

Já é tempo de se questionar a forma como foi escrita a história do negro no Brasil, assim como sua contribuição nos domínios literários. Neste *Introdução à Literatura Negra*, Zilá Bernd encontra um paralelo entre as produções poéticas afro-brasileira e caribenha.

Ilumina, assim, algumas regiões da história da literatura brasileira que permaneceram à margem, lançando-as no debate crítico e no centro da discussão literária contemporânea. Prefácio de Irlemar Chiampi.

# ZILÁ BERND

## INTRODUÇÃO À LITERATURA NEGRA

Z. BERND  
INTRODUÇÃO À LITERATURA NEGRA

Capa: Camilla Casarino. Contra o livro: Irina de Arturo Carmassi

ISBN: 85-11-18130-X

brasiliense

editora brasiliense

# LEITURAS AFINS

- Escravidão Africana na América Latina e Caribe — *Herbert S. Klein*
- Escravidão e Invenção da Liberdade — *João José Reis (org.)*
- O Negro no Brasil — *Julio José Chiavenato*
- Ser Escravo no Brasil — *Katia Mattoso*

## Coleção Primeiros Passos

- O que é Negritude — *Zilá Bernd*
- O que é Racismo — *Joel Rufino dos Santos*

Zilá Bernd

## INTRODUÇÃO À LITERATURA NEGRA

João Batista de Moinhos

**editora brasiliense**  
**1988**

Copyright ©: Zilá Bernd

Revisão:

Tania N. Silveira  
José Waldir Santos Moraes

ISBN: 85-11-18130-X



editora brasiliense s.a.  
rua da consolação, 2697  
01416 - são paulo - sp.  
fone (011) 280-1222  
telex: 11 33271 DBLM BR

Glória a todas as lutas inglórias  
Que através de nossa história  
Não esquecemos jamais  
Salve o almirante negro  
Que tem por monumento  
As pedras pisadas no cais.  
(Mas faz muito tempo.)

“O Mestre Sala dos Mares”,  
Aldir Blanco/João Bosco

Para Alba e Edmundo.

Este livro é parte de uma investigação mais ampla efetivada para a elaboração de uma tese de doutoramento em Letras, apresentada em maio de 1987 na Universidade de São Paulo.

O título original da tese, que teve como orientador o Prof. Dr. Italo Caroni, do Departamento de Letras Modernas da USP, é "Vozes negras na literatura brasileira: contraponto com as literaturas de língua francesa do Caribe". A tese na sua íntegra encontra-se na Biblioteca da USP, recomendando-se sua consulta aos interessados em ter acesso ao farto material bibliográfico sobre literatura negra, não só brasileira como latino-americana, que ela contém.

## Índice

---

Prefácio — <i>Irlemar Chiampi</i> .....	9
Introdução .....	15
1. O que é literatura negra? .....	19
1.1 — A legitimidade da expressão .....	19
1.2 — A busca do conceito .....	21
2. A literatura negra antilhana .....	25
2.1 — Os denominadores comuns .....	25
2.2 — A prática da re-escritura .....	29
2.3 — Sob o signo da traição .....	31
2.4 — Tendências e perspectivas .....	36
3. As contraliteraturas: a sombra e a consagração .....	39
4. O "eu enunciador": o divisor de águas ....	47

5. Instituição x marginalidade .....	51
5.1 — Período pré-abolicionista .....	51
5.1.1 — O discurso parricida e fundador de Luís Gama .	51
5.1.2 — O discurso institucionalizado de Castro Alves ...	57
5.2 — Período pós-abolicionista .....	61
5.2.1 — O discurso <i>sobre</i> o negro: Jorge de Lima .....	64
5.2.2 — O discurso <i>do</i> negro: Lino Guedes .....	68
6. A literatura negra brasileira: suas leis fundamentais .....	75
6.1 — Emergência do eu enunciador ....	77
6.2 — Construção da epopéia negra .....	80
6.3 — A reversão dos valores .....	85
6.4 — Nova ordem simbólica .....	89
7. A poesia gerando o conceito de literatura negra .....	95
Bibliografia .....	100

## Prefácio

---

Nas suas soberbas *Lições de Filosofia da História Universal*, desenvolvidas entre 1822 e 1831, Hegel colocou a África fora do seu conceito de História Universal. Entendida esta como a “exposição do Espírito, de como o Espírito opera para chegar a *saber o que é em si*” — e tendo como modelo privilegiado a Europa —, evidentemente nem a África, nem a América Latina poderiam caber nela. Imaturos e impotentes, esses dois continentes não lhe pareciam aptos a realizar a Idéia da Razão: mundos de negros ou índios, seu destino era a condenação de vagar no estado natural, a menos que, pelo contato com o europeu colonizador — ou seja, tocados pelo Espírito —, essas hordas primitivas tomassem consciência de si e da liberdade para entrar no coro da História Universal.

Essa possibilidade foi outorgada por Hegel à

América, mas não à África. Enquanto a América — sobretudo a latina e indígena — era colocada como um futuro e, portanto, na condição de pré-história (quando aqui já havia proliferado uma esplêndida literatura e arte barrocas), à África sequer era vislumbrada uma futuridade. Alegava o filósofo alemão que a sua barbárie, violência e selvageria nada podiam prover à civilização; que, sem Estado ou Religião, esses negros praticantes da feitiçaria, do canibalismo, da poligamia, do despotismo e da escravidão estavam submersos na “arbitrariedade sensual”, ou, ainda, num “estado de inocência”, de “unidade entre o homem e a natureza”, que os impossibilitava de toda educação e desenvolvimento.

Não é preciso comentar aqui as contradições de Hegel em sua apreciação do mundo africano, nem a arbitrariedade espiritual das suas afirmações. Sua cegueira para o futuro é tão evidente hoje quanto a invisibilidade a que arrojou aquela humanidade negra. Suas frases deixam a descoberto a sua incompreensão e perplexidade diante desse Outro que ele qualifica de “mundo criança, envolto na negrura da noite”, numa metáfora reveladora dessa estranheza e distância que obscurece o objeto que não recai nos seus esquemas prévios de conhecimento. Pele negra, opacidade cultural — como poderia Hegel ver esses corpos, ouvir essas vozes, entender esses seres negros? Invisível, inaudível e ininteligível, essa humanidade ficou “condenada na terra” (para usar os termos de Frantz Fanon) por obra do pensamento racionalista que ordenou a nossa era moderna.

Lembrar as postulações de Hegel aqui, há mais de 150 anos de distância, não importa apenas para

comprovar a enorme influência que o seu pensamento teve no Ocidente, impregnando a visão da História como evolução. Importa, sobretudo, para assinalar a moldura filosófica em que se pode colocar *Introdução à Literatura Negra*. Neste trabalho de grande empenho intelectual — mas também de aproximação amorosa — Zilá Bernd dá-nos uma lição anti-hegeliana: mais do que demonstrar que os negros são passíveis de educação e desenvolvimento (assim seja pelo contato com o Espírito), contra a irredutibilidade de Hegel exhibe-nos, com segurança e pelo exemplo da poesia negra brasileira, o que aconteceu com os negros ao contato com o Espírito. Como os negros performaram o seu discurso, com os instrumentos do Espírito, para se posicionarem *contra o Espírito*. Uma vez ingressados para o curso da História, esses negros têm neste estudo as suas vozes audíveis, na reivindicação e protesto da sua poesia contra os sistemas hegemônicos e majoritários e desenhando, nos interstícios do seu discurso consciente, uma outra história que se quer também universal.

O núcleo que articula o material tão seriamente pesquisado pela Autora parece confirmar esse sentido que aqui anotamos. Trata-se de encontrar, na diversidade das expressões poéticas da nossa literatura negra e em paralelo com a poesia negra do Caribe, a *manifestação de um eu enunciador*, ou de *um sujeito da enunciação que se quer negro*. Manifestação, portanto, de uma subjetividade em que a consciência apresenta a intuição de uma objetividade — condição exigida pelo mesmo Hegel para a exibição do Espírito. Mas essa objetividade não é

Deus, nem a Lei, nem o Eterno, e sim o que Zilá Bernd chama de *negridade*. E aqui a consciência já não é da cor, como queria o movimento da negritude no Caribe dos anos 30 e 40; a afirmação já não se afina na marca étnica, mas em um *fazer historicizado* pela discriminação social e pelo preconceito racial. A diferença é enorme e pode subsumir-se naquela que vai entre um fato biológico e um fato histórico: entre uma condição inata e imutável — uma especificidade psicofísica elevada à categoria de uma “mística da raça” — e uma situação-no-mundo, um estar na relação dinâmica da história.

Na estratégia do discurso em primeira pessoa essa situação se expõe em sua plenitude, na constituição do sujeito do discurso poético, cuja palavração desvela a sua negridade. Mas, em que medida seria esta, finalmente, uma identidade? Diante do consenso teórico atual de que essa questão não se resolve pela postulação de uma Ontologia, um algo a alcançar como ponto terminal de uma busca, a identidade (no que pese o termo) só pode ser tomada como uma “síntese inacabada”, cuja modelização se perfaz pelas contínuas pressões sócio-culturais. Dentro dessa concepção antimetafísica — tão congenial a esses nossos tempos pós-modernos — a poesia negra brasileira constrói a sua identidade no próprio processo discursivo da sua indagação, onde (re)conhece o sentido de uma diferença.

No exame do sentimento dessa diferença pelos próprios poetas e na materialidade dos seus discursos poéticos, esse estudo mostra os caminhos desses escritores negros para desconstruir a imagem nega-

tiva construída pelo branco. Nas metáforas dessa fabulação dolorosa e reivindicativa desenha-se uma experiência histórica, num coro de vozes em contraponto que exigem a nossa atenção.

*Irlemar Chiampi*  
Universidade de São Paulo

## Introdução

---

*"A compreensão dos outros é um ideal  
contraditório: ela exige que mudemos sem mudar,  
que nos tornemos outros sem deixar de ser  
nós mesmos."*

Octavio Paz

Este livro corresponde a uma tentativa de pene-  
tear o pêlo no sentido inverso ao do seu crescimento,  
para utilizarmos uma figura criada por Walter Ben-  
jamin. Dito em outras palavras: colocamo-nos na  
mesma via apontada por Benjamin na qual a Histó-  
ria pode admitir mais de uma interpretação, permanecendo *aberta* a outras possíveis leituras.

Com relação à historiografia literária pode-se  
adotar a mesma postura: ler a história literária não  
como uma totalidade fechada, mas como possibili-



dade. Percebê-la permanentemente inacabada deverá permitir que autores ou movimentos possam transitar da esfera da sombra para a esfera da consagração.

Nosso intuito primordial é, pois, iluminar algumas das regiões da história da literatura brasileira que permaneceram, ou permanecem, à margem, trazendo-as à superfície para lançá-las ao debate crítico. Apontar as causas pelas quais, no mesmo período histórico, alguns textos não encontraram condições de legibilidade enquanto outros — utilizando a mesma temática — encontraram acolhida triunfal junto às várias instâncias legitimadoras será a contribuição que este livro pretende dar.

Partimos do princípio de que não é por *acaso* que determinadas obras não fazem fortuna crítica. Em muitos casos a resposta é bastante simples e prende-se à falta de qualidade estética. Mas como se explica que algumas obras, esquecidas na época de sua publicação, tenham seu valor reconhecido anos mais tarde? Ou então, que obras com grande repercussão no momento de sua publicação sejam hoje relegadas ao completo esquecimento?

Antes de responder a estas indagações, vejamos o exemplo do romance *O Gaúcho* (Garnier, 1870), que faz uma descrição típica do gaúcho, o qual é concebido como o herói legendário de um passado glorioso, reinando livre sobre o pampa ainda indiviso. Essa obra do romântico José de Alencar que, aliás, nunca visitou o Rio Grande do Sul, obtém grande sucesso literário, passando mesmo a fornecer o modelo para toda uma literatura que, até os anos 30, fixará a imagem do gaúcho a cavalo, o monarca das coxilhas. Exatamente dois anos mais tarde

(1872) Hernández publica *Martin Fierro*, representação realista da decadência do gaúcho que, banido de seu hábitat natural — o campo — entra em acelerado processo de marginalização. Conforme revelam as pesquisas de Donaldo Schuler (*A Poesia no Rio Grande do Sul*, Mercado Aberto, 1987), esse texto, que flagra a fase inicial da agonia do heroísmo gaúcho, permanecerá na obscuridade, isto é, à margem do campo literário instituído e só repercutirá no Brasil muitos anos mais tarde.

Essa evidência guiou nossa pesquisa em direção ao resgate de textos, que chamamos de literatura negra, os quais permaneceram ilegíveis na época de sua publicação. Não podemos ser ingênuos a ponto de ignorar os processos de manipulação que sofrem os textos literários e que seu sucesso ou seu esquecimento podem ser forjados de acordo com determinados interesses.

Nossa hipótese é a de que, em determinados contextos, as obras onde emerge *A Voz dos Vencidos*, representando a sua visão da História, não interessam à literatura enquanto instituição sendo, portanto, ignoradas.

Alegra-nos que este livro se inclua entre as publicações que pretendem assinalar criticamente a passagem do Centenário da Abolição da Escravatura — 1888/1988. Embora a data não esteja a exigir comemorações, aproveitá-la para redimensionar posições estratificadas, como as que, por exemplo, consideram que 13 de maio é a data gloriosa da libertação do homem negro, poderá ser de grande valia para a descoberta de realidades ocultas pelos estereótipos que atuam quase sempre como máscaras que camuflam a verdadeira imagem dos fatos.

Que se utilize esse Centenário para deslocar falsas proposições e que as datas verdadeiramente significativas para os negros no Brasil, como o 20 de novembro, morte de Zumbi dos Palmares em 1694, que é reivindicado como o Dia Nacional da Consciência Negra, possam ser reconhecidas e revalorizadas.

Já é tempo de se questionar a forma como foi escrita a história do negro no Brasil, assim como sua contribuição nos domínios literários, e esperar que o surgimento de uma anti-história e de formas de contraliteratura possam tirar da clandestinidade muitos fatos que, por ora, a cultura triunfante mascara.

## 1. O que é literatura negra?

---

*"Quando a América tiver um dia uma literatura avançada, não há dúvida de que os negros difundirão aí as idéias de sua antiga pátria."*

Ferdinand Denis, 1824.

### 1.1 — A legitimidade da expressão

Vivemos uma época em que se percebe uma rejeição ao furor classificatório das ciências humanas, em geral, e dos estudos literários em particular, furor este que leva, necessariamente, ao uso excessivo de rótulos resultando, muitas vezes, numa compartimentalização inoperante dos fatos literários.

De um lado observamos, portanto, um querer desvencilhar-se da asfixia que representa para alguns a circunstância de serem rotulados, pois consideram

que a criação literária transcende as delimitações impostas por fatores como geografia, nacionalidade, sexo, raça ou religião. Por outro lado verificamos, igualmente, a ânsia de certos grupos de se autoprotoclamarem pertencentes a determinada categoria. Existe essa tendência, por exemplo, entre os autores francófonos da África que, até os anos 60 — período em que se inicia o processo das independências das ex-colônias européias —, se apresentavam sob a denominação global de autores *africanos* de língua francesa e que, de 1975 para cá, introduzem o debate sobre a problemática da denominação: passarão a constituir-se por nações (congolesa, senegalesa, etc.), por etnias (iorubá, malinquê, etc.) ou como autores simplesmente, sem adjetivos?

Não temos aqui o intuito de aprofundar essa polêmica que vem sendo uma constante nos estudos literários em várias épocas. O que nos interessa, sobretudo, é discutir a questão da legitimidade da expressão *literatura negra*.

Na verdade, se pode ser nefasto colocar um autor ou um movimento, através de classificações muitas vezes arbitrarias e estereotipadas, em guetos, ou seja, em compartimentos estanques que certamente reduzem a recepção de sua obra, será igualmente nefasto ficar alheio às reivindicações do autor. Isto é, quando o desejo de um rótulo provém dos próprios autores, consideramos que este elemento não deva ser desprezado.

No que concerne à literatura negra, sua característica maior talvez seja aquela ligada aos procedimentos de (re)nomeação do mundo circundante. Ora, nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado. Em certa medida, a função da crítica tam-

bém é a de nomear: é tornando *visíveis* as descobertas feitas pelos autores que os críticos as transformam em história da arte ou, melhor, as legitimam. Assim, ao referendar uma expressão reivindicada pelos autores, a crítica está atuando como instância legitimadora dessa produção literária.

Nesta medida, a postura que adotamos foi a de partir do pressuposto de que existe uma literatura negra cujas constâncias discursivas trataremos de esboçar.

## 1.2 — A busca do conceito

*Literatura negra*: à primeira vista a expressão pode remeter a um conceito etnocêntrico e reacionário, pois é evidente que sensibilidade artística não constitui fator inerente a uma dada etnia. Assim, parecer-nos-ia totalmente descabido afirmar, por exemplo, que Carlos Drummond de Andrade é um grande escritor *branco*.

Se concordamos com Franz Fanon quando este afirma que “foi o Branco que criou o Negro” poderíamos concluir que, ao se autoprotoclamarem negros, os autores ainda uma vez estão enunciando seu discurso de acordo com o contrato estabelecido pelos brancos. Acreditamos, ao contrário, que o fato de assumirem essa nomeação, conscientemente, pode ser interpretado como um sinal de que os negros estão querendo *criar* a si mesmos e que uma das etapas deste processo seria justamente a de particularizar sua escritura, dando-lhe feição própria.

Neste sentido, é preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um *eu* enunciador que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em *primeira pessoa* parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos.

A consciência de um “existir negro” e de um passado histórico comum determinam a existência do que Jean-Claude Bajeux, em *Antilia Retrouvée*, chamou de “uma comunidade de situação que impõe sua estrutura a cada voz individual”.

Em síntese: a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e de sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma *escritura negra* vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro.

Na verdade, é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada *fora-da-lei*, durante o qual a

tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros.

Os mecanismos que regem a construção do discurso literário negro correspondem ao que Deleuze e Guattari<sup>1</sup> chamam de reapropriação de territórios culturais perdidos, vinculando-se a noção de *território* ao conjunto dos projetos e das representações de um grupo. Deste modo, o fazer poético passa a ser equivalente a um processo de *reterritorialização*, ou seja, a uma tentativa de recomposição de um sistema próprio de representações. O poema tem, portanto, sua gênese no desejo de reparar sucessivas perdas como a da memória da ancestralidade africana, da ação heróica nos quilombos, enfim da própria história, devendo suprir o *desterritorialização* e desvendar as “palavras de fogo, agasalhadas, tremescentes, na memória do Quilombo”, escamoteadas da “letra escrita dos homens”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Guattari, F. e Deleuze, G., *Kafka: por uma Literatura Menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

<sup>2</sup> Proença Filho, Domício, *Dionísio Esfacelado*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 78.

## 2. A literatura negra antilhana

---

*"A poesia negra descobre a porta de saída de um dilema que pesa sobre o escritor antilhano e sobre a sociedade antilhana. Aceitando-se negra, esta poesia abre o caminho de uma síntese. Ela tem um sentido. Ela indica a saída."*

Jean-Claude Bajoux, *Antilia Retrouvée.*

### 2.1 — Os denominadores comuns

Acreditamos na existência de fatores de *trans-textualidade* que põem os textos de literatura negra em relação. Dessa forma, analisaremos alguns denominadores comuns em textos das literaturas de língua francesa das Antilhas para tentar comprovar, nos capítulos seguintes, a presença dos mesmos elementos na literatura negra brasileira, todos eles emanan-

do de um mesmo tronco: o desejo do negro americano de proceder à sua própria leitura e interpretação do mundo.

Lylian Kesteloot,<sup>1</sup> através de um questionário aplicado a sete escritores antilhanos e a 13 escritores africanos, traçou um perfil da situação dos escritores negros. Consideramos interessante lembrar algumas de suas conclusões que poderão servir de ponto de partida para um confronto posterior com a literatura negra brasileira. Se foi possível para a autora da *Anthologie Nègro-Africaine* estabelecer denominadores comuns às literaturas de língua francesa da África e do Caribe, talvez também se possa — e esta é nossa proposta básica de trabalho — estender esses denominadores, ou alguns deles, à realidade dos autores que, no Brasil, procuram refletir no contexto literário sua experiência “vvida e intransferível” de descendentes de ex-escravos.

Analisando os dados obtidos com a enquete realizada, a autora aponta as seguintes características sobre os autores e/ou sobre as literaturas negras de língua francesa:

1) estas literaturas *integram a contribuição das literaturas africanas*, valorizando uma outra história e outros mitos, de modo a libertarem-se das influências da cultura européia;

2) os autores consideram-se como *porta-vozes do grupo* a que pertencem, conferindo grande importância ao papel do intelectual como “educador das massas negras”. Para Aimé Césaire (Martinica), “o

<sup>1</sup> Kesteloot, L., *Les Ecrivains Noirs de Langue Française*, 7.ª ed., Universidade de Bruxelas, 1977 (1.ª ed. 1961).

artista deve ser um inventor de almas”, enquanto Paul Niger afirma que “a literatura deve levar à reflexão, ser a ocasião de uma tomada de consciência, de um questionamento das noções estabelecidas”. É missão da literatura *contribuir para a libertação do povo*: libertação não apenas política, mas mental, fazendo-o compreender em que consiste a liberdade;

3) os escritores preferem falar em *originalidade cultural* do que em negritude, por considerarem que essa nova expressão tem a vantagem de não comportar nenhuma conotação racial, acentuando a responsabilidade dos escritores em se articularem em torno de uma “civilização comum”;

4) os temas principais abordados são: *dominação ocidental; escravidão, privação de liberdade; miséria; vida tradicional*, resgatando aspectos das culturas autóctones. Os temas da problemática social (sentido comunitário, solidariedade) predominam sempre sobre os temas individuais: *eu* sempre corresponde a *nós* (povo). Os temas do sofrimento e da revolta aparecem constantemente;

5) os principais gêneros praticados são, em ordem decrescente, *poesia e romance*. Até 1947, predominância absoluta da poesia, após o que o romance recuperou seu atraso. “Quando em um ‘contexto dramático’, isto é, em presença de um mundo que recusamos e que gostaríamos que fosse diferente, no qual a ação direta no sentido de sua transformação real é, ou parece ser, impossível, a poesia, ‘forma transitória de combatividade’”, diz Fanon, “serve de compensação oral”;<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 309.

6) a maioria dos escritores está engajada em uma *ação política ou sindical* paralela a suas reivindicações literárias;

7) os escritores consideram-se *engajados* e definem este engajamento: a) pelo “compromisso em expressar a verdadeira realidade de seu povo”; b) pela contribuição que a literatura trará “ao progresso dos povos negros”; c) pelo comprometimento na luta em favor das independências e, conseqüentemente, de uma cultura “positiva e fecunda”;

8) a literatura tende a tornar-se *menos combativa* à medida que alguns objetivos vão sendo alcançados. “A obra literária tem uma significação política, mas devemos recusar fazer política escrevendo”, afirma Edouard Glissant (Martinica), lamentando que a literatura negra atual seja — quase sempre — uma literatura de combate.

Não devemos esquecer que tal pesquisa foi concluída em 1959. Desde então essa última tendência acentuou-se e a maioria dos escritores optou por exercer sua crítica ao sistema por via indireta, buscando aperfeiçoar o nível estético de suas produções.

L. Kesteloot conclui afirmando que a fórmula de Jacques Stephen Alexis (Haiti) parece condensar os três objetivos fundamentais da literatura negra atual:

- 1) exprimir as lutas e os dramas dos povos negros, mas com preocupação artística;
- 2) distanciar-se dos cânones ocidentais;
- 3) apoiar-se nos “tesouros culturais do solo negro”.

Além destas características levantadas pela pesquisadora belga, atualmente lecionando na Universidade de Dacar, no Senegal, parece-nos de grande importância mencionar um procedimento que se constitui igualmente em uma constante discursiva da literatura negra do Caribe: a prática da re-escritura.

## 2.2 — A prática da re-escritura

As literaturas negras no Novo Mundo têm sua origem na crise de consciência do sujeito dominado (colonizado), que pretende a transformação do estatuto colonial pelo acesso ao discurso poético. “Sua enunciação tem por objetivo arrancá-lo do nada em que a opressão o manteve por tão longo tempo, testemunhar sua presença no mundo e sua verdadeira experiência da história. Polêmico, o discurso afro-antilhano se propõe a restabelecer uma verdade até então deliberadamente abafada”.<sup>3</sup>

Diante desta negação de seu *eu*, de sua consciência e da consciência de toda a comunidade à qual pertence, o negro se revolta contra a ordem colonialista onde ele é “aquele-que-é-olhado” e o branco “aquele-que-olha”. Daí o movimento de transformação dos modelos literários oferecidos pelo discurso dominante. Dentro desta perspectiva, a noção de intertextualidade torna-se essencial para a compre-

<sup>3</sup> Toumson, R., “Les écrivains afro-antillais et la ré-écriture”, *Europe*, 58 (612): 115-27, abr. 1980.

ensão da literatura que será o cenário do diálogo estabelecido com as obras tidas como paradigmáticas.

Se “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, como postula Julia Kristeva, muitas obras de literatura dominante serão a fonte do aparecimento de obras da literatura antilhana. Roger Toumson estudou o diálogo existente entre *Tempest*, de Shakespeare, e *Une Tempête*, de Aimé Césaire, e entre *La Gloire des Rois*, de Saint-John Perse, e *Les Indes*, de Edouard Glissant.

Para esse crítico, os autores do Caribe transformam os textos-fonte revertendo-lhes o ponto de vista. Enquanto Perse escreve para consagrar, para fazer o elogio dos vitoriosos conquistadores sem dar importância aos vencidos e conquistados, o martinicano Edouard Glissant deplora a destruição provocada pelos primeiros e rende homenagem às vítimas. Se para Perse o herói é Fernão Cortês ou Pizarro, Glissant, “determinado a dizer a totalidade do acontecimento, canta, sem apagar a presença histórica fecundante do conquistador, Montezuma, Atualpa e Toussaint Louverture”<sup>4</sup> prestando, assim, um tributo aos esquecidos.

No momento em que nos propomos a assinalar os marcadores e as recorrências da literatura antilhana, esse aspecto da re-escritura ideológica de autores europeus estaria entre os elementos importantes a serem destacados e Toumson o considera quase que como a lei geral de engendramento do discurso por ele denominado de afro-antilhano. Conclui seu ensaio com uma indagação: “Embora crítica, a re-escritura afro-antilhana não terá o respeito da auto-

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 125.

ridade de sua fonte? Sua pressuposição não será também a confissão de uma impotência em realizar uma espécie de saída radical para fora do discurso dominante?”<sup>5</sup>

Acreditamos que não: a paródia não pode ser tomada como uma impotência, na medida em que a destruição desencadeada pelo texto parodístico é uma força em si mesma. Além disto, os autores estudados por Toumson não se limitaram à paródia, tendo criado obras que são marcos na literatura universal como *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (Césaire) e *Le Quatrième Siècle* (Glissant), que acaba de ser traduzido para o português (Guanabara, 1987).

O fato é que, alternando momentos de *destruição* e de *absorção*, os textos literários antilhanos representam, depois dos movimentos de tomada de consciência, portanto a partir de 1930, o momento da *reafirmção*.

### 2.3 — Sob o signo da traição

Qualquer tentativa de caracterizar a literatura antilhana deverá passar, inicialmente, pela evidenciação de dois aspectos fundamentais: 1) a tradição oral (oralitura); 2) o *créole*, língua autóctone, falada por toda a população em situação familiar.

Na verdade, estes dois aspectos estão entrelaçados na medida em que os contos populares, lendas, provérbios, ditados e canções, assim como os rituais

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 127.



do vodu, são em *créole*, o que determina o fenômeno da *diglossia* que é “a situação de uma comunidade onde há uma língua oficial e onde há uma língua nacional, de uso privado”. Esse caráter diglósico reinante nas ilhas do Caribe, que Césaire prefere chamar simplesmente de bilingüismo para desfazer a supremacia de uma língua (o francês, “língua de cultura”) sobre a outra (o *créole*, língua falada), determina, desde que começou a se desenvolver o espírito de nacionalismo e orgulho de ser negro, um impasse para o escritor que se vê diante deste verdadeiro dilema tão bem expresso por Léon Laleau (1915) em seu poema intitulado “Traição”:

Ce coeur obsédant, qui ne correspond  
Pas avec mon langage et mes costumes  
Et sur lequel mordent, comme un crampon  
Des sentiments d'emprunt et des coutumes  
d'Europe, sentez-vous cette souffrance  
Et ce désespoir à nul autre égal  
D'appriivoiser avec des mots de France,  
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?

(in *Anthologie de la Poésie Haïtienne*, U. Laval)

(Este coração obsedante, que não corresponde  
À minha linguagem nem a meus costumes  
E que é atormentado  
Por sentimentos de empréstimo e por costumes  
Da Europa, você compreende este sofrimento  
E este desespero inigualáveis  
De aprisionar com palavras da França  
Este coração que veio do Senegal?)

Segundo Maximilien Laroche, a literatura haitiana está tão fortemente impregnada da atmosfera da oralidade (em *créole*) que se torna mais exato

falar de *literatura diglósica* ou, melhor, “de uma escritura que, inspirando-se sempre de uma oralitura em haitiano, opta, entretanto, segundo os lugares, os momentos, os indivíduos e os assuntos, por traduzir esta inspiração ora em francês, ora em haitiano”.<sup>6</sup>

Na realidade, contudo, a produção literária em francês é muito mais abundante, pois esta opção corresponde ao desejo dos autores de serem conhecidos além das fronteiras de suas próprias regiões. Glissant confessa sua recusa em escrever em *créole* porque isso representaria limitar a recepção de sua obra unicamente a seus compatriotas da Martinica, pois nem mesmo os demais antilhanos seriam capazes de entendê-la, dado que o *créole* se modifica em cada região. Logo, a “traição” representa a opção pela universalidade.

Apesar disso, a partir de 1950, verificou-se um crescimento das obras em *créole*, pois há toda uma linha de intelectuais que acreditam que, com o passar do tempo, haverá mais pessoas alfabetizadas em *créole* — que começa a ser ensinado na escola, ao lado do francês — o que determinará um aumento do consumo de literatura nessa língua e o conseqüente decréscimo da literatura de expressão francesa. Este dado, contudo, não modifica as condições de recepção a nível internacional: a fortuna crítica das obras, no exterior, estará sempre ligada à adoção da língua francesa.

Esta será, na realidade, a grande contradição, principalmente no Haiti, para o escritor: ao mesmo tempo que ele quer falar ao público de seu país, quer ser ouvido pelo público estrangeiro, o que o

<sup>6</sup> Laroche, M., *La Littérature Haïtienne*, Ottawa, Lèmeac, 1981, p. 39.

faz escolher a língua francesa. Essa contingência gera, necessariamente, um problema de identidade, pois como argumenta Laroche, a língua “não é mais do que a matriz onde esta prática que é a ideologia adquire sua forma primeira e sua orientação”.<sup>7</sup> Embora escrever em *créole* não seja a panacéia universal contra os malefícios da alienação, seria ao menos a garantia de refletir a partir da ideologia nacional e não de uma ideologia estrangeira.

Sobre essa questão Maximilien Laroche sustenta a tese de que a passagem do francês ao *créole*, que se intensifica a partir dos anos 50, é reveladora de que o sujeito — escritor — excluído durante séculos do diálogo com o colonizador, aceita sua exclusão a fim de poder, de ora em diante, conduzir seu próprio diálogo.

Embora não caiba nas intenções deste livro alongar a argumentação sobre as vantagens e desvantagens de um discurso poético em língua crioula, cabe sublinhar sua importância para a compreensão da literatura antilhana, considerando-se que a linguagem é “a própria consciência do homem” e que para romper “o círculo maléfico da violência entre os homens, é preciso às vezes, mudando a linguagem, reverter o movimento pelo qual a consciência apreende o real”.<sup>8</sup>

Efetivamente, a criouliidade funciona como um símbolo de resistência, uma forma de contraviolência, pois em sua origem ela atuou como o meio de comunicação dos quilombolas para não serem enten-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>8</sup> Laroche, M., “Violence et langage dans les littératures d’Haïti et des Antilles Françaises”, *Présence Francophone*, (16): 121.

tidos pelos senhores brancos. Tendo surgido como uma espécie de código secreto, como semântica da escamoteação, o *créole* é utilizado por muitos poetas como um símbolo de rebeldia e independência: abandonar a língua do colonizador e adotar a do povo pode ser o ponto de partida para a reconquista de sua identidade.

Glissant traz uma decisiva colaboração a essa questão, redimensionando-a do ponto de vista da teoria da Relação. Estabelecida a relação entre língua e linguagem, o poeta martinicano sente, em seu fazer poético, que a língua crioula irriga sua prática escrita do francês: sua linguagem provém dessa simbiose desejada e dirigida por ele próprio.

No limite, a problemática do multilingüismo — que pode ser devastador — encontrará uma solução se for consentido e corresponder a uma escolha consciente e livre da comunidade e não a algo imposto e institucionalizado. Relativizar a língua francesa corresponde à prática — consciente e livre — de justapor língua e linguagem. Ficaria, assim, estabelecida uma nova fórmula para o diálogo: “Eu te falo em tua língua, mas é na minha linguagem que eu te compreendo”.<sup>9</sup>

Em síntese, o conflito *créole* — língua vernacular — x francês — língua veicular — reproduz, no espaço literário, o conflito colonizado x colonizador, que se encena no espaço histórico, representando, em última análise, a luta entre a civilização da escrita e a civilização oral.

<sup>9</sup> Glissant, E., *Les Discours Antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 322.

2.4 — *Tendências e perspectivas*

Efetivamente, a oposição dominante/dominado, apesar de todo o processo evolutivo pelo qual passou a poesia negra desde Aimé Césaire (1936) até hoje, parece continuar aflorando nos poetas da atualidade, evidenciando-se a nível do discurso pela divisão clara entre *eu* e *eles*. O texto poético erige-se a partir do confronto de suas galáxias: de um lado, a galáxia do *eu* (que muitas vezes se dilui no *nós* coletivo), representando a comunidade em busca de sua auto-definição, e, de outro, a galáxia do *eles*, representada pelo “outros”, isto é, os “senhores”, os “traidores”.

A questão identitária ainda é, para muitos autores, o elemento basilar sobre o qual constroem seu fazer poético. Assim, o poema como ato de acusação, como “grito de fera ferida”, característico da fase da negritude combativa, ressurgiu em certos autores dos anos 80, como Gérard Etienne (Haiti),<sup>10</sup> para quem os traços que tornaram a poesia negra tão fortemente particularizada e que se centram no sentimento de pertencer a um mesmo “país natal”, território ficcional onde se encontram todos os “condenados da terra”, independentemente do continente em que habitam, ainda constituem a matéria privilegiada da produção literária.

O próprio Aimé Césaire, autor do antológico *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, primeiro poema épico no qual o herói é o povo negro vencido e hu-

<sup>10</sup> Etienne, G., *Cri pour ne pas Crever de Honte*, Montreal, Nouvelle Optique, 1982.

<sup>11</sup> Ver Glissant, Edouard, *op. cit.*, nota 9.

milhado, permanece fiel ao que ele chamou de “postulação agressiva da fraternidade”, iniciada com o Movimento da Negritude nos anos 30. O poeta-profeta faz, em *Ferremets* (Paris, Seuil, 1960), a utilização dos mesmos símbolos que pontuaram um discurso cuja força persuasiva lhe valeu ressonância internacional. Os principais símbolos césairianos, que conferiram ao *Cahier* poder quase mágico de mobilização, reaparecem nos poemas da década de sessenta, revelando uma continuidade discursiva através da qual fica comprovado que a poesia como ato de desestruturação da visão preconceituosa do negro ainda é a expressão maior desse *paraíso submetido* que é o Caribe.

Assim “vulcão”, como símbolo da “agressividade revolucionária do negro”; “ondas” e “turbilhão”, como símbolo da “revolução purificadora”; “mar” e “pássaros do vento”, simbolizando o renascimento da raça, “ferro vermelho”, a escravidão e “sol lembrado”, a energia vital, que povoaram o *Cahier*, renascem nos textos mais recentes de Césaire.

Paralelamente a esse tipo de proposta vêm associar-se outras que amplificam a questão e a direcionam no sentido da libertação da busca exclusiva da *condição negra*, considerada asfixiante, rumando para a conquista de uma *condição humana*. O escritor apropria-se cada vez mais da tradição oral popular através da qual ele se interroga sobre seu próprio discurso, isto é, sobre sua própria consciência.

As palavras-chaves são agora *síntese* e *superacção*, *relação* e *antilhanidade*, correspondendo à tentativa de dinamizar o conceito de identidade. A relativização da busca de identidade traduz a postura dos autores como a de eternos andarilhos à procura

não somente de sua autodefinição, mas de sua colocação em relação ao outro. O questionamento se desdobra agora também para o plano da alteridade, revelando a compreensão de que o autoconhecimento passa pelo conhecimento e aceitação do outro e do respeito ao "direito à diferença".

Essa síntese, contudo, só se viabilizará quando os fantasmas da alienação estiverem definitivamente exorcizados. De outro modo, o discurso da síntese resultará em um discurso vazio e estéril, pois não se pode esquecer que a postulação da condição humana universal passa, como salientou Nicolas Guilén, pela aceitação de alguns particularismos. Para o poeta cubano, o desejo de *ser América*, isto é, de ampliar as fronteiras de sua busca *identitária* e de estabelecer o diálogo cultural entre as Américas, passa pela aceitação de sua condição de cubano, de negro e de espoliado à qual nunca pretendeu renunciar.

### 3. As contraliteraturas: a sombra e a consagração

---

"A literatura negra é aquela que trafega na contramão."

Antonio Candido, a respeito da obra de Luís Gama.

No domínio da música popular, para que uma canção atinja a consagração, é necessário um longo processo onde interagem muitos fatores como: letristas, compositores, cantores, editores de disco, comentaristas de rádio e tevê, etc. Toda esta equipe se organiza não apenas em função das expectativas do consumidor médio, mas também para suscitá-las.<sup>1</sup>

Igualmente, em relação a uma obra literária,

<sup>1</sup> Ver Dubois, Jacques, *L'Institution de la Littérature*, Bruxelles, Nathan/Labor, 1978.

diversas são as *instâncias legitimadoras* que atuam, condicionando sua trajetória e determinando sua fortuna crítica. Embora a função dessas instâncias seja freqüentemente minimizada, segundo Bourdieu,<sup>2</sup> elas possuem uma influência decisiva na admissão ou na exclusão de uma obra da história literária ou, melhor, são elas que, em grande parte, ditam os espaços que determinada obra deverá ocupar: se os da sombra ou os da consagração.

Dessa forma, algumas instâncias são diretamente responsáveis pela *emergência* das produções literárias, como revistas, jornais, editoras e livrarias; outras lhes trazem o *reconhecimento*, como a crítica e a historiografia literárias, enquanto outras garantem sua *consagração*: prêmios e academias, reservando-se à escola e às bibliotecas a sua *conservação*.<sup>3</sup>

Dentro desse enfoque é possível avaliar a repercussão que poderá ter, no que concerne à recepção de uma obra literária pelo público, uma falha ocorrida em qualquer um dos elos dessa corrente. Basta que um deles se rompa para que o processo todo fique prejudicado.

A constatação da existência dessas injunções, que interferem na formação da literatura como instituição, pode dar-nos a chave para a compreensão do destino das criações artísticas: o valor estético não é a determinante única da sacralização de uma obra, nem de seu banimento para as regiões da sombra e do esquecimento.

Assim, é nossa hipótese que quanto maior o potencial revolucionário e desagregador da ordem

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre, "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique*, (22): 49-126, 1971.

<sup>3</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 87.

vigente que uma obra contiver, tanto maior será o risco de que uma das instâncias acima mencionadas venha obstaculizar seu percurso e sua conservação.

Dubois, em *L'Institution de la Littérature*, considera como *minoritárias* as "produções diversas que a instituição exclui do campo da legitimidade ou que isola em posições marginais no interior deste campo".<sup>4</sup> "Minoritário" aqui associa-se não ao fato de essa literatura ser das "minorias", mas ao fato de ser "minorizada" pela instituição literária que, assim procedendo, valoriza a "boa" literatura. Ocorre, contudo, que essas literaturas minoritárias muitas vezes concernem a vastos setores da população.

Gostaríamos de poder afirmar que aqui se enquadram as criações artísticas que consideramos como *literatura negra*: apesar de manifestarem uma reação contra o sistema dominante, a qual interessaria ao menos a 40% da população, portanto a aproximadamente 50 milhões de pessoas, no caso do Brasil, elas ocupam um espaço exíguo no panorama literário nacional.

Em literatura negra, a opção do poeta de *ser negro com os negros* projeta um desequilíbrio na estrutura do discurso poético. Essa atitude do poeta de colocar-se em uma posição marginal junto com os grupos marginalizados cuja voz quer tornar audível torna-se tão ameaçadora quanto a de um dinamiteiro ao utilizar a dinamite para fazer voar pelos ares determinado alvo.

Nesta medida, a literatura negra vai construindo-se como *literatura menor*, definida por Deleuze e Guattari como a que apresenta condições revolu-

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 130.

cionárias no seio da literatura estabelecida (ou grande literatura). O termo *menor* não tem, portanto, nada de pejorativo, embora não seja o mais adequado porque pode ser associado, da mesma forma que o termo *marginal*, a critérios depreciativos.

Se verificarmos os elementos que caracterizam essa literatura menor constataremos que eles correspondem às linhas de força do que temos aqui definido como literatura negra:<sup>5</sup>

a) presença de um forte coeficiente de desterritorialização. Entendendo-se *território* como o conjunto de projetos e de representações dos indivíduos,<sup>6</sup> *desterritorialização* corresponde ao sentimento de perda dessas referências. Neste sentido, a literatura negra se organiza como revide aos movimentos contínuos de destruição dos territórios culturais negros e como tentativa de resgatá-los para investi-los de novas significações;

b) predominância do político. O caso individual é imediatamente ligado ao fato político. Assim, ao narrar um drama existencial provocado pelo racismo, por exemplo, o autor amplifica-o, conferindo-lhe um alcance político, pois ele passa a representar a condenação não apenas daquele ato isolado, mas da sociedade que o autoriza;

c) emergência da enunciação coletiva e revolucionária. A função da literatura é interpretar a consciência coletiva e nacional e convocar a uma solidariedade ativa. A situação do escritor, muitas vezes afastado espiritualmente de sua comunidade de ori-

<sup>5</sup> Deleuze, G. e Guattari, F., *Kafka: por uma Literatura Menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 25-42.

<sup>6</sup> Guattari, F. e Rolnik, S., *Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986.

gem, confere-lhe os meios de exprimir uma comunidade potencial para a qual vislumbra uma função de reapropriação dos referentes perdidos.

Muitas vezes a dita literatura menor não se alinha, do ponto de vista formal ou, melhor, das técnicas ficcionais de que se vale, entre as vanguardas de sua época, utilizando, ao contrário, formas literárias já superadas ou gastas. Tomando-se o exemplo da literatura negra brasileira, constatamos que alguns autores na década de 1960 empregam fórmulas parnasianas há muito abandonadas pelos autores da literatura autorizada. Este procedimento pode ser interpretado não como imitação tardia, mas como um processo de *apropriação* de elementos até então reservados às elites dominantes. Ocorre também que a transformação a que a literatura menor se propõe é de outra ordem, situando-se no nível do discurso. É pela fala que o autor subverte a instituição, passando a trafegar na contracorrente.

Por construir-se, pois, no contrafluxo, é que Mouralis cria a expressão *contraliteratura*, a meu ver mais adequada para designar este tipo de ação literária. Para este crítico, as contraliteraturas se constituem no momento em que surge um discurso "que se assume tão completamente que nem um outro, de ora em diante, poderá ocultá-lo ou desviá-lo".<sup>7</sup> Caracterizando-se por uma postura crítica no interior do campo literário instituído, a contraliteratura se estrutura como constestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante.

Os textos da contraliteratura quase sempre se afastam de uma tradição de construção eufórica ou

<sup>7</sup> Mouralis, Bernard, *Les Contre-Littératures*, Paris, PUF, 1975, p. 11.

ufanista que encobrem a realidade. Organizando-se como *contradição* a esse tipo de retórica grandiloqüente, que camufla os aspectos deprimentes da sociedade como miséria, guerra, racismo, subdesenvolvimento, etc., ela abre uma brecha para o aparecimento da realidade oculta, permitindo ao mesmo tempo o resgate da imagem real do homem e a emergência de um discurso de resistência à opressão.

Donaldo Schuler, analisando a poesia do Rio Grande do Sul, opõe os textos de exaltação da figura do gaúcho, que ele chama de textos monárquicos porque evocam a figura mítica do gaúcho como “monarca das coxilhas”, aos que desvendam a realidade, considerados como textos arcaicos, por brotarem das origens. Para o crítico rio-grandense esse texto de oposição, “como não tem pretensões de agradar o gosto da classe bem situada penetra nos lugares escusos, acolhe o vocabulário e a sintaxe coloquiais. Despido de requintes, executa a análise individual, interpessoal, situacional. Como não lhe interessa enobrecer o observado, abre-se ao mundo em sua heterogeneidade e complexidade, sem recusar o diferente e o abjeto”.<sup>8</sup>

Qualquer que seja a terminologia adotada: literatura menor, minoritária, texto arcaico ou contraliteratura, o fato é que existe sempre no campo literário instituído uma tensão ameaçando constantemente sua unidade. Por violarem as regras do contrato de escritura em vigor e por permitirem que venha à tona o homem concreto e sua denúncia esses textos, que navegam na contracorrente literária, vão

<sup>8</sup> Schuler, Donaldo, *A Poesia no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 50.

se manter, ao menos por algum tempo, nas fronteiras da marginalidade, se não completamente marginais.

A ocupação dos espaços da consagração ou da sombra parece não estar vinculada somente ao valor estético das produções artísticas, mas à capacidade que possui uma sociedade, num determinado momento histórico, de defrontar-se com sua própria realidade, de revelar as caras escondidas atrás das máscaras.

#### 4. O «eu enunciadador»: o divisor de águas

---

*"Ser negro significa viver sua identidade como questão."*

Paráfrase de Milan Kundera em referência  
à identidade dos quebequenses.

Flávio Aguiar, analisando a obra de José de Alencar, afirma que *O Guarani* se constitui em um divisor de águas na literatura brasileira. Nesta obra o autor descreve de modo tão exemplar uma paisagem brasileira que, depois disto, nenhum outro autor ousou recorrer a imagens e a elementos da história portuguesa para escrever um romance no Brasil. Por isso *O Guarani* é um marco em nossa literatura, na medida em que impõe uma utilização dos recursos nacionais como elemento-chave da composição literária.

Em pesquisa que realizamos<sup>1</sup> sobre a literatura



sul-rio-grandense estabelecemos como divisor de águas no regionalismo gaúcho a passagem de uma consciência ingênua da realidade, que levou os autores a idealizarem a figura do gaúcho a cavalo, senhor dos pampas, monarca das coxilhas, a uma consciência crítica, que impôs uma nova vertente regionalista — que chamamos de *dissidente* — e que introduziu na criação literária a imagem da nova realidade que surgia no Rio Grande do Sul, a do gaúcho a pé, campeiro marginalizado, expulso do campo para a periferia das cidades, pela mudança nos modos de produção das fazendas.

Seguindo por essa mesma trilha observamos que o tema do negro sempre esteve presente na literatura brasileira, embora quase sempre de forma estereotipada. Se essa temática pode remontar ao período colonial, com Gregório de Matos, passando pelo romantismo, com Castro Alves, e chegando aos dias de hoje, com Jorge Amado e muitos outros, que fator será o determinante da fissura a partir da qual se pode falar em *literatura negra* e não mais apenas em temática do negro e da escravidão?

Acreditamos que esse demarcador de fronteiras é o surgimento de um *sujeito-de-enunciação* no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos.

Analisando a poesia lírica, Kate Hamburger considera-a como “o enunciado de um sujeito-de-enunciação. O muito discutido eu lírico é um sujeito-de-enunciação”.<sup>2</sup> Definindo enunciado como a enunciação de um sujeito-de-enunciação sobre um objeto-

<sup>1</sup> Bernd, Z., “O gaúcho a pé”, Porto Alegre, UFRGS, 1979. Dissertação de Mestrado (mimeo.).

de-enunciação, a autora distingue sujeito-do-enunciado (gramatical) do sujeito-de-enunciação (abstrato, podendo ser interpretado de vários modos).

Em *A Lógica da Criação Literária* há também referência ao poema político, particularmente interessante à nossa análise da poesia negra no Brasil a qual é, antes de tudo, uma forma engajada de poesia. K. Hamburger mostra que a poesia política aponta para o objeto: a experiência política é o objeto do poema, aproximando-se, portanto, do enunciado de comunicação objetiva. Haveria, contudo, uma diferença entre a correlação lírica sujeito-objeto e o enunciado puramente comunicativo informacional: o objeto não é alvo, mas motivo. Assim, a poesia lírica, embora sendo um enunciado de realidade (o sujeito-de-enunciação lírico faz da vivência do objeto o conteúdo da enunciação), não tem função num contexto real.

A seguir, a autora levanta a questão ainda não resolvida da identidade ou não do *eu lírico* com o *eu do poeta*. Não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o eu do poeta. Entretanto, o sujeito-de-enunciação é sempre idêntico ao autor de um documento real, logo o sujeito-de-enunciação lírico deve ser idêntico ao poeta, enquanto tal (não enquanto indivíduo do mundo real).

“A identidade lógica não significa aqui que todo enunciado de um poema, ou o poema todo deva coincidir com uma experiência real do sujeito poeta.

<sup>2</sup> Hamburger, K., “O gênero lírico”, in *A Lógica da Criação Literária*, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 167-209.

(...) A vivência pode ser 'fictícia', no sentido de inventada, mas o *sujeito vivencial* e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício."<sup>3</sup>

Interessa-nos observar de que modo, na poesia negra, esse sujeito-de-enunciação, *eu* lírico ou *eu* enunciador pode ser interpretado como um elemento portador de uma intencionalidade nova no âmbito da literatura brasileira.

Esse *eu* lírico em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso — uma *semântica do protesto* — ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 197.

## 5. Instituição x marginalidade

---

"Seu verso é leve como a flecha; silva, vai direto ao alvo, crava-se e fica vibrando."

Coelho Neto sobre Luís Gama.

### 5.1 — Período pré-abolicionista

#### 5.1.1 — O discurso parricida e fundador de Luís Gama (1830-1882)

"Quero ser poeta, não me importo se a via que sigo é torta."<sup>1</sup> Com estes versos Luís Gama mostra ter consciência de que vai seguir por outra via que não a tradicional, que vai situar-se na faixa do con-

<sup>1</sup> Gama, L., *Trovas Burlescas*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Bentley Junior, 1904, p. 16.

tra-estilo. Uma poesia até aqui tida como menor no conjunto da literatura brasileira pode adquirir outro realce se aceitarmos que as *Trovas Burlescas* (TB) situam-se ao nível da paródia. Ao assumir uma atitude contra-ideológica, “a paródia foge ao jogo dos espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’”.<sup>2</sup>

Invocando a “musa de Guiné”, cor-de-azeviche, e querendo que o mundo o veja como um “Orfeu de carapinha”, o autor injeta para o texto imagens invertidas, desviadas de sua ordem habitual, subvertendo os cânones tradicionais da invocação às musas e da utilização dos mitos, pondo-se como “modelo negativo” do Condoreirismo de sua época (alguns versos são de 1861, outros de 1867) e ao Parnasianismo que se anuncia.

Com o poema “Quem sou eu?”, Luís Gama funda uma linha de indagação sobre a identidade do negro que será retomada a partir de 1960, portanto um século mais tarde, quando da emergência da mobilização negra no Brasil.

Na epígrafe desse poema, a interrogação enfática:

Quem sou eu? que importa quem?  
Sou um trovador proscrito  
Que trago na frente escrito  
Esta palavra — Ninguém!  
(TB, p. 110-4)

e o aparente paradoxo: de um lado a afirmação de uma identidade — “Sou um trovador proscrito” —

<sup>2</sup> Sant’Anna, A. R., *Paródia, Paráfrase & Cia.*, São Paulo, Ática, 1985, p. 29.

e, de outro, o pólo da negatividade — “Sou ninguém”.

Entretanto, essa dualidade explica-se na medida em que atentarmos para a consciência que o poeta tinha de ser “proscrito”, isto é, de estar fora da lei, na contramão, por introduzir um estilo que invertia os padrões de sua época e, ao mesmo tempo, de ser “ninguém” para a sociedade escravagista, dada a sua condição de negro.

“Quem sou eu?” vai no contrafluxo das escolas literárias do século XIX por revogar, no campo poético, o sistema de hierarquia social que exigia respeito e reverência à nobreza e a outros representantes da classe dominante. “Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria *carnavalesca* específica: o livre contato familiar entre os homens”.<sup>3</sup>

Devolvendo ao branco a “pedra” que este lhe atirara, chamando-o pejorativamente de *bode*, Luís Gama reverte o esquema tradicional, destronando as elites e abolindo a desigualdade:

Aqui n’esta boa terra  
Marram todos, tudo berra  
Nobres, condes e duquezas,  
Ricas damas e marquezas,  
Deputados, senadores  
.....  
Frades, bispos, cardeais  
.....  
Em todos há meus parentes  
Entre a brava militança  
Fulge e brilha alta *bodança*.  
(TB, p. 113)

<sup>3</sup> Bakhtin, M., *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 106.

Neste discurso carnavalesado, caracterizado pela abolição da desigualdade entre os homens, é recorrente a alusão ao elevado percentual de sangue negro existente na composição étnica brasileira, o que deveria gerar um sentimento de igualdade.

Pois si todos têm rabicho  
Para que tanto capricho?  
Cesse, pois a matinada,  
Porque tudo é bodarrada.  
(TB, p. 114)

Como na época do carnaval, no poema de Luís Gama todos são um. A paródia exerce aqui plenamente sua função desmistificadora; ao mesmo tempo que nega o discurso branco que associa negro a bode, constrói um discurso ambíguo no qual o pejorativo passa a ser associado a negros e brancos de todos os níveis sociais, numa proposta de nivelção.

Essa rejeição em aceitar a palavra *bode* como ofensa e, ao mesmo tempo, sua utilização com humor e ironia é um índice de rebelião semelhante ao que levou os negros do Caribe a rejeitarem a conotação pejorativa de *nègre*. Logo, pode-se considerar esse poema de Luís Gama como um momento virtual da negritude, como uma negritude que não se enunciou como tal devido às condições históricas (ainda faltavam vinte anos para a Abolição), mas que continha em si todas as condições para sua realização. É importante ressaltar que os movimentos de tomada de consciência de ser negro só eclodirão nos Estados Unidos e nas Caraíbas com o despontar do século XX, ao passo que Luís Gama viveu na segunda metade do século XIX.

O tom burlêsco, caricato e cômico é próprio da paródia e se origina da fricção que se estabelece entre dois níveis de texto: ele se torna uma resposta à "institucionalização sacralizadora"<sup>4</sup> da literatura nacional, onde a imagem do negro entrou sempre como a do escravo submisso. Por outro lado, foi útil ao poeta valer-se dessa camuflagem do cômico que possibilitou a publicação do livro, pois um texto com igual carga crítica ao sistema jamais seria publicado se não viesse sob a aparência de "gozação", de algo que não é para ser levado a sério.

A poesia de Luís Gama é contrastante por desmarginalizar africanismos, como *urucungo*, *candimba*, *cayumbas* e outros; por introduzir o orgulho de uma ancestralidade africana ("os netos da Ginga meus parentes") e por irromper no cenário da literatura brasileira como "canto paralelo", alternativo. Sua importância maior, contudo, repousa no fato de introduzir no tecido poético um *eu* enunciador que se diz negro, que assume sua negra condição:

Se negro sou ou sou bode  
Pouco importa o que isto pode?  
Bodes há de toda a casta,  
Pois que a espécie é muito vasta.  
(TB, p. 112)

Ao contrário de Castro Alves, onde o negro continua sendo o outro, na poesia de Luís Gama o poeta assume-se como outro, como aquele que é mantido pelo grupo majoritário branco numa situação

<sup>4</sup> Kothe, F., "Paródia e Cia.", in *Tempo Brasileiro*, (62): 97-113, jul./set. 1980.

de estranheza. E é este assumir-se outro — que vai determinar toda uma mudança de ótica na literatura brasileira — que se constitui no *novo* e que irá funcionar como um *divisor de águas* para a conceituação de uma literatura negra. Essa coincidência do eu lírico com o eu-que-se-quer-negro marca o trânsito de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da realidade. Do ser que ainda não é para o que quer ser.

Os recursos da moderna crítica literária permitem o resgate e a devida valorização de textos como os de Luís Gama, até então tidos como menores, pela nova leitura que nos oportuniza, destacando-lhes o caráter de crítica ideológica dos textos parodiados.

Nesta medida é fácil entender por que a crítica e a história literárias se ocuparam tão pouco com um poeta como Luís Gama: porque essas instâncias “procuram a todo custo evitar a conscientização das tensões e contradições existentes entre várias tendências e, ainda mais, evitam dimensionar o seu significado social”.<sup>5</sup>

Enquanto discurso da *destruição*, alguns poemas de Luís Gama, entre os quais “Quem sou eu?”, integram-se em uma tradição latino-americana da paródia que, como ensinou Emir Monegal, “é demasiado importante para ser vista apenas como uma linha marginal. Por aí passa a corrente mais fecunda de nossas literaturas”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Kothe, *op. cit.*, p. 103.

<sup>6</sup> Monegal, E. R., “Carnaval, antropofagia, paródia”, in *Tempo Brasileiro*, (62): 6-17.

### 5.1.2 — O discurso institucionalizado de Castro Alves (1847-1871)

Se o discurso de Luís Gama pode ser considerado o discurso *do* negro, por sua completa inserção na causa negra, o discurso de Castro Alves, que os compêndios de literatura cognominam “o poeta dos escravos”, por sua adesão à causa negra, seria um discurso *sobre* o negro.

A análise que realizamos e que conclui que Castro Alves não entrou na pele do negro para ser seu porta-voz, mas que apenas tomou o escravo e a escravidão como temática de eleição quase que por força do momento histórico em que vivia não visa, de modo algum, desfazer seu valor estético, nem sua importância social. Nosso intento é traçar a trajetória de construção de um discurso do negro na literatura brasileira e, através dessa via de abordagem, mostrar que a gênese desse discurso não está nos textos do poeta baiano.

Para nós, Luís Gama representa uma poesia do negro, enquanto Castro Alves está ligado a uma vertente poética que elegeu o negro e sua desditosa condição na América como foco temático principal. Enquanto Castro Alves critica as regras do jogo que permitiam que houvesse escravos, Luís Gama vai além e critica o próprio jogo: o falso humanitarismo dos que defendiam a abolição porque a escravidão deixara de ser economicamente interessante.

A poesia de Luís Gama corresponde a uma *fala transgressora* que atinge o branco com o próprio instrumento que este criou para marginalizá-lo (bode), enquanto Castro Alves é o portador de uma *fala instituída* que “condói-se, vocifera, persuade ou

exalta, a sorte dos captivos"<sup>7</sup> os quais, contudo, continuam sendo o outro para ele.

Castro Alves não chega realmente a implicar-se no processo: defende a libertação dos escravos por motivos humanos e humanitários; sua obra permanece, todavia, como uma visão do exterior. Essa perspectiva de exterioridade garantiu-lhe o famoso *Elogio de Castro Alves* de Rui Barbosa (Bahia, 1881) e, em consequência dessa legitimação, o lugar assegurado nas historiografias literárias às quais interessava consagrar um poeta que, embora reformista e crítico, não chegou a subverter, a revolucionar as estruturas do sistema.

Castro Alves compõe "Os Escravos" em 1865 (*in Obras Completas, OC*), portanto em pleno período de campanha abolicionista e, mais especificamente, de campanha pela Lei do Ventre-Livre (1871), uma vez que já havia sido promulgado o fim do tráfico em 1850. Neste longo e belo livro, que contém peças antológicas da poesia nacional como "Navio Negreiro", "Vozes da África" e "Cachoeira de Paulo Afonso", o *eu* enunciador não se identifica nunca com a voz do oprimido. Quase todos os poemas referem-se ao negro na terceira pessoa, como na "Canção do Africano":

Lá na úmida senzala,

.....

Entoa o escravo seu canto.

(*OC*, p. 40)

ou em "Tragédia do Lar":

<sup>7</sup> Peixoto, A., "Introdução", in Alves, C., *Obras Completas*, v. 2, São Paulo, Nacional, 1938, p. 17.

Junto ao fogo uma africana,  
Sentada, o filho embalando.  
(*OC*, p. 53)

Em "O Vidente" (*OC*, p. 100) o *eu* está presente no enunciado e coincide com o sujeito-da-enunciação (*eu lírico*), mas ainda assim permanece a perspectiva de exterioridade: o *eu lírico* está triste, preocupado com o destino dos cativos, mas não é um deles, apenas ouve-lhe os

Longos gemidos de míseros captivos,  
Tinidos de mil ferros, soluços convulsivos.

Há uma distinção tão nítida entre os escravos e o poeta que chega a haver um diálogo entre eles:

Que pensas, moço triste? Que sonhas tu, poeta?

e o poeta responde que tudo o que está a seu alcance é a utilização de sua lira

Então, curvo a cabeça de raios carregada,  
E, atando brônzea corda à lira amargurada,  
O canto de agonia arrojado à terra, aos céus,  
E ao vácuo povoado de tua sombra, ó Deus!

Já no "Navio Negreiro" (*OC*, pp. 119-30) há um *eu* congregacional que nos sugere, repetindo-se ao longo de várias estrofes, que o poeta se inclui no destino dos escravos:

'Stamos em pleno mar

mas, a partir do canto IV, o poeta retira-se do enunciado e começa a descrever o sofrimento dos negros em terceira pessoa:

Era um sonho dantesco ... o tombadilho  
 .....  
 Legiões de homens negros como a noite,  
 Horrendos a dançar ...

e mais adiante, no canto V, em diálogo com Deus:

Quem são estes desgraçados  
 Que não se encontram em vós?

Em "Vozes da África" (OC, p. 159) a voz do poeta e a voz da África se identificam: "Há dois mil anos te mandei meu grito". Tal fusão, contudo, não ocorre entre o poeta e o escravo.

Defensor da causa da libertação dos escravos, Castro Alves não viveu a questão de seu ponto de vista interno, isto é, como "um deles", mantendo sua crítica nos limites aceitáveis pela classe dominante, àquela altura já em grande parte também interessada em ver abolida a escravatura que, aliás, já havia sido extinta em quase todos os países da América.

Na verdade, o que ocorre com esse grande poeta romântico é o mesmo que ocorre com o maior ficcionista da literatura brasileira, Machado de Assis: uma perfeita identificação com o mundo branco e com a cultura européia que os levou a ver o negro como o Outro, o estrangeiro. Basta verificarmos as epígrafes dos poemas que compõem "Os Escravos" para constatar a familiaridade do poeta com a fina flor da poesia européia: poetas alemães, franceses, portugueses e ingleses (sem falar nos latinos) são citados, revelando o quanto o poeta — como aliás toda a intelectualidade brasileira até o moder-

nismo — estava vinculado às correntes literárias do Velho Mundo.

Para concluir, enfatizemos: não pretendemos diminuir a contribuição de Castro Alves no âmbito da poesia nacional, nem esquecer o papel que ele representou na sociedade brasileira novecentista; apenas quisemos sublinhar o fato de que sua poesia não se colocou no contrafluxo, nem representou um momento de dissonância com os cânones tradicionais mas, ao contrário, construiu-se em perfeita consonância com a praxe literária romântica, e a causa dos escravos foi, pura e simplesmente, a temática escolhida e ditada pela própria história.

Mais contundente foi Arthur Ramos em seu julgamento sobre Castro Alves, ao afirmar que "esse ciclo negróide seria a expressão de um romantismo de mistificação, que encobriria os aspectos reais do problema sob a roupagem de um sentimentalismo doentio, sadomasoquista, em que a piedade que despertava era a outra metade, o pólo oposto de um sadismo negrocida sem precedentes".<sup>8</sup>

## 5.2 — Período pós-abolicionista

Quando Lino Guedes, em 1927, publica "O Canto do Cysne Preto", já haviam transcorrido quatro décadas da Abolição. Muito pouco se alterara, contudo, na situação dos negros, pois a Abolição

<sup>8</sup> Ramos, A., *O Negro Brasileiro*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Nacional, 1940, p. 12.

atendeu certamente mais aos interesses das classes dominantes do que aos dos próprios escravos, que se viram empurrados dos meios rurais para os centros urbanos, cujo mercado de trabalho não tinha capacidade para absorver essa mão-de-obra, na sua maioria desqualificada. Assim, despreparados para o trabalho nas cidades, os negros não acedem — ao menos até os anos 20 — à sociedade de classes em processo de estruturação. Tendo-se tornado uma instituição agônica, a escravatura não mais encontrava justificativas nem mesmo de ordem econômica.

Se a promulgação da Lei Áurea resolveu o problema ético criado pela abjeta situação de um ser humano possuir outro ser humano, ela, sem dúvida, criou outro que foi o rápido processo de marginalização que se iniciou com a vinda dos ex-escravos para a cidade. Esta marginalidade em que se projetaram os estoques egressos das grandes propriedades rurais seria a principal causa da criação de estereótipos negativos (existem estereótipos positivos?) e sua conseqüência natural, o preconceito.

O esquema preconceito/discriminação, embora assumindo, por vezes, formas veladas, será a gênese da ideologia, ainda em vigência até hoje em certos estratos da pequena e média burguesia negra, de assimilação dos padrões do mundo branco. A crença de que só o assumir dos costumes, da moral e da cultura do branco dará ao negro condições de ascensão social determina um processo de alienação, de afastamento progressivo dos valores culturais do mundo negro.

A década de 20 encontrou uma população negra imobilizada por duas poderosas forças ideológicas: o *branqueamento*, que se tornou o ideal a ser

atingido principalmente pela burguesia e se manifestou pela imitação do “estilo” branco tanto a nível dos caracteres físicos quanto morais e culturais, e a *democracia racial*, que fazia com que todos acreditassem que vivíamos em um país livre de preconceitos ou discriminações e onde todas as raças tinham igualdade de oportunidades.

A extraordinária consistência dessas duas ideologias explica a não adesão dos artistas negros à iconoclastia modernista. Os artífices do movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, ao proporem o rompimento com padrões estéticos “autorizados” e legitimados, como o Parnasianismo e o Simbolismo, rumavam no sentido oposto ao das comunidades negras, convencidas de que o caminho de sua aceitação definitiva no corpo social brasileiro deveria passar justamente pela assimilação dos modelos que os modernistas queriam destruir.

Efetivamente, tornava-se impossível ao negro rejeitar o que ele ainda não havia adquirido. Embora haja, no interior do Modernismo, exemplos de utilização poética de temáticas, ritmos e rituais afro como a praticada por Jorge de Lima, Raul Bopp e Menotti del Picchia, principalmente, estes poetas não se encaixam na conceituação que tentamos estabelecer de literatura negra. Vamos analisar dois poetas — Jorge de Lima e Lino Guedes — para exemplificar duas posições antagônicas perante o Modernismo: enquanto o primeiro figura nos compêndios de literatura como um dos mais importantes nomes do movimento, representando sua vertente afro, o outro segue, do ponto de vista formal, cânones poéticos inteiramente defasados para a época, como se os ecos da



maior revolução estética não tivessem chegado até ele.

5.2.1 — O discurso *sobre* o negro: Jorge de Lima (1893-1952)

Na origem do Modernismo estão as grandes linhas do surrealismo e a valorização do pensamento mágico e "primitivo". Nesta perspectiva, reivindicando o direito de ser bárbaro, de incorporar todos os "defeitos", isto é, todos os elementos da cultura do Novo Mundo, considerada pelos colonizadores como inferior, os modernistas instalam uma nova etapa do discurso americanista fundado sobre a reconstrução de uma imagem positiva da América.

Tendo como objetivo — principalmente após o Manifesto Antropofágico de 1917 — a reivindicação de uma identidade, primeiro americana e depois brasileira, e a busca de uma originalidade nativa pela via da reavaliação de um mundo natural que, sob a pressão da cultura européia, foi recalcado para o subconsciente, é compreensível que muitos poetas tenham escolhidos os índios (principalmente da Amazônia) e os negros, representantes de nossa ancestralidade, como matéria poética.

Jorge de Lima, apesar da forte utilização de termos negros, bem como da evocação, sobretudo nos *Poemas Negros* (1947), de todo um conjunto de imagens e símbolos recolhidos da larga influência da cultura africana no Brasil, que consagram o poeta como uma das grandes expressões da poesia moder-

nista brasileira, não integra a vertente que denominamos nesta tese de "poesia negra".

A mesma oposição que foi estabelecida entre Castro Alves e Luís Gama, no período escravocrata, poderia ser estendida a Jorge de Lima e Lino Guedes, no período pós-abolicionista. Em outras palavras, embora todos eles lidem com uma temática comum, há diferenças essenciais, entre uns e outros, verificáveis em nível de discurso.

A exemplo de Castro Alves, Jorge de Lima atinge o reconhecimento literário, tendo inclusive recebido o Grande Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, em 1940. No prefácio dos *Poemas Negros*, Gilberto Freyre adverte que sua poesia afro-nordestina "não é a de um indivíduo pessoalmente oprimido pela condição de descendente de africano ou de escravo".<sup>9</sup>

Na verdade, não estabelecemos nenhuma vinculação automática entre o fato de o poeta encontrar-se na condição de oprimido por sua origem racial e a produção de literatura negra. Jorge de Lima filia-se à mesma linhagem à qual pertenceram Castro Alves, Cruz e Sousa e Machado de Assis: grandes autores de nossa historiografia literária perfeitamente adaptados ao mundo branco ou, melhor, aos padrões culturais do Ocidente.

Assim, se por um lado Jorge de Lima é um inovador por injetar em sua poética os aportes do Modernismo, por outro sua obra representa uma continuidade com a linha inaugurada por Castro Alves, onde o negro só aparece ocupando a terceira

<sup>9</sup> Freyre, G., "Nota preliminar a *Poemas Negros*", in Lima, J. de, *Poesia Completa*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, v. 1, p. 158.

pessoa do discurso. Tomemos, por exemplo, um dos poemas mais conhecidos do autor de *A Invenção de Orfeu*, “Essa negra Fulô”:

Ora se deu que chegou  
(isso já faz muito tempo)  
no banguê dum meu avô  
uma negra bonitinha  
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!<sup>10</sup>

Verificamos tratar-se ainda de um discurso *sobre* o negro, isto é, onde o negro é aquele cuja história se narra. O esquema permanece inalterado: quem tem voz no poema é a *sinhá*, permanecendo o negro como aquele-de-quem-se-fala (“Essa negra...”) ou como um destinatário que, embora personalizado (“teu sinhô”, “você”), não responde:

Cadê meu lenço de rendas  
Que *teu* sinhô me mandou?  
Ah! Foi *você* que roubou.

Neste “modelo textual” já ritualizado, praticado tanto na poesia quanto na prosa, constitui uma estratégia — consciente ou inconsciente — de o sujeito responsável do texto construir uma imagem do negro ao mesmo tempo *presente e ausente* do discurso.

Nosso objetivo em caracterizar tal modelo enunciativo ambíguo prende-se ao projeto de nossa pesquisa de mostrar como se dará o rompimento com esse modelo e, conseqüentemente, como se organizará o *novo* aparelho enunciativo da poesia negra. Não há

<sup>10</sup> Lima, J. de, *Novos Poemas*, in *op. cit.*, nota 1, p. 119.

nenhuma intenção de diminuir o valor estético da obra poética de Jorge de Lima, mas apenas de situá-lo numa linha que, de acordo com nossa leitura, poderia ser chamada de *tradicional* por oposição à *dissidente*, que surge com o aparecimento do *eu lírico* que se assume como *eu-que-se-quer-negro* no poema.

De acordo com nosso enfoque, o poema “Olá, Negro!”, de 1947, mantém vinte anos depois de “Essa Negra Fulô” o mesmo esquema: o eu lírico é a voz que *saúda* o negro (o qual ocupa a *segunda* pessoa do discurso) e profetiza seu desaparecimento pelo processo de branqueamento:

Os netos de *teus* mulatos e de *teus* cafuzos  
e a quarta e a quinta geração de *teu* sangue sofredor  
tentarão apagar a *tua* cor!  
E as gerações dessas gerações quando apagarem  
a *tua* tatuagem execranda,  
não apagarão de suas almas, a *tua* alma, negro!<sup>11</sup>

O poeta, embora não reedite, conforme sua própria expressão, “as babosas torrentes de falsa piedade dos poetas e libertadores”, não constrói um discurso *do* negro, mantendo-se, portanto na *tradição*: ele fala de um lugar que se situa fora da comunidade negra, com a autoridade de um narrador onisciente.

Nossa análise não nos impede, contudo, de discordar inteiramente da crítica de David Brookshaw, que vê marcas de preconceito racial em “Olá, Negro” que, no seu entender, “ilustra a oca reivindicação de Jorge de Lima a favor dos negros, a falsidade de seu ‘negrismo’ e, com efeito, seu profundo precon-

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 179.

ceito racial, revelando na expressão *tatuagem execranda*, usada para evocar o velho mito do negro sendo amaldiçoado por sua cor".<sup>12</sup>

Só uma interpretação muito superior leva a tomar esta metáfora ao pé da letra. O crítico inglês não soube perceber que ela é usada pelo poeta exatamente com a intenção oposta: a de mostrar uma visão estereotipada do branco que considerava a negritude como um estigma. Uma análise que leve em conta o poema no seu todo e não apenas uma frase isolada percebe, contrariamente à interpretação de Brookshaw, a consciência do poeta de que os movimentos negros atuais estão surgindo com força capaz de reverter o esquema no qual o negro é o humilhado:

Olá, negro! O dia está nascendo  
O dia está nascendo ou será a tua gargalhada que  
vem vindo?  
Olá, Negro!  
Olá, Negro!

### 5.2.2 — O discurso do negro: Lino Guedes (1906-1951)

Lino Guedes situa-se, considerando-se seu esquema enunciativo, num pólo de *dissidência*, pois ao assumir o discurso poético em *primeira pessoa* coloca-se, como já o fizera Luís Gama, como *contradição* perante o esquema em vigência.

<sup>12</sup> Brookshaw, D., *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, p. 95.

Em *O Canto do Cisne Negro* (CP, 1927) e *Negro Preto Cor da Noite* (NP, 1932), o eu lírico assume o discurso convencido de que irá colaborar com sua arte para a "redenção da raça". O eu lírico fala em nome da comunidade negra, para esta mesma comunidade (tu), sendo *eu/nós* e *tu/vós* solidários, enquanto *ele/eles* representa o branco.

Quando leres este livro  
Que eu fiz para a sua graça  
Roga ao Bom Deus, ó Dictinha,  
Pela redenção da raça!<sup>13</sup>

.....  
Prá você, negrada boa,  
Que chamam de gente à toa,  
Alinharei tudo isto.<sup>14</sup>

Ao contrário de Jorge de Lima, Lino Guedes inova neste nível da enunciação, permanecendo tradicional na composição poética. Quando D. Brookshaw afirma que Lino Guedes é o lídimo representante do movimento de regeneração e o símbolo da Renascença do negro brasileiro,<sup>15</sup> somos levados a concordar com a primeira parte e a discordar da segunda. De fato a intenção do poeta é a de promover a "regeneração da raça" o que, dentro da ideologia da época, consistia em reconstruir uma sociedade à imagem e semelhança da sociedade branca onde fossem respeitados os "padrões morais", tais como o casamento, a abstinência alcoólica, a honradez e a

<sup>13</sup> Guedes, L., *O Canto do Cisne Preto*, São Paulo, Tipografia Urea, 1927.

<sup>14</sup> *Idem*, *Negro Preto Cor da Noite*, São Paulo, s. ed., 1932.

<sup>15</sup> Brookshaw, *op. cit.*, p. 117.

honestidade, e o negro tivesse acesso à cultura que lhe daria poder:

Mas com o nosso casamento  
Fartar-se-á a exigente  
Sociedade, Dictinha,  
Salvemos, pois, nossa gente!  
Dando a ela o que já lhe sobra,  
Que é um nome decente!

.....  
O saber lhe acalmará  
A cruel e fria dor  
Que lhe inspira, que lhe causa  
O desdém a sua cor.  
(CP, p. 28)

Fazer com que o branco tenha uma nova imagem do negro pela sua conduta “decente” é a obsessão temática deste autor paulistano, que procura reverter o sentido negativo atribuído às características raciais do negro e promover a beleza da mulher negra reproduzindo, quase sempre com ironia, os estereótipos construídos pelo branco, na clara intenção de esvaziá-los de sua carga negativa:

Coisa que nunca se viu...

Um preto de outro gostar.  
(CP, p. 43)  
Por sermos pretos, que horror!  
Muita gente com malícia  
Vê nosso sincero amor.  
(CP, p. 23)

Entretanto, esta “voz dos outros” presente, implícita ou explicitamente, no texto, esta constante prática intertextual com a palavra dominante, além

do desejo de fabricar uma filosofia de vida que lhe permita conviver numa sociedade dominada por brancos, fazem-nos concluir que o poeta ainda não pode ser apontado como o expoente de um *Renasença Negra*, como quer o professor inglês. O próprio poeta tem consciência do caminho que ainda lhe falta percorrer:

Foi escrava a negra gente;  
Mas *eu* ainda, Dictinha,  
Preciso me libertar  
Do penoso cativoiro.  
(CP, p. 19)

Permanecendo no nível de oposição branco/negro e vendo a cor negra como um estigma (“esta infeliz gente negra”, “esta desditosa raça”) o poeta, ainda que represente um momento de conscientização dos problemas inerentes a seu grupo étnico, não representa “um renascimento”, na medida em que a identidade que tenta construir ainda é uma identidade *defensiva*, isto é, a que se define por oposição à maioria branca.

No processo de afirmação da identidade não podemos, contudo, minimizar a importância do simbolismo do *cisne*, que remete à força do poeta e da poesia; sua brancura é uma epifania da luz, mas há duas brancuras ou duas luzes: a do dia, solar, e a da noite, lunar. O *cisne negro*, que não perde seu mistério sagrado, reveste-se de um simbolismo oculto e invertido.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Gheerbrant & Crevalier, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973.

Esta estratégia de reversão simbólica é por si só revolucionária, na medida em que contém o ato que deu origem à negritude: despojar a carga de desprezo que envolve o que é negro, transformando-a numa fonte de orgulho.

Paralelamente, *Negro Preto Cor da Noite* evidencia, pela repetição lexical enfática (preto, negro, noite), a intenção de enaltecimento da raça à qual são dedicados seus versos:

Negro preto cor da noite  
Nunca te esqueças do açoite  
Que cruciou tua raça.  
Em nome dela somente  
Faze com que nossa gente  
Um dia gente se faça.  
(NP, introd.)

Talvez por essas características o prefaciador do *Canto do Cisne Negro* compare Lino Guedes a René Maran, afirmando que no Brasil há um lugar vago para a poesia que é “ignorada do homem preto” e que o poeta brasileiro deve candidatar-se a preencher. René Maran, autor de *Batouala: Véritable Roman Nègre* (1921), “é um maravilhoso martinicano que viveu sempre na França, onde foi criado por uma família francesa. Sua esmerada educação ocidental e sua postura frente ao problema racial — embora corajosa — tornam difícil seu enquadramento quer na literatura francesa quer na literatura antilhana”.<sup>17</sup> É bem possível que o prefaciador tenha feito esta comparação sem saber que havia mais de

<sup>17</sup> Damato, D., “Negritude/Negritudes”, in *Através*, São Paulo, 1983, p. 123.

um traço comum entre ambos: o embrião da negritude e a aspiração de transpor a linha de cor pela assimilação do padrão da moral e da cultura burguesa.

Se levarmos em conta a verdadeira mítica, o cisne representa também a *união dos opostos*. Mesmo que a escolha do poeta não tenha sido consciente, ela parece ser o elemento-chave para a compreensão de seu projeto de escritura: o de operar, pela palavra poética, a união entre as raças que se antagonizam.

De qualquer forma, toda crítica que pretender fazer justiça à obra de Lino Guedes terá de considerar as restrições determinadas pelas condições de produção e recepção da época em que foi produzida, bem como a precariedade da editoração. Registradas estas dificuldades, seus “rimances” adquirirão maior relevo.

Primícias da minha pena  
São estes rimances meus.  
(CP, Intro.)

O rimance é, no dizer de Hegel, um “colar de pérolas”, demonstrando que cada quadro particular se mostra acabado e completo em si mesmo, enquanto o conjunto forma um todo harmônico. Também definidos como “restos de cantares de gesta”,<sup>18</sup> os rimances de Lino Guedes constituem-se numa narrativa lírica e popularesca que dá voz aos *homens invíveis* do Brasil: aqueles que, embora não sendo mais escravos, permanecem ainda fora do poder.

<sup>18</sup> Lucas, F., “O rimance de Donald Schuler”, in *O Tatu*, Porto Alegre, Movimento, 1982, p. 7.

## 6. A literatura negra brasileira: suas leis fundamentais

---

*Esmagam a superfície  
não estirpam as raízes  
nem de flores nem de palavras  
Teimosamente  
numa lei de resistência  
elas brotam sempre  
sempre.*

Miriam Alves, *Estrelas no Dedo*.

Antes de expormos as constantes discursivas que conectam os textos, permitindo que se fale de *literatura negra*, apesar de sua heterogeneidade e do fato de cada texto ser portador de estratégias específicas, gostaríamos de mencionar a predominância da *poesia* sobre o *conto* e o *romance*.

Conforme argumenta M. Zeraffa, "o texto romanesco implica que o homem não viva só, e sobretudo que ele tenha um passado, um presente e um fu-

turo. A aparição do gênero romanesco significa essencialmente que não existe sociedade sem história, nem história sem sociedade. O romance é a primeira arte que significa o homem de uma maneira explicitamente histórico-social".<sup>1</sup>

Esta reflexão nos autoriza a concluir que, para a maturação de um romance negro brasileiro, algumas etapas ainda precisam ser vencidas, como o resgate da sua participação na História do Brasil, sobre a qual tantas sombras se projetaram, e a definição de sua própria identidade. Para que exista um discurso ficcional *do* negro é preciso que o negro defina a imagem que possui de si mesmo e que consolide o processo já iniciado de construção de uma consciência de ser negro na América.

Por isso, até o momento, em termos de realidade brasileira, o que existe é um discurso *poético* que revela um processo de transformação da consciência negra. Buscando assumir-se como sujeito da enunciação, o negro liberta-se da imagem quase sempre estereotipada com que foi apresentado desde sua chegada ao Novo Mundo.

Possuindo, pois, como características fundamentais, a rejeição de uma identidade *atribuída* ao negro pelo outro e o desafio do eu lírico de assumir as rédeas de sua destinação histórica, a poesia negra, apesar da enorme diversidade de concepções sobre a construção identitária, é regida por algumas *leis* que correspondem a princípios essenciais e constantes e que atuam como uma espécie de programa *de lutas*.

<sup>1</sup> Zeraffa, M., *Roman et Société*, Paris, PUF, 1976, 2.<sup>a</sup> ed., p. 16.

Esquemáticamente, estas seriam as quatro leis fundamentais:

### 6.1 — *Emergência do eu enunciator*

A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a re-escritura da História do ponto de vista negro. Edificando-se como o espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização.

Assim, a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio. A enunciação em primeira pessoa revela a determinação do poeta de desvencilhar-se do anonimato e da "invisibilidade" a que o relegou sua condição de descendente de escravos ou de ex-escravos e, mesmo após a Abolição, sua situação de estranhamento em uma sociedade que não o convocou a participar em igualdade de condições.

Desta forma, vemos aflorar no tecido poético um *eu-que-se-quer-negro*, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto ou, melhor, daquele de quem se fala. Hoje ele quer ser aquele que fala:

*Eu*  
negro.  
*Eu*  
de fato.

*Eu*  
com injustiças  
estupefato.

*Eu*  
tentando ser eu mesmo  
negro de fato.

(Antonio Vieira, "Ego Sum", in *Cantares d'Africa*,  
Rio de Janeiro, Gráfica Riex, 1980)

Na grande maioria dos casos o *eu* individual funde-se no *nós* coletivo, evidenciando um empenho em delinear uma identidade comunitária que, conforme Mucchielli, corresponde "à participação afetiva a uma entidade coletiva, constituindo-se no alicerce constante de todas as formas de identidade".<sup>2</sup>

Os poemas revelam a preocupação dos poetas em ancorar a questão da construção de sua identidade no sentimento de pertencer a um grupo o qual desejam valorizar, através da palavra poética.

*Eu*  
todo, com tudo  
vira-te e mergulha  
no suor dos meus  
Vingo,  
marco, te ensopo  
com minha existência  
escrava, ex-crava  
E cravo, finco fundo  
o *eu* que escapou,  
se somou e deu *nós*.

(José Alberto, "O Re-verso", in *Cadernos Negros*, n.º 7,  
São Paulo, ed. dos autores do Grupo Quilomboje,  
1984)

<sup>2</sup> Mucchielli, A., *L'Identité*, Paris, PUF, 1986, p. 68.

Efetivamente, a força deste *eu* é dada não apenas pela fusão no *nós* coletivo, mas sobretudo pelo apelo constante à capacidade interpretativa do leitor (*tu*), cuja adesão determinará a ampliação e a afirmação do grupo negro bem como a vitória de sua luta contra todas as formas de preconceito e discriminação. Assim, o resgate poético da palavra africana *Malungo*, que remete a "companheiro" e mais especificamente aos que viajavam juntos da África para a América no mesmo navio, reflete esse espírito de usar as palavras como *armas milagrosas*, segundo a expressão de Aimé Césaire, de convocação à reunião e à solidariedade.

Malungos  
Nos negaram  
água ferramenta semente  
Nos negaram  
terra fertilizante nosso quinhão

Porém  
Temos ainda dentro de nós  
uma força ferrenha  
uma vontade  
inapagável.

(Oubi Inaê Kibuko, "Malungos", in *Cadernos Negros*,  
n.º 5, São Paulo, ed. dos autores, 1982)

A tarefa que os autores assumem de se tornarem os porta-vozes privilegiados de seu grupo e que lhes reserva uma missão profética de anunciar nossos tempos e conclamar a união de todos, insere-os na melhor tradição da literatura negra antilhana e latino-americana, que desde 1920 tem produzido, em sua quase totalidade, uma poesia comprometida



com a reversão da situação na qual a cor negra ainda é percebida como um estigma.

### 6.2 — Construção da epopéia negra

Embora seja uma constante em literatura negra a revisão sistemática da história negra e a tentativa de preencher os vazios deixados pela historiografia tradicional, que vem minimizando o papel do negro, poucas são as produções que correspondem efetivamente às características do gênero épico.

Muitos autores utilizam como matéria poética fatos resgatados de uma heroicidade negra até hoje ocultada pela cultura dominante; contudo, poucos são os que tentaram conscientemente refazer, pela mediação do épico, a verdade desses quatro séculos de vivência negra em solo americano.

Na verdade trata-se de uma *antiépica*, pois será o até então tido como marginal e fora-da-lei — o quilombola — que será elevado à categoria de herói cujos feitos serão exaltados.

Talvez apenas três poetas tenham empreendido essa tarefa, aliás essencial para a reconstrução da consciência negra e para o ideal de congregar os negros em torno de uma história comum da qual possam se orgulhar. O primeiro foi Solano Trindade que, nos anos 60, se propôs em *Canto dos Palmares* a tecer a epopéia dos quilombos da Serra da Barriga e a ação heróica de Zumbi. O segundo foi Domício Proença Filho que tentou igualmente, nos anos 80, em *Dionísio Esfacelado*, representar poeticamente os feitos guerreiros dos palmarinos. No Rio

Grande do Sul, a tentativa do épico coube a Oliveira Silveira que, na *Décima do Negro Peão*, em 1974, se propôs a retrair a gesta do negro no extremo sul do país, onde a existência de um número considerável de quilombos era até bem recentemente totalmente ignorada.

No poema de Solano Trindade, os escravos vencidos de Palmares tornam-se os heróis da ação épica, numa clara inversão da ordem épica tradicional onde o vencedor, ou o dominador, é que se transforma em herói.

Eu canto aos Palmares  
sem inveja de Virgílio de Homero  
e de Camões  
porque o meu canto  
é o grito de uma raça  
em plena luta pela liberdade.

(Solano Trindade, "Cantos dos Palmares", in *Cantares ao meu Povo*, São Paulo, Fulgor, 1961, p. 29)

No desenrolar do poema as vítimas, isto é, os vencidos e desafortunados escravos fugidos, são exaltadas e Zumbi recupera, no universo poético, sua voz, transitando da esfera de herói da *sombra* para a esfera da luminosidade, pois sua existência está, a partir de agora, preservada na memória de seu povo.

O opressor  
não pôde fechar a minha boca  
nem maltratar meu corpo  
meu poema  
é cantado através dos séculos  
minha musa esclarece as consciências  
Zumbi foi redimido. . .

(*Idem, ibidem*, p. 35)

Domício Proença Filho retoma o motivo-conductor de Palmares e amplia as fronteiras da epopéia, fazendo-a remontar à ancestralidade africana dos quilombolas, nomeando-a para convocá-la à existência. Com grande sensibilidade e domínio do fazer poético, manipulando uma rica simbologia e deixando-se impregnar pelo aporte lexical das línguas africanas, Domício Proença Filho consegue fazer com que todos os poemas de *Dionísio Esfacelado* se costurem ao poema de abertura, conferindo, através deste encadeamento, uma ambientação épica ao livro como um todo.

Porque bantus  
zulus  
congós  
angolanos  
minas  
cafres  
antigos  
agomés  
nagós

.....  
porque o mar e os tumbeiros  
e as parcas  
porcas  
no porão

.....  
porque houve outrora um rei  
chamado Ganga-Zumba  
e o imperador  
Zambi  
da Tróia Negra  
terra escondida  
do sabiá perdido

.....  
porque houve a nação  
negra

do Quilombo  
a raça  
é.

(Domício Proença Filho, *Dionísio Esfacelado*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 10-11)

Aqui a crônica dos dominados — aqueles que não deixaram invenções, conquistas ou monumentos, mas que legaram o exemplo da resistência contra as forças aniquiladoras da opressão — substitui a crônica dos dominadores, tecendo-se como uma épica às avessas que recupera e registra os mitos da presença do negro na América. Para o poeta, os palmarinos, apesar de dizimados, deixaram seu legado: a lição de rebeldia e bravura que a palavra poética reinaugura, trazendo à tona a ação guerreira dos heróis esquecidos.

A atuação clandestina dos insurretos, não só de Palmares, mas das outras revoltas escravas, como a dos Malês na Bahia (1835), é saudada pelo poeta que credita ao negro uma posição ímpar na fundação de uma tradição brasileira e americana de amor e luta pela liberdade.

Os mulatos da Bahia  
da melhor mulataria  
costuravam na penumbra  
bordados de liberdade.

Os mulatos da Bahia  
alfaiates bem treinados  
vividros e escornados  
recolhiam os desenhos retraçados  
à flor das águas  
do sonho

e ébrios de ingenuidade  
tentavam  
mudar  
as vestes nobres  
da pátria.

(*Idem, ibidem*, "As teia da bordadura", p. 91)

Embora mais modesta do que a dos autores que acabamos de citar, a contribuição de Oliveira Silveira ganha importância por sua originalidade. Oliveira Silveira rejeita sistematicamente a evocação da "contribuição" do negro na construção da história rio-grandense. Para ele, a palavra não é "contribuição", mas participação ativa, o que o leva a redimensionar a atividade do negro, que emerge na trama poética de maneira substantiva.

O resgate da real importância do negro na formação da história sulina ganha interesse por corresponder à tentativa de recompor um equilíbrio perdido, pois se a história do negro no norte e no nordeste do país é cheia de lacunas, ela o é ainda mais no que concerne à realidade gaúcha, onde se pretendeu criar o mito da inexistência de formas de resistência negra.

Terra de estância  
charqueada grande  
negro se salgando  
terra quilombo  
choça e mocambo  
negro lutando  
e resistindo  
se libertando

.....  
terra favela  
morro e miséria

e o negro nela  
(breque) até quando?

(Oliveira Silveira, "Terra de Negros", in *Roteiro dos Tantãs*, Porto Alegre, ed. do autor, 1981, p. 14)

Os versos que procuram iluminar os desvãos da história e urdir a epicidade do negro do extremo sul do Brasil apresentam-se com redobrado vigor porque a voz do poeta soma-se à do povo que pretende reavaliar.

À semelhança da epopéia erudita, os poemas que acabamos de citar buscam recuperar o passado e rememorar os heróis mortos. Contudo, diferentemente da epopéia clássica, além de recordar as ações excepcionais, os poemas acolhem os dramas cotidianos, abrigando simultaneamente aspectos reveladores da marginalidade da vida do negro, evidenciando o intento dos autores de armar um jogo de contrários. É justamente esta técnica, de armar o poema sobre a tensão dos contrários, que configura a *antiépica negra* na qual os heróis, ao mesmo tempo famosos e esquecidos, se definem pela ação transgressora.

### 6.3 — A reversão dos valores

A negritude, seja como movimento pontual de tomada de consciência de ser negro, iniciada por volta dos anos 30, seja como busca permanente de uma identidade negra, traz em seu bojo a marca da reversão. A proposta geral de tornar positivo o que até então fora considerado negativo nucleia a negritude,

em sua origem, e alicerça todo o discurso poético subsequente à crise de consciência provocada por este movimento, cujos ecos se fizeram sentir em todos os lugares onde existem comunidades negras.

A poesia negra vai se nutrir, portanto, da idéia de desconstrução, de demolição de "verdades" que negam o negro, buscando substituí-las por outras que, ao contrário, afirmam e exaltam sua condição humana.

O desejo de ir contra a correnteza dos monologismos oficiais sustenta o verso que quer ser a força que inverterá esse fluxo:

Que nossos barcos de insatisfação  
naveguem nos campos  
de nossa identidade  
E pesquem nossas vozes  
camufladas no lodaçal da bondade colonial  
e nossas redes voltem cheias  
de verdade.

(Abelardo Rodrigues, "Arrastão", *Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*, São Paulo, Global, 1982, p. 53)

No intuito de ver criada uma outra ordem mais justa, o poeta insurge-se contra a atual, na qual é invisível, para convocar a si próprio e ao grupo de que é porta-voz a uma nova existência. Acrescentando-se ao *eu* enunciador, o poeta quer apagar as marcas dos sucessivos processos de apropriação de que foi vítima e (re)encontrar os territórios da transparência onde possam ser inventadas novas formas de relação com o outro.

Mesmo que seja meu grito  
um sopro de profecia,  
devolvo-o na antiga safra  
daquilo que eu não escolhia  
Recuso a face da treva  
diversa da que eu poria  
no corpo do dia branco  
que nunca foi o meu dia,  
os flancos do dia branco  
que em cima de mim crescia  
sua garra, seu ditame,  
seu gráfico e extrema ousadia.

(Oswaldo de Camargo, "Ousadia", in *Cadernos Negros*, 1, São Paulo, ed. dos autores, 1978, p. 41)

A identidade da poesia negra brasileira é dada principalmente pela intenção que contém de recriar e de reconstruir um mundo que seja diferente do mundo dos brancos. Este ato não deve, entretanto, ser confundido com o desejo de auto-segregação e de rejeição à integração ao Brasil ou à América Latina. Ao contrário, para que esta integração possa se dar, é preciso que, em um primeiro momento, o negro recupere a noção de partilha de uma determinada situação histórica. Assim, sua consciência de brasilidade, americanidade, etc. é forjada através — não da negação — mas do enfrentamento de sua condição negra. Se a literatura é um instrumento privilegiado para atingirmos a melhor compreensão de nós mesmos e dos outros, ela só realizará esta sua destinação se usar como matéria-prima a vivência fundamental de cada um que, no caso do negro, se traduz pela experiência essencial de ser negro em um mundo de brancos.

Então, alguns poetas criam a metáfora do *vôo*

para marcar a ruptura com um estado de alienação e anunciar o processo de conscientização de que existem laços comuns criados pela herança de um passado escravo.

Quebrar o elo  
                   com o silêncio  
 abrir a porta  
                   da rua  
 e despertar este morto  
 abrir os braços  
 e libertar este 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.

(Paulo Colina, "Plano de Vôo", in *Plano de Vôo*, São Paulo, Roswitha Kempf, 1984, p. 35)

A violência que assume, por vezes, a fala do poeta pode ser lida como recusa à situação de exclusão a que foi relegado, e como reivindicação de sua identidade. Em outras palavras, embora aparentemente ameaçador, o discurso poético encerra um apelo de reversão dessa situação. Ao enumerar as características físicas (carapinha, pixaim, lábios grossos, cor da pele, etc.), o poeta inverte sua simbologia, elevando à categoria de símbolos positivos o que antes estivera carregado de conotações negativas.

Primeiro o ferro marca  
 a violência nas costas  
 Depois o ferro alisa  
 a vergonha nos cabelos  
 Na verdade o que se precisa  
 é jogar o ferro fora  
 é quebrar todos os elos  
 dessa corrente de desesperos.

(Cuti, "Ferro", in *Batuques de Tocaia*, São Paulo, ed. do autor, 1982, p. 51)

#### 6.4 — Nova ordem simbólica

O resgate efetuado a nível dos referentes históricos e da escala de valores realiza-se também no nível da representação simbólica, pois que a palavra de ordem é pôr o mundo do avesso. Assim, sucessivamente, o poema se torna o espaço da destruição de uma simbologia estereotipada onde por exemplo a noite, o preto, o escuro, enfim, tudo o que se relacione à cor negra, é associado ao mundo das trevas, do mal ou do pecado. Embora alguns ainda revelem ter introjetado esses clichês, um certo número consegue reverter seu sentido, fazendo com que o mesmo referente se transforme em símbolo positivo. Oliveira Silveira realiza essa transmutação ao associar *noite* a "proteção", "aconchego" e "paz":

Puxei o zaino xobrega  
 montei sem dizer adeus  
 alcei na garupa a negra  
 que era tudo que era meu.

E a *noite* foi nos guardando  
em seu materno aconchego  
A noite placenta grande  
como um continente negro.

(Oliveira Silveira, *Décima do Negro Peão*, Porto Alegre, ed. do autor, 1974, p. 10)

A exemplo do que se constata em muitos poetas do Caribe, *vulcão* transforma-se no grande símbolo de revolta, de conscientização do poeta: seu extravasar faz-se violentamente, como a lava de um vulcão. Assim, *vulcão* se constitui em um símbolo recorrente, remetendo à força do libelo e da rebelião que não pode mais ser contida:

Leva  
a lava leve de meu *vulcão*  
pra casa  
e coloca na boca do teu  
se dentro do peito  
afogado estiver de mágoa  
o fogo de outrora  
do centro da terra  
virá sem demora.  
Porque não há por completo  
vulcão extinto no peito.

(Cutí, "Oferenda", in *Batuque de Tocaia*, São Paulo, ed. do autor, 1982, p. 15)

Igualmente *tantãs*, *atabaques* e outros instrumentos musicais de origem africana tornam-se símbolos de chamamento à união, de convocação à luta por uma sociedade livre de preconceitos. Trazer à tona para fixar na memória coletiva os instrumentos usados pelos escravos tem também a função de

prover o povo negro de referentes que o vinculem a uma ancestralidade da qual possam se orgulhar. Constitui-se, assim, paulatinamente, o manancial ao qual poderá se ancorar o sentimento de identidade.

É hora de ouvir os *atabaques*  
Que nos chamam à participação  
Deixar o coração e a alma livres  
À disposição deste novo canto,  
Desse nosso fazer...

.....  
Ouçam os *atabaques*  
É ZUMBI, zumbido que vem de dentro.

(Ele Semog, *Atabaques*, Rio de Janeiro, ed. dos autores, 1983, p. 107)

Não apenas os instrumentos musicais usados pelos escravos são ressemantizados, como também todos os objetos ligados à esfera da *senzala*, representando, portanto, o mundo da escravidão, em oposição à *casa-grande*, isto é, o mundo dos brancos. Deste modo, os instrumentos de tortura — *tronco*, *correntes*, *grilhões*, *chibata*, *feitor*, etc. —, ao invés de serem recalçados e esquecidos, emergem com vigor no tecido poético que lhes acrescenta um valor positivo. É visível o esforço da poesia de não renegar um passado histórico de sofrimento mas, ao contrário, de evocá-lo, associando-o ao permanente impulso do negro em direção à sua liberdade.

Sou filho de escravo  
Tronco  
Senzala  
Chicote  
Gritos

Gemidos  
Sou filho de escravo.

(Solano Trindade, "Orgulho", in *Cantares ao meu Povo*, São Paulo, Fulgor, 1981, p. 43)

Um discurso negro está assim sendo tramado através desse processo de inversão do valor simbólico dos elementos do mundo da escravidão que, ao não serem mais negados, mas reafirmados, passam a compor as novas unidades culturais que alicerçam a poesia. Paralelamente, as armas de combate (lanças, pólvora, punhos cerrados, facas, etc.), símbolos ambíguos que remetem ao mesmo tempo à idéia de ataque e de defesa, atuam no sentido de dar assentamento a uma fala poética que se sabe ameaçada. Acreditando no poder das palavras de se transformarem em armas milagrosas no interior do projeto de construção identitária, o poeta funde os denotativos de armas com as palavras, redimensionando-lhes o sentido:

O vento das lembranças gerando o eio  
das palavras-lanças  
o batuque  
as lanças afiadas em dias de pedra-limo  
dias de cisma  
de pólvora que já tá pronta  
e palavras que se reencontram para repontar  
um futuro  
sem algemas.

(Cutí, "Tocaia", in *Cadernos Negros*, 3, São Paulo, ed. dos autores, 1980, p. 50)

O fazer poético haure sua força do princípio de renascimento, reversão e reunião, donde a recor-

rência do símbolo da *fênix*, pássaro mítico que tem o poder de renascer de suas próprias cinzas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a fênix simboliza ressurreição e imortalidade, evocando "o fogo criador e destruidor, ao qual o mundo deve sua origem e aos qual deverá seu fim".<sup>3</sup> A reiterada utilização desse símbolo pode ser lida, pois, como uma irrefreável vontade de renascer e sobreviver, como o desejo de evidenciar o triunfo da vida sobre a morte.

Cuide  
que de fora desse circo,  
lá de fora, sob o sol,  
ou entre o arco do poente,  
há cabeças, há carcaças,  
cinzas *Fênix* de uma raça  
que suposta oprimida  
feito um sonho e pesadelo,  
bem um sonho e pesadelo,  
renasce para lutar.

(Paulo Colina, "Fênix", in *Cadernos Negros*, 3, São Paulo, ed. dos autores, 1980, p. 130)

As quatro *leis* fundamentais que sustentam a poesia negra possuem um mesmo conector: o princípio de *resistência* à assimilação, o qual originará uma produção poética que proverá os grupos negros dos fatores necessários ao seu tão buscado processo de singularização, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, os elementos todos que irão viabilizar a total possessão de si próprios.

<sup>3</sup> Chevalier e Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1974 (H-PIE).

## 7. A poesia gerando o conceito de literatura negra

---

*"É isto que eu chamo de identidade cultural. Uma identidade questionante, onde a relação com o outro determina o ser sem paralisá-lo com seu peso tirânico."*

Edouard Glissant, *Le Discours Antillais*.

Tendo sua gênese na rebelião, na insurgência contra a situação vigente, a literatura negra configura-se como uma forma privilegiada de autoconhecimento e de reconstrução de uma imagem positiva do negro. Nesta medida, o conceito de literatura negra emerge da própria característica dos signos: a de estarem em um permanente movimento de rotação, onde os signos que nos exilam podem vir a ser os mesmos que nos constituem na dimensão humana.<sup>1</sup> O surgimento do que chamamos de literatura negra está, pois, relacionado com a compreensão desta rotatividade, isto é, com a compreensão de que



um mesmo signo — NEGRO — pode remeter à ofensa e à humilhação, mas também pode ser assumido com orgulho.

A componente fundamental das literaturas negras em geral, independentemente da língua em que se expressem ou do país de que sejam originárias, é a prática de um *recentramento estético e cultural*. Caracterizadas pelos centros culturais hegemônicos como literaturas “periféricas, conexas e marginais”, elas adquirem a maioridade no momento em que assumem positivamente esta excentricidade, passando a definir o lugar de onde falam não mais como periférico ou como um contra-espço, mas “como o seu próprio centro, e desse enraizamento abrem-se para seu ambiente circundante natural e, mais além, para o mundo”.<sup>2</sup>

Wolfgang Bader refere que a literatura antilhana se caracteriza pelo fato de produzir um discurso que se quer, antes de tudo, central a si mesmo.

Provocando um ponto de desequilíbrio e optando por um novo eixo em torno do qual gravitarão, as literaturas negras não se configuram como o “espelho” ou o “reflexo” da realidade histórica, mas como sua antecipação. Embora emergjam de uma situação comum a todo o povo negro, que é a de constituírem uma “comunidade de sofrimento”, dada pela condição de um passado escravo, elas não se constroem como a simples reprodução dessas estruturas e situações, mas jogam com as virtualidades do presente, adiantando-se à própria realidade.

<sup>1</sup> Cf. Paz, O., *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

<sup>2</sup> Bader, W., “A colonização e a descolonização da literatura — o exemplo do Caribe francês”, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUC, ago. 1986, pp. 96-123.

Donde o caráter revolucionário da poesia negra: ela não é meramente o cenário da transposição do conceito de negritude em uma outra linguagem. Ao contrário, o discurso poético é que se torna o lugar da *criação do conceito* de negritude e da tomada de consciência de ser negro. Aqui, o conceito não se constitui como entidade diferente ou anterior ao fato poético, mas desenvolve-se em e através dele.<sup>3</sup>

Se a poesia negra não é o reflexo de uma ideologia exterior, isso não equivale a afirmar que ela não tenha relação com a ideologia. Ela é o próprio local de geração de ideologia. Tentar focar esse discurso literário negro, em emergência em toda a América Latina, por esse prisma, poderá permitir sua avaliação mais justa. Em recente texto crítico, Todorov argumentou que é preciso saber “o que afirmam as obras, não para descobrir o espírito do tempo, ou porque já conhecemos antecipadamente este espírito e procuramos novas ilustrações, mas porque esta afirmação é essencial às próprias obras”.<sup>4</sup>

Se saber o que afirmam as obras é importante para a literatura em geral, em se tratando de literatura negra o conhecimento de seus postulados torna-se essencial, pois ao pretenderem efetuar a desmontagem das práticas literárias já existentes essas obras, voluntariamente transgressoras, aparecem como determinações de novos conceitos, como o da negritude, e também como geradoras dos cânones de uma nova arte poética. Sua leitura deve, portanto,

<sup>3</sup> Cf. Rosenfield, K. H., *A História e o Conceito na Literatura Medieval*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

<sup>4</sup> Todorov, T., “Une critique dialogique?”, in *Critique de la Critique*, Paris, Seuil, 1984, p. 189.

levar em conta esta especificidade, procurando focalizá-la enquanto busca e afirmação da(s) verdade(s) e enquanto construções literária à procura de sua autodefinição.

Assim, em literatura negra, a questão de avaliação do nível estético atingido não deve se pôr como elemento exclusivo de análise, ou como preocupação única da crítica. Jack Corzani, autor da importante obra *La Littérature des Antilles-Guyane Françaises* (1978), em recente reflexão sobre problemas metodológicos de uma história literária do Caribe, recoloca o problema de privilegiar o estético no estudo de obras que se querem essencialmente funcionais, concluindo que esse critério corresponderia a condenar a pesquisa, *a priori*, à esterilidade. "É preciso partir da existência de uma certa quantidade de 'escritos' pretendendo-se literários, oferecendo-se como tais e não excluir, em nome de definições ou de concepções estrangeiras, tal ou tal obra aparentemente pouco conformes aos cânones estabelecidos. Privilegiar a constatação em relação ao julgamento, subordinar este último à compreensão do objetivo perseguido pelo autor, esta parece ser a única via fecunda possível".<sup>5</sup>

Em outras palavras, ao recentramento efetuado no nível do fazer poético, deve corresponder um recentramento do crítico que reconstituirá a obra de seu interior e ficará atento aos valores por ela elaborados. A tentativa de detectar o lugar de onde fala o *eu* enunciador levou-nos ao desvendamento dos elementos que caracterizam este processo de

<sup>5</sup> Corzani, J., "Problèmes méthodologiques d'une histoire littéraire des Caraïbes", in *Komparatistische Hefte*, Universidade de Bayreuth, (11): 49-67, 1985.

criação literária, o qual se baseia, fundamentalmente, na prática do *marronnage* que, conforme a definição de René Depestre, foi "sob sua forma sócio-política (deserção da plantação, abandono dos locais de trabalho), como sob seu caráter cultural (criação de um novo imaginário), um fenômeno precoce de deszumbificação e de busca de identidade. Foi um esforço coletivo e individual de conhecimento e de apreensão de si mesmo; uma volta apaixonada ao centro mais tranquilizador e mais 'negro' de si, para proteger-se da insolação 'branca'".<sup>6</sup>

Sabotar a tradição, inverter a ordem de modo a alterar uma situação que a condenava a ocupar sempre os espaços da penumbra e do esquecimento, e não os da claridade e do prestígio, nortearam os rumos desta literatura cujo princípio fundamental não poderia ser outro que não o da *reapropriação sistemática* de um esquema referencial fundador e a conseqüente redemarcação de um território.

É sob o signo deste *marronnage cultural* que Calibã executa sua vingança contra Próspero, a qual consiste em inscrever, nas malhas do tecido poético, o processo de transformação ideológica de sua consciência individual que atinge sua autonomia ao libertar-se do poder do discurso mistificador da dominação. Tal autonomia, entretanto, só se completará quando a poesia chegar a pensar verdadeiramente o mundo como aceitação da diferença e quando se extinguir, em definitivo, o atual processo de representação mútua, onde um é sempre o bárbaro do outro.

<sup>6</sup> Depestre, R., *Bonjour et Adieu à la Négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 10.

## Bibliografia

- Alves, Miriam, *Estrelas no Dedo*, São Paulo, ed. do autor, 1985.
- Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*, São Paulo, Global, 1982.
- Bader, Wolfgang, "A colonização e a descolonização da literatura: o exemplo do Caribe francês", in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUC, ago. 1986, pp. 96-123.
- Bajoux, Jean-Claude, *Antilia Retrouvée*, Ed. Caribéennes, 1983.
- Bakhtin, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- Bernd, Zilá, *A Questão da Negritude*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Bourdieu, Pierre, "Le marché des biens symboliques", in *L'Année Sociologique*, (22): 49-126, 1971.
- Brookshaw, David, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- Cadernos Negros*, n.º 1, São Paulo, ed. dos autores, 1978, n.º 3, ed. dos autores, 1980, n.º 5, ed. dos autores, 1982, n.º 7, ed. dos autores, 1984.
- Camargo, Oswaldo, *O Estranho*, São Paulo, Roswitha Kempf, 1984.
- Castro Alves, *Obras Completas*, 2 v., São Paulo, Nacional, 1938.
- Corzani, Jak, "Problèmes méthodologiques d'une histoire littéraire des Caraïbes", in *Komparatistische Hefte*, Bayreuth, (11): 49-67, 1985.
- Colina, Paulo, *Plano de Vôo*, São Paulo, Roswitha Kempf, 1984.
- Cuti, Luis Silva, *Poemas Carapinha*, São Paulo, ed. do autor, 1978.
- , *Batuque de Tocaia*, São Paulo, ed. do autor, 1982.
- Damato, Diva, "Negritude/Negritudes", in *Através*, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- Denis, F., *Scènes de la Nature sous les Tropiques*, Louis Janet, 1824.
- Depestre, René, *Bonjour et Adieu à la Négritude*, Paris, Laffont, 1980.
- Dubois, J., *L'Institution de la Littérature*, Bruxelles, F. Nathan, 1978.
- Etienne, Gérard, *Cri pour ne pas Crever de Honte*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.
- Gama, Luís, *Trovas Burlescas*, 3.ª ed., São Paulo, Bentley Jr., 1904.
- Guattari, F. e Deleuze, G., *Kafka: por uma Literatura Menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- Guattari, F. e Rolnik, S., *Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- Guedes, Lino, *Negro Preto Cor da Noite*, São Paulo, s. ed., 1932.
- , *O Canto do Cisne Preto*, São Paulo, Áurea, 1927.
- Glissant, Edouard, *Le Discours Antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- Gheerbrant e Chevalier, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973.
- Hamburger, Kate, "O gênero lírico", in *A Lógica da Criação Literária*, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- Kesteloot, Lylian, *Les Écrivains Noirs de Langue Française*, Universidade de Bruxelas, 1977.
- Kothe, Flávio, "Paródia & Cia.", in *Tempo Brasileiro*, (62): 97-113, jul./set. 1980.
- Laroche, Maximilian, *La Littérature Haïtienne*, Ottawa, Leméac, 1981.
- Lima, Jorge de, *Poesia Completa*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- Mouralis, Bernard, *Les Contre-Littératures*, Paris, PUF, 1975.
- Mucchielli, Alex, *L'Identité*, Paris, PUF, 1986.
- Proença Filho, Domício, *Dionísio Esfacelado*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- Paz, Octávio, *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- Sant'Anna, Affonso R. de, *Paródia, Paráfrase & Cia.*, São Paulo, Ática, 1985.
- Semog, Ele e Limeira, J. Carlos, *Atabaques*, Rio de Janeiro, ed. dos autores, 1983.
- Silveira, Oliveira, *Roteiro dos Tantãs*, Porto Alegre, ed. do autor, 1981.
- , *Décima do Negro Peão*, Porto Alegre, ed. do autor, 1974.
- Schuler, Donald, *A Poesia no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la Critique*, Paris, Seuil, 1984.
- Toumson, Roger, "La littérature antillaise d'expression française", in *Présence Africaine*, (121-122): 130-134, 1982.
- Trindade, Solano, *Cantares ao meu Povo*, São Paulo, Fulgor, 1961.
- Vieira, Antonio, *Cantares d'África*, Rio de Janeiro, Riex, 1980.
- Zeraffa, Michel, *Roman et Société*, Paris, PUF, 1976.

### Sobre a Autora

Professora adjunta do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tradutora e vice-presidente da Associação Brasileira de Professores Universitários de Francês (ABPUF).

Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS, em 1977, e doutora em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP), em 1987, escreveu *A Questão da Negritude* (Brasiliense, 1984) e *Território Reencontrado — Literatura e Negritude na América Latina* (Mercado Aberto).

### A ESCRAVIDÃO AFRICANA - na América Latina e Caribe

Herbert S. Klein - 14 x 21 cm - 320 pp.

Ao ressaltar as semelhanças e diferenças que a escravidão assumiu na América Latina e no Caribe entre os séculos XVII e XIX, o historiador norte-americano Herbert S. Klein compara essas duas experiências e faz uma análise global da ascensão e queda da escravidão no Novo Mundo.



### O NEGRO NO BRASIL



Julio José Chiavenato - 264 pp

Fugindo das abordagens convencionais, Julio José Chiavenato faz um verdadeiro garimpo histórico para reunir crônicas e registros de época. Assim, descortina as origens da segregação racial e do desprezo pelo ser humano que tanto marcaram a escravidão no Brasil.

### Ser Escravo no Brasil

Kátia de Queirós Mattoso, 272 pp., 14 x 21 cm

"Escrito para um público amplo ... este livro descreve com riqueza de detalhes o dia-a-dia dos escravos ... um surpreendente relato das relações econômicas e sociais."

The New York Times Book Review

