cíclica, em vez de um percurso fechado. Paradoxalmente, o caráter de imprevisibilidade notório no negrismo metaficcional faz com que possam ocorrer os acontecimentos mais absurdos e inesperados. Há a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros.

O grau de ruptura com relação ao romance histórico modelar varia de autor para autor e até mesmo de obra para obra. Alguns rompem totalmente como o modelo tradicional, produzindo obras bastante experimentais, enquanto outros ainda matém alguns dos elementos tradicionais desse tipo de composição. De todas as maneiras, é evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja relativizando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo dos tempos, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história. É o que também encontraremos em João Ubaldo Ribeiro, em alguma medida.

4.2 O negrismo e a metaficção historiográfica

Conforme postula a teoria crítica, a auto-referencialidade da metaficção historiográfica, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro do qual ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem. O negrismo nesta linhagem romanesca não se sente obrigado a representar o mundo externo a partir da versão oficial. Ele cria o seu próprio universo sem se sujeitar ao pacto da veracidade que impõe o discurso histórico. Esta postura pode ser encontrada em *O forte* (1965) e *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador; e *O trono da rainha Jinga* (1999), de Alberto Mussa.

O negrismo nestes romances levanta, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade do negro; questões envolvendo a sua referência e a representação; a natureza intertextual do passado deste grupo; e, principalmente, as implicações ideológicas do ato de escrever a história do coletivo afrodescendente.

Nesta perspectiva, o passado próprio ao coletivo afrodescendente é retomado, episódios e personagens marcantes são trazidos à cena para, em seguida, haver misturas, inserções e distorções da versão oficial. No negrismo metaficcional, os autores oferecem outras possibilidades para a história, de maneira a suplementar o que já é conhecido nos manuais de história e literatura. História e ficção, teoria e prática, particular e geral são convocados a compor a tessitura negrista. Não se pode dizer que há perda do rigor neste tipo de narrativa. O que há é uma nova maneira de tratar os acontecimentos ligados ao povo negro. O que aconteceu pode ser alterado, manipulado ou selecionado por

aquele que relata. Logo, as noções de fato e acontecimento se colocam em xeque.

O negrismo metaficcional não deixa de lidar com o problema do *status* de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos, seus arquivos. Ele sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos”, que é compartilhada por muitos historiadores, a partir do tratamento que dá aos enredos. Nesta vertente negrista, tal como acontece na metaficção historiográfica, os acontecimentos tomam a forma de fatos, ou seja, o relato contribui para solidificar uma das diversas verdades, fixá-la como versão legítima. Não se trata da busca da verdade única, mas da apresentação de verdades, todas dignas de consideração. Aqui os romances constituem seus objetos de atenção e decidem quais acontecimentos se transformarão em fatos e como esta operação ganhará as páginas literárias. Para esta perspectiva negrista, os fatos não são preexistentes, mas construídos pelas perguntas que são feitas aos acontecimentos.

No negrismo metaficcional, existe, por um lado, um claro desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e, por outro, há um anseio de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Dentre as formas de incorporar literariamente o passado no texto do presente, por parte desta vertente negrista, merecem destaque a paródia e o pastiche. Os intertextos paródicos são literários e históricos, é verdade. A forma do romance histórico tradicional, sua maneira de abordar os acontecimentos a pretensa fidelidade são rasurados pela metaficção negrista. Para esta, importa o embaralhamento, a multiplicidade de sentidos, de vozes e de possibilidades de entender o que passou. Não se trata de uma tentativa de evitar ou esvaziar a história. Ao contrário, o negrismo metaficcional confronta diretamente o passado da literatura e da historiografia, pois ambos também se originam de outros textos e/ou documentos. Não se pretende reencenar o desejo de organizar o presente por meio do passado, mas de demonstrar que passado e presente fazem parte de um todo histórico, cujo acesso se dá pela narrativa, a qual se compõe evidentemente de elementos típicos da ficção.

Entra em debate nos romances negristas de cunho metaficcional a defesa do posicionamento de que só é possível conhecer o passado, isto é, aquilo que de fato existiu, por meio de seus rastros e resíduos textualizados. A vertente negrista em questão coloca em evidência a noção de referência porque recusa enquadrar o próprio referente como algo pronto e acabado. Estes textos duvidam da precisão da linguagem como elemento capaz de trazer ao presente a realidade pretérita, sem que haja alterações por parte daquele que relata. Nesse ponto, segundo esta perspectiva negrista, não é possível falar em separação rígida entre a ficção e o conhecimento historiográfico.

Talvez por isso seja possível afirmar que o negrismo metaficcional carrega consigo certa contradição e, em determinados momentos, até certa duplicação quanto ao trato do referente. Se, por um lado, há uma tendência a repensar o distanciamento da representação, por outro lado, este gesto é realizado por meio da inserção material e da posterior subversão dessa representação. O negrismo em foco procura demonstrar que a trajetória do negro na ficção é historicamente condicionada e, na história, é discursivamente estruturada. Consequentemente, esta vertente negrista consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção entre poder e conhecimento no que diz respeito à representação dos afrodescendentes. A questão de saber de quem é a história que prevalece na economia do conhecimento constitui boa parte das essências temáticas dos romances em questão. Ao problematizar quase tudo o que o negrismo historicista (ou seja, aquele pautado pelo romance histórico modelar) tomava como certo, o negrismo metaficcional desestabiliza as noções admitidas de história e ficção. Nunca é demasiado lembrar: só é possível conhecer a “realidade” conforme ela é produzida e mantida por suas representações culturais.

Capítulo 5 – A encruzilhada negrista

Até o momento, este trabalho procurou levantar as principais linhagens negristas a partir de suas manifestações em segmentos romanescos. Agora, a intenção é tratar de *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, tentando entender como este texto se configura como uma espécie de *encruzilhada negrista*. De acordo com o *Mini Houaiss – dicionário da língua portuguesa*, o termo **encruzilhada** apresenta dois sentidos: “1. Ponto em que dois caminhos ou ruas se cruzam; 2. (fig) Momento em que uma decisão deve ser tomada”⁴⁵². Estes dois sentidos sustentarão a nossa perspectiva de leitura do texto de Ubaldo. Por um lado, o romance se constitui como ponto de convergência das linhagens anteriormente analisadas nesta tese. E, ao mesmo tempo, ele toma partido de um lugar interpretativo, qual seja a reprodução dos mesmos estratagemas do romance de fundação.

O sério-cômico e a discussão acerca da narrativa de caráter histórico ou mesmo de caráter metaficcional povoam as páginas do romance. Porém, na impossibilidade de sustentar a trama a partir apenas destas influências, Ubaldo parece querer reescrever uma narrativa totalizante sobre a trajetória nacional, ora reproduzindo, em tom sério, ora desconstruindo, em tom bem humorado, acontecimentos do passado nacional. Os caminhos do negrismo se encontram neste romance, mas não conseguem por si só sustentar um texto que não se decide num primeiro momento. É aí que entra a segunda acepção da encruzilhada, a qual é mais produtiva no desfecho do livro⁴⁵³.

A primeira estratégia da encruzilhada é a de entrecortar as páginas com o sério-cômico e com a discussão de fundo histórico, bastante corrente no século XIX. Logo, as relações étnicas no livro são tratadas a partir de personagens

⁴⁵² HOUAISS, Antônio. *Mini Houaiss – dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004, p. 281.

⁴⁵³ Trataremos dos desfechos dos romances em capítulo separado. Acreditamos que os desfechos congregam com mais clareza as propostas negristas e a visão do negro em cada livro. Especificamente no caso de *Viva o povo brasileiro*, o segundo sentido da encruzilhada (a decisão a ser tomada) se fará presente através da relação entre Patrício Macário e Maria da Fé e pela defesa aberta do romance de fundação como mecanismo subliminar que pauta a narrativa e dissimula as estratégias típicas da linhagem sério-cômica e de corte histórico.

típicas das vertentes que constituíram a nação: o europeu, representado pelo holandês e pelo português; o indígena; e o afrodescendente. Este ganha destaque nas páginas uma vez que elas pretendem “avançar” as discussões acerca da constituição étnica brasileira e superar a relação *branco x índio* do Romantismo e, para isso, o livro traz o negro como peça esquecida da engrenagem nacional. E, ao trazê-lo, a novidade do romance é pensar as relações étnicas no país a partir de uma imaginária linha de comportamento, a qual pauta os lugares pré-estabelecidos para cada matriz formadora do Brasil.

Logo, este capítulo procurará entender a encruzilhada negrista a partir da lógica da linha de comportamento, mecanismo que, no livro, ajuda a compor a condensação das estratégias negristas típicas das linhagens analisadas anteriormente. Estas se pautam por procedimentos de sustentação que contêm o sério-cômico e o caráter histórico do discurso ficcional. Para isso, procuraremos beber da fonte conceitual estabelecida por David Brookshaw. A proposta é pensar como as relações étnicas inseridas no livro podem ser pensadas a partir da noção de linha de comportamento. Ao final, espera-se conseguir demonstrar que a encruzilhada, ao condensar as vertentes anteriores, para operacionalizar o negrismo, acaba se constituindo como último grande sopro desta linhagem no âmbito do romance brasileiro do século XX. Antes, porém, faremos um breve passeio por parte da recepção crítica de *Viva o povo brasileiro*, com a missão de situar nossa proposta de análise e sua relevância para o campo de estudos sobre a literatura ubaldiana.

5.1 João Ubaldo Ribeiro

João Ubaldo (Osório Pimentel) Ribeiro nasceu em Itaparica (BA), em 23 de janeiro de 1941. Bacharelou-se em Direito em 1962 pela Universidade Federal da Bahia. Pós-graduou-se em Administração Pública pela mesma Universidade e concluiu mestrado em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade da Califórnia do Sul. Foi professor da Escola de Administração e da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia e

professor da Escola de Administração da Universidade Católica de Salvador. Atuou ainda como repórter, redator, chefe de reportagem e colunista do *Jornal da Bahia*; foi colunista, editorialista e editor-chefe da *Tribuna da Bahia*; colunista do jornal *Frankfurter Rundschau*, na Alemanha; colaborador de diversos jornais e revistas no país e no exterior, entre os quais, além dos citados, *Diet Zeit* (Alemanha), *The Times Literary Supplement* (Inglaterra), *O Jornal* (Portugal), *Jornal de Letras* (Portugal), *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, *A Tarde* e muitos outros.

A formação literária de João Ubaldo Ribeiro iniciou-se ainda nos primeiros anos de estudante. Foi um dos jovens escritores brasileiros que participaram do *International Writing Program* da Universidade de Iowa. Seus primeiros trabalhos literários foram publicados em diversas coletâneas, como na *Reunião - panorama do conto baiano*. Aos 21 anos, escreveu seu primeiro livro, *Setembro não tem sentido* (1968). O segundo foi *Sargento Getúlio*, de 1971. Em 1974, publicou *Vencecavalo e o outro povo*.

Em 1999, foi um dos escritores escolhidos em todo o mundo para dar depoimento, ao jornal francês *Libération*, sobre o Terceiro Milênio. E o romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984) foi o tema do exame de Agrégation, concurso para detentores de diploma de graduação na universidade francesa. Este romance e *Sargento Getúlio* constaram da maior parte das listas dos cem melhores romances brasileiros do século. Além de inúmeros contos, crônicas e livros para crianças, o escritor publicou ainda os seguintes romances: *Vila real* (1979); *O sorriso do lagarto* (1989); *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997); *A casa dos budas ditosos* (1999); *Miséria e grandeza do amor de Benedita* (2000); *Diário do farol* (2002); e *O albatroz azul* (2009).

A fortuna crítica sobre o João Ubaldo Ribeiro é bastante vasta, assim como o é sua obra. Portanto, optei por recortar os principais trabalhos que analisaram *Viva o povo brasileiro*, considerando os limites deste trabalho.

Um dos pioneiros estudos envolvendo *Viva o povo brasileiro* é o de Maria Nazareth Soares Fonseca⁴⁵⁴. A pesquisadora compara o referido romance a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, *La tragédie du roi Christophe*, de Aimé Césaire, *Alléluia pour une femme-jardin* e *Le mât de cocagne*, de René Depestre. O trabalho procurou entender como a literatura, enquanto sistema articulado com as demais representações elaboradas por uma sociedade, constrói meios de proteção e transmissão de seus valores. A partir desta premissa, a autora analisa os romances e procura perceber a representação dos conflitos sociais neles espelhados. Logo, as noções de identidade cultural e identidade étnica são tratadas como elementos perturbadores das categorizações totalizantes. O estudo possui diversos méritos, com destaque para a acurada leitura do romance de Ubaldo, a análise das duas histórias subjacentes a ele (a das elites e a do povo) e o reconhecimento da contribuição dos afrodescendentes para a cultura brasileira⁴⁵⁵.

Antônia Cristina de Alencar Pires⁴⁵⁶, em sua tese de doutorado, investiga o modo como o romance *Viva o povo brasileiro* concebe a identidade cultural brasileira. Por meio da articulação com o discurso histórico, a autora observa como o referido texto questiona os conceitos de nação, povo, território, tradição e memória coletiva. O estudo focaliza os procedimentos de reescritura da nação através da problematização da versão oficial.

Zilá Bernd⁴⁵⁷ trata especificamente do negro no romance *Viva o povo brasileiro*. Para ela, aquele coletivo suplementa a versão pedagógica da nação, inserindo-se como sujeito formador de nossa cultura, embora esquecido por muitos manuais de História. Mas é em *Literatura e identidade nacional*⁴⁵⁸, resultado de um curso de pós-graduação sobre o mesmo tema na UFRGS, que

⁴⁵⁴ FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Reinos negros em terras de maravilhas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1993. (Tese de doutorado).

⁴⁵⁵ FONSECA, 1993, p. 272.

⁴⁵⁶ PIRES, Antônia Cristina de Alencar. *A outra história - (des)construções - memória e identidade cultural em Viva o povo brasileiro*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (Tese de doutorado)

⁴⁵⁷ BERND, Zilá. "O povo brasileiro mostra a sua cara: o negro e a construção nacional em *Viva o povo brasileiro*". In *Estudos literários*. Rio de Janeiro. n. 18. 1990. p. 93-102.

⁴⁵⁸ BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

a autora amadurece o tratamento dado ao tema. Aqui, Zilá Bernd amplia a análise do elemento maravilhoso como possibilidade para reler a história e destaca a presença dos orixás no romance de Ubaldo. Além disso, problematiza os conceitos e “povo” e “raça” no livro, ao mesmo tempo em que apresenta as vozes dos segmentos opressor e oprimido. Porém, ao fazer um balanço do legado que o romance deixou para a nossa literatura, a estudiosa recai na saída conciliatória para a questão étnica no Brasil e em outros espaços, ao defender que “a identidade do povo brasileiro, assim como a dos povos caribenhos e latino-americanos, será forjada a partir da reconciliação das diferentes formações culturais que estão na sua origem”⁴⁵⁹.

Idilva Maria Pires Germano⁴⁶⁰ propõe a leitura comparativa entre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, tomando as narrativas como alegorias do Brasil. Pautada pela noção de “fantasia plena de desejos”, cunhada por Sigmund Freud, Germano analisa a representação de fatos políticos, a caricaturização de personagens históricas e os mecanismos de construção dos estados nacionais⁴⁶¹. “O resultado é um Brasil estilizado, mas nem por isso menos real”⁴⁶². Assim, o trabalho discorre sobre os índices de brasilidade⁴⁶³. No que diz respeito ao romance ubaldiano, vale ressaltar a análise da visão do povo, segundo as elites e segundo ele mesmo, o que, no estudo, configura ampla tomada de consciência pelo dominado. A presença do negro até é trabalhada, mas diluída pelo prisma sociológico que conduz a análise.

Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro, de Rita Olivieri-Godet⁴⁶⁴, engloba toda a obra exuberante de João Ubaldo Ribeiro (romance, contos e crônicas) e focaliza a problemática identitária, colocando em evidência

⁴⁵⁹ BERND, 2003, p. 98.

⁴⁶⁰ GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil – imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

⁴⁶¹ GERMANO, 2000, p. 17.

⁴⁶² GERMANO, 2000, p. 17.

⁴⁶³ GERMANO, 2000, p. 18.

⁴⁶⁴ OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

a pertinência da produção desse autor para pensar as relações interculturais na contemporaneidade. Destacando a articulação entre estratégias narrativas e figurações identitárias, a pesquisadora chama a atenção do leitor para os discursos sociais incorporados pela obra ubaldiana. O estudo ainda revela a desconstrução que o autor opera na visão homogênea de uma única brasilidade e de seus estereótipos. A análise faz emergir um quadro plural e conflituoso subjacente aos diferentes projetos identitários encenados no universo romanesco, explorando suas relações com a história e a memória cultural. Embora o romance *Viva o povo brasileiro* não seja o principal objeto de estudo, a leitura feita deste livro é bastante acurada e a abordagem da presença do negro, bastante perspicaz.

Paula Machado da Silva⁴⁶⁵ estuda o romance em questão e focaliza os conceitos de “povo”, “Brasil” e “nacionalidade”. Esta análise se desdobra no surgimento de novos enunciadores e nos problemas existentes entre os novos e velhos diálogos sobre a construção do país. A pesquisadora traça um paralelo entre os dominadores e dominados. No primeiro grupo estão Perilo Ambrósio e Amleto Ferreira e, no segundo, Maria da Fé e Patrício Macário. Embora bastante lúcida, a análise se esquece de considerar a dimensão étnica, a qual figura em todo o romance, enquanto elemento compositor dos próprios conceitos com os quais pretende trabalhar.

Partindo de um diálogo entre os romances *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, Sheila de Almeida Machado⁴⁶⁶ se propõe estudar a relação entre o discurso literário e a construção de identidades na América Latina. Para isso, a autora tomou como eixo a organização estrutural do tempo e do espaço em ambas as narrativas e a maneira como esses elementos se combinam para expressar a visão de mundo dos autores. Examinaram-se também os principais eixos temáticos dos

⁴⁶⁵ MACHADO, Paula da Silva. *Viva o povo brasileiro: novos e velhos enunciadores – um estudo do romance de João Ubaldo Ribeiro*. Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de mestrado)

⁴⁶⁶ MACHADO, Sheila de Almeida. *Espacialidades cósmicas e histerias cronológicas: caminhos de gerações e utopias em Viva o povo brasileiro e Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. (Dissertação de mestrado).

romances - as noções de “geração” e “utopia” -, bem como as suas relações com a questão da construção da nação, no caso da obra brasileira, e do continente latino-americano como um todo, no caso do livro de García Márquez. Machado conclui que, embora não haja dúvida de que ambas as obras apresentam fortes denominadores comuns, há uma diferença significativa no que diz respeito à proposta de cada autor: enquanto em *Cem anos de solidão* predomina um discurso anti-utópico, por meio do qual se vislumbra uma América Latina cuja identidade é marcadamente agônica e solitária⁴⁶⁷, em *Viva o povo brasileiro* há certo movimento utópico em que transparece a ideia de um Brasil em plena ascensão e regido pela esperança⁴⁶⁸. Destaco este trabalho porque, no que diz respeito à abordagem do tempo, a autora considera como específica do coletivo dominado, ao qual o negro faz parte, uma deliberada quebra com a linearidade ocidentalizante. Este, para ela, é um dos elementos definidores da identidade no âmbito do romance.

João Vianney Cavalcanti Nuto, em “Grotresco e paródia em *Viva o povo brasileiro*”⁴⁶⁹, parte das concepções de Mikhail Bakhtin. Para Nuto, o grotresco é concebido como reforço da estilização paródica das falas das personagens. Curiosamente, aquelas oprimidas fazem parte do universo grotresco analisado, porém sem qualquer crítica a este procedimento enquanto fomento a estereótipos, sobretudo de negros e indígenas.

Em “Da senzala ao cortiço - história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”, Regina Dalcastagne⁴⁷⁰ pontua que, apesar das muitas diferenças que os separam, os autores narram o processo de formação das elites brasileiras, revelando a violência envolvida neste processo. Segundo a pesquisadora, o naturalismo de Azevedo e o tom paródico de Ribeiro estabelecem, cada um a seu modo, um instigante diálogo com a história

⁴⁶⁷ MACHADO, 2006, p. 100.

⁴⁶⁸ MACHADO, 2006, p. 101.

⁴⁶⁹ NUTO, João Vianney Cavalcanti. “Grotresco e paródia em *Viva o povo brasileiro*”. In *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro. v. 1. 2000. p.1-6. Disponível em <<http://revistabrasil.org/revista/abertura.html>>, acesso em 05 de janeiro de 2013.

⁴⁷⁰ DALCASTAGNE, Regina. “Da senzala ao cortiço: história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”. *Revista brasileira de História*. v. 21. n.42. 2001. p. 483-494.

brasileira”⁴⁷¹. E este diálogo se dá de maneira recíproca. O estudo merece destaque pois trata da presença do mestiço como vítima da violência e do processo de naturalização deste imaginário em momentos e autores tão distantes no tempo.

Lucia Helena, em “A narrativa de fundação: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro*”⁴⁷², pretende fornecer subsídios para uma história da cultura, examinando o que ela chama de “alguns paradigmas de uma língua descontínua em tensão na trama mental de nossa cultura”⁴⁷³. Para tanto, entende as três narrativas como fundacionais da cultura brasileira. Isto não é tão novo e fora estudado por Doris Sommer no âmbito da América Latina, no que veio a ser o livro *Ficções de fundação*. Para Helena, Ubaldo escapa da proposta conciliatória de Alencar, mas não “consegue levar adiante o nível crítico da proposta de Mário”⁴⁷⁴. Este desejável nível passa, na interpretação da autora, pelo caráter modelar que a personagem Macunaíma possuiria enquanto sujeito “sem lugar na Paulicéia”⁴⁷⁵. Este caráter errante aponta para a necessidade de desconstrução dos lugares e identidades fixas no país, segundo o estudo.

Na visão de Liliam Ramos da Silva⁴⁷⁶, qualquer tentativa de análise da obra *Viva o povo brasileiro* não pode desconsiderar a reflexão sobre conceitos fundamentais como “nação” e “identidade”, bem como o reconhecimento das histórias do negro no Brasil. Para ela, com o advento do pensamento pós-colonial, os estudos literários passaram por diversas mudanças no que se refere à questão do recontar uma história oficial, que sempre se julgou verdadeira, através da imagem produzida pela tradição eurocêntrica. A consequência deste processo, para a autora, é que as vozes antes silenciadas passam a ser ouvidas, e a História (com H maiúsculo), que sempre foi contada por aqueles

⁴⁷¹ DALCASTAGNÈ, 2001, p. 483.

⁴⁷² HELENA, Lucia. “A narrativa de fundação: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro*”. In *Revista Letras*. n. 6. Santa Maria. jul-dez. 1993, p. 80-94.

⁴⁷³ HELENA, 1993, p. 80.

⁴⁷⁴ HELENA, 1993, p. 93.

⁴⁷⁵ HELENA, 1993, p. 93.

⁴⁷⁶ SILVA, Liliam Ramos da. “O (re)contar da história em *Viva o povo brasileiro*”. In *Conexão Letras - Linguística, Literatura & História*. 1ed. Porto Alegre: Programa de pós-graduação em Letras da UFRGS, 2005. v.1. p. 227-245.

que detinham o poder, é questionada e criticada a respeito de seu uso privativo em função de interesses de grupos. Logo, segundo Silva, o grande mérito do romance é exatamente a capacidade de dar vez e voz ao coletivo oprimido.

Esta seleção de trabalhos auxiliou-me a percorrer as malhas literárias de João Ubaldo Ribeiro. Minha proposta, portanto, é analisar *Viva o povo brasileiro* entendendo-o como *encruzilhada negrista*, ou seja, confluência de aspectos inerentes às linhagens anteriormente abordadas.

5.2 *Viva o povo brasileiro* na convergência do negrismo

Como dissemos anteriormente, o romance se vale de procedimentos típicos das linhagens negristas estudadas anteriormente neste trabalho. O sério-cômico, a recuperação da história e sua metaficcionalização estão presentes no livro.

Logo na abertura, percebe-se o questionamento da verdade histórica, através da desconfiança em relação aos processos de fabricação do passado. É o que adverte a epígrafe: “o segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”⁴⁷⁷. O estatuto discursivo aqui aponta para os lugares de enunciação e social como instâncias capazes de conferir às narrativas o caráter factual a justificar as ações empreendidas no âmbito da história nacional. Esta, aliás, se mostra no romance como enfrentamento contínuo – tanto no plano das ações quanto no plano discursivo – entre vencedores e vencidos, grupos que tentam a todo o momento oficializar suas ações e textualidades. Enquanto herança também de traços típicos da metaficção historiográfica, tal como definida por Linda Hutcheon, *Viva o povo brasileiro* coloca em evidência o fato de que a história e a literatura são construções e, como tais, a “verdade” relatada é sempre parcial, interessada e pronta a justificar ou fazer justiça ao grupo detentor do discurso.

O romance também possui o mérito de, por vezes, carnavalizar e rasurar a versão oficial. Logo, a epígrafe já anuncia o mosaico polifônico que constituirá

⁴⁷⁷ RIBEIRO, 1984, p. 7.

o livro, sugerindo novamente que a História se constitui como produção textual vazada pela ficcionalidade. Vale lembrar que a epígrafe coloca em evidência a improcedência atual das versões totalizadoras.

É necessário salientar ainda que, ao mesmo tempo em que propõe rupturas com a perspectiva totalizante do romance histórico modelar, o livro dialoga com a solução ufanista, típica do primeiro Romantismo, presente especificamente em *Iracema* (1865) e em *O guarani* (1857), de José de Alencar. João Ubaldo Ribeiro constrói o nacional em diálogo com o procedimento miscigenatório, cujo resultado se efetiva pela junção ao último grau do autóctone ao europeizado.

Assim nasce, por exemplo, Dadinha, descendente da indígena Vu, filha do caboclo Capiroba – o comedor de gentes – e Sinique, um holandês em missão colonizadora. O ritual envolve os vetores tradicionais, uma vez que Vu mantém Sinique preso para a satisfação de suas demandas carnis. A inversão ocorre pelo fato de a indígena possuir o corpo do conquistador, ao contrário, do que ocorre em nosso Romantismo, cujo exemplo melhor é *Iracema*. Aqui Martin possui a virgem. Podem-se considerar alguns traços comuns entre Vu e Macunaíma. O baixo corporal caracteriza a ambos, como comprova o intenso apetite sexual. A gula aparece como característica típica dos dois. Outro ponto importante é a devoração do *diferente* como gesto de fortalecimento. A devoração é metáfora para a apropriação e ressignificação do estrangeiro, sem perder a essência local, tal como definira Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (1928). A relação entre Vu e Sinique, isto é, entre indígena e europeu, reescreve a mestiçagem como vetor da colonização brasileira. O contato étnico no livro afina as relações entre os grupos dominante e dominado.

João Ubaldo Ribeiro tenta promover a interlocução do mítico e do histórico na esteira fluida da ficção. Consequentemente, o livro possibilita pensar a identidade tanto nos limites da visão etnocêntrica e essencialista, quanto na fronteira da visão vanguardista e carnavalizada na mesma esteira de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, autores que questionaram os paradigmas de inscrição do nacional no campo literário.

Talvez a questão fundamental colocada pelo título seja o impasse que permanece acerca da conformação identitária do povo brasileiro. Aliás, a polissemia cara ao povo brasileiro é núcleo da narrativa e ponto fundamental de exploração pelo autor. Conforme ensina Zilá Bernd⁴⁷⁸, a palavra “povo”, presente já no título, aponta para dois sentidos, os quais dividem as personagens em dois polos opostos, o que, a meu ver, ajuda a compor a encruzilhada negrista que se estabelece no livro.

As elites dominantes utilizam “povo” com valor negativo de aglomeração, multidão, fazendo referência ao conjunto de pessoas que compõem as classes menos favorecidas, como sinônimo de “plebe” ou “ralé”. Já as classes subalternas, utilizam “povo” como conjunto de indivíduos que falam a mesma língua, possuem os mesmos costumes, afinidades de interesses e são herdeiros de uma história e tradição comuns. Em outras palavras, é o conjunto de pessoas que constituem o corpo de uma determinada nação⁴⁷⁹.

No romance, a expressão *povo brasileiro* surge a partir de uma reunião de escravos de Perilo Ambrósio, os quais se encontravam na casa da farinha ao lado da senzala da fazenda Armação de Bom Jesus. Numa destas ocasiões, Julio Dandão transmite aos outros os segredos da misteriosa canastra, espécie de caixa que contém os conhecimentos necessários à sobrevivência dos menos favorecidos. A canastra contém, segundo o livro “as verdades por trás do que se ouve”⁴⁸⁰. Ela, portanto, instala os elementos comuns e a partir dos quais se pode definir a verdadeira identidade do povo brasileiro. Prova disso é que, ao final do referido encontro, Dandão convoca os participantes à fundação da clandestina “Irmandade do Povo Brasileiro”. A união entre o mítico e o histórico opera como diapasão que afina o romance ubaldiano com as notas do romance de formação. Em questão a reencenação do povo brasileiro, o que comporta o coletivo negro e suas imagens.

Na perspectiva dos subalternos, esta é a origem do povo brasileiro, formada por uma significativa parcela de negros e mestiços unidos pelo fato de

⁴⁷⁸ BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

⁴⁷⁹ BERND, 2003, p. 87.

⁴⁸⁰ RIBEIRO, 1984, p. 212.

partilharem um conjunto de vivências, heranças e tradições. Fundou-se, pois, a Irmandade do Povo Brasileiro, cujo *slogan* era “Viva nós/ Viva o povo brasileiro”. Este grito de guerra também nutriu diversas ações contestatórias, como aquelas empreendidas por Maria da Fé e que serão tratadas posteriormente por este trabalho.

Em oposição, conforme dito, o conceito de povo, segundo a visão dos dominadores pode ser visto na fala de Amleto, o qual nega os negros e mestiços e, curiosamente, a ele mesmo, já que era mulato:

Que será aquilo que chamamos de povo? Seguramente não é essa massa rude, de iletrados, enfermiços, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros. A isto não se pode chamar um povo, não era isso que mostraríamos a um estrangeiro como exemplo de nosso povo. O nosso povo é um de nós, ou seja, um dos próprios europeus⁴⁸¹.

Curiosamente, esta cena acontece em 1827, ou seja, após a Independência do Brasil em relação a Portugal. O que chama a atenção é o fato de as mentalidades de nossas elites continuarem ainda por longos anos em consonância com o imaginário do colonizador. Ou, conforme define Zilá Bernd, “um prolongamento do pensamento europeu”⁴⁸². Vale considerar que esta mesma elite nacional, formada por produtores rurais, comerciantes, prelados e intelectuais se considerava transplantados europeus e defendia a todo custo o branqueamento como saída étnica para o Brasil. Nesta medida, a miscigenação entre negros/mestiços com os brancos resultaria no clareamento daqueles, e, logo, na melhoria étnica do “povo brasileiro”.

Já a cronologia de *Viva o povo brasileiro* vai de 20 de dezembro de 1647 a 07 de janeiro de 1977 e se distribui de maneira irregular: há apenas um episódio para os anos de 1809, 1821, 1826, 1836, 1839, 1841, 1842, 1853, 1865, 1869, 1870, 1896, 1889, 1898, 1939, 1972 e 1977; dois episódios para 1647, 1822 e 1897; três para 1846 e 1866; quatro para 1863 e 1871; finalmente, doze para 1827, que se torna, assim, o momento central ou o eixo em torno do qual todas as cenas se articulam – e, com elas, a história da referida Irmandade

⁴⁸¹ RIBEIRO, 1984, p. 245.

⁴⁸² BERND, 2003, p. 88.

do Povo Brasileiro vista, a meu ver, pelo prisma deformante do populismo e do nacionalismo. Os principais acontecimentos históricos retratados neste momento são a Independência, a Guerra dos Farrapos, a Guerra do Paraguai, a Abolição, a proclamação da República e a Revolta de Canudos. Em seguida, dois momentos no século XX são abordados: a ditadura estado-novista de Vargas (1937-1945) e o golpe militar de 1964 e seus efeitos nos anos de 1970.

As marcas cronológicas do romance sugerem a reescritura da história nacional a partir da revalorização de acontecimentos pouco tratados ou mesmo esquecidos nos manuais escolares. A forma de abordagem é curiosa, pois, mesmo escrito na década de 1980, o livro não propõe o embaralhamento de datas e acontecimentos, denunciando um traço herdado do romance histórico modelar, cujo desejo é o de generalizar e concentrar os acontecimentos decisivos para a trajetória de um país. Parece-nos mais um romance alinhando em muitos momentos com o romance histórico modernista do que com seus contemporâneos. A diferença é que Ubaldo seleciona a *sua* cronologia, ora por dentro, ora por fora dos episódios decisivos para o Brasil.

Como este trabalho procura mostrar, a definição de *povo* aponta, no romance, a origem e a posição social dos grupos em tensão. Por consequência, a construção do heroísmo destes grupos deriva de procedimentos constitutivos distintos. Enquanto as personagens brancas se ligam às camadas dominantes, as personagens negras e mestiças se ligam aos estratos subalternos. As elites procedem a construção de seu heroísmo a partir da elaboração de uma linhagem gloriosa, a qual ressignifica os acontecimentos, como aconteceu com o alferes Francisco Brandão Galvão, ou forja atos heroicos mutilando as possíveis vozes dissidentes, como procedeu Perilo Ambrósio. Por sua vez, a construção das personagens negras obedece a um procedimento denominado por David Brookshaw de *linha de comportamento*. A partir dela, mais do que forjar ou restaurar o passado, é a performance social do afrodescendente que o faz mais ou menos tolerável aos olhos dos poderosos e, portanto, mais ou menos digno de ser inscrito nas páginas oficiais da história. Neste ponto do trabalho, não

posso me furtar de comentar a construção forjada do heroísmo típico das elites, segundo *Viva o povo brasileiro*.

O livro inicia com a morte do alferes José Francisco Brandão Galvão e o questionamento da construção dos heróis nacionais. Galvão vivia modestamente e apresentava vaga compreensão da história em que foi incluído à revelia, aos dezoito anos de idade, analfabeto e solitário, enquanto admirava da ponta do cais o movimento das forças armadas portuguesas. Inicialmente sendo um simples pescador, a personagem recebe a “patente” em um bar, mesmo não sabendo nada sobre as armas e a guerra, “sem ter feito qualquer coisa memorável”⁴⁸³. Contudo, o quadro “O Alferes Brandão Galvão Perora às Gaivotas”, onde se vê a data de 10 de junho de 1822, segundo o livro, é o testemunho da resistência deste brasileiro face às investidas do exército português no Brasil. O fato acontece no ano da independência do Brasil, como forma paródica às narrativas sobre o grito do Ipiranga. O deslocamento das cenas de emancipação para o recôncavo possibilita a abertura para o riso que a cena instaura e o caráter forjado do heroísmo construído pela libertação de Portugal. Na minha leitura, o livro de Ubaldo se vale de um estratagema típico da tradição sério-cômica, qual seja a criação de mundos e realidades paralelas onde a lógica interna é que comanda a interpretação.

O episódio ocorrido em torno de Brandão Galvão inaugura outro procedimento, que vai prevalecer em todo o romance: o contraste entre os fatos informados e sua enunciação elevada. O tom irônico assumido pelo narrador, juntamente com alguns traços estilísticos como o exagero e vocabulário altissonante, vão reiterar o caráter paródico do discurso oficial manifestado na fala das personagens. O que fica deste episódio inicial para as páginas subsequentes do romance, a meu ver, é a impossibilidade de verificação do ocorrido, o que constitui o espaço vazio onde se acomoda o discurso oficial sobre os heróis nacionais e seu anseio de legitimação. No âmbito do romance, há inserções, adulterações, misturas e impurezas; mas também, paralelamente, a repetição da versão dos vencedores. E o episódio envolvendo o alferes é

⁴⁸³ RIBEIRO, 1984, p. 9.

repleto destes dois movimentos. Não se nega a independência em 1822, com suas ressonâncias na Bahia, mas não se nega que o acontecido foi capitaneado por muitos que dele se valeram para se tornar referência nacional.

Num segundo momento, ainda no bojo da fabricação de nossas elites, o livro trata do processo de formação política e intelectual delas, tomando como metonímia deste processo a trajetória de Perilo Ambrósio, futuro Barão de Pirapuama, e todas as personagens pertencentes seu eixo, qual seja, o dos dominadores. Ambrósio inaugura uma linhagem de personagens que operam com a mentira tentando transformá-la em verdade⁴⁸⁴, fraudando reiteradamente, portanto, os fatos. Um bom exemplo é que o futuro Barão forja sua reputação de herói da independência, já que, em verdade, ele fugira dos combates. Porém, para a versão oficial, no âmbito do romance, ele fora um dos mais destemidos combatentes da libertação.

Perilo Ambrósio [...] escolhera aquele ponto bem distante da luta para passar o dia, pois aguardava somente que vencessem os brasileiros para juntar-se a eles, temia que o combate não tivesse terminado ainda e que, por azar, fosse obrigado a tomar parte nele⁴⁸⁵.

Perilo se apresentou às tropas brasileiras como se houvesse lutado na linha de frente. Prova disso é que seu braço estava amparado por uma tipoia embebida por sangue. Mais que isso, o corpo todo dele estava manchado de vermelho, o que operou, para os oficiais brasileiros, como metáfora da coragem do homem. Contudo, o sangue fora tirado do escravo Inocêncio, a quem Perilo Ambrósio havia “sangrado à faca” para se lambuzar e, assim, apresentar-se ao tenente⁴⁸⁶. Não contente com este ato “heroico”, Ambrósio faz questão de afirmar sua fidelidade às tropas nacionais:

⁴⁸⁴ Amleto repetirá esta estratégia. Focalizaremos a atuação desta personagem a partir do conceito de *linha de comportamento*, cunhado por David Brookshaw. A linha de comportamento, segundo o crítico inglês, só vale para negros e mestiços. E não interfere na trajetória das personagens brancas, pois elas não são alvo do racismo.

⁴⁸⁵ RIBEIRO, 1984, p. 23.

⁴⁸⁶ RIBEIRO, 1984, p. 27.

Meu comandante, vinte almudes de sangue tivera, todos os vinte os daria gostosamente, e mais os tivera que os daria pela liberdade – respondeu Perilo Ambrósio, com a voz débil e cortada de ofegos lacrimosos⁴⁸⁷.

Ambrósio chega a negar, sem o menor constrangimento, sua nacionalidade portuguesa, o que, em princípio, fora denunciado graças ao seu sotaque. O que se pretende com este ato é a declaração de confiança e submissão de suas forças ao exército e pátria brasileira.

Para garantir a perpetuação de sua mentira, Perilo Ambrósio silencia definitivamente a única testemunha do crime que cometera: corta a língua do negro Feliciano. O romance negrista denuncia a violência contra o dominado e as estratégias de construção da “vitória” daquele que ocupa posição superior na economia social. Posteriormente, como a debochar da versão oficial, o narrador conta o reconhecimento da pátria em relação aos atos heroicos do Barão, ao oferecer-lhe benesses, títulos, fazendas, cargos vitalícios, medalhas, pensões. Eis, portanto, o mecanismo de acumulação de riqueza de Perilo, metonímia, segundo o livro, da trajetória ascendente de nossas elites. A forma de representação do heroísmo brasileiro na conquista da independência (e que atravessará as páginas do romance) é menos o resultado do acontecimento em si do que a versão narrada e perpetuada através dos tempos.

Por que trazer para este trabalho estas cenas de formação nacional construídas pelo romance? – podemos nos perguntar a esta altura. Esta estratégia se justifica porque o livro, até este instante, utilizou de procedimentos negristas típicos da tradição sério-cômica, do romance histórico modelar e da metaficção historiográfica. Este mosaico de estratégias aponta para a posterior representação das personagens negras. Estas estarão pautadas pela linha de comportamento, a qual as divide acima e abaixo. Acima, teremos personagens negras, como Amleto, que se alinham às elites e se inserem no primeiro sentido da “encruzilhada” negrista, ou seja, a convergência de que falamos. Abaixo da linha, situam-se Maria da Fé e Patrício Macário; porém, conforme o segundo

⁴⁸⁷ RIBEIRO, 1984, p. 25

sentido para o termo “encruzilhada”, isto é, a tomada de rumo, que será tratada no capítulo 6.

Vale considerar que os episódios envolvendo as personagens afrodescendentes ou mestiças são vazados pela linha de comportamento a que me refiro neste trabalho, separando em lugares sociais distintos os dominadores e os dominados, dois eixos a partir dos quais se constitui a narrativa. Vale sublinhar que os confrontos de situações em que aparecem as personagens do romance, considerando-as dentro de cada um dos eixos separados pela linha de comportamento, evidenciam as trajetórias de duas maneiras de enunciar e representar as diferenças próprias daqueles que descendem de Perilo Ambrósio daqueles provenientes do Alferes José Francisco Brandão Galvão, a alminha brasileira, respectivamente acima e abaixo da referida linha.

5.3. A linha de comportamento e a encruzilhada negrista

A partir deste momento, tentaremos relacionar o sentido da encruzilhada negrista proposta pelo romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro com a estratégia de representação do negro baseada no conceito de linha de comportamento, tal como definido por David Brookshaw. A utilização de mecanismos correntes nas linhagens causou uma certa indecidibilidade do projeto negrista por parte do autor.

Segundo David Brookshaw, as relações raciais no Brasil se pautam por uma imaginária “linha de comportamento”⁴⁸⁸. Em verdade, Brookshaw parte das considerações de Roger Bastide, quando este denuncia que o conflito entre as duas tradições étnicas no Brasil, a branca e a mestiça, é um conflito entre duas morais construídas pelo pensamento autoritário brasileiro: “a luta racial assumiu o aspecto de uma oposição entre duas morais, ou entre a moral e a imoralidade”⁴⁸⁹, afirma Bastide, a fim de delinear a conceituação e a extensão da referida linha.

⁴⁸⁸ BROOKSHAW, 1983, p. 17.

⁴⁸⁹ BASTIDE, Roger. “Considerações acerca da poesia afro-brasileira”. In *O Estado de São Paulo*, 21/09/1941, p. 4-5.

Desta forma, o autor de *Raça e cor na literatura brasileira* admite que a linha de comportamento, a qual separa as duas culturas/duas morais, não se configura como uma barreira rígida, pois pode ser “atravessada” pelo preto, ou pelo mulato. Ao atravessá-la, porém, os sujeitos tornam-se exceções de seus arquétipos, implicitamente impedidos de mostrar qualquer vestígio de sua cultura anterior, mas isso em troca de sua assimilação. A função primordial dessa linha, segundo o crítico, não é, na aparência, segregar as “raças”, e sim dissimular uma suposta aproximação entre as duas tradições culturais, a europeia e a africana ou indígena, a moral e a imoralidade, daí a importância de uma transformação do comportamento cultural uma vez que a linha tenha sido atravessada. A literatura, por sua vez, é espaço privilegiado para esta ação de colocar em tensão os diversos lugares sociais, uma vez que a sua função é, dentre muitas outras, representar a realidade que cerca o ser humano.

Na visão de Brookshaw, a natureza das relações sociais no Brasil também depende de uma linha divisória entre duas tradições culturais conflitantes, e não apenas entre duas “raças”. A interpretação do estudioso inglês é pertinente na medida em que aponta para um dispositivo capaz de explicar o funcionamento social brasileiro, já que a linha de comportamento seria o principal mecanismo de apartação entre duas culturas “incompatíveis”, porque apenas se toleram, dados os distintos postos que ocupam na sociedade brasileira. Talvez seja demasiado lembrar os mecanismos de isolamento e segregação étnica empreendidos no país após a abolição da escravidão, o que, a meu ver, somente fortalece a postura do estudioso. Ele inclusive denuncia, conforme fez Bastide, que, de um lado, está a cultura da “moralidade”, representada pela estética branca, o *modus vivendi* euro-brasileiro; de outro lado, a cultura da “imoralidade”, encarnada na estética negra, arraigada que está no substrato afrodescendente. A cultura da “moralidade” corresponde ao nobre e a da “imoralidade”, ao selvagem, explica o pesquisador:

acima da linha de comportamento está a faixa de cultura metropolitana, que faz parte do Brasil urbano, industrial, mas é europeia em seu equilíbrio racial e em suas tradições. A cultura metropolitana é a cultura da burguesia dominante ou do colonizador. Abaixo da linha de

comportamento está a faixa da cultura colonizada, cujo eixo é o ponto de encontro entre o campo e a cidade, a classe baixa do subúrbio ou favela. Aqui, o equilíbrio racial e a tradição são afro-brasileiras⁴⁹⁰.

Conseqüentemente, a fim de assegurar um lugar acima da linha de comportamento, um afro-brasileiro deve ter os mesmos interesses e afinidades culturais de um branco, ao mesmo tempo em que “pede desculpas” por sua aparência “primitiva”⁴⁹¹, para utilizar as palavras de Brookshaw. Vale ressaltar, por exemplo, que a frequência com que se chama a atenção para os aspectos fenotípicos de um negro evidencia a distância que os separa, em cor e traços físicos, do padrão branco. O negro que quiser assegurar espaço acima da linha deve, pois, dissimular sua negritude, apagar suas características e dissolver suas orientações culturais. Por fim, não parece restarem dúvidas de que também o mulato mais enbranquecido está consciente, de alguma forma, das implicações de suas origens.

No âmbito do negrismo tratado neste trabalho, é exatamente a apartação epidérmica que ganha outra roupagem discursiva, a do nacional, principalmente durante a década de 1920, momento em que se tenta colocar sob o mesmo teto literário todas as diferenças das práticas reais. Nestes termos, vejo como perigosa a assimilação do outro e mais ainda a domesticação cultural do “diferente”, sobretudo quando promovida pelo canal artístico, este sobremaneira ideológico. Sob o rótulo “literatura brasileira”, diversas ações de recolhimento de referenciais oriundos de África, por exemplo, foram e ainda são adocicadas e devolvidas para o público em textos que fortalecem os traços de exotismo, por trabalharem com ritmos, rimas, jogos e uma linguagem que arremedam aquele continente.

O que chamo de negrismo não fica de fora deste processo, uma vez que se trata de uma linhagem por um lado comprometida com a divulgação e a valorização do universo afrodescendente, enfim, com uma espécie de desassimilação. Porém, por outro, acaba recaindo num exotismo bastante profundo, o que, na minha leitura, reafirma o potencial de atuação da linha de

⁴⁹⁰ BROOKSHAW, 1983, p. 18.

⁴⁹¹ BROOKSHAW, 1983, p. 117.

comportamento. Para diversos estudiosos, a desassimilação é positiva e unilateral, uma vez que é capaz de valorizar o oprimido. Assim pontua Brookshaw:

não se deve esquecer a também persistente tradição de nacionalismo cultural – aquele que busca inspiração na cultura do colonizado abaixo da linha de comportamento e que é a antítese do ideal metropolitano. Seus porta-vozes não são necessariamente afro-brasileiros. Ao contrário, geralmente são brancos [...] que adotaram uma postura nativista a fim de expressar suas opiniões contra normas culturais aceitas. Tal processo poderia ser denominado ‘desassimilação’⁴⁹².

Defendo o argumento de que nos romances negristas e, mais intensamente, em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, a linha de comportamento atua como um dos principais mecanismos de fomento da relação tensa entre dois universos sociais antagônicos, quais sejam entre os pretensos brancos e as alteridades (negros e mestiços), entre a elite e o povo pobre, o poder e a dependência, a escrita e a fala, a passividade e a revolta. Para isso, a fim de se posicionar na encruzilhada negrista, o autor se vale tanto da linha de comportamento, para tratar daquelas personagens que estão acima dela, quanto de artifícios do romance de fundação, para tratar das que estão abaixo da linha.

Acima da linha

A linha de comportamento pauta as configurações do negrismo no romance *Viva o povo brasileiro*. Ela programa as ações das personagens negras e mestiças. Para que figurem acima da linha, as referidas personagens se identificam com o universo eurocêntrico, recorrem ao ilícito, rasuram suas verdadeiras trajetórias, praticam a violência e trabalham pelo registro de suas “verdades” no plano escrito, de maneira a compor a história oficial da nação. Esta posição acima da linha ocorre por nascimento ou elevação social graças ao empoderamento econômico e ocultação das marcas da diferença. Os

⁴⁹² BROOKSHAW, 1983, p. 18.

ingredientes utilizados para construir os acontecimentos ligados aos dominadores constituem-se da banalidade, da simbiose entre os discursos de personagens e discurso do narrador, da imitação cuidadosa da diversidade dos registros linguísticos e da particularidade dos estilos, o que, na minha leitura, fortalece a linha de comportamento como elemento divisório entre universos distintos no livro.

No caso do romance *Viva o povo brasileiro*, a fraude segue sendo o principal mecanismo de acumulação de riqueza e prestígio das personagens que se colocam acima da linha de comportamento. Bem o ilustra a trajetória da personagem Amleto. A personagem Amleto Ferreira dialoga intertextualmente com o Hamlet, de Shakespeare. Acredita-se que o dramaturgo inglês tenha escrito Hamlet baseando-se na lenda de Amleto, que data do século XIII, escrita pelo cronista Saxo Grammaticus em seu *Gesta Danorum* e, mais tarde, retomada por François de Belleforest, no século XVI⁴⁹³.

Há pontos comuns e pontos em que o segundo é o avesso do primeiro. Amleto é um duplo destronante da personagem shakespeariana. Aquela parodia o dilema essencial desta (“ser ou não ser”), a partir do dilema que se instaura para ambos. No caso do brasileiro, a dúvida é o elemento que merece ser refutado a partir de suas ações. Os dois personagens são marcados pelo desejo de matar (fisicamente ou socialmente).

O europeu é caracterizado por sua reflexão delongada, por suas decisões pensadas, calculadas. É um ser dividido entre a justiça e a injustiça. O fantasma do pai lhe revela a traição de sua mãe e a tomada do reino pelo tio. O desejo de vingança e o amor à mãe o colocam em difícil situação. Para fazer justiça, ele deve desmoralizar o casal sem enfrentá-lo abertamente, pois sabia que isto poderia lhe custar o exílio. Como aniquilar o assassino de seu pai, atendendo aos pedidos do morto? Como, porém, acreditar na revelação de um fantasma? A postura será a utilização da cautela na tomada de decisões. Para isso, ele usará o teatro como elemento capaz de revelar a verdade. Hamlet mata o pai para

⁴⁹³ A este respeito, conferir HANSEN, William. *Saxo Grammaticus and the life of Hamlet*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. p. 1-5.

fazer justiça e restabelecer a paz e a honra de seu reino. Da mesma forma, ele opera a morte de sua mãe como forma de puni-la pelos infortúnios causados. No final, acaba se matando, o que denuncia a impossibilidade de viver num universo manchado pela traição.

Ao contrário, o personagem brasileiro é frio e calculista. Não tem dúvida quanto aos sentidos de suas ações. Por isso, opta por aniquilar toda e qualquer marca que aponte sua origem negra. Num primeiro momento da narrativa, de maneira metafórica, ele mata seu “pai”, Perilo Ambrósio, quando lhe rouba diuturnamente a riqueza. Amleto reproduz a mesma estratégia falseadora de Perilo Ambrósio. Enquanto Perilo finge ser herói, Amleto finge ser branco. A fraude é o mecanismo de aproximação entre ambos. Mesmo que isso implique tornar o “pai” vítima de suas ações. No caso, “o feitiço virou-se contra o feiticeiro”, como diz um ditado popular. Não contente, com a eliminação do Barão de Pirapuama, Amleto oferece exígua pensão à viúva de Perilo, matando-a socialmente. Esta senhora contraria a história do Brasil, quando vive da benevolência de Amleto, a esta altura um sujeito da mais alta elite nacional. Amleto também mata socialmente sua mãe biológica ao negá-la e deixá-la na miséria. As páginas seguintes apontarão estes atos de embranquecimento de Amleto como procedimentos negristas utilizados no romance.

No caso de Amleto Ferreira, representante desta tendência, as artimanhas são elevadas ao grau máximo. Filho bastardo de uma negra e um inglês, durante boa parte da narrativa ele suportou diversas humilhações infligidas pelas personagens da elite branca com que convivia, já que atuava como guarda-livros de Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama. Este, inclusive, dependia de Amleto, “mulato sarará mais falante do que o desejável”, segundo o livro, para administrar sua riqueza. O ajudante, porém, se mostrava incomparavelmente hábil em negócios, detinha amplamente o conhecimento científico, dominava a norma culta da língua portuguesa, além de contabilidade e leis. Logo, contando com a ausência do Barão no acompanhamento dos negócios, Amleto empreende seguidos desvios financeiros, a fim de recheiar os capitais de suas prósperas atividades comerciais.

Não contara à baronesa haver sido ele mesmo [Amleto], oculto numa associação com dois comerciantes franceses, quem comprara a [fazenda] Armação e agora efetivamente a venderia com bom lucro. Afinal, fora uma venda como outra qualquer e de que maneira iriam enfrentar as despesas que se avultavam, com a crise da lavoura e do comércio flagelando todos os negócios do barão? Alguns amigos da baronesa mesmo tinham concordado que havia sido um bom negócio, como acontecera com o Bacharel Noêmio Pontes de Oliveira, hoje prestando serviços na advocacia de Amleto⁴⁹⁴.

Porém, na sociedade do racismo cordial, ainda que detendo cada vez mais poder econômico, Amleto era ainda um mulato, ou seja, possuía um “defeito” que precisava ser corrigido para que ele pudesse figurar na alta sociedade e na história oficial. Entra em cena a linha de comportamento como diapasão negrista que afina as ações da personagem.

Assim, paralelamente ao seu enriquecimento ilícito, Amleto fabrica uma versão “oficial” para seu inesperado e ligeiro acúmulo de capital, qual seja o álibi de que sua esposa houvera recebido uma herança de parentes em Portugal. Contudo, Amleto possui bens e continua negro. Por isso, a fim de integrar o universo dos poderosos, planeja e efetua o seu próprio “branqueamento”, condição para a continuidade de sua ascensão social e econômica e, ao mesmo tempo, garantia de inserção no mundo branco, urbano, europeizado, tal como preconiza a linha de comportamento. Aos poucos, modifica seus valores morais, reelabora a sua própria origem, começando por renegar a mãe, que só pode frequentar sua casa sob o disfarce de antiga empregada da família:

Mas não sabes, diz-me, diz-me, por caridade diz-me, não sabes que isto, esta horrível situação, é para nosso próprio bem? Sabes nada, sempre parece que não sabe! Mas entendes, não entendes, mãezinha adorada? É para nosso próprio bem, não sabes?⁴⁹⁵

Amleto promove a morte social de sua mãe verdadeira. Ao mesmo tempo, promove a morte social da viúva do Barão. Neste ponto, há uma repetição do Hamlet shakespeariano. No entanto, neste caso, a morte é física. O fantasma da

⁴⁹⁴ RIBEIRO, 1984, p. 230.

⁴⁹⁵ RIBEIRO, 1984, p. 237.

peça cobra vingança. No caso do romance brasileiro, o fantasma do preconceito cobra a eliminação da mãe África e suas testemunhas que habitam Amleto.

Talvez metaforizando a evolução dos mecanismos fraudulentos com os quais se forjam as identidades para o reconhecimento social, o mulato Amleto Ferreira, consegue fincar pé no rol dos dominadores. Para isso ele intensifica o uso de duas artimanhas. Num primeiro plano, acumula bens diversos, através do desvio de mercadorias do armazém do Barão até apossar-se de toda a riqueza deste. Por outro lado, mostra-se “benevolente”, pois ampara a viúva do Barão, garantindo a ela boa pensão vitalícia e conforto. Este ato ajuda a reconstruir a biografia do agora capitalista e lhe garante olhares de admiração, o que significa, no contexto do livro, capital político entre as personalidades da elite. Assim, Amleto congrega duas características que o ajudam a permanecer no eixo dos vencedores, ou seja, acima da linha de comportamento: a ambição desmedida, característica indispensável à “vitória” no contexto de competição capitalista; e a compaixão para amparar os que não tiveram o mesmo sucesso econômico. Esta segunda ação, vale dizer, mascara o conflito subjacente aos embates entre dominadores e dominados, ou seja, aqueles que estão abaixo e acima da linha de comportamento que pauta o negrismo no romance.

Num segundo plano, Amleto empreende uma estratégia fundamental para que ele seja “aceito” no universo da riqueza. A fim de justificar sua “nobreza”, encobrendo sua verdadeira origem negróide, fraudada sua própria ancestralidade ao comprar nova certidão de nascimento, agora constando como nome completo Amleto Henrique Nobre Ferreira-Dutton, sendo que “Nobre” e “Dutton” são as inserções identitárias que pretendem atestar a pretensa origem inglesa da personagem.

Meu nome, por exemplo, é Amleto, escolhido por minha mãe em homenagem a meu pai; Henrique é pela velha tradição de casas reais de Inglaterra – Henrique, Jorge, Carlos, Guilherme, Eduardo e assim por diante -; Nobre porque este é sempre o terceiro apelido de nossa família portuguesa e, finalmente, Ferreira-Dutton, que é o nome correto da nova família, resultado da união anglo-portuguesa⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ RIBEIRO, 1984, p. 234.

Reafirmando por diversas vezes a versão fraudulenta acerca de seu nome, Amleto consegue se livrar paulatinamente de questionamentos acerca de sua nobreza e origem, tal como fez o Cônego de Itaparica quando Amleto ainda atuava como guarda-livros:

- O teu pai é inglês? Mas temos coisa, temos mesmo coisa! Mas és pardo, não és? Não mais vigoram as ordenações que vedavam aos pardos as funções públicas, podes falar sem susto, que, depois de bem servires ao Senhor Barão, poderá arrumar-te ele um bom cargo de meirinho ou, quem sabe, almocreve da freguesia, para que passes a velhice à farta e sem fazer nada, ha-ha!⁴⁹⁷.

Amleto reconstrói sua história e se insere no âmbito de uma elite que não aceita o diferente. A lição que fica é que as fraudes econômica e financeira não bastam para assegurar à personagem o tão desejado reconhecimento público. Por isso, a fraude referente à origem social e étnica impõe-se como consequência em um país em que a riqueza está intimamente ligada à cor da pele e a um conjunto de comportamentos marcados por uma tênue linha divisória. Assim, para Amleto, faz-se indispensável apagar as marcas que ainda restem da origem pobre e negra. Ele só se entende como integrante dos vencedores, ou seja, acima da linha de comportamento, quando contempla a certidão de batismo forjada, embora sua fortuna já lhe garantisse distância dos dissabores por que passam os vencidos. Amleto está munido de uma prova material, um pedaço de papel, é verdade, contudo um instrumento tão poderoso quanto os bens materiais que acumulara até então. É este papel a garantia de sua verdade no universo oficial e do poder. A escrita cumpre papel decisivo para afirmação do poder nas sociedades ocidentalizadas, como se sabe. Novamente, notam-se pontos de contato entre Amleto e Perilo. Aquele precisa de um documento material que lhe ateste a branquitude. Este, por sua vez, precisou de um título de reconhecimento social (Barão) para assegurar seus *status* econômico e político.

⁴⁹⁷ RIBEIRO, 1984, p. 65-66.

A trajetória de Amleto ilustra, no plano individual, a pretensão coletiva das elites brasileiras de uma identidade isenta do estigma da mestiçagem. E isso sem o menor constrangimento:

Pensando sobre como ganhara tanto dinheiro, já nem admitia para si mesmo, a não ser vagamente e a cada dia com menos frequência, que desviara os recursos do barão e se apropriara de tudo em que puder pôr as mãos, em todo tipo de tranqüibérnia possível⁴⁹⁸.

Mas a negação dos traços mestiços não se resolve apenas com a negação da própria mãe e com a fraude da origem. É necessário branquear a própria aparência, o vestuário, os hábitos e a alimentação, assegurando, assim, lugar superior aos limites da linha de comportamento. Logo, outro estratagema de branqueamento empreendido por Amleto, em acordo com a linha de comportamento, é a negação de seu próprio fenótipo afrodescendente. A personagem luta pelo apagamento dos traços herdados da mãe. Para isso, prefere viver confinado em seus aposentos a se expor ao sol; mantém a muito custo os cabelos alisados a ferro; utiliza um grampo no nariz ao dormir, crendo que este mecanismo pudesse “afinar” a marca da diferença; e insere na dieta alimentar da família produtos típicos da Inglaterra, mesmo que isso seja incoerente com o paladar brasileiro. Com o intuito de deixar para a posteridade sua aparência embranquecida, contrata pintores para que pudessem produzir diversos quadros em que Amleto estivesse representado cada vez mais claro.

As estratégias de clareamento não param aí. Ao acordar, Amleto precisa lavar demoradamente a cabeça, porque esta “atravessa a noite untada por uma camada espessa de caldo de babosa embaixo da touca para amaciar o cabelo”⁴⁹⁹. A personagem sabe que o cabelo é um signo fundamental da diferença entre os dominadores e os dominados no contexto em que ele está inserido. O amaciamento encena o desejo de aproximação do universo branco,

⁴⁹⁸ RIBEIRO, 1984, p. 229.

⁴⁹⁹ RIBEIRO, 1984, p. 201.

tal como é o desejo de identificação de Amleto, cuja aparência precisa ser percebida por quem o rodeia.

O branqueamento não se restringe ao fenótipo da personagem, pois se efetua também pela intensa aquisição de hábitos eurocêntricos na tentativa de consolidar um lugar acima da linha de comportamento - o que também vale para seus familiares e escravos, na visão de Amleto:

[Amleto] Tivera dificuldade em acostumar as negras da cozinha e a própria Teolina a essa refeição [...] e revelava desgosto por não ser imitado pela mulher e pelos filhos, especialmente pela mais velha, Carlota Borroméia Martinha Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, que educava como uma inglesa, mas que não aceitava seu desjejum de rins grelhados, arenques defumados, mingau com passas, pãezinhos fofos, chá e torrada com geléia. Havia saído tão branquinha, tão alemoada, com sua tez diáfana, seus cabelos claros e finos, seu porte esbelto e frágil [...] tratava-se de uma inglesa de origem, uma Dutton⁵⁰⁰.

Na concepção de Amleto, não basta embranquecer apenas a si mesmo. É preciso estender o receituário de boas maneiras, segundo sua concepção de clareamento de modos, a todos os que o circundam. As manifestações culturais afrodescendentes, por ele entendidas como exóticas, deveriam ser combatidas e, se possível, substituídas pela “verdadeira cultura”, vale dizer, a da casa-grande. Ao contrário de Hamlet, cuja dúvida perpassa toda trajetória, Amleto é firme em seus propósitos, os quais enrijecem e justificam todas as suas atitudes.

Amleto [...] tinha chamado [o feitor] Almério e dito a ele que **fizesse os pretos ter bom comportamento**, que fosse severo e não perdoasse a menor falta, pois sua responsabilidade como homem de confiança era maior que a do senhor daquelas propriedades⁵⁰¹. [marcas minhas]

A cor da pele, inclusive, é vista por ele como elemento indispensável, juntamente com o dinheiro e com o comportamento acima da linha, para merecer o amor de suas filhas. É assim que Amleto escolhe o futuro marido de Carlota Borroméia:

⁵⁰⁰ RIBEIRO, 1984, p. 205-206.

⁵⁰¹ RIBEIRO, 1984, p. 149.

Mas não se vive de fantasias, vive-se de um **sistema de decisões implacável**, como ele vinha aprendendo custosamente pela vida afora. O rapaz [Vasco Miguel, que Amleto arranjava para noivo de Carlota Borroméia] **não era rico, mas era branco; não era inteligente, mas era nobre**. E podia dar-se bem, pois na sua profissão, como em todas, são melhores os bons relacionamentos do que a habilitação; e, pormenor mais que atraente, significava que, no futuro, não deveria haver pendência sobre os bens do barão e da baronesa, pois, afinal, tudo estaria em família⁵⁰². [marcas minhas]

Desta forma, o comportamento acima da linha seria responsável por moldar, pouco a pouco, uma elite brasileira digna de orgulho na visão de Amleto. Não é surpresa que Amleto se converta em ferrenho defensor dos valores da cultura a que deseja pertencer – a dos vencedores brancos. O texto ubaldiano se alinha às idéias racialistas presentes no pensamento de Paulo Prado, que entende as camadas mestiças como degeneradas. Logo, o ideal de povo e nação está, na visão de Amleto, na ampliação da existência da população branca:

As classes trabalhadoras não podem passar disso, não serão jamais povo. Povo é raça, é cultura, é civilização, é afirmação, é nacionalidade, não é rebotinho dessa mesma nacionalidade. Mesmo depuradas, como prevejo, as classes trabalhadoras não serão jamais o povo brasileiro, eis que esse povo será representado pela classe dirigente, única que verdadeiramente faz jus a foros de civilização e cultura nos moldes superiores europeus – pois que somos nós senão europeus transplantados?⁵⁰³

O branqueamento via depuração é um elemento atenuante dos “defeitos” do povo. O componente ideológico por detrás da fala da personagem é que o Brasil seja um *povo branco* e que a linha de comportamento atue como instância decisiva para que isso se concretize.

Que somos hoje? Alguns poucos civilizados, uma horda medonha de negros, pardos e bugres. Como alicerce da civilização, somos muito poucos, daí a magnitude de nosso labor. Mas, no que depender de mim, e tenho certeza de que os senhores também, o Brasil jamais se tornará um país de negros, pardos e bugres, não se transformará num velhacouto de inferiores, desprezível e desprezado pelas verdadeiras

⁵⁰² RIBEIRO, 1984, p. 248.

⁵⁰³ RIBEIRO, 1984, p. 244-245.

civilizações, pois aqui também medrará, mercê de Deus, uma dessas civilizações⁵⁰⁴.

Amleto repete a tese de que existiam raças superiores e inferiores, a qual foi amplamente utilizada pelos governos europeus para justificar seus domínios na Ásia e na África no período do imperialismo, criando as condições para o aumento do preconceito contra os povos desses continentes, vistos como inferiores. No Brasil, a naturalização do preconceito encontrou adeptos e sua fabricação não foi diferente de outros territórios:

Essa gentalha, pela sua natureza rude e primitiva, fetichista, bárbara, insensível e ignara, não tem ambições senão as que lhe ditam seus parcos horizontes. Por conseguinte, a tendência natural é que se voltem uns contra os outros, não contra nós, a não ser que afrouxemos a preservação da disciplina social. Haverá, por assim dizer, uma **seleção naturalmente conduzida, desaparecendo os que não reunirem condições de enfrentar a vida com seus próprios meios**⁵⁰⁵. [marcas minhas]

O posicionamento de Amleto vai ao encontro de diversos intelectuais das últimas décadas do século XIX, tais como Nina Rodrigues e Sílvio Romero, os quais adotam a tese da existência de uma raça superior⁵⁰⁶. Eles defendiam o branqueamento da população como uma forma de superar a mistura de “cores” que caracteriza o povo brasileiro. A aplicação prática dessa concepção se traduziu no incentivo à imigração maciça de trabalhadores europeus, que, ao longo do tempo, branqueariam o país. Outros, como Paulo Prado, afirmavam que a presença de negros e mestiços era a causa do atraso e da tristeza do brasileiro, sendo exceção a elite, constituída, naturalmente, pelos brancos de origem ariana. Com base nesta concepção, nasceu, no final do século XIX, uma tendência que defendia o branqueamento da população brasileira e a marginalização de negros e mestiços. Esta tendência se mostra robusta no

⁵⁰⁴ RIBEIRO, 1984, p. 245.

⁵⁰⁵ RIBEIRO, 1984, p. 244.

⁵⁰⁶ A este respeito, vale a pena consultar DOMINGUES, Heloísa Maria Bertol; SÁ, Magali Romero; GLICK, Thomas (Org.). *A recepção do darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003.

negrismo e atravessa o século XX. Portanto, Amleto é metonímia de um coletivo guiado pela linha de comportamento. Ele ascende economicamente à proporção que seu corpo e modo de vida se afirmam acima da referida linha. A violência impetrada pela personagem denuncia o dilema da mestiçagem e do branqueamento vivido por significativa parcela da população afrodescendente em um país racista como o Brasil.

Por fim, não há dúvidas quanto ao ato de negar e reescrever sua origem étnica. Entre ser negro ou branco, Amleto prefere ser branco - não há dúvida quanto a isso. A pergunta é: qual fantasma Amleto enfrenta? Ele é assombrado pelo fantasma do estigma, ou, em outras palavras, o que Elisa Larkim chama de “sortilégio da cor”⁵⁰⁷. A vitória social implica diversas derrotas para o indivíduo. Por isso, Amleto mata as origens e cria uma nova ascendência, inglesa e portuguesa (Dutton e Ferreira). Tudo nele é intrinsecamente falso.

Eis aqui elementos da encruzilhada negrista em que se insere o romance.

Abaixo da linha

Neste momento é preciso retomar a encruzilhada negrista em seu segundo sentido: a escolha, a tomada de decisão. Minha hipótese é que Ubaldo resgata estratégias típicas do romance de fundação para tratar as personagens negras que se localizam abaixo da linha de comportamento.

Assim como acontece nos romances de fundação, em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, a retórica erótica pauta boa parte das relações entre as personagens. No livro, os projetos nacionais estão associados ao desejo heterossexual produtivo. O autor baiano escreve a partir de um posicionamento “nativista”, a fim de discutir a formação nacional. As relações étnicas não passam incólumes e se imbricam com as narrativas nacionais⁵⁰⁸, cujo papel é construir o sentido de nação.

⁵⁰⁷ NASCIMENTO, Elisa Larkim. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

⁵⁰⁸ Segundo Doris Sommer, o romance nacional é frequentemente um livro de leitura obrigatória no ensino médio como fonte de história local e de orgulho literário. (...) Por vezes eles são

Conforme o conceito, esta posição significa identificar-se com os oprimidos, o que implica assumir e realçar os traços e a cultura afrodescendentes. As condições social e econômica não são elementos definidores para o posicionamento abaixo da linha de comportamento. A questão é *como* o sujeito se vê e como ele *quer ser visto* pelos outros. Envolvidos em episódios que problematizam a versão monolítica da história nacional, Patrício Macário e Maria da Fé (Dafé) operam como contraponto a Amleto. A ação daqueles, bem aos moldes das narrativas fundacionais, oferece a releitura do passado a partir de suas ruínas. Estas, por sua vez, irrompem como signos de revisitação ao leitor contemporâneo como uma promessa. Para isso, ele deve inserir sua imaginação na composição dos fios da trama. O passado aqui importa mais enquanto processo, narrativa, construção discursiva, do que enquanto busca pela verdade. Até porque o objeto de análise é um romance.

O nome da personagem, Patrício Macário, aponta para dois sentidos parodísticos. O primeiro sentido do nome Patrício liga-se ao latim *pater*, que quer dizer “pai” ou “pátria”. Na evolução do termo para o português, quer dizer aquele que habita a mesma pátria, o mesmo território. No sentido do romance, a personagem aponta para uma postura nacionalista, a qual não se ufana do país, mas o contesta no que ele possui de mais espúrio. Vale lembrar que a personagem de *Viva o povo brasileiro* se inscreve à antípoda de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Enquanto este louva as belezas e potências da terra, aquele contesta as estruturas vigentes. O destino de ambos os iguala, contudo: a eles sobra a desilusão com relação aos rumos do país. Este procedimento de ligar o nome da personagem à terra não é novo. Ele já foi utilizado por Alencar. O nome de sua “virgem dos lábios de mel”, Iracema, pode ser entendido como anagrama de América.

O segundo sentido do nome Patrício remete parodicamente à categoria social dos *patrícios*, cidadãos de República Romana que constituíam a

incluídos em antologias didáticas e encenados em peças teatrais, filmes e séries de televisão. *Viva o povo brasileiro* atende bem a estes quesitos. Cf. SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação – os romances nacionais na América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 18.

aristocracia. Este grupo detinha inúmeros privilégios governamentais, como, por exemplo, a isenção de tributos e a exclusiva possibilidade de ingressar na vida política. Além disso, eles desempenhavam altas funções no exército, na religião, na justiça ou na administração. Geralmente eram grandes proprietários de terra e credores dos plebeus. A personagem do romance de Ubaldo, embora seja oriunda de uma família que possui considerável posse, não traz em si marcas de nobreza. Ao contrário, a família carrega hábitos e condutas ligadas aos menos empoderados, mesmo que Amleto tente lutar contra estas marcas. Mesmo participando do Exército, Patrício Macário inicia sua trajetória na mais baixa patente. Somente em momentos antes da Guerra do Paraguai ele galga ao oficialato. Ele não consegue, ao contrário dos romanos, influenciar diretamente na mudança de rumos da justiça e poder no país. Tampouco adentrar o campo político.

Já o nome Macário advém do grego *makários*, que quer dizer afortunado, alegre, feliz. O nome ilustra o homem virtuoso, aquele a quem o destino é sempre propício. Estes traços etimológicos soam como ironia ao personagem do romance de Ubaldo. Ele é um sujeito marcado pelo acaso, pela tristeza e pela infelicidade. Talvez seja o envolvimento com Dafé o lampejo de alegria experimentado por Macário durante a narrativa.

A peça de Álvares de Azevedo, *Macário*, tematiza o encontro de um estudante cético, sarcástico e entediado com o próprio Diabo, ou Satã, como é chamado no livro. Há nesse enredo uma clara intertextualidade com o Fausto, de Goethe. A personagem principal neste caso e seu demoníaco antagonista seriam, respectivamente, o Dr. Fausto e Mefistófeles brasileiros. Em contrapartida, o enredo é completamente diferente, tendo Álvares de Azevedo adaptado o cenário para uma São Paulo digna de um episódio de terror e, em seguida, para a Itália, local característico das narrativas góticas e ideal para fazer germinar algo sobrenatural.

Este painel adianta outro diálogo intertextual com a personagem de Ubaldo, que também trava diálogos sobrenaturais com divindades afro-brasileiras, as quais, aliás, o ajudam a vencer a Guerra do Paraguai. As

divindades afrodescendentes são caracterizadas no romance por suas forças horrendas, beirando o demoníaco. Pode-se ler, neste livro, a reencenação do diálogo de Macário com Satã escrito por Álvares. Quanto ao espaço, o recôncavo baiano assimila características da São Paulo e da Itália de Azevedo, insinuando que o sobrenatural, entendido como instância global, se manifesta no local.

O nome Patrício Macário, portanto, irrompe como tentativa de diálogo com personagens basilares da Literatura Brasileira e com tradições ligadas ao universo dos dominadores, mesmo que a personagem com eles não se identifique, o que fortalece a proposta de construção parodística do filho mais novo de Amleto.

Desde criança, Macário não se enquadrava no ideal branqueador, resultado da linha de comportamento, imposto pelo pai. Por isso, era considerado um *gauche* na família. Some-se a isto o fato de seu fenótipo ser o mais afro-identificado dentre todos os Ferreira-Dutton. Dentre estas marcas estão o nariz esparramado pelo rosto, a pele escura e o cabelo crespo. Logo, ele simbolizava os traços herdados de África e dos quais o pai gostaria de se livrar. O fenótipo do personagem por si só já o afasta dos discursos miscigenadores cujo vetor aponta para o apagamento dos traços negróides.

As atitudes condizentes com o contexto brasileiro (a malemolência no cumprimento de regras e funções, o jeito namorador (o que nos faz lembrar de Macunaíma e Barão) e, ao mesmo tempo, um pouco rude lembram, aos olhos de Amleto, o filho como um bom-selvagem. Macário era visto através da *opacidade que reconhece, mas não percebe*, inteiramente, a presença do negro. Como se ele devesse saber o seu lugar, qual seja o de uma cidadania de segunda classe, de acordo com os preceitos da sociedade racista brasileira. A este reconhecimento sobre o lugar social que o romance de fundação imputa aos grupos étnicos, Doris Sommer assim se manifesta:

É possível que as belas mentiras do romance nacional sejam estratégias semelhantes para conter os conflitos regionais, econômicos, de raça ou de gênero que ameaçavam o desenvolvimento das novas nações latino-americanas. [...] Idealmente, seria uma cultura

aconchegante, quase abafada, que **unia as esferas pública e privada** de tal maneira que **criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era seu lugar**⁵⁰⁹.

E é esta imagem que o narrador ajuda a construir durante o livro. Já no início, Macário é apresentado ao leitor aos quatorze anos, mas “parecendo um macaco de dezoito”⁵¹⁰. O tratamento dado à personagem denuncia o lugar de enunciação do narrador e repete o trato concedido aos não-brancos no Brasil representado pelo livro. A opinião de Odulfo acerca do irmão se iguala à do pai: “[Macário] mal sabe as primeiras letras, vive a chafurdar-se nas negras da casa e das fazendas, não se duvide que eu já tenha uns dois sobrinhos aí pelas senzalas”⁵¹¹. Trago a palavra de Odulfo porque ela se converterá num prolongamento da vontade e da ganância paterna durante o livro. Trata-se de uma continuidade da visão racista e mesquinha de boa parte das elites nacionais. E nos parece ser a posição do autor João Ubaldo Ribeiro, ao defender no livro a posição dos dominadores ao encerrar as personagens negras nas amarras da linha de comportamento.

É preciso sublinhar que Macário vai de encontro a alguns valores que sustentam a posição acima da linha de comportamento, com destaque para o domínio da tecnologia da letra escrita. Mas carrega consigo “vícios de comportamento”, conforme palavras de Amleto, como a incontinência do apetite sexual. Assim como ocorre com Odulfo, Macário não demonstra, inicialmente, desejo pelo trabalho. A diferença é que o trato dado a Odulfo é mais brando. Este é visto (e se vê) como poeta, ao passo que o irmão mais novo é tido como malandro pelo pai.

Macário é tratado de modo diferente até a juventude, quando Amleto decide que o caçula irá para o Exército. A família Ferreira-Dutton se mostra impassível diante da decisão do patriarca. Não seria absurdo pensá-la como metonímia da família patriarcal brasileira, onde a voz do pai tem valor totalizante. Contudo, até este momento, Macário não tem consciência de que o desprezo

⁵⁰⁹ SOMMER, 2004, p. 46.

⁵¹⁰ RIBEIRO, 1984, p. 296.

⁵¹¹ RIBEIRO, 1984, p. 296.

que sente por parte dos seus se deve ao seu fenótipo e ao fato de se portar abaixo da linha de comportamento. Tampouco ele tem real dimensão de que o Exército, no contexto do livro, mais assegura o estado de coisas e, logo, o amplo poder de poucos, do que atua em função do povo oprimido.

Aos olhos de Amleto, o Exército representa uma das piores instituições nacionais: “o Exército não é uma ocupação honrosa, nem digna de um homem de bem, é coisa de rebotalho da Nação, como se nota, diante dos nossos olhos, a cada instante”⁵¹². Homem de bem, aqui, significa estar acima da linha de comportamento, fazer parte das elites e trabalhar com as funções ligadas apenas ao intelecto. Na visão do patriarca, as forças armadas são definidas como “batalhões de libertos desqualificados, escravos fugidos e estrangeiros de má procedência”⁵¹³, ou seja, o conjunto populacional de que queria se ver livre. Ao ingressar nelas, Macário paulatinamente percebe que o Exército é dois ao mesmo tempo: aquele formado pelo oficialato espelha os interesses dos poderosos, mantém a ordem disciplinar, oprime o populacho. Os negros e mestiços que aqui chegam tendem a se posicionar acima da linha de comportamento a fim de que sejam aceitos. Por outro lado, os praças, compostos majoritariamente por mestiços, os quais recebem soldos atrasados, são tão oprimidos quanto o povo pobre, veem-se obrigados a, mal aparelhados, empreender as missões mais perigosas. Assim como na sociedade, o Exército compunha-se de uma gradação epidérmica. Em sua base, estão os negros e mestiços. Em seu topo, os “arianos”. Em outros termos, alto e baixo escalão correspondem a lugares acima e abaixo da linha de comportamento, respectivamente. Macário travará no Exército uma desmedida luta contra o preconceito e as injustiças diversas. O sentido desta luta contra as adversidades existentes em sociedades racistas é descrita por Du Bois como “paredes apertadas e refratárias para os alvíssimos, mas implacavelmente estreitas, altas e incomensuráveis para os filhos da noite”⁵¹⁴.

⁵¹² RIBEIRO, 1984, p. 336.

⁵¹³ RIBEIRO, 1984, p. 336.

⁵¹⁴ DU BOIS, Willian Eduard Burghardt. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 53.

Do mesmo modo que os poderosos queriam se ver livres dos negros e mestiços, através da miscigenação e do branqueamento, no Exército, segundo o livro, os de pele escura eram logo direcionados às primeiras fileiras das tropas. *Viva o povo brasileiro* destaca, dentre outros, o episódio da Guerra do Paraguai como exemplo que comprova esta interpretação. Neste momento, Macário, já oficial combatente no conflito, toma consciência de sua condição e da condição em que vive seu povo. Logo, ele intensifica o processo de identificação com suas origens afrodescendentes e populares e passa a questionar o poder instituído.

Durante a Guerra do Paraguai, conforme denuncia o livro, era comum o saque a propriedades rurais por parte do Exército, a fim de obter suprimentos. Numa destas atitudes, um pobre colono viu todos os seus produtos agrícolas e criações levados pelos militares. Os produtos não só serviam para a subsistência, mas para o enriquecimento ilícito de oficiais sem escrúpulos. Paralelamente, os soldados estavam com os recebimentos vencidos havia meses, o que revoltou Macário. Este, inclusive, perguntou ao seu superior se seria permitido a ele pagar as despesas e prejuízos do próprio bolso. Se as próprias forças armadas não recebiam havia tempo, imagine-se o produtor rural saqueado. Eis a resposta à pergunta de Patrício Macário: “absolutamente. Não se deve acostumar mal essa gentalha. [...] De mais a mais, é o procedimento legal e não cabe ao militar questionar a lei”⁵¹⁵. Embora Macário cumpra a ordem, sua repulsa pela estrutura autoritária o faz aumentar a identificação com o povo e, ao mesmo tempo, salientar seus traços identitários afrodescendentes.

À revelia de seu superior, o oficial passa a promover pequenos auxílios em favor de seus comandados. Além disso, propõe-se a questionar os desmandos de seus pares em relação ao trato dado ao povo e aos subordinados. Em determinado momento do conflito, episódio chamado pelo livro de “Batalha de Corrientes”, na Argentina, ao vencer as tropas paraguaias, Patrício Macário senta-se num bar. Além da bebida, ele procura algum sentido para a guerra que não o enriquecimento das elites brasileiras ao custo do

⁵¹⁵ RIBEIRO, 1984, p. 389.

sangue dos mais pobres. Isto lhe amplia o desejo de retornar ao Brasil e se ver livre do oficialato. Em meio a seus pensamentos, aparece-lhe o capitão Vieira, o qual havia se escondido da referida batalha, cobrando que os pelotões fossem em busca do inimigo que partira em retirada. “Perseguir o inimigo como, Vieira? Perseguir o inimigo com oficiais como você, que desaparece na hora do combate, que ninguém vê enquanto dura o fogo”⁵¹⁶, responde Macário. E emenda: “que é que você sabe de uma verdadeira batalha, de uma verdadeira operação militar, espada virgem, canalha, poltrão, mentiroso, safado e descarado!”⁵¹⁷. Vieira contesta e Macário o afronta. O episódio faz com que este consolide sua postura em favor dos oprimidos. Ele, inclusive, dispara: “o Exército que sair dessa guerra não terá mais lugar para vagabundos como você [...], que só vivem para usufruir vantagens, que usam sua posição para obter mais e mais benesses”⁵¹⁸. Ledo engano o de Macário.

Ao retornar ao Brasil, o filho de Amleto não consegue perceber nenhuma modificação em relação ao trato dado ao povo. Às vésperas da abolição da escravidão e da proclamação da República, o negro continuava sem reconhecimento enquanto sujeito formador da nação. Isto lhe dizia respeito de imediato, já que, assim como muitos de seus irmãos de cor, não havia recebido o mérito devido enquanto combatente. Vale ressaltar que a liberdade foi prometida a muitos negros que foram à guerra. Contudo, esta não lhes foi concedida, tampouco os oprimidos puderam fazer parte do Exército. Todo este conjunto de fatores faz com que Macário caia em desilusão com o país e, também por isso, intensifique a denúncia dos desmandos dos poderosos. Em vez de se posicionar acima da linha de comportamento, ele faz questão de se colocar abaixo e passa a conviver com os mais pobres:

[Patrício Macário] começou a sentir uma grande afinidade com aquela gente. Não uma afinidade que significasse a assunção da vida idêntica, mas que tornava absurda toda sua existência anterior como se aquele povo não tivesse significado, como se não fosse parte dele, como se toda a Nação se resumisse àqueles com quem convivia, na verdade

⁵¹⁶ RIBEIRO, 1984, p. 463.

⁵¹⁷ RIBEIRO, 1984, p. 463.

⁵¹⁸ RIBEIRO, 1984, p. 463.

uma minoria que se julgava de europeus transplantados, que não sabia de nada do que se passava. Como construir um país assim?⁵¹⁹

É esta minoria que Macário procura combater. Ele promove pequenos abalos na estrutura ao questioná-la, talvez por isso tenha sido punido pelo Estado, o qual lhe designou uma chefia administrativa no interior da Bahia. O desfecho da personagem é a defesa explícita da abolição e da inserção do recém-liberto no seio da nação.

- Eu sempre tive a fama de esquentado e sou mesmo. Esquentado porque não suporto que violem direitos meus que considero sagrados. Então tenho simpatia pelos que procuram exercer esses direitos, que para mim são sagrados.
- Olhe que isto envolve a libertação dos negros, major...
- Digo-lhe a verdade: eu sou a favor. Sempre fui e agora sou mais, depois que lutei, lutamos, ao lado de tantos negros na Campanha⁵²⁰.

Portanto, pode-se perceber a trajetória de Macário como contraponto a de Amleto. Em outras palavras, o negrismo se manifesta no romance denunciando duas posições a partir da linha de comportamento. O militar não é parte do povo oprimido, mas com ela se identifica e por ela luta. Enquanto o pai procura o embranquecimento de seus hábitos, o filho enegrece seu modo de ver o mundo e agir na sociedade do racismo cordial. Ambos representam a natureza tensa das relações raciais brasileiras, pautadas, sem dúvida alguma, pelo dispositivo da linha de comportamento. Esta, como pontua Brookshaw, não se pauta pela cor da pele, mas pela cor das ações dos sujeitos.

Também abaixo da linha de comportamento encontra-se Maria da Fé (Dafé). O primeiro nome da personagem, Maria, é bastante comum a mulheres brasileiras. Já o sobrenome, Fé, coloca-a como esperança por um futuro mais digno para o povo brasileiro. Filha de Perilo Ambrósio com a escrava Vevé, ela é criada por Nego Leléu e tratada como neta. Enquanto as personagens ligadas ao campo do poder econômico são anunciadas pelo nome, aquelas ligadas ao grupo dominado detêm apelidos, pelos quais são tratadas durante a maior parte

⁵¹⁹ RIBEIRO, 1984, p. 509.

⁵²⁰ RIBEIRO, 1984, p. 496.

da narrativa. Este é um aspecto curioso em relação ao tratamento dado pelo romance a depender de seu lugar em relação à referida linha.

Dafé é “mulata”, “de pele azeitonada”, “cabelos praticamente lisos” e “os olhos verdes, verdes, verdes como duas contas”⁵²¹. O curioso é que a personagem carrega consigo marcas da miscigenação, cujo vetor aponta para a diluição dos traços afrodescendentes. Ela congrega os traços de uma espécie de brasileiro ideal, ou seja, síntese das matrizes formadoras do país. Chamam a atenção os traços gerais da heroína nacional: a cor escura da pele e os olhos verdes. Nota-se uma proposta integradora da configuração do povo brasileiro, o qual será reiterado em outros momentos da narrativa. Penso que esta seja uma das propostas do livro. Em tempo, seria este o custo da representação do heroísmo negro em *Viva o povo brasileiro*? Talvez porque se tratasse da personagem feminina mais bela, o livro a descreva valorizando justamente a mescla entre traços negroides e europeus.

A pele azeitonada e os olhos verdes operam como signos de uma tensa relação inscrita na trajetória da personagem. Enquanto negra e brasileira, a personagem escolhe o caminho da resistência aos desmandos dos poderosos, fazendo prevalecer em sua trajetória as marcas da diferença. Aqui, estas não significam resignação, mas estímulo à luta contra os abusos dos dominantes. Dafé procura resgatar a consciência étnica e ancestral afrodescendente de modo que pudesse causar pequenos deslocamentos na estrutura social, do mesmo modo como faz Patrício Macário. Talvez por isso ela tenha optado pela luta que atualiza o empreendimento messiânico, cujo representante maior, no Brasil, foi Antônio Conselheiro.

A sensualidade também é marca da personagem, como acontece com quase todas as personagens mulatas no âmbito do negrismo. Mas Dafé repete Vu, ou seja, ela age como animal erótico. A mulher devora o homem no romance. Esta imagem já era corrente em Pero Vaz de Caminha.

Vale destacar que Dafé é dotada de notória inteligência, assim como Xica da Silva e Mariana. E, na minha avaliação, esta característica é fundamental

⁵²¹RIBEIRO, 1984, p. 255.

para o posicionamento da personagem abaixo da linha de comportamento. “Mesmo quando ouvia calada uma repreensão, era visível que não se curvava, e seu olhar até quando de ternura, era sempre rebelde”⁵²², afirma o narrador, adiantando a postura da personagem em relação aos brancos. Esta característica pode ser confirmada em diversos episódios vividos por ela na escola. A pequena sempre se mostrou contrária aos castigos corporais, empregados frequentemente até início do século XX. Segundo o livro, mesmo em vias de ser castigada com a palmatória ou ser posta de castigo ajoelhada em milho catado, “coisas que nos outros meninos da escola incutiam terror”, ela “se mostrava indiferente, não chorando nem mesmo quando a aconselhavam a fazê-lo por esperteza, para abreviar a punição”⁵²³. Metaforicamente, Dafé se rebela contra a instituição disciplinadora, a qual pretende transmitir determinados comportamentos aos sujeitos a fim de garantir a vida em sociedade.

Ainda que não tenha estudado especificamente a escola, Michel Foucault, principalmente em *Vigiar e punir*, mostra como, historicamente, as práticas de poder sempre estiveram vinculadas a formas de “conhecimento”. Esta se estabeleceram como disciplina, pautando a construção das relações sociais e as diretrizes das instituições⁵²⁴. Neste contexto, a escola passa a ser um dos espaços institucionais privilegiados para os exercícios de poder disciplinar. Vale sublinhar que a disciplina não é a única modalidade possível do poder na avaliação de Foucault. Para ele, o poder disciplinar se constitui da junção de práticas disciplinatórias com dispositivos de regulação populacional, com objetivo de gerir, ao mesmo tempo, a vida dos indivíduos e a vida das populações⁵²⁵. Em geral, o poder é visto como algo que é exercido de forma vertical, de cima para baixo: como exemplo, a polaridade dominador-dominado, presente em *Viva o povo brasileiro*. Além disso, a repressão figura como característica preponderante das práticas de poder.

⁵²² RIBEIRO, 1984, p. 286.

⁵²³ RIBEIRO, 1984, p. 286.

⁵²⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 8.

⁵²⁵ FOUCAULT, 1990, p. 8.

Para Foucault, essa disciplina se constitui de métodos que possibilitam o controle do corpo nos menores detalhes, que garantem a submissão constante das forças do corpo, impondo a esse uma relação de docilidade-utilidade. Segundo o filósofo,

[o poder disciplinar] trabalha os corpos das pessoas - alunos, professores, delinquentes, loucos - manipulando-os e controlando-os, produzindo seus comportamentos⁵²⁶.

Conseqüentemente, o indivíduo é processo e produto das forças do poder que sobre ele incidiram. Estas forças se explicam a partir da explosão demográfica do século XVIII e do crescimento do aparelho de produção industrial. Curiosamente, este momento histórico coincide com aquele abordado pelo romance de João Ubaldo Ribeiro. Logo, a denúncia que Foucault faz bem se aplica ao livro em questão: faz-se necessário fomentar o desenvolvimento de um tipo humano adequado ao funcionamento, a manutenção e o fortalecimento da sociedade industrial capitalista. Nesse contexto, ocorre o que Foucault denomina de “dominação política do corpo”⁵²⁷, a qual objetiva transformar o sujeito em peça produtiva do sistema capitalista e, ao mesmo tempo, pouco questionador das estruturas de sustentação deste sistema. Esta estrutura funcionou bem para Amleto, mas não para Macário e Maria da Fé.

Se o poder disciplinar objetiva aumentar a utilidade dos corpos das pessoas, Maria da Fé é um exemplo de personagem que luta intensamente contra este tipo de regulação. Ela se recusa a se tornar economicamente mais lucrativa a um sistema que aprisiona o povo (e o corpo) e enriquece ainda mais os ricos. A personagem, ao se posicionar abaixo da linha de comportamento, vale dizer, se rebelando contra o poder disciplinar e defendendo sua origem negra e oprimida, afirma sua capacidade política e recusa a obediência e passividade esperada para os representantes de seu coletivo. Mesmo suportando castigos físicos (e diversas torturas psicológicas ao longo da

⁵²⁶ FOUCAULT, 1990, p. 161-162.

⁵²⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Ponde Vassallo. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 126.

narrativa), Dafé não se deixa inscrever como tipo de indivíduo dócil, submisso, menos crítico, menos questionador, com menor capacidade de revolta. Outra prova disso é que a personagem se “trancava em seu quarto apesar da proibição, para ler até mesmo livros estranhos dos quais não entendia nada”⁵²⁸. O narrador não especifica o teor destas leituras, mas o que se pode notar é uma tomada de consciência mais aguda por parte da personagem, a partir do contato com os livros.

Pode-se dizer, inclusive, que esta experiência repressora vivida na infância faz com que a personagem rompa o lugar social traçado pelos poderosos aos dominados, de modo que suas ações de alguma forma se ligam ao episódio. Anos depois, por exemplo, já de posse do “segredo da canastra” e pouco antes de se enveredar pela luta armada contra o Exército, Dafé adianta o método de Paulo Freire⁵²⁹, pautado pela emancipação do sujeito por meio do conhecimento, e abre diversas escolas nas áreas rurais do recôncavo baiano. Nestes espaços, não há intenção de disciplinar o corpo, mas de facilitar o desenvolvimento de sujeitos críticos, criativos, aptos à vida na sociedade do racismo. Os alunos eram negros, indígenas, mestiços e colonos pobres. A primeira delas tratava-se de uma “uma escolinha bem pequenininha mas decente, ali mesmo no Baiacu”, equipada com “cadernos, uma lousa grande, muitas lousas pequenas, as cartilhas do a-bê-cê e mais todo o material para bem ensinar as letras e as contas”⁵³⁰.

Maria da Fé, inclusive, reconhece a sabedoria popular justamente ao sair com sua mãe para pescar. A filha aprende os métodos com a mãe. O livro destaca a transmissão de conhecimentos entre as gerações, talvez como gesto de respeito à sabedoria popular afrodescendente. Durante o trabalho no rio, Dafé se admirou com a existência de “tanta ciência naquela gente comum, se admirou também de nunca ter visto nos livros que as pessoas como essas

⁵²⁸ RIBEIRO, 1984, p. 287.

⁵²⁹ A este respeito, vale conferir: FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 35 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007; FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 47 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008; e FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 48 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

⁵³⁰ RIBEIRO, 1984, p. 316.

pudessem possuir conhecimentos e habilidades tão bonitos”⁵³¹. Esta experiência ajudou-a a definir a concepção pedagógica das escolas que montou e a trabalhar pela emancipação do povo oprimido. Se o saber popular era pouco testemunhado na escola tradicional, era justamente porque nela o objetivo prioritário, como explicou Foucault, era o de disciplinar os sujeitos. Logo, suas capacidades criativa e analítica também eram tolhidas pelas estruturas disciplinares. O que Dafé testemunha, no episódio da pescaria, é que a linha de comportamento também é um dispositivo forjado e em certa medida definidor dos papéis sociais dos pobres e ricos, dos brancos e mestiços. “Quantos estudos não haveria ali”⁵³², pensa a personagem, ao questionar o repúdio das instituições tradicionais pelos saberes populares. Na verdade, a conclusão a que ela chega é a de que o conhecimento também é um campo marcado por disputas políticas, cujas tensas relações dizem respeito à manutenção de lugares de poder. Lugares, em última instância, no caso do romance, acima ou abaixo da linha de comportamento.

Em vez de se deixar assimilar, como fizera Amleto, Dafé passa a trabalhar pelo empoderamento simbólico dos dominados. “Agora vou ensinar vocês a ter orgulho”⁵³³, dizia ela a cada aula que ministrava. E, segundo o narrador, “ao preto ela ensinou a ter orgulho de ser preto, com todas as coisas da pretidão, do cabelo à fala. Ao índio ela ensinou a mesma coisa. Ao povo, a mesma coisa, bem como que o povo é o dono do Brasil”⁵³⁴. A concepção de povo aqui é aquela vinculada a um coletivo que partilha hábitos e costumes e uma determinada herança, ou seja, aos dominados, conforme este trabalho já esboçou páginas atrás. Nas escolas criadas pela personagem, eram discutidas noções de identidade, pertencimento, alteridade, poder, território e nação. Ela acreditava que, assim, seria possível fazer a verdadeira revolução, ou seja, a tomada do país pelo próprio povo. Dafé objetivava dismantelar as estruturas e grupos de poder vigentes no país. Se, por um lado, o combate através do

⁵³¹ RIBEIRO, 1984, p. 318.

⁵³² RIBEIRO, 1984, p. 318.

⁵³³ RIBEIRO, 1984, p. 519.

⁵³⁴ RIBEIRO, 1984, p. 519.

conhecimento é algo que ocorre em longo prazo, a luta armada traz resultados imediatos. E esta foi a próxima ação de Dafé. A luta armada aqui opera como metonímia de um conjunto de atos rebeldes populares que foram apagados pela história oficial brasileira, como as diversas insurreições de natureza messiânica no interior do Brasil.

Este questionamento ganha força quando Maria da Fé e os chamados “Milicianos do Povo”, grupo armado que combate desmandos dos governos e dos poderosos, decidem invadir várias cidades do Recôncavo Baiano e praticar atos considerados subversivos aos olhos do Exército. Pode-se entender aqui uma espécie de organização ilícita, é verdade, cujo papel também adianta aquele desenvolvido pelo crime organizado de natureza urbana. Vale perguntar até que ponto os Milicianos não são resultado do abismo social brasileiro ou mesmo das estruturas produtivas que alijam do bem-estar os despossuídos. Vejamos a ação destes rebeldes durante uma passeata de apoio à ação brasileira na Guerra do Paraguai:

disfarçados de caboclos do préstito cívico, os bandoleiros que se intitulam Milicianos do Povo aproveitaram o clima de festa para tomar de assalto a Coletoria e levar o produto da arrecadação. Não contentes com isso, obrigaram o coletor a assinar um documento no qual reconhecia que embolsava a maior parte do arrecadado e que vinha furtando e achacando os contribuintes, calculando os impostos leoninamente e acatando os mais diversos tipos de suborno. Ainda não contentes, distribuíram panfletos em que perguntavam se era possível haver um país independente em que o povo era escravo e os senhores empregados do estrangeiro. Perguntaram também se iam ao Paraguai lutar para defender um país que não era dos que iam lutar, mas dos que os enviavam à luta e permaneciam em casa, escrevendo poemas, fazendo discursos e ficando cada vez mais ricos⁵³⁵.

Eis a recusa mais profunda de Dafé e seus homens à domesticação e ao preconceito étnico. A justiça com as próprias mãos, aqui, se é uma ação cujo alcance é pequeno, também aponta para a necessidade das ações populares para a mudança do estado de coisas no país. Mais que isso, os Milicianos reescrevem, via ficção, a trajetória de resistência de diversos grupos apagados pela versão oficial. Como não poderia deixar de ser, a atuação do grupo ainda

⁵³⁵ RIBEIRO, 1984, p. 425.

levou em conta o esclarecimento da população sobre os desmandos governamentais e sobre o verdadeiro sentido da Guerra do Paraguai. Ao povo, por exemplo, na visão do livro, a Guerra nada trouxe de positivo, haja vista que nem mesmo os escravos que lutaram em solo estrangeiro puderam ser incorporados às forças armadas após o conflito, conforme lembrou a personagem Patrício Macário. Isso porque não foram assimilados, ou seja, não se limitaram a viver abaixo da linha?

Finalmente, é curioso considerar a posição do narrador acerca das ações dos Milicianos e dos demais representantes do povo. Os atos contestatórios destes são entendidos pelos outros personagens como contravenções, ao passo que as infrações praticadas por aqueles que se situam acima da linha são abrandados. O fato de tratá-los como “bandoleiros”, isto é, trapaceiros ou salteadores, denuncia o lugar de enunciação do projeto condutor do romance. Ora aqui, ora ali, o discurso politicamente correto, o qual, a meu ver, afina boa parte da narrativa, cede lugar à visão negativa em relação às investidas populares em prol de melhores condições de vida.

Não desconsidero a atuação do bilinguismo como modalização inerente à construção do romance, o que poderia explicar a diferente postura enunciativa para os dois grupos. Porém, não posso me furtar de dizer que o enunciador, aqui, espelha boa parte da concepção negrista, a qual estereotipa e rotula a ação de negros e mestiços no país da democracia racial. Não é possível dizer que esta visão espelha a do autor, mas é possível questionar até que ponto o posicionamento do projeto autoral se faz presente uma vez que ele é resultado das estruturas que pairam em nosso país. A este respeito, vejamos uma breve comparação entre Macário, Dafé e as outras personagens negras dos romances anteriormente analisados. Entedemos que Amleto é um caso a parte.

Assim como Macunaíma, os traços negróides, resultantes da miscigenação, se fazem presentes em Macário e perturbam o desejo de branquitude da nação. As missões destes “heróis” fracassam. Enquanto o primeiro retorna ao Uraricoera, talvez denunciando o não-lugar do negro na sociedade, o segundo se enclausura em sua casa de campo, evitando contato

com seus familiares após a Guerra do Paraguai. Ambos apresentam comportamento imprevisível e sexualidade bastante afluída. Este traço nos parece ser herdado da tradição sério-cômica, mais especificamente da carnavalização, que amplia as características marcantes de determinadas personagens. Este traço é corrente em todo o negrismo, pois Xica e Barão também o possuem de forma remarcada. E ele é fundamental para a explicação do país mestiço que é delineado pelo negrismo nos romances. Macário, Macunaíma, Barão e Xica repudiam a inserção no sistema produtivo capitalista, algo tão bem executado por Mariana e Sebastian. O segundo e terceiro personagens desta enumeração instalam e preferem a suspensão da ordem séria, típica da tradição carnavalesca, ao passo que os demais primam pela ordem séria cotidiana. Na periferia deste sistema estão localizados Muge, Salústio e Damião.

Por sua vez, Maria da Fé também congrega em si as marcas da miscigenação, cujo vetor é a diluição do fenótipo negro e a presença de traços europeizados, no desejo de recontar a formação étnica do país. Beleza e sensualidade marcam-na, assim como acontece com Xica e tantas outras personagens negras que secundariamente aparecerem nos romances. As atitudes dela ajudam a desconstruir o racismo, mas dilaceram o sujeito cindido, tal como ocorre com Macunaíma, Catarina e Damião. Dafé ainda congrega a natureza rebelde, assim como Julião e Antônio Paciência, colocando a si e aos demais numa tradição de resistência iniciada com Ganga Zumba e Zumbi dos Palmares. Os Milicianos do Povo, liderados pela personagem, dialogam em grande medida com os caifazes de Antônio Paciência. Em cena o resgate (típico do romance histórico modelar) e a reescrita em outras bases (típica da metaficção historiográfica) da trajetória de resistências do coletivo negro ao longo da história da nação. A inteligência inata e o domínio das Letras e Ciências alinha Dafé a Damião, Mariana, Sebastian e Macário. Há aqui o reconhecimento de uma linhagem de intelectuais negros. Do mesmo modo de Macunaíma e Macário, Dafé também recusa a isenção no modo capitalista de produção.

Todo este painel aponta, portanto, para a encruzilhada na qual se encontra *Viva o povo brasileiro*, entendendo-a como convergência de procedimentos presentes nas linhagens negristas anteriormente analisadas.

Ainda se faz necessário pontuar que o projeto do romance congrega negros acima e abaixo da linha de comportamento, de modo a oferecer ao leitor uma ideia do país como cenário múltiplo. Logo, as questões étnicas são “naturalizadas”, enfraquecidas em importância. O texto rompe com a dicotomia, é verdade, mas isso não o impede de se posicionar ao lado do clareamento ou ao lado da estigmatização dos negros. Vejamos a sintomática fala da personagem Leléu a este respeito:

Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem de fazer é tirar proveito do que puder, é se torcer para lá e para cá, é trabalhar e ser sabido. [...] E com sorte e muito trabalho, a pessoa sobe na vida, melhora um pouco de situação, mas povo é povo, senhor é senhor!⁵³⁶

Penso que o negrismo de Ubaldo até tenta solapar as diferenças e até mesmo valorizar o negro. Porém, em diversos momentos do texto, saltam imagens negativas deste conjunto étnico, quando o comparamos com o gesto inequívoco de valorização empreendido por Antônio Olinto, por exemplo. Estas imagens majoritariamente se ligam a personagens que estão abaixo da linha de comportamento. Seria uma forma de punição por causa da ruptura com o lugar social esperado pela sociedade do racismo cordial? O negrismo de Ubaldo, em minha avaliação, traveste o preconceito através da valorização de personagens que rompem com os lugares instituídos. Pena que estes são minoria.

Enquanto síntese do negrismo, ou seja, encruzilhada dele, *Viva o povo brasileiro* congrega todas as estratégias encontradas nos outros romances que integraram nosso *corpus*. Resta indagar até que ponto estas estratégias, ocorrendo no eixo dos vencedores, não espelham a concepção preconceituosa tão presente na cena social. Como tenho dito, *Viva o povo brasileiro* é apenas o ponto de chegada do negrismo, cuja rota conciliatória, chão comum desta

⁵³⁶ RIBEIRO, 1984, p. 373.

linhagem literária, será tratada brevemente. O desfecho deixará clara a proposta que apareceu apenas subliminarmente durante boa parte da narrativa: o livro mistura os procedimentos anteriores como dissimulação do real procedimento de construir o romance a partir das estratégias típicas das ficções de fundação. Logo, o segundo sentido da encruzilhada negrista será contemplado, a fim de encaminharmos as palavras finais deste trabalho. Portanto, o próximo passo será analisar os desfechos dos romances que compõem esta tese.

Capítulo 6 - Mediação e cordialidade

6.1 Ficções de mediação: os desfechos como corolários negristas

Conforme tentei explicitar anteriormente, os romances negristas estão orientados por aportes teóricos capazes de congregar num mesmo texto vetores ideológicos antagônicos. Isso fica claro ao analisarmos os desfechos dos livros. A linha de comportamento, como ponto de chegada do negrismo, instaura uma espécie de fronteira entre duas matrizes étnicas, a do branco e a do negro, entre dois modos de vida e, logo, entre duas sortes no destino da nação. Os universos branco e negro não são justapostos harmonicamente. Ao contrário, um à antípoda do outro, convivem tensamente. O conflito, entendido aqui de maneira ampla, é o elo entre os dois universos em choque. Se os romances não apontam vencedores para esta disputa, ao menos deixam ao leitor indícios reflexivos. O veredicto final fica para a recepção, portanto.

A meu ver, existe um diapasão conservador afinando a nota da leitura. Os textos literários revisitam e expandem horizontes relativos ao passado afro-brasileiro. Os projetos dos romances, enquanto *ficções de mediação*, ou seja, narrativas orientadas pela saída conciliatória para determinadas questões raciais, não recairiam em posturas do passado, tais como o branqueamento e a miscigenação pacífica? Se sim, os desfechos dos romances não seriam os momentos narrativos adequados para que os projetos conciliatórios emergissem, mesmo levando em conta a tentativa de um discurso emancipatório sobre o negro?

As intervenções dos autores na cena pública de fato significaram um posicionamento eficiente ao lado dos oprimidos. Antes de rascunhar qualquer tentativa de resposta, gostaria de arriscar a seguinte tese: em nossa literatura, assim como em nossa sociedade, a abolição da escravidão, temática quase que obrigatória nos romances negristas, acabou por fomentar o que chamo de *cultura do conflito*; e esta esteve presente em toda a linhagem de que trato. Entendo por cultura do conflito uma espécie de naturalização das animosidades

entre as partes, que se veem como antagônicas do ponto de vista das reivindicações e agendas sociais, e cuja linha de comportamento não só marca a posição no complexo social, mas define o lugar do sujeito no conflito e na própria sociedade. Esta linha, que pauta a cultura do conflito, está relacionada a uma gradação epidérmica, passaporte para as benesses do mundo oficial, qual seja branco, burguês, masculino, liberal, eurocêntrico e cristão. Isto porque a linha de comportamento não só corroborou decisivamente para a cultura do conflito, mas orquestrou uma relação de oposição entre os grupos étnicos no Brasil envolvidos na escravidão, somada à falta de propostas verdadeiramente integradoras para os recém-libertos. A literatura apenas espelhou os acontecimentos históricos e sociais neste caso.

Trata-se, pois, de uma instância cuja proposta é *mediar* conflitos com vistas à realização de um utópico projeto conciliatório. Tomarei emprestado o termo *mediação* segundo entendimento da ciência jurídica contemporânea, a qual, por sua vez, se baseia na Antiguidade greco-latina.

Do latim *mediatione*, o termo “mediação” designa originalmente intervenção humana entre duas partes, ação de dividir em dois ou estar no meio. O termo *mediação* foi tomado por diferentes perspectivas, designando, principalmente, interveniência, interferência, conjugação, religação ou elo estabelecido nas relações humanas, por meio de um elemento mediador. O termo em questão pode ser entendido também como um modo de predição e compreensão da realidade a partir do posicionamento de certos atores sociais frente à própria realidade.

Vários filósofos da Antiguidade Clássica, diante da necessidade de congregar dois elementos diferentes, apontaram para a necessidade de um *mediador* que era o elemento “neuro” capaz de encaminhar a resolução de conflitos. No pensamento clássico, desempenha função importante a chamada “mediedade”, ou “meio-termo”, cujo papel de mediador no raciocínio permite que se torne possível uma conclusão a partir de determinada premissa. Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles pontua a “mediedade” como virtude das almas elevadas, capaz de resolver as questões provenientes do excesso e da falta:

se a alguém comer dez minas de peso é muito e duas é pouco, não é verdade que o treinador prescreverá seis minas, pois isto talvez seja pouco ou muito para quem as receberá: para Milo será pouco, para o principiante nos exercícios será muito⁵³⁷.

O conceito de mediedade, formulado a partir da consideração do meio-termo como virtude, é essencial para o entendimento da ética proposta por Aristóteles, e, conseqüentemente, para o campo jurídico contemporâneo, para o qual a mediação significa a solução de conflitos entre duas partes em disputa. Diferente da negociação, na qual aquele que intervém representa o interesse de uma das partes, a mediação pressupõe a existência de um intermediário, pretensamente neutro, para a equação da controvérsia em pauta. Nesta perspectiva, a mediação delinea-se como um processo de solução de conflitos, por meio do qual os envolvidos dispõem do auxílio de um interventor, mas que atua de maneira interativa, promovendo a conciliação. O mediador, segundo o jurista José Maria Rossani Garcez, promove a aproximação das partes e faz com que elas possam melhor compreender as circunstâncias do problema existente e a aliviar-se das pressões irracionais e do nível emocional elevado, que lhes embaraça a visão realista do conflito, impossibilitando uma análise equilibrada e afastando a possibilidade de acordo⁵³⁸. Já segundo Dante Martinelli e Ana Paula de Almeida, o objetivo do mediador é ajudar as partes a negociarem de maneira mais efetiva. Para eles, o mediador não resolve o problema nem impõe uma solução. Sua função é *ajudar a buscar o melhor caminho* e fazer com que os dissidentes estejam de acordo com *o fim do conflito*. Assim, o mediador tem controle do processo, mas não dos resultados. “O objetivo é maximizar a utilização das habilidades das partes, de forma a capacitá-los a negociar da maneira mais efetiva possível”⁵³⁹. Com base nos aportes teóricos aqui citados, eis o sentido de mediação usado nesta tese:

⁵³⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Bauru: Edipro, 2002. p. 17.

⁵³⁸ GARCEZ, José Maria Rossani. *Técnicas de negociação. Resolução alternativa de conflitos: ADRS, mediação, conciliação e arbitragem*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2002. p. 53.

⁵³⁹ MARTINELLI, Dante P.; ALMEIDA, Ana Paula de. *Negociação e solução de conflitos: do impasse ao ganha-ganha do melhor estilo*. São Paulo: Atlas, 1998. p. 73.

processo por meio do qual uma terceira instância (mediadora) tem como finalidade encorajar e facilitar a comunicação entre as partes, a fim de que estas construam em conjunto a solução para o conflito, com vistas a um futuro conciliador.

Como resultado, a mediação deve ser capaz de restaurar a comunicação das partes; de reduzir os obstáculos emocionais e os ruídos da própria comunicação; de proporcionar reflexão sobre o conflito até se estabelecer uma consciência baseada na razão e na flexibilidade. O mediador deve congrega os diversos aspectos do conflito (psicológico, social e econômico, sem perder de vista a concepção de que todos estão inter-relacionados) para que sua missão logre êxito. Dessa forma, a mediação compreende um mecanismo de profilaxia à litigiosidade e de estímulo à pacificação social, por meio do exercício conciliatório oriundo do convívio entre as partes envolvidas.

O que tenho percebido é que o negrismo leva os romances analisados a apresentar desfechos conciliatórios, ou seja, saídas amenas para os conflitos de natureza étnica presentes no Brasil. Soa-me como aporia a postura dos escritores, uma vez que os textos operam no sentido de reler a história do negro brasileiro, destacar seus grandes feitos heroicos, celebrar personagens históricas ou do dia a dia, enfim, reencenar a História e a nação. Contudo, as saídas propostas não operam no sentido da cidadania plena, mas da mera mediação, a qual forja uma cordialidade harmônica entre brancos e negros desde que cada um esteja em acordo com sua linha de comportamento. Estariam os romances retomando a proposta alencariana de *Iracema*, onde a integração racial/nacional custou o desaparecimento da “virgem dos lábios de mel”? O apagamento das tensões e o apagamento do oprimido da cartografia nacional seriam as propostas por detrás das *ficções de mediação*?

O romance de Mário de Andrade, estudado nesta tese, parece reforçar este argumento. Vamos a ele.

Macunaíma apresenta um desfecho regido pela linha de comportamento e pela cordialidade. Isso sem falar da miscigenação, que direciona boa parte do projeto ideológico do livro. Após viajar pelos quatro cantos do país a procurar a

muiraquitã, o “herói” encontra o Talismã e vence seu inimigo, o gigante Vesceslau Pietro Pietra. Após este feito, o protagonista retorna ao Uraricoera, já bastante abatido e desgastado pelas aventuras e pela evidente inadaptação à civilização urbana. Ao retornar, perde novamente o talismã. Cabisbaixo, sai a procurar por toda a mata e rio sem, contudo, lograr êxito. Após se sentir deslocado também de sua cultura e território, o qual encontra já descaracterizado, Macunaíma decide morrer, e se deixa, assim, levar pela incapacidade de lutar contra o seu trágico presente. Ao ir para o céu, torna-se a constelação Ursa Maior, talvez para que fosse lembrado para todo o sempre.

A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu⁵⁴⁰.

A saída de cena de *Macunaíma* pode ser entendida como metáfora da vitória da civilização sobre o *outro*. Se quisermos, vitória da aculturação face às tentativas da alteridade em afirmar-se como sujeito. Deslocado, estrangeiro em seu próprio espaço, a personagem recai no “banzo”, sentimento ou doença atribuída aos cativos que desembarcavam no Brasil durante o período escravocrata. O signo aqui não parece gratuito, mas evidencia o lugar da protagonista na sociedade do racismo cordial. Nos termos desta tese, pode-se afirmar que o romance aponta ao final para a presença da linha de comportamento, já que o lugar assegurado para a personagem foi, em primeiro lugar, o exílio e a morte, já que o projeto negrista de Mário de Andrade não assegura lugar para aqueles que ousam se comportar acima da linha. A moral vencedora aqui é aquela regida pelo universo branco e pela civilização ocidental, tal como explicita o romance: “acabou-se a história e morreu a vitória”⁵⁴¹. Logo adiante, o texto ainda assevera: “os filhos dela [da tribo Tapanhumas] se acabaram um a um. Não havia ninguém mais lá”⁵⁴².

⁵⁴⁰ ANDRADE, 1997, p. 124.

⁵⁴¹ ANDRADE, 1997, p. 125.

⁵⁴² ANDRADE, 1997, p. 125.

Ao que parece, a memória dos filhos da tribo Tapanhumas não poderá ser contada, pois, segundo o romance, “nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos”⁵⁴³. Logo, a versão do dominado fica relegada ao esquecimento. O negro, portanto, é matéria literária, mas seu estatuto enquanto membro de determinado grupo social é deixado de lado pelo romance negrista de Mário de Andrade.

O romance *Xica da Silva* é outro dos que parece querer reencenar a conciliação como saída para as questões étnicas brasileiras. A certa altura do texto, João Fernandes recebe ordem de prisão por parte do Conde de Valadares. Xica está dormindo. Uma vez que a situação do casal mais poderoso do Tijuco já se tornara insustentável, dados os escândalos de diversas ordens, Fernandes se entrega sem pestanejar. Ao saber da deportação de seu marido, Xica vai à busca dele, porém sem lograr êxito, já que a caravela partira para Portugal.

A personagem fica sem rumo pelas ruas, é xingada, leva cusparadas, é agredida fisicamente, inclusive com pedradas. O sentimento purgado pela população deriva, sem dúvida alguma, das diversas ações empreendidas por Xica, seja para libertar escravos, seja para promover o empoderamento do coletivo afrodescendente, seja para rebaixar os brancos, ao propor-lhes tarefas normalmente destinadas à mão-de-obra cativa. Leio como vingança coletiva ao fato de a personagem atuar acima da linha de comportamento esperada para ela. Uma vez mulher de João Fernandes, o poder lhe estava nas mãos e, logo, boa parte da condução dos rumos do arraial. Em momento algum se considerou o fato (histórico) de Xica ter sido uma das mulheres mais importantes de seu tempo⁵⁴⁴.

Como seria de se esperar, as propriedades de Xica são saqueadas, de modo que ela acabou encontrando abrigo na Igreja de Nossa Senhora dos Pretos. Lá estava Zezé, filho de seu ex-senhor, abrigado da perseguição portuguesa, pois fora participante ativo da campanha Inconfidente.

⁵⁴³ ANDRADE, 1997, p. 125.

⁵⁴⁴ Cf. FURTADO, Junia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes – o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

De joelhos de novo, juntinho a Zezé, Xiquinha olha o sino por sobre a cabeça dormindo silêncios sorados de orvalho na noite avançada, já quase manhã. Pisada e nuinha, se agita em desejos com graça infinita. Se ri de Zezé rendido de todo, se ri do futuro que os definitivos só folgam na morte. Agarrada ao badalo, dá um grito de guerra, sacode com força memórias sem fim; num acelerado de máquina doida, emenda aleluias e abre, se rindo, clarão de vitória pra novos caminhos dentro do tempo que dorme lá fora⁵⁴⁵.

O livro termina com a cena da chegada de Xica e o súbito interesse sexual por Zezé. Ao se encontrarem, os dois reacendem o desejo de longas datas, mas agora temperado com a certeza de derrota de seus projetos. Curiosamente, o livro propõe a aproximação de Xica e Zezé, bem como o relacionamento sexual subjacente à cena, como conciliação das tensões. A imagem final reduz a personagem à negra voluptuosa e sempre disposta ao coito. Prova disso é que, ao contrário da versão histórica, retratada por Junia Furtado, em estudo citado neste trabalho, a Xica da Silva do romance de João Felício dos Santos não deixa nenhum descendente. Arriscaria dizer que a proposta é que as tensões étnicas se resolvem na cama e às escondidas, postura machista, dado o vetor da equação aqui: um homem branco possuindo uma mulher negra. Não estaria o texto reencenando a prática escravocrata, travestido de elaboração literária progressista, através do negrismo?

As tensões na cena são diluídas com a presença do sino, elemento de anúncio de novos tempos, de novos dias. Contudo, os novos dias propostos trazem consigo a poeira do passado. Se a proposta do romance é conciliar os opostos, a fim que seus conflitos sejam resolvidos no campo da intimidade, o discurso negrista é o elemento mediador por excelência. Ao propor o enlace íntimo como solução, o texto recua em sua vertente interna engajada, a fim de dar vazão ao que entendo como verdadeiro projeto: reencenar a miscigenação, a cordialidade e a linha de comportamento como aportes fundamentais para a feição da sociedade nacional. O discurso do mediador, aqui, está ainda pautado pelo conservadorismo.

⁵⁴⁵ SANTOS, 1976, p. 201.

O mesmo acontece no desfecho de *A marcha*. Após a configuração do plano de fuga de diversos cativos para o Jabaquara e, posteriormente, à assinatura do documento emancipatório pela Princesa Isabel, Laerte e Lu decidem ficar juntos, atualizando em pleno século XX o *happy end* romântico. Com sentimento de missão cumprida e de que a luta caifaz foi eficiente, o casal vai a Santos para que Laerte sacasse boa parte do dinheiro que seu pai lhe depositara durante anos e pudesse encaminhar a sua vida com a jovem. Os dois estavam em doce enlevo quando por eles passou uma figura estranha. Era um preto velho, com roupa molambenta e uma cartola humorística amassada sobre a carapinha esbranquiçada. Laerte o conheceu e gritou-lhe. Contudo, o africano não pode responder, dado seu estado de demência, mesmo liberto. Os mecanismos de inserção social dos negros não estavam na pauta dos anos seguintes à lei Áurea.

Laerte voltou para o lado de Lu.

Ambos estavam tristes. Depois de um longo silêncio, Laerte perguntou:

- Será que “eles” tinham razão, que nós incorporamos à nação dois milhões de seres desgraçados?

- Talvez. Desgraçados pelo branco. O castigo está no próprio crime. Mas um dia virá...⁵⁴⁶

O livro é o único a fazer *mea culpa* em relação à condução do processo abolicionista brasileiro. A condição de Muge, livre e louco, metaforiza a falta de projetos de inserção social dos recém-libertos, bem como o vazio de propostas de promoção da cidadania para os oprimidos. Ao menos, Laerte é capaz de refletir sobre isso. Entretanto, ao mesmo tempo em que denuncia as condições de produção da abolição, o livro, na mesma página, propõe a integração entre brancos e negros como saída para as questões étnicas que se instauraram desde então. Vejamos o sintomático abraço entre Laerte e Salústio, cena que fecha o romance:

[Laerte] teve o caminho embargado por um preto alto, quase nu, um pano de aniagem à volta da cintura...

- Pois não é que é sinhozinho?

⁵⁴⁶SCHMIDT, 1941, p. 152-153.

O ensacador limpava a testa com o braço e mostrava uma alegria infantil; o rosto quadrado, os olhos vivos, os dentes claros, tudo nele ria de satisfação.

- Salústio! É você, Salústio!

O branco e o negro abraçaram-se, como irmãos que se encontram depois de longa ausência, de muita luta⁵⁴⁷. [marcas minhas]

A cena não deixa dúvidas quanto à condução do processo de libertação dos cativos. Enquanto Laerte metaforiza o universo rico e branco, Salústio metaforiza o universo oprimido, negro, e “alocado” na liberdade, com poucas condições de subsistência. A vestimenta do segundo aponta a penúria do negro e um dos conflitos fundamentais da nação brasileira a partir do 13 de maio: a cada vez mais ampla desigualdade social.

O livro reitera um dos estereótipos de maior veiculação durante boa parte de nossa produção literária. Trata-se do “negro infantilizado”, o qual reage apenas com choro e emoção, sendo, portanto, incapaz de analisar friamente a realidade. Seria aqui uma tentativa frustrada de atualização de Léopold Senghor (“A emoção é negra”)? Contudo, o que mais chama a atenção é a frase de encerramento do romance. Mesmo diante de situações e trajetórias tão diversas, as quais apontam para os verdadeiros vencedores e vencidos da história, o que passa sem dúvida alguma por uma diferenciação étnica no país do racismo cordial, Laerte e Salústio, o branco e o negro, “abraçaram-se, como irmãos”. A meu ver, a saída encontrada pelo romance, diante da impossibilidade de esconder os conflitos étnicos e sociais pós-libertação, e diante da inegável condição do negro na sociedade de classes, foi mesmo a conciliação. O abraço, na minha leitura, é a metáfora deste conagraçamento entre grupos outrora antagonicos. O texto opera, portanto, no sentido de mediar as relações e tensões e promover a paz social. O encontro dos dois se deu, de fato, depois de muita luta. Contudo, quem é o vencedor desta luta? O abraço parece querer apagar a existência de um vencedor e de um vencido da história. A cultura do conflito, portanto, se faz presente, mesmo em uma ficção de mediação, cuja ênfase da missão conciliatória aparece de saída, como uma proposta para o presente e promessa de futuro.

⁵⁴⁷ SCHMIDT, 1941, p. 153.

Já em *Os tambores de São Luís*, a mediação e a saída conciliatória se fazem presentes também pela via integradora entre brancos e negros. A proposta de esquecimento do passado e do conseqüente apagamento de conflitos é colocada no desfecho. Durante quase toda narrativa, há destaque para o vasto conjunto de lutas das quais participa Damião. Contudo, ao final da narrativa, após praticamente sucumbir à inequívoca situação do negro pós-abolição, o protagonista acaba interiorizando a postura do branqueamento. Logo quando a abolição foi proclamada, os ex-escravos saíram às ruas a fim de cobrar seus senhores pelos seus infortúnios. A multidão enfrentou a tropa policial e se dirigiu ao Palácio do Governo. Lá, a pedido da multidão, Damião subiu ao palanque e desferiu um discurso pouco coerente com a trajetória de lutas empreendida por ele. Este discurso, aliás, será o elemento responsável pelo isolamento do personagem, o qual se vê sem forças e argumentos para a continuidade de seu trabalho de mediação entre o povo e o Governo.

- Viva a Princesa Isabel, sim, porque **a ela devemos a igualdade de todos os brasileiros. Não há mais senhores e escravos: há irmãos.** E é em **nome desse sentimento de fraternidade nacional que estou aqui**, pra vos pedir que **nos unamos, negros e brancos, em favor da paz.** [...] Não estamos aqui para nos lançar uns contra os outros. Estamos aqui empenhados em que haja paz, em que haja concórdia, em que haja união, repelindo todos os atos e palavras que possam nos dividir! **Não é a hora da guerra – é a hora da fraternidade!** Não é a hora dos punhos cerrados – é a hora das mãos que se apertam!⁵⁴⁸
[marcas minhas]

Curioso, porque o combatente Damião parece ter desistido de sua luta por melhores condições de vida para seus irmãos de cor justamente quando era necessário utilizar uma de suas melhores armas: o discurso. O personagem parece ciente de que boa parte de suas lutas foram e ainda são em vão. Damião “abandona”, portanto, a militância e se integra à vida familiar. Vai conhecer seu trineto, razão, segundo o livro, pela qual ele ainda encontra forças para viver. A reivindicação que se segue ao discurso de Damião não cobra a integração

⁵⁴⁸ MONTELLO, 1976, p. 472.

verdadeira do negro na sociedade de classes. Limita-se à defesa da paz social, passando por cima das desigualdades oriundas do cativo. Soa paradoxal o posicionamento do protagonista, pois esta era justamente a postura defendida pelos integrantes do Governo, pelos fazendeiros e pelos industriais que já começavam a se instalar no Maranhão. Damião acaba reproduzindo o próprio discurso da elite, em última análise. Esta cena não soa também como anúncio da “tese” defendida pelo romance, qual seja, a promoção, via mediação, do abrandamento dos conflitos? Por trás desta postura mediadora, a meu ver, reside a defesa da conciliação e do branqueamento como soluções para os conflitos étnicos por que passam o Brasil.

Também chama a atenção o fato de o livro louvar o vetor da mestiçagem, tendo como pano de fundo o trineto de Damião. Sua filha, negra, casa-se com um mulato. Sua neta casa-se com um branco. Sua bisneta, idem. Logo, o trineto é mestiço. O fenótipo branco total não é atingido, mas o trineto de Damião parece simbolizar o “moreno” como fenótipo ideal para o Brasil. O livro defende o mestiço como brasileiro ideal:

E nisto Benigna tornou a apontar no retângulo da porta, chamando-o [Damião] agora para conhecer o Julião [seu neto].

- **É clarinho** – preveniu-lhe.

E quando ele [Damião] se curvou sobre o berço, muito emocionado, sentindo os olhos úmidos, ela lhe foi dizendo, enquanto erguia o candeeiro, para dar mais luz sobre a criança:

- Tem tua cara, meu filho. Até o nariz cható é teu. Olha a testa. Também é tua. E esse beicinho espichado. Tudo teu. **É mais para branco que para preto: moreninho, como um bom brasileiro**⁵⁴⁹. [marcas minhas]

Em minha leitura da obra, a tese por traz do projeto do romance é a de que o moreno étnico, cujos traços africanos pouco são visíveis, funciona como personificação de uma (não tão) nova face nacional, com seus resíduos africanos e indígenas selecionados e purificados pela assimilação ao molde europeu.

⁵⁴⁹ MONTELLO, 1976, p. 479.

A saída conciliatória aqui é justamente a defesa da mestiçagem como elemento capaz de resolver os problemas étnicos do Brasil. Uma vez que o romance praticamente esteve afinado pela cultura do conflito em sua quase totalidade, a mediação proposta pelo projeto autoral pontua a diluição do negro como solução para os conflitos étnicos. O romance de Montello vê no mestiço o brasileiro ideal e capaz de congrega, justamente através de seu fenótipo, a paz social. A saída proposta pelo texto não rompe as fronteiras do racismo, já que os traços africanos e afrodescendentes dão lugar aos traços da branquitude. A saída cordial leva em conta também a pretensa passividade do negro neste processo de assimilação e apagamento. A mediação é uma proposta conciliatória, porém utópica para o Brasil. Reviveríamos propostas típicas do pensamento autoritário brasileiro? Teríamos conseguido abandonar a miscigenação proposta por Alencar, ou somente teríamos trocados os agentes sociais, sem alterar qualquer milímetro a essência da proposta branqueadora? Hoje, já teríamos conseguido apagar o “ressentimento do cativo”?

O desfecho de *A casa da água*, de Antônio Olinto, aborda a morte de Sebastian, então presidente do Zorei, e o nascimento de Mariana Nova. Mais do que qualquer outro momento do romance, a finalização é embalada pelos *orikis* endereçados ao morto e ao futuro do país: “ó poderoso chefe, que nos abandonas agora que nos deixas na solidão [...] que possas voltar com mais força e poder”⁵⁵⁰. O canto de saudação reitera os grandes feitos não só da personagem, mas de seu coletivo, o que implica pensar o retorno de seus familiares do Brasil para a África. Estes feitos são aludidos no último parágrafo do texto, quando o berro de Mariana Velha pode ser entendido como expressão épica dos retornados:

De repente [Mariana] soltou um berro, não foi um choro, que nunca chorara, mas berro, ó berro que atravessou o areal, que chegou à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piauí, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virava mulher, do poço arrancado da terra, ó berro que vinha do umbigo, da barriga, dos intestinos, e subia por todo corpo antes de sair pela boca,

⁵⁵⁰ OLINTO, 1975, p. 367.

ó berro que era berro de velha e de criança, ó berro que era berro, só berro, só berro⁵⁵¹.

O berro de Mariana ganha intensidade quando líderes de oposição tramaram golpe para derrubar Sebastian, o presidente. Segundo o livro, ele foi morto de modo acidental. A morte de Sebastian metaforiza a desagregação de seu povo, já que ele se configurava como líder consensual da maioria das etnias de seu país. Nota-se um duplo final trágico: o primeiro no plano familiar e o segundo no plano público. É bastante curioso o fato de o livro tratar da louvação da trajetória do negro e terminar com a morte dele. Este final aponta para a instabilidade política do continente africano e para as sucessivas guerras civis. Mas é exatamente a morte o elemento que insere a personagem diretamente no panteão heroico do país. Pode-se dizer que se trata do passaporte para a inserção dela no imaginário do povo.

O custo desta fixação heroica da personagem é o seu desfecho trágico e a própria morte. Estes aspectos têm sido soluções constantes em diversos livros da literatura brasileira em que se fazem presentes personagens negros. Outros romances negristas, inclusive, trouxeram a mesma solução, tais como *Macunaíma* e seu retorno melancólico ao Uraricoera; Xica da Silva e sua fuga para a Igreja dos pretos, no romance que dá nome à personagem; a loucura de Muge, em *A marcha*; e o assassinato do filho de Damião em *Os tambores de São Luís*. A meu ver, a linha de comportamento se faz presente em *A casa da água* (e nos outros romances de nosso *corpus*) justamente porque assegura o lugar comum para o negro. A ruptura com os estereótipos processada durante todo o livro não acontece ao final. No caso do texto de Olinto, apesar de todos os esforços para a representação positiva do negro, ele acaba ocupando o mesmo lugar de outros personagens negros da tradição. O autor, na minha visão, embora o mais “honesto” de todos os negristas, ainda deixa escapar traços apegados à consciência corrente de nossas letras. Ao menos não há traços da cordialidade tão presente em outros romances.

⁵⁵¹ OLINTO, 1975, p. 368-369.

A causa negra é voltada para o futuro, assim como a abolição e a integração do negro na sociedade é tratada por outros textos negristas. O nascimento de Mariana Nova, “a menina que, no fim do século, seria a mulher mais importante da África ocidental”⁵⁵², segundo o texto, assume ares de esperança por um futuro promissor e livre de incertezas políticas. A neta carrega consigo o mesmo nome da avó, talvez para congregar tradição e ruptura e ultrapassar a linha de comportamento em que se encerra Sebastian.

Porém, o texto também se configura como ficção de mediação, justamente porque tenta resolver os conflitos subjacentes à morte de Sebastian, os quais arrastam conflitos étnicos dentro do próprio Zorei, através do *oriki* que expressa a trajetória de Mariana e seus percalços. Além disso, a solução dos conflitos se dá no plano do porvir, através da esperança depositada em Mariana Nova. Há por parte do autor inequívoca fuga dos dilemas étnicos.

Em *Viva o povo brasileiro*, paralelamente à narração dos atos contestatórios praticados pelos Milicianos do Povo, ganha corpo na narrativa o amor entre Dafé e Macário. Na minha visão, este encontro folhetinesco dissimula a atenção do leitor dos fatos que envolvem os enfrentamentos diversos ocorridos no Brasil.

Como lembra Doris Sommer, as narrativas nacionais na América Latina são quase invariavelmente histórias de amantes perseguidos pela desgraça representando determinadas regiões, etnias, posições políticas, interesses econômicos entre outros⁵⁵³. O que importa é a superação e a resolução dos conflitos em prol da união do casal. A paixão deste e o desejo de conjugalidade chegam até um público acostumado ao sentimentalismo na esperança de conquistar as mentes partidárias juntamente com seus corações.

Concordando com a autora de *Ficções de fundação*, penso que esta natureza de paixão forneceu uma retórica para os projetos hegemônicos, no sentido de conquistar o adversário através do interesse mútuo, ou do “amor”, ao invés da coerção. Através das trajetórias de Patrício Macário e Maria da Fé, por

⁵⁵² OLINTO, 1975, p. 368.

⁵⁵³ SOMMER, 2004, p. 20.

exemplo, é acesa a chama do desejo pela felicidade doméstica que invade os sonhos de prosperidade nacional. Os projetos de construção da nação conferem um propósito público à paixão provada de ambos os personagens. Sem dúvida, o autor foi estimulado tanto pela necessidade de preencher uma lacuna da história que ajudaria a dar legitimidade à nação quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal.

A narrativa de extração fundacional, recheada pelo negrismo, *sendo história e ação literária*, torna-se parte da campanha de construção da nação. O papel da narrativa aqui é (re)ensinar ao povo brasileiro a sua história, os seus hábitos que estão em processo de consolidação, e as ideias e sentimentos que vinham sendo modificados por acontecimentos sociais e políticos de diversas ordens.

João Ubaldo Ribeiro estimula imaginações comunitárias basicamente através da camada intermediária de personagens e leitores que constituíam a manifestação mais autêntica do sentimento nacional. Ao se identificar com heróis e heroínas negras e mestiças, os leitores são motivados a imaginar um diálogo entre setores da nação, a realizar uniões convenientes. Como lembra Sommer, a paixão não correspondida na história de amor produz um excedente de energia que pode esperar vencer a interferência política entre os amantes⁵⁵⁴. Ao mesmo tempo, a enormidade do obstáculo confere à história de amor um sentido quase sublime de propósito transcendente. Daí o elemento maravilhoso presente em muitas narrativas desta natureza. Cada obstáculo encontrado pelos amantes serve para aumentar seu desejo mútuo. Conseqüentemente, cada obstáculo também aumenta o amor pela nação possível, espaço em que esse caso de amor poderia se consumir. Esses obstáculos são, quase sempre, uma convenção social ou um impasse político, isto é, eles são públicos e interpessoais, e não somente diferenças íntimas e particulares entre os amantes. As tensões inevitáveis que impulsionam a história são externas ao casal. Os amantes têm que imaginar seu relacionamento ideal através de uma

⁵⁵⁴ SOMMER, 2004, p. 67.

sociedade alternativa. Eles tornam o princípio mediador que impele a narrativa como se fosse uma promessa.

É preciso ressaltar que os heróis são feminizados, ou seja, possuíam aparência delicada e sentimentos sublimes semelhantes o suficiente aos de jovens moças idealizadas para desenvolver com ela laços íntimos. Ao mesmo tempo, as heroínas, como Maria da Fé, são viris, combativas, admiravelmente capacitadas e de princípios, que enfrentam a polícia, conspiram para escapar à opressão e salvam seus heróis refinados⁵⁵⁵. Logo, estas personagens se localizam abaixo da linha de comportamento.

A relação entre o romance nacional e as histórias de amor está presente em *Viva o povo brasileiro*. Sobre este assunto, Doris Sommer, em *Ficções de fundação*⁵⁵⁶ sublinha o vínculo entre os processos de construção das personagens e a simbolização que elas assumem na narrativa. Para a pesquisadora, esta relação entre amor e pátria, cujo caráter é ao extremo alegórico, aponta para o desnudamento da realidade. Sommer ainda acrescenta que a paixão do par envolvido nas tramas romanescas congrega a união conjugal e/ou sexual e chega até um público sentimental na esperança de conquistar as mentes partidárias justamente com seus corações⁵⁵⁷. Neste sentido, política e narrativa são inextricáveis na história da construção nacional.

Narrativas desta natureza, segundo a estudiosa, tendem a fazer do amor uma virtude capaz de unir elementos políticos e sociais no mesmo plano. A cada superação, fortalecem-se tanto a consciência de pertencimento à terra, quanto às configurações identitárias dos envolvidos. O par, portanto, representa uma espécie de microcosmo da nação. Os fracassos figuram como obstáculos ao desenvolvimento nacional paralelamente aos sucessos, que operam como movimentos fundadores. Nesta medida, as nuances amorosas da “conquista” eram bem-vindas, uma vez que a sociedade civil devia ser cortejada e

⁵⁵⁵ SOMMER, 2004, p. 31.

⁵⁵⁶ SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves & Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁵⁵⁷ SOMMER, 2004, p. 20-21

domesticada, segundo a pesquisadora, e, na minha leitura, até o fim do século XX, no caso brasileiro.

Viva o povo brasileiro se insere em grande medida nestas afirmativas de Doris Sommer, embora não seja um romance de fundação propriamente dito. Eis aqui a tomada de decisão que a encruzilhada negrista solicita. Os mestiços Patrício Macário e Maria da Fé, por exemplo, localizados abaixo da linha de comportamento, tal como definida por Brookshaw, são os principais escolhidos para compor a inauguração da nova “raça” brasileira. Os obstáculos que eles precisam vencer não estão ligados apenas a impedimentos amorosos, como nos romances românticos, cujo exemplo modelar, no Brasil, é *Iracema* (1865), de José de Alencar. No livro de Ubaldo, o grande desafio é a própria consciência dos indivíduos, uma vez que eles sabem que precisam cumprir suas trajetórias de lutas, ainda que isso signifique abstenção da continuidade de suas das experiências amorosas. Uma vez representantes da Irmandade do Povo Brasileiro, Macário e Dafé assumem, durante toda a narrativa, o compromisso de luta em favor dos oprimidos. Ambos vencem os infortúnios gerados pela condição étnica e pela classe na sociedade do racismo e, ao mesmo tempo, a consciência empenhada os faz esquecer paulatinamente a paixão que os ligou em determinado momento do livro.

Conforme este trabalho pontuou, para Maria da Fé, a luta acontecia contra as injustiças e os desmandos dos poderosos. Já a Macário, a partir do momento em que ele se identifica com os oprimidos, passa a criticar a origem do poder dos dominadores, combate-lhes aos atos de corrupção e, por fim, denuncia, através da escrita de um livro, a “mentiralhada oficial” e os “relatos dos historiadores panegiriqueiros que eram a regra geral”⁵⁵⁸. Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca, de certa forma, Patrício Macário se confunde como autor do romance⁵⁵⁹. O ponto de intersecção entre eles é a tentativa de desmitificar a palavra do poder e apontar caminhos através dos quais seja possível questionar os sentidos e espaços construídos pelos poderosos. Macário

⁵⁵⁸ RIBEIRO, 1984, p. 571.

⁵⁵⁹ FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Reinos negros em terras de maravilhas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1993. (Tese de doutorado). p. 265.

e Dafé defendem e simbolizam um novo estado de coisas, reconhecem outras versões para a composição da história nacional, traçam outros percursos identitários para os mestiços, para os aliados do poder ou, enfim, aqueles que se posicionam abaixo da linha de comportamento. O par recusa as inscrições programadas pelo colonialismo, mas não sai ileso das armadilhas da mestiçagem. Expliquemos:

À antípoda do casal burguês tradicional, o qual sustenta as narrativas fundacionais modelares, a relação entre Macário e Dafé se pauta pela defesa da autonomia dos indivíduos. Dentro das possibilidades definidas pelas trajetórias de cada um, o amor é eternizado, embora a presença não o seja. Isso acontece seja através das constantes lembranças dos momentos vividos, das inexoráveis marcas que cada um deixou sobre o outro, seja através da concretização deste amor, o filho Lourenço.

Em *Viva o povo brasileiro*, a presença de Lourenço reproduz os procedimentos típicos do romance burguês. Ele representa o “homem mais nobre e mais forte” cuja missão é “não só sobreviver como prevalecer”⁵⁶⁰. O mestiço neste livro é bem visto; porém, é preciso sublinhar, ele é o corolário mediador dos conflitos nacionais, uma mistura conciliatória e ciente de suas origens. Isto fica evidente justamente pela escolha do nome, Lourenço. O nome é derivado do Latim (*laurentius*), que quer dizer “homem de Laurentum”, uma região da Itália, provavelmente assim chamada por causa dos seus louros ou baía de árvores. Assim Lourenço, em língua portuguesa, significa “coroadado de louros” ou, ainda, “aquele que veio de Laurentum”, e indica “uma pessoa de temperamento forte e inflexível, o que acaba por lhe trazer tanto admiradores incondicionais quanto inimigos ferozes”⁵⁶¹. Vale lembrar que os nomes próprios guardam um significado simbólico ou etimológico, porém nenhum deles expressa qualquer tipo de relação significativa que os distinga dos nomes comuns como uma classe.

⁵⁶⁰ RIBEIRO, 1984, p. 266.

⁵⁶¹ Cf. <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/lourenco.htm>, acesso em 02 de janeiro de 2013. Definição semelhante pode ser encontrada em AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997.

Além de vocativos e referenciais, os nomes próprios designam pertencimento a uma determinada comunidade (família, clã, etnia, origem, etc), uma vez que as coletividades tendem a estabelecer razoáveis regras para nomear. Desta maneira, os nomes se tornam habituais e, logo, são como originais de um dado grupo, associando o portador do nome a esse respectivo grupo. Nesta perspectiva, o ato de nomear os seus membros é uma das formas que as comunidades encontraram para manipular e controlar a natureza, o que inclui manipular uns aos outros. Vale lembrar que o ato de nomear também incide parcialmente na construção das identidades, já que os nomes são escolhidos às novas gerações pelas mais velhas.

Não é exagerado afirmar que os antropônimos possuem um referente, sendo um signo linguístico completo, uma vez que indicam a pessoa de quem se fala, o assunto, quando inseridos no discurso. Nesse ponto, tem-se a questão dos nomes mitológicos, literários, históricos, com sua carga metafórico-emocional, suas associações positivas e negativas, aproximando-os dos nomes comuns, já que formam até derivados (força hercúlea, fome pantagruélica, atitude maquiavélica, teoria marxista, dentre outros exemplos). Essas associações nem sempre estão nítidas para todos os falantes que as empregam, pois dependem da partilha de um imaginário comum. Em algumas culturas, o nome próprio confere poder e prestígio ao seu portador.

Segundo Maria Lucia Mexias-Simons⁵⁶², os nomes fazem parte integrante do que se apresenta ao outro; é a segunda observação que se faz do recém-conhecido, sendo a primeira, a aparência física⁵⁶³. Aderem a seus portadores, confundindo-se nomes e nomeados, fato nem sempre levado em conta no ato de escolha dos nomes, ao menos em nossa cultura. Procura-se uma suposta eufonia, uma homenagem nem sempre devida e da qual, às vezes, o nomeador se arrepende. Normalmente, carrega-se o nome pela vida inteira, restando o

⁵⁶² MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. "Os nomes e sua possível motivação". Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela. V. 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 695-709.

⁵⁶³ MEXIAS-SIMON, 2005, p. 696.

recurso a alcunhas, hipocorísticos, na tentativa de suavizar um nome não agradável.

Com base em historiadores e antropólogos, menciona-se o fato de, para algumas sociedades, estar o nome indissolúvelmente ligado ao destino de seu portador, tornando-se, até mesmo, evitado juntamente com seu portador, quando este apresenta comportamento indesejável⁵⁶⁴. No caso de *Viva o povo brasileiro* a personagem Lourenço, mestiça e bastante clareada, pode ser entendida como síntese do povo brasileiro, cujo clareamento lhe resume a essência e destino. O nome é colhido na cultura do dominador. Penso que o substrato desta ação é o alinhamento tácito com o grupo hegemônico. As palavras de Doris Sommer se aplicam bem aos significados do nascimento de Lourenço:

a miscigenação era o caminho para a perdição racial na Europa, mas era um meio de redenção na América Latina, um meio de aniquilar a diferença e se construir um sonho profundamente horizontal e fraterno de identidade nacional. Era um meio de imaginar a Nação através da história futura, como um desejo que funciona através do tempo e, no entanto, deriva seu poder irresistível do fato de se sentir natural e a-histórico⁵⁶⁵.

Enquanto corolário nacional, a personagem opera como “a cor do Brasil” e, ao mesmo tempo, um projeto possível de povo acima da linha de comportamento. Vale lembrar que a mestiçagem, embora presente em quase todos os episódios do livro, não ganha relevos de destaque por parte dos narradores. Cabe ao leitor estabelecer os nexos em relação a este fenômeno pulverizado nas páginas do romance. Alguns breves exemplos ilustram este meu raciocínio. O “caboco” Capiroba, por definição, congrega a mescla entre índio e negro. O resultado de sua ação é a morte. Vu, filha de Capiroba e também mestiça, estabelece laços íntimos com Sinique, holandês capturado, e, desta relação entre mestiço e europeu, nasce Daê, a qual é estuprada por Perilo Ambrósio. Daqui, nasce Dafé, a exótica mulata de olhos verdes, mãe de

⁵⁶⁴ MEXIAS-SIMON, 2005, p. 696-697.

⁵⁶⁵ SOMMER, 2004, p. 57.

Lourenço. O livro, portanto, opera um paulatino clareamento de seu povo brasileiro, o que, resume, a meu ver, a cor do projeto nacional do romance. Não se trata da mesma operação executada em *Os tambores de São Luís*, por exemplo? Lourenço, nesta medida, é tomado apenas como ilustração mais relevante, cuja origem pode ser encontrada nas primeiras páginas da obra.

Para finalizar, é preciso recordar que a mestiçagem, cuja tradução é o clareamento do povo brasileiro, tenta emplacar um comportamento acima da linha. Ora aqui, ora ali, algumas personagens rompem com este esquema. Penso que o projeto autoral utiliza este artifício como forma de dissipar a atenção do leitor para o clareamento. Porém, Lourenço é tão axial que desnuda a posição pretendida pelo texto em relação ao posicionamento dos mestiços frente à linha de comportamento.

É preciso reconhecer, contudo, que a linha de comportamento aqui aponta para a polifonia inerente ao livro, a qual também denuncia a relação entre dominadores e dominados como faceta constitutiva da nação. É como denuncia Du Bois:

A história do Negro americano é a história dessa luta – este anseio por atingir a humanidade consciente, por fundir sua dupla individualidade em um eu melhor e mais verdadeiro. Nessa fusão, ele não deseja que uma ou outra de suas antigas individualidades se percam. Ele não africaniza a América, porque a América tem muitíssimas coisas a ensinar ao mundo e à África. Tampouco desbotaria sua alma negra numa torrente de americanismo branco, porque sabe que o sangue negro tem uma mensagem para o mundo. Ele simplesmente deseja que alguém possa ser ao mesmo tempo Negro e americano sem ser amaldiçoado e cuspidor por camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara⁵⁶⁶.

Antes de finalizar esta seção, é preciso considerar que tanto Lourenço quanto o neto de Damião atualizam os sentidos do nascimento de Moacir, personagem de *Iracema* (1865), de José de Alencar.

O escritor Romântico esboça um dos mais geniais traços de construção da identidade nacional, justamente através da fusão do nativo com o português. Moacir, o filho da dor, desponta como expressão mestiça e ideal para o futuro da

⁵⁶⁶ DU BOIS, 1999, p. 54

nação que se afirmava naquele momento. Há autores, como Hilário de Azevedo, que defendem a obra de Alencar como metonímia da formação do Brasil, tomando como base a releitura espacial e étnica que o romancista faz do país. Para o crítico, o ponto central do fenômeno literário Alencar é a criação de um estilo nacional, ou seja, a obra como expressão literária brasileira⁵⁶⁷, justamente porque a forma e os procedimentos literários sustentam um esboço de nação presente e um projeto futuro do país. A cena de nascimento de Moacir bem o diz:

Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.
Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.
A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.
- Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento⁵⁶⁸.

Talvez Iracema não tivesse consciência de que o sofrimento dela ainda seria sentido por diversas mães de brasileiros, cujas identidades seriam apagadas. Ou, em nome de um racismo velado, as diferenças tivessem que ser silenciadas. A literatura aqui não é somente o espaço da fantasia ou do da fruição, mas veículo de condução de um perigoso projeto conservador. Talvez se sentindo impotente diante do desejo conciliador por vias do apagamento das diferenças, não tenha sobrado alternativa a não ser Iracema sair de cena como muitas mulheres em grande parte das ficções oitocentistas saíam. Eis as últimas palavras da personagem, logo ao deixar com Martin o resultado do envolvimento de ambos como síntese étnica: “recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe! [...] o estame de sua flor se romperá”⁵⁶⁹. E o romance, por sua vez, parece espelhar o pensamento autoritário brasileiro, ilustrado aqui através de Sílvio Romero:

⁵⁶⁷ AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar – sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Rio de Janeiro: Cadernos da Serra, 1979. p. 27.

⁵⁶⁸ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 201.

⁵⁶⁹ ALENCAR, 1965, p. 210-211.

Dentro de dois ou três séculos a fusão étnica estará talvez completa e o brasileiro mestiço bem caracterizado. Os mananciais negro e caboclo estão estancados, ao passo que a imigração portuguesa continua e a ela vieram juntar-se a italiana e a alemã. O futuro povo brasileiro será uma mescla áfrico-indiana e latino-germânica⁵⁷⁰.

Este futuro parece improvável. Moacir, o “filho da dor”, traz no rosto o problema de sua identificação mestiça. Lourenço, idem. Alencar, Romero, Montello e João Ubaldo Ribeiro parecem apontar uma saída para o Estado tratar da questão da identidade nacional, ao mesmo tempo em que concedem discursivamente, uma posição satisfatória para os projetos das elites brasileiras, isso sem contar que suas palavras afinam, de alguma forma, o negrismo no romance brasileiro durante o século XX.

6.2 Uma literatura cordial?

O que pretendo debater neste momento é exatamente a domesticação que se fez e ainda se faz, no campo da literatura, daquele que não ocupa a posição hegemônica em nossa sociedade, mais especificamente do sujeito afro-brasileiro. Isto como resultado de um projeto literário pautado pelo abrandamento dos conflitos étnicos, cuja saída, como foi dito, é o branqueamento dos sujeitos. Defendo que o ponto de chegada do negrismo no âmbito do romance, como resultado do abrandamento dos conflitos, seja a proposta de uma *literatura cordial*, ideia que procurarei explicitar nas próximas linhas.

Defendo, pautado em *O homem cordial* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, a existência de um projeto literário de assimilação por parte dos romances negristas. Defendo também que as raízes deste processo já estavam presentes nos procedimentos literários do próprio Romantismo brasileiro, o qual “inaugurou” o contato cultural intenso (e tenso) entre o português e o indígena e excluiu da configuração nacional o afrodescendente.

⁵⁷⁰ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4 ed. 1 t. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, p. 86.

Visto inicialmente como benigno, o *outro* causa atração e desejo de conhecimento, apreensão de seu *modus vivendi*. Neste ponto, há uma questão fundamental para a literatura: quem enuncia o faz de determinado *lugar* e, acima de tudo, toda prática discursiva é processo e produto de uma prática social, moldada pelas estruturas que a sustentam.

Isso fica claro se analisarmos as diversas aparições do indígena no século XIX. O Romantismo, por exemplo, insistiu em construir os contornos de nação, seja através da assimilação e idealização do índio, seja através da conjugação do casamento e do amor, como sustentáculos de nossas bases liberal e burguesa, ou seja, ainda por uma espécie de “esquecimento” - ao qual eu não hesitaria chamar de estratégico - do negro, enquanto sujeito integrante da nação. Não vou arrolar uma lista de textos e autores para isso por pensar que se trate de terreno bastante repisado. Arrisco-me apenas a repetir que o indianismo foi demasiadamente revisitado pelas páginas de nossa fortuna crítica e, por sua vez, o negro no Romantismo está descrito, dentre outros, pelos louváveis trabalhos de Heloísa Toller Gomes.

Nunca o indígena frequentou tanto as páginas de nossa literatura como no século XIX. Embora ele não fosse sujeito-autor dos textos, figurava como protagonista, numa concepção que Flávio Kothe chamaria dentro da categoria dos heróis altos, de “heróis nacionais”, ou seja, síntese da formação de um determinado povo. Comprometidos com o sistema de dominantes próprias do grupo hegemônico, estes heróis personificam a “alma” desse povo segundo a ideologia que, num certo momento, seja a dominante⁵⁷¹. Talvez por isso o índio do Romantismo seja de fato um europeu de arco e flecha nas mãos, ao passo que o negro figura pendularmente como vítima ou algoz. Ao menos, é o que sugere Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, com o qual concordo plenamente, quando diz que

também não seria outra a explicação para o fato de se considerarem aptos, muitas vezes, os gentios da terra e os mamelucos, a ofícios de que os pretos e os mulatos ficavam legalmente excluídos. O

⁵⁷¹ KOTHE, Flávio R. O herói. 2 ed. São Paulo. Ática: 1987. p. 55.

reconhecimento da liberdade civil dos índios – mesmo quando se tratasse simplesmente de uma liberdade ‘tutelada’ ou ‘protegida’, segundo a sutil discriminação dos juristas – tendia a distanciá-los do estigma social ligado à escravidão. É curioso notar como algumas características ordinariamente atribuídas aos nossos indígenas e que os fazem menos compatíveis com a condição servil – sua ‘ociosidade’, sua aversão a todo esforço disciplinado, sua ‘imprevidência’, sua ‘intemperância’, seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas – ajustam-se de forma bem precisa aos tradicionais padrões de vida das classes nobres. E deve ser por isso que, ao procurarem traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média, [...] escritores como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde⁵⁷².

Minha prerrogativa é a de que no romance negrista vigorou uma conformação mestiça para nossa sociedade. Isso se reflete diretamente nas imagens de negros e nas soluções conciliatórias mediadas pelos romances.

Ao comentar sobre as estratégias de colonização do Brasil pelos portugueses, Sérgio Buarque de Holanda ressalta que a mestiçagem representou “notável elemento de fixação ao meio tropical e não constituiu, na América Portuguesa, fenômeno esporádico, mas, ao contrário, processo normal”⁵⁷³. Foi em parte graças a esse processo que eles puderam, sem demasiado esforço, construir uma nova pátria longe de Portugal.

O contato entre o português e os outros povos na América precisava ser ritualizado, a fim de amenizar as diversas violências da colonização. Neste sentido, entra em cena a literatura, a qual bem ilustrou a mestiçagem e, paralelamente, ajudou sem dúvida alguma a construir a nação brasileira a partir das diretrizes ideológicas dos conquistadores portugueses. Não é preciso repetir que foi, sobretudo, das camadas dominantes que saíram grande parte dos nossos escritores e dos homens de estado até meados do século XX. Novamente é Sérgio Buarque de Holanda quem assinala o fato de que

o português entrou em contato íntimo e freqüente com a população de cor. Mais do que nenhum outro povo da Europa, cedia com docilidade

⁵⁷² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. 33 reimp. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 156.

⁵⁷³ HOLANDA, 2010, p. 66.

ao prestígio comunicativo dos costumes, da linguagem e das seitas dos indígenas e negros. Americanizava-se ou africanizava-se, conforme fosse preciso. Tornava-se negro, segundo expressão consagrada da costa da África⁵⁷⁴.

Por traz desta aparente docilidade de caráter, reside um arcabouço de estratégias de domesticação e assimilação do outro, de modo a “naturalizar” as diferenças, amenizar a violência e promover a cordialidade.

Em Sérgio Buarque, a cordialidade não tem *a priori* valor social, político ou moral. Ela ganha sentido pelo significado etimológico. *Cordial* tem sua origem mais longínqua em *cord(d)*-, “coração”, e, mais recentemente, no latim medieval, a palavra *cordialis* significava “relativo ao coração”. Nesta acepção, o termo se refere ao transbordamento para a vida comunitária de emoções e sentimentos originados no coração do indivíduo, conforme acrescenta Silvano Santiago⁵⁷⁵. Ele antecede, portanto, qualquer *aplicação* social, política ou moral, por esse ou aquele intérprete de Sérgio Buarque. Eis as palavras do autor de *Raízes do Brasil*:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, [...] representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São, antes de tudo, expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante⁵⁷⁶.

O conceito precede, portanto, qualquer *decisão* de significado. Cordialidade é afeto, inicialmente sem endereçamento ou direção político-social ou significado preconcebido. O homem cordial pode trilhar o caminho do bem e o caminho do mal, do amor e da violência, da concórdia e da discórdia.

⁵⁷⁴ HOLANDA, 2010, p. 64.

⁵⁷⁵ SANTIAGO, Silvano. “Destino: Globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade”. In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 162-181.

⁵⁷⁶ HOLANDA, 2010, p. 146-147.

Está equivocado o bom samaritano que avança um único sentido da cordialidade - o do bem -, e o congela como *virtude* do brasileiro. Está equivocado o perverso que avança um único sentido da cordialidade – o do mal -, e o congela como *defeito* do brasileiro⁵⁷⁷.

Uma característica, pois, da cordialidade e que será de extremo proveito pelo negrismo presente nos romances estudados é seu caráter *indecidível, ambivalente*. A cordialidade pode expressar tanto a concórdia quanto a discórdia. Compete ao usuário definir seu sentido pelo uso que dele faz. Ao considerar a cordialidade como característica intrínseca da linhagem negrista, quer-se dizer que o vocábulo nunca significa apenas polidez, embora tenha, paradoxalmente, de significá-la para que haja a *possibilidade* do bom convívio social entre brasileiros totalmente diferentes que estão em contato (tenso) diuturnamente. Fazendo das palavras de Silviano Santiago as minhas, “o Brasil, comunidade nacional e cosmopolita, não pode ser um agrupamento de indivíduos só bondosos ou só ferozes. São bondosos e ferozes”⁵⁷⁸. O brasileiro busca a *familiaridade* entre opostos em casa e na cena pública e na política também. A literatura onde o negrismo ocorre, da mesma forma, carrega a indecível marca da cordialidade e a reflexão sobre a importância dela como mecanismo de compensação e de conagração comunitário nos momentos históricos de crise e diferença.

Desta maneira, não é exagero considerar que nosso temperamento, enquanto *homo cordialis*, admite fórmulas de reverência, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar possível. Nesta perspectiva, percebe-se que as relações sociais no Brasil, as quais são vistas também no campo literário, quase que imperiosamente passam por uma espécie de necessidade de intimidade para que frutifiquem, de modo que qualquer distanciamento de natureza profissional seja antipático aos olhos da sociedade. O que isto tem a ver com a literatura? Na minha leitura, o conflito familiar está tão presente nos romances negristas, porque é extensão do conflito

⁵⁷⁷ SANTIAGO, In DUARTE & FONSECA, 2001, p. 177.

⁵⁷⁸ SANTIAGO, In DUARTE & FONSECA, 2001, p. 178

social. Em outras palavras, o pessoal e o público são tratados quase que da mesma maneira, por meio de tramas que refletem o pensamento autoritário brasileiro. O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira presente em grande medida nos textos negristas. Se a sociedade se assenta na cordialidade e hierarquia das relações, traçando, inclusive, “lugares étnicos”, a literatura, enquanto microcosmo que é, também repete as mesmas diretrizes do mundo real. E isso reflete diretamente a forma como se representa o outro no romance negrista: é necessário domesticá-lo, torná-lo palatável, assimilá-lo, dissolvê-lo, branqueá-lo, folclorizá-lo, reduzi-lo um projeto de idealização, atitudes sempre travestidas de boas intenções, no sentido de aparente integração no projeto de pátria-mãe-gentil. Fiquemos com a precisa análise de Sérgio Buarque de Holanda:

nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas do ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa contra a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas sua sensibilidade e suas emoções⁵⁷⁹.

Eis, portanto, o ponto de chegada do negrismo no romance brasileiro do século XX, objeto desta tese.

⁵⁷⁹ HOLANDA, 2010, p. 147.

Considerações finais

O negrismo não é um movimento articulado através de manifestos ou qualquer meio de arregimentação. Trata-se de uma linhagem de romances que utilizam o tema negro enquanto procedimento constitutivo de suas narrativas. Enquanto fenômeno, o negrismo de que tratamos encontra ambiente propício já em fins do século XIX, didaticamente falando, mas passa a ganhar força pelos primeiros anos do Modernismo, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade; atravessa o século XX, até perder fôlego em meados dos anos de 1980, com *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Mesmo assim, encontra forças para chegar à década de 1990, quando é publicado o livro *O trono da rainha Jinga*, de Alberto Mussa.

A linhagem em questão bebe nas fontes do Cubismo europeu, o qual utiliza o negro enquanto tema, a partir de uma enunciação externa e que o coloca como exótico. Pode-se dizer que os sujeitos textuais em ambos os casos atendem a um desejo de renovação temática tanto nas artes plásticas quanto nas Letras. O negrismo no universo do romance brasileiro ainda dialoga com o negrismo poético caribenho, assim como encontra pontos em comum com o negrismo poético brasileiro, com o qual se entrecruza em diversos aspectos.

O *corpus* desta tese buscou caracterizar, metonimicamente, as tendências negristas no âmbito romanesco. Assim, procurou-se focar os textos mais significativos das linhagens estudadas, levando-se em conta os objetivos deste trabalho. Pode-se dizer que o tema negro é *um* dentre os temas e não o motivo mais importante das agendas literárias dos escritores. Arriscaria dizer que, em alguns casos, se tratou de um “modismo” ou um deslocamento por um circuito temático cuja urgência chamava a atenção não só para os problemas nacionais ainda sem solução, como os étnicos, mas também despertava a atenção de diversos leitores.

Um bom argumento que nos sustenta é que as vertentes negristas seguem tendências gestadas pela literatura canônica já no início do século XX, o que contribui para maior circulação da linhagem como um todo. A vertente que

chamo sério-cômica apresenta como ponto de partida *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no embalo da redescoberta nacional, por meio de um ritual antropofágico de elaboração literária. O resultado deste cadinho de influências é uma literatura carregada de riso, a qual deságua nas inequívocas inversões e estilizações de personagens. Veja-se também *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos. Esta perspectiva negrista recai em estereótipos do século XIX, além de inaugurar uma série de imagens negativas de negros, embora seja necessário reconhecer o mérito de trazer para a cena pública o debate sobre o protagonismo negro na sociedade brasileira, ainda que ao custo da criação de imagens questionáveis e que já adiantam a cordialidade como bandeira literária do próprio negrismo.

A vertente historicista herda da sério-cômica a cordialidade e o desejo de trabalhar o protagonismo negro. Ligada também ao regionalismo e ao romance de corte social de 1930, esta tendência aposta numa linguagem enxuta e no resgate de episódios em que os negros estiveram inseridos como sujeitos dos fatos históricos, tal como acontece em *A marcha*, de Afonso Schmidt, e em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello. O questionamento da ordem patriarcal e seu autoritarismo controlador merece relevo, justamente porque, na visão negrista, é um elemento a ser superado para que se recontem a trajetória do afrodescendente no Brasil. Ousaria dizer que o negrismo historicista pretende trabalhar parte da história do negro no Brasil, mas, ao fazê-lo, nota-se que a perspectiva branca não é alterada. Prova disso é que os sujeitos textuais merecem mais atenção e espaço quando escravos do que quando não escravos. Merece louvor o resgate de importantes episódios como a luta dos caifazes em prol da libertação dos cativos e a campanha abolicionista na capital Maranhense. No entanto, desprender-se da escravidão enquanto motivo literário para tratar do coletivo negro seria uma prova de compromisso com uma visão histórica menos autoritária. Não quero cobrar que a Literatura deva ser o suplemento da História; ao contrário, faço este apontamento porque o escritor, para construir seu microcosmo e seus sujeitos textuais, apoia-se em uma determinada perspectiva histórica, a qual jamais é isenta de certezas e

ideologias. Questiono, sim, o perigo de uma história única e de um ponto de vista literário consensual.

A vertente metaficcional, a qual dialoga irrestritamente com o romance pós-moderno, começa a se desenvolver a partir do final da década de 1960. É a que propõe de maneira mais incisiva o consenso enquanto saída para as questões étnicas brasileiras. Se, por um lado, as personagens negras são representadas de maneira profunda, com destaque para seus dramas pessoais e interiores, por outro as imagens e os enredos apontam para terrenos repisados em nossa literatura, justamente porque pretendem revisitar a formação nacional, direta ou indiretamente. O negrismo neste caso propõe a diluição do fenótipo negro e a linha de comportamento enquanto fronteira social para este coletivo. Ao menos, o romance de Antônio Olinto consegue criticar a falta de projetos para a inserção do recém-liberto na sociedade de classes. Ainda, o texto em questão apresenta ex-escravos ou negros livres que se tornam intelectuais e abrem o debate acerca da importância do intelectual negro, tanto no processo abolicionista quanto para arregimentar a coesão de seu coletivo no pós-abolição. Há um mosaico de estratégias de combate, cujo protagonismo negro se faz presente nestes romances, talvez, a meu ver, para camuflar a tese miscigenadora que de fato preside os livros. Gostaria de conferir destaque ao romance do autor mineiro, pois o retorno de afro-brasileiros à África, motivo principal da narrativa, opera como reencenação da trajetória do negro e atualização da própria história do negro no Brasil e naquele continente. *No entanto, o enfoque novamente está preso ao período da abolição.*

Na encruzilhada negrista, *Viva o povo brasileiro* bebe dos procedimentos negristas utilizados pelas linhagens anteriores. Ao representar os negros a partir de uma imaginária linha de comportamento, o texto ilustra universos distintos (dominadores e dominados) e dissimula o desejo de reescritura de uma narrativa capaz de refundar a nação. A questão é que este texto recai na miscigenação para os problemas de natureza étnica vividos no Brasil.

No que tange à tematização do negro, são reconhecidos os esforços dos trabalhos dos autores brancos, canônicos ou não, de nossa literatura. Muitas

vezes, representaram consciência possível para determinada época. Até os anos 1970, muitos conseguiram cavar espaço para a inserção das alteridades na arte da palavra. Muitos podem questionar que se trata de uma visão externa, sem dúvidas, mas mesmo assim foi uma forma válida de levantar as demandas do outro/pelo outro. Localizo a década de 1970 do século passado, pois considero como divisor de águas a série *Cadernos Negros*, a qual, de fato, consolida uma permanência editorial de autores afrodescendentes, o que resulta na formação de um público leitor. A partir dos anos de 1980, paralelamente à ascendência da chamada literatura afro-brasileira, iniciada na década anterior, o negrismo enquanto procedimento começa a perder o sentido de sua existência. Logo, se estabelece o sistema, na concepção que Antonio Candido desenvolve em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos* (1959). Não apago as iniciativas anteriores à série citada, mas o sistema não se fechava até então, por diversas razões, que não me são caras discutir aqui. Neste sentido a desassimilação, proposta pelos negristas, é positiva.

Na minha visão, o negrismo contribuiu significativamente para a incorporação da cultura afro-brasileira na literatura *tout court* do país, especialmente do Nordeste, Minas Gerais e em São Paulo, lugares onde a presença de escravos havia sido a maior e a mais longa – e esta parece ser a explicação mais plausível. Por essa razão, evidencia-se, a meu ver, uma ressignificação do nativismo, baseado no elemento africano, em alguns escritores negristas, os quais, sem dúvida, contribuíram para “desassimilar” o negro, porém não deixando de recair em exotismos e estereótipos. Trata-se de uma tomada de postura por parte do escritor, tanto para combater a “arte pela arte” e o tradicionalismo quanto para inserir-se como agente transformador social. Contudo, não posso me abster da crítica a estas posturas. E é neste ponto que questiono a eficiência da desassimilação “feita de fora”, porque, na minha visão, reside aqui outro perigo: um interesse meramente paternalista pelas alteridades. Assim como David Brookshaw, penso que o condicionamento do escritor branco ao simbolismo tradicional da relação *branco X preto* pode trair seu preconceito interior, esteja ou não escrevendo em favor do negro, ou usando

sua cultura em demonstração de seu próprio nativismo. E isto também indica sua incessante dependência dos valores culturais europeus.

O negrismo contemplou uma vasta gama de temas. Abordou a abolição, centrando-se em muitos momentos dela; discutiu a falta de projetos para a integração do negro na sociedade; trouxe a chave risível, a fim de inserir, por meio dela, a figura do afrodescendente; questionou a violência incidente contra os de pele escura; resgatou personagens históricas afro-brasileiras; recontou capítulos pouco conhecidos do nosso passado; discutiu imagens de negros recorrentes ao longo de nossa literatura; e, por fim, tratou da miscigenação e do branqueamento como saídas para os problemas étnicos do país.

A autoria dos textos é de sujeitos brancos ou mulatos. Não há a experiência do ser negro colocada de maneira subjetiva, ainda que na tentativa de simular um enunciador interno à negritude. Isso não é um problema, mas evidencia o ponto de vista externo que preside os textos.

Falando em ponto de vista, os narradores se colocam em terceira pessoa. A “fala pelo outro”, que se processa nos romances analisados em nosso trabalho, define o negrismo e o afasta da literatura afro-brasileira propriamente dita. Isso porque os enunciadores se colocam o tempo todo como brancos, ainda que simpáticos aos problemas que envolvem os negros. Em diversos momentos, estes são elementos axiais para a discussão de outros temas, como a formação nacional.

A linguagem, matéria-prima dos romances, aponta para o aproveitamento de ritmos, de palavras e de construções sintáticas já utilizadas em outros momentos, como no negrismo caribenho. Ela se comporta como tentativa de veiculação de todo um conjunto de valores africanos e afro-brasileiros que são disseminados nos textos que analisamos.

Não há consideração quanto à formação do leitor negro, ao contrário do que acontece com a literatura afro-brasileira. O leitor é entendido pelos romances, onde o negrismo se faz presente, de maneira ampla. A preocupação étnica se faz presente nos temas, na linguagem, na enunciação. O horizonte de

recepção não é dado de maneira explícita por nenhum dos romances analisados.

Macunaíma foi um dos textos pioneiros em tratar o negro em nossa literatura através da chave do riso. Esta chave operou como espécie de “benção risonha” que autorizou a entrada do negro no texto, bem como a discussão do nacional, agora levando em conta outros horizontes representativos para além do europeu e do indígena. O romance se situa de maneira ímpar no conjunto de produções de sua época. O elemento maravilhoso operou ora como parte da benção risonha, ora como condutor de estereótipos, os quais se veem na construção do corpo, na realização das ações e nos discursos da personagem Macunaíma e de outras de pele escura. O imaginário ainda se liga a um disfarçado eurocentrismo, cuja prova mais substancial se dá com a morte do “herói”.

Na mesma linha do riso está *Xica da Silva*. O texto procura iluminar a trajetória da personagem histórica, embora não a trate com o devido rigor e valor que parte do discurso histórico faz. O riso, neste livro, também opera como benção risonha que autoriza a construção da personagem por meio dada sedução como característica inerente à mulher negra. Tudo isso num universo em que as regras do dia-a-dia são suspensas e diversas situações inverossímeis conduzem o enredo. Se, por um lado, esta imagem reduz a personagem aos poderes de seu corpo, entendido como elemento de troca social, por outro o livro sugere que esta disponibilização do corpo funciona como empoderamento da personagem na cena pública. Mesmo dada aos prazeres carnais, Xica não concebe filhos. O lugar para ela é o do sexo, não o do lar. Outra prova disso é que ela não se casa com João Fernandes. A última página do romance, inclusive, representa Xica e Zezé, dois “excluídos” da sociedade em que viviam, em pleno enlace sexual, aos sons do sino da Igreja.

A marcha reorienta a chave do riso. Embora ela ainda se faça presente, o foco é abordar episódios históricos que contaram com a participação do coletivo negro. A escolha do autor foi iluminar o movimento caifaz e as diversas interfaces que o referido coletivo com ele instaurou. Assim, destacou-se o

heroísmo negro. Para isso, as agruras da escravidão ganharam espaço. Pouco se disse sobre o pós-abolição, o que nos sugere que as imagens de negros no livro ainda se prendem ao cativo. Logo, pouco se pensa numa história para o negro tratando-o como sujeito integrado à sociedade capitalista. Talvez por isso, a violência sobre os corpos tenha sido a tônica das cenas, que assumem tons de denúncia. O sistema escravocrata, por sua vez, é representado já em crise, de modo a anunciar outra era. Curiosamente, esta era não levou em conta o sujeito negro.

Os tambores de São Luís também focaliza revoltas em que negros estiveram presentes. Para isso, a narrativa se constrói a partir das lembranças de Damião. Todo o microcosmo que envolve os momentos anteriores à abolição da escravatura no Maranhão ganha espaço no livro. Diversas estratégias empreendidas pelo coletivo negro ganham relevo, por meio de intervenções de personagens determinadas. O livro, porém, dissimula a miscigenação como proposta paradoxal a todo este conjunto de lutas. A saída conciliatória, cujo vetor aponta para o clareamento do negro, fica evidente ao final do texto, quando o mulatinho, trineto de Damião, é concebido como brasileiro ideal.

A casa da água reconta a trajetória negra a partir de cenas pouco abordadas pela história e pela literatura brasileira. Estas cenas abordam, majoritariamente, o retorno de afro-brasileiros à África e suas contribuições para os dois espaços. O destaque fica por conta das imagens positivas para personagens como Mariana e Sebastian, as quais estão ligadas ao sucesso financeiro e político. Estas representações, associadas às posturas e discursos emancipatórios por parte destas personagens, rompem com as imagens de negros correntes em nossa literatura, onde impera o prisma negativo.

Viva o povo brasileiro se situa como ponto de convergência das linhagens negristas estudadas. Ele congrega o riso, a dimensão histórica e metaficcional em um romance cuja marca é a pretensão de reescrever a formação nacional. Enquanto encruzilhada, o texto repete as mesmas estratégias dos demais analisados, inclusive apontando para a miscigenação como saída para os problemas étnicos do país. Não seria demasiado afirmar que o livro em questão

opera como “epitáfio do negrismo”, pois condensa propostas cujo ambiente cultural em que o texto é publicado não lhe é favorável.

Como tenho pontuado aqui e ali neste trabalho, salta aos olhos o lugar de enunciação de textos produzidos pelos autores brancos sobre a cultura negra. Claro que este ato não deixa de trazer avanços. É óbvio que a questão de assimilação e desassimilação envolve mudanças sutis no papel e nas diversas roupagens das imagens de negros. Via de regra, um texto estritamente etnocêntrico, por exemplo, enfatiza os estereótipos negativos do negro, representando-o como selvagem, como violento ou como elemento subjugado na sociedade, de modo a tratar a presença cultural do afro-brasileiro como retrógrada e primitiva, sem promover qualquer relativização (e, sobre isso, já se posicionaram diversos estudiosos). Penso que esta atitude é reflexo de quem aspira que o Brasil seja um país de brancos. O texto negrista, por outro lado, é mais propenso a retratar o negro e sua cultura como possuidores de qualidades instintivas e de uma espiritualidade saudável. Por consequência, o Brasil, transmutado em literatura negrista, é o instrumento com o qual o escritor, se não rejeita, ao menos questiona a cultura e os valores sociais a partir de sua própria classe. Com isso, corre-se o risco de o afro-brasileiro tornar-se essencialmente uma figura mítica e plástica, um produto do populismo e exotismo estético de seu criador.

No âmbito de minha pesquisa, tenho percebido a presença da linha de comportamento como força motriz de vários romances para além das primeiras décadas do modernismo, momento analisado por Brookshaw. Os escritores negristas tratam o negro de forma semelhante: por um lado, como positivo e branqueado, digno de ser inserido na sociedade brasileira, desde que acima da linha de comportamento, e por outro lado, como bárbaro, selvagem, primitivo, se abaixo da referida linha, pois assim acentua sua afrodescendência.

Assim, para o negrismo, era mister clarear a conformação étnica do país. Nesta visão, o contato sexual entre *homens brancos* e *mulheres negras* era um fator positivo e decisivo para a diluição do fenótipo escuro, algo corrente nos romances aqui estudados. Por fim, a linhagem negrista aponta para uma relativa

ampliação de possibilidades sociais oferecidas aos mulatos, porque, uma vez advindos do patriarcado, poderiam mais tarde se integrar ao mundo do homem branco, mais especificamente nas cidades. Curiosamente, os romances analisados insistem em representar majoritariamente o negro ora como escravo, ora como sujeito subserviente. O branqueamento é condição *sine qua nom* para a vitória do negro, com raríssimas exceções. Isso quando não encenam o contato entre homens brancos e mulheres negras de modo a reproduzir, no texto literário, o desejo de clareamento da população afrodescendente.

O branqueamento é a tentativa artificial de conciliação entre os agentes do flagrante conflito étnico-social que o país vive desde a Abolição. E a conciliação é estratégia literária para o projeto negrista: a ficção como operadora de mediação. Contudo, não se pode deixar de reconhecer, há uma relativa defesa dos desfavorecidos, justamente porque a voz senhorial promove antes a cordialidade entre as partes em vez da construção da cidadania plena.

Um dos aspectos mais recorrentes em nossa sociedade é a celebração do contato entre as matrizes culturais que nos formaram. Muitas vezes, este contato é lido de forma bastante suave, como se de fato vivêssemos em uma sociedade harmônica e equitativa, sob todos os aspectos. Como se não houvéssemos passado pela colonização portuguesa, pela escravidão, por diversos conflitos internos e por tentativas inúmeras de diluição de nossas identidades.

Penso que o negrismo cumpre uma etapa de transição entre a literatura etnocêntrica e a literatura afro-brasileira propriamente dita. Diria ainda que aquela ajudou na formulação da consciência crítica e maturação desta. Pode-se perguntar por que motivo, então, o negrismo se faz presente até a década de 1980, quando tem em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, seu epitáfio, chegando até seu último sopro, que é *O trono da rainha Jinga*, de Alberto Mussa, nos anos de 1990. Minha hipótese é que o negro migra de tema a sujeito histórico e literário, sobretudo com o aparecimento de atitudes e discursos questionadores, os quais dão vazão às produções marginais, a partir dos anos de 1960 e 1970. A produção das margens gera um discurso

primeiramente de afirmação e, posteriormente, de consolidação dentro e fora dos sistemas artísticos dos espaços onde atuam. Penso também que este movimento ainda favorece a apropriação do negro enquanto horizonte estético e palatável ao grande público, desde que estilizado e temperado ao gosto dominante, através do exotismo, do erotismo, da cordialidade e da miscigenação. Nesta perspectiva, o negrismo ainda cumpre papel de contraponto ao suposto discurso “inversamente racista” a que se atribui à literatura afro-brasileira propriamente dita. Não se considera a diferença crucial marcada pelo ponto de vista e, bem ao gosto do mercado, pasteurizam-se os discursos literários como se fossem “mais do mesmo”. Belo prato para a indústria cultural e belo filão temático para quem se aventura a tratar de um dos temas em moda nas universidades: o negro. Não quero assumir com isso o discurso que prefiro chamar de “corretamente político”, chegando ao populismo e à demagogia. Quero, isso sim, dizer que o negrismo suaviza a força do discurso da literatura afro-brasileira, justamente porque nega o que ela tem de mais forte: a crítica veemente ao preconceito e a potência do debate acerca dos problemas étnicos a partir do ponto de vista interno.

Não consigo responder até que ponto os romances negristas foram exitosos, porém posso afirmar que conseguiram penetrabilidade editorial e social significativa. Talvez porque, na sociedade do racismo cordial, o tempero negrista fosse mais agradável ao paladar dos leitores, das editoras e das instâncias legitimadoras, sobretudo a escola regular e a Academia, espaços marcados pelas mesmas atitudes dos negristas quando o assunto é o negro (ou a diversidade): a dissimulação do conflito e/ou o apagamento da diferença, por meio da cordialidade e da mediação. Cordialidade e mediação, inclusive, como eufemismos para o caráter autoritário que estas instituições ainda detêm. Não fosse assim, nossa literatura, mecanismo importante no processo de elaboração de nossas facetas culturais, não traria uma multiplicidade de posicionamentos acerca do tema. Não fosse assim, esta tese não teria lugar.

Referências bibliográficas

- ABREU, Andréia Manuela Passos de. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. Porto: Universidade Aberta/Departamento de Estudos Americanos, 2008.
- AFOLABI, Niyi. “Contra-memória e violação da imaginação: alegorias (supra)nacionais n’*O eleito do sol*, de Arménio Vieira, e n’*A casa da água*, de Antônio Olinto”. In *Revista África*. São Paulo: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, 2006. p. 311-327.
- AINSA, F. *La nueva novela latino-americana. Plural*. México. n. 240. 1991, p. 83-85
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALBUQUERQUE, Edigar de. “Josué Montello, pesquisador e romancista”. In *O dia*. Rio de Janeiro, 8 de fev. de 1976.
- ALENCAR, Jorge de. “Roncam Os tambores de São Luís”. In *A tarde*. Salvador, 12 de dez. de 1975.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.
- ALVARES, Reynaldo Valinho. In ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto – memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.
- ALVES, Taís de Sousa; OLIVEIRA, Maria de Lourdes de. “Cultura e identidade em Antônio Olinto”. In *Anais do V Congresso de Letras: discursos e identidade cultural*. Caratinga: Centro Universitário de Caratinga, 2007, p. 315-319.
- AMADO, Jorge. In ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antônio Olinto – memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.
- AMOS, Alcione Almeida. *Os que voltaram – a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.
- ANDRADE, Mário de. “Carta a Carlos Drummond de Andrade”. In FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de*

Andrade - inédita - e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 29-30.

_____. “Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade”. In *Revista José: literatura, crítica e arte*. Rio de Janeiro: Fontana. n. 4. out. 1976, p. 40.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. 30 ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

_____. *Poesias completas*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. “Uma temporalidade nacional”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 14.

ANSELMO, Arthur. *Um romance de cisão – Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1977.

ANTELLO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

ARAUJO, Joelzito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

ARISTÓTELES. *Ética à Nicômaco*. Bauru: Edipro, 2002.

ARROM, Juan. “La poesia afrocubana”. In *Revista Iberoamericana*. La Habana: 1942. p. 391-392.

ATAÍDE, Tristão de. A saga do anti-cativeiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 29 de jan. De 1976.

AVANCINI, José Augusto. “O crítico de arte”. In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 71-78.

AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997.

- AZEVEDO, Fernando de. "A poesia social no Brasil". In *Ensaio*. São Paulo: Melhoramentos, 1929. p. 90-101.
- AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar – sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Rio de Janeiro: Cadernos da Serra, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. "Épós e romance". In BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fomoni Bernardini et alli. 2.ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. p. 397-428.
- _____. "O discurso no romance". In_____.*Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fomoni Bernardini et alli. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. p. 71-210.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.
- _____.*Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____.*Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BALDERSTON, Daniel. *The historical novel in Latin America*. Gesrthersburg: Ediciones Hispanoamérica, 1986.
- BALLAGAS, Emilio. "Poesia afro-cubana". In PAMIÉS, Alberto. DE LA VEJA, Oscar Fernández. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973. p. 78-87.
- _____. "Situación de la poesía afro-cubana". In PAMIÉS, Alberto. DE LA VEJA, Oscar Fernández. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- BARBOSA, João Alexandre. "As tensões de Mário de Andrade". In AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.).*Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997. p. 79-88.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo: memórias*. São Paulo: 1956.

- BARROS FONTES, Alice Aguiar de. *A prática abolicionista em São Paulo: os caifazes (1882-1888)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1976. (Dissertação de mestrado).
- BASTIDE, Roger. "Considerações acerca da poesia afro-brasileira". *O Estado de São Paulo*, 2 de set. de 1941, p. 4-5.
- _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- BAUDIN, R. P. *Fétichisme et féticheurs*. Lyon: Séminaire des Missions Africaines - Bureau de Missions Catholiques, 1884. p. 49. *apud* PRANDI, Reginaldo. "Exu, de Mensageiro a Diabo. Sincretismo Católico e Demonização do Orixá Exu". In *Dossiê Revista Cinquenta*, n. 50. p. 46-63. jun.-ago. de 2001.
- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.
- _____. "Sobre o conceito de história". In *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BERND, Zilé. "O povo brasileiro mostra a sua cara: o negro e a construção nacional em *Viva o povo brasileiro*". In *Estudos literários*. Rio de Janeiro. n. 18. 1990. p. 93-102.
- _____. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.
- BLATT, Sidney J.; BLATT, Ethel S. *Continuity and change in art: the development of modes of representation*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1984.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- _____. *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-1928)*. São Paulo: Livraria São José, 1966.
- _____. *Urucungo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- BORA, Zélia. "Identidade nacional e sujeito periférico em *Macunaíma*: da imposição histórica à necessidade de representação do sujeito". In MANZI,

Joaquín & MORENO, Fernando. *Escrituras do imaginário latino-americano em vinte anos de Archivos*. Poitiers: Universidad de Poitiers, 2001.

BOSI, Alfredo. "Narrativa e resistência". In BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-135.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAQUE, MATISSE, PICASSO, DERRAIN, VLAMINCK, COCTEAU, GRIS, BRANUSI... *Opinions sur l'art nègre*. Toulouse: Toguna, 1999.

BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1971.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário tupi-guarani/português*. 3 ed. São Paulo: Brasilivros, 1984.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)". In CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.

_____. "O serviço da inteligência". In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 9-12.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959.

CARARO, Izis L. Felix; SOCHODOLAK, Hélio. "Colônia Cecília: uma experiência anarquista no Paraná". In *Revista Eletrônica Lato Sensu – Ano 3. n. 1. Mar. de 2008*.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

CARRIZO, Silvina. "Mestiçagem". In FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: Editora da UFJF/EDUFF, 2005. p. 261-288.

- CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*: Paris: Éditions de la Seine, 1921.
- CHRISTIAN, Dadie Kacou. *Um africano lê Macunaíma: uma interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. (Tese de doutorado).
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. “De la traite dès esclavages à l’exploitation de l’huile de palme et dès palmistes au Dahomey: XIXe. siècle”. In MEILLASOUX, C. (Org.). *The development of indigeous trade na market in West Africa*. London: Oxford University Press, 1997. p. 107-123.
- COSTA E SILVA, Alberto da. “Uma visão brasileira da escultura tradicional africana” In COSTA E SILVA, Alberto da. *O quadrado amarelo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 12-45.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001.
- CRUZ, Adélcio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Tese de doutorado).
- DA CUNHA, Gloria. *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- DALCASTAGNE, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília. v. 26. 2006. p. 13-71.
- _____. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UNB, 2008. v. 31, p. 87-110.
- DEPESTRE, Rene. *Bonjour et adieu a la négritude*. Paris: Éditions Robert La Fonte, 1980.
- DOLABELA, Fernando. *Oficina do empreendedor*. 6 ed. São Paulo: Cultura, 1999.

- DU BOIS, Willian Eduard Burghardt. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. p. 375-403.
- _____. *Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- DUARTE, Paulo. “O negro no Brasil”. *Estado de São Paulo*, 1947. In GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. p. 47. Disponível em www.fflch.usp.br/Intelectuais, acesso em 07 jan 2012.
- ELMORE, Peter Elmore. *La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: FCE, 1997.
- ESTEVES, Antonio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5 ed. São Paulo: Globo, 2008.
- FERREIRA, Manuel. “Nicolás Guillén e o surto da moderna poesia africana de língua portuguesa”. In *Estudos portugueses e africanos*. Campinas. n. 12. jul./dez., 1988.
- FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006. (Tese de doutorado).
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Reinos negros em terras de maravilhas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1993. (Tese de doutorado).

FÓSCOLO, Avelino. *O mestiço*. Belo Horizonte: Imprensa a vapor de Joviano e Cia, 1903.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Ponde Vassallo. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 48 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 35 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *Pedagogia do oprimido*. 47 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FREITAS, Décio. “O romance da escravidão”. In *Correio do povo – Caderno de sábado*. Porto Alegre, 11 de dez. de 1976.

FREYRE, Gilberto. “Romance e sociologia”. In *Jornal de letras*. Rio de Janeiro: nov. 1976.

_____. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003;

_____. *Chica da Silva: a Brazilian slave of the eighteenth century*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009.

GARCEZ, José Maria Rossani. *Técnicas de negociação. Resolução alternativa de conflitos: ADRS, mediação, conciliação e arbitragem*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2002.

GERMANO, Idilva Maria Pires. “Alegorias do Brasil – imagens de brasilidade em *Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*”. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

GOLDING, John. *Cubism: a history and an analysis (1907-1944)*. London: Publication Year, 1959.

- GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista* no Brasil e nos EUA. Rio de Janeiro: editora da UFRJ/EDUERJ, 1994.
- GONZÁLES ECHEVARRIA, R. (Org.) *Historia y ficción en las narrativas hispanoamericanas*. Caracas: Monte Ávila, 1984.
- GONZÁLES, José Luis; MANSOUR, Mónica. *Poesía negra de América*. Ciudad de México: Era, 1976.
- GRAMSCI, Antonio. *Intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.
- GRENET, Emilio. "Prefacio". In GUILLÉN, Nicolas. *El libro de sonos*. La Habana: Letras Cubanas, 1982. s/p.
- GUILLAUME, Paul. *La sculpture nègre et l'art moderne*. Toulouse: Toguna, 2006.
- GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2001.
- HALL, Stuart. "Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior". In _____. *Dá diáspora – identidades e mediações culturais*. Trad. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- HANSEN, William. *Saxo Grammaticus and the life of Hamlet*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HELENA, Lucia. "A narrativa de fundação: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro*". In *Revista Letras*. n. 6. Santa Maria. jul-dez. 1993. p. 80-94.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. 33 reimp. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. *O espírito e a letra: estudos e crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1966.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INOJOSA, Joaquim. "Tambores de som permanente". In *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro: 22 de jul. de 1977.

- JAHN, Janheinz. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. "Três mulheres da elite maranhense". In *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 16, n. 31, 1996. p. 225-248.
- KOHUT, K. (Org.) *La invención del pasado - la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2 ed. São Paulo. Ática: 1987.
- KREUTZER, Winfried. *Estrutura e significação de Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 1992.
- KUBITSCHKEK, Juscelino. "Os tambores de São Luís, uma obra definitiva". In *Manchete*. 24 de abr. de 1976.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes & AGUIAR, Flávio Wolf. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. "O crítico literário". In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 49-52.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1955.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro (1728-1981)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MACHADO, Maria Helena P. T. *O plano e o pânico - os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Escravos e cometas. Movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: FFLCH/USP, 1991 (Tese de doutorado).
- MACHADO, Paula da Silva. *Viva o povo brasileiro: novos e velhos enunciadores – um estudo do romance de João Ubaldo Ribeiro*. Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de mestrado).

- MACHADO, Sheila de Almeida. *Espacialidades cósmicas e histerias cronológicas: caminhos de gerações e utopias em Viva o povo brasileiro e Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. (Dissertação de mestrado).
- MANSOUR, Mónica. *La poesia negrista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973.
- MARTÍ, José. In GUERRA, Armando. *Martí y los negros*. Habana: Imp. Arquimban, s/f, p. 96, *apud* MANSOUR, Mónica. *La poesia negrista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973.
- MARTINELLI, Dante P.; ALMEIDA, Ana Paula de. *Negociação e solução de conflitos: do impasse ao ganha-ganha do melhor estilo*. São Paulo: Atlas, 1998.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- MASSI, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. José Olympio/Edusp. São Paulo, 1998.
- MATTA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. México: FCE, 1993.
- MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. "Os nomes e sua possível motivação". In *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*. v. 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. p. 695-709.
- MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira (Modernismo 1922 - atualidade)*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1966.
- MONTELLO, Josué. "Confissões de um romancista". In *Romances e novelas*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1986.
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.
- _____. *Os tambores de São Luís*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

- MORAES, Eduardo Jardim de. "Uma temporalidade nacional". In AVANCINI, José Augusto; LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *Porto e vírgula – Mário de Andrade*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 13-20.
- NASCIMENTO, Elisa Larkim. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.
- MUSSA, Alberto Baeta N. "Estereótipos do negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica". In *Estudos afro-asiáticos* 16. Rio de Janeiro: CEAA-UCAM, março de 1989. p. 70-90.
- NUTO, João Vianney Cavalcanti. "Grotesco e paródia em *Viva o povo brasileiro*". In *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro. v. 1. 2000. p.1-6.
- OLINTO, Antônio. *A casa da água*. 2 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1975.
- _____. *Brasileiros na África*. 2 ed. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1980.
- OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. "Imagens de negros em poemas de Castro Alves". In *Revista Gláuks*. Viçosa: Editora da UFV. v.1. 2007. p.149-168.
- _____. *Poéticas negras: representações do negro em Castro Alves e Cuti*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.
- PAMIÉS, Alberto. *Iniciación a la poesia afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- PAPET, Edouard. *Masques – de Carpeaux à Picasso*. Paris: Musée d'Orsay, 2008.
- PASSOS, Jose Luiz. *Ruínas de linhas puras: quatro ensaios em torno a Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PAULA Jr. José de. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928 a 1936)*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006. (Tese de doutorado).
- PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928)*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*. Recife: Fundação de Cultura, 1981.

- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Os tambores estão frios – herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candomblé*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.
- PERKINS, D.D.; ZIMMERMAN, M.A.. “Empowerment meets narrative: listening to stories and creating settings”. In *American journal of community psychology*. New York, Out de 2005. v. 23. n. 5. p. 569.
- PERKOWSAKA, Madalena. *Histórias híbridas*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. *Brazilian popular music & globalization*. New York: Routledge, 2002;
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.
- PINTO, Altair. *Dicionário da umbanda*. Rio de Janeiro: Editora ECO, 1975.
- PIRES LARANJEIRA, José Luís. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- PIRES, Antônia Cristina de Alencar. *A outra história - (des)construções - memória e identidade cultural em Viva o povo brasileiro*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (Tese de doutorado).
- PÓLVORA, Hélio. “O negro na capitania maranhense”. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19 de nov. de 1975.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRETO-RODAS, Richard. “The black presence and two brazilian modernists: Jorge de Lima and Jose Lins do Rego”. In PRETO-RODAS, Richard. *Tradition and renewal: essays on twentieth-century latin-american literature*. Urbana: Merlin, 1975. p. 81-101.
- PRICE, Sally. “A arte dos povos sem história”. In *Afro-Ásia*. Salvador: UFBA, 1996. n.18. p. 205-224.
- PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito” In *Estudos Avançados*. n. 50. vol. 18. 2004. p. 161-193.

- _____. "Um olhar agudo sobre arte e literatura". In *Estudos avançados*. São Paulo: n. 67. n. 23. 2009. p. 328-333.
- QUEIROZ JR. Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.
- QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência* (São Paulo: 1870-1890). São Paulo: Annablume, 2002.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: mero século de história literária*. Rio de Janeiro: 1965.
- RAMA, Angel. *La novela en América Latina - panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. p. 211-215.
- RAYNAL, Maurice. *Moderne French painters*. New York: Arno Press, 1969.
- RIBEIRO COUTO. "Mocidade". In *Revista do Brasil*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. n. 21. nov. 1921.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4 ed. 1 t. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma* São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- SANTIAGO, Silvano. "Destino: Globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade". In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 162-181.
- _____. "Ora (dizeis) puxar conversa!". In AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997. p. 145-156.
- _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos*. São Vicente: Ed. Caudex Ltda, 1986.
- SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SCHMIDT, Afonso. *A marcha – romance da abolição*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SCHUMPETER, Joseph. *A teoria do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1985.
- SCHWARTZ, Jorge. “Negrismo e negritude”. In SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 579-590.
- SILVA, Liliam Ramos da. “O (re)contar da história em Viva o povo brasileiro”. In *Conexão Letras - Linguística, Literatura & História*. 1 ed. Porto Alegre: Programa de pós-graduação em Letras da UFRGS, 2005. v.1. p. 227-245.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afrodescendências em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde – uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Laura de Mello e. “Os limites da dádiva: D. Antônio de Noronha”. In SOUZA, Laura de Mello e. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 350-402.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SULEIMAN, Susan. *Le roman à these: ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TROUCHE, André. *A relação entre a história e a ficção no processo literário hispano-americano*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. (Tese de doutorado).

VAINFAS, Ronaldo. "Introdução ao Retrato do Brasil". In SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 910.

VARELA, José Luis. *Ensayos de poesia indígena en Cuba*. Madrid: Ed. Cultura Hispanica, 1951.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. "O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire". In *Revista Aletria*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, jul/dez., 2006. v. 14. p. 147-161.

VICTOR, Nestor. *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

VINDT, Gérard & Giraud, Nicole. *Les grands romans historiques – l'histoires à travers les romans*. Paris: Bordas, 1991.

VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesia*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958.

WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 97-116.

ZANELA, Agda Adriana. *A epopeia maranhense de Josué Montello: desvendando a poética montelliana em quatro romances*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 2009. (Tese de doutorado).

Sites e páginas eletrônicas:

<www.joaodorio.com/Arquivo/2004/04,05/meuamigo.html>, acesso em 21 de novembro de 2009.

<www.alternativabolivariana.org/modules;pales_matos>, acesso em 21 de junho de 2011.

<www.fguillen.cult.cu/guigale/071.htm>, acesso em 19 de janeiro de 2011.

<www.fguillen.cult.cu/guigale/071.htm >, acesso em 19 de janeiro de 2011.

<<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde/picasso>>, acesso em 14 de novembro de 2011.

<www.moma.org>, acesso em 17 de abril de 2011.

<www.puertorico.com/forums/open-board/11458-majestad-negra-black-majesty-luis-pales-matos >, acesso em 21 de junho, de 2011.

<www.arq.ufsc.br/manifestos>, acesso em 2 de dezembro de 2010.

<www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012.

<www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012.

<www.masque-africain.com/masques-africains.html>, acesso em 13 de março de 2012.

<www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/manifestoa>, acesso em 01 de janeiro de 2013.

<www.significado.origem.nom.br/nomes/lourenco.htm>, acesso em 02 de janeiro de 2013.