

Gustavo de Oliveira Bicalho

“BASTARIA AO POEMA APENAS A COR DA MINHA PELE?”:

Imagens do arquivo literário afro-brasileiro de Paulo Colina

Belo Horizonte

2014

Gustavo de Oliveira Bicalho

“BASTARIA AO POEMA APENAS A COR DA MINHA PELE?”:

Imagens do arquivo literário afro-brasileiro de Paulo Colina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Eduardo de Assis Duarte

Belo Horizonte

2014

Em memória de Paulo Colina.

Agradecimentos

Ao professor Eduardo de Assis Duarte, pela orientação primorosa, de boa vontade e com sugestões sempre precisas.

Aos professores das disciplinas cursadas no Mestrado, Marcos Alexandre, Sara Rojo, Reinaldo Marques, Patrícia Carmello e Myriam Ávila, pelos diálogos de alto nível entre literatura e teoria, os quais certamente contribuíram para a fundamentação deste trabalho.

Aos meus pais, Lourdinha e Marcus e à minha irmã, Tiara, pelo apoio de todas as horas, pelo carinho em todas as formas. Pela força.

À Clara, por ser minha imagem quando a palavra não basta, meu diálogo quando tudo mais é silêncio.

Aos amigos do NEIA, Marcos Fabrício, Luiz, Marina, Cris, Adécio, Luana, Elisângela, Aline, Giovanna, Margareth e Glauciane pela parceria nos diálogos, questionamentos e reflexões em torno das alteridades na literatura.

Ao Douglas, pela parceria nas angústias e alegrias de nossa travessia por esse período de Mestrado.

A João, Prussiana, Gustavo Frade, Maiana, Arthur, Nathalia, Denise, Lara, Maria Fernanda, Laís, Jorge, Luis, André, Davi, Júlia, Nina, Gabriel, Helena, Tábata, Taís, Inês (pelos belos cafés com prosa), Dolores, Nian, Aruan, Elisa e Flávia, amigos que dão sentido aos trabalhos da vida.

À Marina e ao João, pela revisão atenta do trabalho.

À Eneida Maria de Souza, Lígia Fonseca Ferreira e Myriam Ávila, por aceitarem o convite para compor a banca.

Ao Poslit, pelo apoio institucional a esta pesquisa e à CAPES, pelo apoio financeiro.

Resumo

Esta dissertação pretende desenvolver um estudo acerca dos posicionamentos do escritor afro-brasileiro contemporâneo, a partir de uma leitura das imagens literárias presentes no arquivo do poeta, ficcionista, tradutor e ensaísta Paulo Colina. Tal arquivo, entendido como lugar e princípio de leitura entre memória e história, integra textos de gêneros diversos em que a identidade étnico-racial é construída em relação tensionada com a de escritor. Procura-se demonstrar como a contraposição entre essas formações identitárias estabelece um problema de ordem, ao mesmo tempo, literária e intelectual. Sintetizada nos versos finais do poema “Corpo a corpo” que dão título a este trabalho (“bastaria ao poema apenas/ a cor da minha pele?”), a questão do impacto da formação identitária do sujeito negro na produção literária torna-se central nos textos de Colina.

Com o objetivo de lidar criticamente com as figurações desse problema nas fronteiras entre vida e literatura, este trabalho vale-se das contribuições metodológicas da crítica biográfica, capazes de integrar fato e ficção por meio de correspondências metafóricas. Por meio dessa abordagem, notamos se desprenderem do arquivo literário imagens relativas aos posicionamentos de Colina, cuja leitura permite reconstituir os fragmentos de uma vida intelectual. Justapostas ao contexto da emergência de movimentos políticos, culturais e artísticos engajados na afirmação identitária do sujeito negro, entre o fim dos anos setenta e início dos noventa no Brasil, essas imagens permitem notar Colina como um escritor crítico, questionador e transgressor, em constante deslocamento por entre espaços em tensão.

Diante do objetivo de estudar esses posicionamentos moventes entre vida e literatura, nosso *corpus* incluiu poemas, contos, ensaios e traduções do autor, além de fragmentos de cartas, entrevistas e notícias de jornal. Contamos ainda com depoimentos, produzidos especialmente para esta dissertação, de quatro escritores com quem Colina partilhou momentos importantes de sua vida literária. São eles Cuti, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves e Abelardo Rodrigues.

Palavras-chave: Paulo Colina; crítica biográfica; arquivos literários; literatura afro-brasileira.

Abstract

This thesis intends to address the contemporary Afro-Brazilian writer's positioning as it may be read through the literary images found in the archive of Paulo Colina, a poet, translator, essayist and fiction author. A reading principle and a place between memory and history, this archive includes texts of various genres in which the ethnic and racial identities are built in tension with the identification as a writer. The opposition between these different identity formations establishes a dilemma which is both literary and intellectual. Interpreted as an issue that concerns the implications of the black identity in the literary writing, this dilemma becomes a central matter in many of Colina's texts. It has been summarized by the author in the final verses of his poem "Corpo a corpo" (*Body-to-body*) which lends the title to this thesis: "bastaria ao poema apenas/ a cor da minha pele?" (*would it be sufficient for the poem/ my skin color alone?*).

Aiming at critically dealing with different manifestations of this question, the thesis adopts methodological contributions brought by the contemporary biographic criticism which integrates facts and fiction through metaphorical correspondences. Through this method, images emerge from the writer's archive and rebuild the fragments of an intellectual living. When juxtaposed to the context of appearance of several cultural, political and literary movements which were engaged in the affirmation of black identity in Brazil from the end of the seventies to the beginning of the nineties, these images portrait Colina as a critical, inquisitive and transgressive writer who puts himself in constant shift in between conflicting spaces.

So as to study the shifting positions between life and literature, the *corpus* of this work includes poems, short-stories, essays and translations by the author and also fragments taken from letters, interviews and newspaper pieces. In addition, testimonies by four writers with whom Colina has shared relevant moments of his literary life have been collected for this research. Those writers are: Cuti, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves and Abelardo Rodrigues.

Key-words: Paulo Colina; biographic criticism; literary archives; Afro-Brazilian literature.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. VIDA E LITERATURA: FRONTEIRAS	15
1.1 – PAULO COLINA: FIGURA FRONTEIRIÇA	16
1.2 – CRÍTICA BIOGRÁFICA: ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES	20
1.3 – ARQUIVO LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO	25
1.3.1 – <i>Paulo Colina autoapresentado nos Cadernos Negros</i>	25
1.3.2 – <i>O escritor como arquivista e crítico dos lugares de memória</i>	30
1.3.3 – <i>Imagens sobreviventes no arquivo de Colina</i>	39
2. RESTOS DE IMAGENS, RASTROS DO ARQUIVO	42
2.1 – IMAGENS POÉTICAS DA ALTERIDADE E DA “OUTRIDADE”	44
2.2 – FOGO CRUZADO DE IMAGENS E VOZES	52
2.3 – PLANOS DE VOO PARA ESPAÇOS OUTROS	63
2.4 – DO QUILOMBHOJE AO TRIUNVIRATO	70
3. PAULO COLINA: ESCRITOR, TRADUTOR E INTELLECTUAL AFRO-BRASILEIRO	76
3.1 - O TRIUNVIRATO NA POLÊMICA ENTRE ESTÉTICA, MILITÂNCIA E EXPRESSÃO AFRO-BRASILEIRA	77
3.2 – LITERATURA E IDENTIDADE EM PAULO COLINA	86
3.2.1 – <i>Mediação cultural, mediação de imagens</i>	87
3.2.2 – <i>Colina tradutor</i>	93
3.3 – À GUIA DE CONCLUSÃO: PAULO COLINA - INTELLECTUAL DIASPÓRICO, ENTRE A SOLIDÃO E O ENGAJAMENTO	100
REFERÊNCIAS	106
ANEXO A	117
ANEXO B	131
ANEXO C	144
ANEXO D	149
ANEXO E	156

*Ó, meu corpo,
faça sempre de mim
um homem que questiona.*

Frantz Fanon

*Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte,
como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva.*

Pierre Nora

INTRODUÇÃO

Redigir uma dissertação sobre um escritor praticamente inédito na academia é uma tarefa tão instigante quanto arriscada. O estímulo vem da possibilidade da descoberta inédita – que é, no entanto, sempre uma redescoberta de algo que se ocultou a nossos olhos – e da tentação de retirar da sombra textos que têm sido ignorados pelos estudos literários a despeito de sua relevância. O risco, por sua vez, deriva da necessidade de inserir o objeto de estudo dentro dos limites daquilo que Michel Foucault certa vez chamou de “a ordem do discurso” (FOUCAULT, 1999), isto é, o sistema de controle, seleção, organização e redistribuição dos discursos, que objetiva dominar sua aleatoriedade e inseri-la em uma formação discursiva específica – no caso, a dos estudos literários. O perigo: fazer morrer, pelas arestas do discurso acadêmico, o que há de sobrevida em textos pouco lembrados. O desafio: fazer desses textos, reunidos em torno da figura do escritor Paulo Colina, não o objeto, mas o anteparo de vozes com as quais pretendemos dialogar. Ao final, esperamos, de maneira talvez um pouco utópica, ter reduzido a distância entre tais textos e o campo dos estudos literários, entendendo que ambos partilham problemas, inquietações e procedimentos análogos, além, é claro do espaço último em que coabitam: a literatura.

O interesse no trabalho literário de Paulo Colina remonta às pesquisas realizadas durante cinco anos (de 2007 a 2011) em projeto de iniciação científica ligado ao grupo de pesquisa “Literatura e afrodescendência” e à construção e manutenção do portal **literafro**, ambos coordenados pelo professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte e sediados no Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA) da Faculdade de Letras da UFMG. Durante esses anos, fomos instigados a pesquisar e debater questões fundamentais para o entendimento das relações entre os conceitos de raça, etnia e identidade e muitas das categorias fundamentais aos estudos literários¹. Dentre essas questões, figuravam com frequência as seguintes: o que é literatura afro-brasileira? Literatura afro-brasileira ou literatura negra? Literatura tem cor? O que faz com que um autor possa ser lido também como um autor negro? Quais os limites, semelhanças e diferenças entre a identidade étnico-racial e a identidade de escritor? Como a literatura afro-brasileira se relaciona com a tradição? Dos debates, poucas vezes saíamos com conclusões definitivas. No entanto, ao voltarmos os olhos para a literatura, havia a certeza de que essas questões estavam ali, indelévels. Em muitos dos textos, a etnicidade saltava à superfície da

¹ Em resumo, referimo-nos aqui a estas categorias: autor, leitor, linguagem, narrativa (e suas noções de tempo e espaço), poesia, gêneros literários, mimese, valor, cânone.

página de maneira sobrepujante e, em outros casos, figurava de maneira mais sutil, dissimulada ou contida. De uma maneira ou de outra, os questionamentos estavam lá.

No decorrer dessa pesquisa, mais especificamente durante o segundo semestre de 2009, deparamo-nos com textos de Paulo Colina, escritor nascido na cidade de Colina, interior de São Paulo, em 09 de março de 1950, membro da geração de escritores que fundaram, entre os anos setenta e oitenta, grupos que defendiam um conceito de literatura negra em consonância com outros movimentos políticos e culturais de afirmação identitária em várias partes do Brasil. Chamava-nos atenção, naquele momento, o uso frequente de imagens poéticas por Colina para tratar de questões de raça e etnicidade, ao mesmo tempo em que tocava em temas diversos, como a solidão, a memória e a liberdade. As pesquisas realizadas em torno dos textos de Colina tiveram como frutos uma monografia, defendida em 2010 sob o título de “Paulo Colina: autor afro-brasileiro”, além de um artigo intitulado “Do emparedamento solitário aos planos de voo: caminhos em Paulo Colina”, publicado no portal **literafro** em 2009².

Ao fim das pesquisas de iniciação científica, reuníamos, além dos livros publicados por Colina, uma série de materiais de arquivo: ensaios inéditos, recortes de jornal, folhetos, traduções publicadas em periódicos, entre outros fragmentos. Todo esse material nos apresentava imagens de Paulo Colina que não havíamos explorado durante as pesquisas de iniciação científica. Entre essas imagens, dois aspectos nos inquietavam. Em primeiro lugar, a sua trajetória intelectual repleta de lacunas, que, embora curta (o escritor falece vítima da doença de Chagas em 1999), apresentava características pouco comuns dentre os escritores negros de sua geração: Colina foi, além de poeta e contista, tradutor de poetas japoneses, africanos e afro-americanos, ensaísta e diretor da União Brasileira de Escritores por três mandatos, além de ter produzido uma antologia de poesia negra brasileira contemporânea (*Axé*, de 1982) e fundado o grupo Quilombhoje de literatura, referência fundamental ainda hoje quando o assunto é literatura afro-brasileira. Poucos anos depois da fundação, Colina rompe com o Quilombhoje, o que torna sua trajetória ainda menos comum. Em segundo lugar, o fato de Colina realizar com frequência e de maneira explícita, tanto em seus textos literários quanto nesse material de arquivo, questionamentos muito semelhantes àqueles que vínhamos debatendo nos cinco anos de pesquisa em torno da literatura afro-brasileira e que se faziam presentes de maneira implícita em muitos dos autores que

² Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/115/colinacritica02.pdf>.

vínhamos pesquisando. Assim como nós, Colina não produziu respostas definitivas, mas, parafraseando o poeta Abelardo Rodrigues em depoimento concedido para esta dissertação (vide Anexo D), algumas das respostas estão em seus textos.

Assim, decidimos levar além nossas pesquisas em torno dos textos arquivados de Paulo Colina, retornando àqueles questionamentos, sem perder de vista o uso constante de imagens em seus textos, instrumentos poéticos com os quais Colina produzia suas indagações. Dentre elas, uma chamava em especial nossa atenção, por concentrar, em uma frase curta dividida em dois versos, várias outras questões de relevo para se pensar a literatura afro-brasileira: “bastaria ao poema apenas/ a cor da minha pele?” (COLINA, 1987, p.41). Esses versos mostraram-se de grande interesse para nossa pesquisa, pois instauram simultaneamente uma interrogação sobre o estatuto da poesia, da identidade étnico-racial, da potência da imagem no poema e da relação entre vida e literatura. A partir deles, seguimos o rumo das indagações de Colina.

No capítulo 1 desta dissertação, intitulado “Vida e literatura: fronteiras”, partimos do poema “Corpo a corpo”, de onde retiramos os versos acima referidos, para interrogar as relações entre dados biográficos, comumente vistos pela crítica como extraliterários, e a literatura propriamente dita. Nosso objetivo principal no capítulo inicial é o de notar o que ocorre quando os limites convencionais entre vida e literatura são confrontados por jogos de identidade ligados, por um lado, à experiência étnico-racial e, por outro, à experiência da escrita. Além disso, buscamos estabelecer uma abordagem teórica que permitisse o diálogo entre o material de arquivo que pudemos reunir e as noções de vida e literatura, sem cairmos, porém, na armadilha teórica de enxergar nos textos literários o reflexo perfeito do real. Assim, recorreremos principalmente aos conceitos de “crítica biográfica” (SOUZA, 2002, 2011) e “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) por entendermos que operam por meio de categorias que conseguem abordar tanto as correspondências quanto as tensões entre o biográfico e o literário para além das noções tradicionais de gênero. Além disso, colocando em diálogo textos de Colina e as reflexões de Michel Foucault (2008) e Jacques Derrida (2001) em torno da noção de arquivo, buscamos entender como o trabalho crítico com as imagens permite a rememoração de aspectos da vida literária de Colina e da história da literatura afro-brasileira que sobrevivem sob a ameaça de sua eminente destruição.

Nos capítulos 2 e 3, seguimos essas imagens sobreviventes no arquivo de Paulo Colina para identificar como o autor posiciona-se, como intelectual e escritor afro-brasileiro, diante das

questões que levanta e dos debates acalorados em torno do conceito de literatura negra iniciados nas últimas décadas do século XX. No capítulo 2, intitulado “Restos de imagens, rastros do arquivo”, fomos aos textos literários, aos documentos reunidos e a um novo material de arquivo que produzimos por meio de entrevistas com quatro escritores com quem Colina partilhou momentos importantes de sua vida literária (Miriam Alves, Abelardo Rodrigues, Oswaldo de Camargo e Cuti), buscando identificar os rastros sobreviventes de um posicionamento diante daquelas questões³. Já no capítulo 3, “Paulo Colina: escritor, tradutor e intelectual afro-brasileiro”, reunimos os restos de imagens aos rastros do arquivo para notar como eles nos permitem reconstituir os posicionamentos relativos de Colina em torno da literatura e das identidades. Sobretudo, buscamos notar nesse último capítulo como as imagens do arquivo dão visibilidade aos movimentos físicos, intelectuais e criativos de um escritor que buscou, pela via da literatura e da mediação cultural, transgredir as fronteiras que delimitavam um lugar de atuação para os escritores afro-brasileiros de sua época. Ao final do trabalho, anexamos integralmente os depoimentos colhidos para a composição do trabalho, além da reprodução digitalizada de algumas imagens (fotografias, capas de livro, recortes de jornal) do arquivo de Paulo Colina.

Cabe ainda ressaltar que, apesar de entendermos que o termo “literatura afro-brasileira” é mais abrangente em relação a “literatura negra”, pois abre espaço para múltiplas formas de identificação no texto literário com uma coletividade afrodescendente, adotamos ambos os termos ao longo desta dissertação. Utilizamos “literatura negra” quando queremos destacar a literatura como espaço de afirmação de uma identidade cultural e politicamente construída, mais especificamente a identidade negra. Já o termo “literatura afro-brasileira” foi empregado para dar ênfase à literatura como espaço de questionamentos e posicionamentos identitários que, ao mesmo tempo em que se identificam com a negrura, colocam-se em relação com a diáspora africana e com a Literatura Brasileira.

Neste momento de abrir portas, gostaríamos de poder mantê-las abertas para que outros pesquisadores, de espaços e posicionamentos distintos no tempo possam dar continuidade a este

³ As entrevistas (ou depoimentos) foram reunidas ao fim do trabalho, em quatro anexos (A, B, C e D). A ordenação dos anexos seguiu a dinâmica dos próprios depoimentos, procurando dar ênfase ao espelhamento de posições ora divergentes, ora semelhantes, em torno de questionamentos caros aos textos de Colina. Buscamos intercalar os dois escritores que, junto a Colina, afastaram-se do Quilombhoje (Camargo e Rodrigues) àqueles que à época permaneceram no grupo (Cuti e Miriam Alves), como forma de facilitar o entendimento das polêmicas, mas também das concordâncias.

trabalho de leitura crítica dos arquivos de Colina. Lembrando que, em um país em que o racismo é ainda uma questão cultural que deixa marcas profundas no cotidiano e na história, é preciso sempre voltar os olhos para o passado literário que nos toca e interrogar nele as fronteiras da cor da pele.

1. VIDA E LITERATURA: FRONTEIRAS

1.1 – Paulo Colina: figura fronteiriça

A literatura, como a política, tem suas histórias de glorificação e crise, seus panteões iluminados de nomes vencedores e dignos de nota. Tem, ainda, seus quartos de despejo de textos e nomes que, em algum momento, deixaram de fazer parte das arestas de sustentação dos fundamentos e princípios de determinada vertente literária para tornarem-se rastros incômodos de desejos fundantes. Limítrofes, gostariam de saltar para dentro e para fora da história que os constitui: revolver a ordem das identidades que definem sua pertença a uma ou outra vertente. Tais textos literários podem ser lidos como a afirmação e a negação de sua própria história, isto é, como reescrita contínua da vida que os constituiu. Paulo Colina é uma dessas figuras fronteiriças, cujo nome é opacamente citado, por vezes, como um dos cinco escritores fundadores do grupo Quilombhoje de literatura, sem que, necessariamente, se comente a duração cronológica relativamente curta de sua participação no grupo, ou que se meça sua relevância. Também de modo opaco, destaca-se sua atuação como diretor da União Brasileira de Escritores (UBE) e o trabalho como tradutor de poetas japoneses e de língua inglesa, além da presença em antologias, como os *Cadernos Negros*. É o caso da antologia *Poesia Negra Brasileira* (BERND, 1992), do verbete que leva seu nome em *Quem é quem na negritude brasileira*, importante enciclopédia da intelectualidade negra no Brasil, publicada em 1998 pelo também poeta Eduardo de Oliveira, e também dos resumos biográficos que acompanham cada uma de suas obras, com maior ou menor extensão⁴.

Como se vê, os fragmentos biográficos disponíveis sobre Colina dão destaque a sua atuação intelectual. Quanto à literatura assinada por ele, a crítica cuida de elencá-la ora como portadora de traços que apontam para o caráter social da literatura brasileira (LUCAS, 1980), ora como pertencente à consciência trágica da literatura afro-brasileira (BERND, 1992, p.81-116) e, finalmente, como escrita da marginalidade que “retoma temas universais” (WILLER, 1984). Essa

⁴Como exemplo e a título de apresentação citamos, abaixo, trechos da mais completa das biografias que acompanham suas obras publicadas: “Começou a vida literária publicando na chamada 'imprensa nanica'. Contista, poeta, dramaturgo e tradutor, milita, em especial, de modo crítico e decidido, no campo da literatura afro-brasileira. Tem colaborado com diversos jornais, revistas e suplementos literários, escrevendo artigos, crônicas, resenhas e traduzindo poetas, como o sul-africano Denis Brutus, o nigeriano Wole Soyinka – Nobel de Literatura em 1986 – o japonês Bokussi Wakayama (com Masuo Yamaki). (...) Foi diretor da União Brasileira de Escritores no biênio 1986 / 1988” ([Biografia do autor]. In.: COLINA, 1989, p.83).

breve acareação entre literatura e vida literária, texto e vida intelectual, aponta perigosamente para uma ilusão de espelhamento entre vida e obra, possibilitando uma leitura dos textos de Colina como mera verificação da continuidade entre as duas instâncias. Tomar-se-ia o escritor como máquina registradora de sua própria experiência intelectual e subjetiva, seus textos como autobiografias literárias e o material que permite remontar sua imagem de escritor, a saber, o arquivo, como pistas-chave para a explicação do texto.

Assim, colocamo-nos atentos à iminência do risco de deixarmos a literatura em segundo plano em relação à vida. Tal precaução teórica nos abriria, ao menos, duas possibilidades: em primeiro lugar, permitiria leituras imanentistas da obra de Colina, ao colocarmos no encaixe de suas estruturas produtoras de sentido. A busca pela literariedade do texto, típica das correntes críticas de viés estruturalista, nos devolveria uma leitura aprofundada do funcionamento do texto de Colina e da especificidade de sua escrita, dentro de seu contexto de produção. Seguindo por outro caminho, orientado por tendências pós-estruturalistas, poderíamos buscar o que, no *interior* do texto, trai suas próprias estruturas ao apontar para algo que está *fora* do texto e que, partindo de seu cerne (ou da leitura que visa ao cerne), é inalcançável. Estaríamos, assim, como no estruturalismo, atentos para o fato de que um texto literário é um exercício de linguagem, mas cientes também de que, nas palavras de Jacques Derrida, “a linguagem carrega em si a necessidade de sua própria crítica” (DERRIDA, 1971, p. 237). A autocrítica da linguagem, capaz de desconstruir a ordem dos discursos que estabilizam e esterilizam o texto, nos aproximaria um pouco desse lugar flutuante e descentrado que Paulo Colina – nome e obra que a ele se ligam – ocupa dentre outros escritos e escritores nas histórias da literatura.

Mas será preciso ainda, diante dessa encruzilhada de abordagens teórico-críticas em que o pós-estruturalismo começaria a nos iluminar caminhos, ir ao texto com o qual desejamos dialogar. Menos para testar teorias e mais no sentido de perceber, na medida do possível, com que linguagem estamos lidando. Seria o caso de notar, a princípio, se estamos diante de textos que exigem ou aceitam a desconstrução de suas estruturas, apontando para sua própria exterioridade – potência de linguagem bastante comum na que tem sido chamada de literatura (ou poética) contemporânea. Ainda, como forma de questionar nossa própria autoridade de leitores capazes de detectar e determinar as estruturas de um texto literário dado.

Para dar início a essa tarefa visceral, escolhemos o poema “Corpo a corpo”, do livro *A noite não pede licença*, terceiro publicado pelo escritor, em 1987:

a vida é uma horda bárbara de sentimentos	1
as noites tentam desde o princípio de tudo	2
a derrubada de estigmas primários	
o cotidiano tem sempre à mão um repertório de sambas e blues	3
o papel branco vive me jogando desafios na cara	4
ser marginal todavia só interessa à paixão	5
bastaria ao poema apenas a cor da minha pele?	6

(COLINA, 1987, p.41)

No breve introito teórico que convocamos e diante da complexa relação entre vida e literatura, esses versos nos parecem oportunos por três motivos, principalmente: a) trata-se de um texto de organização regular, com estrofes curtas de um ou dois versos, bastante recorrentes na escrita de Colina. Esse dado nos apontaria para o aspecto estrutural sobre o qual pretendemos refletir; b) há traços fortes de metalinguagem no poema, por meio dos quais o eu lírico interroga de modo crítico o fazer literário; c) os questionamentos versificados apontam, em termos de seu conteúdo, para dados externos ao poema e o fazem em torno de um tema nodal: a cor da pele.

Sigamos o caminho inverso de nossa listagem (a, b e c) e da leitura usual do poema, partindo da estrofe de número 6. Nela, o eu poético interroga sobre um dos temas mais recorrentes nos textos do escritor. Não há, no entanto, nesse dístico, nada que indique qual a cor da pele do sujeito questionador, o que nos obriga a buscar nas outras estrofes o sentido desse questionamento. Como termos que poderiam compor um campo semântico cromático no poema, temos as palavras “branco”, “blues” e “noites”, sendo que a concretização do sentido desses termos pode ser lida na lógica interna de cada dístico (e do único trístico). Assim, o sentido de “branco” completa-se provisoriamente com o “papel”, que desafia o eu que escreve e entra em confronto com um elemento corporal do sujeito: a “cara”. As noites constituem um polo imagético da escuridão que, ao protagonizar um ato contra o “estigma”, aproxima-se da temática do preconceito “de cor”. Já o *blues* se relaciona com o verso final do poema de maneira mais sutil, ao aliar-se ao samba em uma proposta de sentido que flerta com elementos culturais,

indiretamente relacionados à questão racial. Como se percebe, há um corpo a transitar pelo poema, cuja pele é visível, porém indeterminada. De aparição intermitente, esse corpo escrito deixa-se confundir com o corpo da escrita, explicitado por meio da metalinguagem. É o corpo a corpo anunciado pelo título do poema.

A questão que encerra o poema possui, além da dimensão ligada ao estigma, um aspecto metapoético e autocrítico. Isso quer dizer que ela interroga, no seio da linguagem, o estatuto de uma imagem opaca (“a cor da minha pele”) no que se refere a sua capacidade de significação e de impacto no texto. De todo modo, parece impossível dissociar, no poema, a dimensão metalinguística da dimensão física, a não ser por uma exigência arbitrária da leitura crítica que deseja levantar as estruturas. Corpo escrito e corpo da escrita estão de tal forma emaranhados que, a certo ponto, a relação que se estabelece entre um e outro é a de metaforização: no dístico 4, o papel branco é espaço físico em que o poeta, traduzido em linguagem, mergulha a face. O emaranhado, no entanto, não admitirá sentidos de união, hibridismo ou tolerância cordial entre os corpos: o espaço poético é antes dominado pela tensão e pela luta do eu poético com a linguagem, tornando-se palco de atrito entre a pele do autor e a pele da página.

Portanto, se quisermos falar de estruturas, teremos antes que decidir entre as do poema e aquelas que apontam para *fora* dele. Não parece possível tratar apenas das estruturas do poema sem assumir uma postura autoritária em relação ao texto, uma vez que sua disposição física, formal ou lógica não se separa da organização temática. Muito menos bastaria operar no sentido da desconstrução do poema para fazer reviver nele a linguagem e a não-linguagem. Como poderíamos, partindo do interior do poema, levá-lo de volta à vida, quando esta se apresenta como “uma horda bárbara de sentimentos” (no dístico 1)?

O movimento que nos leva de dentro para fora do texto não satisfaz, portanto, o problema da relação entre vida e literatura em Paulo Colina. “Corpo a corpo” é exemplar dos modos como essas duas instâncias se relacionam na obra do autor, especialmente quando a temática étnico-racial é abordada. Isto é, por meio do emaranhamento conflituoso, da metaforização e da oscilação entre elas.

Até aqui vimos que, por estarmos tratando de uma figura fronteira tanto para as historiografias e teorizações da literatura quanto no que tange a seu posicionamento entre vida e literatura, arte e política, os pressupostos teóricos convencionais sobre esses temas não são

satisfatórios. Assim, sentimos a necessidade de buscar outras teorias que se adéquem melhor ao tema. A princípio, a crítica biográfica oferece-nos algumas contribuições relevantes.

1.2 – Crítica biográfica: algumas contribuições

Oscilação, conflito e correspondência por imagens marcam a mobilidade do eu entre o real e o espaço ficcional em Colina. Modificam, ainda, as relações entre a subjetividade imaginada (como o sujeito da ficção se percebe) e a objetivação das experiências sensíveis em narrativa ou poesia (como o sujeito ficcionalizado se oferece à percepção do outro que o lê)⁵.

Se, atentos a essas mudanças, aceitamos o convite do autor para percebermos a vida emergir como “horda bárbara de sentimentos”, estamos validando, também, sua existência como metáfora. A metaforização da vida, sua transposição em imagem e palavra, nivela-a ao texto literário, sem que haja, necessariamente, equivalência entre elas. Eis porquê nos aproximamos da crítica biográfica, abordagem de disseminação recente no campo dos Estudos Literários e que nasce da necessidade de arejamento em pesquisas de cunho biográfico de escritores. Segundo Eneida Maria de Sousa, principal divulgadora do conceito no Brasil, a crítica biográfica aposta na “interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 111). No livro *Janelas Indiscretas*, publicado em 2011, a autora expande e experimenta as conceituações e metodologias que introduzira anos antes, no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, em seus estudos da obra memorialística de Pedro Nava, nas pesquisas com os diários de guerra de Guimarães Rosa, as cartas entre Mario de Andrade e Henriqueta Lisboa, além de outros textos que apenas recentemente têm ganhado reverberação na crítica literária⁶ e que embaralham as noções de factual e ficcional. O ensaio que abre o livro, “A crítica biográfica”, funciona como uma espécie

⁵É interessante notar que, nos textos do autor, o caráter paradoxal da relação entre conflito e correspondência, subjetividade e dessubjetivação, mantém seu teor, independentemente do gênero escolhido: poesia ou prosa.

⁶O comentário abaixo sobre o trabalho com as memórias de Pedro Nava exemplifica como, no raciocínio de Eneida Maria de Souza, alguns textos literários exigem uma abordagem teórico-crítica desestabilizadora da divisão clássica que opõe o real ao ficcional, ou a verdade à imitação:

“Por se tratar de uma obra de teor memorialístico, a única maneira de ir além dos dados biográficos aí narrados consistiu no procedimento relativo à ficcionalização e teorização do que já havia sido registrado pelo autor (...) Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à 'verdade' factual” (SOUZA, 2011, p. 11).

de guia metodológico para pesquisadores simpáticos à abordagem, além de expor os princípios que regem os ensaios que compõem seu trabalho. Poderíamos resumir esses princípios em: a) distinção e condensação entre arte e vida, por meio de raciocínio metafórico; b) abordagem transdisciplinar; c) desrealização e dessubjetivação dos elementos factuais, através da mediação crítica de temas comuns entre vida e obra; d) montagem de perfis literários envolvendo relações imaginadas entre escritores; e) tratamento de textos (auto)biográficos como (auto)ficções (SOUZA, 2011). As cinco diretrizes supracitadas desviam-se das abordagens teóricas tradicionais⁷ ao relativizar a arbitrariedade do signo presente no texto literário e lançar seu foco sobre as imagens que o circundam. O interesse crítico recai não apenas sobre a investigação dos modos pelos quais o texto produz sentido, mas, antes, pelo seu imaginário, em cujo horizonte muitas vezes apresentam-se as imagens da vida do escritor.

Ao voltarmos os olhos para a crítica biográfica não queremos dizer, no entanto, que a literatura de Colina seja composta apenas de imagens e metáforas do real. Nem que a compreensão mais profunda de sua vida seja aquela que se dá a ler por meio dos livros. A adequação de tal abordagem para nossos estudos deriva da noção de que, para o autor, a vida intelectual não cessa de retornar como problema de ordem literária, como fica nítido no poema “Corpo a Corpo”. É também verdadeiro dizer que, inversamente, muitos dos questionamentos visíveis no texto são perceptíveis no “espaço biográfico”, também textualmente estabelecido⁸.

⁷ Falamos, aqui, na tradição eurocentrada da disciplina Teoria da Literatura, em especial na visão que as escolas formalista e estruturalista constituem frente à relação entre vida e obra. O afastamento da figura do autor - de sua biografia e de suas intenções - do centro das preocupações dessas escolas (bem como de grande parte da crítica e teoria literárias do século XX) fazia parte de um esforço pelo estabelecimento da Teoria da Literatura como disciplina objetiva, com fronteiras bem definidas e capaz de se colocar lado a lado com as demais ciências humanas (cf. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. 2 ed. Belo Horizonte, UFMG, 2010; EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.).

⁸ A noção de “espaço biográfico” é de suma importância para refletirmos sobre os modos de presentificação da vida nos textos literários de que tratamos aqui. Emprestamos o termo de Leonor Arfuch (2010), que, por sua vez, desenvolve-o a partir das tentativas de definição de Philippe Lejeune em torno dos gêneros autobiográficos na literatura francesa. Arfuch, no entanto, dá um passo à frente da concepção de espaço biográfico em Lejeune, ao defini-lo como “horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar” (ARFUCH, 2010, p.16). Voltaremos às considerações de Arfuch em outros momentos da dissertação, mas cabe justificar por hora o uso do conceito por se adequar à interdependência entre o pessoal (subjetivo) e o público (coletivo), as vivências e a construção literária, presentes em textos de Paulo Colina, como “Corpo a corpo”. Nas palavras de Arfuch, nesse horizonte cronotópico “o biográfico se define justamente como um espaço intermediário, às vezes como mediação entre público e privado; outras, como indecidibilidade” (ARFUCH, 2010, p.28). Assim, nos interessa aqui a constituição textual (sem perder de vista o uso de imagens) do sujeito no espaço biográfico, tanto como mediação da vida literária, quanto como indecidibilidade em relação a ela.

A introdução da vida literária de Colina nos é dada por sua primeira publicação no volume 2 da série *Cadernos Negros*, em 1979. Como era de praxe naquele volume, dedicado a contos afro-brasileiros, os escritores deveriam produzir um pequeno excerto autobiográfico, uma vez que a maior parte deles fazia ali a sua estreia em publicações. Citamos abaixo a autoapresentação do autor, que lançava, na série, o conto “Fogo Cruzado”, carro-chefe do livro de mesmo nome, publicado um ano mais tarde:

Não sou um negro escritor e muito menos um escritor negro. Na verdade, sou um contador de es/histórias tal como meu avô ou meu tio-avô, quando nos reuníamos no quintal, no verão, ou na cozinha, nas noites frias, sentados em banquinhos de madeira. Sou um repórter do dia-a-dia, da nossa realidade. Sou um olho-vivo nas vilas, favelas, cortiços, nos sambas, na cidade-vida nossa. O que me difere do meu avô contador de histórias é que eu escrevo ao invés de falar, pois as nossas realidades mudaram muito pouco, e que, contar, para ele, era um ato lúdico, enquanto que para mim é algo compulsório, do qual não posso fugir. (CADERNOS NEGROS 2, 1979, p.103)

Desde esse primeiro momento, já se percebe a necessidade, por parte de Colina, de distanciar-se da noção de autor consagrada pela literatura moderna sob o paradigma da criação através da mimese e do talento individual⁹. Colina se proclama contador de histórias como seu avô, inserindo-se em um modelo de narrador pertencente à tradição africana dos *griots*¹⁰. Além disso, a herança familiar da narrativa torna-se, para ele, uma “compulsão”. No discurso que Colina apresenta de si, a marca da diferença em relação aos seus antecessores *griots* é, portanto, a transformação da herança narrativa em problema literário – narrar torna-se obrigação de escrita. E ele prossegue:

Escrevo porque há que se despertar a consciência adormecida e preguiçosa de nosso povo, porque há que se cutucar com punhais/palavras os marginalizados que são meus personagens (e que provavelmente – não por falta de empenho de minha parte – nem venham a ler meus textos), porque há que se tentar sacudir a classe média, que só tem monstros sagrados e empoeirados e best-sellers, que em nada condizem com a nossa realidade, em suas estantes, uma realidade que que fingimos não ver, e porque entendo que a

⁹ O conteúdo desse paradigma encontra-se perfeitamente resumido no clássico ensaio “Tradição e talento individual”, escrito por T.S. Eliot no início do século XX (ELIOT, 1989). Na visão de Eliot, que norteou boa parte dos esforços literários da modernidade, o bom poeta é aquele que escreve, ao mesmo tempo, com a consciência da tradição e com impessoalidade e frieza de emoções (“a poesia não é liberação de emoções, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (*op. cit.*, p. 47)). Isto é, mimetiza a tradição e dá a ela, por meio de seu talento individual, novos ares.

¹⁰ A figura do *griot* está intimamente ligada ao sentido de comunidade na função de transmissor da memória ancestral por meio da língua e da performance. De acordo com Marilene Carlos do Vale Melo “o termo griot, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra” (MELO, 2009).

literatura não deveria pertencer a uma determinada classe social e/ou raça. (CADERNOS NEGROS 2, 1979, p.103)

Esse complemento nos dá uma dimensão mais completa do realismo sugerido pelo autor no primeiro trecho, em que ele se coloca como “repórter do dia-a-dia”, e aponta para uma de suas ambiguidades. Por um lado, aproxima-se da linguagem jornalística e do modo de narrar do cronista. Se formos aos contos de *Fogo Cruzado*, lançado apenas um ano depois da declaração em *Cadernos Negros 2*, notaremos, ainda, que o escritor flerta com a tradição narrativa do conto policial inglês, que tem em Edgar Allan Poe seu principal modelo. Por outro lado, há a identificação com o narrar *griot*, imerso na tradição familiar afrodescendente e no cotidiano de uma coletividade negra marginalizada. Há ainda, como terceiro aspecto da autoapresentação, um apelo de cunho social. O reconhecimento de um campo literário marcado pela elitização das letras, seja pelo culto ao cânone ocidental, seja pelo domínio comercial dos *best-sellers*, somado a um desejo de fazer do texto uma arma de impacto social (“punhais/palavras”), apresentam-nos a imagem ambígua de um escritor que, ao menos nesse primeiro momento, vê em seu ofício uma função política de denúncia e mobilização.

Paulo Colina, autoapresentado, expõe o desejo de denunciar e combater a elitização das letras. Publica, nos *Cadernos Negros 2*, um conto sobre o fim de uma perseguição policial na perspectiva de um personagem negro, marginalizado pelo estigma do crime (“Fogo Cruzado”), e outro em que o narrador assume o ponto de vista de um indígena da etnia Irantxe que vê seu irmão morrer ao chegar a uma grande cidade, expondo uma situação extrema de choque cultural (“O pequeno homem vermelho”). Mas, nas tentativas de dotar de “realidade” as narrativas de situações críticas do cotidiano e, ao mesmo tempo, criticar as situações da “realidade” referenciada, o autor oscila entre o ponto de vista interno às personagens e a visão externa (exotópica) em relação aos fatos narrados.

“O pequeno homem vermelho”, por exemplo, é narrado em primeira pessoa e representa a visão de mundo das personagens (os dois irmãos Irantxe). Não obstante, fica evidente na leitura a presença de uma “segunda história” (PIGLIA, 2004, p.87-93)¹¹, através da qual o ponto de vista interno contrapõe-se a um externo. Explicamos: na primeira história, isto é, no relato que

¹¹ A primeira (e central) tese de Ricardo Piglia no ensaio “Teses sobre o conto” é a de que “um conto sempre conta duas histórias”, sendo que a revelação da segunda história ao final da narração é a principal responsável pelo “efeito de surpresa” (PIGLIA, 2004, p.89). Piglia ressalta ser esse o modelo do conto clássico de autores como Edgar Allan Poe, Anton Tchécov e Horácio Quiroga. O uso por Colina desse modelo comprova a hipótese de que o escritor não recusa a tradição canônica por completo.

recebemos de maneira mais imediata, o narrador está convencido de que seu irmão, Kayoli, foi morto por um feitiço do homem branco. Em uma incursão pela “grande reserva” dos homens brancos, os irmãos se deparam com a imagem de um pequeno homem vermelho, dentro de uma caixinha no alto de uma “árvore de ferro”, do outro lado de um rio negro. Kayoli, Irantxe valente, decide correr na direção do homem para alcançá-lo, mas é atingido por um grande animal rugidor, enquanto o pequeno homem salta de uma caixinha a outra e muda de cor, ficando “verde como a mata” (COLINA, 1980, p.45-47). Já a segunda história, cifrada nos interstícios da primeira e despertada pelo ato de leitura ao final do conto, conta-nos que Kayoli morre atropelado por um carro, ao atravessar correndo a rua de uma grande cidade para tentar alcançar o semáforo de pedestres, onde a imagem de um pequeno homem vermelho, símbolo de “aguarde” no Código de Trânsito Brasileiro, reluz.

O ponto de vista autoral encontra-se na diferença entre as duas histórias. A identidade estabelecida pelo narrador com a personagem, na narrativa em primeira pessoa, é modificada pela alteridade introduzida pela segunda história. Entre o ponto de vista do Irantxe e o do homem da cidade grande, encontramos uma perspectiva oscilante. As escolhas narrativas nos contos publicados nos *Cadernos Negros* (e em conjunto com outros publicados no livro *Fogo Cruzado*) denotam uma voz que, embora nem sempre se identifique com as personagens, se move pelo espaço narrativo, colocando-se, ora no lugar dessas personagens, ora em uma posição distanciada para produzir um efeito crítico. O “olho-vivo” de que falara Colina na autoapresentação não é, portanto, fixo e panorâmico como as câmeras instaladas pelos sistemas de vigilância nas grandes cidades, mas o do sujeito que transita, identifica-se ou se estranha e, sobretudo, se constitui por aquilo que vê e narra na “cidade-vida”.

Nesse sentido, o trânsito do olhar por entre os lugares discursivos estabelece o tratamento do real nos textos de Colina, entre a identificação e o estranhamento. Além disso, a presença de um modo “realista” de narrar, no sentido de que se busca estabelecer no texto uma imitação objetiva do real, faz com que o texto literário se mantenha como *outro* da vida. Entre esses dois modos de tratar o real no espaço ficcional, encontramos o texto de Colina como um *outro* que não nega a vida completamente, embora possa se opor a ela; não a subverte de todo, embora possa criticá-la; não se iguala a ela, embora possa metaforizá-la.

1.3 – Arquivo literário afro-brasileiro

O que dizer, porém, desse material de teor autobiográfico, entre a ficção e o documento, que utilizamos para refletir sobre elementos da crítica biográfica? Como vimos, poesia e ficção formam o duplo instável da vida e, ao mesmo tempo, dividem com ela uma fronteira pouco pacífica. Mas o que acontece com esses limites quando Colina escreve sobre si mesmo em uma perspectiva não ficcional? Ou quando ele deixa escritos sobre a vida literária de seus pares e a literatura que produzem? Ou, ainda, quando outros intelectuais e escritores visitam e nos levam a visitar a memória de Colina, por meio da leitura de seus textos ou da lembrança do convívio intelectual?

1.3.1 – Paulo Colina autoapresentado nos Cadernos Negros

Começamos pela primeira questão, que envolve textos como a autoapresentação dos *Cadernos Negros*. Antes de mais nada, é importante explicitar que o fato de textos como esse serem identificados como não ficções, seja por oposição a outros do mesmo autor, seja pela imediata identificação entre o nome que os assina e a voz enunciativa que fala de si, não significa que eles estabeleçam uma verdade sobre o real. Muito pelo contrário, eles apenas tocam a fronteira do real ao mencioná-lo como espaço onde viveu o enunciador¹². Essa não é uma particularidade desses excertos de Colina, estando presente em textos autobiográficos em geral, já muito estudados pela teoria linguística e literária.

Philippe Lejeune, talvez o teórico que mais tenha se dedicado ao estudo sistemático dos gêneros autobiográficos nos últimos anos, assim sintetiza a definição de autobiografia: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). A “autoapresentação”, termo que usamos para definir os pequenos textos introdutórios de *Cadernos*

¹² No espaço biográfico que permite ao leitor identificar, ao menos momentaneamente, esses textos como autobiográficos, a ilusão de anterioridade do autor em relação ao texto é determinante. Como pretendemos deixar claro em seguida, a ideia de que o autor-enunciador do texto autobiográfico exista no espaço que o antecede, “na vida real”, está ligada a uma ilusão de verdade fundada em um pacto estabelecido entre o leitor e o texto. Roland Barthes, em seu famoso ensaio “A morte do autor” (1988), comenta como a literatura moderna, ao colocar a escrita e a linguagem em primeiro plano, elimina essa ilusão de anterioridade ao fazer nascer a figura do escritor “ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 1988, p. 68). Com isso, ele explicita o caráter ilusório desse pacto, que forja, a partir de um mecanismo de linguagem, uma correspondência entre a figura de papel do autor e uma figura humana externa ao texto.

Negros 2, não se encaixa na definição rígida feita por Lejeune (conscientemente restrita, aliás, à literatura europeia produzida a partir de 1770 e percebida pelo próprio teórico como limitada), mas compartilha com ela alguns traços fundamentais que nos permitem tratá-la como gênero autobiográfico. Narrativa que focaliza uma história individual, pode-se detectar nela um princípio de identificação entre a pessoa de que se fala e a pessoa real, “de carne e osso”, que a escreveu. De todo modo, trata-se de uma narrativa construtora de uma personagem que fala em nome de alguém que não está ali, de corpo presente¹³. Um duplo, portanto (assim como algumas das personagens que tradicionalmente chamamos de ficcionais), que se desenvolve em um espaço autobiográfico, isto é, em um campo indeterminado entre o escritor e o escrito.

Esse *eu* que é também *outro* apresenta, ainda, uma peculiaridade que não parece ter sido prevista pela lente de Lejeune, voltada para textos escritos sob o paradigma da modernidade europeia. E não é, tampouco, facilmente perceptível no texto da apresentação, a não ser por meio de vestígios. Não se faz visível apenas por colocarmos o problema do *eu* que se apresenta para o leitor em palavras, ficcionalizando-se. Em outras palavras, não nasce da tentativa de resposta à pergunta “*quem é você que escreve?*”, à qual poderíamos citar como resposta o vago comentário: “sou um contador de histórias” (in: CADERNOS NEGROS 2, 1979, p.103).

A peculiaridade nasce da ideia de que o “contador de histórias” não escreve sozinho, mas junto à memória de seu avô, que é trazida com o objetivo de figurar lado a lado com outros escritores dos *Cadernos Negros*. Parece óbvio que essa recuperação da memória familiar seja um dado construído no texto, mas o seu reaparecimento tratado como “compulsão” (é preciso contar histórias como meu avô) ultrapassa a superfície do texto. A herança narrativa, que, como nota Walter Benjamin em seu famoso ensaio sobre o narrador, “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1987a, p.198), é posta a agir em meio a um grupo de escritores e dentro de uma publicação para quem essa herança é construída como um dado

¹³ A autoapresentação, espécie de subgênero da autobiografia, encontra seu paralelo na fala, nas apresentações que sentimos a necessidade de fazer sempre que, em nosso dia a dia, a presença de corpo não parece suficiente para responder à pergunta “Quem é você?” e precisamos recorrer ao nome próprio como marca primeira da identidade discursiva. Comenta Lejeune: “No discurso oral, sempre que necessário, efetua-se o retorno ao nome próprio: trata-se da apresentação, feita pelo interessado, ou por um terceiro (a própria palavra apresentação é sugestiva por sua inexatidão: a presença física não é suficiente para o enunciador: só existe presença plena pela denominação). No discurso escrito, da mesma forma, a assinatura designa o enunciador, tal como o endereço designa o destinatário”. (LEJEUNE, 2008, p.22). Assim, a autoapresentação vem expandir o valor discursivo e ressignificar a presença da assinatura do autor.

ancestral comum, recuperado. Nesse caso, a “dimensão utilitária” é justamente a de reforçar a construção identitária.

A recuperação literária da ancestralidade africana é uma forte bandeira erguida pelos autores dos *Cadernos Negros*. A apresentação do volume 1, tratada como “prefácio-manifesto” pela pesquisadora Florentina Souza (2006, p.105-112), escrita dois anos antes da fundação do Quilombhoje, é marco inicial dessa busca pela construção identitária afrocentrada:

A África está se libertando!, já dizia Béliava, um dos nossos velhos poetas. E nós, brasileiros de origem africana, como estamos?

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando a máscara branca, pondo fim à imitação. (CADERNOS NEGROS 1, 1978, p.2)

Essas palavras abrem a publicação, somando-se, mais à frente, a estas outras: “Cadernos Negros é a viva Imagem da África em nosso continente. É a Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e que sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalaram sua dramática trajetória, trazendo em suas mãos o livro” (CADERNOS NEGROS 1, 1978, p.3)¹⁴.

Esse movimento em direção à formação de uma comunidade literária afrodescendente é assinado pelos autores do volume 1, tornando-o uma espécie de autoapresentação coletiva. A ele, Colina se une, um ano depois, em um momento no qual a diferenciação literária individual se faz perceber no interior da identidade afrodescendente em construção. O “prefácio-manifesto” do volume 2, dessa vez assinado por José Correia Leite, é o primeiro a notar: “Todos estes contos aqui reunidos são livres, bons em seus conteúdos, sem compromissos com uma causa, a nossa causa, ainda não resolvida e que ainda é um desafio, um desencontro que parece ser o imponderável” (LEITE, 1979, p.3). Em seguida, Leite afirma a importância dessas “tomadas de posição” dos sujeitos para promover um reencontro dos ideais de luta do passado. Portanto, cada escritor, ao se apresentar nos *Cadernos Negros 2*, posiciona-se em relação à comunidade literária afro-brasileira que ajuda a constituir.

Essa tomada de posição na coletividade negra, percebida pelos autores como marginalizada tanto do campo social quanto do campo das letras, reveste a identidade de sentido

¹⁴ Florentina Souza comenta o uso da ancestralidade africana nos prefácios-manifestos de Cadernos Negros como fundamentos para a elaboração de um perfil identitário coletivo:

“Um passo no processo de construção da identidade será a invenção-fixação de marcos de origem e de ancestralidade na África. As raízes apagadas e “esquecidas” pelos discursos assimilacionistas ganham outros sentidos e fundamentam um outro discurso que manobra os conceitos e estereótipos, refazendo-os e elaborando valores e tradições a serem negociados para a composição de um perfil identitário” (SOUZA, 2005, p.109).

político. Se percebermos cada uma dessas autoapresentações como uma “assinatura”, não na acepção legal de atestado de posse e veracidade de um discurso, mas, como vista por Derrida, como suplemento textual da ausência física do assinante¹⁵, a autoapresentação de Colina ganha o sentido político de presentificação de um corpo coletivo afrodescendente. Nesse sentido, quando Colina diz: “Não sou um negro escritor e muito menos um escritor negro. Sou um contador de histórias...” (in: CADERNOS NEGROS Nº2, 1979, p.103), ele está recortando esse lugar afroidentificado de escrita do corpo e, em um mesmo movimento, enfatizando o caráter cultural e extratextual de seu gesto.

Eis, portanto, a peculiaridade: o sujeito com que lidamos em excertos (auto)biográficos de Colina enuncia a partir de um lugar que, ao mesmo tempo, coletiviza sua voz (como voz afrodescendente) e a recorta individualmente. O processo de identificação dessa voz não se completa apenas na oposição *eu x outro*, seja esse outro a personagem ou o leitor, mas depende do processo de construção de uma identidade que se dá em função da relação desse *eu* com um *nós*. Desse processo, os excertos constituem rastros, imersos na reelaboração escrita da experiência compartilhada.

Estamos, assim, diante de uma construção do eu que não se separa totalmente da experiência compartilhada. Aproxima-se dela para evidenciar o tensionamento das identidades: o autor e o contador de histórias; o *griot* e o autor negro. Esse trânsito por fronteiras instáveis, signo recorrente no imaginário da diáspora africana¹⁶, atravessando o lugar por onde passa também a fronteira vida-literatura, ressalta o caráter arbitrário desses limites. O que move o sujeito pela encruzilhada, como vimos, é a recuperação de uma memória partilhada (rememoração), mas o que constitui seu caminho como fronteiro é o fato de que ela não é imediatamente acessível. Pelo contrário, ela se oferece como memória marginalizada e

¹⁵ De acordo com Derrida, a assinatura “implica a não presença do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora geral, na forma transcendental da permanência” (DERRIDA, 1991, p.35). A assinatura, portanto, torna-se suplemento ao produzir uma presença perene de um sujeito de escrita, na ausência daquele que assina.

¹⁶ Imagens como a da encruzilhada e a dos “jogos” de máscaras, presentes em manifestações culturais ou religiosas da diáspora africana, têm sido recuperadas e ressignificadas por escritores e estudiosos da arte afrodescendente. Nessas reflexões, encruzilhada, máscara e véu são signos que mediam performaticamente a memória da diáspora, enfatizando o caráter duplo, instável e estratégico das construções identitárias em um contexto de encontro de culturas marcado, entre outros aspectos, pela violação da memória. (Cf.: MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva: Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997; DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999; FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008).

adormecida. Ao contador de histórias, caberia seu despertar; ao escritor, trazer a margem para o centro do texto.

No entanto, se o acesso a essa memória depende de mediações, sua atualização em texto não é resultado de intuição ou invenção. O papel do escritor que deseja conscientemente ativar, por meio de seu ofício, um passado coletivo marginalizado, com marcas de apagamento, passa pela avaliação crítica dos rastros da memória que tocam sua escrita. Nesse sentido, a consciência da tradição literária é avaliada sem que necessariamente se tenha em vista seus procedimentos técnicos e formais, mas, principalmente, como possibilidade de compreender a literatura como arquivo em que se inscrevem rastros da memória coletiva. Essa perspectiva faz do escritor um crítico em potencial de seu tempo, da literatura de seus contemporâneos e da história.

Por meio do contato cultural com a tradição, que envolve leitura, estudo e avaliação, mas também a participação ativa na cultura, o escritor constrói e atualiza o repertório que mais tarde irá servir de base para a composição de seu arquivo¹⁷. Ao ler as tradições no arquivo e no repertório, o escritor-crítico as avalia, seleciona e espelha com suas vivências pessoais, para em seguida atualizá-las em novos textos e performances que, por sua vez, poderão constituir o arquivo literário e o repertório cultural dessas tradições. Entender esse “novo” material como campo traçado junto aos rastros da memória pressupõe a desconstrução da ideia de arquivo como lugar de origem da verdade histórica, dando a ele características mais próximas do objeto artístico e literário, mas não menos políticas.

Para entender essa dimensão artística dos processos arquivais e seu viés político, passamos agora a discutir a relevância do conceito de arquivo e de outros a ele ligados (história, lugares de memória, rastros), sem perdermos de vista o objetivo maior deste capítulo, que é o de refletir sobre as fronteiras entre vida e literatura nos textos de Colina, bem como sobre seu posicionamento em relação a elas.

¹⁷ Valemo-nos aqui das observações de Diana Taylor em seu trabalho de aproximação e diferenciação entre os conceitos de arquivo e repertório em *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas* (2013). O repertório é, para Taylor, o lugar/princípio de incorporação da memória e se distingue do arquivo por seu viés efêmero e performático: “A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (TAYLOR, 2013, p.48).

1.3.2 – O escritor como arquivista e crítico dos lugares de memória

O viés crítico e arquivístico de Colina, em sua dupla função de escritor e intelectual, pode ser contemplado na leitura de alguns de seus textos literários. Como viemos tentando demonstrar, a ativação das imagens no texto, pela leitura, pode não revelar os segredos da vida do escritor, a ponto de ser o suficiente para a construção de uma biografia, mas permite a identificação de um pensamento poético. E, por vezes, é nesse pensar por imagens traduzidas em palavras que encontramos os rastros de sua vida intelectual. A leitura da imagem poética como rastro intelectual, bem como sua relação com a crítica e o arquivo, pode ser melhor entendida se citarmos o poema “Balanço”, do livro *A noite não pede licença* (1987). Há, no poema, uma aproximação, por imagens, a temas relativos ao passado compartilhados por uma identidade:

tudo poderia ter sido melhor
não fosse essa herança amarga
de descaminhos

coubesse a mim escolher
novamente abraçaria a noite
entranhada em minha pele

jamais aceitei passivo as contradições
do que chamam destino

sigo porém criança velejando
contra ventos e marés do mundo

a angústia é uma roleta russa

(COLINA, 1987, p.42)

Esse poema, como o título sugere, propõe uma avaliação aparentemente diacrônica entre presente e passado, em que este é medido pelas imagens que aquele suscita. Na adoção do verso livre, a variação na escolha dos tempos verbais (futuro do pretérito do indicativo, na estrutura condicional, com elipse da partícula “se”; gerúndio; pretérito perfeito; presente do indicativo) ajuda a evidenciar a relação. Mas a intensidade e iteração dos movimentos entre passado e presente, motivados pela forte impressão de um futuro contraditório, abalam a diacronia.

Em “Balanço”, o caminho entre o antes e o agora se desdobra em descaminhos. Ao olhar para trás, o sujeito percebe o destino como espaço de contradições e o passado como encruzilhada; se o caminho tomado tivesse sido outro, “tudo poderia ter sido melhor”. O sujeito poético é impelido a velejar sempre contra a maré do mundo, mas a teimosia em seguir criança o põe, igualmente, a velejar contra a maré do tempo diacrônico, que separa o ponto em que se

encontra agora daquele de onde partiu. Na imagem anacrônica da criança estão reunidos a consciência do passado, o movimento do novo e a incerteza do futuro.

Mas o que todo esse balanço teria a ver com o arquivo? Justamente a capacidade de criticar uma relação com o tempo que separa o presente daquilo que já passou ou que foi esquecido. A crítica se consolida ao apontar a resistência ou a reaparição no presente de algo (objeto, discurso, imagem ou sentimento) que foi ocultado pelo esquecimento.

No poema “Balanço”, a imagem da noite cumpre esse papel: como em “Corpo a corpo” (vide estrofe nº2), reaparece como imagem crítica, emaranhada na pele e no poema, sendo impossível ignorá-la sem que se afetem os sentidos da leitura. Daí o título do livro que contém os dois poemas, *A noite não pede licença*; ela se presentifica por uma necessidade do tempo. Sua vinculação com a cor da pele impede que esta seja apagada da página em branco. Assim, o poema ganha cor porque o presente o exige, ao mesmo tempo em que questiona a exigência: “bastaria ao poema...?”

A reflexão acima concerne, principalmente, à construção de um pensamento poético nos textos de Colina, convidando-nos a pensar no papel aí assumido pelo escritor. Nossa hipótese é a de que, enquanto o poema se faz arquivo de imagens resistentes, o poeta se faz arquivista ao selecioná-las criticamente e montá-las no poema, junto a suas indagações. Quanto à relação temporal que ressaltamos em “Balanço”, podemos dizer que a ela também está submetido o escritor. Explicamos: se o presente chega a nós gerando uma impressão de imediatividade e de exigência, no exato momento em que o vivemos¹⁸, todo acesso ao passado depende de um processo de mediação da memória. Tal processo pode dar-se por meio de uma representação linear do passado, em um processo de ordenamento da memória segundo princípios cartesianos, ou por meio de uma valorização de seu caráter fragmentário, em que a dimensão do esquecimento é evidenciada para problematizar a representabilidade do passado. A escolha da forma de lidar com a memória e de como trazê-la para contemplar o presente, em um poema, tem como consequência a historicização das imagens que o compõem¹⁹.

¹⁸ É importante a ressalva de que, em um mundo altamente midiático, onde o agora nos é muitas vezes oferecido por meio de imagens cuidadosamente selecionadas, o presente também é fruto de representações. Essa consideração, de suma importância por colocar presente e passado em um pé de igualdade relativo, é creditada a Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1997).

¹⁹ Essa definição de historicidade não caberia na clássica distinção feita por Aristóteles, no capítulo IX de sua *Poética*, entre poesia e história. Em Aristóteles, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”

É nesse sentido que pretendemos pensar na figura de Paulo Colina como arquivista. Não o acumulador de vestígios e imagens que comprovem a veracidade do discurso da História, mas o arquivista que deseja selecionar, dentre as imagens de sua memória, aquelas que o permitam velejar “contra ventos e marés do mundo”. Voltaremos a essa particularidade adiante.

Mencionamos, na introdução a este trabalho, que, além de autor de quatro livros publicados, sendo um de contos e três de poemas, Colina foi tradutor de *tankas* japoneses e de poetas africanos de língua inglesa, além de “agitador cultural”. Há, ainda, a produção ensaística, de que boa parte encontra-se reunida no livro não publicado *Águas-fortes em beco escuro*²⁰, e a organização da *Axé – Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*, pioneira em relação a esse tema, tendo sido “precedida” apenas pelo livro *A Poesia Afro-brasileira*, de Roger Bastide. O livro de Bastide não é, no entanto, uma antologia propriamente dita, mas, antes, apresenta um estudo sobre a literatura de diversos autores considerados como afro-brasileiros.

Todos esses elementos (e, como veremos, seus conteúdos) dizem respeito à vida intelectual e literária de Colina, e, lidos por meio de pontes metafóricas e críticas que os liguem à sua literatura, permitiriam a construção de um quadro de sua atuação nesses campos, especialmente no tocante ao campo da literatura afro-brasileira. Reunidos, eles poderiam recompor a memória dessa atuação e cobrir o vazio deixado pela sua morte e pelo relativo esquecimento de sua literatura pela crítica recente. Mas, desde o princípio de nossa pesquisa a partir desses materiais, um desafio tem se colocado diante desse horizonte metodológico: a recuperação da atuação literária/intelectual a partir desse material partiria do pressuposto de que toda ela se encontrasse registrada em texto, ou que estivesse traduzida nos registros feitos pelo próprio autor em textos, seja em seus contos e poemas, em seus artigos ou em suas traduções. Em outras palavras, a possibilidade de narrar a vida literária/intelectual de Colina dependeria das maneiras pelas quais o próprio autor escolheu, conscientemente ou não, arquivá-la.

(ARISTÓTELES, 1987, p.209). Além disso, na perspectiva aristotélica, a poesia (ou, dizendo de maneira mais adequada, o gênero poético) fala do universal, ao passo que a história se refere ao particular. Embora a primeira parte da diferenciação favoreça a leitura do poema (“tudo poderia ter sido melhor”), a oposição que propõe entre o fato e o imaginado (sob a égide da mimese) não leva em conta o papel da mediação da memória como fator de composição tanto do imaginário poético como do histórico. A historicização do poema, sob a égide da memória, aproxima os limites do universal e do particular. Sua contrapartida é justamente a poetização da história.

²⁰ Os dados biográficos do autor trazem como última data o ano de 1998, em que Colina encerrou seu último mandato como diretor da União Brasileira de Escritores (UBE). Por esse motivo e seguindo as recomendações da ABNT, nos referenciaremos a sua (provável) data de edição como 199-, já que o livro foi enviado à editora Mazza antes do falecimento do autor e ainda na década de noventa, embora não tenhamos certeza do ano exato (provavelmente 1998 ou 1999).

Ora, seguindo esse pressuposto, nossa pesquisa estaria comprometida com os movimentos autorais de consignação de sua identidade de escritor. Como refletir, por exemplo, sobre seu lugar no campo da literatura afro-brasileira, quando se autoapresenta afirmando não ser “um negro escritor e muito menos um escritor negro”? E, quando, pouco depois, elenca a si próprio no rol de escritores de “poesia negra”, na *Axé*, ou em 1988, no 40º Congresso da Sociedade Brasileira Para o Progresso da Ciência (SBPC), na USP, quando afirma: “A literatura é universal, sim. Mas para nós tem cor. Negra” (COLINA, 199-, p.43)? Nossas primeiras tentativas de pesquisa nos levaram, portanto, à encruzilhada de textos, discursos e imagens que representa a vida intelectual de um escritor fronteiriço. Faltava algum tipo de orientação que nos permitisse dialogar com a encruzilhada e escolher caminhos teórico-críticos que não silenciasses um ou outro posicionamento, em prol da valorização de uma única interpretação.

Os métodos da crítica biográfica (e a noção de espaço biográfico) já nos ajudavam, nesse sentido, ao nos permitirem maior mobilidade na leitura da vida junto aos textos. Mas faltava ainda um suporte para cotejarmos as ambiguidades e contradições do espaço biográfico de Colina, que diziam respeito tanto a sua literatura como a sua vida intelectual, bem como à memória dessa vida. Nessa busca por um raciocínio, o contato com as teorias recentes do arquivo foram fundamentais, na medida em que são capazes de tratar as ambiguidades entre a vida consignada nos textos e a que neles não está dita, os discursos ficcionais e os factuais, os posicionamentos políticos e suas máscaras literárias e, por último, entre a memória do escritor e sua rememoração pelo exercício de pesquisa.

Os textos de Colina, tanto os que tendemos a classificar como literários como os par-literários, são arquivos de três maneiras complementares. Em primeiro lugar, por ocuparem os **espaços entre vida e literatura**, enquanto dizem de si mesmos, como objetos de leitura, mas também dos acontecimentos nos quais estão inseridos. Estamos, aqui, em diálogo direto com a conceituação de arquivo organizada por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*:

temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo*. (FOUCAULT, 2008, p. 146)

Tal concepção é bastante enriquecedora por introduzir uma noção de arquivo que ultrapassa a ideia de documento físico para encontrar um sentido dentro das noções de discurso e

enunciado. Para Foucault, o arquivo, como sistema de enunciados, instaura uma contingência entre o dito e o não-dito: o que pode ser dito e o que é silenciado, o que é passível de aparecer e o que não é. Noção mais abstrata e virtual, mas que não deixa de se reportar às coisas (aos objetos, como o material de que dispomos, e suas possibilidades) e aos acontecimentos (aquilo que é utilizado para compor a história). Assim, se os textos de Colina dão visibilidade, ao mesmo tempo, a determinados acontecimentos e coisas, cabe a nós interpretar esses aparecimentos no momento em que se dão.

No segundo capítulo, daremos exemplos dos arquivamentos de “acontecimentos” e “coisas” nos textos de Colina, sendo que sua aparição se dá, muitas vezes, por meio de imagens. Mas, além desse trabalho, digamos, mais poético com o arquivo, há exemplos concretos como a já mencionada publicação da *Axé*. A organização, em 1982, de uma antologia de autores negros contemporâneos demonstra uma preocupação de Colina e, ao menos naquele primeiro momento, dos escritores do Quilombhoje, em desenhar um arquivo literário afro-brasileiro, para além da produção do próprio grupo que acabavam de fundar. Isto é, mapear um conjunto de autores de diferentes partes do território nacional cujo posicionamento dentro do campo literário constituísse linhas políticas e estéticas que fizessem frente à produção literária de escritores brancos. Do encontro dessas duas vertentes de posicionamento emerge, na antologia, uma terceira: a do posicionamento étnico dos autores. Assim, a *Axé*, ao mesmo tempo “acontecimento” e “coisa”, ganha valor por ser ação histórica e objeto (livro) único e inseparável de seu contexto de produção, aquilo que Foucault classificou como um princípio de “raridade” dos enunciados arquivados (FOUCAULT, 2008, pp.134-136)²¹.

O interesse pela sua “raridade”, isto é, pela especificidade das relações entre o escritor e seu contexto de produção naquilo que ele escreve e no que foi dito sobre ele, nos leva à segunda abordagem do conceito de arquivo, que nos serve de alerta e desafio. A possibilidade de encontrar o ineditismo de um ponto de vista sobre a literatura afro-brasileira, ou sobre a ação de escritores negros no cenário intelectual da São Paulo dos anos oitenta e noventa, faz-nos desejar olhar para

²¹ Quando dizemos algo, há sempre algo que não foi dito. Daí a importância dada à raridade por Foucault em *Arqueologia do Saber*, para a análise dos enunciados. Importaria definir o princípio determinante da existência dos únicos conjuntos significantes que foram enunciados e que, por isso, possuem um valor. É por esse valor que nos apropriamos, reproduzimos, traduzimos, transformamos, enfim, arquivamos os enunciados: “por serem raros os enunciados, recolhemo-los em totalidades que os unificam e multiplicamos os sentidos que habitam cada um deles” (FOUCAULT, 2008, p.136).

esses textos como documentos silenciados dessas histórias, o que de fato o são. Esse desejo de documentação imanente aos textos constitui o arquivo como um lugar de autoridade e poder; representa o desejo de fazê-los entrar na história da qual têm sido excluídos.

É o que Jacques Derrida denominou em *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana* (2001) como sendo uma “pulsão de arquivo”, e que é também uma pulsão de morte. Segundo Derrida, a pulsão está integrada a dois princípios: um nomológico, que define a autoridade e a lei que pesam sobre um arquivo, e um topológico, que define o lugar de origem de um arquivo, ali onde ele deve ser guardado e de onde devem partir suas interpretações. Integrados, os dois princípios definem o arquivo como lugar de onde se ordena, se comanda e se instituem as leis do arquivado (DERRIDA, 2001, p.13).

A existência da *Axé*, como arquivo de literatura afro-brasileira, questiona os princípios nomológico (de ordem) e topológico (lugar de origem e verdade) de antologias e histórias literárias que excluem escritores negros. Colina atentou-se para isso na apresentação da antologia:

Os poucos escritores negros brasileiros, publicados por editores ou não, sempre sucumbiram ou tiveram seu valor tardiamente reconhecido (?) pelos donos da cultura tupiniquim (Quem sabe que há um medalhão de Cruz e Souza – escondido entre matos e pichações e cartazes rasgados – cercado de reluzentes estátuas ou bustos de Goethe, Cervantes, Camões e outros, nos jardins que circundam a Biblioteca Municipal de São Paulo). Todavia, um, entre milhões de erros históricos está sendo parcialmente reparado agora. (COLINA, 1982, p.6)

E, em seguida, manifesta o desejo de fazer da antologia um novo arquivo, como suplemento de uma história cultural que segrega o negro: “O que importa é que o leitor conhecerá aqui, talvez, não os melhores, ou os mais importantes, mas alguns dos poetas negros atuais de quilate, que brigam constantemente com a palavra no afiador” (COLINA, 1982, p.7). A apresentação da antologia acaba, assim, por demonstrar que, embora os textos sejam de autores contemporâneos, sua publicação tem significado histórico-literário relevante.

De todo modo, *Axé* representa um espaço de reunião de autores segundo um processo de seleção e ordenamento (são catorze autores, separados por cinco estados brasileiros²²). É um arquivo e, como tal, não deixa de estar sujeito aos princípios topo-nomológicos de que fala Derrida. A publicação tem como desafio, portanto, ser, além de arquivo, suplemento, isto é, manter seu caráter questionador dos princípios que vinham direcionando os textos à exterioridade

²² Compõem a antologia: Adão Ventura (Minas Gerais), Oliveira Silveira (Rio Grande do Sul), Arnaldo Xavier (Paraíba), Abelardo Rodrigues, Cuti, José Alberto, Maria da Paixão, Itaim Bibi, Miriam Alves e Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Ruth Souza (todos de São Paulo).

da literatura brasileira. Isso significa marcar a posição de exterioridade (o que está explícito na apresentação da obra) e abdicar da posição do arconte, o detentor de autoridade sobre os textos, em um movimento contrário ao de legitimação dos arquivos que excluem os autores afro-brasileiros. A importância desse segundo sentido do conceito de arquivo (**o arquivo como lugar e princípio de poder**) é a de traduzir o desafio em que Colina se insere como arquivista e também o de nossa pesquisa. Se, como coloca Foucault, o estudo do arquivo “estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras” (FOUCAULT, 2008, p.149), como lidar com a pulsão inerente ao arquivo – mal de arquivo de que todos sofremos - sem repetir o gesto do arconte, que deseja ser sempre o primeiro dono do segredo de um texto, silenciando e enclausurando a diferença de suas vozes?

A resposta nos é dada quando tratamos o arquivo como **meio de acesso à memória**. “Meio” é termo que nos remete à dimensão topológica do arquivo, sem emprestar a ele a pretensão de uma origem, mas de transferência de sentidos. Favorece-se, assim, o papel do escritor como mediador, no presente, da memória, estando o arquivo entre o produtor do texto e seus leitores. Ainda, no nível do enunciado, o arquivo como meio é lugar de passagem entre o dito e o não-dito e, no nível do discurso, entre a memória e o esquecimento. Essa abordagem, complementar às anteriores, tem, sobretudo, a vantagem de manter o arquivo em sua condição de encruzilhada de memórias, de onde o sujeito toma posição.

Em sua relação com a memória, a mediação não é, jamais, neutra e transparente. O fato de ocupar uma posição intermediária não significa que esteja “em cima do muro” da história, ou que sua relação com a memória seja passiva. O poema “Balanço” é instrutivo, nesse sentido: estar no meio do caminho, sujeito à passagem do tempo (e, portanto, aos movimentos contraditórios da lembrança e do esquecimento) não pressupõe a deriva. Antes, a posição da mediação requer uma tomada de posição, no presente, em relação ao passado e ao futuro. Nos textos de Colina, essa posição assume diversas máscaras, mas um lema parece orientá-lo: o de questionar obstinadamente os “ventos e marés do mundo”, seguindo na direção contrária das verdades historicamente instituídas.

Esse modo de se relacionar com a memória parece encontrar tradução exemplar no famoso ensaio de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história” (1987b). O cotejamento entre as afirmações de Benjamin sobre o papel do historiador (materialista) em um contexto de

ascensão da ideologia nazista na Alemanha dos anos de 1930 e o poema “Balanço” de Colina surpreende pelas muitas coincidências. Ambos os textos assumem uma posição pessimista frente às contradições do presente e parecem, por vezes, citarem um ao outro. A primeira estrofe do poema é quase uma citação da segunda “tese” do ensaio de Benjamin. Nela, o filósofo alemão retoma German Lötze para dizer que o presente tem uma relação de inveja com o passado: este carrega para aquele um índice misterioso do que poderia ter sido, mas que foi oculto (BENJAMIN, 1987b, p.222-223). O presente é recebido como “descaminho” do passado. Aos poucos, na leitura do texto benjaminiano, vamos percebendo os motivos da coincidência entre os autores: o filósofo alemão está preocupado em contra-atacar o estabelecimento autoritário da história dos vencedores por meio da instituição e fortalecimento do modelo fascista na Alemanha, à beira da Segunda Guerra Mundial. A já citada apresentação de *Axé* e a autoapresentação de *Cadernos Negros 2*, assim como vários outros textos de Colina, explicitam a mesma necessidade de combate à história dos vencedores. No caso, essa história tem cor: branca.

É ainda Walter Benjamin, no ensaio em questão, quem dá as coordenadas da posição do historiador como mediador crítico, no famoso trecho da tese de número sete em que aproxima cultura e barbárie:

nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987b, p.225)

O historiador materialista idealizado por Benjamin não é o transmissor da cultura, assim como o escritor-arquivista materializado em Colina não é transmissor da memória cultural. Este está para o arquivo dos vencedores – ou o Arquivo “com 'A' maiúsculo” – como aquele está para a história dos vencedores. Poderíamos, com Reinaldo Marques, sintetizar esse movimento não-neutro de mediação do arquivo sob a figura do “arquivista anarquista”, cuja função é a de “desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidade que o erigiu” (MARQUES, 2008, p.117).

Embora Marques utilize essa expressão para se referir ao trabalho do pesquisador contemporâneo, pensamos que ela se aplique a certa tendência contemporânea no campo das artes, na qual Colina sem dúvida se insere, que prevê a desconstrução dos mecanismos de controle da memória. Sobre essa tendência, afirma Luiz Cláudio da Costa:

Mais que nunca na história da cultura, os sentidos e os vestígios do tempo são visados pelo controle. O gesto que dá visibilidade a toda essa mediação se torna fundamental. A função do artista na sociedade não desaparece. Ao contrário, operando com o sensível na dimensão do arquivo, o artista produz uma visibilidade singular da mediação da subjetividade na cultura. Faz todo sentido a fórmula abreviada de Raúl Antelo: o artista é, atualmente, um “an-arquivista”. (COSTA, 2011, p.81)

Para além da ideia de autonomia da arte, essa compreensão do texto literário (e da arte em geral) como espaço arquivial permite reconhecermos nela o estabelecimento provisório de “lugares de memória”. Esse conceito foi estabelecido por Pierre Nora em texto de 1984²³ para entender o fenômeno de aceleração da história no Ocidente, isto é, uma ruptura da relação de vivência com a tradição e a ancestralidade, substituída por uma consciência absoluta de perda da memória coletiva: “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p.7). Os “lugares de memória”, exemplificados por Nora pelos monumentos, datas, Arquivos (com “A” maiúsculo) e rituais comemorativos, são considerados por ele como último refúgio de cristalização de uma memória em vias de se perder.

É em torno dos lugares de memória que a relação da figura do (an-)arquivista encontra a do historiador materialista benjaminiano. Os lugares de memória se estabelecem por uma necessidade de historicização, uma vez que, segundo Nora, “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p. 9). Tal necessidade surge a partir da consciência de uma memória ameaçada de apagamento, logo, de que é preciso proteger o que resta dessa memória e fazê-lo reviver, por meio de rituais. Daí a insistência de Colina em criticar, na apresentação da *Axé*, o lugar reservado à memória de Cruz e Souza na Biblioteca Municipal de São Paulo (Biblioteca Mário de Andrade): um medalhão, “escondido entre matos e pichações e cartazes rasgados” (COLINA, 1982, p. 6). A posição do lugar de memória de Cruz e Souza, emparedado entre os monumentos de figuras canônicas da cultura nacional e da ocidental, tornava-o um lugar de esquecimento da literatura afro-brasileira. Assim, tanto o ritual performático realizado nos jardins da biblioteca pelos membros do Quilombhoje no início dos anos 80, relatado em depoimento por Cuti (ANEXO A), quanto a crítica do esquecimento de Cruz e Souza feita por Colina na apresentação da *Axé* representam atos de rememoração da literatura

²³*Les lieux de mémoire* foi publicado originalmente na França pela editora Gallimard em 1984. Para citá-lo, utilizaremos a tradução do capítulo “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, feita por Yara Aun Houry e publicada na revista *Projeto História*, em dezembro de 1993.

afro-brasileira que devolvem ao medalhão sua função de lugar de memória²⁴. Sobre essa defesa da memória ameaçada, afirma Nora:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. (NORA, 1993, p.13)

A diferenciação feita entre memória e história que sustenta a conceituação de Nora – a primeira como a experiência social verdadeira, das “sociedades ditas primitivas, arcaicas” (NORA, 1993, p.8) e a segunda como movimento de transporte da memória que a destrói – atesta que “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (idem, p.7). Nesse sentido, o arquivo, como meio de acesso à memória, só o pode ser como crítica da história que deseja varrerla. Quando Colina cita o destino do medalhão de Cruz e Souza entre parêntesis, ou quando esse episódio é mencionado em entrevista ao interrogarmos a memória de Colina a um terceiro, o trabalho da citação torna-se meio de estabelecimento de lugares críticos de memória. O medalhão, por sua vez, surge como imagem sobrevivente de um lugar de memória, assim como a noite e a pele, soleira do corpo, em “Balanço” e “Corpo a corpo”.

1.3.3 – Imagens sobreviventes no arquivo de Colina

²⁴A presença do medalhão de Cruz e Souza no jardim da Biblioteca só foi possível a partir de uma iniciativa da extinta Associação Cultural do Negro (ACN), em função das comemorações do centenário de Cruz e Souza, em 1961. É o que nos relata José Correia Leite, importante intelectual negro e um dos fundadores da ACN, em depoimento:

“o mais importante desse ano foi quando nós estudamos fazer o medalhão de Cruz e Souza e colocar em praça pública. Conseguimos um escultor que não cobrou nada para fazer o medalhão, só cobrou o material. Depois de pronta a matriz em gesso, foi outra dificuldade arranjar uma pedra que tivesse a nosso alcance. Acabamos escolhendo uma pedra bruta, barata (...) O medalhão ficou pronto para ser inaugurado à tarde, como de fato aconteceu. A boa vontade do presidente da Academia Brasileira de Letras foi demonstrada pela maneira como ele veio, de trem, com a sua senhora (...) Tratava-se de que estava-se prestigiando um dos maiores poetas da nacionalidades, uma das glórias da poesia brasileira. Mas é de se lamentar que não tenha comparecido ninguém da Academia Paulista de Letras, da União Brasileira de Escritores ou do Instituto Histórico e Geográfico. Todas essas entidades receberam o convite da Associação Cultural do Negro (...)”. (LEITE, CUTI, 1992, p.189)

Como se vê, o medalhão vinha vivendo, desde sua fundação, essa ambiguidade entre lugar de memória, fruto da luta da militância negra dos anos 50 e 60, e de esquecimento, fruto do desprezo de grande parte da intelectualidade paulista.

Confrontado com a imponência das estátuas de Goethe, Camões e Cervantes, o medalhão de Cruz e Souza pode parecer insignificante e, esquecido em um canto dos jardins da Biblioteca Mário de Andrade, estar em vias de desaparecimento. Seu esquecimento representaria a vitória desses bastiões da cultura ocidental na disputa pela posição de arcontes da Biblioteca, repetindo os inúmeros gestos de marginalização da figura de Cruz e Souza da Literatura Brasileira ao longo do século XX e a insistência de alguns críticos em apontá-lo como escritor que se queria branco²⁵. O trabalho de Colina, ao questionar a marginalidade desse lugar de memória de Cruz e Souza, tem o mérito de trazê-lo de maneira sutil, entre parêntesis, ato que diz de sua condição ameaçada e, ao mesmo tempo, como imagem em estado de potência. Sua inserção pontual é fundamental para que a antologia *Axé* seja apresentada sob a forma de um questionamento: por que estamos nos esquecendo dos poetas negros?

O medalhão é um lugar de memória, mas ele só se torna arquivo quando mediado por uma consciência de rememoração. Sua “vida”, sua capacidade de interpor-se entre a memória e o esquecimento para impulsionar a lembrança crítica, depende de sua aparição como imagem. Nas palavras de Benjamin, essa mediação significa “articular historicamente o passado (...) apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987b, p.1987). De lugar de memória em vias de apagamento nos jardins da Biblioteca, o medalhão torna-se, no texto de Colina, uma imagem sobrevivente. Em sua nova função, torna-se metáfora da própria antologia, que se estabelece como lugar de memória subalterno, onde uma literatura ignorada pelas grandes editoras (a maior parte dos autores da antologia havia publicado seus livros somente em edições independentes ou em pequenas editoras) insiste em aparecer. A *Axé* vem somar-se, assim, aos primeiros volumes dos *Cadernos Negros* no arquivamento de uma literatura produtora de imagens resistentes.

²⁵É o caso de Paulo Leminski, que lhe emprestou o epíteto de “negro branco” (cf. LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.), de Sílvio Romero, que o insere na sua História da Literatura Brasileira sob o estereótipo do negro de alma branca – “sofreu terríveis agresses de sua posição de preto e de pobre, desprotegido e certamente desprezado. Mas a sua alma cândida e seu peregrino talento deixaram sulco bem forte na poesia nacional” (ROMERO, 1960, 1686) – e mesmo de Roger Bastide, que interpreta a presença das imagens da brancura em sua poesia como reflexo de uma “nostalgia do branco” (BASTIDE, 1943, p.87-95). Estudos mais recentes têm provado a inconsistência dessa leitura, como é o caso da dissertação de Giovanna Soalheiro Pinheiro, defendida em 2011, na qual a pesquisadora enfatiza a construção da identidade negra nos poemas de Cruz e Souza por meio de uma consciência crítica dupla (da negrura e da branquitude) e pela rasura dos ideais literários da *belle époque* nacional (PINHEIRO, 2011).

Por mais que haja, portanto, fronteiras entre vida e ficção, documento e imaginário, arquivo e arte, corpo e texto, imagens resistentes como a do medalhão, da noite e da pele continuam a aparecer na encruzilhada. O caráter interrogativo dessas aparições encontra o ato da criança que veleja contra a maré, confundindo o movimento que apaga a memória em nome de uma História que “aplana os particularismos” (NORA, 1993, p.12).

Há, na tradição oral afro-brasileira, um mito que nos ensina sobre esse duplo processo encontrado nos textos de Colina (interrogar e confundir). Em uma de suas variações, conta-se que o orixá Exu estava zangado porque dois homens, que eram vizinhos, se esqueceram de fazer suas oferendas a ele. Por isso, montou em um cavalo e pôs-se a atravessar a estrada que dividia os terrenos dos dois vizinhos. Exu vestia um chapéu de duas cores: de um lado, era vermelho, do outro, branco. Ao passar entre os dois terrenos, cumprimentou os dois homens e seguiu. Logo depois, um perguntou ao outro: “quem é aquele homem de chapéu vermelho?”. Ao que o outro respondeu: “Não era vermelho, era branco!”. Os dois puseram-se a discutir e, como nenhum deles queria abrir mão de sua verdade, a discussão desencadeou um embate corpo a corpo, até que os dois se mataram²⁶.

Como no mito de Exu, o caráter interrogativo e crítico do arquivo de Colina nos desafia a ler as imagens que aparecem em um espaço permeado por fronteiras aparentemente inconciliáveis, ao mesmo tempo em que indica que a mistura entre os dois lados não dissolve a tensão. Nosso desafio para os capítulos subsequentes dessa dissertação é, portanto, o de seguir os rastros da aparição fugaz dessas imagens na encruzilhada, em busca de uma percepção mais aguçada das contingências que cercam sua sobrevivência.

²⁶cf. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000; VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

2. RESTOS DE IMAGENS, RASTROS DO ARQUIVO

As leituras feitas no capítulo anterior fizeram notar a posição fronteiriça ocupada por Paulo Colina na configuração histórica de um arquivo literário afro-brasileiro em construção. Vimos, sobretudo, que o movimento realizado pela figura do escritor é marcado por um viés crítico e questionador, de forma a revelar que as fronteiras do que entendemos por literatura afro-brasileira também se movem. Se podemos dizer que o Quilombhoje, co-fundado por Colina, passou a ocupar, a partir de meados dos anos oitenta, um lugar central na literatura afro-brasileira, como grupo de veiculação e crítica de textos negros, também é verdade que a consolidação do grupo não garante, por si só, a sobrevivência histórica desses textos. Essa sobrevivência dependerá, antes, da capacidade de afirmação de sua historicidade (isto é, da formação de uma consciência das transformações que sofreu e provocou dentro e fora do campo literário ao longo do tempo) e da renovação de seus espaços de atuação (na linguagem, na cultura e na sociedade).

Falamos, portanto, de dois arquivos que se modificam através do tempo: o afro-brasileiro em geral, que reúne (ou que almeja reunir) os textos de todos os autores que contribuem para a construção de uma memória literária afroidentificada; e o que chamamos no capítulo anterior de arquivo afro-brasileiro de Paulo Colina, lugar de textos que revisitam e recortam a memória literária afrodescendente. Ambos se interpenetram, de modo que, quando algum acontecimento, discurso ou imagem modifica o que entendemos por literatura afro-brasileira, modifica-se também a maneira como vemos o arquivo de Colina, em maior ou menor escala. Isso vem acontecendo em relação a vários escritores nos últimos anos, como Machado de Assis, Solano Trindade, Adão Ventura, Carolina Maria de Jesus, Cruz e Souza, entre outros, cuja descoberta ou redescoberta de textos que incidem sobre essa memória literária tem alterado os modos pelos quais seus textos são lidos.

Os dois próximos capítulos buscarão mostrar que a razão inversa é também verdadeira: a leitura do arquivo de Colina provoca reconsiderações do quadro literário afro-brasileiro. Uma vez que não encontramos nos rastros do arquivo um conjunto discursivo consistente de conceitos sobre a literatura afro-brasileira, mas um rol de textos mais ou menos concisos que carregam fragmentos discursivos, precisamos eleger algum princípio de leitura capaz de focar a relação entre esses dois universos. Este capítulo representa a escolha e a aplicação desse princípio de leitura. Como o título já anuncia, escolhemos seguir as imagens que, embora fragmentadas, podem desvelar os princípios que atravessam o arquivo e nos permitem remontar a posição literária e intelectual de Colina em relação à literatura afro-brasileira. A escolha da leitura por

imagens se justifica, ainda, pelo fato de tratarmos de um escritor que elegeu a poesia como gênero da maior parte de seu trabalho, além de dar visibilidade ao caráter transcendente do objeto literário.

2.1 – Imagens poéticas da alteridade e da “outridade”

O jogo imagético presente no poema “Corpo a corpo” problematiza, como vimos, a relação entre o corpo do texto e a cor da pele que cobre o corpo de quem escreve. Mas, enquanto a montagem do poema matiza o horizonte de leitura com as cores negra e branca, explicitando a situação de *apartheid* que é seu pano de fundo, a pergunta final suspende essa relação. Ao interrogar o estatuto da cor da pele do eu lírico, o branco e o negro, antes metáforas da página, da pele, da escrita e do ser, voltam a ser cores à deriva, entre o vazio e o preenchimento de sentidos.

O que essa indecidibilidade das cores denotaria na relação entre a identidade daquele que escreve e a identidade do texto? Um dilema ou uma ambiguidade? Uma divisão ou a transcendência dos termos da equação que separa negro e branco? Diante da dualidade, qual a posição do sujeito? De incerteza ou de espelhamento?

Fato é que, se queremos aproximar essas questões poéticas das temáticas semelhantes que cercam a vida literária de Colina, circundamos inevitavelmente o seguinte problema: se, tanto naquilo que escrevo como em minha vida social, me identifico como um escritor ou poeta e se, diante do texto e da sociedade, me identifico como negro, basta isso para fazer de mim um poeta negro? E, indo um pouco além: se eu, Paulo Colina, sou negro, aquilo que identifica meu texto com a minha cor de pele distancia-me ou me aproxima de um escritor de outra raça/etnia²⁷? De

²⁷ Cor da pele e raça não são sinônimos, mas os dois conceitos estão ligados, em “Corpo a corpo”, pelo reconhecimento da estigmatização do corpo do eu lírico que se identifica como negro. O conceito biológico de raça, como conjunto de características físicas transmitidas hereditariamente que definem um grupo de indivíduos, foi desconstruído ao longo do século XX, especialmente pelas descobertas feitas no campo da genética. No entanto, o conceito sociológico de raça persiste, principalmente por estar ligado à manutenção, no século XXI, de desigualdades e ações discriminatórias baseadas em características físicas que remontam ao conceito biologizado de raça. Já a ideia de etnia está ligada às características culturais que definiriam um grupo de indivíduos. Como, no caso da população afro-brasileira, as atitudes discriminatórias frequentemente se baseiam tanto em características físicas como culturais, as categorias de raça e etnia por vezes se misturam na compreensão das relações entre este e outros grupos sociais. Nesse sentido, pensamos que o termo “cor da pele”, nas diversas vezes em que figura no arquivo de Colina, se refere a uma marca de diferença étnico-racial.

fato, uma das maiores preocupações de Colina parece ser a de buscar uma compreensão mais ampla das implicações que essa marca de diferença pode trazer para a literatura.

Vejamos o poema “Branco”, de *Todo fogo da luta* (1989). O título é capaz de gerar estranhamento para o público leitor que conhece Colina por meio de suas contribuições para os *Cadernos Negros* e por sua atuação junto ao Quilombhoje, bem como para aquele familiarizado com seus demais livros, em que a temática negra não cessa de aparecer. Logo abaixo, surpreende também a escolha da epígrafe: um trecho do livro-poema *Blanco*, de Octavio Paz: “La cara en blanco del ouvido / El resplandor de lo vazio” (PAZ *apud* COLINA, 1989, p.39).

Publicado em 1967, *Blanco* é o trabalho de Paz que mais se aproxima dos procedimentos poéticos das vanguardas europeias. O livro foi editado para conter apenas uma página, com pouco mais de cinco metros de extensão, dobrada em formato de sanfona, de modo que a ordem de leitura pudesse ser facilmente alterada. Além disso, os 349 versos formam uma espécie de topografia no branco da página, de forma que cada um pode ser lido isoladamente ou confrontado com o sentido dos versos subjacentes ou a totalidade do poema²⁸. *Blanco* foi traduzido (ou “transcriado”) sob o título de *Transblanco* para o Português por Haroldo de Campos em 1986, em edição que conta com o registro das cartas trocadas entre os dois poetas-críticos durante o período de tradução. As cartas evidenciam a tentativa de aproximação à utopia de um “poema total”, criado à imagem do universo e criador do universo como imagem, tendo como principais referências o *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, e elementos de tradições orientais, como o Tantra (Mallarmé e o Tantra Hevraja compõem, aliás, as duas epígrafes de *Blanco*), o Zen-Budismo e a poesia japonesa²⁹.

²⁸Uma versão digital do livro-poema pode ser acessada integralmente em www.poemablanc.com.mx (acesso em 15 de janeiro de 2014), site publicado pelo Conselho Nacional de Culturas e Arte (CONACULTA) e o Fundo de Cultura Econômica, ambos do México. Nele, pode-se ter contato com outros materiais multimídia que comentam o texto de Paz. Sobre a organização topográfica de *Blanco*, destacamos os seguintes comentários de Adolfo Castañon, em entrevista sobre o poema: “Blanco é um caminho, (...) uma proposta de leitura múltipla, aleatória na qual culmina, ou em que se detém, faz pausa, faz branco (blanco) a obra poética de Octavio Paz”. Castañon conclui: “o poema é também um templo”.

²⁹A poesia japonesa, especialmente o haikai, é o principal ponto de interesse comum entre Haroldo de Campos e Octavio Paz quanto às tradições orientais. Campos, como fica claro nas cartas e nos dois ensaios que dedica ao tema em *A arte no horizonte do provável* (1977), interessa-se sobretudo pelos aspectos formais do haikai que o aproximam do concretismo praticado pelo grupo Noigandres, sobretudo a síntese. Quanto à utopia do poema total, cabe dizer que não corresponde a ideia de fazer do poema uma imagem ou duplo perfeito do mundo, mas a de que cada fragmento do poema seja, em si, uma realização do mundo como imagem.

Essa breve digressão em direção à fonte da epígrafe do poema “Branco” tem o objetivo de introduzir um procedimento que é marca, vestígio ou rastro de uma postura autoral de Colina: o desdobramento das imagens do poema em metáforas polissêmicas. Vejamos o poema:

O esquecimento tem a face branca
 como uma página nua.
 Arde minha sombra concreta
 na noite da memória.
 (COLINA, 1989, p.39)

A brevidade do poema sugere, de saída, que Colina não buscou realizar uma versão de *Blanco*. Trata-se aqui de um diálogo com dois dos versos independentes do poema de Paz, fazendo-os ressoar em seus versos. Cada verso da epígrafe traz uma imagem: “la cara en blanco del ouvido” (A cara em branco do esquecimento) e “El resplendor de lo vazio” (O resplendor do vazio), cujos sentidos se atualizam no primeiro dístico de Colina: o branco torna-se signo do esquecimento e da ausência de registro. O espelhamento, procedimento já presente em *Blanco*, permite a apresentação da imagem daquilo que não se poderia representar: o nada, o vazio, o esquecimento. Aqui, essa imagem paradoxal do vazio ganha uma face.

O elemento novo em relação à epígrafe é trazido pelo dístico final do poema de Colina. À face branca do esquecimento será contraposta (espelhada) uma imagem que não havia aparecido nos versos de Paz: “Arde minha sombra concreta / na noite da memória”. O corpo em chamas do eu lírico anoitece o poema e resplendece a memória. Esse movimento é decisivo, porque estabelece um princípio fundamental a todo discurso sobre a memória, o de sua interdependência frente ao esquecimento. Além disso, o espelhamento coloca o leitor entre duas imagens opostas entre si como se geradas por dois espelhos. Dois caminhos se abrem para esse leitor: o da identificação com o eu lírico, desde que aceite o jogo de semelhanças e diferenças do poema (eu, leitor, sou como essa sombra noturna que arde e resiste ao esquecimento que tudo branqueia), ou, ainda, o que leva à posição de estranhamento, dúvida e diferença em relação às identidades criadas entre brancura e esquecimento, noite e memória.

O poema “Branco”, ao introduzir, sob o signo do par memória/esquecimento, a interdependência entre branco e negro em espelhamento (e, lembramos, não como relação pacífica), nos oferece mais uma vez os vestígios de um pensamento que não se deixa captar senão por meio de imagens. Esse pensamento está presente nas imagens que vimos até aqui, desde aquelas da autoapresentação de *Cadernos Negros 2* até esse poema do último livro de Colina a

ser publicado. Algumas, como a noite, o negro e o branco, se repetem, mas sua metaforização, sua estabilização em um sentido qualquer, modifica-se de um texto ao outro e dentro do próprio texto. A noite, por exemplo, pode ser metáfora do negro, da luta, da solidão ou da memória, às vezes simultaneamente, e pode, ainda, ser somente noite. Do mesmo modo, ela pode opor-se à claridade do dia, rompendo-a bruscamente, como sugere o título do livro *A noite não pede licença*, ou ser fonte de uma iluminação distinta, como nestes versos que abrem o poema “Linha de passe”: “as fúrias o lume da noite / à margem das cidades” (COLINA, 1989, p.58).

Esse tratamento da imagem, mais que a escolha do título “Branco” para o nome de um de seus poemas ou o uso de uma epígrafe, aproxima de vez Colina a Octavio Paz, para quem a imagem poética ocupa um lugar central, tanto na poesia quanto no trabalho teórico-crítico. Para Paz,

épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes, ou afastadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (PAZ, 2012, p.104)

De acordo com esse pensamento, a imagem poética tem o poder de condensar a multiplicidade de sentidos do real, o que altera as relações de identidade e de alteridade entre as palavras e as coisas³⁰. Dessa forma, a “imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição” (PAZ, 2012, 105). A aproximação entre opostos, sem que haja entre eles uma fusão (em “Branco”, por exemplo, a sombra permanece concreta, mesmo diante da brancura do esquecimento, assim como a página branca não se torna uma massa cinzenta ao aproximar-se da noite) cria a possibilidade de se estabelecer uma relação com o real pautada pela verossimilhança.

A reflexão de Paz acerca da imagem é de extrema relevância para que se possa ler o pensamento de Colina no arquivo. As imagens do arquivo inauguram identidades cujo sentido dependerá da distância entre elas e as identidades que estão estabelecidas no real. Assim, o posicionamento ou ponto-de-vista de Colina frente aos temas que cercam seus textos, dentre os

³⁰Em *As palavras e as coisas* (1999a), Michel Foucault nota como a literatura, desde o século XIX, remonta ao modo de leitura do universo por meio de jogos de semelhança típicos da episteme do século XVI, como a aproximação por “convenientia” (associação entre dois elementos pela força de uma conveniência que os torna vizinhos), “aemulatio” (emulação entre duas figuras distantes entre si que competem), analogia (entre duas figuras distantes mas que são juntadas pela conveniência de um traço comum) e a simpatia (entre quaisquer figuras, distantes ou não, de modo a fazê-las parecerem um só, um mesmo). A imagem poética, como palavra viva, se vale dos jogos de semelhança para condensar a multiplicidade do real em si. Se podemos pensar, assim, em uma lógica da imagem, é justamente a de alterar a lógica do real segundo novos jogos de assimilação e diferenciação.

quais o da identidade étnico-racial é o que mais nos interessa, será tão mais legível quanto maior for o diálogo estabelecido entre imagens poéticas e imagens do real.

Esse diálogo, tema central das reflexões teóricas sobre poesia no Ocidente³¹, ganha um viés inédito na teorização de Paz a partir do estabelecimento do conceito de “outridade”. Para Paz, “a 'outridade' é acima de tudo percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos” (PAZ, 2012, p.272). O homem moderno teria perdido sua “outridade” por meio da dissolução da ideia de “comunidade-mundo”, espaço social em que cultura e religião lhe devolvem a imagem de um indivíduo que não se separa do todo, em que todo eu pode encontrar no outro sua própria imagem. A poesia dita moderna representaria, nesse raciocínio, a busca da reconciliação entre o homem e a imagem perdida de si no outro:

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se baseia na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, e sim outro, quem ouve o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia por meio de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no você do monólogo. A poesia não diz: eu sou você; diz: meu eu é tu. A imagem poética é a “outridade”. (PAZ, 2012, p. 267)

A imagem poética, assim, reconciliaria o real e sua imagem ao devolver ao homem, por meio da linguagem, sua “outridade”. Mas em Colina, a reconciliação é problematizada. Como vimos, o procedimento de montagem com a sobreposição ou contraposição de imagens faz com que a identificação entre o eu que escreve e o eu lírico (podemos chamá-la de metaforização do eu que escreve) seja provisória e dependa de sua oposição à imagem do outro. Trata-se, assim, não apenas da imagem poética como instrumento de restauração da “outridade”, mas da poesia como afirmação da alteridade. Se o contato do homem moderno – e, devemos acrescentar, branco e ocidental – com a poesia é marcado pela percepção de que está afastado da consciência de ser, ao mesmo tempo, eu e tu, igual ao outro e diferente de si mesmo, o que dizer da “outridade” do homem que se identifica na linguagem cotidiana como um outro? Começamos, assim, a compreender a posição fronteira de Colina como a de alguém que busca a “outridade” na

³¹A Teoria da Literatura, em sua busca pela especificidade do objeto literário, encontrou na antiguidade clássica, especialmente na noção de *mimesis* em Platão e Aristóteles, o ponto de partida para a discussão dos lugares do real e do imaginário na literatura. A *mimesis*, em uma interpretação bastante resumida, é entendida em Platão como a imitação feita pelo artista de uma imagem, como a de uma cama de madeira, por exemplo. O referente dessa imagem, a cama de madeira, é, por sua vez, a imitação de uma cama ideal, de forma que a representação feita pelo artista está “três vezes afastada do real” (PLATÃO, 1968, p.385). Já Aristóteles desloca a *mimesis* dos objetos para o âmbito das ações. Para ele, imitar é qualidade inerente ao ser humano que, ao fazê-lo, cria uma nova realidade. A imagem artística (parâmetro que servirá de base para que muitos teóricos pensem o conceito de imagem poética) representa, em Aristóteles, uma realidade autônoma que dialoga com o real.

alteridade. Tal procura encarna dois desejos simultâneos: o de ser afro-brasileiro e assim restaurar na identidade um sentido de comunidade que havia sido destituído pelo isolamento em um eu negro estigmatizado; em segundo lugar, o de ser poeta e, assim, transcender a identidade para além de seu sentido comunitário, na direção de um sentido existencial do ser negro.

Como se trata de um projeto de linguagem, como destacou Paz na citação acima, será preciso levar em consideração sua função monológica, ligada à identidade, e dialógica, ligada à pluralidade (ou a diferença), buscando no arquivo a realização desse projeto em gêneros textuais que priorizem cada uma das funções. A poesia, como gênero da “outridade”, busca convergir o diálogo e o monólogo e assim tentaremos estudá-la. Precisaremos também ir aos contos, entendendo que a prosa tende a priorizar o monólogo, mas abrindo espaço para o diálogo entre o sujeito que escreve e o leitor imaginado, ou, ainda, entre o narrador e o *outro* para quem ele narra. No mesmo viés, estão os ensaios e os demais excertos escritos em prosa.

O outro extremo é mais problemático, pois a dispersão do arquivo de Colina (seu estado de “an-arquivamento”) dificulta nosso acesso a textos de gêneros dialógicos por excelência, como a correspondência e a entrevista. Pode-se dizer que a correspondência é um gênero praticamente ausente do arquivo afro-brasileiro em geral. Poucas cartas trocadas entre escritores afro-brasileiros estão disponíveis para o público e menos ainda foram objeto de reflexão historiográfica ou literária. No caso do arquivo de Colina, a afirmativa não é menos verdadeira. Seria preciso um trabalho investigativo mais extenso para, quem sabe, resgatar as correspondências trocadas com outros escritores³². Quanto a entrevistas, também não há registros arquivados, com a exceção de uma entrevista concedida à pesquisadora Ligia Fonseca Ferreira, junto a Oswald de Camargo, em 1990 e publicada na revista *Via Atlântica* vinte anos mais tarde. No entanto, a entrevista possui a peculiaridade de ser um gênero intimamente ligado ao presente e também à memória, de modo que, embora obviamente não possamos entrevistar o escritor em si, ainda é possível inscrever novos diálogos com sua memória por meio de entrevistas com outros escritores afro-brasileiros que construíram parte de sua vida literária ao lado de Paulo Colina. Em seu devir biográfico, a entrevista serve como janela para a vida intelectual, uma vez que, como nota Leonor Arfuch, ela “poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho” (ARFUCH, 2010, p. 151).

³² Encontramos, no entanto, uma carta enviada por Colina a Adão Ventura, datada de 20 de setembro de 1991, e que será objeto de breve reflexão nesta dissertação.

Com esse objetivo, colhemos depoimentos³³ de Abelardo Rodrigues, Oswaldo de Camargo, Cuti (Luis Silva) e Miriam Alves, por terem convivido intelectualmente com o escritor durante e após um período chave de sua vida intelectual: a fundação do Quilombhoje, em 1980. Como nos interessa estudar o posicionamento de Colina em relação à literatura afro-brasileira, torna-se indispensável pensar em sua atuação como co-fundador do grupo junto aos três primeiros escritores e no debate de ideias, pontos de vista e vínculos identitários que culminaram na cisão do grupo, com a saída de Colina, Rodrigues e Camargo. O depoimento de Miriam Alves é importantíssimo, nesse sentido, porque traz o ponto de vista de uma poeta que ingressou no grupo já formado (em 1983), no momento em que começava a consolidar a constituição de uma consciência literária como mulher afro-brasileira, inclusive por meio da publicação de textos nos *Cadernos Negros*. Seu depoimento, contraposto aos demais, tem a vantagem de abarcar a posição de vários outros autores e autoras que se uniram ao Quilombhoje ao longo de sua formação:

Nos tempos da publicação de número 5 dos Cadernos, chegaram novos escritores: eu, Esmeralda Ribeiro, Oubi Inaê Kibuko (que já vinha se comunicando com esse pessoal desde os Cadernos Negros 4), Márcio Barbosa, Jamu Minka. E tinha a Sônia Fátima da Conceição, cuja presença desde os volumes 1 e 2 é pouco mencionada. Ela sempre participou de maneira muito velada, porque não gostava das conversas sexistas do grupo, mas ajudou muito o Cuti em vários aspectos, assim como a Nete. A Sônia ajudou, por exemplo, enviando livros para os Estados Unidos, para Escolas de Samba e outros lugares que possuíam público negro em potencial, com dinheiro do próprio bolso. (Cf. ANEXO C)

A fala de Miriam Alves, além de confirmar o dado histórico da associação de novos nomes aos *Cadernos Negros*, inscreve comentários que provocam a releitura crítica da história da publicação, que nesses primeiros anos mistura-se à do Quilombhoje. Eles nos dizem da existência de dissonâncias entre as vozes que compunham essa história, desde muito cedo. A participação de Sônia Fátima da Conceição na construção e expansão de um público leitor negro – processo que marca o sucesso dos *Cadernos Negros* e representa um forte motivo de sua sobrevivência hoje – dentro e fora do Brasil chama atenção, sobretudo pelo fato de ter-se dado de forma velada. Em seu depoimento (e não apenas no trecho acima), Miriam Alves, em um movimento “anarquista”, cuida de desvelar esse ponto da história, sublinhando a estrutura falocêntrica que

³³ Utilizamos aqui o termo “depoimento” em lugar de “entrevista” por termos focado nossas perguntas na tentativa de reconstituir imagens da memória de Colina, dando às respostas um viés de história oral.

dificulta a participação de mulheres em grupos literários e frequentemente as exclui dos arquivos³⁴.

Esse comentário ajuda a compor o arquivo afro-brasileiro como polifonia dissonante e sempre passível de reinterpretações. O depoimento, uma das funções assumidas pelo gênero entrevista, traz a possibilidade de expandirmos, no arquivo de Colina, sua abertura à “outridade”. Como afirma Arfuch:

Toda entrevista é, então, exemplo paradigmático dessa abertura à outridade, que é o fundamento da teoria Bakhtiniana. Outridade da linguagem, habitada por vozes alheias; da comunicação, como tensão em relação a esse outro para e pelo qual cada enunciado tem lugar; e, finalmente, do triângulo peculiar formado pelo entrevistador, o entrevistado e o público. (ARFUCH, 2010, p.165)

A “outridade” é, no pensamento Bakhtiniano, uma característica essencial da linguagem e está pressuposta em todo enunciado. A entrevista a potencializa ao criar um contexto no qual o discurso do entrevistado é motivado pela pergunta de um outro (o entrevistador) em cuja função ele construirá sua resposta, sendo que ambos moldam suas identidades em função de um contexto específico. Quanto aos depoimentos colhidos, soma-se à peculiaridade dialógica da entrevista o fato de que o tema das perguntas e das respostas é a vida literária e intelectual de um outro frente a quem os entrevistados/depoentes constituíram, no passado, suas identidades. A memória presente nesses depoimentos é, portanto, produtora de novas imagens do arquivo, dado o contexto específico em que foram concedidos. Ajudam, assim, a compor um quadro inédito dessa vida. Na visão dialógica da “outridade” em Bakhtin:

O homem não pode juntar a si mesmo num todo exterior relativamente concluído, porque vive a sua vida na categoria de seu eu. (...) É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem exterior pela primeira vez num novo plano da existência. (BAKHTIN, 1999, p.56)

Memória estética da “outridade”³⁵ recortada, ainda, pela memória política da alteridade, em que questões de gênero, etnia e raça entram em jogo e nos permitem ler, nas entrelinhas dos

³⁴ Em artigo intitulado “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas” (DUARTE, 2007), Constância Lima Duarte demonstra a exclusão de mulheres escritoras dos arquivos nacionais, os quais tendem a ignorar sua atuação intelectual em nome da imagem estereotipada da mulher frágil e inerte nos espaços políticos e culturais: “Curiosamente, foi a timidez doentia das nossas moças, a sua inércia, que ficou registrada na história nacional. As outras – as exceções – foram sistematicamente ignoradas e alijadas da memória canônica do arquivo oficial. E foi tão sistemático este trabalho de alijamento, que quem se aventurasse depois a buscar as que romperam o silêncio, precisava enfrentar a desordem, o vazio, o “arquivo do mal”, na arguta expressão de Derrida” (DUARTE, 2007, p.64).

discursos nos quais Paulo Colina é objeto (os depoimentos), a posição-sujeito do escritor. Com esse objetivo, passamos agora à leitura de alguns textos de Colina em diálogo com os depoimentos colhidos, na busca de melhor traçar as posições ocupadas por ele no jogo dialógico entre o *eu* e o *outro*, tendo como pano de fundo a literatura afro-brasileira. Nossa hipótese é a de que o autor potencializa o caráter essencialmente dialógico da linguagem nesses textos, abrindo espaço para a manifestação da “outridade” bakhtiniana (presença da voz do outro na própria voz), ao mesmo tempo em que utiliza imagens poéticas que apontam para a “outridade” de Octavio Paz (a consciência de que o “eu” é outros sem perder sua individualidade) e, finalmente, dando visibilidade a uma alteridade específica, a do sujeito negro que se reconhece como outro da cultura dominante³⁶.

2.2 – Fogo cruzado de imagens e vozes

Publicado em 1980 pela recém-fundada Edições Populares, em tiragem de 5000 exemplares, o livro de contos *Fogo Cruzado* obteve boa circulação, considerando tratar-se de uma estreia. O fato de o livro ser citado em praticamente todas as vezes que se faz uma apresentação do autor em jornais, antologias, etc. é prova disso. O escritor ainda pôde valer-se do círculo de amizades literárias que ia compondo aos poucos e que se dividia, principalmente, em dois grupos: o dos escritores de Quilombohoje e *Cadernos Negros* e o dos intelectuais que integravam a União Brasileira de Escritores (UBE), da qual Colina viria a se tornar diretor pouco tempo depois. Claramente, tratava-se de um grupo composto por escritores negros ou afro-brasileiros, reivindicadores dessa alcunha, e outro de escritores brancos, para quem a questão da identidade étnica não representava uma questão central na criação literária.

³⁵ A noção de “estética”, nesse excerto de Bakhtin, não está restrita apenas ao domínio da arte autônoma, mas, como coloca Tzvetan Todorov no prefácio à *Estética da criação verbal*, liga-se ao das relações interpessoais em geral: “A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido” (TODOROV *apud* BAKHTIN, 1999, p.7-8).

³⁶ Alguns tradutores de Bakhtin para o português preferem utilizar o termo “alteridade” a “outridade”. De fato, o conceito de “alteridade”, conforme utilizado por teóricos do século XX (sobretudo os pós-coloniais, da pós-modernidade e da desconstrução) deve muito aos estudos bakhtinianos da polifonia e do dialogismo, de forma que, em geral, a ideia de alteridade muitas vezes abarca a ideia da presença da voz alheia na voz de si. Confrontar as variações do conceito (em Paz, Bakhtin e na figuração específica do eu/outro afro-brasileiro) nos permite notar algumas nuances do jogo de identidades em textos de Paulo Colina.

Colina conseguiu abrir portas para sua literatura nesses dois universos e *Fogo Cruzado* é, ao mesmo tempo, carro-chefe e representante metafórico do trânsito que inicia. A começar pelo título, que remete ao cruzamento e ao embate entre duas forças armadas, apontando para a existência de dois universos opostos, mas com a nuance da violência que marca esse encontro. *Fogo Cruzado* não é, porém, um livro de contos sobre escritores brancos e negros em debate. O prefácio, escrito pelo crítico literário Fábio Lucas, amigo de Colina e membro da UBE, dá a sua versão da relação do título com os contos e antecipa boa parte de seus temas:

As histórias de Paulo Colina, recorrentes às vezes no relato da situação existencial das personagens, pretendem justamente dar evidência à desproteção total em que se encontra uma parcela de brasileiros.

O núcleo suburbano somente tem relação com o mundo “civilizado” pela presença da Lei, isto é, da face mais repressiva da classe dominante. Dá-se, então, o fogo cruzado como fica evidente no título do livro e do conto que abre a coletânea. (LUCAS, 1980, p.9)

Para Lucas, os contos de *Fogo Cruzado* dão evidência a um cenário dualista na sociedade brasileira que perpetua o modelo de dominação de uma classe pela outra. O enfoque de Lucas no prefácio é no conflito de classes representado nos contos. O desamparo como resultado da aplicação violenta de uma Lei criada e regulada pela classe dominante é, de fato, tema de boa parte dos contos. O que pretendemos destacar, no entanto, é como a introdução da questão étnico-racial, que perpassa a de substrato social, permite a ressignificação da expressão “fogo cruzado”, indicando a existência de um sujeito que se posiciona entre dois universos conflitantes. Sobretudo, com enfoque na trajetória das personagens dos contos, há a indicação de que esse conflito se transfira para o interior do sujeito, passando a mediar seus atos.

Iniciamos por seguir a trajetória da personagem principal do conto que abre e dá título ao livro. Nele, acompanhamos, por meio da narração em terceira pessoa, a história de um homem negro que é brutalmente assassinado por um esquadrão de extermínio após “um mês de sobressaltos, vigilâncias, tiros e fugas” (COLINA, 1980, p. 13). Não somos informados do motivo da fuga, a não ser de que esse homem está absolutamente sozinho e encurralado.

A narrativa se inicia pelo fim, com a personagem à beira da morte: “Ele sabia que ali era o fim da linha; o último refúgio” (idem, p. 13). Esse ponto limiar da vida do marginalizado intersecta o tempo e o espaço da narrativa, oferecendo seu motivo central como uma imagem que ressoa tanto na tradição narrativa ocidental, quanto na literatura afro-brasileira: a do

emparedamento³⁷. Em diálogo com o conto policial, o texto dá ao leitor apenas vestígios do passado que antecede a narrativa, através de um narrador em terceira pessoa que reconta, em *flashbacks*, a trajetória da personagem até o fim da linha. Às margens da morte, o personagem apenas sobrevive à espera do juízo final, enquanto o leitor recolhe os rastros narrativos deixados pela voz que conta.

No entanto, tais rastros não conduzem o leitor à resolução de um crime ou às causas da perseguição. Os únicos sentidos que se podem extrair dos vestígios são aqueles que levam a personagem – e o leitor - a tomar consciência de sua progressiva desumanização. Dessa forma, o processo de eliminação do humano pelo encarceramento de seu corpo assume o lugar tradicionalmente ocupado pelo crime nas narrativas policiais. A limitação do acesso a substâncias capazes de despertar prazer e amenizar a angústia, como a cachaça e o cigarro, e mesmo de necessidades vitais como a comida e o sono, é intensificada pela passagem do tempo: “Um mês de sobressaltos, vigilâncias, tiros e fugas. Um mês sem dormir e comer direito. Um mês de raríssimas cachaças, poucos cigarros. Um mês sem mulher. Agora, o último esconderijo” (COLINA, 1980, p.13). À dilatação temporal soma-se a introdução gradual da oposição dia-noite no texto. Mais que pano de fundo, a imagem da noite é responsável por uma guinada transformadora da condição do personagem: do estado mais geral de encurralado ao estado mais específico do emparedamento. Explicitemos essa diferença: encurralado no barraco, o protagonista está encerrado em um espaço interior precário. Quando emparedado, porém, seu corpo torna-se parte das paredes. Sufocado pela rarefação do barraco, o personagem passa a ser sufocado pela angústia dentro de seu próprio corpo³⁸. O trecho abaixo demonstra essa transformação:

O dia arrastou-se quente, abafado. (...) À medida que o sol caminhava pelo azul doído do céu, o ar dentro do barraco ia se tornando mais e mais pesado, e ele começou a ter a

³⁷ Já mencionamos no capítulo anterior que esse conto dialoga com a tradição do conto policial inglês por suas estratégias de manutenção do suspense e da narração de duas histórias simultâneas. A imagem do homem emparedado, por sua vez, está explicitamente retratada no conto *O barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe, considerado por muitos o pai do conto policial. Nele, um homem é enclausurado para morrer do lado de dentro da parede de uma adega de vinhos, resultado de uma armadilha preparada por outra personagem. Em outros textos literários, como no *Emparedado*, de Cruz e Souza e n’*A metamorfose*, de Franz Kafka, a clausura ganha significado existencial e se reflete na consciência do sujeito. Nos três casos, o emparedamento tem papel central na produção dos efeitos narrativos. No texto de Cruz e Souza a ressonância é ainda mais forte em relação ao conto de Colina, uma vez que o emparedamento está intimamente ligado à temática étnico-racial e à marginalização.

³⁸ Toda essa reflexão a respeito da condição do emparedado se deve à leitura de *O emparedado*, de Cruz e Souza (1961, p. 646-664), em que a noite tem, também, dimensão espaço-temporal determinante para o sujeito negro.

impressão de que mãos invisíveis iam pouco a pouco introduzindo tampões em suas narinas. (*ibidem*, p.14-15)

Enquanto o dia caminha do lado de fora do barraco, rumo à noite, o sol faz pesar o ar sobre o corpo imobilizado da personagem, sufocando-a com o peso de uma exterioridade inacessível para ela.

Embora “Fogo Cruzado” seja narrado em terceira pessoa, o contato com outras personagens acontece nas lembranças do protagonista. O que o conto nos oferece são pequenos, embora decisivos *flashbacks*. Além dos homens que o assassinam, dos quais só ouvimos o barulho de suas armas e a voz de um deles, conhecemos apenas duas outras personagens, sem que haja descrição profunda de sua personalidade, além de dois nomes que são apenas mencionados: Carlinhos Pif-Paf e Cana-Brava, este último antigo dono do barraco em que o protagonista se esconde e que “há muito havia saído de circulação” (COLINA, 1980, p.14). O primeiro, de nome Boneco, havia sido o responsável por delatá-lo. Sua imagem é a de um corpo absolutamente desumanizado (como o nome sugere) na cama do Instituto Médico Legal:

No Médico Legal, abriram a geladeira e colocaram o corpo na mesa. Os dedos pisados e sem unhas. A boca inchada só com os cacos de dentes podres inteiros. Nariz estourado. Testículos também. Marcas profundas de algemas nos pulsos. Sinais de pontas de cigarro por todo o corpo perfurado de balas. Mas era ele. Era o Boneco mesmo. (*ibidem*, p.14)

Os vestígios vão fazendo o leitor perceber que o “crime” escondido no conto provém de tais processos de desumanização³⁹. As marcas deixadas, como a de algemas no corpo de boneco, vão apontando para um tipo de criminoso pouco convencional nas narrativas policiais: a própria polícia. O outro lado da moeda do crime, isto é, suas vítimas, são, além do protagonista, Boneco e sua companheira, Nica. O cenário do encontro com Nica, em sua memória, é a madrugada, em um barraco:

³⁹ No capítulo do livro *Narrativas contemporâneas da violência*, Adélcio de Souza Cruz nota a recorrência do uso da desumanização ligada à violência em textos da literatura brasileira contemporânea e identifica nela o estabelecimento de uma vertente que utiliza a “crueldade como mercadoria” (CRUZ, 2012, p.25-69). Nessa vertente, da qual Rubem Fonseca (especialmente no livro *Feliz ano novo*) seria um dos fundadores, a crueldade na aplicação da violência por personagens marginalizadas ou, ao contrário, em uma posição social de muito poder, “acima de qualquer suspeita”, serve como artifício narrativo para entreter o leitor, fazendo dele cúmplice do crime praticado. Cruz chama a atenção, ainda, para o fato de que, nessa vertente, a falta de humanidade está sempre do lado de personagens que possuam uma alteridade que escape do modelo “branco, masculino e, no mínimo, oriundo da classe média” (CRUZ, 2012, p.37), seja como praticantes da crueldade seja como vítimas preferenciais de uma violência naturalizada. O conto de Colina serve de crítica a essa vertente, uma vez que a alteridade das “vítimas preferenciais” é posta em evidência e a crueldade é desnaturalizada, a ponto de constituir-se como crime contra a humanidade. Essa crítica, ao mesmo tempo literária e política (humanista), é característica de uma outra linhagem identificada por Cruz, a da “literatura ruidosa”, na qual se encaixaria, por exemplo, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Um dia depois, quando invadiu o barraco do Boneco, de madrugada, um trinta e oito e um ponto-meia-cinco nas mãos, só encontrou Nica.
A negra assustou-se, tremia muito, mesmo à luz da vela, ele pode ver seus olhos inchados e cor de sangue, duas ilhas cercadas por manchas roxas. (*ibidem*, p.14)

Ao ouvir de Nica a descrição do corpo de Boneco, o protagonista enxerga nas olheiras roxas da mulher o reflexo de sua própria solidão. O ódio que sentira por Boneco transforma-se, então, em pena e reconhecimento de que seu destino estava traçado.

De uma noite a outra, em uma transição súbita de retorno ao presente da narrativa, chegamos ao episódio final do conto, em que se confirmará o prognóstico do destino. Se o dia trouxera a sensação de sufocamento no próprio corpo, a noite coloca-o definitivamente em perigo:

Com a noite, vieram os vampiros: mosquitos e pernilongos bem-criados que picavam dolorido e produziam coceiras e calombos em todas as partes desprotegidas do corpo. Uma vontade louca de matá-los a tiros; de sair correndo dali. E as horas carregando pedras que pesavam toneladas. (*ibidem*, p.15)

O peso das horas transforma de vez o barraco de ambiente de proteção em cárcere e sala de tortura para o sujeito que aguarda sua pena de morte. Primeiro, vêm os “bem-criados” insetos e, logo em seguida, os policiais, exigindo a rendição. Entre render-se à tortura ou, no mínimo, um novo cárcere, e libertar o sentimento de ódio e o desejo de vingança, ele escolhe a segunda opção: “Correu atirando a esmo feito mil fuzileiros e por poucos segundos ainda foi capaz de ouvir e sentir o fogo cruzado” (*ibidem*, p.16).

“Fogo Cruzado” é, em nossa leitura, um conto sobre o embate entre dois mundos isolados, relacionados entre si por meio da violência. Há, em todo conto, apenas um diálogo explicitado entre as personagens, bastante sucinto. Ocorre entre o protagonista e um dos policiais do esquadrão, que grita para que ele saia de mãos para cima, após uma bomba de gás lacrimogêneo ter sido lançada dentro do barraco. Mas o diálogo falha, pois embora o protagonista prometa se entregar e peça para que não atirem, a saída do barraco é marcada pela troca de tiros. O fracasso do uso do discurso verbal é sinal de que, nesse encontro desigual, impera a voz da bala. E, na dialética desse discurso da violência, a síntese é a morte do lado mais fragilizado.

Essa síntese trágica do fim do conto, confirmadora do destino desumano da personagem, oferece em primeiro plano a imagem de um terrível espetáculo do qual o “fogo cruzado” é índice maior. Em um segundo plano, porém, que equivale à “segunda história” de Piglia, há um embate mais balanceado entre duas outras imagens: a do dia, que sufoca o protagonista dentro do

barraco, fazendo o tempo narrativo arrastar-se; a da noite, lugar de expansão psicológica da personagem, de encontro entre solidões e de perigo do crime que ameaça a integridade do sujeito (é na noite que se revela a solidão de Nica, a morte de Boneco e o destino do protagonista). Embora a noite seja também cenário do fim trágico do conto, não se pode dizer que ela ali também se encerre, dando lugar ao dia. Muito pelo contrário, ela reaparece com alguma centralidade na maior parte dos contos da coletânea – embora não haja continuidade óbvia entre eles –, assim como nos poemas dos demais livros publicados pelo autor e em alguns outros materiais de arquivo. E, justamente, como imagem de determinado estado psicológico interior, do encontro ou desencontro de solidões ou da ameaça de desumanização, metaforizações que se relacionam muitas vezes à subjetividade do negro pela identificação traçada entre ele e a noite.

Enquanto em “Fogo cruzado” o sujeito não pode transitar por estar emparedado no barraco, a noite, marca temporal, atravessa-o, unindo as recordações de sua trajetória ao presente e, ainda, delineando para ele um destino. Ao sair do barraco “atirando à esmo feito mil fuzileiros” (COLINA, 1980, p.16), o protagonista mergulha em direção à noite, concretizando o gesto imaginado pelo eu lírico no poema “Balanço”, de que já tratamos no capítulo anterior: “coubesse a mim escolher / abraçaria novamente a noite / entranhada em minha pele” (*ibidem*, 1987, p.42). Essa entrega do corpo à noite (e ao fogo cruzado) traz a marca do desejo de fundir-se a ela, podendo, assim, transitar pelos espaços que lhe haviam sido negados⁴⁰. Trata-se de uma decisão tomada em um ponto crítico, da vida do sujeito e do conto, mesmo que a escolha derive da utopia de não aceitar “passivo as contradições / do que chamam destino” (*ibidem*, p.42).

Nesse ponto em que “Fogo cruzado” encontra o poema “Balanço” em uma utopia, encontra-se também a postura de Paulo Colina ao escolher transitar entre o espaço das letras fundado por escritores brancos e aquele fundado por escritores afro-brasileiros. Por si só, o fato

⁴⁰ O trânsito espacial das personagens representa uma temática central nas narrativas brasileiras contemporâneas, como nota Regina Dalcastagnè em livro intitulado *Literatura brasileira contemporânea - um território contestado*. Se, por um lado, “nunca antes os homens (e as mulheres) possuíram tamanha mobilidade geográfica” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.110) nas narrativas, também é verdade que essa mobilidade seja narrada como natural apenas para personagens de classe média, especialmente os que são homens e brancos. Para a autora, essa tendência produz narrativas em que “as personagens contemporâneas transportam o espaço em seu corpo”, já que é por este corpo tornado social que as personagens terão maior ou menor mobilidade em determinado espaço. Dalcastagnè nota, ainda, que, quando as personagens fogem do padrão “homem branco de classe média”, como em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, o trânsito é substituído pela segregação: “o Rio de Janeiro que se desenha para esses homens (...) são duas cidades que, de certa forma, fingem se ignorar. Até porque o contato entre elas não costuma se estabelecer sem violência, física ou simbólica” (*ibidem*, p.123). O salto da personagem para fora do barraco representa, nesse sentido, um ato de revide contra sua segregação e seu emparedamento pela entrega do corpo a um espaço-tempo que transcende o do barraco.

de que a UBE, como quase toda associação de escritores no Brasil, não contava em seu corpo de associados com outros escritores negros, já implica em barreiras para a naturalização desse trânsito. Já o Quilombhoje, à época um grupo pequeno e marginalizado na vida literária paulistana, “tinha como diretriz a discussão do papel do negro na Literatura Brasileira” (COSTA, 2008, p.29), embora o sentido dessa discussão tornar-se-ia logo motivo de debate entre os fundadores. O grupo deveria constituir-se também como um espaço aberto para escritores negros, resistindo à exclusão destes de outros grupos⁴¹, na esteira da formação de um quilombo de palavras, ou apenas como bojo de discussões e experimentações literárias qualificadas na busca por uma literatura afro-brasileira que correspondesse às ambições políticas e estéticas dos autores? O depoimento de Cuti, que defendia a ênfase na primeira opção, mostra que, assim como o peso do dia avança sobre a noite, a posição defendida por Colina no debate interno ao Quilombhoje estava carregada da experiência do trânsito na UBE:

Creio que as posturas de Colina, pelo menos aquelas com as quais tive contato, estão balizadas muito por isso: por um lado, nós temos uma pressão ideológica do movimento negro, novas ideias surgindo, como as de Abdias do Nascimento, o próprio nascimento do Movimento Negro Unificado em São Paulo, os debates, as publicações, os jornais; por outro lado, há uma pressão estetizante, como a da UBE (União Brasileira de Escritores), da qual Paulo Colina foi diretor, que primava por uma literatura que buscasse a excelência da forma, sobretudo um tipo específico de forma. Parece que, nesse sentido, o Colina hesitou bastante. (ANEXO A)

Esse trecho da fala de Cuti resume os termos que estavam em jogo nos debates do Quilombhoje, ou pelo menos a parte deles que os escritores julgaram ser relevante retomar em seus depoimentos. Voltaremos a essa querela relativa à qualidade estética e à pressão ideológica mais à frente, mas cabe observar por hora que, na visão de Cuti, Colina foi um intelectual que “hesitou” entre esses dois mundos, como se não pudesse (ou não aceitasse) decidir entre um lado ou outro da moeda literária. Uso a imagem da moeda para remeter à questão da valoração, sobre a qual Cuti elabora:

com relação ao posicionamento ideológico e estético do Paulo Colina, creio que havia, tanto naquele momento como hoje, nesse grupo de escritores como um todo, um desejo bastante acentuado de projeção e reconhecimento. Isso sempre angustiou os escritores negros no Brasil, desde que eles começam a escrever. (Cf. ANEXO A)

A ambição por projetar-se para além do “gueto” literário afro-brasileiro (porque à época o Quilombhoje ainda era um grupo restrito e pouco conhecido) e obter reconhecimento pelo valor

⁴¹ Vide, a esse respeito, este trecho exemplar do depoimento de Miriam Alves: “Fui atrás de grupos de poesia, acreditando que poesia não tinha cor, nem sexo. Mas minha poesia foi rejeitada por esses grupos, por ter, entre outras coisas, muita pele” (Cf. ANEXO A)

de seus trabalhos em outros ambientes angustiava aquele grupo de escritores que tinha em figuras como Solano Trindade, Luiz Gama, Lima Barreto, Cruz e Souza, entre outros, exemplos de escritores cujo trânsito pelo mundo das letras nacionais nunca fora totalmente desimpedido. A discussão do reconhecimento tocava, portanto, na angústia do desafio de projetar-se sem abrir mão da impressão de uma identidade negra no texto, performance praticamente inédita nas Letras afro-brasileiras⁴².

A imagem de Colina que se depreende do depoimento de Cuti, especialmente quando interrogado sobre as discussões que culminaram na fragmentação, em meados dos anos de 1980, do grupo fundador do Quilombhoje, é a de um homem dividido, “em cima do muro” que separa uma “estética europeizante” de uma estética identificada com a cultura negra. Para Cuti, que faz a ressalva cuidadosa de estar dizendo apenas do convívio literário que estabeleceu com Colina, esse homem de identidade fraturada não conseguiu superar, em suas investidas intelectuais, a crise proveniente do trânsito tensionado entre os dois lados do muro. O progressivo isolamento de Colina da convivência com outros escritores negros, notável nos quatro depoimentos, teria sido a causa do que Cuti chama de “convulsão identitária”, uma crise interna que, na opinião do depoente, passa pela autonegação de sua negrura ao buscar a socialização em um universo social branco, que não a aceita. Fica latente, ainda, nesse depoimento, que Colina não teria tido tempo para trabalhar suficientemente essa crise em seus textos. Atravessado em primeira instância pelo isolamento, e, em seguida, pela doença, o desemprego e o falecimento ainda jovem, Colina parece ter vivido existencialmente uma situação de emparedamento semelhante a que retratara em “Fogo Cruzado”, cuja personagem principal é interrompida em sua tentativa de projeção em direção à noite.

Mas aceitar essa interrupção do desenvolvimento intelectual como imagem absoluta de um fim trágico do qual “Fogo cruzado” teria sido prenúncio seria admitir a postura crítica pouco frutífera a que já alertamos no capítulo anterior: a de interpretar a vida como continuidade da

⁴² A exceção maior em relação à projeção e valorização da obra de um escritor afrodescendente no campo das letras nacionais e mundiais de seu tempo foi Machado de Assis, que chegou a assumir a cobiçada cadeira de presidente da Academia Brasileira de Letras (em 1897) em uma sociedade recém-saída da escravidão. Feito possível graças ao modo sutil e estratégico de abordar a questão racial e criticar a mentalidade escravista no Brasil (Cf. DUARTE, 2009). No entanto, ao contrário dos escritores do Quilombhoje, separados dele por quase um século e oriundos de uma época de grande efervescência de movimentos em defesa dos direitos do negro e da cultura afro-brasileira, Machado de Assis evitava, na maioria das vezes, o debate racial direto. Extremamente consciente dos valores e da estrutura da sociedade em que vivia, o autodenominado escritor caramujo “não foi autor de reptos ou libelos bombásticos. Descartava sempre a polêmica, o panfleto ou a ‘retórica tribúncia’” (DUARTE, 2009, p.29).

obra⁴³. O que vemos nessa coincidência não é uma causalidade, mas uma imagem literária com a potência de metaforizar *uma* interpretação do declínio da vida intelectual de Colina. Mas a leitura de outro conto do livro *Fogo cruzado* nos aponta para interpretações em que o sujeito passa ocupar *outra* posição em relação ao emparedamento, a partir da introdução de novas vozes no cenário de embate.

“Eles pensam que ninguém sabe”, penúltimo conto do livro, narra a mesma cena final de “Fogo Cruzado” (do cerco do barraco ao tiroteio), mas de uma perspectiva distinta. O narrador, agora, é uma personagem que, escondida em uma moita, testemunha o assassinato. Sua posição permite, a princípio, maior mobilidade que a do protagonista do conto anterior. Dentro da noite e do lado de fora do barraco, o homem que se torna testemunha pode esgueirar-se pelo mato sem ser notado pelo grupo de extermínio. Como em “Fogo cruzado”, a noite representa, simultaneamente, proteção e ameaça para a personagem principal:

Também, quem é que mandou eu ficar zanzoando sozinho, feito lobisomem. Nenhuma pessoa com um pouco de juízo na moringa se arriscaria a andar sozinho pr’aqueles lados a tal hora. Acho que por pensar dessa maneira, eles não se preocuparam muito em dar uma busca mais detalhada no local. (COLINA, 1980, p.65)

A errância em estado de alerta na noite do personagem-narrador não é suficiente para empoderá-lo, a ponto de impedir o destino trágico do homem emparedado no barraco. Note-se, ainda, que a cor da pele do narrador não é citada no conto, embora saibamos que, pelo modelo histórico de urbanização das grandes cidades brasileiras, predomina em ambientes periféricos como o aqui retratado o trânsito de indivíduos negros. E, por mais que a fala do narrador reproduza alguns estereótipos desumanizadores – “a porta abriu de repente e um monstro dum negrão saiu correndo, com dois berros nas mãos, atirando para todo lado, feito um doido” (COLINA, 1980, p.66) –, a ligação entre ele e o homem negro assassinado se dá pelo fato de tornar-se testemunha de uma violência mais profunda que a de sua própria linguagem. Assim, quando o tiroteio se inicia, só o que ele pode fazer é assistir, de olhos bem abertos, à imagem do extermínio e, em seguida, desmaiar:

⁴³Também Cuti, estudioso da área de Letras, mostrou-se alerta para esse risco em seu depoimento: “Eu não gosto muito de relacionar a literatura à biografia. Penso que isso é o mais rasteiro conceito de literatura, que ela reflita a vida do autor” (Cf. ANEXO D). Nossa proposta, como já colocamos no início deste trabalho, é, ao contrário, a de buscar confrontar vida e literatura, fazendo-as oscilarem no tecido de uma história literária na qual Colina encontra-se bastante marginalizado. Se algo da vida se reflete na literatura, ou vice-versa, entendemos que esse reflexo jamais será fiel, mas distorcido de acordo com a lente axiológica do autor e os processos criativos engendrados na escrita, inclusive os de reinvenção das identidades no texto.

De araque! O sujeito ficou um tempo suspenso no ar, não sei quanto mas tenho certeza que ficou, de tanto tiro que recebeu, até que caiu, igual uma peneira, levantando pó do chão.

Não vi mais nada. Minha vista escureceu e eu apaguei mesmo. Quando acordei, o lugar estava deserto. (COLINA, 1980, p. 66)

Ao contrário do conto anterior, essa cena, embora espetaculosa, não resume em síntese trágica o resultado do choque violento entre duas forças desiguais. Não por acaso, aqui o tiroteio ocorre no meio da narrativa, e não no fim. A presença de um terceiro, oculto na cena principal, fornece um termo a mais à dialética e, sobretudo, destaca o papel do leitor diante da cena do crime. Isso porque somos deslocados para assistir à cena através dos olhos desse narrador, e nos tornamos, como ele, testemunhas do extermínio. Não no sentido legal do terceiro que intervém em um julgamento, mesmo porque, como ressaltara Fábio Lucas, o espaço de *Fogo Cruzado* é marcado pela intervenção da Lei apenas como repressão violenta àqueles que detêm menos poder. E, nesse caso, acompanhamos o conto na perspectiva de uma personagem cujo único poder em relação às demais é o de ter visto e memorizado o crime. Ora, se o julgamento está nas mãos de quem detém os meios de repressão, essa testemunha perde sua neutralidade para tornar-se vítima preferencial.

Como leitores envolvidos no pacto ficcional, tornamo-nos testemunhas, sim, no sentido do termo conceituado por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, isto é, como os sujeitos que falam em nome de alguém que lhe antecede e que já não pode falar por ter perdido sua humanidade: “a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação” (AGAMBEN, 2000, p. 151)⁴⁴. O próprio protagonista de “Fogo cruzado” já havia se tornado testemunha da desumanização de Boneco, fato que inaugura uma crise em sua subjetividade. “O sujeito do testemunho”, diz Agamben, “é constitutivamente cindido, só tendo consistência na desconexão e na separação – não sendo, contudo, redutível às mesmas” (*ibidem*, p.151). Cisão que é fruto do reconhecimento de si no corpo do outro, por um

⁴⁴ Agamben estabelece essa diferenciação no contexto das testemunhas sobreviventes dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial. *O que resta de Auschwitz* representa o terceiro livro da série *Homo sacer*, na qual o filósofo italiano se concentra nos problemas relativos à biopolítica no século XX, buscando pensar nos modos pelos quais a vida humana passou por um crescente processo de politização. Como afirma Edgardo Castro, *O que resta de Auschwitz* “ocupa-se do significado ético do extermínio, a saber, de sua atualidade” (CASTRO, 2012, p.90.). Daí a importância de se pensar no papel ético das testemunhas nesse processo de atualização. Embora o legado da politização da vida não seja uma novidade do século XX para os afrodescendentes (a transformação da vida em mercadoria de grande escala pelo sistema escravista remonta no mínimo ao século XVI e às lutas políticas pela restauração do direito à própria vida, ao século XIX), interessam-nos aqui os processos de atualização da memória do extermínio em um sentido ético e político.

lado, e do estranhamento da ausência de vida humana nesse corpo. Dessa forma, a personagem principal do primeiro conto toma consciência de estar entre a vida e a morte, esse estado de não-vida representado pelo emparedamento. Também o personagem de “Eles pensam que ninguém sabe” tem sua subjetividade fraturada:

Agora, vivo nesse dilema. As imagens não saem da minha cabeça. Tenho certeza que eles pensam que ninguém sabe, mas eu vi. E, por isso, não durmo direito há mais de um mês. Mesmo sabendo que eles pensam que ninguém é testemunha, não fico sossegado. Eles são fogo, e quem me garante que não venham a descobrir que eu também sei? (COLINA, 1980, p.66)

O desassossego da testemunha diante da iminente “queima de arquivo” justifica-se pela falta de garantias de sua sobrevivência. Mas, a partir do momento em que essa testemunha constrói uma narrativa na qual reproduz, em palavras, a imagem persistente do extermínio, ela se torna arconte de um segredo a ser transmitido pelo ato de narrar. A sobrevivência do sujeito do testemunho, cujo destino está intimamente ligado ao do homem exterminado, dependerá da capacidade de transmissão dessa narrativa. O leitor, colocando-se na posição privilegiada de narratário, torna-se, ele próprio, testemunha e arconte dos processos de dessubjetivação das personagens. Está no meio do fogo cruzado.

É o que ocorre também nos depoimentos. Cada sujeito das entrevistas fala em função de outro sujeito que não pode mais falar, por não estar presente, a não ser por meio do que foi arquivado. Mas, se o arquivo é marcado pela posição vazia do sujeito entre o dito (o arquivado) e o não-dito (o que permanece no arquivo apenas como marca de um silenciamento), o testemunho estabelece essa subjetividade um tanto contraditória “entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (AGAMBEN, 2000, p.146). Isso significa, em primeiro lugar, que a subjetividade dos depoimentos enquanto testemunhos de uma vida só existe em função da relação de “outridade” que eles estabelecem com seus interlocutores (o entrevistador e seu público-leitor majoritariamente acadêmico) e, em segundo lugar, que esses depoimentos constituem sua alteridade como, nas palavras de Agamben, “rastros luminosos de uma outra história” (*ibidem*, p.145). Trata-se justamente da história do esvaziamento do sujeito afro-brasileiro que busca transitar entre espaços intelectuais segregados e, sobretudo, da resistência ao vazio.

2.3 – Planos de voo para espaços outros

Há nos depoimentos de Abelardo Rodrigues e Oswaldo de Camargo algumas indicações de que Colina buscou, desde o início de sua vida literária, resistir ao esvaziamento de sua posição intelectual de escritor, especialmente no que concerne à expressão da afrodescendência. Ir aos depoimentos nos permite notar o esforço para unir, em seu trabalho com a literatura, a projeção intelectual à transcendência literária. Se a projeção incluía a questão da valoração do escritor negro, estando sujeita ao juízo estético de um público elitizado, a transcendência corresponde a um desejo de transgredir fronteiras (geográficas, intelectuais, étnicas, sociais) e atingir, pela especificidade de seu trabalho literário, lugares e leitores os mais diversos.

Oswaldo de Camargo conta que Colina era, dentre os escritores que fundaram o Quilombhoje, um dos que mais se preocupavam com a formação literária do escritor afro-brasileiro. Junto a Mario Jorge Lescano, Colina fazia oficinas literárias⁴⁵, além de ter, desde antes das discussões sobre literatura e afrodescendência no bar Mutamba, “uma boa leitura de autores brasileiros que trabalhavam com a temática negra”, lembra Camargo, “por exemplo, quase ninguém além dele, naquela época, havia lido *O rei negro*, de Coelho Neto” (ANEXO B).

Esse empenho na formação intelectual em prol da projeção e da transcendência encontra alguns paralelos interessantes em sua literatura. Talvez o mais direto esteja no livro *Plano de Voo*, lançado em 1984. O título já é bastante autoexplicativo do teor dos poemas, mas cabe uma apresentação. Divido em três partes, intituladas respectivamente como “Viveiro”, “Tempo das sombras” e “Plano de voo”, o livro revisita muitos dos temas esboçados em *Fogo cruzado*, mas com a introdução de um lirismo contundente, no qual o eu lírico veste a máscara do sujeito em trânsito solitário pelo espaço urbano territorializado e ameaçador. Cláudio Willer, prefaciador do volume, nota a medida desses primeiros passos de Colina em direção à poesia:

⁴⁵ Camargo menciona essas oficinas em seu depoimento, mas é o próprio Colina, na entrevista concedida junto a Oswaldo de Camargo à Ligia Fonseca Ferreira em 1990 (mas publicada apenas em 2010), quem fornece a informação mais completa a esse respeito: “Eu trabalhava nas proximidades da Consolação e, na hora do almoço, frequentava a Biblioteca do SESC Consolação. Uma bibliotecária de lá, não sei por que cargas d’água incentivou-me a participar de um concurso de contos. Participei, fiquei entre os finalistas, e os organizadores acabaram me convidando para participar de uma das primeiras oficinas literárias realizadas em São Paulo. Ajudei na coordenação junto com um argentino, Mário Jorge Lescano (que depois até faria parte do grupo fundador do Quilombhoje). Além da oficina, criamos o Asterisco, um suplemento literário do SESC, onde eu publiquei meus contos dali em diante. O Lescano tornou-se um grande amigo, gostava de rodar a cidade como eu” (COLINA *apud* FERREIRA, 2010, p.117). Infelizmente, não encontramos exemplares do “Asterisco” para compor o arquivo de Colina.

Seus poemas são diferentes. Neles predomina a imagem, a dicção confessional, o lirismo. É como se poesia e narrativa em prosa correspondessem a dois planos de expressão, cada um deles com seu código. É claro que o estilo da poesia e da prosa não se contradizem, na obra literária de Paulo Colina; ambos se somam e complementam. Nos dois casos o tema central é a contradição entre o indivíduo e a sociedade. (WILLER, 1984, p.9)

A presença da imagem, como vimos, também assume papel central na prosa de Colina e a dicção confessional predomina no conto “Eles pensam que ninguém sabe”, como em alguns outros (ex.: “A Flor, de presente”; “Ronda”). O lirismo enxuto dos versos parece ser o grande diferencial, a destacar a polissemia das imagens como prisma da interioridade do eu lírico e a dicção confessional como parte do jogo da “outridade”, em que os versos buscam ocupar o vazio deixado pelo eco de um sujeito que não se reconhece no espaço social por onde procura circular. Na primeira parte, intitulada “Viveiro” e composta por seis poemas, o tema do emparedamento é retomado na voz de um ser aprisionado em busca de libertar-se. As semelhanças com a personagem de “Fogo cruzado” são significativas, mas a imagem do viveiro permite vislumbrar maiores possibilidades de libertação que a de paredes cerradas. A metáfora do eu lírico como pássaro negro aprisionado, releitura crítica da tradição romântica⁴⁶, devolve a possibilidade de se arquitetar a libertação:

Sob o olhar semi-cerrado
do sol de fins de julho,
os rios musgosos como a coberta
das montanhas entrecortadas
de veias marrons
são, às vezes, pura prata cintilante.

Daqui, não há limites.
Nem para a noite!

Minhas asas
só precisam de fibras
um pouco mais fortes.

(COLINA, 1984, p. 15)

O poema “Voo”, citado na íntegra, substitui a angústia do cárcere pelo estudo cuidadoso do espaço sobre o qual o eu lírico deseja saltar. Esse é um dos únicos momentos do livro – e da

⁴⁶ A imagem da ave como metáfora da liberdade foi bastante explorada por alguns poetas românticos. No Brasil, Castro Alves é o exemplo mais citado, especialmente no que toca ao uso da metáfora da ave para referir-se, por oposição, ao corpo negro aprisionado. No clássico poema “Navio Negreiro”, Alves funde a figura do eu lírico à da ave em pleno vôo (“Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas”) para observar, do alto, a sujeição terrível do corpo de mulheres e homens negros escravizados à chibata dos traficantes de escravos. Colina relê criticamente essa tradição instaurando a imagem de um pássaro negro que, ao invés de observar impune e à distância a dor do outro, sente na pele as agruras do aprisionamento de si. Destarte, a liberdade do pássaro não se opõe, como em Alves, ao aprisionamento do negro, mas devolve a ele a imagem de uma emancipação.

obra de Colina, predominantemente urbana – em que o espaço referenciado no poema não é explicitamente o da cidade. Lido em conjunto com os demais, a paisagem ganha os contornos da metáfora que coloca o eu como pássaro negro em busca de libertação. A abertura polissêmica dos primeiros versos, em que o musgo se metamorfoseia em prata cintilante, encontra o olhar do pássaro encarcerado sob o sol, traçando na paisagem o mapa de seu voo noturno. *Plano de voo* é a história desse preparo, que passa pelo fortalecimento do corpo investido de noite e por um estudo minucioso das condições que favorecem ou que prejudicam o adejo. Dois poemas curtos abreviam-na. O primeiro deles, sem título, abre o livro na sessão “Viveiro”: “o medo que me acovarda/ a tesoura que me retalha e poda/ o pilão que me soca e / mói e soca / sentirão / amanhã / minha força / reforçada / pelo punho / do meu filho” (COLINA, 1984, p.13). Com ele, o poeta anuncia o emparedamento do eu e a preparação do revide, à semelhança do processo narrativo de “Fogo cruzado”. Já “Primeira regra de voo”, poema que abre a terceira parte do livro, imagina a receita para a superação do cárcere: “Quando sonhamos/ com o horizonte/ a precisão é fundamental” (*ibidem*, p.33).

Desses versos, imagina-se que em *Plano de voo*, bem como nos livros subsequentes de Colina, o eu lírico ter-se-ia despedido da angústia predominante em *Fogo cruzado*, em nome da frieza do cálculo da superação. No entanto, já observamos que o salto do sujeito emparedado em direção ao horizonte não garante sua sobrevivência, a não ser como utopia ou rastro de uma vida extinta a ser testemunhada. Há, em *Plano de voo* uma consciência aguda de que o voo é antes o clamor de um pássaro que se debate no interior do indivíduo quando este se percebe em estado de contradição com a sociedade, como bem notou Willer no prefácio citado. A maior parte dos poemas cumpre a tarefa de libertar esse pássaro na noite, levando às últimas conseqüências o instante do salto final de “Fogo Cruzado”. De maneira explícita, é o que ocorre nestes versos do poema que leva o nome do livro:

quebrar o elo
 com o silêncio
 abrir a porta
 da rua
 e despertar esse morto
 abrir os braços
 e libertar esse pássaro
 louco
 que se bate
 há tanto tempo
 dentro de mim
 deixar que saia cidade

adentro
 planando
 vagando lua bêbada
 e sem destino
 sobre a cobertura negraveludada
 da noite
 senhor desse universo
 sem conter esse desejo
 essa sede do fundo
 do poço
 que não sacia
 sem se opor
 por ordem ou norma
 à emoção
 porque amanhã
 nos foderemos mesmo
 de qualquer forma
 (COLINA, 1984, p.35)

Embora relativamente longo, citamos todo o poema para notar que o lirismo em *Plano de voo* cumpre a função de capturar, em cada verso ou dístico, a imagem da projeção derradeira. Há uma busca incessante e quase obsessiva pelo voo perfeito, cuja imagem tivesse a potência de superar as contradições e sobreviver ao fatalismo. No entanto, a superação nunca se realiza e o voo permanece como idealização de um eu lírico em trânsito na urbe, cantor do aprisionamento, da solidão e do desejo de liberdade⁴⁷. Resulta daí que a transcendência poética permaneça sob o signo da busca, com os pés fincados na realidade a que faz referência por meio de uma consciência de si que é também consciência histórica. Assim, compreende-se esta afirmação de Colina, extraída de uma edição do Estado de S. Paulo por ocasião do lançamento de *Plano de Voo*:

Trata-se do livro de Paulo Colina, “Plano de Voo”, que conta a história de um poeta errante e solitário pela cidade. “De repente podemos encontrá-lo na porta de algum cinema, teatro, em qualquer bar. Nunca dissociado de nossa realidade. Chamaria de poesia consciente”, afirma o autor. (INFANTO-JUVENIS, 1984, p.16)

⁴⁷Não será demais lembrar a frase “toda canção de liberdade vem do cárcere”, atribuída por Mário de Andrade à Gorch Fock no “Prefácio interessantíssimo” de sua *Paulicéia desvairada* (ANDRADE, 1980). No entanto, o texto de Andrade, publicado sessenta e dois anos antes de *Plano de voo*, trazia a frase como resumo dos comentários feitos no “Prefácio interessantíssimo”, a respeito de uma necessidade de romper com os sistemas poéticos tradicionais (e mesmo com os das vanguardas européias) para criar uma poesia efetivamente brasileira e moderna. A ruptura, porém, não é apenas formal: na *Paulicéia*, Mário de Andrade não abre mão da figuração do eu lírico como ser arlequinal fragmentado, em trânsito pela cidade representada. Como nota João Luiz Lafetá, há uma tensão latente “entre a representação do *eu* e a representação da cidade” (LAFETÁ, 2004, p. 357), algo presente também em “Plano de Voo”. O que diferencia a ruptura libertária de Andrade da de Colina é o fato de que, para este, a errância no espaço urbano recebe a marca da interdição, em geral violenta, ao contrário do trânsito liberto do eu lírico na *Paulicéia*, cujo traço maior é o desvario.

É curioso notar que, na leitura feita pelo redator do artigo de jornal, *Plano de voo* é interpretado como livro de poesia que conta uma história. Só podemos supor que, se não se trata de um livro de poemas narrativos, mas sim de poemas que mesclam o lirismo com certa referencialidade ao real por meio de imagens, estamos no campo interpretativo de uma história contada por meio de imagens poéticas. Assim, se a voz da intencionalidade autoral aponta para o desejo de uma literatura profundamente calcada na realidade, aquilo que encontramos nos poemas não são mais que correspondências metafóricas. Mas é justamente nesse trabalho de correspondências que se constroem as relações de identidade e alteridade (e de “outridade”) entre o poeta “de carne e osso” e a imagem do poeta produzida por meio de máscaras líricas, assim como as que se estendem entre a realidade do espaço social, as utopias e as heterotopias do espaço literário. Acreditamos que os esforços feitos por Colina para resistir ao esvaziamento de sua posição de escritor e intelectual afro-brasileiro estão intimamente ligadas a esse manejo literário de utopia e heterotopia.

Já mencionamos como a utopia do escritor que sonha transitar livremente por espaços distintos, senão opostos, da vida literária (sintetizados na UBE e no Quilombhoje) encontra correspondência na imagem transcendente do voo noturno. Em um contexto de fronteiras aparentemente intransponíveis, a utopia se traduz em função dos posicionamentos do sujeito em relação a elas. Michel Foucault, em “Outros espaços” (2009), texto no qual tece a diferenciação entre os conceitos de utopia e heterotopia, afirma que as utopias “são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT, 2009a, p. 414-15). No caso da imagem do voo, trata-se, a princípio, de uma analogia inversa: o pássaro noturno realiza no texto poético o salto que não cabe no espaço real da sociedade.

Mas se o objetivo é resistir, fortalecer-se para o revide e a transcendência, não bastará mirar o espaço utópico do horizonte noturno, sob pena de se perder de vista o espaço da “outridade”, lugar em que imagens menores (não dominantes) dão testemunho de tudo aquilo que ameaça o voo. Georges Didi-Huberman, um dos mais interessantes estudiosos atuais da imagem na arte, recupera, nos arquivos de Pier Paolo Pasolini, uma imagem bastante análoga à do pássaro investido de noite – a dos vaga-lumes (seres também volantes e notívagos) – e alerta para o perigo de se atentar demais para o horizonte:

Ver o horizonte, o além, é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo à nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de pensar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.115)

Os projetores da grande luz de que fala Didi-Huberman (*luce* a que opõe as *luciole*, pequenas luzes dos vaga-lumes) remetem tanto aos métodos de perseguição do fascismo italiano nos anos 30 e 40 quanto aos refletores da “sociedade do espetáculo” estudada por Guy Debord⁴⁸ e que tanto o cineasta italiano quanto o pensador francês vêm como continuidade do estado de exceção fascista. Quanto aos vaga-lumes, são seres erráticos, cuja luz fraca só pode ser vista à noite, longe dos projetores da *luce*. Essas imagens intermitentes, que acendem por um momento e logo desaparecem, chamam atenção, por outro lado, pela sua capacidade de resistir e sobreviver às perseguições. Os vaga-lumes, tidos como extintos pela introdução em seu habitat de uma luz artificial de grande poder, voltam a aparecer em outro tempo ou espaço, desde que haja um olhar atento e eticamente orientado para captar sua aparição fugaz. E aqui Didi-Huberman recupera a reflexão teórica de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”, pela qual “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987b, p.224).

A visão horizontal que o pássaro noturno busca de dentro do viveiro poderia, assim, impedi-lo de ver as pequenas imagens, se não houvesse identidade entre o corpo de quem mira e o corpo daquele que está em perigo. No poema acima citado (“Plano de voo”), a penugem negra do pássaro reflete a luz apenas como “lua bêbada/ e sem destino” (COLINA, *op. cit.*) porque conhece a imagem de seu destino. Já em “Eles pensam que ninguém sabe”, o olhar da testemunha somente faz sobreviver a imagem porque capta sua fulguração em uma situação de perigo (escondido pela noite e ciente do risco de ser descoberto).

Esse lugar de sobrevivência para além de toda utopia, espaço de resistência e reaparição do que se julgava extinto, que compõe o campo de transmissão do testemunho e de manifestação da “outridade” é o que compõe as heterotopias de “Plano de voo”, definidas por Foucault como

⁴⁸ Em termos gerais, o que Guy Debord chama de “sociedade do espetáculo” é a organização social do capitalismo tardio (ou em seu estado de desenvolvimento recente) por meio da qual a vida passa a ser apreendida como espetáculo, de forma que a representação ocupa o lugar antes reservado ao real. A realidade torna-se apreensível somente através da mediação daqueles que detêm os meios de produção (e reprodução) de imagens.

espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2009a, p.415)

São essas heterotopias, justapostas ao horizonte utópico do voo, que permitem ao autor afirmar que seus poemas constituem uma “poesia consciente”, de pés postos na realidade. Os espaços pelos quais o poeta imaginado transita, ao acaso – cinema, teatro, bar –, são todos heterotópicos, por princípio⁴⁹. Os bares, especialmente, são o espaço em que o eu busca restaurar sua “outridade” em imagens sobrepostas, apenas para, em seguida, voltar a perdê-la:

Embora as imagens se sobreponham
 como cartas de um baralho gasto,
 nenhuma língua justifica o suicídio
 que pratiquei diversas vezes
 contigo, mulher.
 Assim, quando cai a noite
 sigo, embriagado de carência,
 na rotina dos bares,
 perseguindo a sombra
 estelar
 do seu corpo.
 (COLINA, 1984, p.39)

O poema sobrevive como testemunho melancólico, não só da perda do outro que garantia sua subjetividade, mas também da perseguição do rastro dessa imagem outra com a qual o sujeito poderia identificar-se. Essas imagens-vaga-lume que o poeta persegue através dos bares, incorporadas muitas vezes nas imagens fragmentadas da mulher amada⁵⁰, são aquilo que resta de elementos culturais dos quais o sujeito foi obrigado a se despojar para sobreviver e que dão “testemunhos de uma mínima continuidade da própria existência” (GAGNEBIN, 2012, p.28), como afirma Jeanne Marie Gagnebin a propósito da teoria benjaminiana do rastro⁵¹. Gagnebin

⁴⁹ “Terceiro princípio. A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões:”. (FOUCAULT, 2009a, p. 418)

⁵⁰Em “Ronda”, conto de *Fogo Cruzado*, acompanhamos essa mesma busca melancólica pela sombra da mulher amada. O protagonista, Marcão, realiza uma ronda noturna, de bar em bar, tentando afogar no álcool a imagem de Marina que persiste em sua memória, a contemplar-lhe com a imagem de sua própria solidão: “É foda a gente ir pra casa todo dia sozinho: ficar olhando pras paredes do quarto até conseguir dormir. Será que existe um negócio pior que a solidão?” (COLINA, 1980, p. 74). Ao final do conto, ficamos sabendo que Marina casara-se e havia mudado de cidade dois meses antes do início da narrativa. A imagem do abandono motiva a vertigem que faz o protagonista encerrar o conto na sarjeta, repetindo, entre golfadas de vômito, o nome de Marina.

⁵¹O conceito de *rastro* em Benjamin está ligado à ideia de reminiscência mencionada em “Sobre o conceito de história”, como resto de algo (um objeto, uma vida) perdido, mas que pode ser recuperado por um trabalho de

ressalta ainda que essa obrigação de “despojar-se” dos rastros é típica da “condição de refugiado, de clandestino, ou de ilegal” (GAGNEBIN, 2012, p. 28). Diríamos, ainda, da condição de emparedado.

As heterotopias constituem, portanto, o espaço real de ação do sujeito que sonha com o horizonte, e aponta para caminhos possíveis para um ser de identidade fraturada, mas que se recusa a aceitar o discurso de um destino trágico em suas mãos. Esses caminhos heterotópicos, de perseguição aos rastros de sua “outridade” por meio da escrita insistente de inúmeros planos de voo, servem como alternativas ao salto utópico do pássaro negro.

Esses mapas traçam o próprio corpo, em sua interioridade, como heterotopia subjetiva, conforme explicitado nos versos finais do poema “Para tocar no rádio”: “Eu,/ território ermo/ plantado na esquina do mundo”. Esse desterro, destacado em um poema que tem como verso-refrão (posto que se repete três vezes, encabeçando estrofes) a palavra “Solo”, é característico de muitos textos de Colina e sugere um embate solitário e melancólico contra as agruras de uma vida, dentre as quais a mais expressiva parece ser a representada pela segregação étnica e intelectual. Há, porém, um poema em *Plano de voo* que compõe uma exceção, ao apontar para um território não de solidão, mas de encontros e identificações, ainda que provisórias, com outros sujeitos que o perpassam. Trata-se do poema “Sentinela”, presente na parte final de *Plano de voo* e do qual trataremos na seção a seguir.

2.4 – Do Quilombhoje ao Triunvirato

O vagar solitário e melancólico do primeiro livro de poemas de Colina é excedido pelos versos que se seguem, do poema “Sentinela”:

Eram três
e era noite

Eram três
e me cercaram

Era noite
e seca a lâmina fina

Três pivetes,
meninos sem nome.

rememoração. Em vários de seus textos – e dentre eles *A origem do drama barroco alemão* talvez seja o mais significativo – há a tentativa de se identificar em momentos-chaves da história a construção de um “saber melancólico, pautado pela ausência”, o qual “pode ser constitutivo de movimentos propositivos”, no sentido de guiar “processos de reconstrução social” (GINZBURG, 2012, p.109).

Três afluentes do meu sangue.
(COLINA, 1984, p.36)

Ainda está presente no poema a imagem de um sujeito que vaga na noite, errante e sob ameaça. Mas dessa vez não se trata de um encontro marcado pela dessubjetivação, senão pelo reconhecimento de uma alteridade. A “lâmina fina”, sugestiva do corte que cinde o indivíduo ameaçando sua integridade não apenas física, mas também de sua constituição subjetiva, permite a ele reconhecer na fragmentação do outro (os três meninos) a verdade de sua própria disjunção.

A afluência do sangue não sugere tanto uma coincidência genética como a imagem de uma identidade comum, que constitui os sujeitos e que vaza do interior do corpo individual para fluir no espaço comum (e heterotópico) da noite urbana. Há uma diferença visceral entre o cerco retratado nesse poema e aquele de “Fogo cruzado”: aqui, não se trata de um emparedamento por corpos estranhos e ameaçadores, mas do reconhecimento do *eu* em outros igualmente ameaçados pela desumanização (“meninos sem nome”). Diante da imagem desses “meninos-vaga-lume”, o eu lírico pode abandonar o lugar de vítima preferencial para tornar-se testemunha da lâmina que recorta a si e aos meninos. Coloca-se, assim, em igualdade de posicionamento em relação a eles, sem eliminar a relação de alteridade que aí existe: embora haja afluência, não há fusão, pois os meninos permanecem três e o eu lírico se conserva em sua fragmentação. Não se trata, portanto, de um poema sobre três pivetes, já que a aparição dos meninos testemunha a fragmentação do eu, deixando a posição de objetos para colocarem-se lado a lado com o sujeito. Não chegam a ser heterônimos do poeta, porque não perdem sua alteridade, mas em sua anomia (na duplicação de sentidos em que a falta de nome é signo do abandono da lei que os marca) atuam como significantes da heterotopia de um sujeito desterrado em si.

Essa capacidade de reconhecer-se no outro por meio dos rastros de uma identidade fraturada (a noite, o cerco, a lâmina, a anomia) é outra marca do trânsito intelectual de Colina. Se já apontamos que a ambiguidade e a hesitação entre dois mundos esteve presente em sua vida literária, é também verdade que essa oscilação se traduza em uma dificuldade em definir posição dentro dos limites de grupos literários. Acreditamos que essa dificuldade seja consequência de uma identificação apenas provisória com esses grupos, construída sob a marca de uma alteridade, no sentido de identidade moldada pela diferença.

A saída de Colina do Quilombhoje e a consequente reorganização junto a Oswaldo de Carmargo e Abelardo Rodrigues no grupo que passou a ser conhecido como “Triunvirato” –

nome dado por Arnaldo Xavier – levam essa marca. Desde os tempos de formação do Quilombhoje, dois aspectos ligados à identidade fraturada do grupo faziam-se notar. Em primeiro lugar, o fato de que, como revelam os depoimentos colhidos e demais registros históricos, o grupo se constituiu no espaço heterotópico dos bares da zona boêmia de São Paulo, de maneira descontraída, como relembra Cuti:

Na realidade, nós fundamos o Quilombhoje um pouco na brincadeira. Não tínhamos a noção institucional das organizações sem fins lucrativos, como tem hoje o grupo. Não me lembro mais como conheci Paulo Colina. Penso que foi Oswaldo de Camargo ou Abelardo Rodrigues quem o me apresentou. O Colina era uma pessoa muito afável, de fácil amizade. Nós discutíamos literatura no Bar Mutamba e já fazíamos as rodas de poemas. (Cf. ANEXO A)

Oswaldo de Camargo complementa a memória de Cuti, contando ter conhecido o escritor em outro bar, o Buraco da Antonieta, onde iniciaram as conversas sobre literatura negra, passando depois para o Mutamba. Abelardo Rodrigues, vindo do interior de São Paulo, acabara de lançar seu primeiro livro (*Memória da noite*, em 1978) e se junta aos três. Finalmente, une-se a eles Cuti, trazendo sua experiência como um dos únicos estudantes de Letras da Universidade de São Paulo, onde se formou em 1980.

Nota-se que a união do grupo ocorre de maneira natural, seguindo a afinidade relativa entre os escritores e, sobretudo, o interesse comum em discutir temas relativos à afrodescendência na literatura, a partir dos textos que liam e produziam. Tratava-se destarte de um grupo heterogêneo em termos de ideias, experiências e mesmo nas ocupações profissionais paralelas à escrita literária: Cuti era estudante de Letras, Camargo jornalista do Estado de S. Paulo, Colina trabalhava em uma empresa de exportação, Rodrigues era metroviário. Havia ainda o caso bastante curioso de Mário Jorge Lescano, escritor nascido na Argentina. Embora haja grande escassez de dados sobre sua biografia, provavelmente por ter-se afastado do grupo e publicado apenas um livro no Brasil (*Amanhã São Perón*, de 1978), é interessante notar a maneira como é descrito nos diferentes depoimentos. Cuti, falando desse grupo fundador, afirma: “Todos éramos negros, a exceção do Mario Jorge Lescano, que era amigo do Colina e que logo se afastou. Acho que por não acompanhar muito as nossas discussões” (Cf. ANEXO A) ao passo que, segundo Rodrigues, Lescano “era considerado negro na argentina” (Cf. ANEXO D) e, para Miriam Alves, tratava-se de “um argentino que se casou com uma mulher negra” (Cf. ANEXO C) Lescano foi, ao mesmo tempo, exemplo e exceção no grupo fundador, uma vez que simbolizava as diferenças de origem entre os componentes e, por outro lado, era o único a não ser considerado

um escritor afro-brasileiro. O fato de Lescano ter logo se afastado do grupo mostra como o Quilombhoje percorreu, nos anos 1980, o caminho do fortalecimento de um sentido de identidade do escritor afro-brasileiro que superava o do interesse comum em discutir literatura negra. A entrada de novas figuras no grupo foi fundamental nesse sentido, porque potencializou as diferenças individuais, introduzindo inclusive a discussão da expressão e representação literárias da identidade feminina e negra, fortalecendo, por outro lado, a imagem de um grupo de escritores afro-brasileiros empenhados na militância literária.

Longe de constituir um aspecto negativo, porém, a diversificação parece ter sido de suma importância para o amadurecimento intelectual do grupo e de seus escritores. Isso se deu graças ao segundo aspecto que queremos destacar, em relação à fragmentação identitária que caracterizava o Quilombhoje à época. Trata-se da polêmica iniciada nas discussões no Mutamba em torno da qualidade estética do texto negro e, por outro lado, de sua função política. As discussões em torno desse tema são relatadas nos depoimentos sob termos os mais diversos, dentre os quais vale destacar, dentro da perspectiva estética, a “forma” e, sobretudo, a “qualidade”, e, em uma visão politicamente orientada, a já mencionada busca por “projeção” *versus* o intuito de opor-se ao “trabalho do branco”. Entre a estética e a política, se coloca a questão da busca pela expressão literária do negro. De maneira mais simples, tratava-se de discutir se o grupo deveria orientar-se pela qualidade dessa expressão ou pelo seu sentido político, ligado à militância literária.

Os depoimentos dão a perceber que, naqueles primeiros anos de discussões no Mutamba, os debates em torno da polêmica entre estética e política eram mais localizados, chegando a traduzir-se por vezes em discordâncias pessoais. O depoimento de Camargo, por exemplo, fala em uma discordância entre ele e Cuti em torno da literatura de Solano Trindade. Para Camargo, faltava um trabalho de interiorização dos temas e de renovação estética, em favor da construção de uma poesia mais palatável ao gosto popular. Cuti, por outro lado, defende que Solano Trindade conquista a expansão de sua interioridade na poesia por meio de uma expressão literária fortalecida pelo convívio (inclusive intelectual) com outros negros (Cf. ANEXO A). Já Colina teria, segundo Camargo, uma discordância mais profunda com Cuti, ou, ao menos, mais explicitada por conta de seu temperamento expansivo.

O debate, no entanto, chega a seu ponto crítico quando novos escritores começam a participar das discussões, que agora não aconteciam apenas em bares, mas também nas casas de

alguns dos escritores. Essa entrada de novos membros se dá muito em função das publicações dos *Cadernos Negros*, outrora organizadas por Cuti, mas que obtiveram o auxílio editorial de Colina, Abelardo e Camargo após a fundação do Quilombhoje. Os principais nomes que compunham o conjunto de “novatos” eram: Márcio Barbosa, Esmeralda Ribeiro, Oubi Inaê Kibuko, Miriam Alves, Jamu Minka, Sônia Fátima da Conceição, Márcio Barbosa e Arnaldo Xavier. Nesse momento, os debates em torno da qualidade estética e da tendência política começam a se intensificar, ganhando novos tons trazidos pela diversificação ainda maior do grupo⁵². A questão da mulher negra, por exemplo, excluída dos debates no Mutamba, ganha importância à medida que se tornava necessário discutir não apenas a forma de expressão do negro na literatura, mas também a de uma figura duas vezes marginalizada na sociedade brasileira: como mulher e como negra. A expressão do feminino na literatura negra abalava as discussões de qualidade estética feitas por um grupo de homens que discutiam uma literatura tida como predominantemente masculina.

O crescimento do grupo, em número e diversidade, potencializou os debates que já vinham ocorrendo desde sua fundação, desencadeando no rompimento de Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues com o Quilombhoje, escritores que tinham em comum a defesa da qualidade literária do texto negro. A data da cisão e o motivo exato que teria funcionado como “gota d'água” para se derramar o caldo dos repetidos enfrentamentos entre eles e o restante do grupo são controversos nos depoimentos. Mas talvez o marco histórico que funciona como rastro arquivado, capaz de fazer emergirem os termos do debate e, principalmente, o posicionamento do trio, seja o texto-manifesto “O escritor negro no Brasil: quem é ele?”, assinado e divulgado pelo trio durante o lançamento do livro *O estranho*, de Oswaldo de Camargo, em 1984, e que foi rememorado e criticado por Arnaldo Xavier no ano seguinte, durante o I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros organizado pelo Quilombhoje, em texto intitulado “Dha lamba à qvizila” (XAVIER, 1985), em que aparece pela primeira vez o apelido “Triunvirato”.

⁵² No texto “Uma história que está apenas começando”, de Aline Costa, publicado na edição comemorativa de trinta anos da série *Cadernos Negros*, Márcio Barbosa dá sua versão do embate com os novos, do qual fazia parte: “A gente sentiu um certo choque de como encarar a literatura, a gente encarava de uma forma mais política, de forma que ela podia trazer alguma transformação real para ajudar as pessoas, mobilizar outras pessoas. E eles não davam tanto peso a essa parte mais de militância, embora a atuação deles fosse importante” (BARBOSA *apud* COSTA, 2008, p.32-33)

Os dois textos – o texto-manifesto do Triunvirato e o de Xavier – constituem um índice para entendermos o encontro provisório de três construções identitárias (de Colina, Rodrigues e Camargo) e o posicionamento destes em relação ao Quilombhoje no que se refere às questões de estética e política. Ajudam, ainda, a indicar os rastros remissivos do posicionamento de Colina, não só em relação à qualidade e tendência da expressão literária negra, mas também em relação a seu trânsito fronteiriço, oscilatório e ambíguo entre espaços distintos da vida literária e intelectual de seu tempo. Partindo da polêmica entre Xavier e os membros do Triunvirato, iluminada pelos depoimentos dos autores entrevistados, visitaremos esses temas no capítulo a seguir, com o intuito de captar a imagem do escritor e intelectual afro-brasileiro que se desprende dos arquivos de Colina.

3. PAULO COLINA: ESCRITOR, TRADUTOR E INTELECTUAL AFRO-BRASILEIRO

Vimos, no capítulo anterior, que a história da trajetória intelectual de Colina encontra-se fragmentada entre as imagens dos arquivos não-reunidos do escritor e aquelas provenientes de textos literários. Se o entrelugar dessa história dificulta sua linearização e a identificação das suas origens, seu auge e seu declínio – tentações biográficas de nossa cultura –, por outro lado apresenta a grande vantagem de nos permitir movimentar essas imagens, por meio da rememoração crítica, para reconstituir o posicionamento intelectual de Colina. Não se trata de buscar a presença viva do autor no arquivo, mas a ressonância contemporânea de seus atos e voz em conjunto com as vozes daqueles que mais diretamente colheram essa memória.

Dissertamos, portanto, a respeito dos rastros de uma intelectualidade. Cabe agora interpretar o que dizem esses rastros quanto à posição de Colina em relação à literatura afro-brasileira. Ademais, por tratar-se de um sujeito que buscou a projeção de si e a transcendência dos limites que fixam um lugar para o escritor negro na sociedade brasileira, cabe tentar perceber como se deu essa busca, quais foram seus resultados e se eles sugerem algum tipo de modificação no quadro geral dessa literatura. Começamos por esse ponto crítico da definição de um posicionamento junto ao Triunvirato, conflitante com o de outros escritores afro-brasileiros do mesmo cenário para, em seguida, melhor notarmos sua atuação em outras frentes, como a tradução e a mediação ligadas ao legado cultural da literatura afro-brasileira.

3.1 - O Triunvirato na polêmica entre estética, militância e expressão afro-brasileira

Novembro de 1984, Livraria Teixeira, situada no bairro República, centro de São Paulo. Quando Colina, Rodrigues e Camargo distribuem um texto-manifesto intitulado “O escritor negro no Brasil: quem é ele?” durante o lançamento de *O estranho*, quinto livro de Oswaldo de Camargo, certamente estavam conscientes de que seriam lidos pelos escritores de *Cadernos Negros* e Quilombhoje. Isso porque, além do lançamento ter sido divulgado em jornais de grande porte⁵³, havia interesse mútuo em ler e debater a produção de literatura negra de seu tempo, herança dos encontros que iniciaram no Mutamba. Embora não seja uma particularidade desse contexto – é hábito comum a diversos escritores e, sobretudo, a grupos literários lerem e

⁵³ Anúncios do lançamento do livro de Camargo podem ser encontrados nos arquivos digitalizados da *Folha de S. Paulo* e d’*O Estado de S. Paulo*.

discutirem exaustivamente a produção contemporânea –, esse interesse deriva de um esforço de ambos os lados por incorporar sentido a seus textos como lugar do diálogo com a coletividade afrodescendente, mesmo na existência de conflitos. O debate literário funcionava, para aqueles escritores, como um complemento à militância no meio intelectual negro⁵⁴.

Em tal cenário, um texto cujo título propõe a identificação ou descrição do escritor negro no Brasil deveria, ao menos na expectativa daquela geração, incluir algum comentário sobre os autores do Quilombhoje e dos *Cadernos Negros*, como já fora registrado na antologia *Axé*, dois anos antes. Mas essa expectativa foi quebrada, ao menos na visão de Arnaldo Xavier, que compõe uma resposta enfática ao folheto distribuído pelo trio e a apresenta no mesmo ano para escritores negros, alguns dos quais certamente estavam presentes no lançamento de Oswaldo de Camargo. Diz Xavier:

O Manifesto do Triunvirato, subtítulo “O escritor negro no Brasil: quem é ele?”, subscrito por Paulo Colina, Oswaldo de Camargo e Abelardo Rodrigues, lançado por ocasião do lançamento do livro “O Estranho” de Oswaldo, é um documento de índole excludente que tinha direção certa: o Quilombhoje. (XAVIER, 1985, p.94)

Embora o tom do texto de Xavier seja bastante rígido com os três egressos do Quilombhoje, ele acaba por contribuir para a sobrevivência histórica do texto criticado por três motivos: primeiramente, por identificar nele um manifesto assinado por três escritores negros – e pensamos que tal proposição é difícil de refutar; em segundo lugar, por inventar um nome para o trio (“Triunvirato”) que tem sido usado com frequência; finalmente, pelo fato de que Xavier fez questão de publicar o “manifesto” como anexo a seu texto⁵⁵. Assim, ele arquiva uma peça

⁵⁴ Vale lembrar que a militância em grupos negros era tendência geral da época. Desde 1978, com a extinção do Ato Institucional nº 5 e o início do processo de abertura política, acompanhou-se a formação de coletivos de militância negra em todo país, inclusive com a formação de grupos culturais (embora alguns deles tenham começado a se formar alguns anos antes, como o Ilê Ayiê, fundado em 1974 em Salvador e o Centro de Cultura e Arte Negra, fundado em São Paulo, em 1972). A efervescência desse momento, em que a defesa dos direitos dos negros convivia com as bandeiras dos movimentos pró-democracia, tem na fundação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR, nome mais tarde reduzido para MNU) em 1978 seu evento político mais importante. Na cidade de São Paulo, os ativistas do MNU conviviam com intelectuais, jornalistas, músicos, dançarinos de bailes *soul*, atores e escritores comprometidos com a causa negra, formando um terreno fértil para o fortalecimento da identidade negra e o fomento da produção artística e cultural ligadas à militância. O depoimento de Miriam Alves (ANEXO C) aponta o Viaduto do Chá como importante lugar de encontro da geração que participou ativamente dessa “primavera de maio do movimento negro” (SANTOS, 2010, p.42). No caso dos escritores negros paulistanos, não apenas o Viaduto, mas todo o Centro de São Paulo, incluindo os bares do bairro Bixiga, a feira de arte da Praça da República, mencionada por Oswaldo de Camargo, além de algumas livrarias e centros de cultura compuseram o cenário de ebulição da vida literária negra no fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980.

⁵⁵ Tanto “Dha lamba à qvizila” como o anexo do Triunvirato foram republicados integralmente no volume 4 da antologia *Literatura e afrodescendência no Brasil* (DUARTE, 2011). Para efeito de citação, utilizamos o texto

importante para a história da literatura afro-brasileira, ao mesmo tempo em que participa de sua constituição.

No centro desse debate histórico, Xavier critica o manifesto, alegando que este excluiria os escritores que ingressaram e permaneceram no Quilombhoje de seu retrato do escritor negro no Brasil. Mas, se o faz, quais os motivos ou os critérios dessa exclusão? Tratar-se-ia, como adiantam os depoimentos, da ausência de qualidade desses textos? Passamos a um breve resumo do “Manifesto do Triunvirato” para verificar essas questões.

Trata-se de um texto composto por dez parágrafos, que se inicia em tom didático, na direção de responder à pergunta contida no título, mas vai pouco a pouco revelando seu caráter reflexivo e propositivo sobre a autoria negra, o que lhe empresta o tom de manifesto. Respectivamente, eis o que o texto realiza: identifica uma linhagem que tem como precursor o poeta Lino Guedes (1897-1951); aponta a importância da atuação da imprensa negra e demais associações negras a partir dos anos de 1930⁵⁶ como veiculadoras de textos de autores negros, observando que Cruz e Souza e Luiz Gama foram aí contemplados embora não escrevessem para públicos especificamente negros; sublinha os exemplos de Guedes e Solano Trindade como formadores de uma “literatura geralmente de denúncia” (COLINA, RODRIGUES, CAMARGO, 1985, p.99), rumo seguido pela literatura afro-brasileira, apesar da influência de autores africanos de língua portuguesa e norte-americanos; associa o crescimento do número de autores negros no período ao aumento da perplexidade diante de questões que envolvem as relações entre literatura e raça, expressão identitária e influência dos “mestres”; afirma, de forma veemente, que as dissidências e enfrentamentos entre autores negros são sinal “de que essa Literatura se move, se firma e cresce, mesmo no meio de inumeráveis angústias” (*ibidem*, p.100); reivindica para o autor negro o **direito** de se expressar como negro e como homem, na tribo ou em Roma; reivindica para o autor negro o **dever** de se expressar sobre os temas ditos universais (como a injustiça e a

original, publicado em *Criação crioula, nu elefante branco* (ALVES *et al.*, 1984).

⁵⁶ Oswaldo de Camargo, jornalista, é um grande estudioso da imprensa negra no Brasil e seu crescimento a partir do início do século XX. Embora a história da imprensa negra no Brasil remonte a *O Homem de Cor*, jornal fundado por Francisco de Paula Brito em 1833, o texto do Triunvirato parece se referir à eclosão de vários periódicos editados por afrodescentes em São Paulo a partir de 1915 (ano de fundação do jornal *O Menelick*), período encerrado pela instituição do Estado Novo, em 1937. Citamos alguns dos mais importantes jornais fundados nessa época, acompanhados de sua data de lançamento: *O Kosmo*, 1922; *Getulino*, 1923; *O clarim da alvorada*, 1924, *A voz da raça*, 1933. (Cf. FERRARA, Miriam Nicolau. A imprensa negra paulista. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.5, n.10, p.197-207, março/agosto 1985).

Beleza), na Europa ou na África; finalmente, define um conceito de autor negro: “Um homem - negro por origem - que se fez à força, e por vontade deliberada, escritor” (*ibidem*, p.100).

Como se vê, o leque de assuntos é grande e não se resume a uma crítica direta ao Quilombhoje – o nome do grupo ou de quaisquer de seus membros não é sequer citado. Mas, confrontado com o texto de Xavier, o manifesto levanta algumas questões polêmicas que orientaram boa parte dos debates e reflexões de escritores afro-brasileiros na década de 1980 (as três edições do Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros, ocorridas nesse período, são exemplares) e que ainda hoje reverberam. Começemos por considerar esta primeira questão: “que é Literatura para o escritor negro?” (COLINA, RODRIGUES, CAMARGO, 1985, p.99). Tratada pelo Triunvirato como uma das interrogações geradoras de perplexidade diante do crescimento do número de autores negros, sua própria formulação já nos diz algo sobre o posicionamento do trio. A grafiação da inicial da palavra “literatura” em maiúscula pressupõe a diferenciação de um campo artístico autônomo, dentro do qual o escritor negro buscaria expressar-se. Assim formulada, a questão pressupõe que o autor negro escreve a partir do interior desse campo e que deverá reportar-se a ele, mesmo que para criticá-lo. Dela deriva-se outra questão: “O sentimento de raça pode substituir, nas Letras, a aquisição dos meios para se tornar escritor?” (*ibidem*, p. 99). Essa segunda pergunta implica na necessidade de formação do escritor negro para o ingresso no campo da “Literatura”, além de trazer de volta a questão já sugerida em “Corpo a corpo” (poema publicado, aliás, naquele mesmo ano) da (in)suficiência da experiência ligada à raça.

É essa exigência da formação nas Letras como necessidade para tornar-se um escritor negro que leva Xavier a apontar o Manifesto do Triunvirato como um “documento de índole excludente”. A leitura de “Dha lamba a qvizila” explicita o posicionamento do autor, para quem o escritor negro deveria trair a cultura de escolas e mestres literários. Trata-se, segundo o autor, da cultura elitista de um país onde a literatura canônica é associada à produção de autores que ele identifica como brancos, por meio de uma crítica feita por intelectuais que estabeleceram seu conceito de Literatura Brasileira a partir da construção histórica de uma ideia de nação marcada pela tentativa colonialista de cópia de modelos estrangeiros e pela “repulsa orgânica do Negro & do Índio e da instalação de um parasitismo espoliativo, sempre buscando se identificar com o ‘mundo branco’” (XAVIER, 1985, p.89). Para Xavier, a Literatura, com “L” maiúsculo recebe no Brasil a marca da ideologia que tem em seu horizonte ideal uma sociedade branqueada, segundo

o modelo europeu. Assim, “a busca de uma expressão literária negra”, sugerida no subtítulo de seu texto, passaria pela “desidealização” da sociedade brasileira.

Trata-se, portanto, de um conceito de literatura como desprovida de autonomia e integrada às transformações sociais. Vale notar que essa perspectiva parte da pena do poeta que mais experimentou com a linguagem dentre os que integravam o Quilombhoje, talvez no entendimento de que a “desidealização” da Literatura Brasileira passasse pela negação radical de sua herança cultural, inclusive das formas estéticas por ela consagradas. Trata-se de um pensamento vanguardista, de negação da tradição literária branqueada em prol da consolidação de uma nova Literatura Negra (embora Xavier tenha admitido a existência dessa literatura nos dez anos anteriores), dotada de uma nova linguagem,

e que esta Linguagem seja exatamente o sentido)quizilista(, o gesto (xangótico), a sugestão)ebólica(, a careta (quilombística), a escrita)exuziaca(que o corpo do Negro aponta de forma própria e irreversível (sic). (XAVIER, 1985, p.96)

Note-se que a postura vanguardista de Xavier não corresponde às propostas antropofágicas do Modernismo dos anos 20. Não se trata de subverter a cultura estrangeira por meio de sua absorção pela cultura nacional, porque a discussão proposta não tem como termos o nativo que busca afirmar-se culturalmente diante da invasão do colonizador em prol de um sentimento de nacionalidade próprio, mas sim o descendente de africanos trazidos por força à colônia. Trata-se do afrodescendente percebendo-se excluído da cultura nacional – inclusive da tradição modernista na Literatura Brasileira – ou incluído apenas como seu objeto. Diante desse quadro, Xavier posiciona-se no sentido de uma ruptura total com essa tradição, por entender que seus critérios estéticos e de uso da linguagem excluem o negro enquanto sujeito produtor de cultura. As palavras usadas na citação acima para descrever a nova linguagem que deveria surgir (“quizilista”, “xangótico”, “ebólica”, “quilombística”, “exuziaca”) são derivadas de tradições afro-brasileiras e carregam o sentido da resistência a essa exclusão⁵⁷.

⁵⁷ A radicalidade da postura vanguardista de negação em relação à herança cultural não implica exatamente em ignorá-la. Sua literatura, aliás, guarda fortes vínculos com a tradição do modernismo, inclusive pelo que Octavio Paz conceitua como sendo a “tradição da ruptura”, isto é, “uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, 2013, p.15). Esse princípio contraditório fundamenta as criações vanguardistas em geral, porque realizam uma negação da tradição como tomada de posição em relação ao passado em direção ao “novo”. Nas palavras de Maria Esther Maciel, em comentário à “tradição da ruptura” de Paz: “a *negação*, nesse caso, não pode ser interpretada apenas como recusa ou destruição, mas como crítica capaz de manter vivo o passado, de com ele dialogar de forma polêmica e usá-lo de um modo criador” (MACIEL, 1995, p.22).

É evidente que essa postura contraria a do Triunvirato, para quem a estética e a linguagem do autor negro são formadas por meio da leitura e do aprendizado com autores que, embora afrodescendentes, incorporavam elementos da literatura produzida por escritores brancos. Para os três escritores, o que importava era a forma pela qual essa tradição fora incorporada por aqueles autores, desde que ela garantisse ao escritor a possibilidade de expressar-se literariamente como negro e como homem⁵⁸. O aspecto escolástico do discurso assumido pelo Triunvirato nesse momento está, portanto, ligado a um aspecto de forma e fundo: para bem se expressar (como negro e como homem) em “Literatura”, deve-se tomar como lição o que já foi produzido por aqueles escritores que conseguiram, de alguma forma, tal proeza. O estudo dessa forma faria parte da constituição intelectual do negro e há evidências de que tenha sido de fato levado a cabo pelos três. Não apenas por encontrarmos na poesia de Camargo, Colina e Rodrigues reverberações da poesia de um Cruz e Souza, mas também por serem escritores que demonstraram ser estudiosos da produção de escritores afro-brasileiros. Oswaldo de Camargo produziu o material de maior fôlego, nesse sentido: o seu *O negro escrito* (1987), que conta com prefácio de Colina e no qual investiga a presença do negro na Literatura Brasileira, como autor e tema. Nesse livro, encontramos uma réplica à argumentação de Xavier, como crítica direcionada aos *Cadernos Negros*:

Cadernos Negros, no entanto, como encarregado de reunir não só autores em livros, mas de fomentar e fazer percutir as experiências realizadas anteriormente, **errou**, no começo. O erro de alvo – a nosso ver – se acha no histórico n.º 1, opúsculo de 52 páginas, que poderia ter revolucionado a produção de um autor jovem negro e, talvez, autores de antes, ainda em condições de se “revolucionarem”. Seria muito? Não, já que à face de todos se mostrava um passado literário que os mais perspicazes (e alguns deles se achavam no projeto) já estavam em condições de avaliar, nos acertos, nos equívocos. (CAMARGO, 1987, p.108. *grifos do autor.*)

Note-se que Camargo não fala em influência, mas em “avaliação” dos acertos e erros das gerações de escritores anteriores, trabalho o qual ele procura realizar nas páginas de *O negro escrito* não apenas com autores afroidentificados, mas também com outros que tematizaram o negro em suas obras. Ao fazê-lo, Camargo introduz no debate o tema da **valorização**, referida por

⁵⁸ Em “O escritor negro no Brasil: quem é ele?” não se discute a autoria das mulheres negras, e tampouco em “Dha lamba à qvizila”, o que nos remete novamente ao depoimento de Miriam Alves e evidencia que essa questão só assume o primeiro plano das discussões por meio da voz das próprias autoras dos *Cadernos Negros* e após alguns anos. Para se ter uma ideia, a primeira antologia dedicada a escritoras afro-brasileiras foi publicada apenas em 1995 (cf. ALVES, Miriam, DURHAM, Carolyn R (Org.). *Finally us / Enfim nós: contemporary Black Brazilian woman writers*. Edição bilingue português/inglês. Colorado: Continent Press, 1995), embora as escritoras dos *Cadernos Negros* tenham figurado em várias antologias de autores afro-brasileiros, como a *Axé* e *A razão da chama* (CAMARGO, 1986).

ele próprio em outros momentos – e também por Abelardo (no depoimento que nos concedeu) e Colina⁵⁹ – como uma questão de “qualidade”:

[O surgimento dos *Cadernos Negros*] é, sim, fato histórico nos acontecimentos da Literatura Negra brasileira. Faltou, porém, muitas vezes, tinta de qualidade no escrever das letras de muitos que lá se imprimiam, faltou perspectiva de História Literária. Deve-se comemorar. Mas se poderiam soltar mais fogos... (CAMARGO, 1987, p.109)

Camargo, que sublinha a importância histórica dos *Cadernos Negros*, explicita seu descontentamento em relação a textos de alguns autores que não teriam dado valor ao aprendizado com a tradição e, por isso, escreviam textos que traziam muito da experiência factual do negro, mas pouco de “Literatura” ou “Poesia”. Mas o escritor não se propõe a definir o que caracteriza intrinsecamente a boa literatura, ou a boa poesia, a não ser por meio da apresentação, em seu livro, de exemplos de textos precursores e contemporâneos a ele que teriam acertado a mão entre a originalidade e o aprendizado do ofício de poeta. Trata-se, portanto, do estabelecimento histórico dessa valoração dentro do sistema literário oficial, universalmente estabelecido.

Há várias facetas do jogo de valoração implícitas no raciocínio crítico de Camargo, que derivam, inclusive de sua posição de “elo” histórico em relação à geração dos *Cadernos Negros*⁶⁰. Uma delas a que se constrói nas definições entre o que é “literário” e o que não é, de onde se desprende o já citado questionamento feito pelo Triunvirato, “que é Literatura para o escritor negro?”. A esse respeito, Abelardo Rodrigues fornece seu ponto de vista:

Acontece que nós tínhamos conceitos diferentes de literatura, por causa da idade. Eu seguia e ainda sigo muito o que Oswald de Camargo defendia: o texto negro tem que ter qualidade. E o que é qualidade? Essa é uma questão amplamente discutível e discutida e queríamos que isso fosse debatido pelos *Cadernos Negros*. Então nós acabamos nos inquilizando e fazendo uma ruptura. (Cf. ANEXO D)

⁵⁹ Não encontramos registros nos arquivos de Colina do uso, pelo escritor, do termo “qualidade”, mas há neste trecho o uso de expressão com sentido equivalente: “Quem lê e dialoga mentalmente com o livro sabe que a literatura – tanto a prosa quanto a poesia – é boa ou não, independente da cor, etnia ou sexo de quem a produz” (COLINA, 199-?, p.32).

⁶⁰ Camargo considera-se um “Elo – por uma questão cronológica – necessário para a ‘Nova Poesia Negra’ – Elo apenas.” (CAMARGO, 1987, p.93). Nascido em 1936, frequentou a Associação Cultural do Negro, fundada em 1954, onde conhece militantes da antiga Frente Negra Brasileira (extinta pela ditadura Vargas) e publica seu primeiro livro em 1958. Desde a década de 50 colabora para jornais da Imprensa Negra, além de trabalhar no *Estado de S. Paulo*. É portanto um escritor que inicia sua vida literária ao menos vinte anos antes da geração do *Cadernos Negros* e busca cumprir, em relação a esta, com o papel de partilhar suas experiências como escritor negro no contexto de fortalecimento das entidades políticas e culturais negras a partir dos anos 50 e através do período de enfraquecimento dessas entidades no contexto da ditadura militar, instituída em 1964.

Curioso Rodrigues explicar a diferença de postura pela idade, uma vez que nasceu em data bastante próxima a escritores como Cuti e Miriam Alves. Talvez por sentir-se mais próximo do conceito de literatura da geração de Camargo, envolvido pela imagem do escritor como o intelectual especializado⁶¹, do que as ambições de vanguarda militante de muitos escritores dos *Cadernos Negros*.

Mas há a outra faceta importante implicada pelo posicionamento de Camargo, refletida no Manifesto do Triunvirato e nesse trecho do depoimento de Rodrigues. Quando se defende que “o texto negro tem que ter qualidade”, entra em questão o debate entre um valor literário universalizado frente à especificidade da literatura negra. É este aspecto que direciona a maior parte das críticas ao Triunvirato por parte dos escritores que permaneceram no Quilombhoje, como sintetizado nessa fala de Miriam Alves:

Existiam duas ideologias em torno do que seria literatura negro-brasileira. O grupo que rompeu com o Cuti (Oswaldo, Paulo e Abelardo) era, no meu entender, um grupo seletivo. Um grupo que fazia o trabalho do branco ao julgar quem fazia bom poema e quem não fazia, baseado em algo que eu não sei bem o que era. Provavelmente – como nós muito discutimos com eles – na ideia canônica de literatura como algo intocável. Isso mutilava a espontaneidade de muitos textos, que poderiam ser trabalhados esteticamente, mas que, para os autores, saíam prontos, às vezes. Eram ideologias da forma de entender a poesia e a militância poética. (Cf. ANEXO C)

Para os autores do Quilombhoje que entraram em atrito com o Triunvirato, o critério de “qualidade” era excludente porque se calcava em uma noção estética alheia aos objetivos de militância do grupo. Interessava para eles, naquele momento de florescimento de entidades militantes negras, a “politização da arte” (BENJAMIN, 1987b, 196) como resposta à histórica estetização da política racial no Brasil que, como ressaltara Arnaldo Xavier em trecho já citado, cultivava a imagem idealizada de um Estado-Nação branqueado, construído à semelhança do modelo europeu. A defesa da “boa literatura” – e a seletividade, criticada por Alves, das antologias *Axé* e *A razão da chama* – foi entendida, assim, como uma aproximação a uma estética comprometida com a exclusão do autor negro do processo criativo.

⁶¹ Quando Camargo começa a publicar, em 1950, a imagem do escritor como especializado em produzir literatura já superara em muito a imagem do “Homem de Letras”, vigente até o início do século XX no Brasil, como intelectual letrado capaz de atuar em diversas áreas (jornalismo, publicidade, política) e mesmo da chamada “crítica de rodapé”, em que escritores cumpriam a função de comentadores de literatura, inclusive com julgamentos de valor, à crítica literária institucionalizada pelas universidades (SÜSSEKIND, 2002). Camargo, como jornalista do *Estadão* e da Imprensa Negra, além de poeta e ficcionista, viveu esse momento de especialização cada vez maior do ofício do escritor (como produtor de Literatura) e, por outro lado, de consolidação da crítica de jornal como “meio termo” entre a crítica acadêmica especializada e o senso comum.

A *Axé*, lançada em 1982 e portanto no calor dos debates em torno da valoração da literatura negra, propõe, de fato, um modelo de antologia distinto dos *Cadernos Negros*. Como já notamos no capítulo I, Colina faz da antologia um arquivo da poesia negra brasileira de seu tempo. Até aí, nenhuma distinção. No entanto, ao assumir conscientemente a posição de organizador, o escritor-arconte promove uma seleção de poemas segundo critérios parciais de valor (“o leitor conhecerá aqui, talvez, não os melhores, ou os mais importantes, mas alguns dos poetas negros atuais de quilate” (COLINA, 1982, p.7)) que diferem do critério financeiro então empregado pelos *Cadernos Negros*, segundo o qual participava da antologia quem contribuísse com uma cota para a publicação do volume. A crítica feita pelos escritores que seguiram no Quilombhoje sugeria que o aquilamento da literatura negra praticado nos processos arcônicos de Colina (e também nos de Oswaldo de Camargo em *A razão da chama*) era feito de acordo com critérios elitistas e branqueadores que comprometiam a intenção de divulgar a expressão literária negra.

Assim, chegamos à postura de Cuti, em texto escrito também para o I Encontro de poetas e Ficcionistas Negros, quando critica Colina, Camargo e Eduardo de Oliveira (poeta que começa a publicar em 1960, mas chega a submeter textos a três volumes dos *Cadernos Negros*) por ficarem “em cima do muro” entre um conceito eurocêntrico de literatura – demonstrado nos prefácios escritos por intelectuais brancos a seus livros – e a expressão de sua negrura. Sobre eles, afirma Cuti:

Nestes pequenos exemplos fica esboçado o tratamento que alguns de nós admitem e assumem. O branco intelectual reacionário está de olho, vigiando atitudes, distribuindo conselhos, elogios e, porque não dizer, pancadas. É que no fundo está patente a incompatibilidade de sermos autenticamente negros e literatos conforme o modelo. (CUTI, 1985, p.155)

A condenação da seletividade baseada em critérios estéticos acaba esbarrando, nesse comentário de Cuti, em uma crítica à vida literária do escritor negro que busca o diálogo com intelectuais brancos⁶². Os escritores do Triunvirato buscaram firmar esse diálogo incessantemente, não pelo contato com a estética branca, mas por não encontrarem no discurso de

⁶² Por outro lado, Cuti, que mais tarde viria a dedicar uma tese de Doutorado em Letras estudando as obras de Cruz e Souza e Lima Barreto, parece concordar com o Triunvirato quanto à necessidade de conhecimento histórico da literatura produzida por afrodescendentes no Brasil: “*O sentimento de orfandade intelectual* - Talvez o que mais nos enfraqueça enquanto artistas seja isso. Traduzindo: desconhecimento ou desprezo pelo nosso próprio passado literário” (CUTI, 1985, p.151).

politização da estética do (“novo”) Quilombhoje a resposta para seus anseios criativos. Ou talvez por não entenderem que a Literatura Brasileira, historicamente instituída, fosse composta apenas da branquitude europeizante, mas de um campo de forças estéticas e políticas que se opõem para diferenciar o que é considerado como literário do não-literário. Nesse caso, a busca pelo diálogo significaria uma tentativa de inscrever o texto afro-brasileiro nesse campo.

De todo modo, o Triunvirato não produziu – até onde pudemos averiguar – mais textos coletivos, que pudessem desenvolver com maior transparência um programa político-estético do grupo na direção de um diálogo com outras vertentes da literatura feita dentro e fora do Brasil. Isso não significa que as críticas feitas a eles tenham permanecido sem respostas. As refutações foram (e têm sido) dadas de maneira individualizada, seja por meio de argumentos discursivos, seja por meio de poemas e textos ficcionais, talvez por acreditarem que “fragmentando-se na procura de novas ideias, busca de rumos” (COLINA, RODRIGUES, CAMARGO, 1985, p.100) poderiam ter maior liberdade de criação para atingir um sentido próprio de autoria negra. Ou talvez por questões de ordem pessoal que permanecem nas entrelinhas dos depoimentos e no espaço deixado pelos arquivos.

Interessa-nos estudar as respostas ensaiadas por Colina que venham a caracterizar seu posicionamento intelectual, individualizado, porém sem perder de vista a coletividade, uma vez que ela depende das relações construídas com as outras personagens dessa polêmica.

3.2 – Literatura e identidade em Paulo Colina

As respostas de Colina às atribuições de seu papel intelectual como o de alguém “em cima do muro”, que “fazia o papel do branco” não são dadas de imediato, nem sob a forma de texto ensaístico ou manifesto. As relações com o Quilombhoje haviam se desgastado com a polêmica, a ponto de Colina não participar de nenhuma das três edições do Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros⁶³. Isso não significa que ele tenha abdicado de seu direito de resposta e, muito menos, das

⁶³ As edições ocorreram respectivamente em 1985, 1986 e 1987. De dimensão nacional, não era um encontro organizado apenas pelo Quilombhoje. O texto de apresentação da primeira edição explica: “As articulações datam precisamente de 1984, quando os Grupos Quilombhoje (São Paulo) e Negrícia (Rio de Janeiro) aventaram a possibilidade de se reunirem para discussão de propostas e perspectivas da Literatura Negra do Brasil” (ALVES *et al.*, 1985, p.5), sendo que mais tarde juntaram-se a eles escritores de outros estados. Mas a presença do Quilombhoje era forte na comissão organizadora do estado de São Paulo e nos debates realizados.

discussões em torno do conceito de literatura afro-brasileira (ou do de literatura negra, termo mais usado na década de 1980). Sua atuação no meio intelectual, após o rompimento com o Quilombhoje, indica que ele tenha se dedicado à tentativa de cumprir com o que havia considerado, junto ao Triunvirato, como sendo o papel do autor negro na sociedade brasileira, isto é, o de transitar tanto entre os espaços quilombistas de resistência, quanto naqueles ligados aos centros de legitimação da literatura e, ainda, o de fazer encontrar a voz da afrodescendência e a expressão do humano, as particularidades e os universalismos. Para tanto, Colina parece ter encontrado na poesia a possibilidade de fazer a mediação de imagens da cultura afro-brasileira (entendida como lugar de cruzamento de tradições e discursos diversos e por vezes conflitantes) nesses espaços. Além disso, seus trabalhos de tradução – dentre os quais se destacam os de poesia japonesa e de poetas da diáspora africana – operam na fronteira entre atuação intelectual e criação poética, estabelecendo pontes literárias transnacionais entre a literatura afro-brasileira e outras literaturas, ato que o permite vislumbrar além dos paradigmas canônicos.

3.2.1 – Mediação cultural, mediação de imagens

Em 1991, Colina é convidado a participar do I Simpósio Internacional de Estudos Sobre Jorge Amado, em Salvador. Dois textos, reunidos nos originais de *Águas-fortes em beco escuro*, são escritos em consequência desse convite: “Um breve tambor nos olhos”⁶⁴, apresentado no painel “Uma visão multi-racial dos personagens”, e “Notícias do coração”, espécie de relato de viagem redigido como memória da estadia em Salvador. No primeiro, Colina é motivado por uma crítica feita pelo Quilombhoje em caderno da revista *Istoé*, comemorativo aos cem anos da abolição, a contar sua versão da dissidência em relação ao grupo por meio de um texto que contém alguns posicionamentos e muitas lacunas. No texto-homenagem a Jorge Amado, Colina revisita de maneira inédita o tema da dissidência, tornando visível o que persistira de sua visão individual naquele contexto de ruptura⁶⁵. Ele narra:

⁶⁴ O texto foi mais tarde publicado no volume *Um grapiúna no país do carnaval* (Salvador: Edufba, Casa de Palavras, 2000. p.231-250). Para efeito de citação, usaremos a referência de *Águas-fortes em beco escuro*. Não há, no entanto, diferenças substanciais entre as duas edições.

⁶⁵ Os textos ensaísticos de *Águas-fortes em beco escuro*, em sua maioria, ajudam a posicionar de vez Colina na

Princípio dos anos 80. Sampa, Bela Vista. Bairro tradicional: Bixiga, velho de guerra. (...) Subo ladeira. Rua dos Ingleses. Um grupo de negros (ou afro-brasileiros) reúne-se. Propósito: derrubar estereótipos, dar voz ao negro em nossa literatura (essa chama se reacendeu nos anos 70). Entre todos, quatro escritores, de fato. O resto, aspirantes. Não entre os negros que escrevem, mas entre os escritores negros brasileiros existe a angústia em lidar com a questão de o que é produzir uma escrita negra. Rolam conversas, propostas, discussões. O dono do apartamento, universitário, professor, dispara: “_ Acho que nós não devemos ler os escritores brancos, para não absorver seus vícios, seus cacoetes, suas visões estereotipadas”. (COLINA, 199-, p.63)

Embora Colina seja cuidadoso ao não mencionar o nome do dono do apartamento, sabemos tratar-se de Cuti. Sua fala retoma o tema da formação do autor negro e de sua expressão literária própria, desvinculada da tradição composta por textos de escritores brancos. Independentemente do grau de correspondência entre o que teria sido dito de fato por Cuti naquele momento e como sua fala figura nessa narração, temos aí a imagem de uma função intelectual do escritor negro contra a qual Colina se opõe. Ele continua a relembrar:

A sala é ampla. Atrás dele, uma estante abraça livros do chão ao teto; de parede a janela. Títulos vários. Romances, contos, ensaios, novelas, teatro, poesia crônica, história, sociologia. Autores diversos. Países diversos. África Negra e Branca, Europa, Américas, Drummond, Fernando Pessoa, James Baldwin, Joyce, Poe, Lima Barreto, Cesário Verde, Machado de Assis, Jorge Amado, Faulkner, Cortazar, Borges e tantos. Miro através dos óculos do anfitrião. Os aspirantes, concordando. Assim, também, demais: penso. A cor da minha pele não pode me limitar, nunca. Tenho certeza de que meu quintal não é o mundo, mas o mundo precisa estar no meu quintal. Alegando outro compromisso, saio. (COLINA, 199-, p.63)

Nesse ponto, o que colhemos da postura de Colina não difere muito do que já havia sido colocado no Manifesto do Triunvirato. A formação do escritor negro deveria ultrapassar as fronteiras raciais, sob pena de limitar a criatividade artística. Colina defenderá, ao longo de seu texto, que essa transgressão não implica em negar a afrodescendência (como tema, herança cultural e familiar ou consciência identitária), mas em incorporá-la como princípio de mobilidade da escrita e abertura crítica na leitura de textos de outras culturas. Para tanto, buscará apoio na imagem do tambor, signo da herança cultural africana incorporada na tradição da Umbanda, religião da qual Colina fazia parte como médium⁶⁶. O tambor marca o ritmo sincopado do texto,

esteira de poetas-críticos da modernidade, como T.S. Eliot, Pound, Valéry, ou mesmo Octavio Paz, para quem a criação poética torna-se objeto de elaboração teórico-crítica, ao passo que a crítica torna-se lugar de orientação teórica da práxis poética. Além disso, encontramos em

⁶⁶ Valemo-nos aqui de um biografema fornecido por Abelardo Rodrigues em seu depoimento, apontando Colina como médium de Umbanda, que encontra correspondência neste trecho do texto de Colina: “Seguramente, o dono de minha cabeça é Xangô. E mamãe Oxum. Além de um caboclo africano, pra lá de imponente, com seu tambor – sob as ordens de São Jerônimo –, sempre ao meu lado. Deslimite o tambor: abre portas, baila corações, ignora fronteiras” (COLINA, 199-, p.61). O médium na Umbanda, também conhecido como “cavalo”, incorpora espíritos que se comunicarão diretamente com os adeptos presentes nos cultos, em geral para os aconselhar ou advertir.

que transita de maneira oscilatória entre uma variedade de espaços (São Paulo, Salvador), temporalidades (início dos anos 80 e 90) e temas (literatura negra, identidade étnico-racial, relações interracialias, Jorge Amado). Sob a orientação desse tambor, Colina parece ter encontrado na escrita oscilatória o estilo que lhe permite assumir uma postura transgressora dos limites que à época separavam a militância literária negra da literatura comprometida com temas globalizados. A oscilação, mais que recurso formal, adquire potencial crítico ao ressaltar, pelo movimento transgressor, a existência das próprias fronteiras que atravessa. O caráter político do estilo de Colina torna-se explícito quando a transgressão é tematizada:

sei das fronteiras
 que a mim traçaram
 desconheço contudo qualquer porta
 que a noite não pede licença
 que a pele é surda
 e grita
 (COLINA, 1987, p.43)

Os versos acima citados fazem parte do poema “Fronteiras”, de *A noite não pede licença*, livro cujo título é citado no quarto verso. Entre os limites e sua transgressão, Colina instaura uma relação de interdependência cíclica. Em seus poemas, como já havia sido nos contos de *Fogo Cruzado*, esse ciclo permanece uma constante, como se fosse sempre necessário retomar o traçado de fronteiras impostas para poder transgredi-las⁶⁷.

Desse modo, o gesto de retirar-se da casa de Cuti, metonímia do afastamento do Grupo Quilombhoje⁶⁸, não está ligado a um abandono da posição de escritor e intelectual afro-brasileiro ou dos temas ligados à presença do negro na literatura. Mas deixa ao ouvinte/leitor do texto o

⁶⁷ A necessidade de recordar o limite no ato da transgressão demonstra que, quaisquer que sejam as imagens a ela associadas (o voo, o salto, a noite), não há superação, mas uma existência que sobrevive na relação tensionada com a ordem que estabelece as fronteiras. Em seu “Prefácio à transgressão”, Foucault ressalta, a partir do estudo de Georges Bataille à respeito do erotismo, que:

“A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível” (FOUCAULT, 2009b, p. 32).

Essa reflexão, que tem como base a afirmação de Bataille segundo a qual “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p.59), ajuda-nos a notar que Colina, ao dedicar-se ao gesto oscilatório do cruzamento transgressor de fronteiras, torna-se, ele próprio, um sujeito fronteiriço.

⁶⁸ Não queremos dizer, com isso, que Cuti representasse todo o Quilombhoje nem que fosse o líder absoluto do grupo, embora naquele momento ele ocupasse uma posição de saliência por sua atuação intelectual e por ter sido um dos fundadores. Como mostra o depoimento de Miriam Alves e outros registros da história do grupo (cf. COSTA, 2008), cada um dos escritores tinha voz importante e considerada nas atuações do grupo.

rastró de um sujeito que via no vínculo ao Grupo uma estabilização que logo se configurava como limite. Atesta Colina: “aquele grupo que me espere. Eu caminho para frente” (COLINA, 199-, p.66). Embora o Quilombhoje tenha caminhado e se transformado bastante nesses trinta e quatro anos de existência, o fato é que Colina não via na vinculação ao grupo a possibilidade de progressão. E o que significa esse mover-se para frente?

Ao seguir o caminho traçado por Colina após dissociar-se do Quilombhoje, encontramos outras ligações promovidas pelo autor que sugerem tentativas de superar a tensão existente entre as configurações do local em relação aos escritores negros. A pressão localizante para que o autor negro incorporasse a voz de denúncia de sua condição de marginalizado político trazia o ônus de que, produzida por um sujeito ou grupo que está afastado das instituições de legitimação literária, essa literatura estaria fadada a circular apenas entre os grupos de militância (as portas fechadas das grandes editoras e de boa parte da crítica são exemplos). Com alguma sorte, seu sucesso literário dependeria da “boa vontade” de alguns intelectuais influentes que, no contexto de redemocratização política, pretendiam dar voz aos marginalizados. Se, diante desse mesmo dilema, o Quilombhoje escolhera – e ainda tem escolhido – o difícil caminho da viabilização coletiva da publicação desses autores à margem independentemente do aval de outros setores da sociedade⁶⁹, Colina buscou abrir caminhos por meio do diálogo literário com escritores e intelectuais de lugares diversos. E, mais importante, não buscou a abertura de uma via solitária, por onde pudesse alcançar reconhecimento individual (o qual, sabemos, ele pouco alcançou em vida), mas uma via coletiva para a leitura e discussão da literatura afro-brasileira nesses lugares. Tratava-se, portanto, de uma mediação cultural entre a literatura produzida por afrodescendentes no Brasil – sua história, seus temas, pontos de vista, autores e usos da linguagem – e outras literaturas com maior reconhecimento dentro ou fora do país.

A atuação junto à União Brasileira de Escritores representou um dos momentos de maior sucesso de sua atuação como mediador cultural. Colina foi diretor da UBE no biênio de 1986 a 1988, voltando a sê-lo entre 1994 a 1996 e ainda outra vez de 1996 a 1998. A amizade com Fábio Lucas, prefaciador de *Fogo Cruzado* e presidente da UBE por cinco mandatos, incluindo aqueles nos quais Colina foi diretor, foi fundamental para que o escritor começasse a transitar por espaços

⁶⁹ Em 1984, ano em que Colina publicava seu primeiro livro de poemas, pela editora Roswitha Kempf, o Quilombhoje criou o projeto “Livro do autor”, por meio do qual publicava, a cada ano, um livro escrito individualmente por um dos integrantes do grupo.

até então pouco ocupados por autores negros. E não se trata apenas do contato com intelectuais tidos como “brancos” ou comumente associados à Literatura Brasileira, apenas. A presença na UBE como diretor, bem como a participação em eventos organizados pela entidade (feiras literárias, oficinas, debates), abriu espaço para que Colina iniciasse contato com escritores de várias partes do mundo, inclusive de países africanos e da diáspora.

Dentre esses eventos, merece destaque a Bienal Nestlé de Literatura em sua terceira e quarta edições, em 1986 e 1987. Embora não tenha sido organizada pela UBE, contou com a participação de diversos escritores afro-brasileiros graças à atuação de Colina que, conforme lembram Abelardo Rodrigues e Oswaldo Camargo em depoimento, fez amizade com os diretores da Nestlé e abriu as portas da Bienal para a literatura negra. Na edição de 1986, Colina aparece como depoente na sessão “O negro na literatura brasileira”, ao lado de contemporâneos como Oswaldo de Camargo, Éle Semog e Adão Ventura, sendo precedido por um debate do qual participam Abelardo Rodrigues e Joel Rufino dos Santos, além de um grupo de intelectuais não necessariamente reconhecidos como negros, tais como Leo Gilson Ribeiro, Clóvis Moura e Octavio Ianni. Mais uma vez, a polêmica do diálogo com intelectuais brancos reaparece, como se nota nessa fala de Arnaldo Xavier publicada n’*O Estado de São Paulo* um dia após a sessão: “Os debatedores brancos sempre tentam atuar como conselheiros culturais para a gente e, por maior solidariedade que exista com nossa causa, sempre existe um filtro étnico racista” (XAVIER *apud* SOARES, 1986, p.7). De todo modo, é inegável que a transposição do debate em torno da literatura negra para espaços dos quais essa discussão estava ausente ou onde era realizada sem a presença de escritores negros tenha gerado um impacto no quadro intelectual da época, sobretudo gerando um reconhecimento da consolidação contemporânea dessa literatura. Octavio Ianni dá exemplo desse impacto ao publicar, dois anos depois, o artigo “Literatura e Consciência”, que trata de maneira direta a literatura negra.

Em 1987, na II Bienal Nestlé, Colina aparece como coordenador de uma mesa de depoimentos em que figuram novamente alguns dos escritores presentes no ano anterior, além de algumas “caras novas”, como Geni Mariano Guimarães. Em seu depoimento, Abelardo Rodrigues destaca que a participação na Bienal alavancou a vida literária da escritora:

Inclusive, a Geni Mariano Guimarães revelou-se como escritora naquele momento. Ela já tinha alguns escritos, mas pelo depoimento que fez naqueles debates da Bienal foi que ela conseguiu publicar seu livro por outra editora. Foi uma coisa muito bonita. (Cf. ANEXO D)

entre a literatura negra e os temas que fazem com que muitos autores contemporâneos a Colina – e inclusive ele próprio – vissem nela uma literatura de denúncia e resistência⁷¹. Podemos convocar Georges Didi-Huberman para notar que esse jogo dialético e cíclico com as imagens pode ser tomado em sua dimensão crítica e reveladora:

precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171)

Talvez seja por demais redutor pensar a literatura negra, sobretudo a produzida entre os anos setenta e noventa, como literatura de crise, tomando como base essa afirmação de Didi-Huberman. O que gostaríamos de pontuar, no entanto, é que Colina buscou realizar em seus poemas, contos e ensaios um procedimento análogo ao que vinha tentando no meio intelectual. Isto é, o de fazer a mediação crítica entre os temas e pontos de vista ligados à experiência da negrura no contexto de militância e os desafios próprios do escritor e intelectual de sua época. Com isso, Colina ajudou a revelar que a imagem do escritor brasileiro então vigente não contemplava o escritor negro, enquanto ele mesmo contribuía para alterar esse quadro.

3.2.2 – Colina tradutor

Data de 1989 a edição de *Todo fogo da luta*, último livro de Colina que chegou a ser publicado. No entanto, sua vida literária não se encerra aí. Sabemos que pretendia publicar *Águas-fortes em beco escuro*, coletânea de textos escritos no fim dos anos oitenta e início dos noventa e enviados para edição no final da década de 1990, além de estar preparando um romance quando de sua morte, conforme nos conta Oswaldo de Camargo em depoimento. Mas, nesse período, chama-nos atenção ainda um tipo de trabalho ou ação que amplia o alcance e os sentidos de sua função como mediador. Tratam-se das traduções realizadas por Colina e publicadas em livros – no caso da poesia japonesa, em parceria com Masuo Yamaki, com quem trabalhava em uma empresa de comércio exterior – ou em periódicos dispersos.

⁷¹ Colina traz a textualidade negra para seus poemas ao utilizar e ressignificar de maneira consciente imagens como a da noite, comuns à tradição poética afro-brasileira e à literatura de seus contemporâneos (como se pode notar nos depoimentos de Cuti, Rodrigues e Camargo).

Das traduções enviadas a periódicos, temos notícia de quatro poemas do nigeriano Wole Soyinka, Prêmio Nobel de Literatura em 1986⁷², poemas de dez autores sul-africanos, publicados na revista *Exú*, da Fundação Casa de Jorge Amado, em 1992 (seis dos poetas haviam sido publicados também por Colina no Caderno de Sábado do *Jornal da Tarde* em 1991). Além disso, o escritor já havia publicado a tradução de um poema (“Canção da cidade noturna”) de outro poeta sul-africano, Dennis Brutus, na edição especial do Suplemento Literário de Minas Gerais de 26 de julho de 1986, dedicada à cultura afro-brasileira.

Desperta atenção a escolha dos poetas a serem traduzidos, todos eles de países africanos de língua inglesa, idioma no qual Colina era fluente. A opção é por trazer para a própria língua textos de autores de contextos culturais distintos, mas que tinham em comum o fato de estarem todos vivos e produzindo no presente das traduções, além do continente de origem. Dentro do contexto da mediação cultural, podemos interpretar esses trabalhos de Colina como parte de seu projeto de transgressão de fronteiras. Enquanto a fluência em inglês lhe permitia transgredir as barreiras do idioma, outra fronteira bastante cara a muitos escritores afro-brasileiros ainda precisava ser ultrapassada: a da diáspora africana, movimento originário causado pelo transporte forçado de homens, mulheres e crianças negras escravizadas de diversas regiões da África para o Brasil através de quase quatro séculos. A diáspora, enquanto movimento forçado, funda uma barreira imaginária entre as culturas afrodescendentes e a cultura africana, posto que o movimento em direção contrária (do Brasil à África) não devolve o encontro com uma cultura de origem, mas sim a descoberta de uma relação de semelhanças e diferenças entre essas culturas. Trata-se, portanto, de um movimento em direção a uma reavaliação e abertura da ideia de diáspora. Como avalia Stuart Hall:

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam 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 fim. (HALL, 2006, p.32-33)

Posicionando-se nas fronteiras que inauguram binarismos, Colina procura estabelecer “lugares de passagem” transnacionais, por meio dos quais a identidade afro-brasileira possa ser

⁷² Traduções publicadas na revista *Escrita*, N° 37, São Paulo, 1987.

reimaginada e reconstruída a partir de novos laços de afinidade poética com o continente africano e não apenas aqueles ligados à memória do tráfico escravista.

Daí, provavelmente, a escolha por traduzir autores contemporâneos. Em relação aos escritores sul-africanos, vale lembrar que atravessavam desde o fim dos anos quarenta o regime de segregação racial conhecido como *apartheid*. Não é preciso muito esforço, portanto, para imaginar que Colina tenha encontrado na literatura desses escritores correspondências com a poesia de seus contemporâneos presentes na antologia *Axé*.

No caso de Soyinka, fica evidente a busca não apenas de um laço contemporâneo de reconstrução da identidade afro-brasileira, mas também de uma afinidade literária e de posicionamento intelectual. Os quatro poemas escolhidos para tradução (“Ulysses – notes from here to my Joyce class”, “To the madmen over the wall”, “A cobweb’s touch in the dark” e “I anoint my flesh (Tenth day of fast)”) foram retirados do livro “Poems from prison”, escrito por Soyinka quando este se encontrava confinado em uma prisão por opor-se ao governo nigeriano. Os poemas levantam imagens e temas ligados ao isolamento e ao encarceramento que afetam a construção da subjetividade do eu poético. Já vimos o quanto esses temas são caros à literatura de Colina. Ademais, a própria biografia de Soyinka é marcada pelo encontro/choque entre a cultura iorubá e a cultura europeia, representada pela educação formal de base anglicana (REIS, 2011, p.9-13), ao passo que sua atuação intelectual aponta para um sujeito por vezes ambíguo e afeito a posicionamentos fronteirizos. Segundo Eliana Lourenço de Lima Reis,

Wole Soyinka se mostra às vezes como intelectual especular, pois, como este, recusa qualquer forma de afiliação, situando-se dos dois lados das fronteiras e observando ambos os lados, ao mesmo tempo como *insider* e *outsider*. (REIS, 2011, p.9-13)

Difícil saber se Colina acompanhava a trajetória intelectual de Soyinka ou até que ponto ele teria feito alguma leitura metafórica entre os poemas do autor nigeriano e sua própria atuação como mediador cultural. Fato é que Colina elege Soyinka para tradução e apresentação ao público brasileiro. Questionado a respeito dessa afinidade eletiva no contexto do posicionamento intelectual de Colina em relação à identidade racial, Cuti responde com veemência:

[Soyinka] é, aliás, um dos traidores da Negritude, com aquela célebre frase: “O tigre não precisa proclamar a sua tigridade. Ele salta sobre a presa e a mata”. Isso serviu para que todos os detratores da negritude usassem essa fala contra esse movimento da identidade negra mundial. Então repare que a busca por Soyinka demonstra um certo apelo do Colina para alguém que negou a identidade negra, ao menos nessa frase infeliz que deu muita munição para aqueles que eram e são contra a identidade negra assumida, sobretudo no campo das artes. Por exemplo, temos em Minas Gerais o Edimilson de

Almeida Pereira, que é um defensor desta postura do Soyinka, ou seja, de que não se dever dizer que é negro. Não ouviram o Senghor, que respondeu ao Soyinka: “mas o tigre não fala”. E eu costumo dizer que se o tigre falasse, e se sua tigridade fosse negada, ele iria, sim, saltar sobre sua presa. (ANEXO A)

Cuti refere-se aqui à *Négritude*, movimento literário de afirmação da cultura negra, cujo nascimento é comumente associado a Aimé Césaire, Léon Damas, escritores caribenhos e Léopold Sédar Senghor, do Senegal, com a fundação da revista *L'Étudiant Noir*, em 1934. O movimento inicia-se na França, mas acaba influenciando movimentos culturais afirmativos em todo o mundo, inclusive no Brasil. A frase acabou por ressoar como um ataque à afirmação política da negritude, algo que muitos escritores dos *Cadernos Negros* buscavam fazer por meio de seus textos. Embora, como temos visto, Colina não negue sua identidade negra em seus textos, a aproximação com Soyinka ressalta esse caráter ambíguo do envolvimento com a negritude, o que, em nosso entendimento, está diretamente ligado à assunção da função intelectual de mediador. Edmilson de Almeida Pereira, ao defender a posição de Soyinka, acaba por nos fornecer alternativamente uma reflexão interessante em relação à frase criticada por Cuti:

A metáfora da tigridade privilegia a abordagem dialética das questões levantadas pela Negritude, pois não fecha os olhos à repressão colonial imposta aos povos africanos, mas também não alega que a proposição de um sujeito africano ideal possa responder às demandas dos diferentes grupos do continente. Nesse lugar de passagem, forjado pela urgência do engajamento social e pela defesa da liberdade criadora, são elaborados os discursos que, através da mediação, não abandonam o sujeito à sanha dos opressores nem sucateiam a autonomia da obra literária. Discursos que, à maneira do tigre de Soyinka, se dão a ver menos pela propaganda que fazem de si e mais pela ação renovadora que desempenham na floresta de signos. (PEREIRA, 2010, p.28)

Talvez sem intenção, Pereira acaba por retomar os termos da polêmica entre o Quilombhoje e o Triunvirato. A defesa da autonomia do literário e da liberdade de criação é associada à imagem da “tigridade”, argumento que Cuti rebate com a ideia de que, ao sujeito negro, lhe tem sido negada a liberdade de se entender como tal, o que justifica o anúncio de sua negritude enquanto realiza o salto literário. Quanto a Colina, pensamos que sua aproximação a figuras como Soyinka por meio da tradução está ligada a uma forma de mediação cultural que tem como fundamento o salto sobre sua própria identidade étnico-racial nesse lugar de passagem entre opressão e liberdade. Nem propaganda, nem negação de si, mas a descoberta do eu fundamentada pela “outridade” e a alteridade⁷³. Em suma, a descoberta de que a própria escrita é sempre escrita do “outro”.

⁷³Sobre a relação com a outridade, voltamos a Octavio Paz, desse vez no ensaio *Tradução: literatura e literalidade*.

Para encerrar nossas reflexões acerca do papel de Colina como tradutor, recorreremos a alguns documentos de arquivo encontrados no acervo de Adão Ventura, que se encontra em fase de organização para integrar o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG⁷⁴. O primeiro desses documentos é uma carta datada de 20 de setembro de 1991, enviada por Paulo Colina a Adão Ventura. O principal motivo do envio da carta é um pedido de ajuda para organizar um evento de lançamento em Minas Gerais do livro *Manual de Espanto*. Citamos um trecho da correspondência:

Estou lhe escrevendo pelo seguinte: em dezembro, deverá estar pronto um novo livro, meu, de poesias. Na verdade, ele não é unicamente meu. É coisa de doido. Chama-se “MANUAL DE ESPANTO” e é tri-lingue (português, inglês, espanhol). Há poemas meus, de Jayne Cortez (norte-americana), Mazisi Kunene (sul-africana) e Cristina Rodriguez Cabral (uruguaia). As traduções, evidentemente, são minhas. Você já os encontrou, pelo menos, uma vez. Durante o Perfil Internacional de Literatura Negra Realizado aqui, em Sampa.

O *Manual de Espanto* é mais um livro que nunca chegou a ser publicado⁷⁵, mas os dados contidos nessa carta dão notícia de que Colina buscava estreitar seus laços transnacionais, não apenas com escritores africanos contemporâneos, mas igualmente com escritores da diáspora africana. Os três escritores em questão são considerados pela crítica em geral – e, até onde pudemos verificar, também se consideravam – como poetas afrodescendentes (Mazisi Kunene era considerado um poeta sul-africano. Vale ressaltar que, na época dessa carta, morava nos Estados Unidos, atuando como professor universitário). Os planos de publicar no Brasil um livro trilingue de escritores da diáspora evidenciam a atuação mediadora de Colina em todo seu potencial de trânsito transgressor de fronteiras nacionais na direção da formação de uma rede poética diaspórica.

Nele, Paz destaca a mudança da função da tradução na Idade Moderna. “Sua função consistia em revelar as semelhanças acima das diferenças; de agora em diante declara-se que estas diferenças são insuperáveis, seja a estranheza do selvagem ou a do nosso vizinho” (PAZ, 2009, p.9). A tradução após a modernidade tem um viés paradoxal, “A razão desse paradoxo é a seguinte: por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso” (PAZ, 2009, p.11). O paradoxo do eu que se descobre tal qual o outro e no entanto inteiramente distinto dele ressalta o reconhecimento de si como um “outro”, que é justamente o fundamento da noção de “outridade”:

⁷⁴ Devemos o achado desses documentos à pesquisadora Luana Tolentino, que os encontrou e nos cedeu de bom grado.

⁷⁵ Tentamos descobrir os motivos do material não ter sido publicado, por meio do contato com os outros autores. Infelizmente, a única autora ainda viva entre os quatro, Cristina Rodriguez Cabral (atualmente professora na North Carolina Central University) afirmou, por e-mail, não se lembrar de nenhuma informação a respeito do livro.

Ainda no acervo de Adão Ventura, há uma série de originais de traduções de poemas acompanhados de seus originais. São dez poemas de escritores da diáspora africana, conforme a enumeração abaixo: “Os primitivos”, de Don L. Lee, “Relação fria”, de Imamu Amiri Baraka, “Batismo”, “Vista do cemitério Rosehill: Vicksburg” e “Vem ele disse”, de Alice Walker, todos autores afro-americanos, “Poema” e “Canção da cidade noturna”, de Denis Brutus, da África do Sul, “Quando bate o tam-tam”, de Jacques Roumain, do Haiti (tradução da tradução espanhola), “É necessário dizer algo”, de Belkis Cuza Mal e “Poema Simples”, de Guillermo Cuevas Carrion, ambos de Cuba.

Não sabemos ao certo quando essas traduções foram enviadas, mas a data assinada abaixo das traduções e a presença de “Canção da cidade noturna” entre elas, publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais sob coordenação de Adão Ventura, sugerem o ano de 1986. Os poemas mostram que a rede transnacional da diáspora africana mediada por Colina constituía, de fato, um plano intelectual de Colina do qual grande parte permaneceu oculta em arquivos dispersos.

Não realizaremos aqui uma análise das traduções em si, desdobrando as escolhas formais, lexicais e de efeito levadas a cabo por Colina, visto que demandaria um trabalho longo e minucioso dos originais e de sua transposição para a língua portuguesa. O que nos interessa notar aqui é como a busca pela tradução de autores da diáspora africana amplia o leque de sua atuação intelectual, sobretudo de seu papel como mediador. Como ressalta Reinaldo Marques,

o trabalho da tradução em seu caráter mediador (...) supõe rasurar as fronteiras lingüísticas e literárias, integrando diferentes mundos históricos, sociais e culturais. O tradutor opera, desse modo, como alguém permanentemente em trânsito, situando-se nas margens das línguas e das culturas. Coloca-as em diálogo, um diálogo marcado mais por tensões e estranhezas, por descontinuidades e desajustes. (MARQUES, 2001)

Colina, tradutor e mediador, coloca-se nas fronteiras que definem a diáspora africana para poder transitar entre espaços que, embora não circunscritos ao cenário de luta política e cultural da militância negra no Brasil, ajudavam a desvelar sistemas de correspondências e diferenças entre as culturas da diáspora. Pode-se dizer que, ao fazê-lo, Colina estava alinhado a uma tendência da cultura negra vigente em São Paulo (também presente sob outras formas em boa parte das metrópoles brasileiras): a de conduzir trocas simbólicas as mais diversas com as culturas da diáspora africana, sobretudo com a dos afro-americanos. Esse conjunto de trocas simbólicas, presente nos bailes *black soul*, nos penteados e nas vestimentas afro, compunham elementos altamente transgressores do que se chamava na época de “cultura brasileira”, inclusive

por carregarem forte sentido político graças às lutas pelos direitos civis e do movimento *Black Power* nos Estados Unidos e os movimentos anti-*apartheid* na África do Sul. Toda essa carga político-cultural de afirmação da negrura e denúncia do racismo encontrou nas traduções de Colina um canal de mediação igualmente transgressor, dessa vez no campo da literatura.

É sintomático que essas traduções não tenham sido publicadas em livro, o que limitou em muito seu alcance em termos de público leitor, embora se tratasse de um trabalho de grande interesse para aquela comunidade negra em formação que buscava estreitar seus laços com as culturas da diáspora africana. As traduções de *tankas* feitas por Colina em parceria com Masuo Yamaki, por oposição, geraram três publicações em livro. Enxergamos duas prováveis razões para essa disparidade: em primeiro lugar, o fato de que, enquanto a literatura produzida por escritores que se autointitulavam “autores negros” permanecia à margem das instituições legitimadoras e das editoras, a tradição poética do haikai, traduzida, transcrita e subvertida em português, estabelecia-se como verdadeira moda entre poetas brasileiros⁷⁶, dentre os quais Paulo Leminski desponta como nome de maior destaque. Em segundo lugar, o fato de que as edições dos livros de poesia japonesa contaram com o subsídio do “programa de apoio às publicações” da Fundação Japão. Esse tipo de apoio institucional, ao menos ao longo dos anos oitenta e boa parte dos noventa, não encontrou equivalente em relação à publicação de autores afro-brasileiros ou da diáspora africana. Wole Soyinka, por exemplo, só ganhou sua primeira tradução para o português no ano de 2012⁷⁷, mesmo tendo sido agraciado com o Prêmio Nobel vinte e seis anos antes. Quando falamos de poesia, então, essa disparidade fica ainda mais evidente, já que ainda hoje pouquíssimos poetas da diáspora têm livros traduzidos e publicados no Brasil.

Se o sucesso da mediação cultural de Colina pela via da tradução esbarrou nas barreiras de valoração da poesia que escolhera traduzir, seu caráter transgressor, no entanto, é inegável e funciona hoje como denúncia do caráter étnico-racial intrínseco a essas barreiras.

⁷⁶ Para Leticia Malard (2006), essa moda ou tendência do haikai está ligada a uma tentativa de redescoberta do caráter lúdico da literatura em um contexto de redemocratização da política e dos discursos. Essa busca, segundo Malard, traduz-se em tentativas de se atingir o “referente sem sentido”, às quais a forma sucinta e a abertura temática da poesia tradicional japonesa respondiam muito bem (MALARD, 2006, p.75-77).

⁷⁷ *O leão e a jóia*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

sonhar suas próprias utopias enquanto nota a soberania da tristeza em seu íntimo. Em um plano distinto, o recolhimento é do sujeito com sua própria “outridade” (“a outras sombras vivas/ de mim/ recolho-me...”) e, nessa relação de espelhamento do eu com o outro a quem se identifica, constrói-se uma heterotopia coletiva (“... um outro quilombo”) sobre o terreno interiorizado da tristeza. Se a primeira leitura aponta para um recolhimento solitário, o segundo provoca um engajamento com o outro pela reflexão.

Mas há um dado de arquivo que provoca uma guinada de sentido entre as duas leituras sugeridas. Trata-se de um verso adicionado pelo autor em um exemplar do livro, de posse da poeta Miriam Alves. Esse exemplar chegou às nossas mãos por meio de cópia xerografada cedida pela autora ao acervo do NEIA (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade), sediado na Faculdade de Letras da UFMG. O verso, que foi inserido logo ao final do poema, na mesma estrofe do verso “à senhoria tristeza”, diz: “de todos nós”. Embora possamos saber, pela caligrafia, que se trata de um verso adicionado pelo próprio autor, é difícil saber se representa uma correção de erro editorial ou uma alteração específica para o exemplar de Alves⁷⁸. Independente desses detalhes, o verso adicionado modifica o sentido das leituras anteriores, pois inscreve a identificação de um sentimento de coletividade mesmo quando há recolhimento solitário diante da eminência do combate. Diante da imagem de uma tristeza comum, o sujeito deve articular seus conflitos interiores (a relação com a “outridade”, por exemplo) a uma noção conflituosa de coletividade. O “exílio”, portanto, não corresponde à alienação subjetiva, mas a uma dialética entre a solidão e o engajamento.

Em seu livro *Representações do intelectual*, Edward W. Said dedica todo um capítulo ao estudo da função do intelectual em condição de exílio e dá certo destaque a posicionamentos dentro do novo território que são marcados não por tentativas de adaptação, mas por “colocar-se à margem das correntes dominantes”, resistindo às pressões cooptantes (SAID, 2005, p.61). Said refere-se aí aos intelectuais que são obrigados a deixar seu país, em geral por situações de guerra, mas interessa-nos o uso metafórico feito pelo teórico israelense da condição do exilado, propondo através dele um diagnóstico da função do intelectual contemporâneo. Ele afirma:

⁷⁸ Para verificar a coincidência, comparamos à caligrafia das dedicatórias presentes nesse exemplar e em nossa edição de *Fogo Cruzado*, adquirida em um sebo, além do registro escrito à mão do poema “Na oficina dos tempos”, publicado na coletânea *O voo da paz* (BORGES, 1987), composta por textos de “pintores, poetas e escritores de expressão no País, que desejassem compor e ilustrar seus conceitos de Paz” (*ibidem*, p.8). Conseguimos checar mais um exemplar de *Plano de voo*, adquirido em sebo, e notamos a ausência desse verso adicional.

o exílio, enquanto condição real, é também para meus objetivos uma condição metafórica. (...) Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação. (SAID, 2005, p.60-61)

Essa condição de desassossego, de figura em movimento, irrequieta e causadora de inquietação nos outros, dá forma a uma representação do intelectual muito próxima da que se pode ler em muitas das imagens dos arquivos de Colina e da qual o poema “Exílio” pode ser lido como metáfora. Deslocamento, desterro, exílio são termos igualmente reveladores da condição desse sujeito que, posicionado na fronteira, não cessa de transitar entre territórios opostos. São esses movimentos que marcam sua posição como intelectual contemporâneo, o qual, segundo Said, “encontra-se sempre entre a solidão e o alinhamento” (SAID, 2005, p.35).

No entanto, como vimos, a imagem de Colina como intelectual contemporâneo está organicamente ligada às formas pelas quais ele buscou construir, para si e para os outros, uma imagem de escritor frente a sua condição de afrodescendente. Quais implicações da afrodescendência para a imagem de um escritor e intelectual em trânsito entre a solidão e o engajamento? Ou, em sentido inverso, como os deslocamentos intelectuais de Colina impactam a relação com sua consciência identitária afrodescendente?

Embora não tenhamos a pretensão de fornecer respostas definitivas a essas questões, pensamos poder chegar a algumas conclusões provisórias a partir do ensaio que encerra o volume de *Águas-fortes em beco escuro*, intitulado “O trem da palavra”. Dividido em sete partes, o texto guarda algumas semelhanças com o já mencionado “Um breve tambor nos olhos” (nos originais, aliás, os textos foram organizados para serem seguidos, um pelo outro). Mais especificamente, pelo modo de oscilar entre assuntos, espaços e tempos distintos, por entre os quais encontramos um sujeito que na qualidade de personagem aí transita e, na posição de narrador autodiegético, media (avalia, dá visibilidade a, critica, questiona) os discursos com os quais contracenava ao decorrer do texto.

O tema central do ensaio é o trânsito, convocado sob a imagem do trem, que, por meio de jogos de linguagem, metaforizam os deslocamentos do narrador-personagem (identificado como o próprio Paulo Colina) por São Paulo, mas também pelos Estados Unidos, em Nova Orleans, Jackson (no Mississippi) e Nova Iorque, cidades que visita em uma jornada literária em 1991. Com

estas palavras, Colina inicia o ensaio: “São Paulo é um país – ou o mundo – dentro do Brasil” (COLINA, 199-, p.74) e logo retoma:

Sampa é uma megalópole. Pelo meu espírito navegador – quer a rota seja boêmia ou literária –, estou sempre percorrendo os quatro pontos cardeais da cidade. E os amigos íntimos – tantos que, ao contá-los, me sobram dedos na mão –, insistem:

– Colina... andando por aí, madrugada. Você deveria ter um carro. (*ibidem*, p.75)

Toda a primeira parte compõe-se como uma declaração de amor à literatura, e por oposição, de aversão ao transporte individual representado pelo carro. No transporte coletivo, Colina encontra as vantagens do contato com a “fala dos meus iguais e da disponibilidade de tempo para ler. Fundamentais” (*ibidem*, p.74). O trem como imagem do trânsito diário, entre a periferia e o centro, metaforiza, ainda, o contato com os “iguais”, a leitura, os amigos (poucos), a dureza da rotina de trabalho e a doença (úlcera e cardiomiopatia): solidão e engajamento na metrópole.

O trem prossegue, percorrendo rotas oscilatórias pelas demais sessões do texto. Volta no tempo até a infância e esbarra na lembrança da linguagem do avô, Seu Juá, mineiro de Juiz de Fora, que lhe ensinara o gosto “pelas es/histórias contadas madrugada adentro” (*ibidem*, p.74), à beira do fogão. Da contação de histórias na memória à literatura afro-brasileira contemporânea, um trilho: retorna uma vez mais ao presente da metrópole, sentado a uma mesa do Mutamba para questionar, primeiro, solitário, e depois em diálogo com Oswald de Camargo (feito personagem), a história, os rumos e a capacidade de renovação dessa literatura diante da antiguidade da escrita. Opondo a resposta de Camargo (“Quer novidade? Vá ler os gregos antigos!”) a uma reflexão individual sobre a altíssima porcentagem de analfabetismo no Brasil, especialmente entre os negros, Colina indaga:

Se escrever é dar o testemunho de seu tempo, onde a palavra nova, a picardia, a realeza?
Como pensar, vivendo aquém do rés do chão neste país?
Me provem o contrário: a indagação é o princípio de toda vida. (COLINA, 199-, p.82)

Princípio de vida, o ato de questionar torna-se, para Colina, também princípio de mediação. Na dialética que contrapõe o passado ao presente, as histórias individuais às coletivas transformadas pela escrita, o isolamento do escritor aos diálogos literários, a escrita solitária à tradição literária afro-brasileira, o mediador encontra não a síntese de uma resposta, mas novos termos com os quais deve seguir questionando.

A obsessão do questionar é consequência dos deslocamentos de Colina, físicos e intelectuais. Da viagem literária aos Estados Unidos, o escritor narra o encontro com o Dr. Olusola Olabode, professor nigeriano do Toogaloo College, com quem divide referências sobre a presença de descendentes de nigerianos no Brasil e de brasileiros na Nigéria. Estabelece-se, então, o reconhecimento de uma identidade afrodescendente e transnacional entre os dois, especialmente a partir da descoberta da comum ascendência nagô. Desse deslocamento identitário, em que a distância da terra natal é contraposta à recriação de laços identitários ancestrais, Colina é posto a questionar o grau de novidade no uso de termos em iorubá e outras línguas africanas em poemas dos *Cadernos Negros 13*, de cujo prefácio ele retira o título do texto (“O trem da palavra”): “A palavra não é nova. Há quanto tempo o ideograma, o registro grafado de nossa história e emoção?” (COLINA, 199-, p.87). E por fim, quando retorna de um congresso de escritores negros norte-americanos no Brooklyn, em Nova Iorque: “Literatura. Qual é o rumo da negro (afro-) brasileira?”⁷⁹ (*ibidem*, p.94).

O posicionamento intelectual de Colina é fruto do trânsito constante que buscou realizar ao longo de sua vida literária. Por isso, parece ser mais adequado falar em posicionamentos relativos, no plural, os quais só podemos recuperar de maneira relacional, por meio das imagens arquivadas de seus movimentos fronteiriços. Stuart Hall, em entrevista concedida a Kuan-Hsing Cheng e publicada pela primeira vez em 1996 sob o título de “A formação de um intelectual diaspórico”, ressaltou o caráter móvel e relacional da identidade cultural nos seguintes termos:

o modo como tento pensar as questões da identidade é um pouco diferente do pós-modernismo “nômade”. Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isto não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas suas especificidades. (HALL, 2006, p.409)

Concordando com Hall, podemos dizer que o posicionamento intelectual de Colina se define usualmente em função da constituição igualmente relacional e transitória de sua identidade afro-brasileira, à qual não corresponde o hibridismo, a não ser como oscilação entre lugares de

⁷⁹ Esses questionamentos, presentes em praticamente todos os textos ensaísticos de *Águas-fortes em beco escuro*, ajudam a posicionar de vez Colina na esteira de poetas-críticos da modernidade, como T.S. Eliot, Pound, Valéry, ou mesmo Octavio Paz, para quem a criação poética torna-se objeto de elaboração teórico-crítica, ao passo que a crítica torna-se lugar de orientação teórica da práxis poética (MACIEL, 1994, p.91). Nesse contexto, o questionamento crítico é procedimento comum aos poemas e ensaios, com que Colina faz oscilar as tradições moderna e afro-brasileira.

enunciação muito específicos. São todos esses lugares, do escritor engajado, do indivíduo solitário em trânsito pela cidade, do sujeito negro na São Paulo dos anos oitenta e noventa, do intelectual mediador e tradutor da diáspora africana em viagem que definem Colina como um intelectual diaspórico.

Para encerrar, gostaríamos de trazer uma citação de um dos últimos registros arquivados da vida intelectual de Paulo Colina. Retiramos o texto do volume *Romance de um dia*, fac-símile da edição especial do *Jornal da tarde* de 11 de Agosto de 1996, inteiramente produzida por escritores em comemoração à 14ª Bienal do Livro de São Paulo. A “notícia” intitulada “África para os paulistanos – Um poeta percorre a noite de São Paulo para encontrar e mostrar onde se diverte a beleza negra” é encerrada com estas palavras de Colina:

Se, de tudo, restasse a pergunta: onde o lugar do negro? Digo que, certamente, “não estamos chegando daqui e dali, de todo lugar que se tem pra partir”, feito a letra de uma canção popular. Por onde quer que se ande em Sampa, não existe lugar específico. Tudo nessa terra, um cadinho. Meu lugar, eu mesmo encarrego de escolher. (COLINA, 1996)

Entre o limite e a transgressão, entre a utopia do cadinho e os lugares outros da noite paulistana, a imagem que resta é a desse sujeito cujo trânsito dá notícia das fronteiras que ele próprio experimentou sob a forma de questionamentos. Dentre eles, o mais instigante é este, de “Corpo a Corpo”:

bastaria ao poema apenas
a cor da minha pele?

(COLINA, 1987, p.41)

Indagação que continuou a ressoar até os últimos dias de sua vida literária e que permanece como imagem viva de um escritor para quem questionar sempre foi um ato de resistência.

REFERÊNCIAS

1. Do autor:

1.1. Livros

COLINA, Paulo. *Fogo cruzado*. São Paulo: Edições Populares, 1980.

COLINA, Paulo (Org.). *Axé – Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*. São Paulo: Global, 1982.

COLINA, Paulo. *Plano de voo*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.

COLINA, Paulo. *A noite não pede licença*. São Paulo: 1987.

COLINA, Paulo. *Todo fogo da luta*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1989.

COLINA, Paulo. *Águas-fortes em beco escuro*. Inédito. 199-.

1.1 Antologias

BERND, Zilá. *Poesia Negra Brasileira – Antologia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1992.

BORGES, Durval Rosa (Coord.). *O voo da paz: conceitos de escritores, poetas e artistas plásticos*. São Paulo: IBRASA, 1987.

CADERNOS NEGROS 2 - contos. São Paulo: ed. dos autores, 1979.

CADERNOS NEGROS 3 - poemas. São Paulo: ed. dos autores, 1980.

CAMARGO, Oswaldo (org.). *A razão da chama - antologia de poetas negros brasileiros*. São Paulo: Edições GRD, 1986.

CAMARGO, Oswaldo. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. 4v.

1.2 Artigos e ensaios dispersos

COLINA, Paulo. África para os paulistanos – Um poeta percorre a noite de São Paulo para encontrar e mostrar onde se diverte a beleza negra. In: ANGELO, Ivan, RIBEIRO, Teresa (Coord.); SERVA, Leão (Concepção). *O romance de um dia* – Fac-símile completo da edição especial do Jornal da Tarde comemorativa da 14ª Bienal do Livro, inteiramente produzida por escritores. São Paulo: Jornal da Tarde, 1996.

COLINA, Paulo, RODRIGUES, Abelardo, CAMARGO, Oswaldo de. O escritor negro no Brasil - quem é ele? In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1985. p. 99-100.

1.3 Traduções publicadas

BRUTUS, Denis. “Canção da cidade noturna (*Night song city*)” – tradução de Paulo Colina. In: Cultura Afro-Brasileira - número especial do Suplemento Literário de Minas Gerais. Org. de Adão Ventura, nº 1033, Belo Horizonte (MG), 26 de julho de 1986.

COLINA, Paulo (trad.). A poesia ante a porta da liberdade: seis poetas sul-africanos. *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado. São Paulo: 03/08/1991.

COLINA, Paulo (trad.). Outra gente nada estranha: poesia negra sul-africana contemporânea. In: *Exu*, nº 29, setembro/outubro 1992, ano V, revista bimensal da Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, Bahia.

ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. Trad. Paulo Colina e Masuo Yamaki. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985. 2ª ed. 1986.

NISHIDA, Sueko. *Rolinha*. Trad. Paulo Colina e Masuo Yamaki. São Paulo: Edição da autora, 1987.

SOYINKA, Wole. Ulysses – Anotações para minha aula sobre Joyce (“*Ulysses – Notes from here to my Joyce Class*”); Aos loucos sobre o muro (“*To the madmen over the Wall*”); Um toque de teia no escuro: (“*A Cobweb’s touch in the dark*”) e Eu consagro minha carne (décimo dia de

jejum): (“*I anoint my flesh (tenth day of fast)*”): poemas de Wole Soyinka. In: *Escrita*, nº 37, São Paulo(SP), 1987.

TAWARA, Machi. *Comemoração da salada*. Trad. Paulo Colina e Masuo Yamaki. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

WAKAYAMA, Bokussi. Tankas de Bokussui Wakayama. In: *Yashiu*, nº 207, São Paulo. Dezembro de 1987.

YOSSANO, Akiko. Tankas. Trad. Paulo Colina. In: *Yashiu*, nº 215, São Paulo. Abril de 1988.

2. Sobre Paulo Colina

BERND, Zilá. Paulo Colina. In: _____. *Poesia Negra Brasileira – Antologia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1992. p. 111-114.

CAMARGO, Oswaldo. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

CUTI. Fundo de quintal nas umbigadas. In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1985. p. 151-159.

DUARTE, Eduardo de Assis. Paulo Colina. In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica – v. 2: Consolidação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.409-426.

FERREIRA, Lígia Fonseca. Entrevista com Oswaldo de Camargo. *Via Atlântica*, São Paulo nº 18, dez. 2010.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: COLINA, Paulo. *Fogo cruzado*. São Paulo: Edições Populares, 1980.

O ESCRITOR: Jornal da União Brasileira de Escritores. São Paulo, n.89, dez. 1999. Contém textos de Antônio Carlos Ribeiro Fester, Ildásio Tavares e Fábio Lucas em homenagem à morte de Paulo Colina.

TEXTOS. São Paulo: Edições Causa Operária, n. 3, janeiro/fevereiro, 2001. p. 23-35. Contém textos de Bahji Haje, Zilá Bernd e Oswaldo de Camargo em homenagem a Paulo Colina, além de breves depoimentos de amigos do escritor e uma seleção de poemas do autor.

WILLER, Cláudio. Prefácio. In: COLINA, Paulo. *A noite não pede licença*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.

XAVIER, Arnaldo. Dha lamba à qvizila. In: XAVIER, Arnaldo, CUTI, ALVES, Miriam (org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1985. p. 89-100.

3. Referências gerais:

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha – Homo Sacer III*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2003.

ANDRADE, Mario de. *Poesias Completas*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1980.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador – reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia, técnica, arte e política. : ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia, técnica, arte e política. : ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p.165-196.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

COSTA, Aline. Uma história que está apenas começando. In: RIBEIRO, Esmeralda, BARBOSA, Márcio (Org.). *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*. São Paulo: Quilombhoje: SEPPPIR, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio da, O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, p. 77-89, Maio 2011.

CRUZ, Adélcio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-251.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Limited inc*. São Paulo: Papyrus, 1991. p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 30, p. 63-70, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. A capoeira literária de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*. ano 2, n. 3, jun. 2009. p.27-38.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

INFANTO-JUVENIS e poesia em três lançamentos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. de 1984, Caderno 2, p.16.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. 5 ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel De outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos III* - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: _____. *Ditos e escritos III* - Estética:

Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina, GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin – Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina, GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin – Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p.107-132.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do lírico na Paulicéia desvairada. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004. pp. 348-371.

LEITE, José Correia. Apresentação. In: *Cadernos Negros vol.2*. São Paulo: Ed. dos autores, 1979.

LEITE, José Correia, CUTI. *...E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LEJEUNE, Phillip. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Aletria*, Belo Horizonte, v.2, p.75-96, 1994.

MACIEL, Maria Esther. Os paradoxos do novo: sobre o conceito de tradição na obra de Octavio Paz. *Aletria*, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.21-33, 1995.

MALARD, Leticia. Poesia e vida social na pós-modernidade – década de 1980 – Brasil. In: _____. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Memória Literária Arquivada. *Aletria*, Belo Horizonte, v.18, n.1, p.105-119, 2008.

MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: *Tradução e mediação cultural*. Trabalho apresentado na PUC-Minas, por ocasião de homenagem a Henriqueta Lisboa, pela passagem de seu centenário de nascimento, em 2001. Disponível em: https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/marques_hlisboa.htm. Acesso em: 15/03/2014.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia, NASCIMENTO, Izabel, OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: PPG-Letras/ Estudos Literários/ Faculdade de Letras - UFJF, 2010.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-93.

PINHEIRO, Giovanna Soalheiro. *A rasura como processo: modernidade, modernização e consciência-dupla em Cruz e Souza*. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8GZGF9>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PLATÃO. *A república*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1968.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6ª ed. 5 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Ivair Augusto Alves. *O movimento negro e o Estado (1983-1987): o caso do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra no Governo de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: CONE; Prefeitura de São Paulo, 2001.

SOARES, Ricardo. Páginas negras da literatura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. de 1986, Caderno 2, p.7.

SOUZA, Cruz e. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, Florentina. *Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, Tratados e Ensaios – a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 13-33.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório* : Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

ANEXO A

Depoimento: Cuti (Luis Silva)

Gustavo Bicalho – Que relações você enxerga entre a literatura de Paulo Colina e sua vida literária?

Cuti – Você sabe muito bem que eu sou aquele que, na cisão ocorrida no Quilombhoje, fiquei com os que chegaram depois de Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e Oswaldo de Camargo. Então, não fui eu o dissidente; eles que resolveram afastar-se. E o ponto fulcral dessa cisão foi a questão da qualidade estética, além da formação intelectual daqueles que estavam chegando. Também, nesse meio, entrou a questão da presença da mulher.

Quando a Miriam Alves chegou ao Quilombhoje, passando a frequentar nossas reuniões, isso causou, de certa maneira, um incômodo machista, pois até então nós éramos um verdadeiro “clube do bolinha”. Nesses nossos encontros, todas nossas conversas machistas poderiam estar presentes, à vontade. Podíamos contar piadas, falar palavrões, falar coisas que não se fala diante de uma mulher, sobretudo que não conhecíamos e que possuía uma consciência crítica muito aguçada. Miriam Alves mostrava, já na época, uma postura bastante firme, nesse sentido.

Eu não gosto muito de relacionar a literatura à biografia. Penso que isso é o mais rasteiro conceito de literatura, que ela reflita a vida do autor. Mas nós tivemos, naquele momento, uma vida literária bastante intensa e também muito promissora. Tanto é que nós temos hoje vários frutos provenientes daquelas primeiras conversas.

Não sei até que ponto essa vida literária estaria ligada ao fazer literário de cada um. Vejo o fazer literário como algo muito complexo, sem que se possam apontar relações de causalidade entre biografia e obra. Mas com relação ao posicionamento ideológico e estético do Paulo Colina, creio que havia, tanto naquele momento como hoje, nesse grupo de escritores como um todo, um desejo bastante acentuado de projeção e reconhecimento. Isso sempre angustiou os escritores negros no Brasil, desde que eles começam a escrever. Isso é um dos grandes problemas que nós temos, do ponto de vista da produção de ideias e dessas ideias dentro da literatura. Como é que podemos imaginar uma recepção boa se não atendermos à expectativa dessa recepção predominante? Creio que o debate entre nós se deu muito nesse nível. Até que ponto nós somos

forçados a atender aos paradigmas de expectativa que já estão postos? Ou até onde nós devemos virar as costas para esses paradigmas para atingir outras dimensões do fazer literário?

Creio que as posturas de Colina, pelo menos aquelas com as quais tive contato, estão balizadas muito por isso: por um lado, nós temos uma pressão ideológica do movimento negro, novas ideias surgindo, como as de Abdias do Nascimento, o próprio nascimento do Movimento Negro Unificado em São Paulo, os debates, as publicações, os jornais; por outro lado, há uma pressão estetizante, como a da UBE (União Brasileira de Escritores), da qual Paulo Colina foi diretor, que primava por uma literatura que buscava a excelência da forma, sobretudo um tipo específico de forma. Parece que, nesse sentido, o Colina hesitou bastante. O interesse, por exemplo, pela literatura japonesa, da qual ele chegou a traduzir alguns autores, demonstra que ele procurava fugir do universo negro, que talvez o incomodasse muito. Ora, sabemos bem que a *Antologia de Poesia Negra e Malgache*, de Léopold Senghor⁸⁰, que marcou o movimento da negritude, não foi traduzida, assim como Langston Hughes e outros tanto poetas e romancistas negros da África e de todo o mundo que nunca chegaram ao Brasil por meio de tradução. Então aí você pensa: “por que um escritor negro brasileiro não se voltou para essa literatura negra mundial como tradutor?”. Isso marca, me parece, uma ambivalência de Colina entre dois mundos: a necessidade de reconhecimento por uma estética predominante, principalmente de matriz europeia, instaurada na UBE, e uma necessidade provinda de sua identidade negra, em um momento no qual o movimento negro traz novas visões de mundo e do Brasil, exigindo novas posturas dos escritores. Acredito que Colina ficou bastante dividido. A cultura japonesa teria sido uma fuga: ele fazia karatê, e não capoeira. Possuía, portanto, uma identidade bastante fraturada.

Por outro lado, seu jeito de ser era bastante identificado com a cultura negra: era um cara bastante intenso, alegre, que tinha certa leveza de comportamento muito identificada ao que conhecemos de expansividade negra na cultura popular (escolas de samba, terreiros). Colina era muito expansivo e gozador, tinha umas tiradas. Mas, do ponto de vista estético, esse desejo de reconhecimento e essa convivência em um mundo em que predomina uma estética europeizante, creio que fizeram dele uma figura um pouco em cima do muro. Eu me lembro de uma frase, em alguma entrevista, em que perguntaram se ele se considerava um autor negro e ele responde: “Eu não sou um escritor negro, nem um negro escritor. Sou um contador de histórias”. Isso mostra

⁸⁰ SENGHOR, Léopold Sédar (org.). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

que, em alguns momentos, ele se dizia um escritor negro, em outros, ele o negava. Achava que ser escritor é estar distante da identidade literária negra. É como se não coubessem juntas a literatura e a identidade negra.

Gustavo Bicalho – Quanto à questão das traduções de Colina, sabemos que ele chegou a publicar traduções de alguns poetas africanos de língua inglesa, em periódicos. Um deles, o prêmio Nobel nigeriano Wole Soyinka...

Cuti – Que é, aliás, um dos traidores da Negritude, com aquela célebre frase: “O tigre não precisa proclamar a sua tigridade. Ele salta sobre a presa e a mata”. Isso serviu para que todos os detratores da negritude usassem essa fala contra esse movimento da identidade negra mundial. Então repare que a busca por Soyinka demonstra um certo apelo do Colina para alguém que negou a identidade negra, ao menos nessa frase infeliz que deu muita munição para aqueles que eram e são contra a identidade negra assumida, sobretudo no campo das artes. Por exemplo, temos em Minas Gerais o Edimilson de Almeida Pereira, que é um defensor dessa postura do Soyinka, ou seja, de que não se deve dizer que é negro. Não ouviram o Senghor, que respondeu ao Soyinka: “mas o tigre não fala”. E eu costumo dizer que se o tigre falasse, e se sua tigridade fosse negada, ele iria, sim, saltar sobre sua presa.

Penso que isso é algo até comum. Pois as pressões que recebemos tanto na formação intelectual que temos nas escolas, quanto ante as expectativas que se tem de um escritor, tudo isso é muito pesado para o desenvolvimento de uma consciência literária. Inclusive a questão de consciência de linguagem. Por exemplo, quando você diz que o Colina utiliza muito a noite, não é só ele. Desde Cruz e Souza, os poetas negros a utilizam muito. Porque, na realidade é a dimensão negra máxima, não apenas para nós negros, mas para toda a humanidade. A metáfora da noite é inesgotável. Aponta exatamente para as dimensões do universo. E isso, para nós é um trunfo. Vemos toda uma poesia de extração europeia e branca valorizando a cor branca do colo da mulher, os cabelos como trigo, os olhos azuis como o céu, etc., e temos, na poesia negra, essa dimensão máxima que é negra. Isso também se dá como consciência de linguagem: a claridade do dia nos engana, não nos coloca no universo real. A camada de ozônio, por exemplo, é uma camada de gases que o sol traduz como azul para nossos olhos. Na realidade, o dia diminui a dimensão cósmica do ser humano, ao passo que a noite a expande. Não acredito que Colina a tenha usado para não dizer a palavra negro.

Gustavo Bicalho – Há um poema em que ele coloca: “se pudesse abraçaria novamente a noite entranhada em minha pele”. Talvez ele buscasse, assim, expandir o sentido do quê para ele significava ser um escritor negro.

Cuti – Sim. E note que, como eu disse, a metáfora da noite é inesgotável. Nesse trecho do poema que você citou, a noite pode funcionar como metáfora da mulher. E, por falar em mulher, poderia se tratar da inserção de um dado biográfico que dificultava para Colina a questão de sua identidade. Sua esposa era branca e sabemos que, na época, nos debates do movimento negro, “crucificavam” os militantes negros que se casavam com mulheres brancas. Hoje, esse discurso ficou mais no campo do feminino, por parte das mulheres negras. Mas, na época, era geral: pessoas que tinham relacionamentos com mulheres brancas eram ridicularizadas. Então talvez isso deixasse Colina pouco à vontade para assumir essa identidade. São conjecturas que talvez possam funcionar como pistas para entendermos a postura vacilante de Colina na questão da identidade negra.

Existe um problema sério, quanto a isso. Na busca por atingir o reconhecimento por paradigmas literários que nos são impostos, existe uma compreensão bastante tosca de que, ao abolir a identidade negra, atinge-se o universal. Esse é um grande equívoco em que muitos embarcam. Porque o universal não está em negar o particular. Muito pelo contrário, está em buscar nele uma dimensão ampla. É do mergulho no particular que se extrai o universal. Inclusive, ainda ontem, eu conversava com um poeta sobre isso: como é importante trabalharmos nossa memória individual, familiar, pois é aí que está o cerne das grandes questões. Felizmente, tenho me deparado com textos que trazem essa dimensão da mãe, do pai, do irmão e que exploram essa memória individual até minar a água das pedras. Eu acho isso positivo.

Em conversa, Colina me contava algumas coisas do pai dele. Não sei se chegou a traduzir em textos, mas acho que isso é fundamental. Inclusive, a crise existente nos relacionamentos interracialis, se for trabalhada pelo poeta – como Éle Semog o faz –, torna-o capaz de mergulhar em universos muito densos. Vejo como um falso problema o não abordar as relações interétnicas. Mas penso que talvez Colina não tenha tido tempo de redimensionar a importância de vivenciar todas essas coisas. De todo modo, abdicar-se da identidade negra para atingir o universal é como colocar uma máscara branca para entrar no baile: chegamos a Frantz Fanon.

Gustavo Bicalho – Como você conheceu Paulo Colina? Conte um pouco dos encontros no bar Mutamba, no bairro Bixiga e da fundação do Quilombhoje e do papel de Colina em seu desenvolvimento até sua dissidência do grupo.

Cuti – Na realidade, nós fundamos o Quilombhoje um pouco na brincadeira. Não tínhamos a noção institucional das organizações sem fins lucrativos, como tem hoje o grupo. Não me lembro mais como conheci Paulo Colina. Penso que foi Oswaldo de Camargo ou Abelardo Rodrigues quem o me apresentou. O Colina era uma pessoa muito afável, de fácil amizade. Nós discutíamos literatura no Bar Mutamba e já fazíamos as rodas de poemas.

É importante lembrar que os *Cadernos Negros* são anteriores ao Quilombhoje. Desde 1978 até por volta de 1982 eu fazia sozinho todo o processo dos *Cadernos Negros*. De certa maneira, eu ficava com a incumbência de ser o polo receptor dos textos, de organizá-los, etc. Mas sempre houve colaborações de várias pessoas: Jamu Minka, Oswaldo de Camargo, etc. As pessoas estavam sempre ali em trabalho de grupo. E Paulo Colina deu um apoio bastante expressivo, junto ao Abelardo Rodrigues, por ocasião da elaboração dos *Cadernos Negros 3* (1980).

Lembro-me que foi um momento bastante difícil na vida do Colina. No dia em que os livros chegaram e ele foi buscá-los com Abelardo Rodrigues na cidade dele (Abelardo), Colina estava enfrentando um problema familiar muito difícil. Mesmo assim, ele foi buscar os exemplares do livro, ajudar a carregar, etc. Então, nesse momento, nós constituíamos um grupo de pessoas que gostavam de discutir, entrosadas e que tinham uma identidade negra. Todos éramos negros, a exceção do Mario Jorge Lescano, que era amigo do Colina e que logo se afastou. Acho que por não acompanhar muito as nossas discussões.

Como nós fazíamos as rodas de poemas, por conta do lançamento dos *Cadernos Negros*, começamos a achar que tínhamos uma identidade que precisava ter o reconhecimento por meio de um nome que nos distinguisse como grupo. Porque as ideias eram muito efusivas e nos alimentavam muito no que se refere à identidade negra e a literatura; essa química traz questões sérias. O Quilombhoje surgiu, então, com as conversas e as rodas de poemas. As rodas nasceram, inclusive, na minha casa, com o Colina. Ele era um cara muito alegre, era cantor, tinha uma voz de baixo. Uma vez, na minha casa, a gente brincou muito. Brincava de dizer poesia e tocar atabaque, com o Colina cantando no meio. Até que começamos a perceber que isso dava samba. A ideia da roda de poemas, aliás, nasce da roda de samba. Tivemos a percepção de que se pode

dizer poesia entremeada pelo canto. Isso foi algo muito energético, bastante positivo, porque acabamos – eu, Abelardo e Colina – descobrindo naquele momento uma identidade formal para a declamação. Uma pena que a juventude de hoje não faça roda, mas sarau. Ou seja, voltou a parâmetros mais europeizantes. A roda de poemas é filha das rodas de samba e capoeira, filha do xirê. Tem um jeito de fazer muito próprio, que desafia o inesperado; começa sem saber onde vai terminar; permite que o fluxo de energia circule livremente. O sarau já é organizado, há alguém que anuncia e toda a organização cênica do palco italiano. A roda é mais de arena.

Nesse momento, o Paulo Colina foi importantíssimo, até pela ligação que ele tinha com a música.

Gustavo Bicalho – Ele era músico?

Cuti – Cantor. Ele cantava *blues*, *spirituals*. Não sei bem de sua atividade como cantor, se cantava em corais, por exemplo. Mas, ao que me parece, ele tinha uma educação musical. Sabia empregar bem sua voz possante.

O Colina foi importante também em nossas discussões em torno da literatura. Como eu disse, a cisão do Quilombhoje se dá por conta da exigência de Colina, Abelardo e Oswald de que os demais, todos aqueles que chegassem, tivessem uma preocupação estética. E, lógico, pessoas que tinham uma formação mais precária, em termos de informação literária, acabavam não atendendo a essa expectativa deles. E esse era o ponto central de meu debate com eles: do paradigma ao qual eles estavam obedecendo. Nesse momento, eu fazia o curso de Letras e estava extremamente preocupado com isso, pois estudava determinados autores, conceitos de literatura, determinada teoria literária. Então eu sabia que tudo aquilo era a imposição de um paradigma. Na minha época, quando analisávamos poemas no curso de Letras, tínhamos de fazer aquela análise de contagem silábica, cortando o poema todo, para ver se dava alguma coisa no final. Enfim, tínhamos que estudar o poema internamente, sem fazer relações com a história, nem nada. Isso tudo era uma questão de momento, momento político, inclusive. Nós estávamos na ditadura militar, em que discutir política era proibido. Nada como um tipo de estética, portanto, que privilegiasse um debate formal e apolítico. Eu compreendia isso e via nessa preocupação mais estetizante um comprometimento ideológico com o silenciamento do ser negro explosivo; o ser negro em todas as suas dimensões energéticas.

As pessoas que iam chegando ao Quilombhoje, embora não tivessem a mesma formação de nós quatro, que discutíamos diversos autores, brasileiros e estrangeiros, traziam algo que para

mim foi muito importante: o desejo de expressar o ser negro amordaçado. E expressá-lo sem essa sujeição ao cânone.

Gustavo Bicalho – No sentido de buscar uma expressão poética própria? Se bem que essa é uma expressão bastante perigosa, não é?

Cuti – Sim, porque parte da ideia de que ela exista em algum lugar. Na realidade, não existe essa expressão negra que esteja lá em algum lugar e que tenhamos que ir buscar. Temos que inventar. É o que eu dizia da roda de poemas: quando a começamos, não sabemos onde ela vai parar. Você não sabe se acontecerá uma briga no meio da roda, se só haverá poemas de amor... Ela é uma coisa viva. Acho que a literatura de um grupo de escritores tem essa busca de algo que não existe e que está sendo gestado. Para mim, essas pessoas que tinham essa formação precária em termos de literatura traziam isso, esse descomprometimento com uma estética instituída no Brasil com o cânone, com a tradição literária. E eu, na universidade, estava fazendo uma formação forçada. Pois a universidade é uma espécie de exército, no qual você já encontra tudo no lugar. Então eu estava cumprindo com todas aquelas exigências da universidade, mas eu sabia que os parâmetros referentes a elas poderiam e deveriam ser mudados, como já houvera ocorrido antes na História. Diante disso, eu procurava ponderar algumas coisas nessa busca estética. Eu achava que não devíamos ser subservientes a parâmetros como os da UBE ou de qualquer outra instituição. Deveríamos buscar inspiração em outros autores, africanos, afro-americanos, etc.

Mas creio que o debate era bom, porque percebíamos a crisperação entre a identidade negra e a de escritor.

Gustavo Bicalho – O que podemos dizer que ficou como herança desse debate, hoje?

Cuti – Nesse tempo, eu conheci uma pessoa que foi fundamental na minha formação, pois ela estava em outra linha de preocupação: o Arnaldo Xavier. Em sua crise identitária, havia optado pela via do experimentalismo, que também servia para camuflar a sua crise identitária negra como escritor. Mas o Arnaldo Xavier, pessoalmente, tinha essa identidade muito incandescente. Na escrita, ele estava em outra dimensão. E ele apelidou os três (Colina, Oswaldo e Abelardo) de “Triunvirato”, numa gozação, no sentido de que eles estariam obedecendo apenas a um padrão europeizante de literatura. Sendo que, em seu experimentalismo, ele já havia percebido que, da literatura é possível fazer o que quisermos; pode-se buscar sua permanente inovação. Mesmo que, em seu caso, essa inovação abrigasse uma crise de identidade, pois essa crisperação sempre ocorrerá. Exatamente porque nós temos, em nossa formação, conceitos muito

fortes do que seja a *boa* literatura. E todo escritor busca uma recepção favorável. Nessa busca, a identidade negra entra para trazer questionamentos, por não ser própria para realizar um apaziguamento com o que está posto. Ela tem uma energia transformadora que atua na identidade do artista, sempre questionando o fazer artístico em nome de algo que precisa ser dito, mas que não encontrou sua forma ideal.

Recentemente, eu tive uma conversa com um pintor amigo, que fez um Ogum para mim, que foi bastante intensa. Eu dizia a ele: “Olha, você fez um Ogum careca. Por que tirar o cabelo de Ogum?”. São detalhes ligados à criação artística. E depois: “Por que esse cabelo de Ogum está liso e não crespo?”.

Enfim, eu creio que o Colina viveu isso muito intensamente e de uma maneira sofrida. Porque fazer poesia negra achando que é uma poesia menor representa uma crise. Fazer poesia negra pensando que só quando você não se identifica como negro no texto é que é uma poesia boa configura uma crise muito intensa. Penso que o Colina viveu isso e está no texto dele.

Então, no ato de criação do Quilombhoje, houve essas questões em torno da necessidade de estabelecimento de uma identidade para nós. Assim, escrevemos sugestões de nomes em uns papezinhos e eu sugeri o Quilombhoje, por causa da palavra “quilombo”, da palavra “hoje” e do som do “bojo”, que me deu a ideia de um grande navio, não negreiro, mas guerreiro. No bojo desse navio, estariam os poetas. Foi o nome que mais gostamos, por ser um nome diferente, com esse “h” no meio acentuando o caráter de atualidade.

Mas é lógico que tudo gerou essa crise, mais tarde, que não sei se foi positiva, ou mais positiva que o meu idealismo. E isso me machucou bastante, pois eu queria muito que esses três convivessem com os demais para que no debate, nas brigas, houvesse inclusive a possibilidade de uma formação dessas pessoas que vinham com pouca informação literária. O Oswaldo de Camargo, por exemplo, fez muito isso, de dar livros para as pessoas, indicar caminhos. Eu esperava que o Quilombhoje fosse mais generoso com aqueles que estavam chegando. Tanto é que a atitude deles me surpreendeu.

Gustavo Bicalho – O afastamento foi gradual ou chegou a se configurar em uma ruptura?

Cuti – Foi uma ruptura mesmo. Eu havia feito um pequeno texto, de menos de uma lauda, para um livreto do Oubi Inaê Kibuko – não me lembro se foi exatamente esse o pivô da história. Ao ser publicado, a impressão que ficou é a de que eu estava sendo permissivo a uma má literatura; como se eu estivesse induzindo as pessoas a fazer uma literatura ruim, fraca de

expressão e estética. No Mutamba, o debate deu-se nesse sentido, naquele dia, com eles me dando um xeque-mate: “ou você fica com eles ou com a gente”. E quem eram “eles”? Acho que o Oubi, a Miriam Alves, a Esmeralda Ribeiro, talvez o Márcio Barbosa, o Jamu Minka, que aparecia de vez em quando.

Gustavo Bicalho – Isso foi na mesma época do lançamento do livro de Oswald de Camargo, quando eles lançaram um texto assinado pelos três que foi em seguida respondido por Arnaldo Xavier em seu texto “Dha lamba à qvizila”?

Cuti – Isso. E o Arnaldo Xavier, no Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros, que eu, ele e a Miriam organizamos, fez questão de que constasse no livro o texto deles, como contraponto. Acho que foi nesse mesmo momento, logo depois dessa cisão. A gente nota ali toda uma preocupação com uma estética que tem raízes em Platão, isto é, a crença de que há o belo, no mundo das ideias, ao qual ninguém pode fugir. Como se toda uma revolução através da história, mesmo europeia, não tivesse já derrubado esse “mito da caverna”. Sabemos, observando tantos movimentos artísticos através da história da literatura, que esse belo, ao qual se mira, é algo construído.

Isso ajuda a traçar um pouco da personalidade do Colina no tocante a essa questão da literatura. Como eu lhe disse, não convivi tanto com o Colina, a não ser nesses momentos de vida literária. No entanto eu senti muito ao acompanhar, nesses momentos, sua decadência. Física e psicológica. A perda do emprego, em determinado momento, as tentativas de ele, sozinho, fazer recitais, em bares, onde cantava e declamava. Depois fui saber da morte dele.

Eu sempre penso que a questão da identidade negra tem muito a ver com a vida e a morte. O Carlos de Assumpção tem um poema em que fala que ele é negro e se assume, enquanto sua prima não é negra como ele. Foi chamada de negra e desmaiou. Aparentemente é um poema engraçado, mas que traz uma dimensão existencial da questão racial muito importante que é a da identidade pessoal. Porque tem a ver com o acesso que a pessoa tem às suas próprias memórias; com o conflito que vive com o que a noção cristã do mundo traduz como *corpo*. Se nós temos/somos um corpo e o negamos, geramos uma crise interna muito séria, de sermos alguém que nega a si mesmo. Então a identidade negra não é só algo dos campos estético, ideológico e intelectual, mas é principalmente do campo existencial. Representa a busca da solução de um problema que foi imposto. Essa autonegação que o indivíduo negro experimenta na sociedade brasileira, sobretudo quando ele ascende socialmente ou intelectualmente, é séria. Tem rendido

dividendos para a psicanálise e também para a medicina, já que é a partir daí que muita gente adoece. Muitos alcoolismos, muitos vícios em drogas vêm também desse embate. É uma questão que não está ligada apenas às pessoas comuns, mas atinge a todos, inclusive ao artista. Os artistas negros vivem esse dilema: se eu falo dessa crise, compro um problema com a recepção. Se não falo, compro um problema comigo. Deixo de traduzir algo que pulula dentro de mim.

Eu acho que o Colina, infelizmente, convulsionou-se e não expressou essa convulsão identitária em seus textos. Talvez isso tivesse contribuído mais para uma saúde interna.

Gustavo Bicalho – Me parece que o Colina foi se afastando aos poucos dos debates que tocavam nessa questão. Já em *Águas fortes em beco escuro*, que permaneceu sem publicação, essa questão está colocada de maneira mais profunda. Ao mesmo tempo, demonstrando uma angústia bastante aguda, talvez de não se sentir correspondido em suas ideias e de ter escolhido essa via mais solitária.

Cuti – E, veja, a via solitária é justamente o que nos esteriliza. Porque a identidade negra é também com o outro. Na espelhação de conflitos com o outro negro, há mais possibilidades de superação da crise identitária que no isolamento. A solidão étnica, ou seja, a falta de convívio com seus iguais, é uma das coisas que mais fazem mal aos intelectuais negros. De forma que os artistas negros que se reúnem, trocam, discutem, brigam entre si têm muito mais possibilidades de ter um tratamento mais apaziguador dessa crise do que aqueles que se isolam. Porque o isolamento já é uma imposição sistêmica. Ao ascender socialmente, o indivíduo negro afasta-se do núcleo familiar e passa a conviver com uma maioria de brancos, na universidade, no trabalho, etc. Quanto mais ascende socialmente, mais isolado etnicamente ele fica, dificultando cada vez mais a superação da crise identitária. Assim, eu creio que o isolamento é uma correspondência ao que o sistema racial brasileiro nos impõe. Se olharmos bem para as histórias de Luiz Gama, Lima Barreto, Cruz e Sousa e tantos outros, veremos que têm muito a ver com isso. Já em Solano Trindade, há outra dimensão. A angústia está muito bem superada, pois é um homem que vive com negros; que monta grupos de negros; que tem uma discussão com outros negros; que confronta sua crise com a de outros. Isso permite, de certa maneira, a este *eu* da linguagem, da pintura, da dramaturgia, da escultura, que se expanda de uma maneira mais livre.

Eu senti, depois, que aquilo que os três imaginavam que fosse ocorrer, não ocorreu. Ou seja, que os *Cadernos Negros* fossem parar e o Quilombhoje fosse acabar. Isso não aconteceu porque esse apelo ao coletivo é muito forte. E, hoje, nós temos jovens de vinte e poucos anos

publicando nos *Cadernos Negros*, porque encontram aí a possibilidade de um espelhamento com outros e de ver a sua identidade negra buscar a solução de conflitos internos. Inclusive no campo da linguagem literária. É este o espaço dos *Cadernos Negros* e de tudo o que ele agrega, a possibilidade do coletivo, da vida literária negra, do confronto de ideias, perspectivas e opiniões. Algo que o Quilombhoje inicial não soube perceber, infelizmente, tendo se ancorado apenas na busca da recepção de uma crítica instituída, branca e universitária.

Gustavo Bicalho – Curioso que essa recepção da obra deles não tenha de fato ocorrido à época, com algumas raras exceções, como a antologia da Zilá Bernd.

Cuti – Sim, hoje até já ocorre, pelo fato de que há mais negros lecionando nas universidades. Hoje, por exemplo, Oswaldo de Camargo ganhou alguns estudos, você está estudando o Paulo Colina, eles já foram citados em antologias estrangeiras, como as de Moema Augel, na Alemanha⁸¹. Mas eu creio que isso demonstra a importância do coletivo. A antologia de Augel, de 1988, deu também um horizonte para nós que extrapolou os limites do país. Hoje já temos antologias nos Estados Unidos, por meio da Miriam Alves e outras professoras e, depois, do professor africano Niyi Afolabi, por exemplo. Isso nos dá a dimensão de que é possível, sim, à literatura negra expandir e ganhar caminhos novos, sem que fique subserviente aos parâmetros de uma imposição crítica brasileira preconceituosa, racista, que nega que a identidade negra tenha a ver com a literatura. Justamente porque não compreende o que significa um ser que precisa elaborar por toda sua vida a questão de sua identidade corporal.

Gustavo Bicalho – Essa crítica precisaria se reinventar...

Cuti – Certamente. Pois isso não é previsto para um escritor branco. Ao menos que eles tenham, como no caso de algumas mulheres, as questões relativas à identidade feminina, ou àquelas relativas à identidade *gay*. São identidades que têm a ver com o fazer literário, pois a linguagem se institui também por meio dessas “desidentidades”. É algo que está ligado a uma subjetividade profunda e ao acesso à memória pessoal. Esse é um assunto importante, porque pede à crítica que ela se reinvente para ser capaz de abordar o assunto novo das relações entre identidade e o fazer literário. Não é uma questão de identidade patriótica ou ideológica, mas física, do ser. Quando uma mulher não foge dessa questão, ela vai ao seu corpo, aos seus hormônios, ao seu ser. Assim, o *gay*, o negro, o deficiente físico. Embora usemos a palavra corpo,

⁸¹ AUGEL, Moema Parente (org.). *Schwarze poesie - Poesia negra*. Trad. Johannes Augel. St. Gallen; Köln : Diá, 1988

tantos poetas, como Manuel Bandeira, já desfaleceram a alma em relação à importância material do ser. Ainda que predomine essa noção de que o corpo seja outra coisa distinta do eu. Mas, na vida concreta, é uma coisa só. Não podemos ficar carregando a pele como um fardo. Sua pele é você. Ou você se identifica com ela, ou a carregará como um peso. Quanto à identidade sexual, é assim também, ela é você. Isso tem a ver com a linguagem. A palavra “negro” é muito utilizada ainda com sentidos pejorativos... Desde Nicholas Guillén até os que estão escrevendo hoje no Brasil e no mundo, essa questão vem sendo trabalhada. Como o Guillén dizia, em um poema: “Porque alma branca? A alma tem que ser negra”. Isso é a posituação da palavra “negro”. Temos que não só positivar a palavra “negro”, mas também “desestereotipar” a figura do negro. Isso tem a ver com a crise identitária, porque ela aponta para um desejo de humanização, daquele corpo que fora objeto de compra e venda na história. É esse ser que está na busca pelo seu status de humanidade.

Gustavo Bicalho – Você está elencado na coletânea *Axé – Antologia Contemporânea da Poesia Negra*, organizada por Colina em 1982, com três poemas (“Veia ansiosa”, “Alucinação de ideias” e “Imagens de um passeio”). Além disso, você e Colina dividem espaço em algumas outras antologias, como *A razão da chama*, de Oswaldo de Camargo, *Literatura e Afrodescendência*, do Eduardo de Assis Duarte e a revista estadunidense *Callaloo*. Penso que a antologia do Paulo Colina, publicada pela editora Global, ajudou a abrir portas para que novas publicações dedicadas à literatura produzida por escritores afrodescendentes no Brasil pudessem surgir. Sem esquecer-se da importância dos *Cadernos Negros*, nesse sentido, é claro. Você concorda?

Cuti – A *Axé* traz o nome do Colina, mas na realidade não foi apenas ele quem organizou. A organização foi de nós quatro: eu, ele, Oswaldo de Camargo e Abelardo Rodrigues. O Colina fez os trâmites com a editora. Depois, quando o nome dele veio impresso, eu até estranhei, sentindo a falta dos nossos nomes, porque coletamos e discutimos os textos. Mas achei melhor deixar isso para lá.

Eu acho que foi um grande passo, em um momento importante. Repare no subtítulo da antologia: vemos Colina atuando para organizar um coletivo do qual ele precisava, dada a sua crise – note a ambivalência de Colina. Esse “estar no coletivo” é um grande problema para muitos escritores negros, pois traz a marca do coletivo para o indivíduo diante da sociedade.

Surge o receio de se sentir prejudicado pelo coletivo, de ter sua obra estigmatizada caso aquele conjunto seja estigmatizado.

Gustavo Bicalho – Teria algo a ver também com um receio de que a coletividade pudesse interferir no fazer poético individual? Afinal a questão do “eu que escreve” é muito cara à poesia, especialmente em sua vertente de tradição ocidental.

Cuti – Sim. E tem também a questão do eu receptor no ato íntimo de criação. A pergunta “para quem eu escrevo?” toca fundo, porque se a expectativa de êxito aponta para um público branco, no ato da escrita, é este o receptor que é tomado como leitor ideal. É neste momento que se dá o embate entre a identidade negra e a identidade artística. Quem está atrás dos meus olhos, lendo meu texto no ato da minha escrita? Ou seja, quem eu espero que leia esse texto, que o valorize e que goste dele? Isso é muito sério. Os escritores brancos não têm em seu horizonte de expectativa nenhum leitor negro. Porque partem do preconceito de que os negros não leem, não se interessam por literatura. Com naturalidade, eles escrevem para o próprio branco, de forma que quando escrevem o negro como um “eu”, esse eu é sempre o outro. Como leitor negro, eu percebo esse descaso para com a recepção negra.

Agora, para o escritor negro, essa recepção é problemática. Porque quando ele elabora seu texto e a expectativa é um leitor branco, já há um direcionamento de seu texto e de seu fazer literário.

Gustavo Bicalho – Há uma declaração de Colina nos *Cadernos negros 2* na qual ele diz escrever porque “há que se cutucar com punhais/palavras os marginalizados que são [seus] personagens (e que provavelmente – não por falta de empenho de [sua] parte – nem venham a ler [seus] textos”⁸². Parece-me que ele vivia, de fato, essa angústia de querer escrever para um público negro e de imaginar que provavelmente não teria seus textos lidos por esse público.

Cuti – E essa angústia é bastante consequente, porque a frustração posta para o escritor negro, no sentido de que não será lido por um público negro, terá um reflexo em seu texto. Porque, na realidade, se eu estou escrevendo para alguém que não vai ler o que escrevo, eu estou, antes, escrevendo *sobre* esse alguém para um outro. Também com o Arnaldo Xavier, discutíamos

⁸² *CADERNOS NEGROS 2* – Contos. São Paulo: Ed. dos autores, 1979, p. 103.

muito sobre a questão do leitor. Há quem diga que escrevo para si: é mentira, escrevo visando partilhar com alguém.

É por isso que falo da importância da intimidade com o outro igual, da troca de reflexos de crises identitárias. A identidade só se realiza no coletivo.

Gustavo Bicalho – Talvez os versos mais citados de Paulo Colina sejam os finais do poema “Corpo a corpo”:

“bastaria ao poema apenas
a cor da minha pele?”

Gostaria de pedir a você que tentasse responder a essa pergunta, da forma que preferir.

Cuti – Eu responderia da seguinte forma:

Bastaria ao poema a ausência da cor de minha pele?

ANEXO B

Depoimento: Oswaldo de Camargo

Gustavo Bicalho – Queria que você falasse um pouco do Paulo Colina que você conheceu e sobre como vocês se tornaram amigos.

Oswaldo de Camargo – O Colina teve coisas muito interessantes... Ele foi, por exemplo, campeão esportivo. Ganhou várias medalhas quando fazia tiro de guerra no exército. Era, nesse sentido, um homem que cultuava bastante o físico. Além disso, ele teve uma outra fase em sua vida não tão ligada à literatura, em que se dedicou ao canto. Era um homem de espírito muito boêmio e cantava na noite paulistana.

Depois, a gente se conheceu. Eu sou mais velho que toda essa geração de escritores que está hoje com 60 anos, em média. Tenho ao menos quinze anos a mais que todos eles. Então, independente da nossa vontade, eu acabei me tornando a referência para aqueles jovens. Não que não houvesse outros escritores negros, mas eles estavam muito ausentes da vida literária. Era o caso de Eduardo de Oliveira, ou de Carlos de Assumpção, que estava em Ribeirão Preto, entre outros. Mas, em São Paulo, quem estava transitando mais como escritor era eu. Além disso, naquele tempo eu tinha a vantagem de ser revisor e, depois, redator do jornal *Estado de São Paulo*. Eu tinha sido, ainda, diretor de cultura da Associação Cultural do Negro. Dessa forma, mesmo não estando muito ligado a grêmios, minha vida literária era movimentada.

O meu trânsito era ali pelo centro: A feira de arte na Praça da República, por exemplo. Era muito comum, para quem gostava ou fazia algum tipo de arte, passar por ali e ficar batendo papo. Tudo ali era atração. Nesse bolo, aparece o Colina, que, pelo que pude perceber, já escrevia. Fazia oficinas literárias com outro rapaz, argentino, chamado Mario Jorge Lescano. Foi um dos que fundou o Quilombhoje conosco e era considerado negro na Argentina.

Eu frequentava um barzinho que era chamado de Buraco da Antonieta, porque tinha uma garçonete muito simpática de nome Antonieta. Gostávamos muito dela, pois nos atendia muito bem. Eu tocava órgão na igreja todas as quartas-feiras e domingos. Quando eu ia tocar, costumava passar antes pelo Buraco da Antonieta para tomar um copo de leite (na época, eu não tomava nada alcoólico). Foi aí que o Colina descobriu que eu era escritor e que eu já tinha livros editados em que o assunto era o negro. Se não me falha a memória, eu já tinha editado o *Quinze*

poemas negros, com prefácio de Florestan Fernandes e *O carro do êxito*. E o Colina me encontrou naquele bar. Imediatamente, nós ficamos amigos. Ele se parecia muito comigo pela inquietação que tinha, pela tentativa de fazer uma obra de qualidade, não apenas com conteúdo mas também com forma literária apurada, até onde fosse possível. E foi exatamente esse o viés que nos uniu. Ficamos muito amigos. Ele gostava muito de um conhaque e da convivência em botecos, bares. Assim como eu, apesar de que eu tinha outro perfil: eu trabalhava à noite, no jornal. A gente passou a se encontrar na cidade. O meu reduto era o Bar e Restaurante Mutamba, ali na boca do Bexiga, na rua Major Quedinho.

Gustavo Bicalho – O Mutamba ainda existe?

Oswaldo de Camargo – Infelizmente não. Muita coisa desapareceu...

Nós passávamos ali, reunidos. No Buraco da Antonieta era difícil conversarmos, porque era um ambiente muito pequeno e barulhento, embora ali se reunissem alguns fotógrafos e algumas pessoas ligadas à questão negra. Mas, como a sede do *Estadão* era ali, nós fizemos do Mutamba o nosso quartel general. Nós nos encontrávamos ali antes de eu ir para o jornal, onde eu começava o expediente às dez da noite. E as conversas sempre giravam em torno da literatura, além dos comes e bebes. Mostrávamos nossos textos um para o outro, discutíamos, trocávamos informações sobre livros...

O Colina levou uma grande vantagem literária sobre quase todos nós porque, além de já ter, naquele tempo, uma boa leitura de autores brasileiros que trabalhavam com a temática negra – por exemplo, quase ninguém além dele, naquela época, havia lido *O rei negro*, de Colho Neto -, ele falava e lia muito bem o inglês. Isso foi fundamental. Ele tinha um bom emprego, na época. Trabalhava com importação e exportação, com japoneses, na rua Líbero Badaró.

A gente se encontrava, então, no Mutamba. E apareceu, então, o Abelardo Rodrigues, vindo do interior. Ele soube da nossa existência e aproximou-se de mim. Mostrou-me alguns poemas, eu dei a ele alguns conselhos, até onde me cabia. E fizemos um grupo, porque nos encontrávamos ali, de maneira muito alegre... E quase todas as conversas girando em torno da literatura. Então criou-se uma vida literária bastante agradável.

É uma história longuíssima essa. Mas, algum tempo depois, aproximou-se de nós o Cuti. Eu já tinha ouvido falar nele, como um poeta muito bom. Se não me engano, ele cursava Letras na USP. Coisa rara, poucos negros estudavam na USP, naquela época. O Cuti tinha seus vinte e

três anos, era bastante temperamental e trabalhava na Biblioteca Mário de Andrade. O nosso *élan* era realmente a literatura.

Até que nós fundamos o Quilombhoje. Eu, Colina, Abelardo e o Lescano, que era amigo do Colina e também desenhista, pintor. Ainda outros escritores que estiveram ali para conversar, naquela época, mas *en passant*, sem se fundir em grupo. De vez em quando havia, inclusive, uma visita do exterior ou de outro estado do Brasil, para conversar sobre literatura.

O Quilombhoje já começou com polêmicas. Eu percebi que havia certo desgaste; um desencontro de posições entre o Cuti e o Colina. Ele não era como eu, falava o que lhe vinha à cabeça de forma mais direta. Eu era mais como dizia o poema de Rimbaud: “por delicadeza perdi minha alma”⁸³. Eu era mais delicado, já o Colina falava tudo o que achava. Havia algumas polêmicas entre Cuti e eu, mas apenas em torno de literatura. A primeira vez que discutimos foi sobre Solano Trindade. Eu teci algumas reservas à forma de Solano, à falta de busca por renovação. À falta de interiorização literária, numa tendência de tornar os poemas fáceis para ser cantor do povo. Esse não era meu ponto de vista e até hoje não o é. Já o Cuti tinha o Solano Trindade como o ideal de autor negro. Para mim, poderíamos ser também como Cruz e Souza, com seu estilo berrante, mas de alguém que vence não só pelo conteúdo como também pela forma. O simbolismo dependia muito da forma.

Mas isso era normal. Em qualquer vida literária, há esses destons. O meu, era mais compreensível pela diferença de gerações. Já o destom de Colina com o Cuti e os demais escritores que chegaram depois era diferente, por representar mais uma questão de posição diante do fazer literário. Mesmo sendo ambos da mesma geração, havia uma questão de temperamento e de buscas.

Mas fomos assim caminhando. Houve um momento de fundação do Quilombhoje e, mais tarde, de inchamento do grupo com pessoas trazidas pelo Cuti: Márcio Barbosa, Esmeralda Ribeiro, Oubi Inaê Kibuko, etc. A primeira manifestação que fizemos, se não me engano, como Quilombhoje, foi ali na praça Dom José Gaspar, onde havia um medalhão feito pela Associação Cultural do Negro, uma herma. Ela foi derrubada várias vezes, inclusive os engraxates colocavam

⁸³ O poema referido é “Canção da mais alta torre”. Ele diz: “Por delicadeza / Perdi minha Vida” (Par délicatesse / J'ai perdue ma vie).

suas caixas ali. Numa das datas históricas ligadas ao João da Cruz e Souza. Fizemos um texto sobre o poeta, declamamos poemas, etc. Nessa época, o grupo era bastante coeso, ainda.

Depois, começaram as dissensões. A primeira, foi de minha parte. Mas o motivo nem era literário, tinha mais a ver com o fato de eu ser jornalista e a maioria deles serem funcionários públicos: o Cuti me cobrou uma ausência de uma reunião, quando minha mulher estava doente. Eu não gostei. Nesse momento eu disse que estava fora do Quilombhoje. Imediatamente, o Colina e o Abelardo disseram que, nesse caso, eles também deixavam o grupo. Foi aí que se formou o Triunvirato.

Gustavo Bicalho – Era, portanto, algo que já estava para estourar e essa acabou sendo a gota d'água?

Oswaldo de Camargo – Sim, as relações vinham se esgarçando. E aí, começou a acontecer algo bastante grave...

Antes, havia uma condescendência muito grande a qualquer um que chegasse e fizesse um texto. E nós nos pusemos veementemente contra isso. Não acreditávamos que um texto tirado da gaveta, ou escrito no dia anterior, imaturo, sem nem ter sido relido, merecesse ir para uma antologia como os *Cadernos Negros*. E aí começaram os embates, a ponto de se constituírem em brigas literárias. Isso num intervalo de anos.

Mas o grave foram as acusações contra nós, por sermos três, e pelo talento do Colina que, além de falar inglês, tinha um trânsito no mundo literário branco. Como eu também tinha, por estar encastelado no *Estadão*, um dos maiores jornais do Brasil, na época. Eu tinha, praticamente reservado, um espaço para escrever no jornal. Para nos atacarem, eles usaram esses dados com a ideia de que nós estávamos fazendo o jogo do branco e que desejávamos seus louvores. Nós entendíamos que, para nos tornarmos escritores, com alguma influência que fosse, no trânsito da igualdade, de uma literatura que fosse conhecida e que entrasse em grandes editoras, teríamos que seguir esse caminho. Porque quem manda nas grandes editoras não são os negros. Não são os negros quem encontram espaço na grande mídia. Então, nós não fazíamos o jogo; aquele era o nosso caminho. Por exemplo, nos nossos lançamentos de livros, sempre estiveram presentes figuras como Lygia Fagundes Teles, Paulo Bonfim...

Gustavo Bicalho - Isso era uma procura de vocês por penetrarem em um campo literário branco, ou foi algo ocasional?

Oswaldo de Camargo - É preciso levar em conta o seguinte: se examinarmos bem a história da imprensa negra no Brasil, perceberemos que ela está eivada de pessoas não negras que estão ali, colaborando. Se examinarmos o trajeto de Abdias do Nascimento, com o *Quilombo*, vamos observar que havia, ali dentro, muitos escritores brancos colaborando com ele. Eu nunca examinei com calma, mas pode ter, nos arquivos do *Quilombo*, um artigo de Manuel Bandeira, com a maior naturalidade. As pessoas que fundaram o Teatro Experimental do Negro fizeram isso, com grandes críticos brancos, junto ao Abdias. Solano Trindade é chamado de poeta do povo e de fato o é, pela simplicidade de seus textos que atingiam pessoas que tinham dificuldade de lidar com textos simbolistas. “Eu canto aos Palmares / sem inveja de Virgílio de Homero”: todo mundo entende. Acontece que Solano Trindade construiu relações, no Café Vermelhinho, com escritores brancos. Inclusive com Drummond, com quem trocou correspondência. Mas começou-se a reforçar a ideia de um poeta puramente primitivo. Ele optou por não disciplinar a forma (“não disciplinarei minhas emoções estéticas”), fazendo também um jogo, que o levou a ser amado pelos marxistas. Porque, naquela época, uma das melhores formas de o marxismo apontar para as falhas do capitalismo era mostrando a situação do negro. Então, Solano Trindade foi importante para o marxismo, como eu também fui. Não é à toa que recebi um prefácio de vinte e três páginas de Florestan Fernandes. Ele percebeu que o negro era uma das principais pontas de lança para criticar o *status quo* do país.

O Colina concordava muito comigo, como o Abelardo também. Do outro lado, estava um grupo de pessoas que havia surgido concomitantemente ao Quilombhoje, mas que se fechava no meio negro. Mas, ao mesmo tempo, reclamando que as editoras não aceitavam textos de escritores negros. Ao passo que nós editávamos também com autores brancos: Roswitha Kempf (editou o Colina e o meu *O estranho*). Martins Fontes me editou, também. Não importa como, se paguei um pouco ou não, porque autores brancos também tinham que pagar. Poesia não vende e os autores negros, em geral, eram e continuam sendo poetas. O que é muito ruim para nós. Não surge um grande romance. Tem que haver um caldo, para que a experiência de um passe para o outro e se forme. Não se pode conceber um Machado de Assis sem que haja nada antes dele. Então, na minha opinião, o Quilombhoje foi se fechando, querendo uma pureza no meio negro. E nós, sobretudo Colina, transitávamos. Colina entra para a UBE, faz amizade com os diretores da Nestlé, tornando possível nossa presença na Bienal Nestlé de Literatura, algo importantíssimo.

Mas veja a dificuldade: o Quilombhoje contava com umas dez pessoas e nós éramos três, apelidados de Triunvirato. Nós fomos convidados para participar das mesas da Bienal, mas não podíamos levar dez pessoas para a mesa. E aí ficou complicado.

Então, para mim, eles caíram em uma armadilha de pensar que literatura se faz em grupo. Isso não existe. Mesmo na Semana de 22, com o movimento de antropofagia, o *Leite Criôlo*, a *Revista Verde*, embora tenha havido um momento de reforço da co-presença, houve também um momento em que foi preciso que cada um seguisse seu caminho. É a coisa mais comum. O Quilombhoje ficou tempo demais como grupo e com desníveis internos muito altos. Oubi não tinha preparo nenhum para escrever um texto poético. Eu ponho isso no *O negro escrito*, não nessas palavras. A Esmeralda Ribeiro não tinha a imaginação de poeta. Trabalhava-se, dessa maneira, com cacoetes literários. Ao mesmo tempo em que Colina fazia uma obra brilhante, colocando o dedo na chaga com brilho: “a Princesa Isabel esqueceu-se de assinar/ nossas carteiras de trabalho”. Essa citação do Colina foi usada por um monte de gente. “Bastaria ao poema apenas/ a cor da minha pele?”. O que é mais forte que isso?

Pode ser que alguém se incomode com isso que estou falando, mas não me importo. Esse nosso trânsito incomodava muito: a gente estava na UBE, em editoras como a Roswitha Kempf; participamos d'O Perfil da Literatura, em que vieram autores de Moçambique, América do Norte, Paraguai; fizemos amizades com Leo Gilson Ribeiro, crítico do *Estadão*; Gumercindo, que editou o *Drama para negros, prólogo para brancos* e o primeiro romance de Rubem Fonseca. Então, levávamos uma vida literária com muitas aberturas e o Paulo Colina era, nesse ambiente, quem estava fazendo melhor sua vida literária. Nem fui eu. Não fui eu quem abri caminho para a Bienal Nestlé, para as tantas palestras e viagens que o Colina conseguiu nos cem anos da abolição, para fazermos palestra, viajarmos, para irmos fazer oficinas literárias em Minas Gerais, etc.

Sobretudo, o nosso combate era contra aquela ideia: “somos negros, não queremos ser contaminados pela cultura, pelos autores, pelos modos de agir dos brancos”. Criou-se uma dicotomia maniqueísta, entre o mundo negro e o mundo branco. Para mim, isso era muito ruim, porque estava rompendo com tudo que eu tinha feito. Eu tinha amizades com muitos autores brancos, mas não pela questão étnica. Eu ia atrás do valor do autor. Procurei Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Paulo Bonfim, Hilda Hilst... Isso para mim é literatura. O fato de eu ser negro na pele não quer dizer que eu não seja um homem

do mundo. O negro tem que ser um homem do mundo, tem que ler de tudo, saber de tudo. Ler Dostoievski, Solano Trindade, Nicolas Guillén...

Gustavo Bicalho – É um pouco a posição de vocês naquele texto que depois o Arnaldo Xavier combateu no “Dha Lamba à Qvizila”, não é?

Oswaldo de Camargo – O Arnaldo ali delirou. Se você pega o original de nosso texto, aquilo não resiste. Ele não conseguiu entender o que falávamos. Mas é assim que as coisas acontecem. Esse tipo de dissensão é importante para a vida literária. O Modernismo de 22 teve disso, também. Todo movimento literário tem disso, mas para nós, como somos poucos, há muito ressentimento. As mágoas ficam muito presas.

Então, havia até agressões. Eu, por ser mais velho, fui chamado de Pai João da literatura. Ou você tem algo a dizer ou você desiste. Muitos desistiram. Nós não: Colina continuou, Abelardo Rodrigues vai relançar agora o *Memória da Noite*, eu estou escrevendo um romance... Enfim, os que eram para ser escritores, continuaram. O Cuti está aí escrevendo, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa estão tocando o Quilombhoje e lançando os *Cadernos Negros*, mas uma boa parte daquele pessoal não lançou mais nada. Foram tragados pelo tempo.

Houve também a formação de um grupo só de mulheres, uma ala feminista dentro da literatura negra. Na minha opinião, um engodo. O escritor é, na verdade, um grande solitário. Grupo é muito bom durante um tempo, para que um fortaleça o outro, para se informar, adquirir leituras... Quantas leituras eu fiz por conta de meus encontros com grupos como os desagregacionistas, gente que convivi na Biblioteca Municipal. Essa riqueza faltou ao meio negro, fechado em falar sobre senzala, pelourinho, correntes, escravidão e escolher um culpado. Uma boa literatura não se faz com isso. Todos conheciam bem a história do negro no Brasil e muitos fizeram poemas apoiados nesses conhecimentos. Mas gosto muito do que diz o Carlos Fuentes: “o escritor não sabe, ele imagina”. Em arte, o nome do conhecimento é imaginação. Muitos escritores negros deixaram de imaginar.

Gustavo Bicalho – Pelo que posso notar, houve uma polarização do debate entre a valorização da estética e da retórica. Qual foi, para você, o legado dessa discussão para os dias de hoje? Penso aqui em um legado de vida literária do Colina.

Oswaldo de Camargo – O Colina, com uma atenção acima do comum à cultura literária, colheu boas influências. Quando se mostra um poema para Fábio Lucas, Leo Gilson Ribeiro, não se está mostrando para qualquer um. Essa presença de Colina e esse seu jeito explícito de ser

deram uma inquietação à outra ala, que teve de se defender das nossas críticas. Eles foram obrigados a rever suas posições. E tanto reviram que começaram a selecionar os textos que integram os *Cadernos Negros* hoje. Nós insurgimos contra a aceitação total de tudo que fosse pago. Eu tenho uma resenha no *Jornal da Tarde* sobre um dos Cadernos, criticando-o. Eu falava o seguinte: se você quiser derrubar a cidadela da literatura que se considera branca, você tem de entrar antes na cidadela e envenenar o dono do território. É preciso dominar o *métier*. Fazer tal qual ele, no campo dele. Não vou inventar uma língua, por ser negro. Vou escrever em português, como Machado de Assis, Cruz e Souza e Luiz Gama. Não vou escrever em quimbundo, porque não penso nem falo nessa língua. Em muitos aspectos, para o negro, o que está em jogo é a pele.

Gustavo Bicalho – E como você vê a questão do leitor, nessa discussão?

Oswaldo de Camargo – O leitor não adianta falar, não merece quase nada. O Brasil não lê. Temos um índice de leitura de 2,1 livros de por pessoa no Brasil, por ano. É muito pouco. Assim como existe uma elite monetária, existe uma elite cultural, que lê, reflete e degusta o livro. Infelizmente, ela é muito menor que a monetária.

A melhor maneira que existe para se aprender a pensar, a esmiuçar o mundo, imaginar o que pode vir a ser o futuro e entender o passado é a leitura. Países que se reergueram tão bem no pós-guerra, como a Alemanha e o Japão, são países de leitores.

Gustavo Bicalho – Há inclusive uma declaração de Colina nos *Cadernos Negros 2* na qual ele diz escrever para “apunhalar os marginalizados que são meus personagens e que provavelmente nem virão a ler os meus textos”. Parece-me que ele vivia, de fato, essa angústia de querer escrever para um público negro e de imaginar que provavelmente não teria seus textos lidos por esse público.

Oswaldo de Camargo – Isso é antigo no Brasil. É por isso que Solano Trindade se tornou tão importante. Mas eu não sou Solano Trindade. Ele fez isso com muita naturalidade, até pela origem dele: era filho de sapateiro, ligado a tradições populares da Pernambuco daquela época, como o bumba-meu-boi. Mas houve tentativas frustradas de imitar o Solano Trindade.

Então, eu considero que existe uma elite leitora no Brasil. A porção negra dessa elite é, conseqüentemente, bastante pequena. Apenas, nós temos uma tendência de nos prendermos muito à literatura escrita. A literatura oral é muito rica e, aí sim, tem uma disseminação muito grande no meio negro. Contos, fábulas, histórias, etc. É preciso estudar esse lado também.

O Colina fez esse papel de ser o “cutucador” mais forte do nosso grupo. A seu favor, ele tinha um texto literário que não poderia ser criticado como ele criticava os dos outros. Por exemplo, um dos autores do Quilombhoje escreveu um texto usando o termo “nívea crioula”⁸⁴. O Colina não deixou passar e criticou o desconhecimento do poder das palavras.

Muito do que foi feito pelo Quilombhoje, que tinha, aliás, o Cuti com formação universitária em Letras, foi no sentido de dar uma resposta a críticas como essa. Colina, Abelardo e eu obrigamos, muitas vezes, o Quilombhoje a rever o que estavam fazendo. Se não fossem nós, isso ia demorar muito mais.

Há, inclusive, uma história bastante interessante: havia um sorteio anual para que se publicasse o livro de um dos autores (há que se elogiar, aliás, o nível de organização do Quilombhoje, que foi algo muito positivo). De repente, um deles se apresenta com um romance, que foi sorteado, mas era muito ruim. Tornou-se um problema, mas não saiu. Não sei como foi que barraram. De toda forma, eles beberam do próprio veneno da permissividade. Não penso que o fato de o negro escrever seja por si só importante. Em qualquer meio, escreve-se muito mais coisas ruins que boas. E mesmo as boas encontram alguma dificuldade de transitar. Nesse ponto, o escritor negro encontra problemas, porque não tem entrada na mídia, não tem dinheiro para fazer uma propaganda de seu livro e muitas vezes não vive em um ambiente propício à literatura.

Há todo esse movimento de literatura na periferia, hoje. Mas o que você espera da literatura? Algo próximo da banalidade ou algo mais próximo da essência da vida? Quando eu li os livros do Dostoiévski, encontrei ali o resumo dos dramas do dilaceramento humano. Ele te obriga a viver aquilo, porque é um romancista de verdade. *Guerra e paz*, do Tolstói, te faz viver o livro. Essa é a função do romancista: a vida é muito breve; o romance nos dá a oportunidade de viver experiências que você jamais viveria sem ele. Ao ler um romance, o leitor soma experiências às suas e tem um enriquecimento muito grande. Além do prazer estético, que é fundamental. A beleza de linguagem, de achados, de imagens no romance é fundamental. Eu li, deslumbrado, as setecentas páginas de *A montanha mágica* de Thomas Mann. Então, há uma cadeia de leitores que leram Thomas Mann, Dostoiévski, Machado de Assis. O homem nasceu para dar um passo além do chão e o romance te levanta a muitos pés. Com isso, o homem muda

⁸⁴ O poema a que se refere Oswald de Camargo é “Neusa, nívea crioula”, de Aparecido Tadeu dos Santos, presente em Cadernos Negros 3. A palavra “nívea” é adjetivo que qualifica aquilo que tem a cor da neve.

as estruturas do mundo, sem que precise perceber isso. Eu cito o Colina em *A mão afro-brasileira*⁸⁵, “sua perspectiva, até a fronteira da aba do chapéu”. Isso é uma grande síntese.

Gustavo Bicalho – Essa capacidade de síntese perpassa muito de seus poemas mais recentes. Talvez por aproximação à tradição da poesia japonesa, da qual era tradutor...

Oswaldo de Camargo – A síntese foi algo que ele conquistou. Porque, se pegamos seus primeiros poemas, em *Plano de voo*, notamos a influência nítida de alguns poetas românticos. Agora, nesse poema ele já está, como dizem os críticos, “depurado”. O que não aconteceu com muitos autores do Quilombhoje.

Gustavo Bicalho – O último livro publicado por ele foi em 1989. Mas você me disse que há um romance...

Oswaldo de Camargo – Sim, nós lemos esse romance aqui em casa. Passamos uma noite inteira lendo, eu, ele e Abelardo. Tecemos algumas críticas, etc. Ele tem uma peça de teatro não publicada, também. Tem textos críticos, etc. Traduziu para o inglês, alguns poemas meus, não publicados, mas que eu guardo com todo carinho. E ele estava fazendo um CD com meu filho, quando morreu.

Gustavo Bicalho – Talvez por isso ele não tenha publicado mais livros? Porque ele vinha publicando com alguma frequência: 1980, 1984, 1987, 1989. E, depois disso, não publicou mais...

Oswaldo de Camargo – Bom, ele não tinha dinheiro para pagar uma edição mais. Ficou quase três anos desempregado. Há algo de que posso estar enganado, mas a que atribuo essa ausência de publicações. Eu estive na Alemanha com o Cuti e a Geni Guimarães em 1988. Acho que num seminário intitulado “As diferentes faces da América Latina”, também estive lá o João Antônio, autor de *Malagueta, perus e bacanaço*. Quando eu voltei, houve, logo em seguida, uma oportunidade, dada pela UBE, de ir para a África, em um congresso de Língua Portuguesa. Mas eu não fui, por ter acabado de voltar de viagem. Depois, eu fiz a orelha de um livro do assessor da Roseana Sarney e ainda publiquei uma pequena resenha sobre o livro no *Jornal da Tarde*. Ganhei uma viagem para o Maranhão, com tudo pago e guia turístico, mas não fui. Essa atitude, de abandonar o trabalho para fazer outras coisas, eu nunca fiz. O Colina fazia muito isso, de deixar o

⁸⁵ Cf. ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira*: significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

trabalho de lado para ir fazer outras coisas. Isso prejudicou muito a carreira dele. O patrão quer farda total.

Ele começou a beber muito, já tinha uma tendência a isso. Vida noturna, sempre andando com aquela pasta a tiracolo, cantando no Bexiga, em *karaokês*. E a vida foi passando, ele chegou aos 46, 47 anos... Sempre me falava que iria morrer cedo e eu não entendia o porquê. Até achava que ele levava uma vida muito complicada, nesse sentido. Eu sou um cara caseiro. O Colina, não. Ele tinha todo o perfil de um homem boêmio. Ele e João Antônio. Os dois eram grandes amigos. Foi bom amigo do Paulo Leminski, também. Colina tinha um mundo de vivências muito rico. É por isso que esse mundo em que estávamos não o satisfazia.

Então, acho que duas coisas o prejudicaram. Em primeiro lugar, essa falta de dedicação às empresas em que ele trabalhava. Houve um momento em que ele tentou se safar da situação do desemprego, criando uma revista sobre cabelos étnicos, para beleza. A sede era ali na rua da Consolação. Depois que ele preparou tudo e estava para lançá-la, apareceu um espertalhão que roubou a revista dele. Roubou a ideia ou o material que ele tinha. Foi um golpe muito grande, porque era a chance que ele tinha de recuperar-se. Houve um momento, em que tentaram indicar o Colina para um cargo na Fundação Palmares. Por causa de um telefonema que não passaram para ele, ele perdeu o prazo de inscrição. Seria talvez uma grande chance para ele recuperar-se economicamente.

Tudo isso foi massacrando o Colina. Nos últimos anos ele andava já com uma garrafa de conhaque com ele. Colina me fazia lembrar muito a figura de Lima Barreto, que nos últimos anos também andou bastante prejudicado pela bebida.

Além de um grande intelectual, Colina foi um grande companheiro, andávamos muito juntos. Isso de enfrentarmos o Quilombhoje, que era um grupo grande, não era brincadeira. Ele foi uma espécie de muro: ele dava os murros e eu e Abelardo ficávamos atrás, mais na nossa. Intelectualmente, ele era de briga.

Mas ele disse que ia morrer cedo. Acredito que ele tinha a doença de chagas e não contou a ninguém. Pode ser que soubesse, mas não contou à família. Um dia, eu levantei cedo para ir tocar órgão, às sete da manhã, quando me ligaram, com a notícia de que ele havia falecido. A primeira coisa que eu pensei é que fosse algo ligado ao pâncreas, por causa da bebida, mas não era. Acho que o coração dele não aguentou e ele morreu, de repente. É... essa é a vida.

Gustavo Bicalho - Talvez os versos mais citados de Paulo Colina sejam os finais do poema *Corpo a corpo*:

“bastaria ao poema apenas,
a cor da minha pele?”

Você inclusive citou-os aqui. Queria propor que você respondesse a essa pergunta.

Oswaldo de Camargo - A cor da pele é uma camada que se joga sobre o humano. Primeiramente, há o que o torna humano: pensamento, desejos, memória. Ela não foi muito notada, nos tempos primeiros. Começa a ganhar importância a partir dos séculos XVIII e XIX, com a escravidão. Foram dadas a ela conotações inclusive religiosas, sendo identificada como cor do pecado, cor do medo, do pânico. A partir de certo momento, somos obrigados a fazer retroagir todas essas relações: negro-pecado. negro-feiúra, negro-lascívia. Ninguém diz a cor da pele do branco. Ela não é necessária. O branco está inserido, com naturalidade, no respeito a sua cor. No mundo ocidental, o branco é o dono de sua pele.

Neste trabalho de valorização da cor da pele do negro, surge um livro, *Negro preto cor da noite*, de Lino Guedes. Veja a carga semântica. E você sabe: no mundo da literatura, há quem tenha tomado a cor da pele apenas em seu aspecto factual. Ela só se torna elemento estético ao ser tratada por um artista. Infelizmente, quando o Colina escreveu isso, ela vinha sendo usada como algo puramente epidérmico, um desastre. Ele, então, levanta a questão: basta a epiderme para fazer um artista? Quando Adão Ventura escreve sobre a cor da pele, ele o faz de maneira justificada. Mas quando ela se torna elemento apenas de um discurso bombástico e praticamente vazio, passa a integrar muito mais a sociologia e a história que a poesia.

Então, eu diria como resposta breve: não basta e tem sido, para muitos escritores, um desastre. Tanto a cor da pele como a história do negro no Brasil. Muita gente acha que fazer poesia é fazer versos. Não é. O verso pode conter poesia, mas não necessariamente. Não basta mediar as frases e colocar ritmo. A poesia é muito mais que isso. Entra-se em outro plano. E então vem a frase do Drummond: “trouxeste a chave?”. Muita gente não consegue penetrar “surdamente no reino das palavras”, por não ter o dom, nem o preparo necessários. Não tem os instrumentos necessários. É como se eu me metesse a cantar. Não tenho voz para isso. A beleza do mundo está aí, também. Há compartimentos do mundo em que as pessoas se dão bem, desde que haja esforço e preparo. Há outros em que, por mais que haja esforço, não conseguem fazer bem.

Repito: a cor da pele não basta e tem sido, para muita gente, um verdadeiro desastre. Naquela escaramuça que nós tivemos, esses foram alguns dos melhores versos que foram feitos sobre a questão do sujeito negro que se coloca diante de sua identidade. É claro: quem transtornou tudo foi a cultura do Ocidente, que jogou sobre os negros esse problema e, na reação, muitos não conseguiram equilibrar-se.

ANEXO C

Depoimento: Miriam Alves

Gustavo Bicalho: Como você conheceu Paulo Colina? Você chegou a participar dos encontros no bar Mutamba, no bairro Bexiga?

Miriam Alves: Eu não participava daquele encontro no Mutamba, porque era um verdadeiro “clube do bolinha”. Era um encontro de homens: Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, Cuti, Oswaldo de Camargo e o Mário Jorge Lescano, um argentino que se casou com uma mulher negra. Eles se reuniam ali para falar sobre literatura e mulheres, para tomar suas cervejas e fazerem poemas. Dessas conversas surgiu o Quilombhoje.

Oswaldo de Camargo já vinha com vivências literárias da juventude, tendo vivido a época de Solano Trindade. Carlos de Assumpção e ele estiveram juntos, em determinado momento, declamando poemas. Já o Cuti trabalhava, naquele tempo, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e reuniu escritores para fazer os *Cadernos Negros*, enquanto o Quilombhoje se estabelecia como um grupo de discussões, à parte.

O prédio da Biblioteca Municipal traz, em sua porta da frente, a escultura de Luís de Camões, com seu *Os Lusíadas*, enquanto Cruz Souza, com seu *Broquéis*, fica na porta dos fundos. Havia um medalhão de bronze em homenagem a Cruz e Souza, que foi roubado. E Oswaldo de Camargo, que era jornalista, ficou muito revoltado. Eles, então, se reuniram para fazer uma carta para um jornal, denunciando o descaso com o roubo do medalhão, mas precisavam assinar com um nome. Então eles colocaram o nome Quilombhoje, inventado pelo Lescano e continuaram a se reunir nas casas uns dos outros.

O Cuti continuou, também, administrando os *Cadernos Negros*. Naquele tempo, era tudo organizado pela coletividade dos escritores: o Cuti organizava os textos, o Oswaldo revisava e muitos escritores, em sua maioria ligados às secretarias públicas, ajudavam a arranjar um lugar para fazer o lançamento. Inclusive, com ajuda da influência de Paulo Colina junto à UBE. A comida, para os lançamentos, era providenciada pelas famílias dos escritores. Cada uma trazia uma coisa, no modelo do que se chama de “festa americana”. As festas negras sempre foram assim.

Nos tempos da publicação de número 5 dos *Cadernos Negros*, chegaram novos escritores: eu, Esmeralda Ribeiro, Oubi Inaê Kibuko (que já vinha se comunicando com esse pessoal desde os *Cadernos Negros 4*), Márcio Barbosa, Jamu Minka. E tinha a Sônia Fátima da Conceição, cuja presença desde os volumes 1 e 2 é pouco mencionada. Ela sempre participou de maneira muito velada, porque não gostava das conversas sexistas do grupo, mas ajudou muito o Cuti em vários aspectos, assim como a Nete⁸⁶. A Sônia ajudou, por exemplo, enviando livros para os Estados Unidos, para Escolas de Samba e outros lugares que possuíam público negro em potencial, com dinheiro do próprio bolso.

O Quilombhoje deu origem a algumas coisas interessantes, como a roda de poemas, por exemplo, que tinha muito a ver com nossa ancestralidade. Não lembro se foi gravado, mas talvez seja colocado na internet futuramente. Ela foi criada na casa do Cuti, com uma feijoada, ao som de um atabaque, com alguém cantando, puxando um repente e assim as coisas iam acontecendo.

Eu cheguei aos *Cadernos Negros* no volume 5 e, na época do volume 6, entrei para o Quilombhoje.

Gustavo Bicalho: Mas você já os conhecia?

Miriam Alves: Vou contar como os conheci. Primeiramente, conheci o Hamilton Cardoso, primeiro jornalista negro a aparecer na televisão, na época em que o Movimento Negro fazia algumas arrematadas. Eu fazia cursinho no Objetivo, onde conheci muita gente. Aqui, no Viaduto do Chá, como eu descrevo no livro *Brasilafro Autorrevelado*, havia muitos encontros de grupos negros, algo à semelhança do que hoje ocorre na internet. Eu, quando saía da faculdade, passava por ali, recebia *flyers* daqueles grupos.

Ali conheci o Hamilton, que me levou para os lugares em que estavam acontecendo eventos interessantes ligados ao Movimento. Nesse período, entre 1977 e 1979, conheci vários grupos negros em formação. Timidamente, então, eu mostrei a ele alguns de meus escritos. Ele achou lindo e me disse que havia uma pessoa que trabalhava na Biblioteca Mário de Andrade e que estava fazendo uma publicação da literatura de escritores negros. Mas, naquele momento, eu disse a ele que não queria vincular meus poemas à militância negra.

Várias coisas aconteceram nesse meio tempo, inclusive ligadas à discriminação racial e à solidariedade dos movimentos negros, que me despertaram a consciência.

⁸⁶ Atual esposa de Cuti.

Fui atrás de grupos de poesia, acreditando que poesia não tinha cor, nem sexo. Mas minha poesia foi rejeitada por esses grupos, por ter, entre outras coisas, muita pele. Nessa época escrevi o *Momento de busca* e consegui publicar, pois tinha uma amiga no Hospital das Clínicas, onde eu trabalhava, cujo marido era dono de uma gráfica que se propôs a publicar gratuitamente meu livro. Eu via todo mundo vendendo seus livros nas ruas e fui também. Nesse percurso, eu fiquei sabendo por meio dos *flyers* do Viaduto do Chá, do lançamento de um livro do Cuti. Foi lá que o conheci.

Gustavo Bicalho: Você está elencada na coletânea *Axé*, organizada por Colina em 1982, com três poemas (“Veia ansiosa”, “Alucinação de ideias” e “Imagens de um passeio”). Além disso, você e Colina dividem espaço em algumas outras antologias, como *A razão da chama*, de Oswaldo de Camargo, *Literatura e Afrodescendência no Brasil*, do Eduardo de Assis Duarte e a revista estadunidense *Callaloo*. Você vê essa co-presença como uma coincidência?

Miriam Alves: Não.

Gustavo Bicalho: Por que não?

Miriam Alves: O Paulo Colina tinha, realmente, algumas ligações com o sistema editorial. A *Axé* e a *A razão da chama* foram encabeçadas pelos fundadores do Quilombhoje. Mas, entre eles havia um diferencial que não havia nos *Cadernos Negros*: a seletividade da literatura. Eu brigava com eles, dizendo: “vocês estão facilitando o trabalho do branco, que é o de pinçar alguns representantes”. Porque em *Cadernos Negros* entrava quem pagasse a publicação. Nas coletâneas *Axé* e *Razão da Chama* não havia a cotização financeira, então foi feita uma seleção tendo como base uma qualidade literária cujos parâmetros sempre questioneei, por serem baseados num conceito estético eurocêntrico.

Gustavo Bicalho: O Colina era muito exigente com a poesia?

Miriam Alves: Não é bem por aí. Existiam duas ideologias em torno do que seria literatura negro-brasileira. O grupo que rompeu com o Cuti (Oswaldo, Paulo e Abelardo) era, no meu entender, um grupo seletivo. Um grupo que fazia o trabalho do branco ao julgar quem fazia bom poema e quem não fazia, baseado em algo que eu não sei bem o que era. Provavelmente – como nós muito discutimos com eles – na ideia canônica de literatura como algo intocável. Isso mutilava a espontaneidade de muitos textos, que poderiam ser trabalhados esteticamente, mas que, para os autores, saíam prontos, às vezes. Eram ideologias da forma de entender a poesia e a militância poética.

Nós começamos a chamá-los, então, de Triunvirato, a partir do Arnaldo Xavier. E, nesse momento, havia figuras que chegavam, como o Márcio Barbosa, que era ligado ao movimento de bailes. Ele vinha de uma tradição mais do Black Soul, os novos elementos que chegavam ao Quilombhoje traziam outras vivências, outras referências que transportavam tanto para o texto, como para a militância literária. Mudando a forma de ação para uma ação mais agressiva, digamos assim. Indo à porta dos bailes levar os *flyers* de lançamento de livro, fazendo contato com as pessoas negras de nossos locais de lazer. Parece ter dado certo porque *Cadernos Negros* é a fala desse movimento que permite que você venha aqui, ou que eu e outras escritoras, como Conceição Evaristo, adentremos a universidade. Então, eu gostava muito do Paulo Colina, em determinados momentos. Em outros, nem tanto.

Gustavo Bicalho: Talvez os versos mais citados de Paulo Colina sejam os finais do poema “Corpo a corpo”:

bastaria ao poema apenas
a cor da minha pele?

Você se disporia a responder a essa pergunta?

Miriam Alves: Bastaria ao poema apenas a cor da minha pele? Não. Mas bastaria ao poema negá-la? Não. Bastaria ao poema retirar o índio e o negro da fotografia familiar? Não. Bastaria ao poema tirar dela o holandês? Não. E o que cabe ao poema? Rever e conviver com tudo isso que nos dói, no útero. Eu sou Iansã: estou dentro para romper o fora.

Não bastaria ao poema a cor da pele do negro, nem a cor da pele do branco. Por que, quando se fala a cor da pele, se está falando da minha? Por que não da de um Maiakovski, de um Sartre, ou de uma Clarice Lispector? Não bastaria a cor da pele de ninguém.

Quando Paulo Colina escreveu esse poema, ele tinha uma direção que tinha a ver com a posição do Triunvirato frente à literatura. Eu não sou contra essa posição. Acho que em determinado momento e até hoje, de certa forma, ele tem razão. Não basta dizer em cada verso de um poema de vinte linhas a palavra “negro”...

Então, a poesia tem suas sutilezas, sua transcendência emocional. Tem uma verdade para mim que escrevo e outras tantas verdades, porque ela vai atingir outras tantas pessoas. Você é atingido por esse poema do Paulo, como tantas outras pessoas brancas, negras, de todas as cores de pele o são. E cada um vai ser atingido em um ponto. Mas determinados teóricos usam esse poema contra mim, embora o poema não tenha sido feito diretamente contra mim. Ele estava

direcionado ao entendimento do que seria poesia. Não é um poema contra a literatura negra. Isso o Paulo Colina *nunca* foi. Você estuda os textos dele, leu *Plano de Voo* e sabe disso.

Ideologicamente, eu tenho minhas questões contra o Paulo Colina. Eu discuti essa questão da (in)suficiência da cor da pele, na época. Mas, atualmente, a questão transcendeu esses direcionamentos: não basta a cor de minha pele como não basta a da sua. Este é o poema; ele tem que transcender, como o faz, por exemplo, Cruz e Souza. Porque usa símbolos capazes de atingir leitores diferentes, em momentos distintos. A arte é, assim, atemporal. Mas quando a poesia é feita apenas de lamúrias, sem qualquer beleza da palavra, ela de fato, não se basta. Esse poema de Paulo Colina é transcendental.

Gustavo Bicalho: O que lhe vem em mente quando a figura de Paulo Colina e sua literatura são mencionadas?

Miriam Alves: Paulo Colina era um cara que tinha um trânsito interessante entre os dois mundos. Por isso mesmo, foi responsável pela foto que eu tenho com a Toni Morrison, que eu coloquei na internet. Por outro lado, ele era um homem altamente machista e um tanto elitista. Quem tem alguma diferença em relação ao elitismo é o Cuti, mas isso não quer dizer que não tenha outros defeitos nesse sentido, em graus diferentes. Porque nós somos frutos da história que vivemos, na época em que vivemos. Isso me fez escrever vários poemas, me fez esquivar-me de muitas coisas, enquanto mulher negra, nesse movimento. Porque, toda mulher negra que aparecia no movimento na época ou era “comível” ou era de qualidade literária questionável. E pra que eu fosse uma mulher escritora, eles tinham que ser meus “amiguinhos”: eu era quase um anjo, sem sexo. E eu queria ser tratada com igualdade. Eu fui, portanto, aceita, mas também fui massacrada. Na minha época de escritora, havia doze mulheres negras no grupo. Restaram apenas eu e Esmeralda Ribeiro.

Então, quando eu penso em Paulo Colina, eu não penso a princípio, em seus poemas, mas no machismo. É “foda” quando me perguntam “por que não há mulheres escritoras dos *Cadernos Negros* que resistiram dessa época, até hoje?”. Eu conheço quase todas. Tem uma na Alemanha, outra na Inglaterra, etc. Nós fomos massacradas.

Eu não quero morrer: antes de tudo eu sou poeta. A igualdade é minha, também.

ANEXO D

Depoimento: Abelardo Rodrigues

Gustavo Bicalho: Como você conheceu Paulo Colina? Conte um pouco sobre os encontros no bar Mutamba, no bairro Bixiga, e da fundação do Quilombhoje.

Abelardo Rodrigues: Eu conheci o Paulo Colina logo que lancei meu livro, *Memória da Noite*. Certa vez, eu estava perto da Biblioteca Mário de Andrade, com o Oswaldo de Camargo, e ele me apresentou ao Mario Jorge Lescano. Ele me contou ter visto uma entrevista minha para a TV Cultura, por ocasião do lançamento de *Memória da Noite*, e que tinha gostado muito. Disse-me, ainda, que tinha um amigo que gostaria de me conhecer. Então a gente se encontrou certa noite, batemos um papo e tornamo-nos amigos. Nós íamos sempre ao Mutamba, mas íamos muito também ao Restaurante Menino de Ouro, ali na Boca do Lixo.

Gustavo Bicalho: Esse bar também ficava no Bixiga?

Abelardo Rodrigues: Não, mais para o lado da Vila Buarque, nas imediações da Rua Rego Freitas. Lá, nós discutíamos nossa literatura, fazíamos projetos e mostrávamos nossos poemas uns para os outros.

Gustavo Bicalho: O Cuti falou das rodas de poemas e afirmou a importância da figura de Colina para que elas acontecessem...

Abelardo Rodrigues: Sim, o Colina foi uma fonte vital entre nós – esse mundo negro poético – e a União Brasileira de Escritores (UBE). Ele abriu as portas para nós, porque tinha acesso a escritores não-negros e isso nos possibilitou que viéssemos a conhecê-los, também. Nós participamos, por exemplo, da Bienal Nestlé de Literatura, por meio de suas articulações, duas ou três vezes. Inclusive, a Geni Mariano Guimarães revelou-se como escritora naquele momento. Ela já tinha alguns escritos, mas pelo depoimento que fez naqueles debates da Bienal foi que ela conseguiu publicar seu livro por outra editora. Foi uma coisa muito bonita.

Ele foi vital como ponte que ligava nossa poesia periférica a essa outra esfera. Porque nossa poesia estava contida dentro de um espaço espiritual de gueto (embora possamos estar em todos os locais, estamos sempre em um gueto). A roda de poemas foi, então, um processo próprio ao Quilombhoje daquela época. Era uma época efervescente: havia as mudanças políticas em

África, principalmente em Angola; no Brasil, saíamos da ditadura militar e experimentávamos o início da abertura democrática... E nós estávamos antenados em todas essas coisas.

Sem o Paulo Colina, muita coisa não teria acontecido. A nossa poesia teria demorado muitos anos para fazer o caminho que fez naquele tempo.

Gustavo Bicalho: Você, Colina e Oswaldo de Camargo se afastaram do Quilombhoje e deixaram de publicar nos *Cadernos Negros* na mesma época. A escolha foi por um caminho literário mais individualizado ou o “Triunvirato” – apelido dado por Arnaldo Xavier a vocês em “Dha lamba à qvizila” – chegou a constituir um novo grupo, de fato?

Abelardo Rodrigues: Quando nós nos reuníamos no Mutamba, chegou um momento em que nós resolvemos formar um grupo e chegamos ao nome Quilombhoje. O Quilombhoje nasceu em um ano bissexto, na virada do dia 28 para o 29 de fevereiro, e assim continua há trinta e cinco anos. E o Cuti tinha um projeto paralelo, os *Cadernos Negros*, que talvez estivesse mais ligado ao Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN). Mas nós acabamos nos incluindo nesse processo, por estarmos todos juntos ali.

Acontece que nós tínhamos conceitos diferentes de literatura, por causa da idade. Eu seguia e ainda sigo muito o que Oswaldo de Camargo defendia: o texto negro tem que ter qualidade. E o que é qualidade? Essa é uma questão amplamente discutível e discutida e queríamos que isso fosse debatido pelos *Cadernos Negros*. Então nós acabamos nos inquizilando e fazendo uma ruptura. O Cuti continuou fazendo *Cadernos Negros* junto a outros jovens que chegaram, como Márcio Barbosa, Esmeralda Ribeiro, Miram Alves, ao passo que eu, Oswaldo e Colina separamo-nos. Eu faço, de certa forma um *mea culpa*: se o Cuti estivesse preocupado apenas com a “qualidade” para que houvesse publicação, como nós queríamos, talvez os *Cadernos Negros* não tivessem resistido tanto. Hoje, acho que o Quilombhoje está mais preocupado com um trabalho em cima dessa qualidade. Já não é mais como nos primeiros números, embora houvesse boas exceções.

O número 1 de *Cadernos Negros*, foi praticamente o Cuti quem fez. No dois e no três, nós já estávamos ali mexendo a massa. Mas depois nos afastamos. Oswaldo, Colina e eu continuamos conversando e fazendo sempre o mesmo processo: lendo, mostrando poemas, discutindo. Acho que fizemos alguns manifestos e formamos um trio, este, que o Arnaldo Xavier apelidou de Triunvirato. Talvez pela radicalidade desses conceitos do que seria a “boa poesia”. Não basta dizer “eu sou negro”, mas é preciso pensar em como se vai dizer essa frase em um poema.

Gustavo Bicalho: Em 1984, Colina publica *A noite não pede licença*, seis anos depois de você ter publicado o seu *Memória da noite*. A imagem da noite está também muito presente na obra de Oswald de Camargo, como aponta a dissertação *Imagens Poéticas: O negro, a África e a noite na literatura de Oswald de Camargo*, de Thiara Filippo. É uma imagem muito recorrente também na tradição poética ocidental. Interessa-me essa coincidência (se é que se trata de uma coincidência) do uso da imagem da noite, ora significando a cor da pele, ora ligada a algo mais amplo, aproximando-se de temas ligados à memória da coletividade afro-brasileira. Queria que você falasse um pouco dessas recorrências. Tratar-se-iam de coincidências poéticas, diálogos ou sintomas?

Abelardo Rodrigues: Eu penso que há em nós três essa necessidade de se cantar a noite, com todas as suas simbologias e metáforas, sejam de realidades históricas ou pessoais. A noite como solidão; a noite ligada à memória e ao esquecimento; também com significados positivos, como quando ligada ao amor... Quanto à solidão, ela está muito presente em nossa poesia, seja pessoal, coletiva ou existencial. Na poesia de Paulo Colina, em alguns poemas de Oswald de Camargo, nos meus, alguns dos quais ainda não foram publicados, mas serão. A noite na esfera mística e mítica, como processo de devir, de autodescobrimento e autorrevelação do humano. E, ainda, em sua relação de acompanhar, passo a passo, a palavra “negro”. Nós desmistificamos as palavras “negro” e “noite” dando a elas um sentido positivo de descoberta e encontro.

Há muitas influências entre nós. Se fosse feita uma leitura comparada da minha poesia com a de Colina e mesmo com a de Cuti, encontrar-se-iam muitos significantes comuns. Há um retomar de temas, palavras e expressões.

Gustavo Bicalho: Você relacionaria isso à convivência literária? Ou seria mais uma forma comum de expressão identitária?

Abelardo Rodrigues: Ambos os aspectos. Vai por todos esses lados. Porque em escritores mais antigos, como Solano Trindade, a temática muda. Já em Oswald de Camargo, temos uma poesia dolorosa - ou dolorida. Isso passa por alguns poemas de Cuti e pelos meus e de Colina. Essas coisas estão ali, rodeadas de palavras.

Gustavo Bicalho: Voltando à questão da vida literária. Você me cedeu a informação de um encontro entre vocês e a escritora Toni Morrison em São Paulo, no qual Paulo Colina havia feito a função de tradutor. Você pode contar um pouco mais desse encontro?

Abelardo Rodrigues: Minha memória é um pouco fraca, não me lembro bem do ano. Mas ela veio aqui e nós almoçamos no Restaurante Brahma, na Avenida Ipiranga, esquina com Avenida São João. O Colina foi tradutor, porque ele tinha o inglês bastante fluente, por trabalhar no setor de exportações.

Ele não só foi tradutor comunicativo nesse encontro, como também traduziu poemas, inclusive alguns meus para a revista *Callaloo*. Naquela ocasião nós almoçamos e conversamos bastante com a escritora.

Aqui, no Centro Cultural Vergueiro, houve um encontro sobre culturas africanas e das Américas, na época em que a Erundina era prefeita. Houve algumas mesas redondas sobre literatura negra e, em uma delas, estava o ganhador do Prêmio Nobel, Wole Soyinka. O Colina foi seu tradutor e andou com ele pela cidade... Então ele foi uma figura fantástica, pois estava em todos os campos. Não estava segregado em si mesmo. Nós muito devemos a ele pelas aberturas que promoveu.

Gustavo Bicalho: Você conhece o material presente nos originais de *Águas fortes em beco escuro*?

Abelardo Rodrigues: Não. Houve uma época em que a gente se desligou e depois ficou difícil continuarmos a bater papo. As coisas foram acabando assim, com o tempo.

Gustavo Bicalho: Nesse material há um ensaio em que ele narra uma viagem feita aos Estados Unidos. É a única fonte que tenho sobre essa viagem, que parece ter sido bastante enriquecedora intelectualmente para ele. Ele chegou a contar algo para vocês?

Abelardo Rodrigues: Ele nos contou. Trouxe inclusive vídeos de lá. Ele gostava de cantar, inclusive no Bar Brahma. Tinha uma bela voz, bem forte e afinada. E nos falou sobre ter conhecido algumas mulheres que eram contadoras de histórias e foi, de fato, uma experiência bastante agradável para ele.

Gustavo Bicalho: Ele viajou a trabalho?

Abelardo Rodrigues: Na verdade, foi uma viagem literária. Algumas brasilianistas vieram para o Brasil, das quais não me lembro o nome. Ele foi pago por alguma universidade e deve ter dado palestras por lá. Pela fluência do inglês dele, ele captou muitas coisas.

Gustavo Bicalho: O último livro publicado por Colina foi em 1989 (*Todo o fogo da luta*). Alguma ideia dos motivos pelos quais ele não tenha chegado a publicar nada após esse período? Também a crítica silencia-se, nesse período, em relação ao Colina...

Abelardo Rodrigues: Sim, porque nós nos desarticulamos, indo cada um para o seu lado. Eu comecei a trabalhar no metrô e fui me distanciando para a periferia. Nós nos inquizilamos por questões que não vem ao caso e o nosso relacionamento foi esfriando.

Ele era meu compadre de casamento. Eu frequentava a casa dele, onde tomávamos nossos porres de cerveja, ouvíamos música, discutíamos literatura, etc. Mas isso foi esfriando com o tempo. Nos últimos cinco anos da vida dele a gente poucas vezes se via. Ele passava no meu trabalho, estação República do metrô, dava um “salve” e era isso. Não tínhamos mais tantas razões para sentarmos e batermos um papo tomando uma cerveja. Tinha-se quebrado o elo.

Outra coisa: ele frequentava a Umbanda. Veja a multiplicidade do Paulo Colina. Ele era médium. Eu frequentei a casa aonde ele ia, naqueles dias em que se faziam várias atividades, inclusive literárias.

Quando ele descobriu sobre a doença que tinha, levou um choque muito grande. Nós não sabíamos que ele tinha o mal de Chagas. Eu me lembro de uma ocasião, na União Brasileira de Escritores – que era ainda na rua 24 de maio, onde fizemos rodas de poemas, lançamentos de livros nossos e dos *Cadernos Negros* – em que ele se mostrou desesperado, angustiado. Beber, nós sempre bebíamos. Mas ele estava tomando remédios muito fortes e bebia. Ele não nos dizia qual era o problema, nunca. Eu não sabia e se Oswaldo de Camargo soubesse, teria me dito.

Enfim, foi uma coisa lamentável. Ele viveu intensamente a vida. Foi múltiplo. Tanto do lado espiritual, porque era médium e recebia entidades, quanto na parte cultural. Tudo o que ele fez, essas pontes, essas ligações, ele fez pela Literatura Negra. Ele tinha muitos caminhos. Dentre eles, o caminho inusitado da tradução de poesia japonesa. Quando ele começou a trabalhar em uma empresa de exportações, ele conheceu o Masuo Yamaki, que trabalhava lá. Juntos, eles traduziram muitos textos da poesia japonesa para o português.

Gustavo Bicalho: Há algo mais que você gostaria de colocar quanto à contribuição de Paulo Colina para a história literária afro-brasileira?

Abelardo Rodrigues: Eu reitero a importância do papel representado por Colina de abertura para todos os lados de nossa literatura. E de como ele era atento a todas as culturas. O fato de ele ter co-traduzido grandes poetas japoneses dá uma dimensão do leque que havia em sua cabeça. Ele não estava fechado no gueto.

Gustavo Bicalho: Para finalizar: Talvez os versos mais citados de Paulo Colina sejam os finais do poema *Corpo a corpo*:

“ bastaria ao poema apenas
a cor da minha pele? ”

Você se disporia a responder a essa pergunta?

Abelardo Rodrigues: É uma boa pergunta essa... bastaria ao poema apenas a cor da minha pele? Talvez tentar outros voos, mas como voar sem a sua própria pele? A pele é, para nós uma contradição. Ela é uma marca. Não dá para dissociá-la, em todos os tons que temos, desse voo poético.

Dizem que Cruz e Souza era um poeta branco, que cantou as formas alvas. Quando você canta a própria pele, você é considerado um poeta negro. Você passa a estar sujeito a críticas que vêm sempre carregadas de palavras como “ressentimento” e “rancor”. A questão da pele está no âmago da identidade. O homem comum talvez não pense assim. Ele se angustia com a ausência de respostas às perguntas que ele se faz. Já o poeta, escreve. Sua pergunta é um meta-poema, ele discute sobre o poema e a própria pele. Ele se questiona, mas questiona o outro, fazendo-o perguntar a validade daquela indagação. E, ao mesmo tempo, critica aqueles que acreditam que apenas a cor da pele seja suficiente para escrever um poema. Voltamos, então à questão que mencionamos antes: a da qualidade dessa poesia, que vai determinar sua profundidade. Ela vai encontrar sua razão de ser, de existir e de perfurar o outro, se for de boa qualidade.

Essa indagação de Colina, portanto, mostra a maturidade do poeta. É algo que já existe em outros poetas do passado. Luiz Gama, por exemplo, fala da cor da pele. Por ela, ele fora pré-julgado e por ela nós ainda somos pré-julgados. Adão Ventura é outro exemplo.

A cor da pele é indelével, não há como pensar em um texto literário sem que ela esteja presente, mesmo que você a negue. Se a escolha for por negar, o sujeito será questionado pelo branco, que dirá que a cor da pele passa em branco pela sua poesia, como se ele estivesse acima dessas questões, quando, na verdade, ele está mergulhado nelas. Ele pode não se ver assim, mas o branco vê sua pele, por mais que ele tente clareá-la, em todos os sentidos. Se o escritor tiver um pouco de consciência, ele vai se indagar.

Estava lendo o Pedro Kilkerry, publicado pelos irmãos Campos. O poema “O verme e a estrela” é comentado por Augusto de Campos como “parecendo haver uma questão racial”⁸⁷. Ele diz:

Olho, examino-me a epiderme,
Olho e não vejo a tua luz!
Vamos que sou, talvez, um verme...
Estrela nunca eu te supus!
Olho, examino-me a epiderme...
Ceguei! ceguei da tua luz?

Ali, o eu lírico se descobre. Rejeitado pela mulher amada pela cor da epiderme, sente-se um verme. Essas relações estão presentes e circulando como o ar. Não adianta querer passar por cima dessas questões como se estivessem ultrapassadas, porque elas estão aí. Um negro com uma mulher branca causa sempre espanto neste país multirracial, cujo dogma é a miscigenação.

É interessante esse poema do Colina. As pessoas se enganam quando acham que aí ele está se negando ou negando essa questão. Pelo contrário, pela maturidade de seu viver e de sua poesia, ele se questiona e questiona também o outro, negro e branco. Ele não dá uma resposta, mas essa resposta está em sua poesia.

⁸⁷ Segue o comentário de Augusto de Campos sobre o poema: “Um dos mais realizados, mais modernos, embora aparentemente menos complexos poemas de Kilkerry é “O verme e a estrela”. Todo o conflito do desencontro e da humilhação amorosos, já presente em outras composições (“Cerberó”, “Não Sei da Causa”, Isnabel”, “Folhas da Alma”), mas que aqui parece insinuar um problema racial ou social, se condensa na alternância de imagens opostas (“verme” e “estrela”, “epiderme” e “luz”) sutilmente reiteradas numa estrutura permutativa”. In: CAMPOS, Augusto. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANEXO E

Imagens do arquivo

1. Capas de livros



Figura 1 - COLINA, PAULO. *Fogo cruzado*. São Paulo: Edições Populares, 1980. Capa e contracapa.



Figura 2 - COLINA, Paulo (Org.). *Axé* – Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira. São Paulo: Global, 1982 – Capa e contracapa.



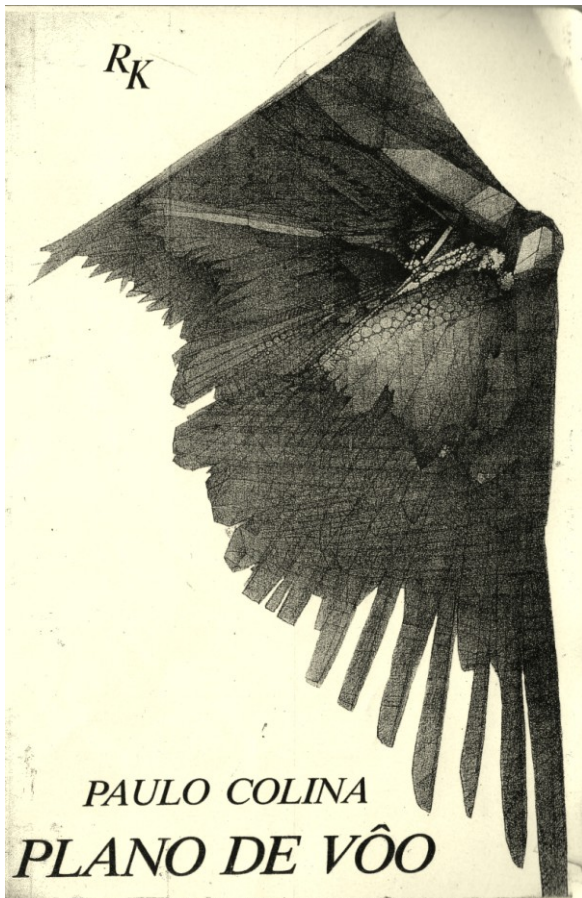


Figura 3 - COLINA, Paulo. *Plano de voo*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.

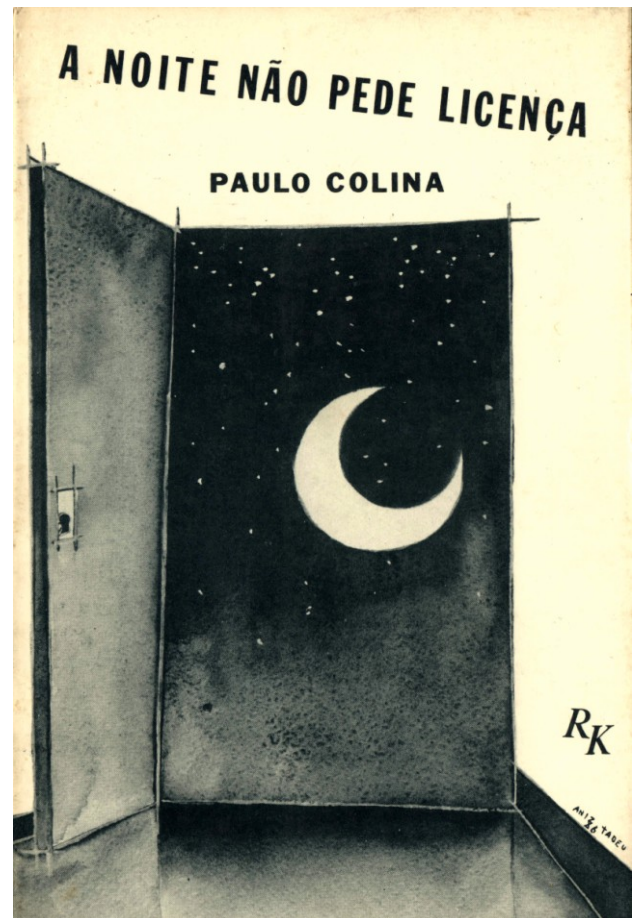


Figura 4 - COLINA, Paulo. *A noite não pede licença*. São Paulo: 1987.



Figura 5 - COLINA, Paulo. *Todo fogo da luta*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1989

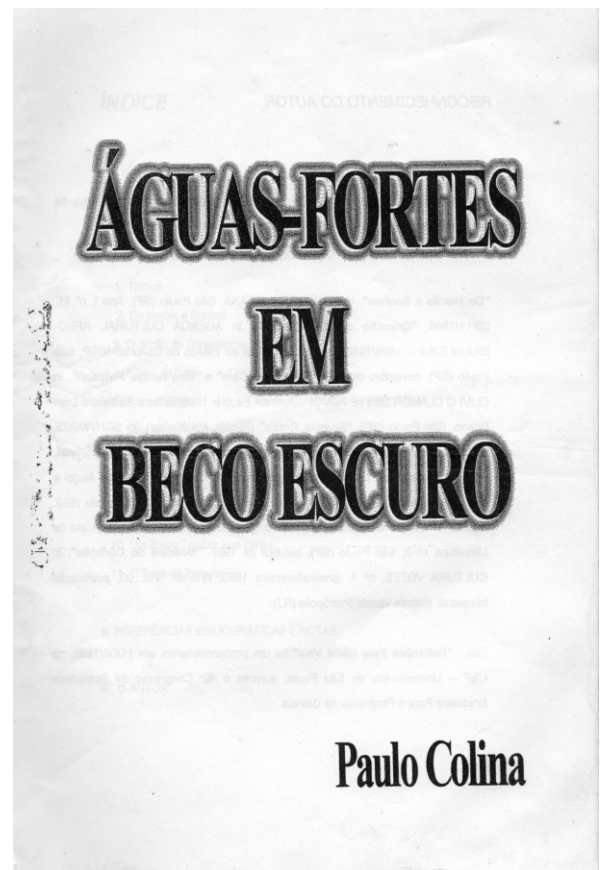


Figura 6 - COLINA, Paulo. *Águas-fortes em beco escuro* (Crônicas, artigos e ensaios reunidos). Inédito. 199-.

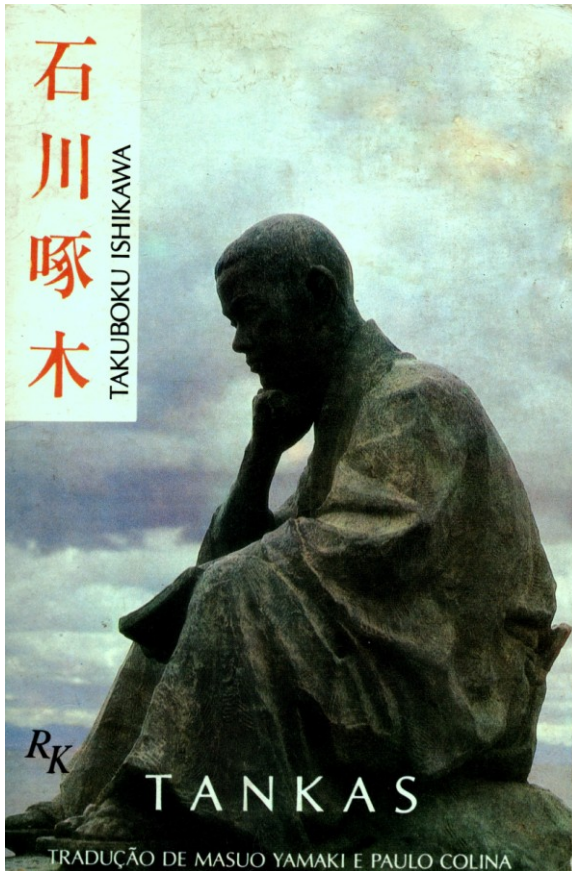


Figura 7 - ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. Trad. Paulo Colina e Masuo Yamaki. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985. 2ª ed. 1986.

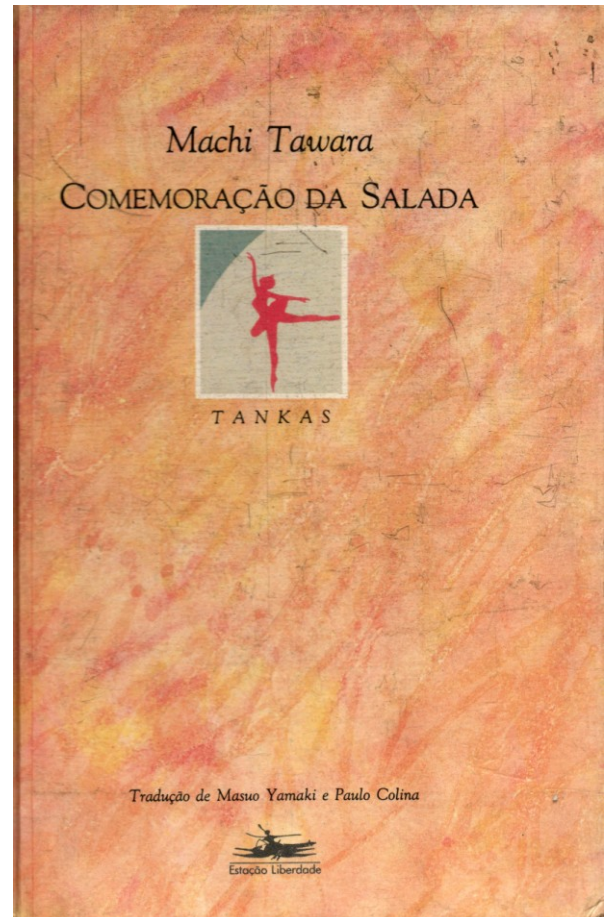


Figura 8 - TAWARA, Machi. *Comemoração da salada*. Trad. Paulo Colina e Masuo Yamaki. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

2. Outras imagens arquivadas

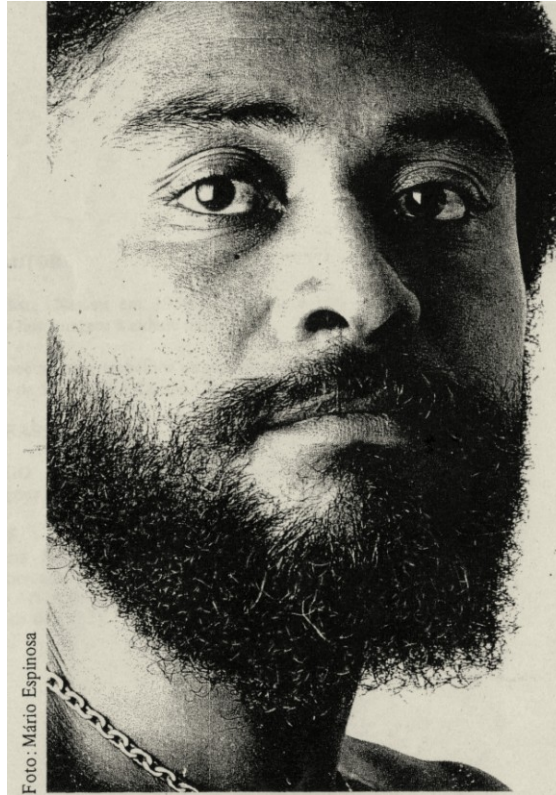


Figura 9 - Paulo Colina (contracapa de *Plano de Voo*, 1984)

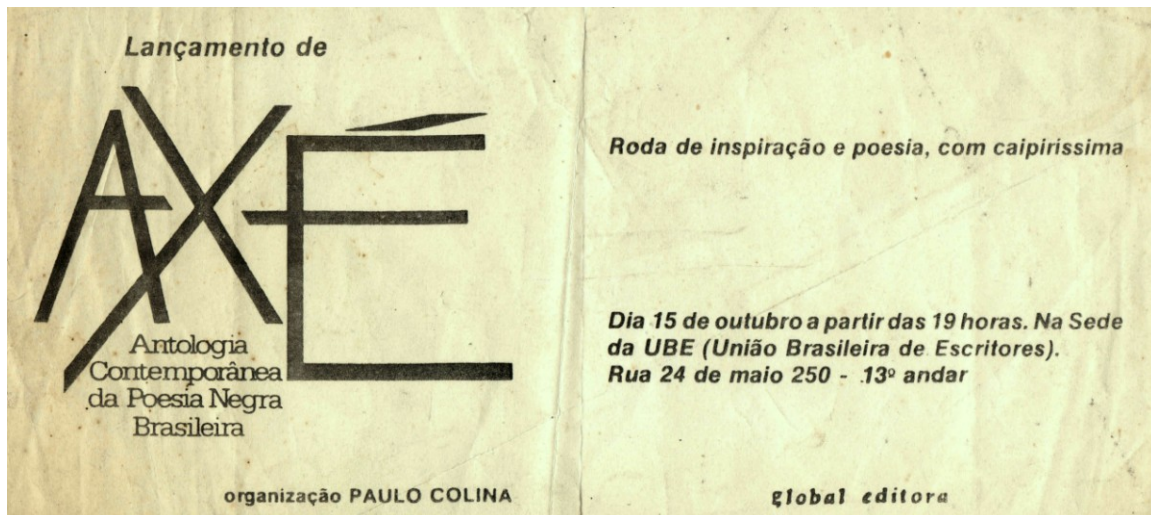


Figura 10 - Convite para lançamento da *Axé* (1982).



Figura 11 - Paulo Colina em foto de contracapa do livro *A noite não pede licença* (1987).



Figura 12 - Da esq. para a dir.: Paulo Colina, Miriam Alves e Oswaldo de Camargo, em sessão de autógrafos⁸⁸.



Figura 13 – Da esq. para a dir.: Arnaldo Xavier, Abelardo Rodrigues, Oswaldo de Camargo e Paulo Colina⁸⁹.

⁸⁸ Disponível em: <http://colinaspaulo.blogspot.com.br/2011/07/paulo-colina.html> . Acesso em 10/06/2014.



WALTER LEWY 0,60 x 0,80 m Óleo sobre tela

NA OFICINA DOS TEMPOS

Buscando provável harmonia,
mergulho meu rosto escuro de Noite
no fundo do espelho turvo dos Dias:
Ah, essa insistência em desentender nossa vida,
esse gosto desconhecido de amizade,
essa falsa ilusão sobre a altura do homem!

A paz é só uma palavra borrada
na oficina dos tempos.

Colina

Paulo Colina
S. P., 11.09.86

61

Figura 14 - Poema de Paulo Colina em: BORGES, Durval Rosa (Coord.). *O voo da paz: conceitos de escritores, poetas e artistas plásticos*. São Paulo: IBRASA, 1987. p. 61.

⁸⁹ Fonte: *Revista Afinal*, São Paulo, p. 27, 13 jan. 1987. Também disponível em: <http://eventosmiriamalvesescritora.blogspot.com.br/>. Acesso em 10/06/2014.

É PRA HOJE

ÁFRICA PARA OS PAULISTANOS

Um poeta percorre a noite de São Paulo para encontrar e mostrar onde se diverte a beleza negra

PAULO COLINA
Especial para o JT

Livres e abandonados pelo Estado Brasileiro, desde 13 de maio de 1888, os negros começaram a fundar associações e clubes. Meio de se organizar e resgatar os valores da sua etnia. Produzindo boletins sobre atividades, até as mais corriqueiras. E jornais. As irmandades eram anteriores e tinham outros objetivos. Comum encontrarmos, atualmente, em algumas cidades interioranas, clubes negros, normalmente registrados com nomes de abolicionistas, como José do Patrocínio e Luiz Gama.

Em Sampa, a Associação Cultural do Negro existiu e resistiu no Prédio Martinelli — topo da Avenida São João com a Rua São Bento — até o final da década de 60, promovendo eventos lítero-musicais com as presenças de intelectuais como Florestan Fernandes, o francês Roger Bastide, Sérgio Milliet, Luís Góes e o poeta cubano Nicolás Guillén.

Bailes havia. Concursos para rainha da beleza negra.

O eco dos antigos clubes permanece na Aristocrata. Mas esta é uma outra história. Durante o período de efervescência dos movimentos contestatórios e libertários nos Estados

Unidos, nas colônias africanas e por estas plagas, a juventude negra paulista convencionou, num determinado momento dos anos 70, o espaço que compreendia a frente do Teatro Municipal, o Viaduto do Chá, a Praça do Patriarca e arredores, como um território para troca de idéias, vitrine de roupas e ponto de partida para bailes recheados de MPB, *soul, rhythm & blues*. As equipes de som alugavam clubes; abarrotavam cada milímetro dos salões. A procura do melhor som e mulheres, carregávamos toda uma discussão política, projetos para reconstruir o País.

Agora, curioso lobo velho, parto a checar onde a negrada se reúne nesses tempos. Aparentemente, a coisa continua a mesma. Basta ficar atento que você topará com um cartaz, em pontos estratégicos da Cidade, anunciando um baile semanal, com equipes diferentes, em algum clube. Não prestou atenção? Vá às Grandes Galerias, Largo do Paissandu, ao lado da Igreja dos Homens Pretos. Nas Galerias, é pos-

sível saber onde acontecerão os melhores bailes. Às vezes, em clubes tão díspares quanto o Holms, na Paulista, ou o Português, na Liberdade.

Para Luiz Antonio Felipe, de 29 anos, que encontrei na Rua João Moura, o Aristocrata, carinhosamente chamado de Ari, é um clube de velhinhos. Subo a Dom José de Barros, esquina com a Sete de Abril, a banca de jornais. Seus proprietários, negros. A mãe está atrás do balcão, onde uma garota cuida do caixa. Vou direto a ela: — “Para curtir, fins de semana, onde você vai?”. A mãe se adianta: — “Ela não sai de casa!”. A garota contradiz: — “O Clube da Cidade, na Barra Funda.”

Em que pese a situação econômica, o negro se diverte. A garotada abarrotava lugares que tocam *rap*, pagode e *reggae*, como o Sambarylove. Fim de expediente, a noite despertando, não há melhor lugar para aquecer as turbinas, namorar, do que beber algo ao som do piano no Bar Brahma, na Ipiranga com São João.

Inquieto, sei que toda terça-feira há pagode e, na quarta, *blues*, no Café Maravilha. *Jazz*? Vou ao Sanja, porão escondido na Frei Caneca. A qualquer hora da noite, o aconchego do Café do Bexiga, na Treze de Maio. Beleza, axé e magia, dentro da Soweto, na Rua João Moura.

Se, de tudo, restasse a pergunta: onde o lugar do negro? Digo que, certamente, não “estamos chegando daqui e dali, de todo lugar que se tem pra partir”, feito a letra de uma canção popular. Por onde quer que se ande em Sampa, não existe um lugar específico. Tudo nesta terra, um cadinho. Meu lugar, eu mesmo encarrego de escolher.

Paulo Colina é poeta e contista, autor de *Fogo Cruzado, Plano de Gol, A Noite não Pede Licença*, entre outros.

Bar e Restaurante Brahma: Avenida Ipiranga, 787/795, e Avenida São João, 677. Tel. 223-9810

Sambarylove: Rua Rui Barbosa, 42, Bela Vista, tel. 251-4774.

Café Maravilha: Rua Abílio Soares, 165, Paraíso, tel. 889-8721.

Sanja: Rua Frei Caneca, 304, tel. 255-2942.

Café do Bexiga: Rua Treze de Maio, 76, Bela Vista, tel. 259-6059.

Soweto: Rua João Moura, 734, Pinheiros, tel. 883-3054.



O poeta e contista Paulo Colina (de boina), pela noite negra de Sampa

Figura 15 - Artigo de Colina na edição especial do Jornal da Tarde, intitulada *O romance de um dia*⁹⁰.

⁹⁰ Fonte: ANGELO, Ivan, RIBEIRO, Teresa (Coord.); SERVA, Leão (Concepção). *O romance de um dia* – Facsimile completo da edição especial do Jornal da Tarde comemorativa da 14ª Bienal do Livro, inteiramente produzida por escritores. São Paulo: Jornal da Tarde, 1996. p.8E.



Figuras 16 e 17 - Fotos de Colina em edição especial do jornal *O Escritor* em homenagem ao autor, no ano de seu falecimento⁹¹.



Figura 18 - Foto de Paulo Colina presente nos originais de *Águas fortes em beco escuro* (199-).

⁹¹ Fonte: *O ESCRITOR: Jornal da União Brasileira de Escritores*. São Paulo, n.89, dez. 1999.. p.8.



Figura 19 - Paulo Colina em foto para a *Revista da Folha*, em 1996⁹².

⁹² Retirado de: LIMA, Claudia. Negras melodias. *Revista da Folha*, São Paulo, ano 5, n. 215, p.46, 02 jun. 1996