

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

*A representação do negro nas poesias de Castro
Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito*

LUIZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA

LUIZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA

A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

ORIENTAÇÃO: PROF. DR. EDUARDO DE ASSIS DUARTE

BELO HORIZONTE
2007

ESTE TRABALHO NÃO TERIA SIDO POSSÍVEL SEM O APOIO DE MEUS PAIS, ADENIR LUCIO E ISAURA OLIVEIRA. OBRIGADO A RAQUEL FERREIRA, MINHA VIDA, POR TODO O CARINHO AO LONGO DESTES MUITOS ANOS. AGRADEÇO A VALÉRIA CASSIA, PELO EXEMPLO DE SUPERAÇÃO. POR FIM, AGRADEÇO AO ADMIRÁVEL PROFESSOR DOUTOR EDUARDO DE ASSIS DUARTE.

SOU GRATO AO APOIO DE MEUS COMPANHEIROS DO NEIA/UFMG E A TODOS AQUELES QUE ME APOIRAM. ELES SABEM QUEM SÃO.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar, comparativamente, a representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti e mostrar como de *objeto* passa o afro-brasileiro a *sujeito*; para tanto, tomamos como parâmetros três elementos: a consciência poética criadora; o ponto de vista de enunciação; e os valores veiculados pelo discurso poético e. É objetivo também demonstrar que os textos do poeta baiano, por um lado, uma voz em favor do negro, também acabam por representá-lo de maneira “estereotipada”, limitada, vista “de fora”. Tal fato pode chegar a construir uma semântica contrária à valorização do descendente de escravos, pois reforça imagens inferiorizantes. Finalmente, pretende-se discutir como os textos do poeta paulista, a partir de um discurso “de dentro”, porque produto de uma consciência criadora negra e a partir de uma experiência negra, edifica uma afirmação identitária de si e de seu coletivo, ultrapassando os lugares semânticos comuns nos quais o negro fora encerrado na tradição literária brasileira.

Palavras-chave: literatura brasileira; poesia brasileira; literatura afro-brasileira.

RESUMEN

Este trabajo pretende analizar, comparativamente, la representación del negro en las poesías de Castro Alves y de [Luiz Silva] Cuti, y demostrar como el afro-brasileño de *objeto* pasa a *sujeto*; para tanto, tenemos como parámetros tres elementos: la consciencia poética criadora; el punto de vista enunciativo; y los valores vehiculados por el discurso poético. Además, es intento también demostrar que los textos del poeta baiano, por un lado, una voz en favor del negro, también pueden acabar por representarlo de manera estereotipada, limitada, vista de lejos. Tal hecho puede llegar a construir una semántica contrastiva a la valorización del descendente de esclavos, pues se lo refuerza imágenes negativas. Finalmente, se pretende discutir como los textos del poeta paulista, a partir de un discurso interior, ya que es producto de una conciencia criadora negra y a partir de una experiencia negra, edifica una afirmación identitaria de sí y de su colectivo, ultrapasando los sitios semánticos comunes en los que el negro ha sido encerrado en la tradición literaria brasileña.

Palavras-clave: literatura brasileña; poesia brasileña; literatura afro-brasileña.

SUMÁRIO

1. PALAVRAS INICIAS	07
1.1 AUTORES, TEXTOS E CONTEXTOS	12
2. OBJETO LITERÁRIO: A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NAS POESIAS DE CASTRO ALVES	36
2.1 O CONDOREIRISMO.....	38
2.1.1 Comover para convencer.....	38
2.1.2 Cristianismo messiânico.....	57
2.1.3 O pessoal e o público compartilhados.....	62
2.1.4 Estratégia cênica: jogo entre o sublime e o grotesco.....	65
2.2 PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO.....	71
2.3 VALORES VEICULADOS PELO DISCURSO POÉTICO.....	76
2.3.1 Signos, superação e não superação de estereótipos	76
3. SUJEITO LITERÁRIO: A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NAS POESIAS DE [LUIZ SILVA] CUTI	101
3.1 CONSCIÊNCIA ÉTNICA AFRO-DESCENDENTE.....	103
3.1.1 Literatura “ponta de lança, ação”.....	103
3.1.2 Memória coletiva: a voz do <i>eu</i> e a voz do <i>outro</i>	122
3.1.3 Fazer reflexivo.....	128
3.2 PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO.....	132
3.3 VALORES VEICULADOS PELO DISCURSO POÉTICO.....	139
3.3.1 Des-torcendo o código e os estereótipos: “tonto de tanta lucidez”.....	140
4. ÚLTIMAS PALAVRAS	173
4.1 AUTORES SUPLEMENTARES.....	174
5.REFERÊNCIAS	179

1. PALAVRAS INICIAIS

"(...) era a décima fugida, e dez são também os mandamentos da Lei de Deus, um dos quais o mais filosófico e mais salutar é castigar os que erram.

O escravo foi amarrado, foi despido, foi conduzido no seio do cafezal, entre o bando mudo, escuro, taciturno dos aterrados parceiros; um Cristo negro, que se ia sacrificar pelos irmãos de todas as cores.

Fizeram-no deitar; e cortaram-no, à chicote, por todas as partes do corpo (...).

Envolveram-no em trapos...

Irrigaram-no de querosene, deitaram-lhe fogo...
Auto de fé agrário!..."

(Luiz Gama, em carta a Ferreira de Menezes, datada de 18/12/1880.)

"Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja só sua. Minha vida é a sua, sua vida é a minha, você vive o que eu vivo; o destino é um só. Tomemos, portanto, este espelho e olhem-nos nele. Algumas vezes nos queixamos dos escritores que dizem 'eu'. Fale-nos de você, lhe gritamos. Ai! que eu falo de mim, eu falo de você. Como não sentem isso? Ah! insensato quem crê que eu não sou você."

(Victor Hugo In *Contemplações*, 1856.)

O debate sobre a representação do negro em nossa literatura tem sido de certo modo tímido. Até o século XIX, esta representação parece ter ocorrido quase sempre de forma “estereotipada”, “limitada”. É Antonio Candido, por exemplo, quem afirma que “o negro era visto como uma realidade degradante sem categoria de arte, sem lenda” (Candido, 1975, p. 275). Essa hipótese pode remontar-nos ao período colonial, conforme apontam Domício Proença Filho (2004, p. 161-193) e Jorge Schwartz (1993, s/p.), passando pelo Romantismo, com Castro Alves, elemento fundamental, chegando aos dias de hoje, tendo [Luiz Silva] Cuti como um dos principais marcos da escritura afro-brasileira. Até o Romantismo, o negro era visto exclusivamente como sinônimo de escravo, misturado à vida cotidiana em posição exclusiva de inferioridade; não podia elevar-se facilmente a objeto literário, à idealização, numa literatura ideologicamente ligada a uma estrutura de classes sociais rígidas.

Este trabalho que aqui se dispõe é fruto de nossa trajetória de pesquisa, que se desenvolve desde a iniciação científica, iniciada em março de 2004. A partir de então, estudando a produção literária dos afro-brasileiros bem como a aparição destes em nossas Letras, inquietou-me incidir novas luzes sobre as poesias de dois autores, um branco e um negro, quais sejam Castro Alves e Cuti. Parte do conjunto de suas obras trata de questões envolvendo a representação dos afro-brasileiros: no primeiro autor, o enfoque se dá no período escravista e a denúncia da condição dos cativos povoa *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876) e *Os escravos* (1883). O segundo autor representa a si e a seu coletivo¹ em *Poemas da Carapinha* (1978), *Batuque de tocaia* (1982), *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987), *Sanga* (2002) e em *Negroesia* (2007). Este último livro trata-se de uma antologia que congrega um total de 84 textos escolhidos pelo autor. Inclui produções já publicadas em

¹ Levaremos em conta neste trabalho as obras individuais do autor, nas quais predomina uma faceta marcadamente política.

Poemas da carapinha, Batuque de tocaia, Flash crioulo sobre o sangue e o sonho, Sanga e em Cadernos Negros, série que se encaminha para o trigésimo ano de existência. A reunião ainda traz em si onze poemas inéditos (“Tradição”, “Negroesia”, “Extrato”, “Silên...”, “Pátria I”, “Cadeiras vazias”, “Caniço pensante”, “Gota do que não se esgota”, “A trajetória”, “A paz se ata” e “Pa(z)xorô”). Destacamos ainda as secções que dividem o livro (Cochicho, Aluvião, Chamego e Axé), pois demarcam um parentesco temático entre os poemas. As secções, por consequência, adiantam os quatro principais - não exclusivos - eixos temáticos do conjunto da obra de Cuti: a primeira, Cochicho, diz respeito às particularidades identitárias assumidas como afro-descendente; a segunda, Aluvião, trata da consciência racial, temática constante, explícita ou implícita ao longo da obra do autor; a terceira, Chamego, traz em si a dicção sensual e erótica e, por fim, a quarta parte, Axé, trata dos aspectos que marcam as identificações religiosas de seu coletivo. Vale ressaltar também que perpassa a reunião de poemas um forte coeficiente metaligüístico, pois refletir sobre o papel da escrita, para o coletivo afro-descendente, significa uma tentativa de posse total sobre si.

Considerando a escolha pelos autores acima mencionados, intrigou-me e intriga-me o *gesto de representar e suas implicações* para os dois poetas, enunciando um por fora e o outro por dentro da condição afro-brasileira. Desta forma, o tema foi escolhido porque lacunar em nossa fortuna crítica e por oferecer a possibilidade de discutir questões que resultam em novas perspectivas de olhares relativos às produções literárias dos dois escritores. Além disso, é propósito deste trabalho abrir novos caminhos para futuras leituras de Castro Alves, pois, como discutiremos adiante, há indícios de que o poeta, mesmo sendo uma das consciências mais avançadas para a época em que atuou, ainda acabou por representar o negro de maneira a não romper totalmente os “estereótipos” de seu tempo, o que nos faz relativizar a alcunha

“poeta dos escravos”: até que ponto? Por outro lado, quanto à bibliografia crítica sobre Cuti nota-se relativa escassez. Encontramos dois artigos de Moema Parente Augel: “Angústia, revolta, agressão e denúncia: a poesia negra de Oswaldo de Camargo e Cuti” (In Bremer, Tomas & Rivero, Julio Penate (orgs.). *Literatura más allá de la marginalidad*. Neuchâtel: Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina, 1988. p. 130-148) e “A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea” (In *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO/UFBA, 1997, n. 18/19, p. 183-199). De Edimilson de Almeida Pereira destacamos “Contemporary brazilian poetry: invention and freedom in the afro-brazilian cultural tradition” (In *Journal of latin american cultural studies*. London: King’s College, 1996. vol. 5, n. 2, p. 139-154). Encontramos apenas uma dissertação de mestrado: *Narrativas quilombolas: Negros em contos, de Cuti e Mayombe, de Pepetela*, de Rosane de Almeida Pires, defendida em 1998 na Faculdade de Letras da UFMG, sob orientação da professora Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca. Deparamo-nos com um subcapítulo escrito por Zilá Bernd, contido em *Negritude e literatura na América Latina*, mas a autora aborda somente os dois primeiros livros do poeta – *Poemas da carapinha* e *Batuque de Tocaia*. Por fim, fazemos menção a outros quatro trabalhos²: o primeiro é “Escritas anfíbias: estética e política em poemas de Solano Trindade, Cuti e Conceição Evaristo”, publicado nos *Anais* do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura (agosto/2005); o segundo é “A configuração do sujeito afro-brasileiro em [Luiz Silva] Cuti”; o terceiro trata-se de “A cor da diferença: uma leitura das poesias de Cuti”, estes disponíveis em www.lettras.ufmg.br/literafro e, finalmente, “Motivação memorialística em *Sanga*, de [Luiz Silva] Cuti”, publicado pela revista *Signo* (EDUNISC), no ano de 2006.

² Tabalhos de minha autoria.

1.1 AUTORES, TEXTOS e CONTEXTOS

Esta secção busca contextualizar, no tempo e no espaço, os projetos literários de Castro Alves e de Cuti.

Castro Alves nasce em 1847; falece em 1871. Chamamos a atenção para a década de 1850, denominada “Tempo Saquarema” por Ilmar Rohloff de Matos (1987), pois foi marcante para o século XIX devido ao total domínio do poder político pela classe senhorial e escravista. Conforme apontou Sidney Chalhoub, “os sujeitos do poder senhorial concedem, controlam uma espécie de economia de favores, nunca cedem a pressões ou reconhecem direitos adquiridos em lutas sociais” (Chalhoub, 2003, p. 60). Como exemplo, temos que a Lei do Ventre Livre ou “Lei de 28 de setembro” não foi cumprida tal como prevista no papel. Foram marcantes as repressões às formas de contestação da ordem vigente, pois expressar outras vontades que não fossem as da classe dominante soava unicamente como desobediência ou rebeldia. A maioria dos poemas de Castro Alves foi escrita na década de 1860, mas, sem dúvida, interpretados como rebeldes, considerando o contexto em que se inseriram. Além disso, os anos de 1860, os mais produtivos para criação do autor baiano, trouxeram as ressonâncias do Tempo Saquarema.

Um dos motivos por que Alves foi considerado rebelde pela classe senhorial deve-se ao caráter libertador ou condoreiro de sua prática artística. Ressalte-se que a idéia de liberdade – pressuposta pelo Iluminismo (século XVIII), pela Independência dos EUA (1776) e pela Revolução Francesa (1789) - infiltrou-se em diversos campos das sociedades ocidentais, incluindo a brasileira. Segundo Eric J. Hobsbawn, o propósito maior do Iluminismo foi “libertar o indivíduo das algemas (...) do tradicionalismo ignorante da Idade Média, que ainda

lançava sua sombra pelo mundo, da superstição das igrejas, da irracionalidade que dividia os homens” (Hobsbawn, 1981, p.37). Já o da Revolução Francesa, além da modificação do sistema político, procurava difundir a ideologia liberal, segmentada pelos conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade. Por sua vez, a Revolução Americana encorajou o aparecimento de movimentos separatistas e/ou reformadores ao longo da América do Sul. Este breve contexto aponta para o fim da lógica medieval, já que buscou enterrar o Feudalismo e o Absolutismo monárquico. O poder agora emana do povo e em nome dele deve ser exercido. O liberalismo burguês instala-se como nova ordem, o que gera na sociedade uma verdadeira revolução de costumes. Num momento tão efervescente, as certezas da antiga ordem caíram por terra.

Coube à primeira geração do Romantismo, a de Alencar, Gonçalves Dias, entre outros, trazer para a arte a “cor local”, sobretudo através da valorização da natureza e do nativo (este visto como “herói nacional”). São deste período temático *O guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e *O gaúcho* (1870), obras que buscavam colocar em prática a consciência de um Brasil-nação. Bom argumento é pensar que as obras de Alencar desenham um contorno do território nacional, já que, se tomarmos os espaços onde ocorrem as narrativas e as temáticas abordadas, tem-se um esboço de mapa do país, de norte a sul. É bom lembrar também que o primeiro Romantismo não rompe os lugares-comuns estipulados para as mulheres, negros e índios. Representações estereotipadas serviram de base para a consciência literária de então. O que chamamos de estereótipo será trabalhado mais adiante. Por ora, salientamos, a definição equivale às palavras de Homi Bhabha: “representação limitada da alteridade” (Bhabha, 2005, p. 120). Convém ter em mente que as visões “limitadas” do século XIX eram, à época, verdades científicas. O segundo momento do Romantismo inspirou-se numa vertente

pessimista, herdada de Byron e Victor Hugo. A melancolia tomou conta de Álvares de Azevedo, por exemplo, e fê-lo escrever *Lira dos vinte anos* (1853) e *Noite na taverna* (1855). O sentimentalismo transbordante e o gosto pelo sofrimento, o ambiente sombrio, fantasmagórico, o desejo de morte e o platonismo amoroso são temáticas recorrentes na obra deste escritor paulista, tomado aqui como exemplo. No entanto, somente na terceira fase do Romantismo, a condoreira, é que a consciência criadora da arte brasileira se desperta veementemente para as causas sociais, mais propriamente a dos escravos. Destaca-se Castro Alves como altissonante voz.

Castro Alves e outros escritores condoreiros de meados do século XIX, como Tobias Barreto (1839-1889), José Bonifácio (1827-1886) e Pedro de Calasãs (1837-1874) “importaram” e “adaptaram” as novas tendências então nascentes no Velho Mundo. É no bojo deste contexto que surgem os rebeldes, para usar um termo cunhado pela classe senhorial brasileira, versos de Castro Alves, como uma tentativa de *contestação* da ordem vigente no Brasil. Em outras palavras, os textos do poeta baiano colocaram em debate tanto a natureza, os mecanismos de sustentação e as estratégias de perpetuação do poder político da classe senhorial – o que implica a postura do poeta em defesa da República – quanto a denúncia dos horrores da escravidão e a luta pela liberdade dos cativos, estes base do sistema econômico do qual se serviam as elites brasileiras. Vale destacar que as décadas de 1850, 1860 e 1870 representaram para a poesia brasileira um período de transição. Surgiram novidades na forma e no conteúdo dando origem ao que se chama de terceira fase/geração romântica ou *condoreirismo*, mais voltado para os problemas sociais. Procurou-se romper com os valores antigos, visando conquistar uma nova estética. Distantes do egocentrismo dos ultraromânticos, os condoreiros desenvolveram, sobretudo, uma *poesia comprometida* com as teses

abolicionista e republicana. Em geral, encontram-se versos em tom grandiloqüente, próximos da oratória, cuja missão era comover para convencer os leitores-ouvintes a abraçar a causa libertadora. Vale lembrar que o termo “liberdade”, palavra de ordem do condoreirismo, passa a ganhar naquele momento também uma dimensão/conotação política, o que implica conflito entre interesses, como atesta Hobsbawn (1981, p. 73). Destaque-se ainda que o campo semântico que gira em torno do termo “condoreirismo” sugere ligação metafórica ao condor ou outras aves, como a águia, o falcão e o albatroz, que foram tomadas como símbolos dessa geração de poetas com preocupações sociais. Identificando-se com o condor, ave de vôo alto e solitário, com capacidade de enxergar à grande distância, os poetas supunham ser eles também dotados dessa capacidade e, por isso, tinham a missão, enquanto vates, iluminados por Deus, de orientar os homens-comuns no sentido da tríade liberdade, igualdade e fraternidade, idéias tributárias às Revoluções burguesas da França e Inglaterra, que pregavam a democracia e a luta pela emancipação dos oprimidos, mas paradoxalmente, sempre por ações promovidas pela classe dominante. Os poetas condoreiros foram também influenciados em grande medida pela veia social de Vitor Hugo, o que se pode notar pela recorrência a epígrafes retiradas do escritor francês. Pode-se afirmar inclusive que o condoreirismo é, em certa medida, uma espécie de “hugoanismo brasileiro”. Para Hugo, em seu prefácio ao *Cromwell, Do sublime e do grotesco*, a literatura, sobretudo a poesia, deve abandonar o alto lugar, o *cânon*, e admitir-se enquanto arena de lutas. “A finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata de poesia” (Hugo, 2004, p. 69). Mais adiante, Hugo ressalta que a literatura deve “abrir ao espectador um duplo horizonte ao mesmo tempo interior e exterior dos homens; o exterior pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar em uma mesma palavra, o drama da vida e o drama da consciência” (*op. cit.*, p. 70). Nestes termos, a arte da

palavra deve trazer os dilemas passados e presentes do complexo social, fazendo-os latentes, sempre lembrados. Assim, Hugo aponta para uma concepção empenhada tanto da vida quanto da obra dos artistas, homens públicos por natureza, condutores das massas e capazes de prever o futuro através de suas intervenções artísticas. Talvez isto explique a preferência dos condoreiros pela atuação em espaços públicos e também pelo tom hiperbólico constante em seus textos.

No que diz respeito à caminhada abolicionista, é importante destacar que a Lei Eusébio de Queiroz (1850) instituiu penas duras para o tráfico negreiro, teoricamente abolido desde 1931. O resultado desta lei foi a luta ferrenha pela posse dos escravos ainda encontrados em território nacional. Os fazendeiros do centro-sul, cafeicultores economicamente emergentes, saíram em busca da compra de escravos dos decadentes fazendeiros do norte e nordeste. Por outro lado, havia pressões da Inglaterra e dos Estados Unidos para a abolição da escravatura. Tais pressões resultaram em fissuras na estrutura econômica do Império, uma vez que a mão de obra cativa representava, para os detentores do poder, a maior fonte de renda. Além disso, o crescimento da cafeicultura foi impulsionado justamente no momento do fim do tráfico negreiro. E, ainda por cima, algo mais grave: a população escrava era composta por esmagadora maioria de homens, o que impossibilitava seu crescimento em solo nacional. Acrescente-se que os maus tratos dos brancos em relação aos negros, paradoxalmente, ganharam força, pois era necessário que estes, já em número reduzido, conseguissem suprir a demanda de tarefas. Não conseguindo manter o ritmo de trabalho acelerado, o castigo lhes era o destino³.

³ Segundo Eduardo Teles, “as estatísticas existentes confirmam que o número de escravos em 1798 (1.582.000), somados com os importados entre 1800 e 1850 (1.600.000), atingia uns três milhões em 1871 (...). Mas o número real de escravos, segundo o registro imposto pela Lei Rio Branco em 1871, era de uma população de apenas 1.540.829 escravos” (2001, p. 62).

Com relação à trajetória literária/abolicionista de Castro Alves, segundo Eduardo Teles (2001, p. 61), encontrou já no berço estímulos para o desenvolvimento do senso crítico que lhe “insuflaria a musa” anos mais tarde⁴. Já nas palavras de Antônio Soares Amora,

está-se a ver (...) para se compreender a atitude de Castro Alves, a partir de 1865, de um lado diante do que sua geração começava a compreender como “missão do poeta”, e de outro, diante do que sua mesma geração começava a denunciar como erros gritantes e até mesmo terríveis de nossa estrutura política e social: um monarquismo, que se não era absolutista e tirânico, era, contudo, surdo aos reclamos de justiça e de igualdade, por parte do povo; uma aristocracia, uma teocracia e uma plutocracia, privilegiadas, poderosas e insensíveis à miséria do povo e à pungente tragédia dos escravos. Investindo-se, portanto, como todos os moços de sua geração, sobretudo acadêmicos, de uma “missão revolucionária”, desenvolveu (...) uma desabrida campanha a favor dos novos ideais políticos do republicanismo, dos novos ideais de liberdade do espírito e da palavra, e mais veemente e insistentemente, porque o momento pedia, em favor dos ideais da abolição da escravatura (Amora, 1973, p. 190).

Na visão de Alfredo Bosi, a estréia literária de Castro Alves, com *Espumas flutuantes* (1870), coincide com o despertar de uma nova situação: a crise do Brasil puramente rural, paralelamente ao tímido crescimento da cultura urbana, dos ideais democráticos e, portanto, do despontar de uma repulsa pela moral do senhor-e-escravo, que “poluía as fontes de vida familiar e social no Brasil Império” (Bosi, 1975, p. 132). Ainda segundo Bosi, é tal contexto histórico que faz emergir a vertente social das poesias de Alves, sobretudo naquelas declamadas em eventos acadêmicos, comemorativos ou culturais. O crítico ainda elucida que “Castro Alves será novo pelo *epos* libertário, e apesar das influências confessas de Varela e Gonçalves Dias, será novo também (...) pela franqueza no exprimir seus desejos” (*idem*, p.132), o que faz com que sua poesia seja profundamente intimista, numa mescla entre o

⁴ Dentre outros, Teles (2001) nos dá o exemplo do Major Periquitão, tio de Castro Alves sempre envolvido em motins populares e também amante do senso de justiça.

particular e o público, o estético e o político. Assim, a palavra do poeta baiano foi, no contexto em que se inseriu, “aberta à realidade maciça de uma nação que sobrevive a custa de sangue escravizado” (*ibidem*, p. 133).

Para Afrânio Peixoto, o tema do negro penetra em cheio não apenas a poesia de Castro Alves. Este torna-se uma das principais vozes/consciências do movimento abolicionista, que segundo Afrânio Peixoto, “foi feito sinceramente com as emoções e as idéias de Castro Alves, que habituaram as gerações novas de seu tempo à piedade pelos cativos, à indignação contra o cativo” (Peixoto, 1944, p. 193).

Ronald de Carvalho, por sua vez, afirma que o poeta baiano teve na campanha abolicionista⁵ a principal finalidade de sua ardorosa poesia: “fez do escravo senão a

⁵ Destacamos nesta campanha as contribuições incisivas e decisivas de José do Patrocínio e Luiz Gama. José Carlos do Patrocínio (Campos, RJ, 8 de outubro de 1854 - Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1905) - pseudônimos: Prudhome, Notus Ferrão, Justino Monteiro, Pax Vobis, Pombos Correios - nasceu em Campos-RJ, a 8 de outubro de 1854. Era mestiço, filho de Justina Maria do Espírito Santo, quitandeira e escrava liberta e do cônego José Carlos Monteiro. Ainda muito jovem, foi mandado para o Rio de Janeiro, onde estudou Humanidades e formou-se no curso de Farmácia. Como profissional da saúde, trabalhou no Hospital de Misericórdia, porém não exerceu a profissão por muito tempo. Passou quase toda a vida em árdua atividade literária, principalmente como romancista e jornalista, tendo sido também orador na campanha em prol da abolição da escravatura, onde ocupou sempre lugar de destaque entre as figuras de Joaquim Nabuco, Joaquim Serra, Quintino Bocaiúva e Rui Barbosa. Por isso, recebeu o epíteto “O Tigre da Abolição”. Lançou-se no jornalismo em 1877, quando entrou para a *Gazeta de Notícias*, como redator, tendo a seu cargo a “Semana Parlamentar”, que assinava com o pseudônimo Prudhome. Dois anos depois iniciou nesse periódico a campanha pela Abolição, juntamente com outros jornalistas, tais como: Ferreira de Meneses, na *Gazeta da Tarde*, Joaquim Nabuco, Lopes Trovão, Ubaldino do Amaral, Teodoro Sampaio, Paula Nei, todos da *Associação Central Emancipadora*.

Em 1881, foi feito diretor da *Gazeta da Tarde* e aí se manteve durante seis anos, até fundar o jornal *A Cidade do Rio*, que dirigiu durante algum tempo. Depois de proclamada a República, a publicação do periódico foi interdita e seu diretor preso e desterrado. Foi vereador e ferrenho anti-republicano, chegando a exilar-se no Estado do Amazonas. Nos últimos anos de vida, José do Patrocínio viu-se quase ignorado, colaborando esporadicamente nos jornais *O País* e *A Notícia*.

Luiz Gama (Salvador BA, 1830 - São Paulo SP, 1882), pseudônimos afro, Getúlio e Barrabaz, nasceu em Salvador, em 21 de junho de 1830, supostamente filho de Luísa Mahin, africana livre vinda da Costa da Mina e de um fidalgo português que vivia em Salvador, cujo nome o poeta nunca revelou. Em 1837, Luíza Mahin deixa a cidade e parte em direção ao Rio de Janeiro, ficando o filho aos cuidados do pai. Este, segundo o próprio Gama em carta a Lúcio de Mendonça, era um homem de posses, apaixonado pela pesca, pela caça e principalmente pelas cartas. Vivía de uma herança que havia recebido em 1838 e, 8 dois anos depois, já se encontrava em plena miséria. Em novembro deste mesmo ano, aos de anos de idade, o menino Luís Gama foi levado para São Paulo pelo pai e lá vendido como escravo. Dias depois, ao desembarcar no Rio de Janeiro, foi levado para a casa de um português que negociava escravos sob comissão. No mês seguinte, foi novamente vendido, junto com um lote de cento e tantos escravos, ao negociante e contrabandista. Antônio Pereira Cardoso, que os levou para São Paulo. Lá, seria novamente posto a venda, porém tal fato não ocorreu. Os escravos vindos da Bahia eram tidos como “desordeiros” e “revolucionários”, devido ao marco histórico que foi a Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador em 1835, da qual a suposta mãe de Gama, Luíza Mahin, teria participado. Depois disso, os escravos oriundos dessa cidade eram preteridos pelos compradores.

Na década de 1860 tornou-se jornalista de renome, esteve a partir de então ligado aos círculos do Partido Liberal. Entre 1864 e 1875 colaborou no *Diabo Coxo* e no *Cabrião*, de Angelo Agostini, no *Ipiranga*, Coroaci e em *O Polichileno*. Fundou, em 1869, o jornal *Radical Paulistano*, com Rui Barbosa. Participou da criação do *Club Radical* e, mais tarde, da criação do

preocupação fundamental, ao menos um de seus mais altos objetivos” (Carvalho, 1953, p. 240), fato que se nota nas obras *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876) e *Os escravos* (1883).

Para Antonio Candido (1975, p. 203), Castro Alves marcou a ruptura com a “musa indianista” ou “patriótica”, amplamente valorizada por José de Alencar e Gonçalves Dias, por exemplo. O lirismo social do poeta baiano foi responsável pela transição do que Candido chama de “patriotismo ufanista” ao “patriotismo crítico”, o que já prenunciava a atitude questionadora dos modernistas da década de 1920.

Rita de Cassi Santos afirma que o tema do negro vai adquirindo força no Romantismo, inicialmente de maneira tímida e esporádica, até ganhar vigor na terceira fase do movimento, sendo que foi com Castro Alves que o negro, enquanto ser humano e como problema social, recebeu atenção especial. Mas pondera:

em todo o Romantismo, mesmo com o movimento abolicionista, a temática dominante não era a pessoa do negro escravizado, mas a instituição. (...) Mas só Castro Alves iria vê-lo como ser humano integral, com paixões, heroísmos, fraquezas, revoltas. Está, então, lançada, pode-se dizer, a semente efetiva de uma possível aceitação do negro como ‘grupo étnico’, formador também da identidade nacional (Santos, 2000, p. 34).

Finalmente, de acordo com Heloísa Toller Gomes,

Partido Republicano Paulista (1873), ao qual se manteve ligado até à sua morte, em 1882. Por volta de 1880, foi líder da *Mocidade Abolicionista e Republicana*.

Advogado provisionado, passou a ganhar a vida como rábula, a partir de sua demissão do emprego de amanuense por motivos políticos, ligados à veemência da sua atuação jurídica a favor da libertação dos escravos. Com o apoio (inclusive financeiro) da Loja Maçônica abolicionista à qual pertencia, desde então despenderia a maior parte de suas energias em levar aos tribunais causas cíveis de liberdade. Sua liderança abolicionista criou, em torno de si, o movimento abolicionista paulista. Estima-se que Gama, sozinho, teria sido o responsável pela libertação de mais de mil cativos - um feito notável - considerando-se que agia exclusivamente com o uso da lei. A sua morte comoveu a cidade de São Paulo e o féretro foi o mais concorrido até então naquela terra. Foi sepultado em 1882 no Cemitério da Consolação.

os textos literários abolicionistas, defendendo manifestamente uma tese comum - a extinção da escravidão – divergem nas estratégias de que se servem para questionar a ordem escravista e na forma como avaliam e representam as relações inter-raciais na vigência da escravidão. Vigorando especialmente no período em que floresceu o Romantismo, a literatura abolicionista caracterizou-se em linhas gerais, especialmente nos textos produzidos por autores brancos, por uma atitude de benevolente paternalismo no tratamento do negro (Toller Gomes, 1994, p. 148).

Vale destacar que a transição para a modernidade brasileira deveria trazer em si senão o progresso absoluto, ao menos a sua ilusão. Como integrante do conjunto de estratégias “modernizadoras” empreendidas por nossas elites, não raro condutoras das mudanças históricas, encontra-se a abolição da escravatura. Até porque o capitalismo, em fase de vertiginosa propulsão em fins do século XIX e início do século XX, pressupunha a existência e/ou a expansão de mercados consumidores. Ora, os libertos poderiam ser a tão esperada ampliação do horizonte de consumo. Curiosamente, estes não foram inseridos no processo de produção capitalista, o que em grande medida justifica a localização da maior parte dos afro-brasileiros na base de nossa pirâmide sócio-econômica.

A segunda metade do século XX, por sua vez, trouxe mudanças nas lógicas de pensamento, da técnica de produção capitalista e das concepções de arte. Paralelamente à aceleração do desenvolvimento tecnológico, à mudança no tratamento das informações, ao surgimento de várias linguagens artísticas, merecem destaque as novas maneiras de se conceber a sociedade. O momento pôs em xeque a maioria dos conceitos instaurados sobre o Homem e a sociedade. Vale lembrar que muitos dos conceitos que ainda direcionam nossa

vida são tributários da razão iluminista. Pilares da modernidade, como a crença na “verdade” alcançável pela razão pura e pela empiria, explicações movidas por narrativas totalizantes, valorização da linearidade histórica como sinônimo de progresso, entre outros aspectos, são colocados em evidência. Valores e paradigmas menos fechados e categorizantes são propostos, uma vez que as categorias da modernidade não conseguem explicar o real com eficiência. Cresceu a concepção de que nem o capitalismo e nem o socialismo seriam libertadores, ou seja, capazes de resolverem os problemas da humanidade. Nem o liberalismo nem o marxismo tampouco conseguiram explicar o novo contexto: fim das utopias. Por conseqüência, nota-se um momento de profunda descrença em instituições, como o Estado. Não é gratuitamente que as contestações relativistas, como a Desconstrução e os Estudos Culturais tenham aparecido inicialmente nos mesmos países protagonistas do estágio de produção capitalista pós-industrial. Na Europa Ocidental e nas Américas, por exemplo, verificou-se um conjunto de fenômenos sociais, políticos e culturais que permitiram identificar a emergência e as especificidades de novas demandas sociais. Nestes centros do capital, grupos considerados minoritários, como negros, mulheres, homossexuais, imigrantes, dentre outros, passaram a questionar a ordem vigente e a reivindicar valorização para seus estatutos expressivo e identitário. As margens sociais rompem o lugar de espectadores da História e passam a assumir papel efetivamente de sujeito. Não se sentem mais representadas pelas grandes narrativas, pois estas tentam homogeneizar as diferenças, a fim de que caibam todos sob o teto das metanarrativas nacionais. O países chamados periféricos logo passarão por questionamentos semelhantes aos outrora vividos pelos países centrais. As alteridades locais, em certo sentido, viam-se “antenas” aos movimentos sociais vitoriosos dos grandes centros econômicos, o que encoraja as lutas daquelas.

Com mais expressividade, a partir de fins da década de 1970 e início dos anos de 1980, desenvolve-se um processo de construção cultural em rede, em nível global, graças ao desenvolvimento da comunicação, da “queda” das fronteiras provocadas pelo capital móvel, quase sempre tendo conseqüências nefastas para as culturas “localizadas” (Said & Bottman, 1995). As margens, pois, vêm na crista dessa onda a possibilidade de articulação entre semelhantes como estratégia de resistência, questionando por dentro mesmo dogmas da globalização, como a massificação cultural. Por um lado, os novos suportes comunicativos, como televisão e a *internet* permitem a diminuição das fronteiras nacionais; promovem, por outro, a massificação da cultura. Por sua vez, a arte produzida pelas alteridades será uma espécie de linguagem de resistência, suporte das novas agendas políticas das margens sociais, geralmente não contempladas pelos estatutos liberal ou marxista.

Neste contexto inscrevem-se *outros* valores e questionamentos que norteiam a produção cultural subsequente. Entre estes, a multiplicidade, a fragmentação, a crise de representação e representatividade, pois as identidades passam a ser concebidas como “móveis” (Hall, 1999), os valores estéticos são percebidos de modo mais flexíveis e as culturas são vistas também como mercados consumidores. No chamado modelo capitalista pós-industrial, as capacidades comunicativa e produtiva sobretudo da indústria cultural ganham papéis fundamentais na difusão de valores e idéias: por um lado, há a formação de uma sociedade globalizada; por outro, todas as visões de mundo específicas (“localidades culturais”) não poderiam ser descartadas, pois são também mercados consumidores do sistema capitalista. O Pós-Modernismo, assim, pelo seu caráter multicultural, serve bem à constituição de uma rede “inclusiva” de consumidores. E dentro dessa sistemática estão inseridas as políticas e referenciais representativos das alteridades que desafiam os pressupostos

iluministas, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente. O que está sendo contestado pelas margens sociais, no bojo da pós-modernidade, segundo Linda Hutcheon,

são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”). (...) O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido e, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (Hutcheon, 1991, p. 15).

Sabe-se que a indústria cultural não tinha/tem por costume absorver as manifestações artísticas oriundas das margens. Quando o fez/faz, geralmente esteve/está a fim de atender a uma demanda de mercado, não raro modista e passageira. Coube aos movimentos sociais, portanto, a criação de mecanismos mais duradouros, específicos e alternativos de *produção e divulgação* de sua própria arte e visão de mundo.

Curiosamente, os Românticos, assim como muitos dos artistas considerados pós-modernos, deram-se à expressão de suas atribuições internas em poesias, prosa acadêmica ou ficcional, periódicos, entre outros meios. Também em comum, resguardando os limites e proporções, os momentos de rupturas: o Romantismo inseriu-se num momento de ruptura com a lógica feudal e com o absolutismo; o Pós-modernismo, com as ilusões de progresso capitalista e socialista. Por fim, ressaltamos o caráter empenhado das poéticas de Alves e Cuti, o que muito os aproximam. Se não, vejamos:

Luiz Silva, pseudônimo “Cuti”, nasceu em 1951, em Ourinhos (SP). Formou-se em Letras pela USP e recentemente doutorou-se em Literatura Brasileira pela UNICAMP. Foi um

dos fundadores e mantenedores da série *Cadernos Negros*, de 1978 a 1993, e do grupo literário *Quilombhoje*, de 1980 a 1994. Mantém vínculo com a organização até o presente momento. Além de poeta, escreve contos e teatro, ensaios e artigos sobre literatura.

Segundo Abdias do Nascimento, os *Cadernos Negros* são “expressão de excelência do Movimento Negro, atravessam o milênio com a grandiosidade de terem sido uma das mais importantes marcas da cultura e da luta do povo negro deste século [XX]” (In www.quilombhoje.com.br/sobrecadernos/orelhaabdias.htm, acesso em 03/01/2007). É uma iniciativa de resistência que revigorou e ainda revigora o quilombismo, que permitiu ao coletivo afro-brasileiro organizar-se num cenário tão devastado pela violência proveniente da escravidão e do racismo.

João Batista de Jesus Félix⁶ afirma, na orelha da edição número 24 dos *Cadernos* (2001), que eles são

uma iniciativa de escritores negros militantes que obteve bastante sucesso junto à sua população-alvo, não obstante o enorme percentual de analfabetismo entre os negros e mestiços brasileiros.

Apesar de seu êxito, as editoras comerciais procuram ignorar olímpicamente este fenômeno. Felizmente, os organizadores dos *Cadernos Negros* vêm demonstrando que, apesar das dificuldades inerentes à sociedade hostil aos não-brancos, é totalmente possível mantermos vivas, com nossos próprios recursos, as nossas iniciativas político-culturais (Quilombhoje, 2001).

Talvez porque os meio de comunicação estejam quase sempre a serviço da tão criticada “democracia racial”, pois é ela quem legitima a quase ausência de afro-brasileiros na mídia -

⁶ João Batista de Jesus Félix, militante do grupo "Fala Negão", professor de História Geral do CCE "Paulo Freire" e doutorando em Antropologia Social pela USP.

escrita, falada e televisada -, é que se justificam iniciativas coletivas de afro-descendentes ao longo de nossa história mais recente. Florentina Silva Souza, por exemplo, opta por destacar que os autores constantes nos *Cadernos* são imbuídos de uma *missão* a cumprir – “um desejo ‘pedagógico’ de contribuir para que outros afro-brasileiros despertem a atenção para a necessidade de lutar contra o racismo e a discriminação e de reverter elementos étnico-segregadores utilizados pela sociedade brasileira em suas práticas e discursos” (Souza, 2005, p. 64).

Por sua vez, o *Quilombhoje*, grupo paulistano de escritores afro-descendentes, foi fundado em 1980 por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e Mário Jorge Leschano. Objetiva discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira no campo das Letras. O grupo ainda tem como propostas incentivar o hábito da leitura, promover a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e culturas oriundas das várias Áfricas, das várias diásporas. Atualmente, o grupo, além de se responsabilizar pela edição da antologia anual *Cadernos Negros*, a qual completará 30 anos em 2007, vem tendo uma atuação também voltada para a promoção cultural, com suas rodas de poemas espalhadas pela cidade de São Paulo, mais especificamente em sua periferia⁷.

As produções literárias de Cuti são marcadas, em grande medida, pela afirmação de uma *consciência étnica afro-descendente*, a qual trabalha prioritariamente os problemas que envolvem o seu coletivo étnico, mas sendo sempre solidária a outras alteridades presentes em nosso contexto, o que, aos nossos olhos, explica o caráter múltiplo das políticas identitárias

⁷ O grupo publicou um livro de ensaios chamado *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*, cuja primeira edição foi lançada no III Congresso de Cultura Negra das Américas e também *Criação crioula, nu elefante branco*, ambos em 1987. Para incentivar o debate de idéias, o grupo elaborou junto com o AMMA - Pique e Negritude, o livro *Gostando Mais de Nós Mesmos* (1996), que aborda questões de relações raciais e auto-estima.

assumidas pelo autor ao longo de sua obra. A que nos interessa neste estudo, porque mais recorrente, é a faceta empenhada. O poeta escreve num momento de profunda discussão sobre a produção cultural, bem como sobre as representações literária e histórica de brasileiros afro-descendentes, sobretudo nos movimentos e organizações negros. Desde o período colonial, a contribuição dos descendentes de escravos se fez presente em praticamente todos os momentos decisivos de nossas artes, sem obter, no entanto, o mesmo reconhecimento conferido à elite branca⁸. Nesse sentido e sabendo que as lutas sociais são reproduzidas também no campo da literatura, Cuti erige, por dentro e por fora da literatura consagrada, sua textualidade contra as forças que oprimem seu coletivo étnico. Aliás, não só o Brasil vivenciou tal fenômeno, que se fez presente em outras partes da América, como no Caribe e nos EUA⁹.

É importante ressaltar que Cuti significa um divisor de águas na produção literária afro-brasileira contemporânea. De acordo com Zilá Bernd, ele inaugura uma fase determinante para a consciência negra brasileira, “uma fase na poesia negra que se reveste de características que permitem inferir uma descrença em ideologias salvadoras” (Bernd, 1987, p. 118-119), talvez porque o momento em que surgem os versos do poeta de Ourinhos coincida com o do declínio das metanarrativas e com o fim das ilusões de progresso capitalista e socialista.

A maturidade poética associada à crítica social são elementos essenciais na produção artística do escritor. Além do mais, sua atuação em várias esferas do campo cultural fazem dele não apenas um autor, mas um *mediador cultural* propriamente dito. Pratica na ficção os

⁸ O exemplo é de Eduardo de Assis Duarte: “uma consulta, por ligeira que seja, aos manuais de História da Literatura Brasileira evidencia a ausência de nomes como os de Maria Firmina dos Reis, primeira descendente de escravos a publicar um romance no Brasil, *Úrsula* (São Luiz - MA, 1859); ou de Bruno de Menezes, poeta negro autor de uma produção vanguardista na década de 1920 e, praticamente, o introdutor do modernismo na região amazônica; ou ainda de Carolina Maria de Jesus, cujo memorialismo e poesia só recentemente começaram a obter um relativo reconhecimento por parte da crítica. E mesmo publicações que procuram tornar mais conhecida a produção literária dos afro-descendentes, como, por exemplo, os *Cadernos Negros*, de São Paulo, que têm uma periodicidade comprovada, ficam fora do mercado editorial” (In www.lettras.ufmg.br/literafro, acesso em 20/12/2005).

preceitos que defende enquanto crítico de literatura. Tem sido um dos autores mais premiados e sempre tem integrado antologias de poesia e/ou conto afro-brasileiros. Traço fundamental do poeta paulista é chamar a atenção à problemática em que vivem seus irmãos de cor, ilustrando em sua obra os dilemas imbuídos no amálgama histórico-cultural. Além do mais, Cuti, atualmente, ganha notabilidade nos meios acadêmico e literário, tendo sua produção literária cada vez mais como marca principal e metonímica de uma *consciência étnica afro-descendente*. Essa consciência étnica nas Letras brasileiras já poderia ter sido notada desde o ano de 1859 nas obras *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e em *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, de Luiz Gama, aos nossos olhos, marcos iniciais da tradição/sistema literário afro-brasileiro. Em seguida, a consciência percorre os escritos de Machado de Assis, Cruz e Souza, Lima Barreto, Solano Trindade (só para ficarmos nos mais conhecidos) até desaguar nos *Cadernos Negros*, publicados de 1978 aos dias de hoje. Proposita-se, pois, veicular uma literatura *sobre negros, feita por negros e para negros* (e “brancos”); em outras palavras, uma literatura que evidencie uma poética, valores e pontos de vista próprios daqueles que “detêm na pele” *a condição negra*¹⁰. Na maioria dos poemas de Cuti, a consciência étnica afro-descendente se tece por meio de uma discursividade essencialmente transitante entre o identitário, o político¹¹ e o estético: identitário porque há traços aproximativos da matriz

⁹ Para maiores esclarecimentos, consultar DU BOIS, William. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. Trad. Heloisa Toller Gomes.

¹⁰ Sabe-se que as alteridades têm sido objeto de assimilação pela literatura canônica. Daí, um passo para descaracterizações e/ou estereótipos. Como exemplos, temos as idealizações do índio e da mulher no Romantismo: aquele muito mais europeu que nativo e esta de uma fragilidade inverossímil, isso sem falar do negrismo, tão corrente nas literaturas de Jorge de Lima e Mário de Andrade. Para maiores detalhes, conferir Proença Filho (2004) e Mussa (1989).

¹¹ Termo entendido conforme explica Ramatis Jacino (In Quilombhoje, 1987, p. 55): “‘político’ no sentido de *estar engajado*, por ter feito uma opção de classe, além de ter feito uma opção de raça (pois não basta ser negro; é necessário também se entender enquanto negro, ter uma visão do mundo de negro)”. Já segundo Bobbio *et al* (1986) o termo “política” pode ser definido como o enfrentamento entre grupos distintos e possibilidade de conflito entre o *um* e o *outro*. Definição semelhante pode ser vista, de maneira ampliada, em Hall (1999); este defende a política de identidade como espelhando embates étnicos, sociais e econômicos, o que chama de “política da cor”. Hall aponta para o lugar étnico de enunciação do sujeito na malha social.

cultural africana diaspORIZADA no Brasil e compartilhados pelos afro-brasileiros¹²; político, uma vez que pressupõe tensão entre um *eu* e um *outro* do complexo social, e ambos em busca de afirmação – o que resulta antagonismos; estético, pois produto de seres culturais em determinado momento histórico, levando em conta as particularidades requeridas por seus procedimentos formais e a literariedade dos textos. Nota-se, então, que os poemas de Cuti estão em consonância com o programa estético e político do *Quilombhoje*, qual seja o empenho na luta contra o preconceito, o que se resume pelas palavras de Arnaldo Xavier:

fazer Literatura Negra ou O Fazer Literário Negro se resume em trabalhar *Dentro & Fora* de um duplo antagonismo/adversidade. *Dentro*, na medida em que a Coexistência Inevitável evidenciou que a dominação econômica é a extensão da direção política e cultural. *Fora*, na dimensão de uma Coexistência crítica & Criativa como expressão vital do processo sócio-político-cultural e econômico do País [marcas do autor] (In *Quilombhoje*, 1987, p. 90).

Seja na mão ou na contramão do contexto instaurado, a literatura do poeta de Ourinhos realiza uma ininterrupta ação sobre a realidade social por meio de uma combativa conscientização. Em tese do próprio poeta: “acredito numa literatura em profundidade, sem complicação e ponta de lança, ação” (In *Cadernos Negros 1*, 1978, p. 46). Esta poesia “ponta de lança” provém dos embates entre o vencedor e o vencido da História e seus desdobramentos para a contemporaneidade afro-descendente. Em termos mais abrangentes, Cuti busca fraturar a versão oficial encenada pelo “discurso pedagógico da nação – que inibe a presença da diferença – bem como propor um fazer literário no qual a presença da coletividade

¹² Roger Bastide, de maneira metafórica, afirma que há “nas veias [dos escritores afro-brasileiros] sangue da África e, com o sangue, pedaços de florestas ou descampados, música longínqua do tam-tam ou o ritmo surdo da marcha das tropas,

negra se mostre dinâmica e atuante”, conforme elucidada Rosane de Almeida Pires na abertura da *home-page* do autor (www.luizcuti.silva.nom.br). Nesse sentido, a produção poética também carrega o objetivo de ressignificar a condição afro-brasileira. É, portanto, uma literatura norteada pela volta à reconstrução do *sujeito* sobrevivente às ressonâncias escravidão. Além do mais, seus poemas expõem a dificuldade de se pensar o texto literário fora da complexidade de seu próprio discurso. A tese de que a literatura pode funcionar como uma forma de resistência é fortalecida.

É objetivo do poeta demonstrar também a trajetória negra, não em consonância com os moldes oficiais, mas iluminando as marcas que a versão oficial se esqueceu de lembrar. Estamos diante de uma consciência étnica afro-descendente que quer promover mudanças no cerne da estrutura social brasileira. Na medida em que se valoriza uma estética negra, do negro e para o negro (e, por que não, para “brancos”), contribui-se e muito para a eliminação de estereótipos pejorativos. Vislumbra-se, como nunca antes permitido, uma afirmação/imposição do descendente de escravos como sujeito de si. Portanto, torna-se de fundamental importância para o prosseguimento da leitura deste trabalho lembrarmos-nos de que tanto Castro Alves quanto Cuti nutrem suas poesias com intencionalidades *deliberadamente históricas e inevitavelmente políticas*. Curioso é que a literatura tende a evoluir ora aproveitando, ora negando suportes formais e/ou conteudísticos do passado. A literatura afro-brasileira, especificamente, nasce dentro de um sistema de escrita artística com o qual ela dialoga, embora procurando distanciar-se dele, já que em busca de uma dicção autônoma, o que se pode ver através da exploração recorrente de palavras-valises, por exemplo, como forma de subverter sentidos instaurados dentro e fora da cultura/literatura

reminiscências de magia e de dansas, gris-gris e amuletos de madeira (Bastide, 1943, p. 80).”

instituída. No entanto, uma recepção canhestra, preocupada exclusivamente com as questões étnicas, pode acabar ocultando outras temáticas dessa literatura de alteridade.

A perspectiva de análise literária levando em conta demandas políticas identitárias, em certa medida, é tributária das reflexões desconstrucionistas (cf. Derrida, 1971), dos vários feminismos¹³, acrescentando a esse escopo as avolumadas contribuições dos Estudos Culturais. As reflexões sobre objetos artísticos produzidos sobretudo *nas e* pelas margens sociais passaram a levar em conta não só os aspectos estéticos, mas também as agendas políticas dos grupos que reivindicam para si reconhecimento e aceitação de seus produtos culturais, o que, aliás, oferece novos e diversos ângulos de leituras, não vistos até então pelos métodos tradicionais. Por mais que se coloque em xeque a consistência filosófica e de intervenção de uma “estética afro-brasileira” ou a própria operância do conceito literatura afro-brasileira¹⁴, entendida como constructo textual articulado e específico desse e sobre esse coletivo identitário, fica impossível desconsiderar a intensidade e a pertinência com que tanto pesquisadores quanto autores afro-descendentes vêm colocando em processo de circulação *outros* produtores culturais, logo, *outras* textualidades e *outras* demandas.

Neste contexto, devemos lembrar que a categorização social em *um* e *outro* é tão antiga quanto a noção de consciência; nas mais primitivas sociedades de que se tem notícia ou nas mais antigas mitologias, encontramos sempre, no mínimo, uma dualidade.

Simone de Beauvoir, em seu famoso texto *O segundo sexo*, trata das questões principais por que as mulheres têm sido tratadas enquanto o *outro* histórico, remonta à trajetória dessa relação e acaba por oferecer uma ótima conceituação para as dinâmicas das alteridades de modo geral. As reflexões de Beauvoir também servem para pensar não só as

¹³ cf. Duarte, 2005, p. 67-90. “Feminismo e desconstrução”.

tensões de gênero, mas também as que envolvem etnicidade. Inicialmente, consideraremos que “nenhuma coletividade se define nunca como *uma* sem colocar imediatamente a *outra* diante de si” (Beauvoir, s/d, p. 15). Ao levar esta reflexão para o campo das práticas poéticas de Castro Alves e de Cuti, somos obrigados a pensar os *locais identitários* de onde falam cada um dos poetas. Verificaremos que ao primeiro, branco, é permitido representar o negro com mérito de romper com vários lugares-comuns típicos de seus contemporâneos; sua condição “branca” não lhe permite, entretanto, adentrar a consciência negra, ao passo que a subjetividade existencial do segundo fala de dentro da negritude, invertendo o *status quo*, já que coloca o branco no lugar de *outro*. Estes posicionamentos são fundamentais para entendermos as poéticas e os valores veiculados pelos discursos de cada um, uma vez que o sujeito só se põe ao se opor. Como elucida Beauvoir, “os proletários dizem ‘nós’. Os negros também. Apresentando-se como sujeitos eles transformam em ‘outros’ os burgueses, os brancos (Beauvoir, *op. cit.*, p. 17)”. Não queremos ser aqui radicais a ponto de afirmar que somente negros fazem literatura negra ou literatura quilombola. Os escritos do africano Pepetela bem nos desmentiriam, segundo Pires (1998). O que queremos destacar é que para produzir literatura negra é preciso uma indentificação profunda, que leve em conta até aspectos fenotípicos sim, mas sobretudo aspectos históricos e culturais – caso de Pepetela – ou uma subjetividade afro-descendente que queira assumir esta identificação e fazer dela um projeto poético – caso de Cuti.

Ao propor a comparação das produções em versos de dois autores, um canônico e branco, o outro não-canônico e negro, tentaremos perceber com que vigor determinadas imagens de negros, positivas e/ou negativas, atravessam o tempo/espaço de circulação artística

¹⁴ O conceito de *literatura afro-brasileira* será discutido mais adiante.

e se se reproduzem ou não. Cremos que, estabelecida, sedimentada e reafirmada a representação da alteridade por ela mesma, passa-se a construir um *outro* sujeito e, arriscamos dizer, um *outro* imaginário, que resulta em um novo olhar (afro-brasileiro, não condoreiro), aqui balizado pela experiência subjetiva da resistência ao racismo à brasileira, atuante em inúmeros campos sociais, tais como as associações culturais e políticas afro-descendentes – irmandades, células em partidos políticos, grupos de mulheres - e até mesmo nas artes. Esse novo, vasto e diverso olhar, insurgente na multifacetada contemporaneidade, projeta-se a um tempo passado traduzido normalmente como unidade harmônica, caracterizada por monumentos, instituições e “sujeitos iluministas” (Hall, 1999), intocáveis e incontestáveis. Abarca igualmente as variadas alteridades presentes no mosaico cultural brasileiro, voltadas para o resgate e as reescrituras da história e da nação. Além da resistência à discriminação racial, outros aspectos contribuem para a formação deste outro imaginário (afro-brasileiro): as práticas religiosas e seus elementos rituais e simbólicos específicos de referências afro-descendentes, os núcleos de vida coletiva, os padrões de linguagem, as vivências da corporalidade, etc.

A literatura será, então, um suporte a mais e ao mesmo tempo o imediatamente acessível para este processo. Vale destacar que vários dos autores condoreiros, no século XIX, semelhantemente aos afro-descendentes de 1978 até hoje, inauguraram espaços de produção e divulgação de suas obras, como por exemplo o jornal *A Luz* (1866) e os já referidos *Quilombhoje* e *Cadernos Negros* respectivamente. Até porque tornou-se quase que obrigatório tanto aos condoreiros quanto aos afro-descendentes - aqueles para instalarem mecanismos de acesso e estes como pré-condição para a posse sobre si mesmos - questionar as ideologias inferiorizantes que profundamente marcaram e marcam os menos favorecidos. Certamente,

essas ideologias provêm dos discursos que Homi Bhabha (2005) chama de “imperialistas”, formuladores de constructos eugênicos, envolvidos em pseudo-cientificismo e questionáveis saberes médicos, que justificaram o determinismo de Darwin, as teses racistas de Gobineau, ou mesmo os trabalhos “empíricos” de Nina Rodrigues (Schwarcz, 1993), a democracia racial, dentre outros. Já nos é ponto pacífico que essas formulações ofereceram “consistência científica” não somente à discriminação racial à brasileira, mas também como justificativa ideológica ao imperialismo e aos sucessivos saques de nossas riquezas. Por isso, na mesma linha de pensamento de Zilá Bernd (s/d, p. 49) destacaremos três aspectos que dizem respeito aos estatutos representativos em literatura:

- a) a consciência poética criadora;
- b) o ponto de vista enunciativo; e
- c) os valores veiculados pelo discurso poético.

Sendo assim, a secção 2.1 deste trabalho pretende, primeiramente, analisar os principais procedimentos que direcionaram a consciência criadora de Castro Alves: o condoreirismo. Aproximaremos o condoreirismo do poeta baiano ao conceito de literatura de tese, tal como entendida por Heloísa Toller Gomes, Susan Suleiman e Silviano Santiago, pois pensamos aquele como tributário desta. Em seguida, faremos uma leitura crítica dos seguintes aspectos, não desconsiderando a fortuna crítica já existente: a motivação política dos escritos do autor; o compartilhamento pelo autor entre aspectos particulares e públicos do contexto histórico; a missão revolucionária do poeta, que era sobretudo comover para convencer os receptores a fim de que estes despertassem atenção para o dilema do escravismo; o cristianismo messiânico enquanto estratégia auxiliar da tarefa de comoção do público; e, por

último, a estratégia cênica, tanto um recurso verosimilhante quanto suplementar de comoção e persuasão.

Já na secção 2.2, alicerçados na idéia de *sujeito iluminista*, de Stuart Hall e amparados pela análise dos principais procedimentos integrantes da consciência criadora do autor, trataremos de comentar o ponto de vista enunciativo do poeta.

Por fim, a secção 2.3 focalizará as imagens positivas ou não dos negros nas poesias de Alves. Teremos em vista o conceito bakhtiniano de *signo* e seus desdobramentos, as considerações de Umberto Eco sobre o caráter ambíguo de signos e cadeias semânticas e também o conceito de *estereótipo*, tal como entendido por Homi Bhabha.

A secção 3.1 pretende analisar os procedimentos direcionadores da consciência criadora de Cuti: a consciência étnica afro-descendente. Partiremos da conceituação de literatura afro-brasileira tal como entendida por Octavio Ianni, Zilá Bernd, Edimilson de Almeida Pereira, Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Fonseca, bem como seus principais objetivos, segundo Cuti e Florentina Souza. Após este trajeto, sedimentados pela respectiva fortuna crítica, cuidaremos de destacar os elementos específicos da consciência criadora do poeta paulista: “a literatura ponta de lança, ação”, que pressupõe uma postura combativa, política e ideológica do poeta, pois ele se preocupa muito com a formação do leitor negro; a missão enquanto intelectual contemporâneo de oferecer uma escrita empenhada com a releitura do coletivo afro-brasileiro; a tematização da memória coletiva e a rediscussão de visões instituídas; e, por fim, o caráter sempre reflexivo da poesia de Cuti, o que aponta para uma postura empenhada tanto de combate ao racismo quanto de sua prática poética.

A secção 3.2 cuidará do ponto de vista enunciativo de Cuti, tendo como alicerce as noções de *sujeito pós-moderno*, de Stuart Hall, e de *sujeito étnico*, de Cuti, amparadas tanto pela análise dos principais procedimentos integrantes da consciência criadora do autor quanto pelas imagens de negros encontradas em suas poesias.

Por sua vez, a secção 3.3 tratará, com base no referido conceito bakhtiniano de *signo* e nas referidas considerações de Eco sobre o carácter ambíguo de signos e cadeias semânticas, da reversão de imagens *estereotípicas* de negros. Também levaremos em conta as contribuições de Barthes, Edouard Glissant, Estevão Maya-Maya, Esmeralda Ribeiro, Arnaldo Xavier e Cuti. Finalmente, pretendemos apontar as principais estratégias utilizadas pelo autor para este percurso.

A secção 4 apresentará as considerações finais de nosso trabalho.

2. OBJETO LITERÁRIO: A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NAS POESIAS DE CASTRO ALVES

Parte, pois, solta, livre aos quatro ventos
A alma cheia de crenças do poeta!...
Ergue-te ó luz! - estrela para o povo,
Para os tiranos - lúgubre cometa.
(Castro Alves. "Adeus, meu canto", In *Os escravos*.)

2.1 O CONDOREIRISMO

2.1.1 Comover para convencer

Vimos na secção 1 deste trabalho uma breve apresentação tanto do contexto quanto do poeta Castro Alves. Caracterizamos a época em que a literatura do escritor baiano se inseriu, muito mais como uma voz rebelde em favor da liberdade dos cativos e em defesa da República. Vimos também, segundo a fortuna crítica, que ambas as lutas do poeta estão amparadas por uma intensa motivação política.

Primeiramente, gostaríamos de destacar que pensamos o condoreirismo como tributário à literatura de tese. Heloísa Gomes Toller (1994, p. 134-135) rejeita o que chama de “dualismo básico” e propõe um mapeamento tríplice para a “literatura sobre a escravidão”, acreditando ser esta classificação mais rentável. Esta divisão tríplice não é irreduzível, tampouco demarcada por fronteiras rígidas, uma vez que está em questão um jogo menos de exclusões do que de predominâncias. Merecem destaque, para a nossa empreitada, os “textos de tese”, dentre os quais Toller Gomes insere a produção artística de Castro Alves, pois adotam uma posição firme/explicita diante das relações inter-raciais vigentes, assim como sobre o destino ou futuro do escravo. “Inserem-se na literatura de tese os textos que se afirmam como abolicionistas ou escravocratas, quer se apresentem em verso ou prosa, revestidos da forma romanesca ou teatral – a questão do gênero literário sendo aqui, mais do que nunca, irrelevante. O que conta é o apelo a uma interpretação única” (Toller Gomes, 1994, p. 136).

Já Susan Suleiman (1983, p. 77) afirma que na literatura de tese as ações estão a todo momento acopladas a uma palavra interpretativa *dentro* do próprio texto literário, seja por via do enunciador ou dos personagens. Isto faz com que se retire ou atenua a capacidade interpretativa do leitor, gerando um eco de “autoridade autoral”. Tal autoridade, aliada aos procedimentos estruturais desse tipo de literatura, bem como à forma como se apresentam os acontecimentos, mostra o seu sentido pretensamente unívoco e cria uma hierarquia de valores representados, o que acaba por orientar o leitor no caminho da interpretação tida como “correta” (*idem*). Esta interpretação “correta” deve equivar-se à identificação do receptor com o sistema ideológico que preside a construção textual. Com o objetivo referido de impor uma única e indubitável interpretação do texto literário, a literatura de tese pressupõe uma comunhão de idéias entre aqueles envolvidos diretamente no jogo da leitura: autor, leitor e texto. Por conseqüência, objetiva-se manipular as possibilidades perceptivas do leitor para que ele continue firme no caminho da ação proposta pela tese defendida, qualquer que seja sua natureza. Para isso, o mundo de experiências do leitor é convidado a dialogar com as situações trazidas pelo texto literário. Tributária da parábola, do *récit exemplaire*, da alegoria política ou filosófica e até mesmo do discurso publicitário moderno, a literatura de tese é escancaradamente política, didática e doutrinária, e segue uma estética de constante semelhança à verdade. O leitor *deve* aceitar os acontecimentos textuais como representações do real. Para isso, o texto solapa a possível distância entre realidade e literatura, procurando persuadir o leitor do caráter plausível da(s) tese(s) defendida(s).

Por sua vez, Silviano Santiago chama a atenção para o aspecto que julga mais intrigante na literatura de tese:

o ser ela produto de duas tendências contraditórias: a simplificadora e esquematizante da tese e a complicadora e pluralizante da escritura literária. A primeira programa o papel do leitor; já a segunda escapa das mãos autoritárias do autor e requer uma leitura complexa e múltipla, na medida em que as linhas dramáticas não se encontram necessariamente num ponto comum, que seria a intenção do autor ao escrever. Por conta dessa incompatibilidade estrutural básica, o texto literário de tese inevitavelmente carrega, porque lingüístico, elementos multívocos, que nele introduzem possibilidades de ruptura e de interferência. Afinal, a literatura de tese vem a ser extremamente vulnerável: o leitor sabe que a ‘voz da verdade’ é, em última análise, a palavra do autor (Santiago, 1982, p. 136).

Santiago nos deixa perceber que, mesmo existindo uma intencionalidade unívoca de interpretação pelo projeto literário, é possível ao leitor, ao mesmo tempo, aceitar este esquema e subvertê-lo, ou seja, ler as entrelinhas, solapar a pretensa retidão semântica.

Mesmo não existindo no Brasil um discurso literário genuinamente escravocrata, isto não quer dizer que não houve/haja lampejos racistas nas estruturações de nossas Letras (Mussa, 1989; Toller Gomes, 1994; Schwartz, 1993 e Proença Filho, 2004). De maneira mais decisiva, nas últimas três décadas do século XIX até meados do XX, com o negrismo de Mário de Andrade e Jorge de Lima, muitos escritores brasileiros reproduziram os pressupostos da desigualdade racial inata, defendida pela “ciência” da época. Além disso, se em outros contextos houve uma proposta de segregação racial de modo mais explícito, como nos EUA por exemplo, no Brasil predominaram os princípios da miscigenação e da democracia racial (Freyre, 2002), tão funestos para o coletivo descendente de escravos. Por consequência, instalou-se em nossa terra uma espécie de “cordialidade” (Holanda, 1996), aos nossos olhos, a principal tônica do racismo brasileiro. Cremos que uma reeleitura de representantes da literatura condoreira possa evidenciar ambigüidades, pois muitos advogados da libertação dos

escravos recaíram em imagens estereotipadas, o que pode acabar veiculando imagens tão discriminatórias quanto aquelas tidas pelos escravocratas.

Se a literatura de tese, de acordo com Toller Gomes (1994), ganhou força na Europa e nos EUA a partir da terceira década do século XIX, ela forma parte do repertório de leitura de vários autores brasileiros que também se enveredam por esta linhagem. Em nossas terras, esta especificidade literária ganhou força em meados do *oitocento*, com *O demônio familiar* (1857), *Mãe* (1860) e *Lucíola* (1862), de José de Alencar, atravessando as décadas subsequentes, com *As vítimas algozes* (1869), de Joaquim Manoel de Macedo, *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, *O escravocrata* (1884), de Artur Azevedo e Urbano Duarte e *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, entre outros. O condoreirismo de Alves surge a partir dos anos de 1850. Certamente, o escritor internalizou muitos dos procedimentos da literatura de tese, porque leitor dela sobretudo nos anos de 1850 e 1860. Aos nossos olhos, duas teses serão norteadoras de todo o processo criativo do poeta baiano: a defesa da abolição e a tomada da palavra enquanto elemento da elite, visando a urgência do processo libertador. Destacamos que o condoreirismo e a literatura de tese têm como fonte de influência a concepção liberal de arte, resultante das Revoluções Burguesas e da ideologia Romântica européias.

Ainda que Heloísa Toller Gomes, Susan Suleiman e Silviano Santiago estejam se referindo mais diretamente ao romance, embora a primeira analise poesia em seu estudo, pensamos que o condoreirismo de Castro Alves tenha muita semelhança com a literatura de tese. Arriscamos afirmar que aquele, em certa medida, é semelhante a esta. Os pontos em comum são vários e dentre eles destacamos alguns.

Tanto a literatura de tese quanto o condoreirismo de Alves sustentam uma posição firme diante da tese que defendem: no caso deste, a libertação dos cativos. São escritos dentro e em função de uma circunstância sócio-histórica específica, já que ambos posicionam-se contrariamente ao escravismo, seja através dos enunciadores, personagens ou até mesmo do ativismo do autor. O resultado é a consideração da literatura enquanto arena de lutas, tal como a sociedade. Há “princípio-meio-fim” definidos. Trata-se de um discurso político, pedagógico, com forte componente moral, axiológico, religioso, enfim, ideológico. O texto literário existe também em função da tese defendida. Podemos pensar a tese no texto em verso enquanto uma espécie de seqüestro do lirismo em sentido estrito¹⁵. Observamos ainda que nos dois há uma espécie de “autoridade autoral” a conduzir a pretensão unívoca de sentido, o que hierarquiza valores e acaba conduzindo o leitor ao caminho da “verdade” ou tese defendida. Por consequência deste jogo em que o leitor, foco dos discursos, *deve* aceitar a construção ideológica dos textos como pressuposto de leitura, vislumbramos a conotação que o poeta recebia no século XIX: vate. O vate, condutor do povo, capaz de predizer o futuro através de seus poemas, deve conviver no meio dos problemas sociais, estar empenhado nas disputas políticas, pessoais e públicas, individuais e coletivas, já que o papel do intelectual à época pressupunha o ativismo. O caráter político-pedagógico, que muitas vezes passa pelo abuso de hipérboles e outros recursos retóricos, é a tônica principal. Por fim, os textos devem ser sempre verossimilhantes, ou seja, aproximam as imagens literárias ao máximo possível de situações reais ou imaginadas pelos autores como possíveis de acontecerem, pois têm como missão comover para convencer seus receptores.

¹⁵ Neste sentido, não deixa de haver um componente épico no condoreirismo. Este aspecto não será tratado neste trabalho; reiteramos que é digno de pesquisa mais profunda o caráter épico da poesia de Castro Alves.

Finalmente, vimos com Silviano Santiago que a literatura de tese, produto lingüístico, mesmo tendo a intenção de uniformizar as leituras de um determinado texto, acaba por oferecer elementos “multívocos” que permitem ao leitor subverter o projeto autoral rompendo-o e/ou nele interferindo, já que a voz textual é, de acordo com Santiago, “vulnerável”. O mesmo se dá com o condoreirismo. Mesmo sendo o projeto do autor a denúncia da escravidão e a defesa dos escravos, os poemas oferecem a possibilidade de o leitor subverter o projeto autoral, perceber lapsos discursivos conservadores, senhoriais, que tendem a recair em imagens negativas de negros, o que rompe a pretensa leitura unívoca do texto.

Nesta secção, aprofundaremos a leitura da consciência criadora do vate, ou seja, os principais aspectos da poética condoreira de Alves. Destacaremos elementos dessa poética que julgamos essenciais para a construção dos textos. Eis os aspectos que gostaríamos de destacar: primeiramente, a motivação política, que sempre se fez presente nos textos, um recurso fundamental, pois ao mesmo tempo que buscou-se intervenção no real, chamou-se a atenção dos receptores para problemas particulares e públicos que a sociedade de modo geral àquela época fingia não ver. Em seguida, destacaremos a concepção empenhada do vate, isto é, a missão empreendida, enquanto “antena dos homens”, o que aponta para uma idéia de “poeta iluminado por Deus”, a conduzir os outros homens pelo caminho da liberdade; em seguida, o que chamamos de cristianismo messiânico. Por fim, ressaltaremos que era estratégia dos textos a comoção/persuasão do público que os ouviam, por meio de, por um lado, a utilização de um discurso hiperbólico, repleto de recursos retóricos e, por outro, pela utilização de imagens sublimes e grotescas, perspectiva cênica que opera no ato da recepção.

Edison Carneiro (1937), Afrânio Coutinho (1947), Vicente Azevedo (1971) e Lopes Rodrigues (1974) são unânimes em destacar que o contexto em que Castro Alves viveu foi

decisivo para a consolidação do repertório do poeta. Pensamos que além de influenciada pelo contexto em que viveu e pelas obras literárias com que teve contato, deve-se somar a ligação com o fato de ser a Bahia, sua terra natal, um palco de lutas do povo brasileiro, uma vez que as revoltas empreendidas naquele território trouxeram, em grande medida, discussões envoltas pela idéia de liberdade, entendida em suas várias conotações. Além disso, a Bahia vivera praticamente da dependência do tráfico negreiro até 1850, o que acirrara mais ainda o ambiente de lutas pela liberdade (Silva, 2006, p. 22). Certamente, o Recife também exerceu forte influência na formação do poeta; entretanto, a Bahia liga-se mais fortemente à memória das lutas em que estiveram presentes familiares de Alves¹⁶.

Foi na Bahia, por exemplo, que se deu a Rebelião de 1711, assinalada por José Barbosa Mello (s/d, p. 354). O movimento era contrário ao imposto de 10% *ad valorem* sobre as mercadorias importadas, lançado pelo Governador Pedro de Vasconcelos e Souza, com a finalidade de conseguir dinheiro que se destinasse à fortificação do Rio de Janeiro e à organização de cruzadas para defender esta cidade de assaltantes piratas. Ainda segundo Barbosa Mello, os Motins populares de 1831 e 1832 revelaram profundo estado de insatisfação com o poder monárquico, por causa da condição de vida da população pobre (*idem*)¹⁷. Além disso, recordemos que a Independência, se oficialmente datada de 7 de setembro de 1822, teve seu marco na Bahia somente quase um ano depois. Trata-se do 2 de julho, a que o poeta Castro Alves assim se refere num texto embalado pela exaltação da, então, emancipada pátria:

¹⁶ A fortuna crítica destaca a importância da negra Leopoldina, ama de leite de Alves, que nutria o menino com suas histórias sobre a escravidão, o cativo, o sistema de vida dos cativos, e sobre as revoltas por que passara a Bahia. Sem dúvida, muito do repertório do poeta deve-se a ela.

E nós, que somos faíscas
Da luz desses arrebois,
Nós que somos borboletas
- Das crisálidas de avós,
Nós, que entre as bagas dos cantos,
Por entre as gotas dos prantos
Inda o sabemos chorar,
Podemos dizer: “Das campas
Sacudi as frias tampas!
Vinde a pátria abençoar!...

Erguei-vos santos fantasmas!
Vós não tendes que corar...
(Porque eu sei que o filho torpe
faz o morto soluçar...)”
(Alves, 1997, p. 93)

Ainda assinalamos que este texto, intitulado “Ao dous de julho”, foi recitado no Teatro São João - local onde ocorreram vários debates em prol da abolição do escravismo e da proclamação da República - “como era costume numa sociedade que lia pouco mas gostava de ouvir e sabia admirar uma fala bonita” (Silva, 2006, p. 18). Ainda salientamos o diálogo com os “santos fantasmas”, expressão que provavelmente representa os personagens que lutaram no passado histórico brasileiro pela liberdade e/ou contra opressões de várias ordens, sem embargo presentes tanto na memória quanto na prática do poeta de Cabaçeiros. Destaquemos também que a Revolta dos Malês (1835), empreendida pelo escravos muçulmanos advindos do norte da África (então Daomé, hoje Benin) propunha, em certo sentido, a libertação das agruras escravocratas e a constituição de uma República Negra, ideais coincidentes com duas das principais teses condoreiras de Alves. A idéia de se construir a República foi

¹⁷ Nestes motins, o Major Periquitão esteve presente, fato contado com exaltação pelos familiares de Alves, como apontam os seus biógrafos aqui citados.

retomada/relida pela Sabinada (1837-1838), como aponta Francisco Iglesias (1992, p. 188); este movimento propunha uma espécie de “República da Bahia” (*idem*).

Desta forma, pois, cremos que desde os primeiros versos, os denominados “Colegiais”, escritos por volta dos 14 anos e recitados no Ginásio Baiano (1861), até os derradeiros, de 1971, Alves se preocupou em conduzir a denúncia dos desmandos da classe senhorial brasileira, a desditosa condição em que se encontravam os oprimidos, além de despertar consciências e engrossar as fileiras dos que defendiam a Abolição e a República, movido por relatos, experiências visíveis sobre ações de resistência ao cativo, fugas massivas e espreiadas, assassinatos dos senhores, revoltas individuais e coletivas, organização de quilombos, enfim, todo um imaginário que se forma em torno da figura empírica do escritor e que de alguma forma migra para os textos. Nas palavras de Costa e Silva, “era como poeta político que ele gostava de falar às grandes platéias. E que ninguém censure esta expressão: Castro Alves via-se como tal, desejoso de, com seus versos, mudar o país e a vida” (Silva, 2006, p. 98). Em poema recitado pelo aluno Antônio de Castro Alves no “Outeiro que teve lugar no Ginásio Baiano a 3 de julho de 1861”, por exemplo, já percebemos a postura empenhada do vate:

Se o índio, o negro africano,
E mesmo o perito Hispano
Tem sofrido servidão;
Ah! Não pode ser escravo
quem nasceu no solo bravo
Da brasileira região!
(Alves, *op. cit.*, p. 568-569)

A imagem contrastiva entre pátria e escravidão será explorada no conjunto da obra. O texto em questão deixa perceber a voz em defesa dos oprimidos ao mesmo tempo em que contrapõe os infortúnios deles à grandeza da pátria. Podem-se perceber ainda duas releituras críticas sobre a formação do Brasil desde a colônia. Primeiramente, a denúncia da tentativa de escravização dos indígenas por parte dos portugueses, que não vingou totalmente devido à resistência e conhecimentos da terra por parte dos nativos. O negro africano foi eleito mão-de-obra predominante na Colônia e no Império por causa do fracasso da empreitada em fazer do indígena escravo e porque, uma vez heterogêneos entre si e arrancados da África à força e trazidos para cá, ofereciam aparentemente menor possibilidade de organização em luta contra os senhores (cf. Ribeiro, 1995). Outra releitura, ao nosso olhar, é o projeto político de fazer do elemento subjugado ser integrante da nação brasileira, cidadão livre e independente dos mandos senhoriais. Bastante à frente de seu tempo, a textualidade do escritor baiano mostra desejo de integração social e étnica, sentimento nem mesmo presente na campanha desempenhada pelo grupo de parlamentares abolicionistas. Segundo Célia Maria Marinho de Azevedo (1987), o auge da campanha abolicionista se deu ao longo das décadas de 1870 e 1880, impulsionada muito mais pelo “medo branco da onda negra” do que pelo desejo de integração do elemento escravo. Não descartamos, no entanto, que os debates ocorridos em apresentações culturais e acadêmicas, correntes ao longo dos anos de 1850 e 1860, tenham sido importantes para a caminhada libertadora. Nestes debates, os textos de Alves funcionaram enquanto “catalisadores” da caminhada pela libertação¹⁸. Temos os versos do autor baiano como argumento que aponta para um desejo de integração social do negro vinte anos antes da

¹⁸ Gostaríamos de destacar Nísia Floresta, que foi provavelmente a primeira mulher a trazer para a literatura uma voz em favor dos escravos, ainda que em forma de abolicionismo cristão. Se acompanharmos a evolução do pensamento da escritora, notaremos a emergência de uma consciência empenhada no intervalo dos anos de 1842 a 1870, portanto antes mesmo de os debates abolicionistas tomarem uma dimensão parlamentar.

abolição! Trata-se, portanto, de uma postura artística/política engajada em problemas de seu tempo/contexto; em outras palavras, o conjunto dos textos é grandiosamente sensível à causa do *outro* social. A poesia condoreira de Alves, assim, teve como objetivo “dar rosto e vez” à massa oprimida - principalmente escrava - como se pode ver em “Estrofes do solitário”, poema publicado originalmente no *Diário da Bahia*, a 2 de julho de 1870, já no apagar da vida do poeta:

Basta de covardia! A hora soa...
Voz ignota fatídica revoa,
 Que vem... Donde? De Deus.
A nova geração rompe da terra,
E, qual Minerva armada para a guerra,
 Pega a espada... olha os céus.
(...)
E o povo é como – a barca em plenas vagas,
A tirania – é o tremendo das plagas,
 O porvir – a amplidão.
Homens! Esta lufada que rebenta
É o furor da mais lóbrega tormenta...
 _ Ruge a revolução!

E vós cruzais os braços... Covardia!
E murmurais com fera hipocrisia:
 _ *É preciso esperar...*
Esperar? Mas o quê? Que a população
Este vento que os tronos despedaça,
 Venha abismos cavar?
(Alves, *op. cit.*, p. 274-275)

É aspecto recorrente no conjunto da obra condenar a tirania e chamar a atenção da sociedade para os problemas que afetam a “população”, “barcas em plenas vagas”, e para o despertar de consciências, sobretudo da jovem geração de estudantes para a “revolução que ruge”. Percebe-se também a condenação daqueles que “cruzam os braços” diante dos reclames

do contexto que oprime os menos abastados. Um elemento que pode comprovar nossa afirmação reside no fato de os textos freqüentemente recorrerem a figuras históricas, políticas ou mitológicas que, de alguma forma, estiveram ligadas a ações em prol da liberdade, da “revolução”, em épocas distintas, como por exemplo, no poema supra-citado, Minerva, a protetora de Roma e principalmente a defensora dos artesãos e do trabalho manual, tendo se tornado também símbolo do conhecimento e da sabedoria; Cristo; Sobieski, que lutou pela libertação da Polônia; Byron, que lutou pela libertação da Grécia; Kossuth, personagem importante para a afirmação do Estado húngaro, entre outros mais. As referências a essas personagens manifestam-se em formas de metonímias, metáforas, ou símiles providenciais (por exemplo em “E, qual Minerva armada para a guerra,/ Pega a espada... olha os céus”), mecanismos a servir de reflexão e contraponto sobretudo para os estudantes brasileiros, jovens das elites, pois estes deveriam ver nos exemplos dos outros razões para lutarem pelo “basta de covardia!”. Gostaríamos de destacar também que os três últimos versos do trecho citado apontam para uma visão elitista, típica do patriarcado brasileiro, de tomar as rédeas das transformações sociais, não deixando oportunidades para o povo ser sujeito da história. Aliás, esse acontecimento não é isolado em nossa trajetória histórica. Em 1930, repetiu-se um movimento que nos caracteriza desde a Independência, passando certamente pelo Abolicionismo: mais uma vez, tentando evitar que as camadas populares tivessem um papel ativo nas transformações sociais, as classes dominantes se valeram do Estado e do poder econômico para promover mudanças, sempre em seu favor. “Façamos a revolução antes que o povo a faça” é a sintomática frase do então presidente da província de Minas Gerais, Antônio Carlos. Cremos que a essência desta frase/mentalidade acaba por indicar a única circunstância em que as elites brasileiras admitem rever suas comodidades: quando há ameaça de perdê-las.

Consciência possível para o século XIX, Castro Alves não esteve imune a esta mentalidade, pois mesmo erguendo sua voz em favor dos cativos, ainda os representa de maneira a recair em estereótipos, como veremos adiante. Por fim, o poeta alude a uma recorrência nas transformações históricas brasileiras: na esmagadora maioria das vezes, as elites, classe da qual provém o escritor, promovem as “mudanças”.

O autor quer insistentemente demonstrar por meio de “esta lufada que rebenta o furor da mais lóbrega tormenta”- seus escritos - que é preciso acabar com “o tremedal das plagas” - a tirania -, intencionalidade política que também pode ser percebida nas estrofes finais de “América”:

Ó pátria, desperta... Não curves a fronte
Que enxuga-te os prantos o sol do Equador.
Não miras na fímbria do vasto horizonte
A luz da alvorada de um dia melhor?

Já falta bem pouco. Sacode a cadeia
Que chamam riquezas... que nódoas que são!
Não manches a folha de tua epopéia
No sangue do escravo, no imundo balcão.

Sê pobre, que importa? Sê livre... é gigante,
Bem como os condores dos píncaros teus!
Arranca este peso das costas do Atlante,
Levanta o madeiro dos ombros de Deus
(Alves, *op. cit.*, p. 245)

O trecho traz em si um apelo à pátria pela libertação dos cativos. Ao recorrer à imagens da nação, o eu poético aponta para a incompatibilidade entre o momento nacional (“folha de tua epopéia”) e a “mancha” da escravidão; em outras palavras, é como se o texto levasse cada um de seus receptores a repensar seu papel no todo social: os versos “não miras na fímbria do

vasto horizonte/ A luz da alvorada de um dia melhor?” bem podem pressupor tanto o agente da ação verbal [tu, interlocutor], um sujeito particular, quanto a pátria, soma de todos os sujeitos particulares. Neste e em outros poemas, podemos ler um ato de trazer dramas e experiências particulares, mas que remetem a dramas públicos da sociedade brasileira. Aponta-se, então, para uma fusão de desejos – do sujeito textual, do receptor e da pátria – pela liberdade dos escravos e pela proclamação da República. O trecho ainda permite inferir o tom retórico, incisivo do poeta, já que este visa tocar e persuadir o público que lhe ouve recitais e/ou o lê em periódicos.

Para Sonia Brayner, a experiência da poesia no século XIX é o exercício da atividade criadora em suas produções únicas. A originalidade aqui significa forte independência ao passado tradicional. O papel social do artista passa a ser encarado como intérprete ou vidente, dotado de sensibilidade e visão aguçadas, em constante sintonia com os principais acontecimentos do universo. O artista perscruta, intui, transmite e conduz. Passa, assim, a ser considerado pela sociedade como herói.

Se o *honnête homme* foi o modelo do século XVII, o filósofo o padrão do século das Luzes (sic), o poeta, ou às vezes, simplesmente, o artista, corresponde a um ideal para este novo mundo literário. (...)

O papel de oráculo que a Antigüidade greco-latina reservava ao poeta – inspirado pelas Musas ou diretamente de Apolo – é recuperado depois de longo percurso no qual lhe fora atribuído o papel de artista ou de artesão, fabricante, sob controle de regras e princípios de uma elite, de versos mais ou menos felizes. Entretanto, não está mais no século XIX em um pedestal e confunde-se com a multidão, com o mundo cotidiano que lhe acena com sua missão social. Poucos são os isolacionistas. Quase todos elevam o canto ao nível de guias, resultante de uma concepção divina da presença poética, fruto de vocação irresistível. Demiurgo, ora seguido como bandeira à frente dos ideais dos povos, ora isolado e incompreendido em seus amores turbulentos, o poeta romântico incorpora ao presente vital sua obra, num depoimento de poesia (Brayner, In Garcia, 1985, p. 87-88).

Vislumbramos uma textualidade empreendida pela missão que move toda prática artística de Alves: *comover para convencer* os receptores, majoritariamente brancos, desencadeando neles a reflexão sobre as agruras do escravismo¹⁹. Os textos motivados pela referida perspectiva funcionam como um suporte adequado à aproximação de seus ouvintes/leitores, já que eram na maioria dos casos recitados em espaços públicos como teatros, comícios, saraus, reuniões estudantis ou publicados em periódicos. Eis que a proposição de mudança é apresentada pela elite e tem como horizonte de recepção elementos da própria elite.

A prática poética de Alves é notadamente influenciada por suas leituras de Victor Hugo, o que se pode comprovar pelas recorrentes epígrafes tiradas do poeta francês. Este, por sua vez, adverte que

a atuação do artista deve incluir conselhos à época atual, os esboços sonhadores do futuro; o reflexo, seja deslumbrante, seja sinistro, dos acontecimentos contemporâneos; os panteões, os túmulos, as ruínas, as lembranças, a caridade para com os pobres, a ternura para com os miseráveis. (...) Ele se volta constantemente para o homem, para a natureza, e para Deus (Hugo, In Lobo, 1987, p. 131).

Movidos pelas ponderações de Hugo, passemos “Ao romper d’alva”, poema construído certamente para empolgar e persuadir a audiência, pois em tom grandiloqüente e rebelde.

¹⁹ É importante destacar que a poesia é encarada como produto exclusivo de um Eu (Fichte, In Guinsburg, 2005, p. 86.) categoria subjetiva onipotente, onipresente e onisciente. Tudo decorre da atividade exclusiva deste Eu. Toda forma de representação artística, derivando do Eu, explica-se a partir desse Eu. Assim, tudo é processo/produto da subjetividade poética/enunciativa, princípio metafísico a partir do qual compreendem-se as realidades interna e externa. Em outras palavras, o Eu transpõe o Não-eu para o Eu . Conforme o próprio Alves: “eu sinto em mim o borbulhar do gênio./ Vejo além um futuro radiante: /Avante! – brada-me o talento n’alma/ E o eco ao longe me repete – avante!”.

Senhor não deixes que se manche a tela
Onde traçaste a criação mais bela
De tua inspiração.
O sol de tua glória foi toldado...
Teu poema da América manchado,
Manchou-o a escravidão.

Prantos de sangue – vagas escarlates –
Toldam teus rios – lúbricos Eufrates –
Dos servos de Sião.
E as palmeiras se torcem torturadas,
Quando escutam dos morros nas quebradas
O grito de aflição.

Oh! Ver não posso este labéu maldito!
Quando dos livres ouvirei o grito?
Sim... talvez amanhã.
Galopa, meu cavalo, serra acima!
Arranca-me este solo. Eia! te anima
Aos bafos da manhã.
(Alves, *op. cit.*, p. 216-217)

O texto se faz resultante do sentimento rebelde disposto em tom hiperbólico de denúncia, que melhor sustenta as imagens de um Brasil desigual e opressor. Sobretudo o verso “o sol de tua glória foi toldado...” mostra-se como o mais frutífero para o nosso propósito. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier *et al*, dentre outras definições, “se a luz irradiada pelo sol é o conhecimento intelectual, o próprio sol é a inteligência cósmica, assim como o coração é no ser, a sede de fecundidade e conhecimento” (Chevalier *et al*, 2003, p. 837). Nestes termos, o poema tece crítica contra a própria elite escravocrata brasileira por “toldar” a criação divina mais sublime aos olhos do poeta, a liberdade. Os escravocratas afrontariam, assim, tanto a Deus quanto ao Homem. Além disso, podemos perceber semelhança entre o tom e a essência da súplica contida em “Ao romper d’alva” e o discurso

bíblico, no evangelho de Lucas, 23: 24: “pai, perdoa-lhes; porque eles não sabem o que fazem”. Imagens do sol serão bastante exploradas não só pela literatura de Castro Alves, mas também por outros autores brasileiros. A Escola Romântica foi talvez a que delas mais se apropriou, a fim de construir imagens sublimes da pátria. Vale destacar que o sol viria mais tarde a ser entendido por Joaquim Osório Duque Estrada como metáfora da liberdade: “e o sol da liberdade em raios fúlgidos/brilhou no céu da pátria nesse instante”, diz o nosso hino nacional. Talvez a referência ao sol enquanto sinônimo de liberdade seja tributária da Escola Romântica ou, quem sabe, da própria obra de Castro Alves, um dos primeiros a empregá-la em versos no Brasil.

Destacamos também a sintomática referência às “palmeiras”, elemento central tanto na “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, quanto em “Ao romper d’alva”, de Castro Alves. Na canção, a rede semântica circulante em torno das palmeiras deságua metonimicamente na imagem da Pátria grandiosa, pela qual todos suspiram. Em “Ao romper d’alva”, “as palmeiras se torcem torturadas”, apontando, desta vez, para tanto uma apropriação paródica quanto irônica: paródica, pois Alves desconstrói a sacralidade semântica do texto ufanista de Dias, atribuindo às palmeiras um *outro* significado que não o de metonímia da harmônica e idealizada “terra onde canta o sabiá”; irônica, pois o signo palmeiras foi tomado não mais enquanto significando a magnitude nacional, aprazível aos olhos e ao espírito, mas como elemento torturado, discorde em uma paisagem social oprimida por aqueles que colocam sob seus chicotes os escravos. Assim, esses dois diálogos intertextuais são convertidos em missão de comover para convencer o público que lhe ouve recitais ou lê periódicos na Bahia, Recife,

São Paulo e Rio de Janeiro - locais onde os versos de Castro Alves ganham espaço.²⁰ Em consonância com o programa de Hugo, através da poesia os receptores são convidados a repensar desde o modelo de pátria monárquica até a urgência da abolição. Vale destacar que é dentre 1865 a 1869 que Alves participa das primeiras manifestações do que se transformaria em campanha abolicionista - não só com poemas bombásticos; sua peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas* fez grande sucesso, sobretudo entre os jovens cultos de formação ilustrada e liberal, abertos a mudanças e influenciados pela escola Romântica, já a todo vapor na Europa e no Brasil.

Segundo Abrams (1953, p. 40), um poema não é poesia em absoluto, senão uma armação adequada para a maior diversidade de passagens genuinamente poéticas, fundamentadas em recursos retóricos de comoção e persuasão. A nosso ver, uma das estratégias mais utilizadas pelos versos do poeta baiano é o abuso de tropos de linguagem, sobretudo a hipérbole, responsável pela retórica pomposa, pujante, exclamativa, repleta de interjeições e outros ornamentos conativos, marcas da linguagem condoreira, que se nota neste trecho de “Bandido negro”:

Trema a terra de susto aterrada...
Minha égua veloz, desgrenhada,
Negra, escura nas lapas voou.
Trema o céu ... ó ruína! ó desgraça!
Porque o negro bandido é quem passa,
Porque o negro bandido bradou:

Cai, orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz.
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz.
(Alves, *op. cit.*, p. 241)

²⁰ É importante destacar o acolhimento que Alves recebeu de Machado de Assis, no Rio de Janeiro, por indicação de José de Alencar. O incentivo de Machado facilitou a encenação de *Gonzaga ou a revolução de Minas* naquela cidade.

O trecho é carregado de imagens que embalam a força discursiva do texto. As reiteradas imagens hiperbólicas colaboram. Acrescente-se que a gradação existente no refrão permite aferir tanto um aumento de tensão no poema quanto a recorrência à vingança por parte dos cativos. O texto coloca em evidência o que Célia Maria Marinho de Azevedo (*op. cit.*) define como “onda negra e medo branco”, ou seja, o temor dos brancos da vingança dos negros, que cobriam pelos seus infortúnios, o que se faz perceber pelos diálogos intertextuais instaurados a partir das metáforas contidas na expressão “seara vermelha”²¹: o primeiro diálogo está relacionado com o *Canto aos filhos de Ágar*, de Eugène Sue (“corre, corre, sangue do cativo/ cai, cai, orvalho de sangue/Germina, cresce, colheita vingadora./ A ti, segador, a ti. Está madura./ Aguça a foice, aguça, aguça tua foice”) que serve, aliás, tanto de epígrafe quanto de metáfora do cristianismo messiânico, estratégia utilizada por Sue no contexto francês (o que novamente nos leva a crê-lo, assim como Castro Alves, libertador dos que estão na escuridão). O segundo intertexto providencial cabe ao aproveitamento de “Bandido negro” por outros escritores. Em outras palavras, esta imagem tem servido de ponto de partida para vários autores de nossa literatura, dentre os quais merece destaque Jorge Amado. Vejamos as palavras de Eduardo de Assis Duarte sobre o romancista baiano:

Amado faz a junção do pensamento marxista, que vê na revolução a síntese dialética do processo histórico, com a imagética religiosa e a forma disseminativa-recoletiva, bebida na fonte dos *Sermões* de Vieira. Este arranjo conflui para a aura messiânica construída em torno da revolução (e do revolucionário) (Duarte, 1996, p. 204).

Do campo semântico de *semente* (que implica o semeador e o semear) advêm as metáforas da *seara* e da *colheita*, termos revestidos de conotações bíblicas. A *colheita* implica, por um lado, fartura e, por outro, leva-nos a entender o ajuste de contas do juízo final, previsto pelo livro de *Apocalipse* – e visto pelas elites como a “onda negra”. No discurso bíblico, a colheita é equiparada à morte, momento em que atua a foice da justiça; em “Bandido negro”, é notório o constante encorajamento à revanche dos escravos, como visto pelas metáforas de cunho bíblico. Curioso é que a “seara vermelha” representa o local onde germina a colheita-vingança dos que se revoltam. Para os opressores, os escravos se inscrevem como demônios surgidos em tempestuosa noite. Mas, por outro lado, os versos fazem dos escravos também anjos da justiça, sendo, assim, possível aproximá-los dos vingadores cavaleiros apocalípticos. A referenciação a aspectos que envolvem o campo semântico do religioso é uma constante na poesia – e na prosa – do escritor baiano. Até porque era preciso ao poeta utilizar-se de um elemento referencial mais próximo das elites, para, então, suplementar a estratégia de comoção para persuasão, aos nossos olhos, uma genial estratégia.

2.1.2 Cristianismo messiânico

Uma outra forma de o vate comover a fim de convencer os seus interlocutores da pertinência de suas teses é embalar os versos pelo que chamamos *cristianismo messiânico*, estratégia discursiva que prega a liberdade, a igualdade e a fraternidade entre os homens, de

²¹ Ver Mateus (13, 39): “a colheita é o fim do mundo”; e Joel (4, 12-13) “lançai a foice, a colheita está madura”.

qualquer que seja sua posição na pirâmide social, sempre em comunhão com Deus. “Não esqueceremos que o vate, capaz de vaticínio, tinha esse dom divino de adivinhar. Não lhe faltou, ao gênio, nem esse condão maravilhoso”, julga Afrânio Peixoto (1947, p. 202-203). Já Paschoal Rangel avalia que “Castro Alves não foi um poeta prevalentemente religioso como Varela, Junqueira Freire ou Magalhães. Mas nele também a religiosidade romântica deixou marca profunda” (Rangel, 1984, p. 255). O gênio, enquanto “ser superior aos demais humanos” (*idem*), promotor das mudanças sociais, dotado de ultra-sensibilidade, é infinito em pensamentos e sua palavra é sempre dirigida a Deus, seja em tom de suplício ou mesmo em tom oracional. Em uma sociedade de base predominantemente cristã, o tom suplicante e/ou oracional fazia-se capaz de atingir a todos no cerne. Nas palavras de Victor Hugo,

Como primeiras verdades, [o poeta] ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver; uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraça a criação, da série dos seres materiais e da série dos incorpóreos; a primeira partindo da pedra para chegar ao homem; a segunda, partindo do homem para chegar a Deus (Hugo, 2004, p. 22).

Deste modo, as poesias envolvem essa postura messiânica cristã movidas, por um lado, pelas constantes interlocuções dirigidas aos céus e, por outro, pela concepção de prática poética bafejada por Deus. Basta observar as insistentes recorrências ao Deus católico; pode-se dizer que se chega à devoção a este referencial divino e, por conseguinte, ao ideal de divinização do poema/do poeta, voz/escritura sagrada em favor da liberdade. Consideremos ainda que os defensores da abolição seriam, em certa medida, sacerdotes, ou seja,

representantes da benevolência divina na Terra, pois lutam pela causa dos oprimidos, em consonância com a palavra de Deus, como se pode entrever no *Evangelho de João*, capítulo 13, versículos de 34 e 35: “um novo mandamento vos dou: que vos ameis uns aos outros; assim como eu vos amei a vós, que também vós vos ameis uns aos outros. Nisto conhecerão todos que sois meus discípulos, se tiverdes amor uns aos outros”. Arriscamos dizer, com Chateaubriand, que no contexto em que se inseriu, a religiosidade cristã foi considerada “a mais poética, a mais humana e favorável à liberdade, às artes e às letras. (...) Seria preciso dizer que sua moral favorece o gênio, depura o gosto, cultiva as paixões virtuosas, revigora o pensamento, fornece formas nobres ao escritor e modelos perfeitos ao artista” (Chateaubriand In Lobo, 1987, 113), fundamentais para a confecção das teses condoreiras, conforme podemos perceber pela leitura de “Súplica”:

Senhor Deus, dá que a boca da inocência
Possa ao menos sorrir,
Como a flor da granada abrindo as pet'las
Da alvorada ao surgir.

Dá que um dedo de mãe aponte ao filho
O caminho dos céus,
E os lábios derramem como pérolas
Dois nomes – filho e Deus.

Que a donzela não manche em leito impuro
A grinalda do amor.
Que a honra não se compre ao carnicheiro
Que se chama senhor.

Dá que o brio não cortem como o cardo
Filho do coração.
Nem o chicote acorde o pobre escravo
A cada aspiração.

Insultam e desprezam a velhice
A coroa de cãs.
Ante os olhos do irmão em prostitutas
Transformaram-se as irmãs.

A esposa é bela... Um dia o pobre escravo
Solitário acordou;
E o vício quebra e ri do nó perpétuo
Que a mão de Deus atou.

Do abismo em pego, de desonra em crime
Rola o mísero a sós.
Da lei sangrento o braço rasga as vísceras
Como o *abutre feroz*.

Vê! ... A inocência, o amor, o brio, a honra,
E o velho no balcão.
Do berço à sepultura a infâmia escrita...
Senhor Deus! compaixão!
(Alves, *op. cit.*, p. 258-259)

Em tom ora suplicante, ora oracional os versos assumem uma postura de denúncia dos horrores do momento histórico, valendo-se de situações senão verdadeiras, verossimilhantes. Fazem, então, valer as palavras de Chateaubriand, pois a religiosidade presente no texto, declaradamente cristã/católica, ergue-se como elemento de comoção e persuasão dos receptores que ouvem os recitais poéticos ou lêem periódicos. É sabido que a religiosidade predominante/imposta no Brasil de então era a católica; nota-se, então, esse apelo ao divino cristão novamente como estratégia retórica, para fazer com que os receptores textuais – sobretudo as elites, cuja moral cristã abrigava o cerne - se identificassem ou se enternecessem. Em suma, ergue-se uma textualidade movida pelo inconformismo e pelo reformismo de cima para baixo, valendo-se de referenciais moral e identitário próprios da camada dominante. Enquanto “antena do mundo”, o poeta-sacerdote continuou sempre firme no projeto libertário presente na metáfora de juventude, contida na expressão “Moisés do Sinai”, conforme se vê

em “O século”, publicado originalmente pelo jornal pernambucano *O liberal acadêmico*, a 17 de agosto de 1865²²:

Basta! ...Eu sei que a mocidade
é o Moisés do Sinai;
das mãos do Eterno recebe
As tábuas da lei – Marchai!
Quem cai na luta com glória,
Tomba nos braços da História,
No coração do Brasil!
Moços, do topo dos Andes,
Pirâmides vastas, grandes,
Vos contemplam sec’los mil!
(Alves, *op. cit.*, p. 214)

O discurso embalado pelo que chamamos de cristianismo messiânico foi bastante frutífero para o impacto de recepção dos textos, porque catalisador de elementos comoventes, tais como misericórdia, virtuosismo em defesa dos “fracos”, bem-aventurança aos humildes de coração, sentimentalismo exarcebado de fé, esperança, piedade divina, salvacionismo, dentre outros traços cristãos que puderam ser difundidos naquele ambiente/momento. Destaque-se que a comparação da mocidade com a expressão “Moisés do Sinai” aponta para duas direções, ambas de essência liberal e libertadora: a primeira inspirada nas duas primeiras estrofes de *La Marseillaise*²³, cujo conteúdo bem revela os ideais da Revolução de 1789 e seus desdobramentos na de 1848: liberdade, igualdade e fraternidade; a segunda dialoga com o

²² Segundo Pedro Calmon (1973), também recitado a 11 do mesmo mês, na Faculdade de Direito, em sessão comemorativa da abertura dos cursos jurídicos.

²³ 1. Avante, filhos da Pátria,/ O dia da Glória chegou. / Contra nós, da tirania / O estandarte ensanguentado se ergueu. / O estandarte ensanguentado se ergueu. / Ouvis nos campos / Rugirem esses ferozes soldados? / Vêm eles até aos nossos braços / Degolar nossos filhos, nossas mulheres. / Às armas cidadãos! / Formai vossos batalhões! / Marchemos, marchemos! / Que um sangue impuro / Agüe o nosso arado. 2. O que quer essa horda de escravos / de traidores, de reis conjurados? / Para quem (são) esses ignóbeis entraves / Esses grilhões há muito tempo preparados? / Esses grilhões há muito tempo preparados? / Franceses! A vós, ah! que ultraje! / Que comoção deve suscitar! / É a nós que consideram / retornar à antiga escravidão!

prefácio de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães, marco inicial do Romantismo brasileiro: “o poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede” (Magalhães, 1986, p. 42). No fundo, ambas convergem para o que Schelegel chama de *volksgeist*, ou seja, “voz do povo” – mas na boca do vate²⁴. Os versos do poeta ganham roupagem de palavra divina, pois assim como prevê o discurso cristão, cabe à *palavra* (divina ou literária, no caso) guiar os que estão na escuridão²⁵. Fazendo das palavras de Schelegel as nossas, “a relação do verdadeiro artista e do verdadeiro ser humano para com seu ideal é uma religião absoluta. O homem que teve pela vida afora este culto é um sacerdote e é isto que todos podem e devem se tornar” (Schelegel, In Lobo, 1987, 69-70). Desta forma, os dramas públicos, como a escravidão, também passam a pertencer ao artista, em certo sentido propulsor das transformações sociais.

Falemos agora de outra estratégia poética que julgamos de suma importância.

2.1.3 O pessoal e o público compartilhados

Não podemos perder de vista que Castro Alves era um jovem de 16 anos quando começou a escrever seus primeiros poemas abolicionistas, no ano de 1863. Mesmo sendo bastante influenciado pelo contexto histórico interno e externo que o rodeava, aos nossos olhos existe muita sinceridade quanto ao seu ideal “socialista”. Rita de Cassi Santos prefere dizer

²⁴ Ainda com relação ao último poema citado, os três últimos versos retomam as palavras de Napoleão ao conquistar o Egito: “Moços, do topo dos Andes,/ Pirâmides vastas, grandes, Vos contemplam sec’los mil!”

²⁵ A utilização deste vocábulo (“escuridão”) no senso-comum não é gratuita, tampouco ingênua, já que toda escolha vocabular carrega consigo conceitos e preconceitos.

que “no caso do poeta dos escravos, pode-se acrescentar a sensibilidade artística, dele, apaixonada diante dos fatos da vida: pessoais e públicos” (Santos, 2000, p. 35).

“América” e vários outros textos convidam-nos a pensar no conflito entre o pessoal e o público, ou seja, em ambientalizações textuais que tragam em si infortúnios localizados, de personagens específicos, inseridos no interior mesmo de determinado poema, e seus desdobramentos em infortúnios que bem poderiam ser de tantos outros personagens, e, porque não, seres humanos, já que a literatura condoreira deve sempre aproximar-se do real. “Mãe penitente”, por exemplo, traz como tema o assassinato do filho pela própria mãe. O drama é de uma escrava específica, mas que alegoriza dramas vivenciados por várias escravas no *oitocento* brasileiro e, se quisermos ampliar as fronteiras de leitura, dizem respeito também a vários sujeitos cativos de vários locais em que a escravidão se instalou ao longo dos tempos.

Perdão, meu filho... se matar é crime...
Deus me perdoa... me perdoa já.
A fera enchente quebraria o vime...
Valem-te os anjos e te cuidem lá.

Meu filho dorme... dorme o sono eterno
No berço imenso, que se chama o céu.
Pede às estrelas um olhar materno,
Um seio quente, como o seio meu.
(Alves, *op. cit.*, p. 223)

O fato de a escrava ser genericamente nomeada por um de seus papéis sociais (apenas “mãe”) aponta para um desdobramento do drama apresentado: inicialmente, individual; num segundo plano, coletivo. A nomeação genérica ainda permite inferir a ampliação da fronteira identitária entre aquela escrava do poema e tantas outras da esfera social. Além disso, o ato

íntimo de matar o próprio filho pode ser lido também como estratégia pessoal e coletiva de luta entre escravos e senhores, na medida em que os produtos dos ventres das escravas, antes da Lei de 1971, eram ao mesmo tempo frutos gerados por elas mesmas e bens do senhor. Como aponta Homi Bhabha ao caracterizar a postura infanticida constante em *Within the plantation household*, de Elizabeth Fox-Genovese, a escrava abreviar a vida do filho “era reconhecido como um ato contra o sistema e, pelo menos, reconhecia[se] a posição legal da escrava na esfera pública” (Bhabha, 2005, p. 40). Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a escrava assassina o filho, subtraindo de si carne de sua carne, subtrai também riquezas de seu senhor. Como consequência, a cativa restaura a posse de si mesma, a sua condição humana. Além disso, o texto incide diretamente na relativização do conceito de ética, pois o leitor colocando-se na pele da escrava, é levado repensar a condenação de assassinatos em nossa tradição. O infanticídio funciona enquanto profilaxia ao futuro sofrimento, certamente trazido pela condição escrava. Outro exemplo, embora não trate especificamente da representação do escravo afro-descendente, mas do escravo de outras origens, é o trecho final de “O sibarita romano”.

Pesa-me a vida!... está deserto o Fórum!
E o tédio... o tédio!... que infernal idéia!
Dá-me a taça, e do ergástulo das servas
Tua irmã trar-me-ás, - a grega Haidéia!

Quero em seu seio... Escravo desgraçado,
A este nome tremeu-te o braço exangue?
Vê... Manchaste-me a toga com o falerno,
Irás manchar o Coliseu com o sangue!...
(Alves, *op. cit.*, p. 237)

O sibarita, sujeito voluptuoso, leva seu viver entediado. Mantém escravos como era o costume em Roma. Em acesso de tédio, como lhe era próprio (“pesa-me a vida”) e porque seu escravo lhe havia derramado na toga “falerno” decide “manchar o Coliseu com o sangue” do cativo. Novamente, o texto deixa transparecer a relação entre o particular e o público, pois a sorte do cativo específico do texto, se entendermos o texto literário como um microcosmo, pode amparar a de outros cativos, tanto em Roma quanto no Brasil ou em outros tantos lugares que se valeram da mão-de-obra forçada. Vislumbra-se através deste poema, um horizonte identitário de opressores e oprimidos, dialogando com o mundo real. Resumindo, de acordo com a postura política de Alves, o sistema escravista é sempre um revés humano à pátria em que ele se instaurou, não importa se utilizou de mão-de-obra negra ou outra. Pensamos que o poeta pretendia colocar em diálogo o particular e o público a fim de comover para convencer os que entraram e entram em contato com a sua textualidade de tese condoreira. A fim de ampliar a capacidade conativa de seus textos, Alves também se valeu da perspectiva cênica, imagética, ao colocar elementos contrastivos lado a lado.

2.1.4 Estratégia cênica: jogo entre o sublime e o grotesco

Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime*, discorre, entre outras coisas, sobre a mescla entre os gêneros literários praticada a partir do Romantismo, sobre as idades/fases da arte, a emergência de novas regras artísticas, a recusa da imitação como procedimento estilístico, a relação entre arte e natureza, a configuração do verso romântico, a presença de

contrários indispensáveis à literatura (o sublime e o grotesco) e a cor local como aspecto obrigatório da literatura. Ele mostra que a poesia, por exemplo, traz para si algumas das características do drama. Assim, tal como o drama, a poesia pretende abrir ao espectador/leitor um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o “interior” e o “exterior” dos homens; o exterior pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; em outras palavras, cruzar em uma palavra, no mesmo quadro, o “drama da vida” e o “drama da consciência”. A estratégia sugerida por Hugo caracteriza-se pela justaposição de dois elementos, um à antípoda do outro: o sublime e o grotesco. Assim o francês os define:

o primeiro tipo [sublime] está livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas (...). O segundo [grotesco] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão todas as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, ávaro, pérfido, enredador, hipócrita (...). O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele [grotesco] nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (Hugo, 2004, p. 35-36).

Tendo como ponto de partida o já referido poema “O século”, notamos que a polissemia inerente ao termo “escuridão” e seus possíveis antônimos (claridade, branquitude, por sugestão de exemplos) instauram uma *estratégia cênica, jogo* entre o *sublime* e o *grotesco*, de que os poemas de Alves insistentemente se valem. A sublimidade da epopéia Pátria vê-se suplantada pelo “som discorde e vil” proveniente da escravidão. Trocando em miúdos, os textos seguem mais ou menos esta seqüência: primeiramente, descreve-se a paisagem natural;

em seguida caracteriza-se cuidadosamente as impressões que causam a vegetação, o oceano, os rios, a fauna, enfim, outros componentes naturais sublimes, a fim de desaguar numa gradação – em progressiva escalada de tensão - para, ao final, resultar no choque da apresentação de cenas provocadas pela escravidão, o grotesco. “O navio negreiro”, por exemplo, alicerça-se em tal técnica. Na primeira parte, o poeta ambienta o leitor (“Stamos em pleno mar...”) e passa então a manifestar seu êxtase diante da fabulosa paisagem:

Brinca o luar — dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.
(...)
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? qual o oceano?...
(Alves, *op. cit.*, p. 277)

A paisagem natural e ideal pretende levar os receptores ao êxtase: “oh! que doce harmonia traz-me a brisa!/ Que música suave ao longe soa!”. Vale destacar a opção pelo verso decassílabo, o mais longo no conjunto do poema, que tem a função de ressaltar a harmonia/calmaria do oceano. Nossa visão é semelhante a de Costa e Silva: “nos decassílabos da primeira parte de ‘O navio negreiro’, alonga-se a maioria das vogais, a fim de que cada verso, lido mais lentamente, cresça, e nos dê do alto-mar o movimento” (Silva, 2006, p. 98). O ritmo de leitura do poema é mais lento na primeira parte. Em seguida, perceberemos que o ritmo de leitura se intensifica no momento em que figuram as ações no tombadilho do navio, trazendo, assim, a apresentação dos infortúnios dos cativos. A câmera poética, outrora distante, vai paulatinamente se aproximando até focalizar o escravo. A partir deste ponto, o eu-poético modifica o tom de sua enunciação; o sentimento, se antes sublime, agora é um

misto de indignação e revolta, grotesco, como demonstra a quarta secção de “O navio negreiro”, texto publicado originalmente no folheto literário *O miosótis*, no Rio de Janeiro, em 1869:

4^a

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que de martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto, o capitão manda a manobra
E após, fitando o céu que se desdobra
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”
(Alves, *op. cit.*, p. 280)

A quarta parte de “O navio negreiro” tem sido considerada tanto pela crítica literária castroalvina quanto pelos seus biógrafos como um débito para com vários outros poemas e poetas, como “The slave ship”, de John Greenleaf Whittier, “Les nègres et les marionettes”, de Pierre-Jean de Béranger, e, de modo mais intenso, “Das Scklavenschiff” de Heinrich Heine, autores que, ao lado de Hugo, Dante, Cervantes, José de Alencar, dentre outros, fizeram parte do repertório de leitura de Alves²⁶. Juntamente com Costa e Silva (2006, p. 105), cremos que, ao redigir seu “O navio negreiro”, Alves provavelmente deve ter se lembrado dos versos de Heine²⁷. Mas aquele recriou *sua* cena, a *sua* própria imagem poética, dramática, hiperbólica e dolorosa, ao representar os escravos dançando no tombadilho do navio, movidos pela vibração dos chicotes dos traficantes. A diferença, aos nossos olhos, é que o alemão vale-se de uma perspectiva duramente realística; o eu-poético descreve a cena sem se envolver nela, porque sempre em posição distante. Já o poeta brasileiro, romântico, narra o deslocamento da câmera poética até o navio, sente-se ferido, desesperado diante de tantas cenas vis²⁸. Pensamos que um dos objetivos do texto seja transferir para os corações dos que lhe ouvem a comoção e/ou a piedade dos que se encontram em situação cativa. Desta maneira, talvez torna-se desnecessário dizer que a perspectiva cênica é recorrente mecanismo utilizado nos versos de Alves e que as estrofes podem ser pensadas, de maneira geral, como *imagens* do sofrimento, ou seja, os poemas, ao retratarem os horrores tanto do transporte negreiro - representação pioneira em

²⁶ Nossa hipótese pode ser comprovada, por exemplo, pelas várias relações intertextuais (paráfrases, alusões, citações e epígrafes) estabelecidas por poemas de Castro Alves, sobretudo em *Os escravos* e em *Espumas flutuantes*.

²⁷ Ver “Música! Música! A negrada/ suba logo para o convés!/ por gosto ou ao som da chibata,/ batucará no bate-pés”, trecho de “Das Scklavenschiff” (“O navio negreiro”) de Heine.

²⁸ Guardadas as devidas proporções, tomamos de empréstimo as categorias *narrar e descrever*, típicas do romance, conforme explica Lukács: ele contrapõe o predomínio da postura narrativa ao predomínio da postura meramente descritiva. Para ele, o escritor que privilegia a descrição de certo modo se acumplicia com o existente, legitimando-o, eternizando-o, fazendo crer que a realidade é e será sempre aquilo que ela está sendo no momento em que é descrita, já que ficam enfraquecidas a percepção e a representação do que está mudando, do processo pelo qual a realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é. Já aquele que privilegia a narração estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o novo. Assim, os elementos externos passam

nossa literatura - quanto da condição escrava, deixam perceber metaforicamente características de um Brasil escravocrata, desigual e tirano, em certo sentido. Mesmo não presenciando uma travessia negreira, o poeta quer ser o mais verossímil possível ao traduzir os horrores da viagem pelo Atlântico. Para conseguir atingir o coração de seus receptores seria preciso utilizar tal perspectiva²⁹. O mesmo ocorre em “Ao romper d’alva”, onde o eu-poético também abre o texto caracterizando a sublimidade da paisagem natural:

No horizonte desvendam-se as colinas,
Sacode o véu de sonhos de neblinas
A terra ao despertar.

Tudo é luz, tudo aroma e murmúrio.
A barba branca da cascata o rio
Faz orando tremer.
No descampado o cedro curva a frente,
Folhas e prece aos pés do Onipotente
Manda a lufada erguer.

Terra de Santa Cruz, sublime verso
Da epopéia gigante do universo,
Da imensa criação.
Com tuas matas, ciclopes de verdura,
Onde o jaguar, que passa na espessura,
Roja as folhas no chão.
(Alves, *op. cit.*, p. 215-216)

Ao fim, no entanto, logo após se descrever o espaço natural (sublime), o cativo (grotesco) é apresentado juntamente com seus sofrimentos. O que os textos insinuam é que um está contido no outro, ou melhor, um define-se ao lado do outro, “o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal contra o bem, a sombra contra a luz”, como

a fazer parte da ação, o que lhes dão mais poder de atuar na construção literária. Cf. LUKÁCS, György. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 2 ed.

²⁹ O tratamento à cena dado por Castro Alves lembra-nos também da representação da travessia do navio negreiro no filme *Amistad* (1997), de Steven Spielberg. Em ambos, o foco é a denúncia da condição em que os escravos se encontravam em plena travessia marítima.

admite Victor Hugo (In Lobo, 2004, p. 26). Portanto, a perspectiva cênica põe lado a lado, um à antípoda do outro, o contraste entre o sublime e o grotesco como tentativa de chocar os receptores dos poemas. Se o verso é a “forma ótica do pensamento” (*idem*, p. 76) a perspectiva cênica é mais um recurso estético e político de que se vale o escritor no conjunto de sua obra poética, a fim de comover e convencer seus receptores com relação à tese da urgência da abolição da escravatura. Entretanto, o posicionamento do poeta repete um gesto histórico típico de nossas elites: promover, de cima para baixo, as mudanças estruturais na sociedade, ou seja, conduzirem a maioria das transformações em nosso contexto: “ façamos a revolução antes que o povo a faça”.

Passemos, pois, ao segundo elemento norteador da análise.

2.2 PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO

Outro aspecto a ser considerado é o ponto de vista de enunciação, ou seja, a posição assumida pelo eu-poético ao representar o negro. Partiremos da concepção de *sujeito iluminista*³⁰, formulada por Stuart Hall (1999). Consideremos primeiramente que o sujeito humano é antes de tudo uma *estrutura discursiva*. Em certa medida, o sujeito iluminista possui apoio na tradição e nas estruturas, o que aponta para sólidas localizações como indivíduos sociais, ou seja, um “sentido estável” das identidades. Como resultado, o sujeito revela-se humanamente centrado em si, unificado, “dotado de capacidade de razão e consciência, cujo

³⁰ Hall (1999) ainda formula outras duas concepções de identidade: o *sujeito sociológico* e o *sujeito pós-moderno*.

‘centro’ consistia um núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ – ao longo [de sua] existência” (Hall, 1999, p. 11). As palavras de Hall permitem-nos inferir que Castro Alves, por um lado, foi consciência possível para a época, ou seja, avançadíssima para um momento em que o negro aparecia em nossas letras majoritariamente de forma negativa; por outro lado, podemos perceber que há uma certa distância do poeta ao representar o negro. Por mais que mereça méritos por humanizar o cativo, o poeta ainda recai na fixidez do *um* escrever o *outro*, postura bastante recorrente na tradição literária brasileira. “Quase todos os poemas referem-se ao negro na terceira pessoa” (Bernd, s/d, p. 58): o negro desdobra-se em “escravo”, “cativo”, entre outras denominações que fixam a alteridade enquanto somente alteridade. O poeta baiano representa o negro a partir de *sua* experiência, a partir da casa-grande. Falta-lhe, obviamente, a condição subjetiva afro-descendente para que fizesse literatura afro-brasileira. Por outro lado, não havia um horizonte de recepção dos textos que fosse negro, isto é, os textos sobre os negros eram lidos na sua maioria por/para brancos. A linguagem, por sua vez, ainda é a do dominador, ou seja, não predominam torções, sincretismos e negociações lingüísticas próprias do repertório lexical dos então escravos. O ponto de vista é externo ao negro. Pensamos, pois, que Alves merece todos os méritos por tudo o que fez em favor dos descendentes de África; o autor não realizou, porém, literatura afro-brasileira. Aos nossos olhos, o negro visto de fora para dentro figura ainda como *objeto literário*. Este julgamento é ratificado por parte da crítica literária. A diferença é que a fortuna crítica encontrada pouco detalha e exemplifica as razões pelas quais Alves é criticado.

Oswaldo de Camargo, por exemplo, afirma que Castro Alves representa o negro “à distância” (Camargo, 1987, p. 219-220). Opinião, em certa medida, partilhada também por Domício Proença Filho. Este afirma que, para representar o cativo, Alves vale-se de

visão distanciada em textos em que o negro ou o descendente de escravos reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados à existência do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve, entretanto, procedimentos que, com poucas exceções, indicam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante (Proença Filho, 2004, p. 165).

Outro que tece crítica ao poeta condoreiro é Mário de Andrade: “Castro Alves jamais ergue os escravos até sua altura, nem abaixa até seus irmãos inferiores. A África não é uma grandeza diferente, é uma infelicidade” (Andrade, s/d, p. 111). Sentimos falta, entretanto, de mais fôlego e exemplos por parte do ensaio do ícone Modernista.

Num tom mais radical do que Mário de Andrade e em certo sentido anacrônico - pois pouco destaca os méritos do escritor baiano em meados do século XIX - Raymond Sayers declara:

esse ciclo negróide seria a expressão de um romantismo de mistificação, que encobria os aspectos reais do problema sob a roupagem de um sentimentalismo doentio, sadomasoquista, em que a piedade que despertava era outra metade, o pólo oposto de um sadismo negrocida e sem precedentes (Sayers, 1958, p. 221).

Somos da opinião de que Alves colocou seu leitor em contato antes com uma vibração social em grande medida a serviço da liberdade e da dignidade da condição humana, com a denúncia dramática da escravidão negra, mesmo apresentando suas idiossincrasias. O leitor é convidado, por exemplo, a descer à senzala e conhecer o terrível drama do ser humano que *lá* se encerra. Cremos que este fragmento do poema “Tragédia no lar” seja um bom exemplo:

Na senzala, úmida, estreita,
brilha a chama da candeia
no sapé se esgueira o vento.
E a luz da fogueira ateia.

(...)

Vinde ver como rasgam-se as entranhas
De uma raça de novos Prometeus,
Ai, vamos ver guilhotinadas almas
Da senzala nos vivos mausoléus

(...)

A porta da fazenda foi aberta
Entraram no salão

Por que tremes mulher? A noite é calma,
Um bulício remoto agita a palma
Do vasto coqueiral.

(...)

Leitor, se não tens desprezo
de vir descer às senzalas

(...)

_ Dá-me teu filho! repetiu fremente
O senhor de sobr’olho carregado.

_ Impossível!...

_ Que dizes, miserável?!

_ Perdão, senhor! Perdão! Meu filho dorme...

Inda há pouco o embalei, pobre inocente,

Que nem sequer presente

Que ides...

_ Sim, que o vou vender!

_ Vender? !... Vender meu filho?!

(Alves, *op. cit.*, p. 134)

O poeta *apresenta* ao leitor a vida do cativo, negro ou mestiço, sujeito à crueldade dos senhores. Entretanto, o eu-poético é, em certa medida, um *voyeur*. Enuncia de fora, ou seja, mostrando quais, segundo *sua* visão, teriam sido as reações da escrava. Não há um “eu”, um “nós” que identifique o poeta com o escravo, até porque as condições existenciais eram distintas e fixadas; as posições no estamento social, rígidas. Não há marcas que elevem o escravo à altura do poeta. Nessa mesma linha de raciocínio, situemos novamente “O navio negreiro”, datado de 1968, quase 20 anos depois da promulgação da Lei Eusébio de Queirós, que proibiu o tráfico de escravos para o Brasil. A proibição não vingou de todo e isso fez Castro Alves se empenhar na luta contra o horror a que eram submetidos os negros na cruel travessia oceânica. É preciso lembrar que por vezes menos da metade dos escravos embarcados em navios negreiros completava a viagem com vida³¹. Recorde-se também que a câmera poética, na parte 1, está distante e que se aproxima do tombadilho do navio no decorrer do poema narrativo, embora não se introjete na pele do escravo, para que *ele mesmo*, a partir de *sua condição*, fizesse uso da palavra. Fora preciso que a literatura de tese condoreira enunciasse o/pelo escravo, de maneira distante, ou melhor, que os poemas concedessem voz ao personagem cativo. Mas ele tinha por traz de si uma consciência criadora branca, uma experiência branca, uma subjetividade branca e exterior. Cuti, após reconhecer os méritos do autor baiano, já na década de 1980, apontava como ponto negativo de Alves o discurso *de fora*: “não é preciso elaborar exegese na obra de Castro Alves para que se perceba tratar de um branco falando de negro para outro branco – considerando evidentemente os textos onde o escravo é o tema” (Cuti, In Alves *et al*, 1987, p. 152). Reflexão semelhante à de Cuti também

³¹ cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

se encontra em Luís Santa Cruz. Segundo ele, “o grande poeta revolucionário do negro brasileiro seria um branco” (Cruz, In Camargo, 1987, p. 46). Foi todavia como poeta branco que Alves utilizou a temática da escravidão. Poeta social das senzalas e dos navios negreiros, celebrou a ambos com sua linguagem de homem branco, de influências francesas, com ritmo hugoano, de maneira alguma afro-brasileiro.

2.3 VALORES VEICULADOS PELO DISCURSO POÉTICO

2.3.1 Signos, superação e não superação de estereótipos

Alfredo Bosi vê a produção em versos como “arranjo de signos intencionais que se constelam em uma estrutura; não atingindo esse limiar de organização, ainda não existe como poema e pode ser julgando, no plano estético, uma obra frustrada, malgrado as intenções do emissor” (Bosi, 1975, p. 133-134). O crítico completa afirmando que o texto literário se concretiza como valores em cujo mundo estão imersos poeta e leitores.

Motivados pelas palavras de Bosi, para tratarmos dos valores veiculados pelo discurso poético escolhemos como melhor apoio a noção bakhtiniana de *signo*. Bakhtin (1997, p. 32) considera que qualquer produto cultural é constituído, em última instância, por signos. Os signos se organizam pela articulação entre unidade material e unidade semântica. Não estão isentos de fatores ideológicos. Além disso, refletem ou refratam realidades que lhes são exteriores. Os signos não existem exclusivamente enquanto *a* realidade ou *parte* dela.

Representam uma sombra do real, uma projeção. Podem distorcê-la, ser-lhe “fiel” ou apreendê-la a partir de um determinado ponto de vista. Todo signo está sujeito a critérios de orientação ideológica, isto é, se verdadeiros ou falsos, corretos ou incorretos, justificáveis ou injustificáveis, precisos ou imprecisos, adequados ou inadequados. Além do mais, o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Onde o signo se faz presente, faz-se presente também o ideológico; *“tudo o que é ideológico possui um valor semiótico”* (Bakhtin, 1999, p. 32). Por consequência, o valor semiótico inerente ao signo, seu significado, remete-nos a uma rede composta por outros signos. Estes novos signos derivados de um outro anterior, com todos os seus efeitos, ações e reações aparecem circulantes, embora visíveis ou invisíveis no meio social. Para captar as ressonâncias de uma determinada rede semântica é preciso aproximar o signo em evidência de outros signos já conhecidos ou em processo de conhecimento. A compreensão será, então, um deslocamento de signo em signo continuamente. O sentido, desta maneira, passa ininterruptamente de um elo semiótico a outro elo semiótico de natureza semelhante. Em nenhum ponto a rede se desfaz; em nenhum ponto a rede deixa de ter uma configuração material, ou seja, verbal ou não verbal. Cada domínio cultural possui seu material ideológico específico e formula cadeias de signos que lhe são peculiares e que não se aplicam a outros domínios.

Sendo assim, ao levarmos em conta o caráter político das literaturas em questão neste nosso estudo, podemos pensá-lo como abertamente ideológico, já que visa atingir públicos específicos/pré-determinados pelos respectivos projetos poéticos. Para Umberto Eco, toda cadeia semiótica traz em si mesma a possibilidade de sua contradição, ou seja, de sua leitura a contrapelo. Eco ainda destaca que os sentidos são uma “escolha” que os destinatários dos discursos poéticos realizam entre as várias ramificações componenciais possíveis das cadeias

semânticas advindas dos próprios discursos, poéticos em nosso caso³². “Por exemplo: /Napoleão/ pode ser definido como ‘o vencedor de Marengo’ ou como ‘o derrotado de Waterloo’. Está claro que uma das duas conotações abrem caminho para outras conotações de cunho emotivo pelo qual, num caso, salta de conotação superior de ‘admiração’, e no outro, de ‘piedade’” (Eco, 1974, p. 43). Pensamos que estas “escolhas” às quais Umberto Eco se refere em muito são tributárias às propostas poéticas de Alves e Cuti e ao ponto de vista enunciativo assumido cada um. Por outro lado, a linguagem, enquanto um sistema social, e não individual, não nos permite ser inteiramente os “autores” das afirmações que fazemos, uma vez que posicionamo-nos no interior das regras, valores e signos a nós preexistentes. Além disso, sabemos que os significados das palavras não são fixos um-a-um com os objetos que querem representar. Implicam cadeias semânticas provenientes das semelhanças e sobretudo das diferenças que as palavras têm umas com as outras. O negro define-se em oposição ao branco; o mulato define-se na intersecção entre o branco e o negro, por exemplo. Assim, as cadeias são criadas por funções ideológicas precisas, das quais permanecem inseparáveis.

Segundo Homi Bhabha, os *estereótipos* são quaisquer representações limitadas da alteridade em domínio discursivo, por meio de signos e cadeias semânticas que implicam ambivalência e/ou fixidez no ato representativo. “Conota rigidez e ordem imutável, como também desordem, degeneração, e repetição” (Bhabha, 2005, p. 105). O estereótipo, enquanto forma de representação alojada na dinâmica entre significantes e significados, elementos de conhecimento e de identificação, vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido e

³² A esses sentidos possíveis, Umberto Eco (1974, p. 44-45) chama de *conotações*. O italiano propõe nove categorias conotativas dentro de uma perspectiva semiótica. Teremos em mente, nas secções 2.3 e 3.3 de nosso estudo, a que ele chama de *conotações por definições ideológicas*, categoria que considera a relação entre as escolhas significativas dos receptores (estes eleitos como ideais pelos projetos poéticos) em função dos valores veiculados pelos textos. Não detalharemos as categorias propostas aqui, pois nosso objetivo não é o estudo dos percursos dos sentidos nas poesias de Alves e Cuti. No entanto, deixamos o convite à leitura do trabalho de Eco.

compartilhado enquanto “lugar-comum” e algo que deve ser amplamente repetido – ainda que subliminarmente – para garantir tanto a perpetuação de redes semânticas inferiorizantes quanto do próprio “lugar-comum”³³. O gesto de representação através de signos e redes semânticas, quando recai em estereótipos, acaba por repetir intencionalmente ou por deixar escapar traços inferiorizantes ao longo do tempo e do espaço, normalmente por meio de estruturas e registros discursivos pretensamente unívocos por parte dos autores, mas no fundo “multívocos”, dadas as subversões, por parte dos receptores, da autoridade autoral - em nosso caso, da literatura de tese condoreira. Além disso, embala o representado negativamente com a capa da marginalização, resultado “daquele efeito de verdade e predictibilidade”, como aponta Bhabha (2005, p. 106).

O que precisa ser questionado com relação à representação do negro nas poesias de Castro Alves são os valores veiculados pelo discurso poético que incidem no modo de inscrição sógnica da alteridade. Desta maneira, partimos do princípio de que a textualidade do vate baiano, produz, por um lado, a valorização do negro, pois representa-o como humanizado, sensível, racional, múltiplo, em situações verossimilhantes, portanto não como tábula rasa; por outro lado, percebemos que emana dos textos, paralelamente à voz autoral, uma outra voz, dissonante, autoritária, senhorial, que produz o escravizado como uma realidade social e discursiva/literária simultaneamente *outra* e negativa, justamente porque recai em estereótipos. Compreendemos que o processo de representação do negro opera, então, o que Bhabha (*op. cit.*) chama de “ambivalência”, ou seja, duas valências titubeantes, sendo uma positiva e outra negativa, o que, ao nossos olhos, é o que encerra o negro na condição de

³³ Para tratar de estereótipos, vale a pena ainda conferir Freud, Sigmund. “O estranho”. In *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII. p. 275-314 e também FANON, Frantz. *Pele negra, máscara brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983. Preferimos nos apoiar sobretudo na perspectiva de Homi Bhabha, que até se vale dos dois outros citados. Para nosso propósito tornou-se mais produtivo.

objeto literário. Após esta breve explanação iniciaremos a análise dos poemas tentaremos mostrar o que julgamos como principais *méritos* e *limites* da poética castroalvina.

Dente os principais méritos merece destaque o maior alcance de sua veia social, fato assinalado por Heloísa Toller Gomes: “seu texto foi por vezes capaz de transcender a ideologia centrada na excelência e na superioridade da civilização cristã ocidental - ideologia essa imperativa na época e, provavelmente, esposada pelo homem Castro Alves” (Toller Gomes, 1988, p. 68). A defesa dos escravos ocorre para além do paternalismo e do excesso de piedade, tão comum em seus contemporâneos. Por um lado, os escravos serão representados, de fora para dentro, como altivos, valentes, resistentes, inconformados, rebeldes. Nota-se uma atitude radical por parte do autor, o que se pode ver em “História de um crime”, “Tragédia no lar”, “Bandido negro” ou em “O navio negreiro”, por exemplo. Tomemos este último como ilustração.

Desconsideremos, primeiramente, a polêmica sobre o possível trato anacrônico do poema em relação ao tráfico de escravos. Consideremos que a representação da travessia marítima não se resume a tema, mas a imagem central, *middle passage* através da qual todo o texto gira. Por conseqüência, é possível estender a temática do poema à denúncia da objetificação do ser humano e ao ultraje a sua própria natureza (“que cena funeral!... Que tétricas figuras!.../ Que cena infame e vil!... Meu Deus! meu Deus! Que horror!”). O texto busca colocar em evidência a atitude de omissão da Pátria, ou melhor, das elites brasileiras, diante da barbaria da escravidão: “existe um povo que a bandeira empresta/ P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia”. A bandeira, símbolo nacional, funciona como signo metonímico da própria população brasileira, inerte aor problemas da escravidão. Cobrir a “infâmia e a cobardia” equivale a ser conivente com a situação.

Ainda com relação aos méritos da poética condoreira, vale destacar que o escravo é, por um lado, representado de modo humanizado, dotado de sentimentos, anseios e desejos, o que pôde ser verificado em “Canção do africano”, “Tragédia no lar”, “A órfã na sepultura”, “Canção do violeiro”, “A mãe do cativo”, “O navio negreiro”, “Vozes d’África”, “Saudação a Palmares”, “Bandido negro”, “A criança” e “*Mater dolorosa*”. Esta postura valorativa do negro também perpassa toda *A cachoeira de Paulo Afonso*. A humanização do escravo constrói-se pela manifestação textual de características e virtudes positivas, cuja rede semântica se desdobra em outros signos, tais como, *cativo*, *negro*, *África* e variações. Em “A canção do africano”, por exemplo, o cativo entoa seu canto. Este, por sua vez, é expressão emocional de estado de alma. Normalmente, o canto é também um meio de reunião entre pessoas que o compartilham, favorecendo as trocas de idéias e sentimentos. Vejamos o texto:

Lá na úmida senzala,
Sentado na estreita sala
Junto ao braseiro, no chão,
Entoa o escravo o seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão...

De um lado, uma negra escrava
Os olhos no filho crava,
Que tem no colo a embalar...
(Alves, *op. cit.*, p. 220)

O poema é um avanço não só por remeter-nos à dimensão humana do cativo, o que ultrapassa a visão dos contemporâneos de Alves. Versos como “E ao cantar correm-lhe em pranto/ Saudades do seu torrão...” demonstram sentimentalidade e memória da África outrora deixada. O cativo não é visto como tábula rasa ou folha em branco a ser preenchida.

Já “Tragédia no lar” expõe uma situação bastante comum à época: a venda dos filhos das escravas, produtos dos ventres das mães e bens dos senhores. O texto mostra o sofisticado contra-discurso da cativa. Esta argumenta, ainda que em vão, em favor de seus sentimentos, ou seja, a fim de que seu rebento não fosse levado. Ora, a argumentação da escrava provém de estratégias persuasivas baseadas em elementos sensibilizadores do outro: “senhor, por piedade, não.../ vós sois bom... antes do peito/ me arranqueis o coração/ (...) senhor, vós também tendes filhos... quem não tem?/ (...) Deixai meu filho... arrancai-me/ antes a alma e o coração” (Alves, *op. cit.*, p. 233-234). O texto deixa transparecer que as estratégias retóricas se apóiam numa espécie de virtuosismo de caráter cristão, desempenhado pelos signos “piedade” e “bondade”. Além de serem componentes da dicção cristã, a rede semântica destes vocábulos (“piedade” e “bondade”) passa pela piedade e pela retidão de caráter, características valorizadas pela sociedade. É também recurso retórico da cativa tentar fazer o senhor colocar-se no lugar dela, ou seja, tentar fazê-lo ver a situação a partir do ponto de vista do dominado: comover para convencer.

Contudo, faz-se necessário ressaltar que há um duplo movimento de superação-não-superação de estereótipos representativos do negro na poética de Castro Alves. Se, por um lado, os textos atribuem características positivas ao escravo, por outro permitem uma visão petrificada, estereotipada sobre o negro, o que nos deixa vislumbrar uma voz conservadora que fala no texto, paralelamente à voz condoreira. Desta forma, definamos primeiramente a relação entre o signo enquanto elemento veiculador de estereótipos e, em seguida, vejamos as categorias estereotípicas propostas por Domício Proença Filho. Após este percurso trataremos da superação e não-superação representativa do negro em poemas de Castro Alves.

Domício Proença Filho (2004, s/p) defende que a representação do negro na literatura brasileira do século XIX e início do XX se deu de forma “distante”, “estereotipada”. Essa representação literária distanciada/estereotipada se faz presente em textos em que o negro, bem como sua rede semântica, figure como *personagem* ou *tema* central. Na maioria das vezes, há uma mediação discursiva por parte do branco. São predominantes aspectos ligados às experiências de vida do afro-brasileiro na realidade histórico-social do país. Não raro, envolvem-se procedimentos e signos que encerram ideologias, atitudes e “gestos” da estética branca dominante. Os estereótipos se formam pelo desdobramento de um signo em uma rede de novos signos, conforme Bakthin (1997) e Umberto Eco (1974).

Neste estudo, notamos que a literatura de tese castroalvina não conseguiu romper totalmente os estereótipos, deixando-nos perceber algumas imagens negativas dos negros. Vejamos exemplos de como isso se manifesta.

O negro enquanto vítima³⁴ é bastante presente no condoreirismo de Castro Alves, sobretudo porque sempre escravo. É transfigurado em objeto de idealização. Por consequência, serve de pretexto para a exaltação da liberdade e defesa da abolição. “O navio negreiro”, “A cruz da estrada” e “Vozes d’África” bem o ilustram. “A cruz da estrada” é exemplo marcante:

Caminheiro que passas pela estrada,
Seguindo pelo rumo do sertão,
Quando vires a cruz abandonada,
Deixa-a em paz dormir na solidão.

³⁴ Se considerarmos as oito categorias de estereótipos de negros propostas por Proença Filho, verificaremos que quatro não aparecem nos textos do poeta baiano. Podemos dizer que há uma superação no que diz respeito a essas imagens de negros. Os estereótipos superados são: *o escravo nobre, o negro infantilizado, o negro pervertido, e o negro fiel*. Os não superados são *o negro vítima, o escravo demônio, o negro injustiçado e ressentido, e o negro exilado na cultura brasileira*, este último por consequência dos anteriores.

(...)

É de um escravo humilde sepultura

(...)

Caminheiro! do escravo desgraçado
O sono agora mesmo começou!
Não lhe toques no leito de noivado,
Há pouco a liberdade o desposou.
(Alves, *op. cit.*, p. 239-240)

O poeta vê na literatura política uma forma de fazer pressão, mas vale-se dos mesmos mecanismos da classe dominante. Curiosamente, Alves não considera os negros livres e os forros; em outras palavras, todo negro para ele é escravo. Além disso, o poema situa a redenção do escravo pela morte. Duas expressões amparam este campo semântico: “leito de noivado” e “liberdade”. A primeira aponta para a união entre a vida e a morte, passagem a uma nova etapa. Traz em si, metonimicamente, a trajetória da escravidão à liberdade, celebrada pelo “noivado da morte”. A segunda arrasta a idéia do fim dos sofrimentos. Neste sentido, é possível ler que o escravo só encontraria sossego após padecer e morrer. Nota-se uma redução do cativo a mero espectador de sua condição, à vítima passiva. Vê-se um intenso condoer, um sentimento de pena por parte do enunciador ao advertir o caminheiro que passa pela sepultura do escravo. Por conseqüência, mais uma vez, o desejo de enternecer e persuadir o receptor emana do texto. Desta forma, a morte, a condição exclusiva na qual o escravo encontraria a plena liberdade amputada em vida, pode reforçar o estigma de vencido da história, além de dialogar com a idéia de salvação, paz em outra dimensão, tão apregoada pelo discurso católico. Se, por um lado, não haveria lugar para o cativo na sociedade brasileira, por

outro, a sublime natureza abrigaria seu túmulo e, por meio dele, o escravo alcançaria o Reino dos Céus.

Outro bom exemplo da manifestação do negro enquanto vítima está presente na África personificada de “Vozes d’África”, que pede perdão a Deus pelos seus crimes:

Mas eu, Senhor!... Eu triste, abandonada
Em meio das areias esgarrada,
Perdida marchando em vão!
(...)
basta, Senhor! Do teu potente braço
role através dos astros e do espaço
perdão pros crimes meus!...
(Alves, *op. cit.*, p. 291)

A melancolia é o sentimento predominante nos versos. O signo “África” funciona como desdobramento metonímico de “escravo” e sua rede de sentido. A postura resignada, subserviente é a tônica do texto. Cabe-lhe, então, clamar a Deus pela sua sorte. Observemos, no entanto, que o perdão (por quais crimes?) é pedido a Deus. A identificação religiosa se dá a partir do referencial do branco. O discurso retórico endereçado a Deus imputa à África a recorrência a seu verdadeiro referencial religioso, cujas bases filosóficas não são tão rígidas quanto as do Cristianismo. Deus, na mitologia cristã, figura como o criador e mantenedor de todas as coisas e do modo que *são*, soando para o continente personificado do texto como forma de resignação aos “desígnios sagrados”. Curiosamente, a África de Alves, bem mais próxima daquela retratada pelo orientalismo de Delacroix e Hugo do que daquela que forneceu mão-de-obra para o Brasil. Nossa personagem, a fim de encontrar a causa de seus infortúnios, relembra a excomunhão de Noé contra Cam. Segundo o texto bíblico, sobre este recairia uma

espécie de maldição, pois certa vez faltara com respeito aos estados de ebriedade e de nudez de seu pai. A maldição recairia, pois, sobre todos os seus descendentes, condenados a serem escravos. O Cristianismo, por sua vez, apropriou-se da passagem bíblica a fim de justificar, do ponto de vista religioso, a escravização dos africanos, chamando a estes de filhos de Cam. “Idéia corrente na época de Castro Alves, de modo que não necessitava explicá-la. Bastava-lhe aludir a Cam” (Silva, 2004, p. 124). Daí ser possível que o poema possa também reforçar estereótipos: sua estratégia de recorrer à cosmogonia cristã pretende-se, por um lado, em favor da liberdade do negro mas acaba, por outro, vitimando-o, uma vez que dissemina a permissividade da exploração do negro pelo imaginário social/das elites. Algo condenado pelo poeta mas, de certa forma, “consentido” pela escritura sagrada, cujas redes de sentidos são muito anteriores ao texto castroalvino. O fragmento abaixo, transcrito de “A canção do africano”, bem justifica outra aparição do estereótipo do negro enquanto vítima:

O escravo então foi deitar-se,
Pois tinha de levantar-se
Bem antes do sol nascer,
E se tardasse, coitado,
Teria de ser surrado,
Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!
(Alves, *op. cit.*, p. 221)

O signo “escravo”, aponta para as redes semânticas dos instrumentos de produção das engrenagens econômicas de então, condição *denunciada* também por Jorge Amado: “não são homens, são animais que se compram e se vendem, carne que se transfere de dono, alimária para negócio” (Amado, 1983, p. 109). Além disso, o poeta descreve *flashes* daquilo que era/imaginava ser a sorte do escravo. A representação do cativo busca ser fiel à verdade. Aproximar-se do real, ser-lhe sombra, é missão do signo.

Interessa também notar que Castro Alves encena, na maior parte de seus poemas, poucas formas de reação por parte do escravo; este, como vimos, é bastante marcado pela resignação. As exceções ficam por conta sobretudo de três poemas, em *Os escravos*, nos quais o negro se revolta diante de sua desditosa condição: “A criança” (“Amigo, eu quero o ferro da vingança”), “Bandido negro” (“Cresce, cresce vingança feroz”) e “Tragédia no lar”. Vejamos também a vingança de Lucas, em *A cachoeira de Paulo Afonso*. Começaremos pelo poema “A criança”:

Que tens criança? O areal da estrada
Luzente a cintilar
Parece a folha ardente de uma espada.
Tine o sol nas savanas. Morno é o vento.
À sombra do palmar
O lavrador se inclina sonolento.

É triste ver uma alvorada em sombras,
Uma ave sem cantar,
O veado estendido nas alfombras.
Mocidade, és a aurora da existência,
Quero ver-te brilhar.
Canta, criança, és a ave da inocência.

Tu choras porque um ramo de baunilha
Não pudeste colher,
Ou pela flor gentil da granadilha?
Dou-te, um ninho, uma flor, dou-te uma palma,
Para em teus lábios ver
O riso — a estrela no horizonte da alma.

Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite
Dos seus algozes vis.
E vagas tonto a tatear à noite.
Choras antes de rir... pobre criança!...
Que queres, infeliz?...
— Amigo, eu quero o ferro da vingança.
(Alves, *op. cit.*, p.238)

A primeira estrofe apresenta-nos o enunciador procurando a razão pela qual a criança está triste (“Que tens criança?...”). A estratégia, inicialmente, como vimos no item 2.1.4 deste trabalho, é descrever a paisagem natural. Esta é a tônica do movimento inicial do texto. A segunda estrofe segue a descrição do exuberante cenário natural. Nota-se, no entanto, uma mudança de tom, pois o poeta já pede “brilho” à pequena cativa: “canta, criança, és a ave da inocência”. A terceira estrofe ocupa-se, fundamentalmente, da especulação da causa da tristeza da pequena. Vê-se, já na quarta estrofe, a real causa do sofrimento. A pobre criança havia perdido a mãe “...ao fero açoite/ dos seus algozes vis”. É mais importante focalizar, entretanto, o último verso do poema. Este representa a única fala da criança: “_ Amigo, eu quero o ferro da vingança”. Verso sintomático este, porque atesta as dimensões da injustiça e do ressentimento, coroadas pelo desejo “natural” de vingança. O signo “ferro” é o elemento que aponta para a devolução da morte, nas mesmas condições/proporções, àqueles que a trouxeram à progenitora. De nossa parte, não há desmerecimento em relação à atitude registrada no último verso do texto, uma vez que o poeta certamente desejava representar o estado de espírito da criança. Para isso, tenta captar sua condição, a fim de ser-lhe verossímil. Mas há um perigo em relação a essa atitude de Castro Alves. Uma vez que seus textos eram, na maioria das vezes, recitados em locais públicos e a platéia era formada por representantes das elites, poderiam deixar transparecer um jogo instaurado pela superação-não-superação do

estereótipo “negro ressentido e demoníaco”. Personificação do mal e da morte por conseqüências dos maus tratos trazidos pela escravidão, esta imagem negativa manifesta-se num discurso rancoroso e/ou em tom de protesto. Nosso argumento é que poderia haver, por parte daqueles que ouviam os recitais, a internalização tanto dos méritos quanto dos limites representativos dos escravos presentes nos poemas do autor baiano. Indubitavelmente, este jogo pode acabar reforçando estigmas, pois, como apontou Chalhoub (2003), as elites brasileiras tendem a ver o mundo unicamente a partir delas mesmas.

Em *A cachoeira de Paulo Afonso*, temos a saga de Lucas e Maria, dois amantes escravos. O texto merece destaque em primeiro lugar porque denuncia a forma unilateral e violenta com que se processou a miscigenação no Brasil. Notamos a predominância de contatos entre homens pertencentes ao topo da pirâmide social com mulheres pertencentes à base da mesma pirâmide, fato já assinalado por Luiz Felipe de Alencastro: “a classe dominante fornece o genitor e mais raramente o marido” e a dominada, “as mães, e mais raramente, as esposas” (Alencastro, 1985, p. 57). Quando o branco possui a negra (*A cachoeira de Paulo Afonso*) ou a índia (*Iracema*, de José de Alencar) reproduz tanto a conquista quanto a reafirmação do patriarcado. Se as negras ou índias fizessem o mesmo com os brancos, teríamos aí a inversão da ordem social e isto representaria um perigo para o *status quo*. No entanto, o sentido é unívoco. E a posse masculina predomina. Em cena estarrecedora, Castro Alves narra a crueldade e violência da posse da escrava Maria pelo seu senhor. Eis as palavras da própria Maria, no poema “No monte”:

“Ai! Que pode fazer a rola triste
se o gavião nas garras a despedaça?”

Ai! Que faz o cabrito do deserto,
Quando a jibóia no potente aperto
Em roscas férreas o seu corpo enlaça?

“Fazem como eu?... Resistem, batem, lutam,
E finalmente expiram de tortura.
Ou, se escapam trementes, arquejantes,
Vão, lambendo as feridas gotejantes,
Morrer à sombra da floresta escura!...
“E agora concluída
minha história desgraçada.
Quando caí – era virgem!
Quando ergui-me – desonrada!”
(Alves, *op. cit.*, p. 342)

O texto coloca sem mediações a violação sexual de Maria. Paralelamente, confere a ela dignidade e beleza própria em si e por si - atitude muito diferente de outros autores, como Alencar e sua Iracema, Jorge de Lima e sua Negra Fulô.

Voltemos ao enredo de *A cachoeira de Paulo Afonso*. Lucas e Maria eram felizes na ternura de seus encontros até que Maria viu-se violada pelo filho do senhor, a saber, mais adiante, irmão de seu amado. A ira tomou conta do cativo que jurou vingança, presente, de modo mais intenso, em dois poemas: “Amante” e “Diálogo dos ecos”. Neste último, por exemplo, ressalta-se o momento em que Lucas procura por Maria e não a encontra em sua “vivenda”. A cena é um prenúncio dos instantes raivosos do escravo:

E rugiu: "Vingança! guerra!
Pela flor, que me deixaste,
Pela cruz em que rezaste,
E que teus prantos encerra!
Eu juro guerra de morte
A quem feriu desta sorte
O anjo puro da terra...
Vê como este braço é forte!
Vê como é rijo este ferro !
Meu golpe é certo... não erro.

Onde há sangue, sangue escorre!...
Vilão! Deste ferro e braço,
Nem a terra, nem o espaço,
Nem mesmo Deus te socorre !!..."
(Alves, *op.cit.*, p. 327-328)

A segunda reação vingativa de Lucas faz-se presente na primeira estrofe de “Sangue do africano”: “aqui sombrio, fero, delirante/ Lucas ergueu-se como tigre bravo.../ era a estátua terrível da vingança.../ o selvagem surgiu... sumiu-se o escravo” (*op. cit.*, p. 343). As figuras de linguagem emanam seus sentidos através do deslizamento do(s) signo(s) referente(s) a outros signos. Neste texto, há duas figuras de linguagem fundamentais: uma símile (“Lucas ergueu-se como o tigre bravo...”) que, por um lado, aponta para a representação da bravura da personagem e, por outro, encerra-lhe numa associação rasa entre o “tigre”, animal feroz, e o ser humano. Por desdobramento, há uma estigmatização de Lucas. Há também uma providencial metáfora (“[Lucas] era a estátua terrível da vingança”). Como componentes desta metáfora, existem dois signos que merecem destaque, “terrível” e “vingança”.vSe a comparação implícita, mecanismo pelo qual se processa a referida figura de linguagem, fundamenta-se na aproximação entre signos, temos, num mesmo campo semântico, “Lucas”, “terrível” e “vingança”. Esta aproximação entre signos desenrola uma cadeia que tende a petrificar a imagem de negro transmitida naquele poema. Arriscamos afirmar que *A cachoeira de Paulo Afonso* traz em si duas dimensões: uma louvável, pois remete-nos à representação dos escravos enquanto seres humanos, dotados, pois, de sentimentos, conforme discutimos anteriormente. A outra dimensão é que os poemas permitem uma associação semântica entre Lucas, cuja rede semântica se desdobra em escravo, logo em negro, e o campo semiótico da vingança. Está-se a um passo da aproximação entre a vingança e o estereótipo “negro

ressentido”, pois, sob o prisma da moral hegemônica, a vingança de Lucas seria “condenável”³⁵.

O refrão do poema “Bandido negro” figura como outro bom exemplo: “Cai, orvalho de sangue do escravo,/ Cai, orvalho, na face do algoz./ Cresce, cresce, seara vermelha,/ Cresce, cresce, vingança feroz”. O texto retrata um fugido escravo que encoraja pela vingança outros de seus semelhantes a também fugirem do cativeiro. Marcam o poema versos repletos de ódio aos senhores brancos: “eia! ó raça que nunca te assombras/ (...) cresce, cresce, vingança feroz” (p. 242). Vingança feroz, aliás, encenada também pela expressão “seara vermelha”, ou seja, a colheita associada à vingança dos anjos-demônios negros, que já foi discutida anteriormente. Este poema, no entanto, permite uma conotação pejorativa à expressão “bandido negro”. O signo qualificador, “bandido”, aponta para aquele que transgride as leis e também para aquele que assalta, atacando suas vítimas desprevenidas. Além disso, o refrão reitera o signo “vingança”. Assim, a expressão “bandido negro” possibilita associá-la a uma rede semântica, se vista sob o prisma da moral senhorial, pejorativa, negativa, a “onda negra”, nos moldes como concebe Célia Maria Marinho de Azevedo (1987). Ainda em “Bandido negro”, temos a comparação dos escravos a animais (“são teus cães”), o que pode evidenciar uma relação hierárquica entre personagens, podendo recair em privilegiar os brancos ou os que com eles se assemelhem, fato muito recorrente na obra de Alves. De acordo com Heloísa Toller Gomes, o recurso a comparações dos negros a animais percorre uma gama de textos. “Por vezes exprime sentimentos detratores de certos personagens, insidiosamente encaminhados pelo narrador, por vezes corresponde a determinada visão do mundo (...) em que a animalização transcende o

³⁵ Sydney Chalhoub (2003) mostrou que qualquer reação por parte dos escravos ou de homens livres subalternos, de modo geral, era entendida pelas elites como rebeldia, algo a ser duramente reprimido.

aspecto racial” (Toller Gomes, 1994, p. 161). Este gesto pode acabar reforçando no negro os estigmas de primitivo, desprovido de intelectualidade, dócil ou agressivo, conforme os animais a que os escravos são comparados.

Por fim, os poemas de Castro Alves também recaem no estereótipo que Proença Filho (2004) chama de “negro exilado da cultura brasileira”. Este é responsável pelo dilema identitário, tão apregoadado pelo racismo à brasileira e pela famigerada democracia racial. Dentro e fora do sistema instituído, busca o dominado seu lugar, embora não encontre abrigo nos discursos e formações culturais instituídos. A “Mãe do cativo”, por exemplo, aponta dois caminhos para a mãe negra: ou ensinar as virtudes da Casa-grande, “o raio da espr’ança... Cruel ironia!”, ou as virtudes que garantam uma sobrevivência mais digna ao filho negro, ainda que “morda... mais pérfido oculte-se/ bem como a serpente por baixo da chã”. O dilema da ambigüidade identitária encenada pelo poema encontra morada no discurso colonialista, que encerra o negro no estereótipo, pois se apóia concomitantemente no reconhecimento e no repúdio da diferença étnica e, conseqüentemente, repúdio às diferenças sócio-histórico-culturais. Se, por um lado, tenciona-se a manutenção da sujeição do escravo através da percepção de si de modo a exercer vigilância de seus atos, por outro, há um contra-discurso que busca romper a lógica do colonialismo; em outras palavras, “se o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados” (Bhabha, 2005, p. 111), o poeta tenciona lutar contra a *produção* do colonizado visto apenas como o *outro* da realidade social:

Ó Mãe do cativo, que fias à noite
À luz da candeia na choça de palha!

Embala teu filho com essas cantigas...
Ou tece-lhe o pano da branca mortalha. [marca minha]
(Alves, *op. cit.*, p. 266)

Eboça-se a representação de uma memória afro-descendente no ato de fiar. Esta memória liga-se certamente à tradição ocidental, pois a atividade da cativa insere-se em uma categoria de trabalho tipicamente feminino, o fiar, e, por sua vez, numa herança mítica, a das Fiandeiras, presente no imaginário humano desde seu alvorecer, como atesta Pierre Brunel (1998, p. 370). Pode-se dizer que os gestos sempre repetitivos das fiandeiras são elementos fundamentais para o desenvolvimento da resignação, da capacidade de fuga da realidade e do tempo, servindo também como estratégia para pensar as fortes dores. Nas palavras de Brunel,

tempo curto ou tempo longo, silêncios e gritos: tempo de uma função – sempre a mesma, única, a mulher fia desde as eras mais remotas. A língua nasceu nesse tempo contido no fiar primitivo. Vozes múltiplas nascidas na cabeça daquela cujas mãos não cessam de ir e vir. Língua primitiva: mythos e logos. O falar, o escrever em si. Fiar: trabalhos obstinados, tarefas domésticas, obrigações rotineiras em suas desilusões ritmadas, monótonas que instalam a feminilidade na sua origem, e fazem dela a única mãe substancial, de quem tiramos o fôlego, a ordem, a imitação e o dizer (Brunel, 1997, p. 378).

Tal ato aponta para um trabalho memorialístico envolvendo os primórdios da cultura africana, aliás de base oral. O ato de fiar instala o progresso da comunicação, por meio do desenvolvimento da linguagem articulada, instala um primeiro conceito do feminino em essência e também marca algumas das funções sociais da mulher ao longo da tradição. Uma delas é a maternidade, metáfora de origem e destino, “sistema ambivalente de morte e

proteção” (Brunel, *op. cit.*, p. 381). Vale destacar que no poema “A mãe do cativo” os ensinamentos da mãe ao filho se dão pela palavra, pelo canto, bem aos moldes dos *griots*³⁶, profetas detentores do saber e da cultura em África. Mérito ao poeta que bem viu esta peculiaridade. A cativa, inserida pelo poeta na tradição mítica das fiandeiras, tece o rigor inflexível das leis que regem a relação com a morte.

No entanto, segundo Frantz Fanon, as literaturas sobre um sujeito colonial determinado oferecem-lhe um “Ou/Ou” primordial. *Ou* o sujeito está fixado em uma consciência de si e/ou do corpo enquanto uma atividade negadora *ou* como um tipo de homem que reconhece o peso da diferença, pois onde quer que vá, “o negro permanece negro” (Fanon, 1991, p. 117). Em outras palavras, o *outro* colonial reconhece-se como tal e também é ciente das conseqüências de tal condição. Sua identidade étnica se torna, pois, um signo não-erradicável da diferença negativa nos discursos coloniais. Isto porque, mesmo propondo Castro Alves uma emancipação do escravo, a representação do mesmo acaba por contribuir para a construção de estereótipos. E o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante “negro”, a não ser, conforme observa Homi Bhabha (2005, p. 117), “em sua fixidez ”, em nosso caso, enquanto escvavo.

Aos olhos das elites, os negros deveriam estar sempre satisfeitos e inofensivos em sua condição submissa. Curiosamente, aceitar passivamente esta condição era tido pelas mesmas elites como conformismo. Por outro lado, os negros esboçarem qualquer reação como fuga ou vingança soava aos dominantes como rebeldia, algo que deveria ser duramente reprimido. Eis a prisão, *ou/ou* inevitável em que se vê o negro. As incisões representativas em estereótipos

³⁶ O *griot* nas tradições orais do mundo é um dos símbolos representativos de todos os narradores, dos que contam contos, cantam décimas, sábios, avós, mães e todos os demais personagens cênicos ou não, que, em muitas sociedades, são depositários de histórias, de testemunhos ou de tradições que ele conta (cf. Buenaventura Vidal, 1995).

por parte das poesias de Castro Alves permitem recaídas em fixações ou prisões discursivas. Os textos do poeta baiano ainda aprisionam o escravo - ou desdobramentos semânticos - em um local da diferença negativa. Segundo Bhabha, lamenta Fanon: “onde quer que vá, o negro permanece negro” (Bhabha, 2005, p. 117). Salvaguardando os devidos limites e proporções, algo semelhante acontece com os poemas de Alves. Parafraseando Fanon, “onde quer que vá, o negro permanece escravo”. Em outras palavras, os estereótipos presentes nos poemas de Alves deixam entrever uma circulação e articulação dos signos designativos do descendente de África enquanto resquício da mentalidade senhorial própria do sujeito empírico e, por sua vez, dos sujeitos-enunciadores. O negro, nos poemas de Alves, é quase sempre sinônimo de escravo, mesmo quando esboça alguma tentativa de luta contra o trabalho compulsório. Não há menções sobre forros, libertos ou aquilombados. Com exceção de “Saudação a Palmares”, não há qualquer outra representação dos quilombos (Garden, 1993). O interessante é que o poeta, defensor árduo da República, não tenha escrito com vigor sobre a comunidade onde, na nossa opinião, o que se entende por República tenha funcionado com sucesso.

Portanto, percebe-se que as poesias de Castro Alves, reconhecendo seu avanço e genialidade, não conseguem fugir totalmente à tônica de seu tempo. Reiteramos seu empenho, ímpar até então, mas insuficiente para livrar a si mesmo das marcas ideológicas de uma formação intelectual envolta pela cultura da Casa-grande. É o sofrimento do negro, visto como ser humano – um avanço significativo - o que move sua indignação enquanto vate. Mesmo assim, talvez valha a crítica: os textos do poeta baiano não mergulharam a fundo na especificidade psicológica e cultural do negro, mas assimilaram dele o caráter, sem romper a cortina de estereótipos criados pela classe dominante.

Assim, as reflexões deste trabalho revelam que o autor, mesmo erguendo a voz em favor dos afro-descendentes, ainda acaba por encerrá-lo também no lugar-comum de sua época: negro equivale a escravo. Estamos diante, pois, de um processo representativo/enunciativo que se dá de fora para dentro, o qual não se mostra capaz de representar suficientemente o afro-brasileiro. Este figura ainda como *objeto literário*, pois falta ao poeta a *subjetividade* para escrever literatura afro-brasileira. Além disso, a nossa análise permite inferir que o autor repete o gesto conservador de sua classe social ao propor mudanças sociais de cima para baixo, encabeçadas pela própria elite. Não se trata de *literatura afro-brasileira* e sim de *literatura brasileira de tese* do século XIX, ramos muito distintos. O discurso literário de Alves é fortemente marcado por interesses dominantes, como a abolição - que fazia parte do processo de modernização do país, já que o escravo logo poderia se transformar em proletário e, vale dizer, consumidor, - e a condução do processo libertador por mãos da própria elite. O problema é que esta classe compreende e imagina o mundo a partir de si e de sua experiência, por mais que tente introjetar a pele do outro social.

Preferimos o conceito de *literatura afro-brasileira* ao de *literatura negra*³⁷, tal como proposto por Zilá Bernd (1987; s/d). Este traz em si uma ligação ainda muito forte com o movimento *Negritude*, nascido na Paris dos anos de 1930 e logo irradiado para outras partes, apresentando ressonâncias, por exemplo, na América Central e no Brasil, tendo sido fundado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor, o martinicano Aimé Césaire e Leon Damas, da Guiana Francesa. As principais metas eram o fortalecimento da consciência e do orgulho de ser negro.

³⁷ Gostaríamos de destacar que o conceito de *literatura negro-brasileira*, proposto por Cuti em seus cursos e/ou palestras (como o realizado em 06/05/2007 na Mazza Livraria, em Belo Horizonte), leva em conta os mesmos elementos que utilizamos para definir a *literatura afro-brasileira*, conceito com que operamos. Inclusive entendemos a palavra “afro” com a mesma carga semântica que a palavra “negro” que, segundo Cuti, possuiria maior intensidade de sentido. Se diferimos quanto ao “rótulo”, coincidimos em essência. *O Globo* de 28 de abril de 2007 trouxe um panorama dos conceitos e as posições de seus proponentes.

Teve como principal ganho a influência direta nos nacionalismos e nas independências de várias regiões africanas a partir da década de 1960. Entretanto, mesmo lhe reconhecendo a importância, algumas críticas têm sido feitas aos seus seguidores. Para Maria Nazareth Soares Fonseca³⁸, por ser fundado na Europa e não na África, o movimento acabou reforçando “imagens ainda contaminadas por um olhar depreciativo sobre o continente africano e sobre o negro” (Fonseca, In Souza e Lima, 2006, p. 33). Desta forma, as imagens de uma África paradisíaca e/ou mítica recuperavam, em certo sentido, algumas ao exotismo que a própria *Negritude* tentava desconstruir.

Em segundo lugar, gostaríamos de considerar que “literatura afro-brasileira” é ainda um conceito em construção, em processo de configuração, um devir. Denota segmento ou linhagem, pois é componente de vasto e diverso encadeamento discursivo. O prefixo “afro” impõe um suplemento de sentido, uma parte que altera o todo semântico das palavras “literatura” e “brasileira”. No entanto, cabe perguntar: o que torna a produção literária afro-brasileira distinta da do conjunto de nossas Letras? Que elementos singularizam esta escrita a ponto de considerarmos-la como um sistema? Os trabalhos de Octavio Ianni (1988), Zilá Bernd (1988), Edmilson de Almeida Pereira (1995), Eduardo de Assis Duarte (2005) e Cuti (In Fonseca & Figueiredo, 2002) permitem-nos determinar constantes discursivas ao longo de toda a produção literária afro-brasileira, as quais serão critérios de configuração desta literatura enquanto sistema: *temas, autores, leitores, linguagem* mas, sobretudo, um *ponto de vista* culturalmente identificado à afro-descendência, como fim e começo. Estes elementos,

³⁸ No trabalho citado, a autora traça os percursos históricos dos conceitos de *literatura negra e literatura afro-brasileira*. Não recuperaremos a trajetória das nomenclaturas por não ser o nosso objetivo central, mas deixamos o convite à leitura do trabalho de Maria Nazareth Fonseca (In Souza & Lima, 2006).

por consequência, implicam re-direcionamentos recepcionais e proposições de outros sentidos à história literária canônica.

O próprio negro é o *tema* principal da literatura feita por um escritor negro, este visto como sujeito, indivíduo e coletividade, “universo humano, social, cultural, e artístico de que se nutre essa literatura” (Ianni, 1988, p. 54). No entanto, a constância temática de si não é algo unívoco ou obrigatório, tampouco uma amarra discursiva para o autor afro-descendente; isto seria notável empobrecimento e redução da amplitude temática desta literatura. A *autoria* é um outro elemento definidor da literatura afro-brasileira. Neste ponto, é importante que nos atentemos para as possibilidades interpretativas que a expressão nos permite, levando em conta todas as graduações epidérmicas que o processo miscigenador permitiu aferir - mulato, cafuzo, negro retinto, etc. (Pereira, 1995). Como forma complementar deste segundo elemento, chamamos a atenção ao *ponto de vista*. Muitos perguntarão se o que define a literatura afro-brasileira é a “cor da pele” do escritor ou a “cor de seu texto”. Embora até se permita, em princípio, dizer que um indivíduo não negro seja capaz de produzir literatura afro-brasileira, cremos não ser tarefa simples, pois é necessário portar, senão a subjetividade e a experiência enquanto ser-negro-no-Brasil, isto é, a perspectiva, uma visão de mundo, uma *psique* não só identificada mas partilhada com o coletivo étnico afro-descendente, no que diz respeito às heranças e ressonâncias históricas, físicas, culturais, sociais, em última análise, uma identificação profunda com as questões que envolvem os afro-descendentes. Zilá Bernd (1988) prefere dizer que esta literatura apresenta um sujeito de enunciação que se quer negro. Um outro componente é a *linguagem*, entendida como elemento propulsor de uma discursividade específica, pois condutora de ressemantizações, ritmos, vocabulário e práticas lingüísticas oriundas de África, mas inseridas no processo transculturador do Brasil (Duarte,

2005). Finalmente, o *leitor* ideal afro-descendente, horizonte receptivo eleito pelo projeto literário do autor que compartilha com o produtor a mesma marca identificação étnica (Cuti, In Fonseca & Figueiredo, 2000).

**3. SUJEITO LITERÁRIO: A REPRESENTAÇÃO
DO NEGRO NAS POESIAS DE [LUIZ SILVA]
CUTI**

Lá vem o navio negreiro
Lá vem ele sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...
Lá vem o navio negreiro
Por água brasileira
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...
Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...
Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...

(Solano Trindade. "Navio negreiro". In *O poeta do povo*)

3.1 CONSCIÊNCIA ÉTNICA AFRO-DESCENDENTE

3.1.1 Literatura “ponta de lança, ação”

Diversas mudanças ocorreram, obviamente, desde as publicações dos versos de Castro Alves até a aparição literária de Cuti. Novos padrões estéticos entraram em voga. Não obstante, as mudanças trouxeram consigo outros padrões de análise crítica. A poesia que no Brasil perpassou de 1836 até meados do século XIX figurava enquanto quadro idealizador de assuntos, de temas e situações nacionalistas, subjetivistas ou costumbristas. Posteriormente, com as afirmações do Realismo e Naturalismo, houve uma tendência de produção prosaica, logo disputando espaço com o Movimento Parnasiano. Este, por sua vez, intentava implantar uma espécie de ditadura da forma, lembrando os moldes greco-latinos. Paralelamente, mas com menos intensidade, aparece o Simbolismo, muito em função de uma nascente modernidade européia, que ressoa no Brasil. Um pouco adiante, já a partir da consolidação das idéias modernistas empreendidas pela geração pátria de 1922, impulsiona-se um duplo movimento de ora aproveitamento, ora ruptura com a tradição literária: essa inovação poética, nas palavras de Hugo Friedrich,

apresentou-se como a linguagem (...) que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o

fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de *dizer sem limites* (Friedrich, 1991, p. 20).

Caracterizam essa nova lírica angústias, confissões, liberdade total de expressão, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, dilaceramento de extremos opostos, protesto, jogos exploratórios das possibilidades semânticas dos signos e ludismos entre camadas materiais e sonoras, mistura entre fantasia e realidade, visão fragmentária do mundo, caos, convergência entre gênio poético e inteligência crítica, dentre outros aspectos.

No alvorecer do século XX, merece destaque o *Negrismo*, que enquanto manifestação literária pouquíssimo tem a ver com a *Negritude*. Aquele não se configura como um movimento estético organizado, direcionado por manifestos e propostas teóricas, tais como propunham outros movimentos da época, como o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Cubismo e a própria *Negritude*. No entanto, trouxe em si pontos de intersecção com as Vanguardas Europeias. Destacamos como aspectos comuns a busca do exotismo e a utilização de uma estética baseada numa volta fetichista à África “primitiva”. Vale destacar vários dos artistas de vanguarda europeia que se valeram do *Negrismo*, enquanto fonte de temas e formas: Picasso, Vlaminck, Braque, Brancusi, Klee, Giacometti e Modigliani, por exemplo. No campo das Letras, destacamos Apollinaire, teórico que divulgou e consolidou a importância das culturas africanas no processo criativo do Cubismo, Gertrude Stein, que inaugura a prosa de temática negrista com o conto *Melanchta* (1909), além de Blaise Cendrars, que compilou mitos, lendas e canções folclóricas africanas, presentes em *Anthologie Nègre*

(1921). O movimento se espalhou logo pelas Antilhas, atingiu o Brasil e chegou ao Uruguai. Em nossas terras, constituiu-se num vasto repertório importado, um discurso plástico, na maioria das vezes produzido por uma elite branca que incorporou uma temática negra a fim de divulgá-la junto a um público também branco (Schwartz, 1993). Raul Bopp, com *Cobra Norato* (1931) e *Poemas negros* (1932), Jorge de Lima, com *Poemas* (1927) e *Novos poemas* (1929), e Mário de Andrade, com *Poemas da negra* (1929), são escritores de nossas terras preocupados antes com a exploração da paisagem africana, vista como “paraíso perdido”, a divulgação da culinária, da musicalidade e da dança de origem africana, ou seja, com um “folclorismo negro” que anima boa parte de suas produções artísticas³⁹.

Ao longo do século XX, ainda merecem destaque os papéis da Frente Negra Brasileira, atuante nos anos 30, do Teatro Experimental do Negro (TEN), nos anos 40, do Movimento Negro Unificado (MNU), nos anos 70/80, dos periódicos negros, como o *Jornegro*, nos anos 70, que determinaram o surgimento do Quilombhoje, no fim dos anos 70 e que se faz presente até hoje, só para ficarmos com os mais conhecidos. Trata-se, indubitavelmente, de um mosaico de ações afirmativas que tenta sustentar sua identidade, todas no sentido comum de posicionar-se contra o racismo⁴⁰; mas não ficaram só isso, pois todas estas agremiações negras foram fundamentais para a formação e desenvolvimento de uma consciência étnica afro-descendente sistêmica, tal como encontramos nos projetos político-estéticos de autores das várias gerações do Quilombhoje e dos *Cadernos Negros*, por exemplo.

³⁹ O movimento se fez presente nas Antilhas: destacamos Luiz Palés Matos (1898-1959) e seu livro *Tun tun de pasa y grifería* (1924), em Porto Rico. Em Cuba, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Gomez Kemp, José Zacarías Tallet e Nicollás Guillén, este autor de *Motivos del son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) e *West Indies* (1934). No Uruguai, Ildefonso Paredas Valdés é um dos pioneiros do negrismo, tendo escrito *La guitarra de los negros* (1926) e *Raza negra* (1929).

⁴⁰ cf. HANCHARD, Michel George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2001. Trad. Vera Ribeiro.

Talvez seja mesmo no sentido de destacar esta sistemática da consciência étnica afro-descendente que Edimilson de Almeida Pereira (In *Callaloo*, 1995, p. 1035-1040) tenha invertido a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considerado a literatura brasileira como uma “tradição fraturada”, característica típica de países que passaram pelo processo de colonização. Segundo Pereira, no bojo desse contexto literário fraturado, abre-se espaço para a configuração da expressividade afro-descendente em suas diversas formas textuais, como poesia, conto, crônica, teatro e romance. Desde o século XVI, com Domingos Caldas Barbosa (1740?-1800), passando por Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Luiz Gama (1830-1882), Machado de Assis (1839-1908), Cruz e Sousa (1861-1896), Lima Barreto (1881-1922), Solano Trindade (1908-1974), até chegar à geração dos *Cadernos Negros* (1978), por exemplo, a escrita produzida por descendentes de escravos apresenta-se enquanto afirmação da especificidade afro-brasileira (psicologicamente, etnicamente, historicamente e socialmente) que se encaminha para uma integração (ora tensa, ora amena) no conjunto da literatura brasileira. A linguagem, matriz de toda representação/afirmação, é um fator decisivo para a realização desse percurso, pois é por meio dela que brasileiros de diferentes origens étnicas expressam sua visão de mundo. Desta maneira, a literatura afro-brasileira inscrita nessa sistemática é literatura brasileira *mas* que expressa uma visão de mundo específica dos afro-brasileiros (Ianni, 1998). As dinâmicas presentes nesse quadro literário nos ajudam a compreender as atitudes dos autores que recusam ou que valorizam suas origens étnicas; esclarecem-nos também sobre a necessidade de denunciar a opressão social e de evidenciar uma nova estética, edificada por representantes do universo negro. Como sabemos, não há linguagem pura, inocente, tampouco signos sem carga ideológica. Sabendo disso, o discurso literário afro-descendente busca romper com “os contratos de fala e escrita ditados pelo

mundo branco”, a fim de configurar uma nova ordem simbólica, como defende Zilá Bernd (1987, p. 22).

A literatura produzida por sujeitos afro-descendentes ressalta, nas palavras de Eduardo de Assis Duarte, “o sentido da resistência cultural e de luta ideológica (...) pois se trata de marcar posições para além do campo artístico, visando atuar na construção psicológica e cultural desse sujeito, bem como na definição de seu lugar na sociedade e na própria história” (Duarte, 2005, p. 100). Na configuração de uma identidade diferente daquela calcada na passividade do sujeito, entram em cena a celebração do orgulho étnico, ancestral, além de destacar as demandas do presente e reivindicar novos padrões de relacionamento e representação. Por consequência, pensamos que a literatura afro-brasileira tenha, em certo sentido, suas *teses* a defender⁴¹. Até porque existe nela “princípio-meio-fim” específicos. É ininterruptamente pedagógica, também com forte componente moral, axiológico, ideológico, numa palavra. Os textos existem também para combater a discriminação racial bem como para a valorização do coletivo afro-descendente. Assim como no condoreirismo, as teses em poesia figuram enquanto seqüestro do lirismo em sentido estrito; da mesma forma, não deixa de haver um componente épico aqui.

Representantes situados dentro e fora dessa tradição fraturada, entre eles Cuti, visam criar condições de acesso e interferência nas diversas instâncias do real. Em outras palavras, seus textos tendem a operar uma reversão dos discursos, representações e pontos-de-vista instituídos, explicitam os seus mecanismos de funcionamento, apontam seus interesses e objetivos, expõem suas hierarquias e valores como forma de contestá-los e disputar-lhes o

⁴¹ Gostaríamos de destacar que o próprio Cuti, na ocasião do Colóquio do NEIA (2005), ao responder uma pergunta ao final da secção de que participava, admitiu que a literatura de Castro Alves bem como os textos considerados como de tese foram parte importante de seu repertório de leitura e formação. Isto não quer dizer que haja comunhão de pontos de vista.

poder de persuasão. Observa-se, ao longo do século XX, um vasto e diverso conjunto de iniciativas de produções culturais e de ações políticas explícitas de combate ao racismo que se manifestam por via de uma multiplicidade de organizações em diferentes instâncias de atuação, com diferentes linguagens e estratégias. Assim, temas como identidade, tradição cultural, racismo e discriminação racial, diáspora africana, movimentos negros, desigualdades sociais, desemprego e marginalidade são abordados predominantemente - mas não exclusivamente - numa escritura em que o negro é tema *e sobretudo* autor. Sob muitos enfoques, ele é o padrão, o paradigma social, cultural e artístico, o *um*. Naturalmente, o campo semântico do negro sempre implica o do branco, isto é, o *outro* do negro. “Implica repensar a escravatura, a época colonial, o período monárquico, as várias repúblicas, as várias ditaduras, o processo de urbanização, de industrialização, as formas de trabalho e vida” (Ianni, 1998, s/p.). Compreendem-se diversidades, multiplicidades e antagonismos. Movemo-nos no território de uma literatura que representa em seu conteúdo contextos em que os personagens ou fatos se desenvolvem segundo princípios/fins estéticos *e* políticos, porque diz respeito, no tempo e no espaço, às relações conhecidas ou decodificáveis, que concernem tanto ao indivíduo negro quanto à sua coletividade, imersos que estão na sociedade brasileira.

É desnecessário dizer, portanto, que os textos de Cuti têm proposto uma nova auto-estima para a população afro-descendente no Brasil, o que não poderia haver sem a presença maciça de um “gostar-se negro”, sentimento normalmente recalcado pelo racismo. Urge para esse processo pensar os valores que os signos lingüísticos veiculam, pois toda representação forma-se, articula-se e transforma-se, no tempo e no espaço, por meio de signos, sendo que estes quando são forjados pelos valores cristalizados do racismo, podem até impedir que sejam removidos:

- 1) A idealização do passado escravista, responsável pelo estereótipo do Pai João e Mãe Preta, muito ao sabor do Romantismo e do Modernismo.
- 2) A justificativa simplista da escravização veiculada para as crianças no ensino de História: “O Brasil precisava de braços... O índio não aceitou a escravidão...”
- 3) A noção de que a violência do branco contra o negro justificar-se-ia, encontrando na história a sua normalidade, o que a torna, assim, digna de sublimação, inclusive sagrada, como se dá na figura folclórica do “Negrinho do pastoreio”, [o qual] elucida bem a componente ideológica que reforça o sadismo do branco, aliás, muito pouco discutido.
- 4) A culpa do branco, seu medo da “onda negra” e estereótipos ameaçadores como figuras semelhantes ao Saci.
- 5) A relação da melanina com a sujeira, muito propalada pelos escritores modernistas.
- 6) Os liames estabelecidos por comediantes negros entre o cômico desprezível e a cor da pele, sobretudo em programas de televisão, mas também no teatro.
- 7) O simplismo entre raça e classe. É preciso situar negros e brancos em todas as classes sociais. A realidade é complexa e não se pode traduzir branco como sinônimo de rico quando diante de negro, nem este como sinônimo de pobre em face daquele.
- 8) O flagelo escravo como única forma de abordar o passado. Há outras dimensões: negros livres (libertos, alforriados, aquilombados), o quilombo e suas inúmeras formas de prática intrínseca, tanto no ambiente rural quanto no urbano, tanto no passado quanto no presente em sua réplica: as organizações negras em sua variedade (Cutí, In Figueiredo & Fonseca, 2002, p. 33-34).

Nestes termos, a literatura de Cutí busca também combater idealizações e representações essencialistas, pois ergue-se como uma textualidade *outra*, por dentro e por fora da instituída, construída por signos e cadeias semânticas que buscam valorizar o sujeito afro-descendente. O papel da linguagem é exatamente desidealizar negros e “brancos”, desconstruir estereótipos, “demonstrar que nem tudo o que seduz é ‘branco’” (*idem*, p. 34), além de captar as sutilezas da ideologia racista nas suas mais variadas manifestações. Quer-se ainda debater idéias, representações e vivências geradas, herdadas e mantidas no inconsciente-coletivo afro-brasileiro. Assim, o poeta poeta pretende falar *para e pelo* estamento mais

oprimido historicamente no Brasil, mesmo correndo o risco de ser acusado por muitos de inaugurar uma outra forma de essencialismo ou até mesmo de “racismo ao contrário”.

Notamos, pois, o desejo de ser produzido e divulgado um discurso emancipatório afro-brasileiro afinado por um diapasão político-estético também afro-brasileiro, a partir: da missão empreendida pela consciência étnica afro-descendente dos escritores, o que no caso de Cuti pressupõe um leitor/interlocutor negro; da constituição literária de uma memória cultural afro-brasileira e do estabelecimento de vínculos com tradições de origem africana e com outras tradições da chamada diáspora negra; da necessidade de compor contra-narrativas da história do negro no Brasil; da discussão dos quadros de identidade cultural forjados para o país e a inserção do negro, neste quadro, enquanto sujeito; e da cunhagem de outros significados para o termo “negro” e afins (Souza, 2005, p. 16-17)⁴². No tocante especificamente aos versos do escritor de Ourinhos, herdeiro deste contexto brevemente descrito, percebe-se uma urgência em compor uma textualidade *outra* por dentro e por fora da instituída, que tenha como princípios a trajetória do descendente de escravo no Brasil, bem como a fabricação de significados outros e positivos para o signo “negro” e afins, além do estabelecimento de vínculos com a tradição africana e tradições diaspóricas negras. Isto sem contar a rediscussão do estatuto identitário do país e a inserção do afro-brasileiro no contexto nacional enquanto *sujeito*, intencionalidades que se podem ver em *Poemas da Carapinha* (1978), em *Batuque de tocaia* (1982) e em *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987) - sem contar publicações contidas nos *Cadernos Negros* -, em *Sanga* (2002) e em *Negroesia* (2007).

⁴² Na mesma linha de raciocínio, Zilá Bernd (s/d) defende que a poesia produzida por descendentes de escravos fundamenta-se, principalmente, nos seguintes pilares: a emergência de um enunciador que se inscreve como sujeito literário afro-descendente; a reconstrução/resgate da identidade afro; a reversão da carga semântica que estigmatiza o negro porque inserida na *práxis* cotidiana e a (re)criação de uma nova ordem sócio-cultural capaz de expressar o afro-brasileiro sem recair em estigmatizações.

Estevão Maya-Maya, em “Análise e reflexões críticas sobre a produção literária afro-brasileira dos anos 70”, destaca a referida década como a que resultou em maior inclusão dos escritores negros no campo da literatura. A partir dela, empreendeu-se com mais vigor o desenvolvimento de um novo discurso capaz de interpretar a conscientização e os anseios das novas gerações de afro-brasileiros. Assim, o leitor negro passou a ser foco principal pela primeira vez na história de nossa literatura. Ciente de que um sistema literário é composto por autores, leitores, obras e contextos histórico e identitário compartilhados, Maya-Maya observa vantagens com uma ampla circulação da produção literária afro-brasileira:

influiremos terminantemente na elaboração da personalidade do jovem afro-brasileiro, erradicando os estereótipos negativos que nos estigmatizam; estimularemos, através da mensagem literária, uma maior aglutinação de nosso povo, dando-lhe uma feição real de comunidade; coibiremos o oportunismo de alguns notórios elementos que projetam suas conquistas pessoais em nome da comunidade. Insistindo na tese da importância da participação política do escritor afro-brasileiro, ponderamos que é de nossa responsabilidade, juntamente com intelectuais de outras áreas, a elaboração de uma ideologia que servirá como veículo de Ruptura dessa situação em que vivemos nos mantendo excluídos (In Alves *et al*, 1987, p. 111).

Em questão as posturas dos intelectuais, tanto na concepção condoreira como na afro-brasileira, pois ambos têm como missão atuar nos campos político, social, e estético, propondo e promovendo mudanças significativas nas estruturas - principalmente discursivas - existentes em cada momento. Castro Alves tenciona conduzir seus receptores a serem favoráveis à abolição e à República. No entanto, talvez sua missão tenha obtido sucesso sobretudo porque seu horizonte de recepção era composto por pessoas pertencentes ao seu mesmo grupo étnico, ou seja, brancas, e à sua mesma classe social, elite econômica. O trânsito de informações e a

força persuasiva vinda de branco-da-elite para branco-da-elite não podem ser desconsideradas num país e em uma época em que os valores das palavras pareciam obedecer a uma gradação epidérmica: do retinto ao nevado mais credibilidade se computava aos discursos. Certamente esta postura reflete todo um constructo ideológico, ancorado por um pseudo-cientificismo que norteou grande parte do saber do século XIX. As teses de Gobineau bem podem nos servir de exemplos, pois entre outras coisas, propõem uma branqueamento progressivo de nossa população. Encontramos ressonâncias destas teses e destes constructos racistas nas auto-censuras e “titubeios” étnicos de Cruz e Souza e Lima Barreto⁴³. Já para Cuti, a questão racial em sua literatura deve libertar a si primeiramente do que ele mesmo chama de “auto-censura”, para depois libertar seu coletivo. Para isso, é fundamental ao poeta vislumbrar um crescente horizonte de leitores negros, já que nos definimos através do olhar do outro, como afirmaria Lacan. Daí a relação de solidariedade entre emissor e receptor que permite-lhes compartilhar elementos identitários, culturais, históricos, enfim, problemas e/ou heranças comuns enquanto negros brasileiros. Em entrevista concedida à revista *Submarino*, da Superintendência de Comunicação da Eletropaulo e editada pelo Departamento de Patrimônio Histórico, explicou o autor sua postura literária/política:

não me escondo para outras dimensões do ser humano. A preocupação de que o negro escreva textos que não falem sobre a questão racial é a preocupação da própria ideologia racista. Quem mais escreveu sobre questão racial, tentando minimizá-la, foram brancos. Nós negros temos muito ainda que produzir. Mergulhar na história dos séculos de colonização e abordar a contemporaneidade é uma tarefa imensa para várias gerações. A temática racial convive com todas as outras em meus textos. (...) Creio que o esforço pessoal pode vencer tais barreiras internas, mas é imprescindível que surja, em grande quantidade, o leitor negro. Este é fundamental para libertar a criação. Os brancos nos “coisificam” em suas produções intelectuais porque não nos

⁴³ Ver SILVA, Luiz. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de doutorado.

têm no horizonte de sua recepção. Um escritor branco jamais pensa em leitor negro. Daí que se dirige a um outro branco, no seu íntimo. Para o escritor negro se dá o contrário. Ele sabe que quem legítima a literatura é o branco e, por isso, tem dificuldade de se libertar do leitor ideal branco, que, por tabela, remete o criador a uma profunda autocensura. O monopólio do branco é, sobretudo, da mente dos negros. Esse domínio subjetivo é a mais séria escravidão. E, sem dúvida, dificulta e muito a criação literária afro-descendente (In www.luizcuti.silva.non.br/diventrev.htm, acesso em 13/11/2006).

O escritor busca aproximar-se de seu leitor/interlocutor afro-brasileiro, não só fenotipicamente mas *textualmente*, por meio de uma discursividade literária atrelada a uma intensa gesticulação política. A pressuposição e o endereçamento dos textos a um leitor/interlocutor afro-brasileiro justifica-se dada a implicação de que na literatura brasileira instituída houve quase sempre uma equação perniciosa que resultava numa invisibilidade do leitor negro. Em outras palavras, espelhando o contexto social, o apagamento do descendente de escravos ocorreu também na literatura: na sociedade, “um cidadão invisível” (Fanon, 1971) e, na literatura, um horizonte de expectativa vazio. De tal atitude, teve o leitor negro que, nas palavras de Cuti,

abstrair-se de sua concretude e admitir, em si, o branco enquanto autor, personagem principal e destinatário do discurso. [O negro] Não se constitui como ‘leitor ideal’ para os escritores brancos nem mesmo para os mestiços ou negros, inclusive a maioria dos modernos. Até que o escritor, sendo negro que escreve sem negar sua experiência subjetivo-racial, eleja-o em seu ato de criação. Nasce o interlocutor negro do texto emitido pelo ‘eu’ negro, num diálogo que põe na estranheza, na condição de ausente, o leitor ‘branco’. Afinal, a literatura é a possibilidade de se estar no lugar do outro e apreender-lhe a dimensão humana (In Fonseca & Figueiredo, 2002, p. 23).

As palavras acima apontam para uma necessária dissolução do racismo à brasileira, que atua em diversos campos da realidade. Além disso, convida-nos a refletir a respeito do papel da literatura: por um lado, enquanto cristalizadora de posições e valores e, por outro, catalisadora de novas contradições, de estranhamentos e de trocas entre papéis sociais.

Em “Meu atabaque nosso”, por exemplo, percebe-se a inserção/formação do leitor/interlocutor negro pelo projeto poético. O texto imbrica as posições sociais do leitor e do autor, interlaça-as por meio de uma identidade escancaradamente afro-brasileira que, no jogo da leitura, é compactuada - vide a escolha dos pronomes já no título:

meu atabaque tá ruflando
atrito em ritmos que nem sei...

as dores dum povo sou
e as danças
que me dançam desvirginando o espaço no gozo dos movimentos...

meu atabaque nosso
bem fundo no sentimento
tem toque de nova luta
que algum orixá pediu
(Cuti, 1987, p. 9.)

O poema permite-nos atestar que o autor elege um leitor ideal afro-brasileiro, o que possibilita a passagem do “eu-individual” ao “eu-coletivo”, “meu atabaque nosso”, diferentemente dos poetas negros do século XIX, por exemplo, que contavam com um horizonte de recepção quase que totalmente branco. A comunhão identitária nesse texto também é responsável pelo compartilhamento de experiências entre aqueles que carregam as mesmas marcas identitárias e sofrem os mesmos preconceitos na sociedade brasileira. Além

disso, por um lado, há no texto elementos semióticos de origem africana. Os versos deixam entrever a marcação cultural afro-descendente, através da simbologia pressuposta pelo signo “atabaque”, sendo que este traz em si o campo semântico do movimento, da dança, dos festejos, da comunhão entre aqueles pertencentes ao mesmo *locus* cultural. Entretanto, os ritmos atritados dialogam com os de outras culturas com as quais as africanas negociaram – de modo nada pacífico, ressalte-se. Podemos dizer também que pronomes “meu” e “nosso” são sintomáticos, pois além de alinharem identitariamente/eticamente o eu-poético ao leitor ideal afro-brasileiro, colocam o leitor não-ideal, o “branco”, diante de uma experiência distanciadora de sentir-se um *outro*, isto é, um *eles*, posição historicamente enfrentada pelo negro. Esta atitude vislumbrada pelos versos implica um “voltar as costas” ao *um* da História brasileira e da literatura instituída, deixá-lo fora de uma textualidade que não lhe tem ou quer mais como referencial (nem como início, nem como fim).

Outro exemplo de pressuposição/formação do leitor evidencia-se em “Segue irmão”:

Além e aquém das cercas nacionais
Segue irmão
Segue teu caminho que o porco já
 babou o desespero;
Que tuas botas sobre as poças da
 estrada
Falem e afirmem
Que esse Chão também é nosso!

Segue irmão
Segue que os prédios amoleceram e as
 ruas despiram-se;
Que a marcha não mate a ginga na dança!

Segue irmão
Segue que a língua podre encavalou na palavra
 negro;
Que não mais iluda o astucioso silêncio
nos “mudos”!

Segue irmão

Segue que o pó-de-arroz da estrada enfraqueceu
e já não suja a negritude;
Que o partido alto soe muito alto
Muito alto
E se encontre com os tam-tams na pele do céu
Para articular
Os segredos da Noite.
(Cuti, 1978, p. 80-81)

Observa-se novamente o compartilhamento identitário no jogo de leitura entre o eu-poético e o leitor por meio da recorrente expressão “irmão”, por exemplo. O texto pressupõe uma celebração desta identidade, pois serão discutidos aspectos que evidenciaram e evidenciam situações em que o descendente de escravos se vê inferiorizado. Certo é que os versos pretendem colocar em foco imagens petrificadas, negativas do negro, com o objetivo de discuti-las e superá-las (“que o partido alto soe muito alto/ muito alto”). Vê-se também um conjunto de vozes, engendradas na do enunciador, que pretende trazer para o texto a necessidade de rever o passado, o presente, e projetar o futuro da coletividade afro-brasileira.

Maria Nazareth S. Fonseca (In Figueiredo & Fonseca, 2002, p. 191), ao reler as reflexões de De Certeau sobre as falas das possuídas, vale-se das reflexões do intelectual francês que afirma haver naquelas produções discursivas um *outro*, uma suplementar voz àquela que se manifesta claramente no texto literário. Em outras palavras, um “alguém outro que fala por mim” estabelecendo uma intenção de dizer outra coisa além da enunciada (*idem*). Dos textos do escritor paulistano, emergem vozes outrora silenciadas, “um alguém outro” que organiza, atualiza e suplementa as cadeias semânticas para além do que as letras tencionam dizer, semelhantemente às falas das possuídas descritas por De Certeau. No sintomático pronome “nosso” e no vocábulo “irmão” também podem se inscrever não só a dupla eu-poético e leitor, mas também o eu-poético acrescido de tantas e tantas vozes do passado; não

só a voz do poeta, mas as vozes passadas e presentes de seu coletivo. Assim, tem-se um discurso de uma coletividade afro-brasileira, na qual o enunciador se enquadra, pois lhe é processo e produto. Nota-se um encontro de identidades construídas pelo afloramento de todas as subjetividades envolvidas no jogo textual.

Os textos do autor contemporâneo não se valem, obviamente, do transbordamento de sentimentos nos mesmos moldes do vate baiano, mas da conscientização através da “literatura em profundidade, sem complicação, ponta de lança, ação”, conforme o apontamento de Cuti nos *Cadernos Negros 1*, no ano de 1978. Seus versos assumem, assim, a função ao mesmo tempo política, pedagógica e estética de alertar para a avaliação do *lugar étnico* de onde são enunciados os discursos sociais, uma vez que se propõe reelaborar os discursos instituídos, os valores, representações e pontos-de-vista. Esta função, ressalte-se, não fica imune a alguma perspectiva emancipatória. Na contracorrente, o lugar de onde fala Cuti, inserido que está numa tradição literária marcada pela etnicidade, é tensamente assinalado por uma afirmação cultural e étnica afro-descendente. Isto lembra as palavras de Edward W. Said. Ele crê que o intelectual contemporâneo – e Cuti o é - deve oferecer relatos de como identidade, tradição e nação são construídas enquanto entidades, não raro de forma insidiosa e de oposições binárias, inevitavelmente expressas como atitudes hostis ao *outro*. Nesse percurso, é necessário ao intelectual assumir a voz de sua coletividade, deixar desaparecer o seu passado identitário e todos os seus fantasmas. O passado deve ser lido sempre de forma múltipla pelo intelectual, rompendo as lógicas de linearidade e impessoalidade do desenvolvimento histórico. Por fim, reconstruir o que ele chama de “áreas de coexistência” em lugar de campos de batalha resultantes do trabalho intelectual. Chegando bem próximo da utopia, Said defende a igualdade como princípio que necessita de reforço e interação:

papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da história oficial e da intelectualidade nacional – que tendem a trabalhar em termos de falsas unidades, da manipulação da representação distorcidas ou demonizadas de populações indesejadas ou excluídas e da propagação de hinos heróicos cantados para varrer todos que estiverem em seu caminho. (...) O que se precisa hoje é de histórias sóbrias e desintoxicadas que evidenciem a multiplicidade e complexidade da história (Said, In Sader 2003, p. 39).

Em postura semelhante à de Said, o autor e militante do Movimento Negro Ramatis Jacino, em “O escritor enquanto trabalhador intelectual”, aponta qual e como poderia ser a participação do escritores negros no contexto brasileiro. Ele defende que quanto mais identificado estiver o artista com seu coletivo, mais veiculará idéias do segmento oprimido:

creio que temos uma responsabilidade muito grande, a partir do momento que temos a pretensão de sermos ‘porta-vozes’ de um povo oprimido. Mas antes de discutirmos o engajamento político do escritor negro, é necessário que discutamos (ou rediscutamos) o papel do escritor (negro ou branco) dentro da nossa sociedade. Como já está colocado, toda sociedade se divide em classes, e no Brasil, particularmente está constituída de raças diferentes. Qualquer veiculação de idéias não poderá fugir a essa dicotomia. Ou se transmite idéias que servem ao opressor ou se transmite idéias que servem ao oprimido (In Alves *et al*, 1987, p. 55).

Em comum, a postura empenhada dos intelectuais, o que se pode perceber também nas palavras de Deley de Acari, outro militante do Movimento Negro, em “Movimento Negro e Educação”. Segundo ele, a prática artística dos escritores negros reinterpreta o gesto milenar dos velhos poetas e contadores de estórias africanos, os *griots*. “Os poetas reeditam o trabalho

e a luta dos *griots* em prol da preservação e desenvolvimento da arte e cultura de seu povo” (In Alves *et al*, 1987, p. 70). Mais adiante, e por consequência, ele considera que a poesia negra é por si só política e militante. Em expressão de Zilá Bernd, Cuti é um “poeta guerreiro” e sua poesia, assim como a guerra, divide-se em dois campos que se antagonizam: “o do *eu/nós* e o do *ele*. *Eu* une-se sempre a predicados verbais do tipo *assumir*, *condenar* (o medo), *alforriar*, *desatar* (os nós que o prendem ao racismo) e *cantar* (o batuque, os heróis); enquanto *eles* combina-se com *temer* (o ódio negro), *esquecer* (as injustiças), *exigir*, *matar*” (Bernd, 1987, p. 121).

Assim como ocorre com os escritores condoreiros, respeitando as relativas perspectivas e propriedades, existe por parte dos autores afro-brasileiros uma intermitente consciência de *missão* a cumprir. Em ambos os grupos, nota-se uma concepção empenhada relativa às atuações estética e social. Na literatura afro-brasileira, essa missão justifica-se pela urgência em desconstruir e/ou descentrar imagens inferiorizantes formuladas pelos sistemas de representação instituídos e que, não raro, são assimiladas e introjetadas por “brancos” e negros. Acrescente-se, ainda, o empenho em conscientizar negros e não-negros da fragilidade dos pressupostos do mito da democracia racial, apontando as implicações deste discurso para a continuidade das relações de poder, ou seja, a possível reprodução das desigualdades e injustiças sociais. Tendo em mente tal programa, percebe-se reiterado uso de *conscientizar*, *refletir*, *mobilizar*, *organizar*, *resgatar*, *lutar*, *combater*, palavras de ordem que se repetem, conforme recordamos pelos versos seguintes: “meu atabaque nosso /bem fundo no sentimento/ tem toque de nova *luta*/ que algum orixá pediu”, por exemplo. Essas palavras de ordem são repetidas ao longo de toda a obra poética de Cuti, em tom de protesto. Vejamos “Sou negro”:

Sou negro
Negro sou sem mas ou reticências
Negro e pronto!
Negro pronto contra o preconceito branco
O relacionamento manco
Negro no ódio com que retranco
Negro no meu riso branco
Negro no meu pranto
Negro e pronto!
Beijo
Pixaim
Abas largas meu nariz tudo isso sim
- Negro e pronto -
Batuca em mim
Meu rosto
Belo novo contra o velho belo imposto.
(Cutí, 1978, p. 9)

O recurso da redundância afirmativa identitária (“sou negro”, “negro sou”, “negro”) será transformado em recurso tanto estético quanto político⁴⁴, pois a “eficácia do discurso estará mais garantida se o leitor for bem conduzido e sempre lembrado dos objetivos do texto” (Souza, 2005, p. 64). A recorrência constante a determinadas palavras, expressões e a contra-imagens faz com que o leitor não apenas leia, mas se detenha no que foi repetido, atentando-se para a razão/significado da insistência, atitude que inviabiliza de pronto uma leitura desatenta. Pensamos que a reiteração do signo “negro” e variantes indica também a necessidade de conviver e de circular num espaço diversificado e de trânsito entre culturas diversas. Esse espaço coloca os sujeitos empírico e textual, assim como o leitor/interlocutor, sempre na obrigação de aprender a manejar uma cultura racista, eurocêntrica, pretensamente universal e absoluta, que tende a representar o descendente de escravos de modo, não raro, depreciativo.

⁴⁴ Também didático.

Os textos ainda permitem aferir uma constante “dramaticidade agressiva”. Referimo-nos não somente ao tom enunciativo grandiloqüente, como se nota nas sete exclamações presentes no poema “Veio”, mas também às expressões de cunho retórico (“Sou negro/ Negro sou sem mas ou reticências”; “vamos jogar búzios com estrelas do céu de nossa boca”; “tu, não faças desse veio um rio poluído...”; “vamos destapar bocas de escravos sufocadas...”) que se fazem presentes em toda a obra poética do escritor. Esta dramaticidade subsidia o trato dos temas ou motivos que pretendem apontar para novas compreensões relativas à realidade dos descendentes de escravos no Brasil. Vale destacar que o comportamento estilístico é inquieto, havendo uma variação tão grande quanto o número de poemas o permite. Os versos, ao procurarem redimensionar a relação poesia e leitor, geram neste um efeito de choque. O leitor, sobretudo quando “branco”, não se sente protegido ao ler Cuti, mas, preferimos dizer, alarmado diante da metralhadora discursiva do poeta. Vale destacar que o tom agressivo não é gratuito. Parafraseando Simone de Beauvoir (introdução a *O segundo sexo*), o sujeito só se põe ao se opor. Neste sentido, os textos buscam romper a pretensa tranqüilidade discursiva das tradições histórica e literária brasileira, que tendem a confirmar a imobilidade pacificadora, pressuposta pela democracia racial.

Cuti, ao valer-se da “dramaticidade agressiva”, peculiar sobretudo no que chamamos de sua primeira fase, composta dos três primeiros livros em versos, marcadamente militantes, edifica o que Silviano Santiago (2004) classificara como literatura “anfíbia”, ou seja, manifestação artística que traz em si dois traços essenciais: o político e o estético. Neste trabalho, consideramos que este segundo traço, por sua vez, tem dupla missão: representar o afro-brasileiro em suas diversas nuances existenciais, tomando por base o pano de fundo nacional e trabalhar até mesmo o que se chama de universal humano, mas valorizando sempre

e acima de tudo as marcas das várias alteridades, sobretudo a afro-descendente. “Pane”, por exemplo, joga com as conotações possíveis do código pela torção do signo. A dimensão significante carrega um mosaico de significados que se amontoam em mostrar “no avesso a força que não se espera”:

Quando dá um branco
em um negro
não há moreno que salve
nem mulato que apague
o lixo que vem contido
nesse medo antigo
de escravo.
(Cutí, 2002, p. 42.)

O texto convida-nos a repensar os discursos sobre a miscigenação no Brasil. Valendo-se de fina ironia, o autor critica a democracia racial, não permitindo a brasileiro algum “atirar a primeira pedra”, pois a eugenia só existiu enquanto constructo ideológico e pseudo-científico, embora algumas de suas ressonâncias ainda querem se fazer presentes no imaginário social – uma dentre tantas práticas racistas. O “branco em um negro” também nos convida-nos a pensar uma dimensão para muitos não desejável, já que aquele fora responsável pelo histórico “medo antigo” deste. O branco simboliza, pois, o pólo negativo, ao contrário da sedimentação significante no imaginário social brasileiro, que insistiu/insiste em ver nele a convergência de todos os paradigmas positivos. Assim, é impossível desvencilhar-se do passado-presente do trauma da escravidão, pois é a partir dele que os projetos e agendas para o futuro devem ser pensados. A expressividade poética de Cutí pretende ser uma criação auto-suficiente, poliforme e polissêmica, resultando num entrelaçamento de tensões que fazem

parte do existir negro, às quais agem sugestivamente no receptor. Por conseqüência, extraímos que a textualidade afro-brasileira mostra-se híbrida: primeiro pelo fato de que não nos leva a crer em qualquer possibilidade de pureza em si mesma, pois heterogênea já em África; em segundo lugar, porque resultante da interação de povos diaspóricos que se viram obrigados a criar uma memória comum como estratégia de resistência cultural; em terceiro lugar, há uma solidariedade do poeta para com outras manifestações das alteridades para além do universo da etnicidade; por fim, híbrida uma vez que travou relacionamentos com europeus e ameríndios, grupos também heterogêneos entre si. Os africanos e afro-descendentes tecerem sua memória coletiva negociando com as várias culturas supra-citadas. Os resultados de tais negociações, por exemplo, fazem-se presentes nas práticas diárias populares, na música, na religião, na linguagem, nas credences, no folclore, na culinária, etc., conforme já apontara Sodré (1998). Cuti, portanto, deseja desintoxicar as leituras instituídas do passado afro-brasileiro.

3.1.2 Memória coletiva: a voz do *eu* e a voz do *outro*

Leve-se em conta que as práticas diárias são processos e produtos de uma memória coletiva. Segundo Paul Ricoeur, a referência ao passado traz em si “restos que engendram *outra* história” (Ricoeur, 2000, p. 522-523). A memória é entendida para além do “ato de lembrar ou recordar”, pois revela características essenciais da existência humana, dentre as quais destacamos a relação com a dimensão temporal, com o que está invisível, ausente e

distante, isto é, com o passado⁴⁵. Em alguns momentos, os textos de Cuti utilizam-se de aspectos memorialísticos como matriz poética, trazendo o passado, com toda sua ressonância semântica, para o presente (“passado-presente”) a fim de redimensionar projetos/agendas sociais para o futuro (“futuro-presente”). Desta maneira, enquanto consciência de diferentes esferas temporais (passado, presente e futuro), a rememoração do que se foi mostra-se como uma percepção interior, introspectiva, cujo produto (a literatura) constrói, por um lado, o próprio sujeito, e, por outro, seu coletivo, pois ativam-se: os fatos passados; o próprio passado do sujeito ou de alguma esfera com a qual ele se identifique; e o passado relatado/registrado por sistemas de linguagens quaisquer.

Em vários de seus textos, Cuti vale-se de aspectos memorialísticos. A inscrição no campo da afro-brasilidade já explica o porquê da dimensão mnemônica: em toda a tradição afro-brasileira, o trauma da escravidão e suas conseqüências são temas constantes e, por que não, obrigatórios. As vozes dos negros, inscritas na alteridade étnica, pretendem recontar o passado de nova forma, a fim de suplementar e desconstruir (Derrida, 1971) a versão predominante. Além disso, as literaturas de Cuti e da tradição afro-brasileira funcionam como um *lugar* para o qual as funções material, simbólica e funcional da memória convergem, já que criam outra história de representação do sujeito/coletivo afro-brasileiro, diferente daquela inscrita no lugar-comum, no *establishment*. Faz-se necessária, então, uma leitura tanto estética quanto política do passado, uma vez que tal ato opõe-se à “musealização” do ocorrido; ela está

⁴⁵ A partir das *Confissões* (livros IX e X) de Santo Agostinho, pensamos que a memória é, por um lado, uma forma de presentificação ou (re)atualização do passado e, por outro lado, uma maneira de registrar o presente, o “instante já” de um fato, a fim de que este permaneça “nos palácios da memória” sob forma potencial. Em outras palavras, a memória é evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que já se foi, salvaguardando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. São elementos fundamentais da memória: a importância do fato para o sujeito que o viveu ou com o qual se identifica; o significado subjetivo, ou seja, emocional/afetivo contido no fato relatado; o modo peculiar como um fato impressionou/impressiona; o modo como o fato ficou/fica arquivado; o prazer ou dor que o armazenamento do fato (ou sua lembrança) possa causar. Desta forma, ainda que o cérebro registre “tudo”, a memória está menos para este ato do que para o *sentido atribuído* ao que foi/é gravado e o *significado para o sujeito* que o rememora.

presa a uma necessidade de ativar o passado, fazê-lo ativo, vivo no presente (Seligmann-Silva, 2003, p. 57). A escrita de Cuti, em vez da mera representação/mímese (Costa Lima, 2000, p. 37) tem no nível do registro seu vetor fundamental: *exposição* do passado com todos os seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. O passado habita o presente e aquele é fator de resignificação deste; o futuro é o objetivo do debruçamento crítico sobre o passado-presente.

Sanga, obra lançada em 2002, é exemplo mais sensível. Divide-se em quatro partes: *Afago e Fogo*; *Vias-Afro-Veias*; *Nosso Tempo*; e *Dobraduras*. Em *Vias-Afro-Veias* o autor trata propriamente da temática negra inscrevendo-a num mosaico de temporalidade - presente-passado-futuro. Os tempos não se dissociam, uma vez que perpassa nos textos a recorrência à memória e esta, por sua vez, opera além da percepção temporal pelo sujeito. *Nosso Tempo* aborda problemas contemporâneos, mas que têm suas bases numa dimensão pretérita. *Dobraduras* aponta para um constante multiplicidade de identidades e de temporalidades. *Vias-Afro-Veias* é a secção do livro que mais interessa neste estudo; ela trabalha o percurso do coletivo descendente de escravos pela temporalidade brasileira e os problemas inscritos na epiderme desse coletivo.

Em “Impasses e passos”, o eu-poético rememora o preconceito sofrido pelo descendente de escravos ao longo dos tempos, ao contrário do que pretende reiterar quotidianamente o discurso orientado pela democracia racial. Vejamos o poema:

há um sono coletivo produzido em gabinetes
sono em sonho
overdose de nuvens brancas trotando trêfegas
esporas reluzentes
sobre nossos corações
(Cuti, 2002, p. 35)

Podemos ler no vocábulo “nuvens” uma solidariedade, uma comunhão de sonhos entre o projeto poético e o leitor ideal, eleito pelo autor já no ato de criação. Essa solidariedade aponta para uma espécie de alinhamento entre autor e leitor no mesmo campo identitário, pois todos eles compartilhariam semelhantes heranças, vivências e experiências no contexto social. Em outras palavras, o eu-individual se projeta no eu-coletivo, o que podemos ver através do vocábulo “sonho”, metaforizado em “nuvens”. Por outro lado, podemos entender o “sono coletivo” como um movimento histórico de pacificar o negro, acalentando-o, o que é então criticado pelo eu-poético. Esta pacificação advém dos “gabinetes”, locais que apontam para um campo semântico burocrático e moroso. Campo povoado pelas “nuvens brancas”, expressão metafórica que pode também ser lida como dominação, historicamente exercida pela figura do branco-senhor-de-escravos.⁴⁶ O “sono”, entretanto, também consuma-se no texto pela aliteração da consoante “s” nos últimos dois versos, sendo que esta mesma figura fonética deixa transparecer a imitação do som que representa o desejo de silêncio/silenciamento do *outro*. Cuti parece dizer muito mais do que está efetivamente escrito em seus textos, pois explorar as sugestibilidades sonoras dos versos é um artifício de exploração corrente.

Ainda em “Impasses e passos”, o leitor é intimado a identificar-se com o poeta. A forma pronominal “nós” *lembra* o debate sobre a própria identidade dos possíveis leitores e, não obstante, descentra o etnocentrismo mascarado em nossa sociedade. A postura do poeta visa “despertarmos antes de mais nada para a nossa culpa, pois nosso compromisso ético

estende-se à morte *do outro*” (Seligmann-Silva, 2003, p. 58). A metáfora de Seligmann-Silva, se dimensionada para a escrita de Cuti, sugere que o problema concernente a afro-brasilidade é de responsabilidade não só do grupo étnico constante na definição, mas de todo o amálgama social brasileiro. Além disso, a memória do trauma da escravidão é trazida para o presente, enquanto projeto para redimensionar o futuro. O eu-poético também percorre as trilhas tanto de sua identidade quanto as de seu coletivo, assombradas que foram/são pelo mesmo trauma, o da escravidão. Observemos as marcas lingüísticas que confirmam as afirmações acima:

*e sempre nos perseguirá a pergunta:
quem dentre nós tem mais de trezentos anos
e esconde ruínas de quilombos
dentro do peito? [grifos meus]*
(Cuti, 2002, p. 35)

A seleção vocabular é sem dúvida sugestiva. As palavras usadas mostram que uma sucessão de fatos traumáticos para a coletividade afro-brasileira está alojada “nos palácios da memória” desde os tempos coloniais. Cuti já denunciara a linguagem como mecanismo de inculcamento de valores e, ao mesmo tempo, obstáculo para a expressão dos descendentes de escravos. O poeta ainda procura combater, por um lado, o *Negrismo*, enquanto faceta apropriativa e objetificadora do negro, e por outro, a *melancolia chorosa*⁴⁷, outrora presentes nas escritas tanto de “brancos” quanto na de alguns negros. Além disso, busca a conscientização sobre a reversão de valores inscritos no código lingüístico como tarefa básica

⁴⁶ Não raro, Machado de Assis, em suas crônicas publicadas em vários dos jornais cariocas do século XIX e atualmente reunidas em suas “Obras Completas”, denuncia as “peripécias” da classe senhorial. De maneira sutil, por meio do que Eduardo de Assis Duarte chama de *poética da dissimulação*, Machado tece suas irônicas críticas.

⁴⁷ Como gosta de dizer o poeta Marcos Dias.

e primordial. Entretanto, tal tarefa merece muita perspicácia por parte do autor, pois o trabalho com o código pode não conseguir reverter campos semânticos há muito instaurados.

3.1.3 O fazer reflexivo

O presente trabalho nos levou a notar que os autores afro-brasileiros recorrentemente se valem da metalinguagem. Em outras palavras, o texto literário funciona como tal e também como apontamento poético, talvez porque inicialmente coube à própria tradição literária afro-brasileira debruçar sobre os seus procedimentos composicionais. Neste sentido, cabe lembrar que o próprio Cuti é também crítico de literatura, tendo produzido vários trabalhos de fôlego⁴⁸. cremos que, por um lado, devido à não abertura de portas do mercado editorial com facilidade aos artistas e críticos afro-descendentes é que eles mesmos tenham produzido inicialmente seus trabalhos teóricos muitas vezes com recursos próprios, sejam eles individuais ou coletivos, como mostram as edições dos *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje. Por outro lado, tendemos a pensar que essa postura auto-reflexiva dos autores negros seja também tributária à condição pós-moderna tal como descrita por Lyotard, em seu ensaio “Answering the question: what is the postmodernism?”:

o artista ou escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras pré-estabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela

⁴⁸ Poderíamos destacar ainda a iniciativa pioneira de Oswaldo de Camargo e seu trabalho *O negro escrito* (1987) e a de Edimilson de Almeida Pereira, pelo conjunto de sua obra. Sem falar ainda em Mirian Alves, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Conceição Evaristo, entre outros.

aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas categorias que a própria obra de arte está buscando (Lyotard, 1984, p. 81).

Talvez movido pela urgência em mexer, alterar, deformar, manipular com a máxima destreza possível o código e a cultura dominantes é que Cuti se valha recorrentemente de metapoemas, como forma de contrapor-se ao “lirismo bem comportado” da tradição literária instituída. Resignificar conceitos, quebrá-los em partes, tudo isso metaforiza uma atitude tanto afirmativa quanto transcultural, já que por dentro, por fora e para além das fronteiras significantes e significativas da estética dominante, o que se pode ver no poema “Insight”:

Arte é perigo
A todo momento
Tira a máscara do inimigo
(Cuti, 2002, p. 88)

O texto aponta para a criação de uma nova rede semântica para a palavra “arte”, que deverá então admitir outra estética, outro mundo de significados suplementares, a alterar a compreensão da tradição literária “fraturada”, como diz Edimilson de Almeida Pereira. Vale destacar também que não é gratuitamente que o poeta toma a palavra para fazer literatura e crítica ao mesmo tempo. Conforme apontou Lyotard, é característica do momento histórico e, ao nossos olhos, da própria evolução do sistema literário brasileiro, não mais linear e progressivo, mas segmentado em várias linhagens, cujas vozes cobram o fim de representações essencialistas, conceitos menos fechados e a valorização do seu estatuto identitário por meio da arte. O texto, em tom irônico e combativo, ainda delimita dois campos

de lutas sociais, o do negro e o do branco, “inimigo” a que se refere o poema. Tem-se no conjunto dos poemas de Cuti a concepção da literatura enquanto arena de lutas, tal como a sociedade.

Na mesma direção está “Estética”, poema sintomático de um ato criativo quilombola que visa ultrapassar a experimentação/permissão tradicional do objeto livro. Ao nutrir os versos com o contexto da escravidão para valer-se dos significados e usos sociais da tecnologia da escrita, o eu-poético marca o ato de resistência do afro-descendente que rompeu normas e modelos, a fim de reconquistar a liberdade. Mina-se a estética tradicional por dentro de seu receituário de “boas maneiras!”

Quando o escravo
surrupiou a escrita
disse o senhor:
- precisão, síntese, regras,
e boas maneiras!
são seus deveres

enxurrada se riu demais em chuva
do contagotas e sua bota de borracha rota
na maior despercebida enchente daqueles
tempos
adjetivos
ainda hoje em negrito
(Cuti, 2002, p. 77)

A carga metafórica deste poema aponta para o conjunto de procedimentos estéticos utilizados ao longo da história da literatura afro-brasileira, os quais envolvem a ironia, a expressão de uma subjetividade negra, a inversão de posições sociais e a afirmação do coletivo afro-descendente. Vale considerar ainda que o texto aponta para uma inserção da negritude no

código dominante no momento em que “surrupiou a escrita”. Os ditames do senhor não foram seguidos e há hoje um código perpassado pelos vocábulos oriundos d’África. Em algumas regiões brasileiras, percebe-se que cerca de 60% ou mais do repertório lingüístico é originário do centro, sul, leste e sudoeste africanos⁴⁹. Além do mais, as palavras proporcionam um riquíssimo material de reflexão a respeito da história das sociedades em geral, vale dizer, do passado-presente e do futuro-presente dessas sociedades. Os movimentos da linguagem, ao mesmo tempo, ocultam e revelam os movimentos dos desejos, dos medos, dos preconceitos e dos conhecimentos dos seres humanos. Examinadas com muito cuidado, as palavras nos põem diante da nua e crua realidade da violência institucionalizada, a qual tem marcado o desenrolar da história da sociedade brasileira: presença de uma repressão às vezes camuflada, mas ininterrupta e dolorosa, na preservação das históricas hierarquias aqui localizadas há séculos.

No mesmo sentido encontra-se o metapoema “Ela”, em que se percebe a intenção explicativa do ato quilombola de “escrever” os versos, a vida, a identidade, o passado, o presente e o futuro:

A minha poesia
Sou eu que me desnudo
me descubro

Sou eu que me acho
e me cato
nos cantos escondidos
dos sorrisos agachado
(...)

A minha poesia
é soul
tem ódio
e amor
(...)
A minha poesia
é som

⁴⁹ Para maiores detalhes sobre a formação etimológica de muitos vocábulos do português contemporâneo, conferir LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, s/d.

é sã
é-sou
é sou

é sam
ba
tendo no couro branco do papel.
(Cuti, 1982, p. 17)

Este fragmento deixa transparecer que a poesia é um ato sentimental de resistência individual e coletivo, nunca por si mesmo, mas em diálogo com outras formas e linguagens afirmativas dos negros ao longo da História. Mais uma vez, elementos da consciência étnica afro-descendente são mostrados pela prática literária que se assume como quilombola, como referência, ponto de partida e de chegada, valendo-se de um dos principais recursos utilizados pela poesia instituída - metalinguagem - para erigir uma textualidade alternativa, cujos valores sejam de negros, sobre negros e para negros - e “brancos”, por que não!

3.2 PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO

Retomando as formulações de Stuart Hall (1999) sobre as concepções de identidade, trazemos o *sujeito pós-moderno*, que tem se tornando cada vez mais fragmentado, composto da justaposição de várias identificações, uma vez que as identidades fixas entraram em colapso como resultado de mudanças estruturais e institucionais. Contemporaneamente, o processo de construção de identificações e, por consequência, de pontos de vista enunciativos, tende a ser provisório, variável e problemático, uma “celebração móvel”, em expressão de Hall. Assim,

temos que as identidades e as enunciações não são unificadas, formadas ao redor de um *eu* coerente – ao contrário do sujeito/enunciação iluminista. Diante do sujeito, existem várias identificações, que empurram-no para diversas direções: “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Hall, 1999, p. 13). Já destacamos anteriormente a solidariedade poética de Cuti para com as outras alteridades de nossa sociedade. Reiteramos que o *viez étnico* é o que nos interessa de perto na obra do autor paulista, mas isso não significa que ele seja o único.

É desnecessário reafirmar que a literatura de Luiz Silva, inserida na tradição literária afro-brasileira, marca-se essencialmente por um ponto de vista interno, subjetivo. Emerge do texto um *sujeito étnico* (Cuti, 2005) que se quer, que se assume negro, pois escreve a partir de sua experiência como negro brasileiro, levando em conta todas as implicações que isto traz. Além do mais, compartilha e é solidário com seu horizonte de recepção - leitor ideal - eleito pelo seu projeto poético. Em termos literários, interessa-se por um “texto de cor negra”, uma produção discursiva que assume *textualmente* sua afro-descendência, ou seja, expressa sua marca identitária em prosa e/ou em verso. Os poemas, obviamente, apoiam-se num *ponto de vista interno* para tratar da representação do negro, conferindo a si e ao seu coletivo uma forma de reconquista da posição de *sujeito* da enunciação. Este gesto viabiliza reescrever toda a sua história e experiência *do ponto de vista negro*. Edificando seus textos como o espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poeta reflete o trânsito da apropriação do *outro* à consciência étnica afro-descendente, do estado de objeto a *sujeito*. “Daí a importância para o negro do exercício da produção literária que representa, no limite, a busca da própria existência, que é reafirmada no ato da criação poética. Logo, é através do texto literário que se

realiza a transmutação de objeto para sujeito” (Bernd, 1987, p. 133). Reduz-se, desta forma, a distância entre o *eu*, representado pelo poeta e seu coletivo, seu interlocutor direto, ressignificando a unidade do *nós*, ou seja, todos os envolvidos e, em certo sentido, “compartilhados” no jogo da leitura.

A enunciação subjetiva aponta, por um lado, para um desejo de ruptura com o discurso da ideologia dominante, no qual “somos o outro, o agregado, aquele a quem se tolera na condição de personagem plana, sem profundidade psicológica nem pretensão maior que não seja tornar-se um cidadão brasileiro” (Cuti, In Alves *et al*, 1987, p. 153). Por outro lado, processa-se a enunciação subjetiva negra por meio de uma marcação discursiva majoritariamente em primeira pessoa (um *eu*, um *nós* ou verbos conjugados em primeira pessoa, sintagmas nominais, como *a gente*, entre outras formas) ou em expressões das quais emana a experiência afro-descendente (como as metáforas contidas em *noite, negro, quilombo, atabaque, irmão*, etc.). Tal fato é constante na obra poética de Cuti. Retomemos novamente um fragmento de “Meu atabaque nosso”:

meu atabaque tá ruflando
atrito de ritmos que nem *sei*...[marcas minhas]
(Cuti, 1987, p. 9)

O título é bastante sugestivo, pois traz si os pronomes “meu” e “nosso”, ou seja, duas marcas de enunciação interna. A primeira diz respeito a subjetividade do poeta e a toda sua forma peculiar de se expressar. Já a segunda compartilha a identidade afro-descendente com

um pressuposto leitor negro e também com um “alguém outro do passado que enuncia no presente”, como apontou Maria Nazareth Fonseca (2002), ou seja, surge como preocupação com o coletivo afro-brasileiro, com o qual o poeta compartilha sua inscrição enquanto sujeito vivente. O texto deixa transparecer um percurso pela experiência do povo negro trazido para a América, dentre outros lugares. Em África, heterogêneos entre si, foram tratados homogeneamente nas colônias, sendo massa escrava. Vários estudos (Bhabha, 2005; Souza, 2004; Gomes & Pereira, 1982) atestam que as culturas oriundas de África entraram em processo de negociação entre si e com a do dominante, como novamente se verifica:

*eu multiplicado ouço histórias que me conto
ao redor da fogueira de teus olhos*

*ouço atento
brasa estala e me descubro
rubro.
(Cuti, 2002, p. 30)*

Em outros poemas, o ponto de vista interno e, por conseqüência, a referência a problemas históricos que dizem respeito ao coletivo afro-descendente também são correntes; mais um exemplo:

*tropeço quando peço a bênção
e caio **bêbado**
feito um 13 de maio
com as mãos estendidas*

escravos, em última instância, não era exclusivamente o cristianismo. A cena de redenção às avessas em que o eu-poético se vê com as mãos estendidas pode ser considerado um sintoma da referida ironia.

Em alguns momentos, com finalidade crítica e irônica, o eu-enunciador pode até internalizar o olhar negativo que o tem oprimido e excluído. Travestido no olhar do policial que vê no negro suspeição, aparecem imagens reveladoras de um universo fixo, rígido, preso a uma visão que estigmatiza o negro. Por conseqüência, a denúncia da “baixa auto-estima” sofrida por aqueles que carregam marcas de diferença emerge nos versos de “Quebranto”:

às vezes sou o policial que me suspeito
me peço documentos
e mesmo de posse deles
me prendo
e me dou porrada

às vezes sou o zelador
não me deixando entrar em mim mesmo
a não ser
pela porta de serviço

às vezes sou o próprio delito
o corpo de jurados
a punição que vem com o veredito

às vezes sou o amor que me viro o rosto
o quebranto
o encosto
a solidão primitiva
que me envolve no vazio

às vezes as migalhas do que sonhei e não comi
outras o bem-te-vi com olhos vidrados trinando tristezas

um dia fui abolição que me lancei de supetão
no espanto
depois um imperador deposto
a república de conchavos no coração
e em seguida uma constituição que me promulgo
a cada instante

também a violência dum impulso que me ponho
do avesso

com acessos de cal e gesso
chego a ser

às vezes faço questão de não me ver
e entupido com a visão deles
me sinto a miséria concebida como um eterno começo

fecho-me o cerco
sendo o gesto que me nego
a pinga que me bebo e me embebedo
o dedo que me aponto
e denuncio
o ponto em que me entrego.

às vezes!...

(Cuti, 2002, p. 50)

O *Dicionário brasileiro Globo*, de Francisco Fernandes, define o substantivo *quebranto* como “mau olhado; resultado mórbido, que segundo a superstição popular, o mau olhado de certas pessoas produz noutras; prostração; languidez” (Fernandes, 1990, s/p). Já o verbo *quebrantar*, segundo o mesmo dicionário, quer dizer “quebrar; abater; arrasar; violar; transgredir; debilitar; acalmar; suavizar; afrouxar-se; esmorecer” (*idem*). Só o negro de alma branca, ou seja, uma consciência enfeitiçada pela inferiorização imposta pelo racismo, pode “prender-se a si mesmo” e se auto-torturar. Estes significados são sintomáticos da ironia e da crítica proposta pelo sujeito enunciador, pois ele põe em voga o próprio legado étnico/identitário de ser-negro-no-Brasil e suas ressonâncias. Por outro lado, podemos ler na expressão final, “Às vezes!...”, uma marca de transgressão aos lugares instituídos pelo racismo à brasileira. Também funciona como mudança, ruptura com os papéis sociais outorgados ao descendente de escravos. A “blitz” dada em si mesmo pelo eu-enunciador, aponta para a experiência subjetiva de muitos daqueles que detêm na pele a marca da diáspora africana, pois como já nos é sabido, muitos dos negros brasileiros refutam sua identidade, o que é o oposto

da proposta dos textos de Cuti. Este se fala de dentro, em primeira pessoa, desvelando a consciência da apartação social e da introjeção no afro-descendente da ideologia que o inferioriza. No entanto, em que medida o ponto de vista pode traduzir uma identificação? Para Zilá Bernd (s/d, p. 12), frente ao consenso teórico contemporâneo de que esta questão não se encerra pela postulação de uma Ontologia pronta a alcançar um ponto terminal de procura, a identificação só pode ser tomada como uma representação inacabada, cujos contornos se dão através das contínuas pressões sócio-político-culturais. A literatura afro-brasileira “constrói sua identidade no próprio processo discursivo da sua indagação, onde (re)conhece o sentido de uma diferença” (*idem*): temática comum àqueles que passaram pelos traumas da diáspora e suas ressonâncias; horizonte de recepção identitariamente compartilhado pelo enunciador; torção do código lingüístico; valores positivos veiculados pelo discurso literário; e uma representação de dentro para fora, ou seja, uma textualidade *de negro, para negro e sobre negro* – e também para “brancos”.

3.3 VALORES VEICULADOS PELO DISCURSO POÉTICO

Os poemas de Cuti selecionam cuidadosamente elementos e signos poéticos e reelaboram-nos a fim de erigir pela linguagem um traçado identitário positivo para si e seu coletivo. Por consequência, objetiva desvelar o desprestígio e a invisibilidade construídos ao longo da história brasileira, pois, tradicionalmente, o “branco” representou o negro com uma idéia de subvalores. Por sua vez, o negro cria a si próprio, recria-se, e nesse ato quilombola de

recriar-se “recua [a] inscrição da literatura nas forças dominantes” (Gattari, 1986, p. 74). Pensamos que sempre que se quer erigir um discurso identitário recorre-se aos *archivos* da memória histórica a fim de trazer à tona elementos que construíram a vida do coletivo ao qual identitariamente se pertence. Assim, edificam-se imagens que possibilitam reconhecer semelhanças e/ou diferenças étnicas, culturais, ou mesmo históricas, imprescindíveis para o alicerçamento de determinado discurso identitário. Em outras palavras, elementos da etnicidade afro-descendente compõem os textos do autor paulista, impulsionado que é pelas experiências e dramas vivenciados no dia a dia e/ou ao longo da história sua e de sua coletividade. Tal postura acaba por formular uma *outra* mediação representativa, armada de versos que permitem a edificação e reatualização de paradigmas.

3.3.1 Des-torcendo o código e os estereótipos: “tonto de tanta lucidez”

Inicialmente, reiteramos as posições de Bakhtim (1999) e Umberto Eco (1974), citadas na secção 2.3 de nosso estudo: as “escolhas” dos sentidos atribuídos pelo discurso poético são tributários ao ponto de vista enunciativo do poeta, ao conjunto de procedimentos composicionais e aos valores que os textos veiculam.

Roland Barthes, na *Aula*, afirma que a língua, assim como o desempenho de toda forma de linguagem, tende ao *fascismo*, sendo menos o ato de “impedir de dizer” do que o de “obrigar a dizer”. Por isso, o jogo linguístico seria, por um lado assertivo e, por outro, visível apenas na possibilidade do reconhecimento dos signos, ou seja, na medida em que palavras se

repetem na prática diária. O signo seria então um veiculador dos conceitos e preconceitos de uma sociedade. “Em cada signo dorme um monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão reconhecendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (Barthes, s/d, p. 15).

Já segundo Edouard Glissant (1981), no processo de construção identitária daqueles povos que se formaram com a mistura dos descendentes de África, afloram pulsões, impulsos que, no universo da literatura, deixam perceber o esforço daqueles que tentam desconstruir a ordem vigente. As equações dessas mudanças resultam numa linguagem *outra*, que quer expressar uma *outra* releitura da tradição. Se a língua portuguesa, matriz da poética afro-brasileira, ainda continua a ser de certa forma aquela imposta pela colonização, os valores veiculados pelo discurso afro-descendente vão além das armadilhas e aprisionamentos, pois reelaboram-se novos arranjos e combinações discursivos nos quais podem ser vislumbrados gestos desconstrutores. O trabalho com a linguagem passa a ser essencial para reler tanto a história quanto a cultura.

Estevão Maya-Maya evidencia a promoção de mudanças empreendidas pelos vários movimentos negros através dos tempos. Considera seu coletivo um forte agente de transformações sociais, destacando o fim do século XX, época em que atua o Quilombhoje, organização da qual faz parte. Vejamos:

estamos promovendo mudanças que passam pela produção cultural. Na medida em que se promove em massa uma produção negra afro-brasileira, isso estaria contribuindo para a eliminação de estereótipos pejorativos em relação a nós. Estaria se criando, retratando ou formando a personalidade que permita aos negros se imporem (In Alves *et al*, *op. cit.*, p. 13).

Esmeralda Ribeiro (In Alves *et al*, *op. cit.*, p. 24) destaca que os escritores negros assumem e manipulam a linguagem historicamente “do branco”, sendo que a própria linguagem instituída deve ser o alvo principal do questionamento dos autores afro-descendentes.

Arnaldo Xavier, concordando com Esmeralda Ribeiro, assim escreve em seu artigo “Dha lamba à qvizila – a busca dhe hvma expressão literária negra”:

trair todos os sentidos explícitos de brasilidade. (...) O impulso de se acentuar diferenças está contido no Código que incorporamos e manipulamos. A sua onipresença sobrecarregada por uma densidade ideológica e ontológica tem impossibilitado - talvez - que o negro efetue uma leitura de si, aprofundada na diferencialidade de sua existência, como objeto e sujeito da ação, tornando-se intérprete de sua própria interpretação, esgalgada numa perspectiva histórica im/própria.

Hum tempo novo exige uma nova linguagem. E que esta Linguagem seja exatamente o sentido)quizilista(, o gesto (xangótico), a sugestão)ebólica(, a careta (quilombística), a escrita)exusíaca(que o corpo do Negro aponta de forma própria e irreversível. ” [marcas do autor] (In Alves *et al*, *op. cit.*, p. 96).

Xavier, praticando em seu texto o jogo lingüístico proposto, aponta para uma possibilidade expressiva que seja capaz de combater as práticas racistas, na linguagem ou fora dela, e que também desencadeie um processo de conscientização que ultrapasse as concepções “naturalista e contemplativa” (*idem*).

Em entrevista concedida a Charles H. Rowell⁵⁰, a 14 de dezembro de 1994, em São Paulo, Cuti explica como trabalha a questão racial em suas obras e comenta as incrustações racistas na língua portuguesa:

a língua portuguesa no Brasil se cristalizou a partir das determinações de uma classe dirigente. Então, ela se cristalizou com todos os preconceitos, com toda a ideologia racista, incrustada nessa língua. Se abriremos um dicionário, vamos observar bem que a palavra branco tem um número de significados muito pequeno com relação à palavra negro. Nós vamos ver também que existem palavras que não têm correspondência para o branco. Por exemplo, o dicionário da língua portuguesa destaca o cheiro do negro, existe uma palavra que define o cheiro do negro, não há uma palavra que defina o cheiro do branco. Existem palavras que definem o tipo de cabelo do negro, não existe palavra que defina o tipo de cabelo do branco, não é? Aliás, para o cabelo existem várias palavras. E nós notamos também que a língua tem determinados componentes como, por exemplo, quando a polícia faz uma batida em qualquer sentido, seja no trânsito, ou seja em algum lugar, quando ela revista várias pessoas, a expressão para isto é de que ela está fazendo "uma operação pente-fino." Por que essa "operação pente-fino"? Por que o pente-fino? Porque, é lógico, no cabelo crespo do negro, esse pente-fino não passa. Isso quer dizer que você pegou o suspeito pelo cabelo. Historicamente, você começa a notar, na estrutura da língua, configurações que são tremendamente racistas, configurações mesmo de frases, de sintaxes, de noções que vão sendo repetidas através da história brasileira, e que elas acabam também servindo para cristalizar a discriminação e o racismo. A língua portuguesa falada no Brasil é um grande sustentáculo da ideologia. Quando não só eu, mas outros escritores como Arnaldo Xavier, Márcio Barbosa, Ronald Tutuca, que é uma pessoa também muito preocupada com essa questão da língua, quando enveredamos por um caminho de criar novas palavras, estamos buscando exatamente isso, buscando uma expressão capaz de traduzir determinados sentimentos, determinadas atitudes nossas perante à vida, que a língua portuguesa não tem. Por outro lado, do ponto de vista também dos valores culturais, existem muitas palavras ainda hoje que são utilizadas em determinadas áreas, por exemplo no samba, mesmo no candomblé, que são palavras que não foram para o dicionário. São palavras utilizadas, são corriqueiras e que você vai ao dicionário e não tem. Então, é preciso o escritor estar preocupado com esse manancial expressivo da sua própria cultura, dos seus próprios valores. A minha preocupação, enquanto escritor, passa por essa tentativa de criar palavras e de criar outros sentidos porque nós não podemos nos acomodar, porque esta língua que está aí, que nós falamos, que nós usamos, esta língua não foi estruturada para nossa libertação, muito pelo contrário, ela foi estruturada para nos manter numa situação de opressão (In <http://www.luizcuti.silva.nom.br/diventrev.htm>, acesso em 14/01/2007).

⁵⁰ Por este publicada na Revista *Callalo*, n. 4, vol. 18. New York: John Hopkins University Press, 2000.

Já na referida entrevista concedida à revista *Submarino*, Cuti também explica como aborda a questão racial, agora através da linguagem específica de seus textos:

procuro, em primeiro lugar, libertar-me da autocensura. Para isso é fundamental permitir-me vislumbrar um horizonte de leitores negros. Depois, deixo-me brincar com as palavras, entrelaçando a questão racial em seus vários ângulos, inclusive abordando os brancos e seus complexos enquanto matéria ficcional. Também é importante para mim o jogo de desmontar os estereótipos (In <http://www.luizcuti.silva.nom.br/diventrev.htm>, acesso em 13/11/2006).

Para tanto, as palavras condutoras dos estereótipos devem ceder lugar àquelas que visam reverter as cargas semânticas negativas. Em outros termos, cabe ao poeta de Ourinhos a paradoxal tarefa de expressar-se e, paralelamente, ocultar determinados sentidos. Em “Assim morremos”, por exemplo, vê-se um conjunto de situações que rebaixam o negro, subtraindo-lhe paulatinamente a vida:

Chamam-nos de malandros
cremos
morremos sob o chicote das alcunhas.

Apelidam-nos de neguinhos
rimos
morremos sob o chicote do desprezo.

Dizem que não somos
cremos
morremos sob o chicote de não sermos
o que somos

(Cuti, 1978, p. 17)

O texto traz em si vários dos estereótipos associados aos descendentes de escravos ao longo da história. Estes estereótipos, como o próprio título do poema faz perceber, acabam por influenciar diretamente na auto-estima, na vida-morte de quem os recebe. Os signos “malandros” e “neguinhos” são sintomáticos de uma segregação étnica incrustada na linguagem, haja vista que não há antonímia correspondente para denominar o “branco”. É válido o gesto quilombola de reiteração, a missão pedagógica de esclarecimento sobre os perigos contidos na linguagem que, internalizada por todos aqueles contidos nas dinâmicas sociais, pode ferir profundamente como um corte de navalha. Outros poemas seguem o mesmo prognóstico de orientação sobre os perigos da linguagem, como “...E pensar...” e “Comigo”, ambos em *Batuque de Tocaia*. Certamente por causa das armadilhas instaladas no código linguístico é que os poemas de Cuti se façam uma textualidade alternativa à instituída, valendo-se de muitos de seus artifícios contrapositivos, minando por dentro e por fora as redes semânticas inferiorizantes:

há autores negros preocupados com a metalinguagem, a estrutura do texto, a construção das palavras. Não podemos ser ingênuos. A língua não foi estruturada de modo a facilitar o trânsito de nossos sentimentos e idéias, com facilidade. O código tem toda uma série de armadilhas, nas quais caímos por vezes. Precisa ser mexido, alterado, manipulado com a máxima destreza possível, o que implica lucidez e desconfiança. É a linguagem. O fazer é quem garante que os ‘nós’ do código sejam desfeitos. Já contamos com neologismos, experiências estruturais novas, ousadas inusitadas com base na nossa experiência de negros. Arte é a liberdade de pesquisa, antes de tudo (Cuti, In Alves *et al*, 1987, p. 156).

Para o escritor afro-brasileiro todo o cuidado no que diz respeito à manipulação da linguagem é pouco, pois muitas as palavras estão carregadas de significados e cargas

ideológicas. A metalinguagem passa a ser um elemento fundamental, já que atesta um trabalho intencional dos autores ao reverter cristalizações semânticas de nossa língua e, ao mesmo tempo, propor elementos que explicam o processo construtivo de seus textos, não raro buscando liberdade de criação. Liberdade, portanto, demandada pelo próprio fazer poético, como podemos ler em “Um fato:

há poetas negros
cujas palavras
tão alvas
na página se confundem
com o fundo
(Cutí, 2002, p. 75)

Vislumbra-se através da citação uma missão desconstrutora das imagens petrificadas de negros, instauradas que estão no imaginário social e, por consequência, manifestadas nas práticas linguísticas do dia-a-dia. O texto também denuncia a postura de muitos escritores negros que não assumem sua identidade étnica em seus projetos literários. Talvez isso aconteça por influência da expectativa de recepção orientada pelo leitor, na maioria das vezes, branco ou pelo discurso da “universalidade” da literatura. Pode até ser que arte não tenha cor, gênero, classe social, mas autores os têm!

Diante disso, observamos também uma construção de sentidos positivos para a palavra “negro” – logo para tanto o sujeito quanto para o coletivo afro-descendente. Faz-se preciso reconstruir o sujeito que sobreviveu à escravidão, tornando-o cada vez mais forte diante dos embates promovidos pelas desigualdades social e racial. Primeiramente, a estratégia adotada

tende a ser a ressemantização do signo “negro” bem como de sua rede semântica, a fim de se desenvolver um “gostar-se negro”:

falar-se de boca cheia: negro
sem fugir do compromisso com os mortos e com
os vivos

(...)
falar sem receio a palavra negro
e sorver em seu seio
o verdadeiro conteúdo de ser
na vibração dos tambores plena de resistência e luz

falar com amor: negro
e mascar a intriga como se fosse um chiclete
fazer uma bola e

ploft!

cuspir fora
para adubar a aurora que desfaz o desprezo
enquanto cada braço faz do tronco de suplícios brotar
alimentos e flores

(Cuti, 1987, p. 26-27)

Observando os sentidos do vocábulo “negro” no *Dicionário brasileiro Globo* (1990), de Francisco Fernandes, encontramos: “*adj.* De cor escura; muito escuro; preto; que pertence à raça negra; escurecido pelo tempo ou pelo sol; (*fig.*) sombrio; triste; infeliz; lúgubre; funesto; execrado; maldito; tético; ameaçador; *ver tudo negro*: ser pessimista; s.m. indivíduo de raça negra; cor negra; (*fig.*) pessoa que trabalha muito; (*bras. fam.*) meu negro: tratamento afetivo” (Fernandes, 1990, s/p.). Visão semelhante encontramos em Ferreira (1999). Por estas definições encontradas, pudemos observar que a palavra “negro” carrega consigo uma carga de designações racistas, algo sintomático de como nem de longe somos uma democracia racial. Ao contrário, nos poemas de Cuti, o vocábulo “negro” ganha conotações positivas,

fazendo frente às práticas diárias de associá-la aos estereótipos negativos. Vê-se também um compromisso em manter a luta pela liberdade plena, ou seja, pela afirmação do sujeito afro-descendente, luta que se arrasta desde os tempos coloniais, numa intersecção passado e presente que atualiza o *dever de memória* a fim de não deixar a chama da consciência étnica afro-descendente se apagar. Outro ponto importante a ser considerado neste texto é que há uma gradação na proposta do enunciador ao “falar-se de boca cheia a palavra negro”, na primeira, na segunda e na terceira estrofes; na quarta, “falar a plenos pulmões: negro”; na quinta, “falar sem receio a palavra negro”; já na sexta, “falar com amor: negro”; na sétima, “armar-se com a palavra negro” e, por fim, na última estrofe, lê-se “gritar com exuberância: negro”. Concebemos que este movimento gradativo no poema aponta, por um lado, para um processo de valorização e afirmação do coletivo negro e, por outro lado, a um suplementar mecanismo de luta travada na linguagem, desconstruindo as amarras, os “nós” que precisam ser desatados. Deste campo de batalhas e resistências emanam os sentimentos de cobrança dos afro-brasileiros e de culpa, por parte dos “brancos” - nestes por pouco tocarem nas feridas históricas. Talvez por isso os textos valham-se de redes significativas ora gradativas e ora irônicas. Curiosamente, ninguém fala que cabelo de branco é mole, que a situação está branca, que nariz de branco é estreito, não há piadas de branco como há de negros, portugueses, índios, louras, mendigos, pobres, etc.

Gostaríamos de destacar outros aspectos essenciais: o medo da “onda negra” e a releitura de estereótipos ameaçadores, como o Saci, por exemplo, e a ressignificação positiva para o corpo negro e suas metonímias (rosto, cabelo, pele, bunda).

A “onda negra” refere-se a um movimento de vingança coletiva empreendida por negros de espaços colonizados. Estes cobrariam, devolveriam os maus-tratos sofridos durante

a captura em território africano, na trajetória marítima, na implantação nos sítios de trabalho escravo e no *day after*, quando as teorias higienistas imperaram, a fim de “melhorar a raça”. O poema “Medo medular” é sintomático:

Todo mundo tem medo
da vingança do preto
até o preto.
(Cutí, 1982, p. 35)

O gesto do poeta aponta para a urgência de mudanças de atitude e de comportamento da sociedade brasileira. Implica desestabilizar o discurso liberal da igualdade de oportunidades, quando sabemos que há hierarquias marcadas por gênero, cor da pele, classe social, origem territorial, etc. Duas perguntas, então, tornam-se necessárias: existe predisposição para mudanças de atitude e de comportamento na sociedade brasileira? E “brancos” e negros estão preparados para uma inversão dos privilégios sociais? Poderíamos dizer que mudanças sociais em nossa estrutura causam medo generalizado. Historicamente, os “brancos” têm medo e os negros, por motivos diferentes dos brancos, também têm medo. E esse medo deve ser considerado como um fator importante na implementação do projeto literário de Cutí. Conforme o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, “medo” ainda pode significar: “1. Sentimento de grande inquietação ante a noção de perigo real ou imaginário, de uma ameaça; susto, pavor. 2. Receio” (Ferreira, 1999, p. 1343). Posto desta forma, o medo transparece na postura, nos discursos de “brancos” e negros. Se reconsiderarmos *Onda negra, medo branco*, de Célia Maria Marinho de Azevedo, temos que:

brancos temem os negros, os negros temem os brancos e o Estado tem medo dos negros e procura diminuir o temor dos brancos guardando-se as devidas proporções. Diferentemente dos brancos, que têm medo de perder privilégios, o medo do negro é o de ofender, de ser desagradável, de causar algum mal-estar, uma vez que durante anos tem sido doutrinado para a submissão, através do discurso da superioridade branca e da inferioridade negra. Também contribuem os discursos da democracia racial e da cordialidade⁵¹.

Percebamos que as acepções para “medo” ilustram a histórica conduta dos brancos: perturbação, apreensão, sentimento de enorme inquietação ante a idéia de perigo, talvez porque durante muito tempo tudo foi planejado meticulosamente de modo a manter os negros – e as outras alteridades em geral - imobilizados apenas em suas reivindicações. Mecanismos de opressão, de combate e exclusão foram inventados e reinventados, fazendo com que o fenótipo branco se transformasse em sinônimo de “passaporte para o privilégio”, o que colocou os descendentes de escravos na base da pirâmide social. Insiste em predominar em nossa sociedade a ausência de culpa pelo tratamento que foi e é dispensado aos negros, e talvez por isso haja tanta reação, tanta eloquência a qualquer programa, projeto, idéia, em síntese, atitudes que possam gerar mudança no *status quo* geral ou especificamente negro, como a discussão sobre as quotas e/ou reservas de vagas para estudantes oriundos de escolas públicas ou afro-brasileiros em nossas Universidades. Cremos ser a reação dos contrários às ações afirmativas tributária do medo de perder privilégios instaurados ao longo da história do país. A ironia reside no fato de esse medo ser sentido até pelo negro! O próprio negro não saberia medir as conseqüências da vingança. Portanto, pode-se dizer que os signos foram

⁵¹ Sobre o conceito de cordialidade e suas ressonâncias conferir RICARDO, Cassiano. *O homem cordia e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959 e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1996. 26 ed.

energizados pelos “futuros presentes, ou seja, uma reorganização do passado a fim de recolocar as bases constitutivas do futuro” (Huysen, 2000, p. 9).

Em alguns momentos, a voz enunciativa é concedida ao branco, que confessa o seu medo da “onda negra”: “Com o vermelho de vergonha de ver, disse”

sabe duma coisa?
tenho medo do teu sangue no meu cofre
provocar enchentes de revoltas.

tenho medo da vingança da criança no teu ventre.

tenho medo da negrura viva do teu ser ressucitar-me das Mentiras
(...)
risonho medo do perigo que me ligas a teu umbigo.
(...)
tenho medo de curar essa doença de me crer superior.

pára negra
pára negro
parem de emprenhar esta nação!
(Cuti, 1982, p. 62-63)

No Brasil, é sabido que a escravidão recebeu, no período abolicionista e depois dele, a alcunha de “mancha negra”, a qual deveria ser apagada o mais rápido possível. Entretanto, “apagar” apontaria para um fim do cativo? Ou já se estaria apontando para o ideal do branqueamento? Esse duplo dilema é encenado pelo enunciador branco em sua postura defensiva. Vislumbra-se um temor pelos atos daqueles que, na visão do *um*, como “bandidos negros”, viriam cobrar a colheita da justiça. Além disso, é sintomático o desmonte da tranqüilidade apregoada pela democracia racial. Os versos ironizam ou ao menos colocam o “branco” no lugar do negro, fazendo o *um* sentir-se na pele do *outro*. A voz do “branco”,

metonímia da fala legitimada, expõe-se no *locus* de enunciação que aprendeu e aprende as tensões que a sociedade luta por ocultar.

A poesia de Cuti ainda busca reverter, descentrar personagens/estereótipos lendários e/ou ameaçadores. Entenderemos as personagens lendárias em sentido *lato*, tal como assinala Egon Schaden: “seres sobrenaturais, objetos fabulosos” (Schaden, 1959, p. 11). Uma figura emblemática na tradição literária brasileira é a do Saci⁵², Saci-Pererê ou Kilâino. É um dos personagens lendários mais conhecidos no Brasil. Possui até um dia para sua homenagem: 31 de outubro. É bastante provável que tenha surgido entre povos indígenas da região sul do país, possivelmente no final do século XVIII ou início do XIX. Nesta época, era representado por um menino indígena de cor morena e com um rabo; vivia aprontando travessuras nas florestas. No norte do Brasil, foi provavelmente em ambiente escravocrata que o Saci adquiriu a feição de um negrinho que perdeu uma perna lutando capoeira. Esta imagem é a que prevalece nos dias de hoje. Certamente herdou da cultura africana o pito, uma espécie de cachimbo; da mitologia europeia herdou o píleo, um gorriño vermelho.

Para Câmara Cascudo, o Saci é uma “entidade maléfica em muitas, graciosa e zombeteira noutras oportunidades” (Cascudo, 1988, p. 668). Figura brincalhona, diverte-se com os animais e pessoas, criando dificuldades na realização das tarefas do cotidiano, ou assustando viajantes noturnos com seus assobios. Não tem amigos, vive solitário nas matas. Diz-se que gosta de aparecer em rodamosinhos e que pode ser capturado jogando-se uma peneira sobre estes. Deve-se então retirar o capuz da criatura para garantir sua obediência, guardando-a em uma garrafa. Há versões que consideram que o Saci nasce de gomos de

⁵² cf. BLONSKI, Míriam Stella. *A representação do Saci na cultura popular e em Monteiro Lobato*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2003. Dissertação de mestrado.

bambu. Diz-se que fica dentro dos gomos durante sete anos e depois sai para viver mais setenta e sete. Quando morre, transforma-se em cogumelo venenoso ou orelha-de-pau. Câmara Cascudo ainda admite que a principal função desta figura é o controle, conhecimento e manuseio de tudo que está relacionado às plantas medicinais, como guardião das sabedorias e técnicas de preparo e uso de chás e outros medicamentos feitos a partir de plantas. Como suas qualidades são as da farmacopéia, também é atribuído a ele o domínio das matas, onde guarda as ervas sagradas e costuma confundir as pessoas que não lhe pedem autorização para a coleta de ervas.

Imortalizado inicialmente pelas narrativas orais típicas do interior do Brasil, o Saci ganhou importante aspecto cultural nos livros de Monteiro Lobato, especialmente em *O Sacy-Perê: resultado de um inquérito* (1918), *O saci* (1921), *n'A barca de Gleyre* (1844) e nas histórias em quadrinhos de Ziraldo, criador da *Turma do Saci Pererê*. Aparece ainda em muitas das estórias do Chico Bento, personagem caipira criada por Mauricio de Sousa. Com a contribuição desses artistas, a lenda do Saci tenta sobreviver à invasão de produtos culturais massificados, amplamente divulgadas pela mídia globalizada. Com a adaptação dos textos sobretudo de Monteiro Lobato pela televisão, o Saci deixou o imaginário para ser personificado numa figura de “carne e osso”.

No entanto, se formos considerar as aparições do Saci na literatura de Lobato, nos quadrinhos de Ziraldo e Maurício de Souza, ou mesmo na cultura popular, como sugere Blonski (2003), veremos sempre que o negrinho está muito perto daquilo que Georges Balandier define como *trikster*: “embusteiro, trapaceiro, ardiloso, astuto, desonesto, etc. Recebe esta designação anglo-saxônica em lembrança a uma antiga palavra francesa, *triche* (*tricherie* = trapaça, furto, engano, falcatrua, velhacaria)” (Balandier, 1987, p. 27). De um

modo geral, o Saci tem sido visto como trapaceiro, cômico, ambíguo, envolvido, enfim, em situações que podem ser situadas num passado distante ou mesmo no presente. Na cultura popular, é por muitos amado e/ou odiado, podendo inclusive despertar um sentimento de revolta naqueles que sofreram danos de suas ações. Já a ficção lobatiana, por exemplo, não nos deixa dúvidas de que, tal como representado, o Saci acaba por veicular imagens negativas de negros. Não raro, imagens pendulares associadas à bondade e à maldade, aos vícios humanos, faceirices e outros “desvios de caráter”. Se não, vejamos: “a conclusão de todos é a mesma: o Saci existe! [...] Existe. Deus e o diabo ensinaram-lhe essa maneira subjetiva de existir” (Lobato, 1961, p. 168). Ou ainda em “Minha idéia de menino, segundo ouvi das negras da fazenda de meu pai, é que o Saci tinha olhos vermelhos, como o dos beberrões; e que faz mais molecagens do que maldades” (Lobato, 1961, p. 129).

Como é verdade que a literatura afro-brasileira pretende minar os discursos instituídos, que rebaixam o coletivo descendente de escravos na literatura ou no cotidiano, percebemos por parte de Cuti a construção de contra-imagens de seres folclóricos e estereótipos. As versões criadas pelo poeta de Ourinhos vão ao mesmo tempo suplementar as existentes e romper com o “conforto”, para usar um termo de Sevcenko (In Brunel, 1998). Conforto, aliás, também muito próprio do mito da democracia racial e do racismo à brasileira. As versões que Cuti constrói atualizam mais uma vez a lenda, mas ressignificando-a. Os traços fenotípicos, se antes eram marcas de diferença, agora são sinônimo de, no mínimo, igualdade. Vejamos as novas versões construídas por Cuti:

O Saci tinha duas pernas
Uma dava passo africano
Com os anos
A cultura
Fez a ruptura.
(Cuti, 1978, p. 23)

Os versos relêem a versão folclórica e, paralelamente, deixam entrever o posicionamento crítico, desconstrutor do eu-poético. Primeiramente, a denúncia da violência incidida sobre o Saci, já que a perna que dava passo africano foi rompida pela cultura hegemônica. Em outras palavras, os versos apontam para uma relação entre a literatura e a realidade por meio da violência incidida sobre o sujeito afro-descendente. Num segundo momento, podemos também vislumbrar o gesto depreciativo pelo qual é representado o Saci na tradição, já que seu aleijão é marca de diferença. Além disso, o título do poema bem pode ser lido como retextualização da obra de mesmo nome escrita por Monteiro Lobato. Se um ainda veicula imagens negativas, o outro restitui contornos e traçados positivos para o mito e, metonimicamente, para o coletivo negro. Ao contrário da concepção tradicional, o Saci ressignificado por Cuti não tem como finalidade acomodar e tranquilizar o Homem que vive num mundo inseguro, assustador e muitas vezes hostil.

Vejamos também outro diálogo proposto por Cuti em “Zumbi, or not Zumbi”. Temos em questão não só o Saci, mas Zumbi⁵³, e ambos entendidos enquanto personagens a serem ressignificados. Duas são as possibilidades de entendimento para Zumbi: o herói dos Palmares, que permanece no imaginário popular com inúmeras versões, todas elas falando da escravidão onde se sobressai um negro rebelde, que se impõe na história; e a outra é entender

⁵³ A palavra Zumbi, ou Zambi, vem do africano quimbando "nzumbi", e significa, grosso modo, "duende".

Zumbi como entidade que foi associada erroneamente ao Vodou, crença espiritual típica da região do Caribe. Esta entidade é essencialmente um ser humano morto que foi reanimado por meios sobrenaturais, criando insegurança e medo nos vivos. Como exemplo desses meios pode-se citar o ritual necromântico, realizado com o intuito maligno de servidão ao seu evocador. Pensamos que uma das maiores evidências do racismo à brasileira tem sido a maneira discriminatória como os significados do termo Zumbi são tratados em inúmeros campos do conhecimento. Piadas sobre a sexualidade do herói palmarino, o silêncio da mídia no que diz respeito ao reconhecimento de seu heroísmo, a total ausência ou presença insignificante em livros de História do Brasil e na Escola de debates sobre o herói Zumbi e a sua importância em Palmares, mesmo com a Lei 10.639, a ausência de conhecimentos sobre a entidade mitológica caribenha de mesmo nome do herói palmarino, mesmo não sendo ela parte de nossa cosmogonia, demonstram que o país ainda se encontra mergulhado em ignorância e preconceito étnico.

Talvez seja porque o discurso do preconceito à brasileira valha-se de uma ironia cínica, que o título do poema citado negocia os limites da paródia com a máxima modernista “Tupi or not Tupi”, mas valorizando o líder quilombola. É possível ler a aparição de Zumbi nas poesias de Cuti como símbolo de libertação e revelação. Se Zumbi pode ser entendido também como figura mitológica, qualquer que seja a sua acepção, uma vez que está presente no imaginário nacional, embora não com a intensidade merecida, podemos aproximá-lo ao Saci. Cuti propõe para ambos o intuito de relê-los, ressignificá-los, contrapô-los à mitologia instituída, retirar os “nós” que aprisionam o coletivo negro em representações negativas:

A ilusão é branca
e te abraça por todos os nadas
por mais que faças
uso de tuas máscaras

ao despertares ao som
- zumbii...
não te assustes
é o saci
caminhando com as duas pernas sobre as águas
apesar dos tubarões
e suas fúrias afiadas
(Cutí, 2002, p. 38)

Inicialmente, o poema denuncia a política do branqueamento que coloca o sujeito em constante posição de questionamento sobre sua identidade. Sabe-se, por exemplo, que a cor da pele negra era chamada nas eras colonial e imperial brasileira de “defeito de cor”. Este fato aponta efeitos nefastos para o coletivo negro. Muitos titubearam e ainda titubeiam quando interrogados sobre sua identificação étnica. Consuelo Dores da Silva, por exemplo, em *Negro, qual é o seu nome?* (1995), expõe as dificuldades que as crianças negras ainda têm hoje para assumirem a sua negritude em face do bombardeio de influências que depreciam a cor negra sua pele. No campo das Letras, o dilema identitário fez-se presente em Cruz e Souza e Lima Barreto, pois estavam envoltos por uma sociedade altamente racista e conservadora. Sabemos que foram consciências possíveis para a época, como mostrou Luiz Silva [Cutí], em *Consciência do impacto nas obras de Lima Barreto e Cruz e Sousa* (2005)⁵⁴. Poderíamos ainda falar em dilema identitário pensando em Oswald de Camargo, caso aliás pouco estudado com vigor.

Cuti constrói outra imagem do Saci, retira dele o caráter *trikster* que a tradição inculcou e suplementa a noção de herói. A imagem que abre a estrofe final do último poema

citado mostra uma cena vigorosa, triunfal: o caminhar sobre as águas do Saci, passando por cima “de tubarões” e “fúrias afiadas”. Esta imagem pode simbolizar um ato reconstitutivo da história ao apontar para a força da tradição afro-descendente, pois sempre se viu em lutas com a cultura branca e ocidental. Pensamos ser este gesto quilombola de resistência tanto um questionamento da versão atual da lenda do Saci quanto da mitologia clássica, entendida como alicerce da tradição.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier *et al* (2003, p. 376), as Fúrias, designação para os romanos, Eumênides para os gregos, eram personificações da vingança, semelhantes a Nêmesis. Enquanto Nêmesis punia os deuses, as Fúrias puniam os mortais. Eram três: Tisífone (Castigo), Megera (Rancor) e Alecto (Implacável). São representadas comumente como mulheres aladas de aspecto terrível, com olhos que escorrem sangue no lugar de lágrimas e madeixas trançadas de serpentes, estando muitas vezes acompanhadas por muitos destes reptéis. Viviam nas profundezas do hades, onde torturavam as almas pecadoras que eram julgadas por Hades e Perséfone. Nasceram das gotas do sangue que caíra sobre Gaia quando o deus Urano foi castrado por Cronos. Presentes desde as origens do mundo e apesar de terem poder sobre os deuses, não estão submetidas à autoridade de Zeus. Vivem às margens do Olimpo, graças à rejeição natural que os deuses sentem por elas (e é com pesar que as toleram, pois devem fazê-lo). Por outro lado, os homens têm-lhe pânico e fogem delas. Posto que o castigo final dos crimes, por mais horríveis que sejam, é um poder que não corresponde aos homens, estas três irmãs se encarregavam do castigo dos criminosos, perseguindo-os incansavelmente. São entidades justas, porém implacáveis; não se deixam abrandar por sacrifícios nem suplícios de nenhum tipo. Jamais levam em conta atenuantes e castigam toda

⁵⁴ Adélcio de Souza Cruz também discute a questão em *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema* (2002).

ofensa contra a sociedade e a natureza, como por exemplo, o perjúrio, a violação dos rituais de hospitalidade e sobretudo os assassinatos e crimes contra a família.

Ao colocar em contato o Saci caminhando por sobre tubarões e Fúrias, Cuti constrói a referida cena triunfal, marcada pela vitória da mitologia afro-brasileira. Distante do *trikster*, o Saci desta versão assemelha-se à figura do herói pois reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão “épica”, qual seja, a batalha simbólica pela afirmação da cultura afro-brasileira, relegada a segundo plano em nossa sociedade⁵⁵. A partir desta cena heróica, podemos dizer que o Saci desta versão pode suplementar a noção de herói tradicional ainda porque reúne capacidade de realizar proezas que exigem a abundância de algumas virtudes cruciais aos seus objetivos, tais como coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc., bem ao gosto do herói tradicional. Cremos não ser demasiado estendermos nossa reflexão e dizer que o Saci-herói, metonímia do coletivo afro-brasileiro, será tipicamente guiado por ideais de liberdade, fraternidade, sacrifício e justiça. Lembramos que o heroísmo é um fato profundamente arraigado ao imaginário e à moralidade popular. Feitos de coragem e superação inspiram modelos e exemplos em diversos povos de diferentes culturas, constituindo assim figuras arquetípicas. Situações de guerra, de conflito e de competição são ideais para se realizarem feitos considerados heróicos. A inspiração heróica surge muitas vezes a partir da problemática imposta por um ambiente ou situação adversa, cuja solução exija um feito grandioso ou um esforço extraordinário. A França dominada pela Inglaterra, por exemplo, fez surgir uma Joana d’Arc! A inspiração heróica surge também de uma necessidade de aceitar um desafio que pareça atraente. É o caso, por exemplo, de Teseu, personagem da mitologia grega, cujos atos heróicos foram inspirados

⁵⁵ cf. KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

pelo desejo de ser tão conhecido e admirado quanto seu ídolo, Hércules. Os autores afro-brasileiros tendem a enaltecer Zumbi, Ganga-Zumba, Luíza Mahin ou Chico Rei, entre outros.

Nas novas montagens de Cuti para o Saci, consideremos também a menção à totalidade do corpo, aludida na primeira e reinstituída na segunda versão. Esta atitude pode simbolizar a lembrança e a superação de várias fraturas culturais sofridas pelos negros durante o tempo. Por conseqüência, pensamos que os textos deixam perceber que o negro é “todo”, completo, não tipo degenerado, como durante muito tempo foi visto. Para Stuart Hall, o corpo representa uma tela em que se inscrevem inúmeras marcas da dominação, da rebeldia e da resistência. “Existem aqui [no corpo negro] questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora” (Hall, 2003, p. 343). Já nos são conhecidas as marcas de ferro quente, as máscaras de folha de flandres, que deixavam cicatrizes profundas, e a castração, o corte de orelhas ou dedos para marcar propriedade. O corpo negro foi violentado ao longo do tempo e muito dessa violência hoje se dá de forma simbólica. As piadas envolvendo o corpo negro ainda são recorrentes, bem como a associação dele à degeneração, doença, sujeira, feiúra, etc.

Nas poesias de Cuti, as formas de representação do corpo negro remetem ainda à contraposição ao que ele gosta de chamar “aprisionamento da ginga”. O autor procura insurreição contra imobilizações, recorrendo a ritmos, sonoridades, batuques, danças religiosas, entre outras fontes, como estratégia de elaboração simbólica.

Comumente, a representação tem sido entendida como forma elementar do que é inscrito nos variados sistemas do aparelho psíquico, especialmente o que for da ordem do recalque. No universo da Filosofia, tem sido entendida como o conteúdo/significado concreto de um pensamento qualquer. Já no sentido freudiano, o termo recebe modificações, pois o

psicanalista leva em conta a dimensão do inconsciente, manifestado pela linguagem. Desde de seus primeiros escritos, Freud relaciona a representação ao afeto. Assim, quando um acontecimento (trauma) revela-se para o sujeito como “inassimilável”, o afeto ligado a ele ou se desfaz ou é convertido em energia potencial, somática, formando o sintoma. Lembremo-nos de que a representação, no inconsciente, inscreve-se sob a forma de traço mnemônico. Sendo antes a representação de coisas ou fatos o que caracteriza o inconsciente, poderíamos talvez afirmar que o corpo tem conteúdo em forma de representações metonímicas em última instância. Nas palavras de Chemama,

o inconsciente tem como conteúdo ‘representações’ essencialmente visuais, imagens. Seria mais exato dizer que as representações só subsistem nos diferentes sistemas psíquicos (consciência) sob forma de traços mnésicos e que é, pois, como um sistema de escrita que deve ser pensado, pelo menos metaforicamente, o conteúdo do inconsciente. (Chemama, 2002, p. 192).

Para Chemama, o sintoma é a expressão do recalcado; a expressão tanto da realização de um determinado desejo quanto a de um “fantasma”, que serve em último fim para materializar o tal desejo (Chemama, 2002, p. 203). Daqui, depreendemos que a recorrência insistente ao corpo e metonímias por parte das poesias de Cuti funciona como um compromisso, um “dever” (Oliveira, 2006), na medida em que nele se expressa a tentativa de “cura” do sintoma e, logo, do recalque, que é histórico e, não raro, imposto pelo olhar do “branco” ou pelos constructos ideológicos de nossa sociedade, como a democracia racial, por exemplo.

Como já adiantamos, nossa leitura tenta se justificar localizando o período colonial brasileiro como gênese de vários recalques e sintomas incidentes hoje na coletividade afro-brasileira. Para tanto, devemos considerar dois eixos de análise: primeiramente, a formação social da colônia baseava-se no patriarcado, cuja percepção do mundo se restringia unicamente ao seu campo de visão, conforme apontou Sydney Chalhoub (2003); por outro lado, os negros eram vistos como ingênuos, desprovidos de intelecto. Sendo assim, dos perniciosos contatos entre brancos e negros é que nasceram os recalques. Um bom exemplo talvez seja pensar que o imaginário cultural associou ao corpo negro um conjunto de estereótipos negativos ligados à volúpia, ao prazer, à vigorosidade, à perversão, ao demoníaco, como já mostraram os trabalhos de Mussa (1989) e Proença Filho (2004). Logo, o corpo negro foi associado a uma gama de características negativas, uma tela de tudo aquilo considerado como negativo em nossa sociedade. Desta maneira, pensamos que a insistência do poeta em falar do corpo seja uma obrigação, um “dever de memória” e a poesia um suporte, uma espécie de divã social, pois assim como o consultório é o tempo/espaço para o tratamento dos sintomas e para a diminuição das angústias, a literatura o é para Cuti em certo sentido. Afinal, há muito o que falarmos ainda sobre a escravidão e seus fantasmas, talvez o grande trauma de nossas identificações. Muitos irão argumentar que a escrita afro-brasileira não passa de discurso da vitimização e que Cuti não foge disso. Nosso argumento, no entanto, é contrapositivo: quando adentramos livrarias e vemos um mundo de discursos literários sobre o holocausto temos “dever de memória judaica”, mas quando o negro fala de seus traumas é vitimização! Isso aponta para a sutileza do racismo verde-amarelo, aos nossos olhos, o mais eficiente do mundo, pois opera na ilusão da tolerância e jamais prevê a aceitação do negro,

além de armar para este várias ciladas no campo do simbólico. Como afirma Freud em “Escritores criativos e devaneios”:

uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga (Freud, 1969, p. 158).

O gesto de representação através de signos e redes semânticas, quando recai em estereótipos, acaba por repetir intencionalmente ou por deixar escapar traços inferiorizantes ao longo do tempo e do espaço, normalmente por meio de estruturas e registros discursivos mutantes, como a literatura. É neste sentido, pois, que destacamos a representação do corpo e metonímias como recusa a inscrições negativas. Muniz Sodré (1998) prefere dizer que há por parte do artista afro-brasileiro uma necessidade de conviver com o diverso, integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária. Retomando “Sou negro”, temos a imposição do “belo novo contra o velho belo imposto”, novo “rosto”, por meio das marcas fenotípicas negras: “negro e pronto!/ Beiço/ Pixaim/ Abas largas meu nariz/Batuca em mim meu rosto”. Aqueles que passaram pela diáspora ou originários dela teceram e/ou tecem ainda hoje assimilações e repúdios, negociações, ampliação ou redução de fronteiras e conceitos culturais, dissimulações e atos concessivos, processando, assim, uma forma de reconfiguração do espaço de origem. Os traços fenotípicos são constantemente tema da literatura afro-brasileira, pois o corpo carrega consigo marcas de atração e/ou repulsa, como também observaram os trabalhos de Stuart Hall (1999; 2003) e Homi Bhabha (2005).

Além do rosto, uma outra aparição metonímica do corpo bastante recorrente nas poesias de Cuti é o cabelo, marca diferencial entre o colonizador e o colonizado, senhor e escravo, branco e negro. Com o passar dos anos, o cabelo dos negros recebeu estereótipos que os desprestigiam e imputam-lhes caracteres negativos. Por outro lado, “o escritor afro-brasileiro, ao se referir ao seu cabelo, confere-lhe uma conotação política”, conforme mostra Nilma Lino Gomes (2006, p. 215). Vale destacar que os negros, sobretudo escravos, também criaram estereótipos para os brancos e talvez eles não estejam correntes hoje em nossa língua porque circularam com maior intensidade nas camadas desprovidas de poder ao longo dos tempos. O poema “Ferro”, por exemplo, denuncia a recusa/aceitação de si mesmo através da tentativa de minimizar as marcas da diferença/identidade afro-descendente por parte do sujeito, “racismo químico”:

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, 1982, p. 51)

O interessante é que o vocábulo “ferro” esteve e ainda está ligado a campos semânticos que remetem os descendentes de escravos a universos traumáticos, como por exemplo os ferros em que os cativos eram amarrados para serem açoitados, a máscara de flandres, que era de ferro, as bolas de ferro amarradas às pernas dos escravos para evitar-lhes a fuga, as

Instala-se no corpo negro um estado de tensão, devido às marcas fenotípicas pouco valorizadas na sociedade. O duplo aceitação e estranhamento de si nutre o poema, trazendo à baila, por um lado, a discussão sobre o “querer-se/gostar-se negro”, manifestado pelo posicionamento denunciativo do eu-poético. Por outro lado, o texto permite entrever o conflito interno vivido por aquele que titubeia diante de suas marcas corporais .

A pele, por exemplo, é evocada continuamente, vista como marca identitária, de posicionamento sócio político ou mesmo como bandeira. No poema “A minha pele”, notamos que a metonímia de corpo, pele, é vista muito próxima da definição dada por Nilma Lino Gomes (2006), pois passa pelo posicionamento e enfrentamento simbólico. A pele é um signo cujas redes semânticas se deslocam num emaranhado de possibilidades interpretativas que ativam no leitor temporalidades múltiplas de nossa história de contatos inter-étnicos e suas ressonâncias.

A minha pele é mais que pele
É carne, sangue, ossos, entranhas.

A minha pele
É hoje, amanhã e ontem.

A minha pele
É memória, sonhos,
Desejos escondidos em cada poro.

A minha pele
É manhã, tarde mas sobretudo noite.

A minha pele
É o ventre que dá à luz meus olhos.

A minha pele
É a eternidade de meus beijos maduros
De palavras novas.

A minha pele
É a porção infinita de olhos espiando.

A minha pele
É a pele do cosmos
ondeando aroma do futuro.
(Cuti, 1978, p. 42-43)

Já em “Coversa com a pele”, podemos observar uma postura reflexiva do eu-poético e, por que não, de seu coletivo, uma vez que o corpo pode bem funcionar em certo sentido como um interlocutor. O poeta confessa a si próprio seus desejos, angústias, sofrimentos, enfim, traumas passados que precisam ser falados para serem superados. O suporte poético (verso) parece ser o mais adequado pois ele permite tanto o deslocamento dos significantes em redes várias como maior abertura interpretativa aos leitores. Novamente, a pele é um signo de resistência que traz em si temporalidades várias, tensões passadas, presentes e futuras, traumas que precisam ser superados e, por isso mesmo, falados de alguma forma.

Pele da minha pele
onde queima odiado o retraimento em angústias
fervendo ao tocar no ar indeciso
sangue do meu sangue
misturado no crepúsculo
na fuga da meia noite
com ondas brancas do dia
nas sexuais aberrações coloniais
pendentes do fogo sífilítico da história
na varanda marítima da minha casa,

Pele da minha pele tinta do espírito
amável lençol chicoteado
com o derradeiro tiro na Serra da Barriga
que fez tombar o corpo negro de Palmares
sobre a poça de sangue do futuro abandono...
(Cuti, 1978, p. 46)

Vale destacar ainda a possibilidade de lermos a pele tanto como símbolo étnico quanto paródico da pátria. Em “Porto-me estandarte”, o eu-poético, por um lado, solidifica a pele como marca identitária e, por outro lado, denuncia a ausência de um projeto nacional que prime pela inserção do negro. Historicamente, somos convidados a viajar ao século XIX, logo depois do 13 de maio de 1888, quando, em vez de inserir o liberto nas engrenagens sociais, preferiram os dirigentes a importação de mão de obra européia, no intuito de “melhorar a raça”, conforme apontou Célia Maria Marinho de Azevedo (1987). As ressonâncias são óbvias mas pouco discutidas por nós, pois a nação brasileira ainda não conseguiu superar o trauma da escravidão. Talvez seja ainda difícil falar sobre um assunto que faça com que todo brasileiro reveja sua posição na pirâmide social e os motivos pelos quais cada qual se encontre onde esteja hoje nesta pirâmide.

Minha bandeira minha pele
não me cabe hastear-me em dias de parada
após um século de hipócrita liberdade vigiada
minha bandeira minha pele

não vou enrolar-me, contudo
e num canto
acobertar-me de versos

minha bandeira minha pele

fincado estou na terra que me pertença
fatal seria desertar-me
alvuras não nos servem como abrigo

miçangas de lágrimas
enfeitam o país
das procissões e carnavais

minha bandeira minha pele

de resto
é gingar com os temporais.
(Cutí, 2002, p. 46)

tradição literária de exploração incisiva da sonoridade lingüística, tão corriqueira na África, relida pelos modernos Mallarmé, Rimbaud, Joyce, pelo simbolista brasileiro Cruz e Souza, desaguando em Manuel Bandeira, dentre outros. O que o autor afro-brasileiro instaura é um jogo dialógico entre textos, por *dentro e por fora* da tradição instituída. Du Bois (1995, p. 2) caracteriza este ato como *double-voiced*, ou seja, produção artística simultaneamente herdeira e resultante de matizes culturais tanto de origens africanas, modificadas ou não nas diásporas, quanto de origens ocidentais igualmente reelaboradas. Tem-se assim a afirmação de um sujeito/corpo que se sabe híbrido, multifacetado, múltiplo, fragmentado. Como diria Merleau-Ponty, “se o corpo pode simbolizar a existência, é porque ele a realiza e é sua atualidade” (Merleau-Ponty, 1971, p. 175).

Como pudemos perceber, as escolhas lexicais vêm potencializadas de sentido, cabendo direcionarmos brevemente o olhar às construções metafóricas do poeta. A sintaxe poética é desmembrada ou reduzida a *outras* expressões, a *outras* redes semânticas. A metáfora, comparação implícita, é aplicada de uma nova maneira, de uma *outra* maneira, que evita o termo de comparação natural e “força uma união irreal daquilo que real e logicamente é aparentemente inconciliável” (Friedrich, 1991, p. 18). No momento em que os textos de Cuti movem-se reiteradamente por um caminho pleno em metáforas, ativa-se uma segunda ou terceira ou infinita rede compreensiva, aparentemente alheia à primeira, à qual interessa mais a violência do choque das duas camadas implicitamente comparadas entre si. Referentes são aproximados devido ao desejo do poeta da exploração imagística entre os caracteres comuns entre os signos em jogo, a fim de solidificar sua enunciação interior. Em outras palavras, confirmar que o sujeito étnico que emana do texto é afro-brasileiro, produto de uma subjetividade afro-brasileira. Em “Sopro natural”, temos uma sucessividade de metáforas que

buscam mostrar a multiplicidade do eu-poético assim como dilacerar as amarras estereotípicas nas quais o negro foi preso no passar dos tempos:

eu sou
(...)
o olho arregalado da noite
seguindo a ginga manca do mundo
sou a cara de dentro
o grito da fala que gemeu no fundo do quintal
a fogueira que se planta guerreira
no jardim a opressão
(Cuti, 1982, p. 33)

Observa-se neste fragmento o eu-poético sendo comparado à surreal imagem do “olho arregalado da noite”, ou seja, ao responsável pela percepção dos fatos, por exemplo. Aqui temos a possibilidade de aproximar o poeta ao *griot*, pois ambos parecem deter a faculdade da visão onisciente, onipotente e onipresente, sendo “a cara de dentro”, a perspectiva interior. Ambos são vozes contra a opressão, “fogueira que se planta guerreira” a iluminar a luta pela afirmação de si e do coletivo afro-descendente. Neste texto não cabem metáforas essencialistas, mas aproximações com elementos de intensa carga semântica, o que indica a ativação de uma rede semiótica positiva ao negro. Nem “negão”, nem “neguinho”, mas “um gigante bocejo dum grão rebelde de terra” (*idem*). A palavra poética de Cuti é parte de todo um coletivo descendente de escravos que tem-se afirmado enquanto sujeito de si, minando por dentro e por fora as paredes do discurso e das representações essencialistas, tão correntes na famigerada democracia racial ou no racismo à brasileira. Nas palavras de Zilá Bernd,

os mecanismos que regem a construção do discurso literário negro correspondem ao que Deleuze e Gattari 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 a desterritorialização e desvendar as ‘palavras de fogo, agasalhadas, trementes, na memória do Quilombo’ escamoteadas da ‘letra escrita dos homens’ (Bernd, s/d, p. 23).

Reiteramos o projeto poético de reversão de estereótipos negativos, instaurados que estão na linguagem, o que cremos ser possível através de uma perspectiva enunciativa interna, isto é, um sujeito étnico afro-descendente a conduzir as malhas textuais, criando, assim, *literatura afro-brasileira*.

4. ÚLTIMAS PALAVRAS

4.1 AUTORES SUPLEMENTARES

À guisa de conclusão, recorramos aos aspectos principais após este trabalho comparativo. Em primeiro lugar, destaque-se o projeto político-participativo dos dois artistas.

Castro Alves mostra-se como o vate, o vidente, o condutor das massas, preocupado que estava em despertar consciências para o drama da escravidão. Os poemas condoreiros, tributários à literatura de tese insurgente no Brasil desde a década de 1850, carregam consigo intenções que transcendiam os objetivos estéticos, pois também eram político-pedagógicos ao denunciarem o drama particular/público da escravidão. Muitos de sua época assumiram postura parecida, mas o poeta baiano foi o primeiro a conferir “humanidade” aos escravos de seus textos. Os poemas situam-se numa técnica semelhante à teatral: inicialmente, ambiente e personagens são apresentados e em seguida a tensão tende a crescer, aproximando o sublime do grotesco.

O negro figura somente enquanto cativo. No entanto, em alguns momentos a condição humana é respeitada, o que é um avanço; em outros, há petrificadas visões sobre os escravos, o que ainda reproduz a ótica senhorial do século XIX. O campo semântico que circunda o negro nos textos de Alves perpassa o avanço e o retrocesso, ao mesmo tempo. Os valores veiculados pelos textos passam pelos ideais de liberdade e fraternidade, mas não de igualdade, haja vista que também deixam transparecer uma consciência culpada, lapsos discursivos da Casa-Grande. Os textos pretendiam/pretendem ser uma voz em favor do negro; há, no entanto, o risco de acabarem por representá-lo de maneira “estereotipada”, limitada, vista “de fora”. Tal fato fabrica também uma semântica contrária à valorização do negro, pois pode

paralelamente reforçar alcunhas inferiorizantes. Dessa forma, o negro em Alves figura como tema, objeto literário.

Pensamos que isso tenha ocorrido pelo fato de o poeta baiano assumir-se como branco e não como afro-brasileiro. Por mais que ele mesmo representasse, aos nossos olhos, a mais alta voz da elite contra as atrocidades da abolição, faltou-lhe a condição, a subjetividade, a trajetória, a experiência negra, uma vez que a escrita afro-brasileira passa por uma temática negra e, sobretudo, por um ponto de vista negro e interior. O segundo aspecto ressaltado não concerne a Alves. Cremos ser necessária uma subjetividade negra para criar arte negra. O poeta condoreiro, paradoxalmente, ao construir uma poética abolicionista deixou transparecer em sua constituição, mesmo não sendo intenção, elementos que encerram o escravo ainda numa condição de *outro* discursivo.

O poeta (todo poeta) é arrebatado pelos significados embutidos no tempo e no espaço em que atua. É de conhecimento que existem sempre significados suplementares sobre os quais não se tem controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas de criar universos estáveis. Queremos ressaltar, neste ponto, o desejo de não desmerecer o esforço do poeta condoreiro ao tratar o negro. Alves foi *consciência possível* e avançadíssima para a época. Além do mais, sabe-se que não somos por completo os autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Utilizamos-nos da linguagem para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras previamente existentes, as quais determinam os sistemas de significados de nossa cultura. A linguagem é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Isso significa dizer que a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais são

ativados com suas conotações mais variadas no tempo e no espaço. Castro Alves foi até onde pôde.

Cuti preocupa-se também com as questões pertinentes à afro-brasilidade, como por exemplo, a formação de seus leitores. Sua prática poética suplementa-se com os adjetivos política e pedagógica. O “*griot* contemporâneo” também caminha no sentido da condução de negros e “brancos” rumo a conscientização da problemática racial brasileira. O sujeito étnico nas poesias do autor paulista evidencia o desejo político, estético, pedagógico e social de contribuir para que afro-brasileiros despertem a atenção para a necessidade de lutar contra o racismo e a discriminação a fim de reverter os mecanismos étnico-segregadores utilizados pela sociedade brasileira nas suas práticas e discursos ao longo da história.

Quanto às estratégias adotadas pelo poeta paulista encontramos a reconstrução de uma origem cultural de bases africanas, valorização de costumes e outras tradições herdadas de África, ressignificação de palavras, desconstrução de estereótipos negativos, o resgate de episódios históricos ou lendários que evidenciam o comportamento heróico de negros na história do Brasil bem como de personagens folclóricos e o trabalho de conscientização do negro no Brasil para a urgente necessidade de assumir sua identidade afro-brasileira, insurgir-se contra o racismo e disputar o acesso e a permanência nos territórios do poder. A experiência/consciência enquanto negro é fator responsável pela postura combativa, firme em assumir-se e gostar-se. Além disso, há uma luta pela valorização de seu coletivo. O ponto de vista é interno. Representa a visão de mundo do poeta, mas também pode se alinhar à visão de muitos de seus irmãos de cor. Trata-se, pois, de literatura *afro*-brasileira, não apenas de literatura brasileira. O negro figura, portanto, como sujeito.

Por fim, pensamos os autores em questão como suplementares, já que os projetos literários de ambos se tocam, pois motivados por princípios, meios e fins determinados e específicos, como por exemplo, a motivação política, tanto de suas vidas quanto de suas literaturas, entendidas como parte de uma missão interventora na sociedade. Cada qual valendo-se das possibilidades, procedimentos estéticos, méritos e deméritos de seu tempo, seqüestram a lírica para tê-la como arena de lutas, tais como existem no campo social. Certamente a condição de cada qual determina o local enunciativo de cada um, o que terá como ressonância os valores que cada discurso veicula e as imagens representativas de negros que demonstram.

No entanto, algumas perguntas ainda ressoam ao fim desta empreitada, cujo propósito jamais foi esgotar os debates sobre as produções literárias dos dois autores em questão:

1) Os textos de Alves obtiveram bastante amplitude no que diz respeito à divulgação somente por seu indiscutível valor estético ou por que, paralelamente, veiculam estereótipos?

2) Os poemas de Cuti, alicerçados no protesto, embora já evoluindo para uma tendência mais “universalista”, não reduzem o universo de leitores àqueles, num primeiro momento, diretamente ligados ao campo das alteridades?

Estas perguntas pedem um outro momento de pesquisa, um outro tempo de investigação, o que aqui não foi possível. Por enquanto, elas soarão como convite ou provocação à abertura de caminhos no campo dos Estudos Literários. Provisoriamente, tendemos dizer que Alves obteve sucesso primeiramente por seu incontestável valor estético; no entanto, no país do racismo cordial, os lapsos autoritários, típicos do patriarcado brasileiro,

devem também ter contribuído para sua divulgação. Com isso, os estereótipos são veiculados de geração para geração.

Pensamos também que a produção literária oriunda das margens sociais possa instaurar uma espécie de “cilada da diferença”, ou seja, obter como leitores mais imediatos representantes das próprias margens e da crítica especializada em estudos das alteridades. Muitos vão dizer que os textos circularão apenas num restrito circuito. Preferimos defender a tese de que, ao criarem objetos artísticos, as margens também criam o que Umberto Eco chama de “leitor modelo” e também seus espaços de divulgação e consagração, o que não limita definitivamente a circulação dos textos.

5. REFERÊNCIAS

- ABRANS, M.H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Editorial Nueva, 1953.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2004. 17 ed.
- ALENCASTRO, Luis Felipe. “Geopolítica da mestiçagem”. In *Novos Estudos* 11. São Paulo: CEBRAP, 1985. p. 49-63.
- _____. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Castro Alves, o artista*. São Paulo: Pannartz, 1990.
- ALVES, Miriam; XAVIER, Arnaldo & CUTI [Luiz Silva] (orgs.). *Criação crioula, nu elefante branco*. São Paulo: IMESP, 1987.
- ALVES, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.
- AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Martins editora, 1945.
- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo (1833-1838/1878-1881)*. São Paulo: Cultrix, 1973. 4 ed.
- ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”. In ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974. p. 109-123. 5 ed.
- AUGEL, Moema Parente. “Angústia, revolta, agressão e denúncia: a poesia negra de Oswaldo de Camargo e Cuti”. In BREMER, Tomas & RIVERO, Julio Penate (orgs.) *Literatura más allá de la marginalidad*. Neuchâtel: Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina, 1988. p. 130-148.
- _____. “A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea”. In *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO/UFBA, 1997. n. 18/19. p. 183-199.
- AZEVEDO, Vicente. *O poeta da liberdade*. São Paulo: Clube do livro, 1971.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. M.E.G. Gomes.
- BALANDIER, Georges. “O poder em cena”. In QUEIROZ, Renato da Silva (org.). *Um mito bem brasileiro*. São Paulo: Livraria e editora Polis Ltda, 1987.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d. 10 ed.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Mosaico, s/d.

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo. Brasiliense, s/d.
- _____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2005. 2 ed.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: ed. UnB, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. 2 ed.
- BRAYNER, Sonia. “Polarizações semânticas em *Espumas flutuantes*”. In GARCIA, Angela Silveira Dias *et al* (org.). *Estudos de literatura brasileira - 1*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, Setor de Literatura Brasileira/Departamento de Letras Vernáculas, 1985.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. Trad. Marta Kirst.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UnB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Resende Costa & Vera Whately. 2.ed.
- BUENAVENTURA VIDAL, Nicolás. “Viaje a la tierra de los *griots* (Costa do Marfim, Mali, Burkina Faso)”. In *América Negra*. Bogotá: ed. de la Pontificia Universidad Javeriana, 1995. n. 10. p.175-190.
- CALMON, Pedro. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: José Olympio/ MEC, 1973.
- _____. *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v. 2.
- CARNEIRO, Edison. *Castro Alves – ensaio de compreensão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- _____. *Antologia do negro brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1950.
- _____. *Castro Alves - uma interpretação política*. Rio de Janeiro: Andes, 1958.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1953.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. 6 ed.

- CASTELLO, José Aderaldo. *Literatura brasileira – origens e unidades*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes médicas, 2002. Trad. Francisco Franke Settineri.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos & SILVA, Vera da Costa e. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 18 ed.
- COELHO, Eduardo Prado (org.). *Estruralismo – antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugália, 1968.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. Dissertação de mestrado.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- CUTI, [Luiz Silva]. *Poemas da carapinha*. São Paulo: ed. do autor, 1978.
- _____. *Batuque de tocaia*. São Paulo: ed. do autor, 1982.
- _____. *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*. Belo Horizonte: Mazza edições, 1987.
- _____. “Castro, ouves a poesia negra”. In Scripta (Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Puc Minas). Belo Horizonte: ed. PUC Minas, 1998. v. 1. n. 2, p. 201-210.
- _____. *Um desafio submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*. Campinas: Unicamp, 1999. Dissertação de mestrado.
- _____. *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2002.
- _____. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de doutorado.
- _____. *Negroesia*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, 1971. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades* (ensaios). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

DU BOIS, William. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. Trad. Heloisa Toller Gomes.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Trad. Pérola de Carvalho.

ELIOT, T.S. *Selected essays*. London, 1932. (Mimeo).

FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. London: Pluto press, 1991.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lana & FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: editora PUC Minas & Mazza edições, 2002.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário brasileiro Globo*. São Paulo: Globo, 1990. 14 ed.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; ANJOS, Margarida dos & FERREIRA, Marina Baird. *Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 3 ed.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. “Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?”. In SOUZA, Florentina & LIMA, Maria Nazaré (orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 46 ed.

FREUD, Sigmund. *Obra completa IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Trad. Jayme Salomão.

GATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GLISSANT, Édouard. *Les discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos de identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Núbia Pereira M. & PEREIRA, Edimison de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte: Mazza edições, 1982.

GRADEN, Dale T. “História e motivo e ‘Saudação a Palmares’, de Antônio Frederico de Castro Alves (1870)”. In *Estudos Afro-asiáticos*. Rio de Janeiro: CEEA, 1993. n. 25.

GUINSBURG, Jaime (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 4 ed.

HAAL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1999. 3 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro

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

HOBBSAWM, Eric. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 3 ed.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das letras, 1996. 26 ed.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: UCAN/Aeroplano editora, 2000.

IANNI, Octavio. “Literatura e consciência”. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (Ed. Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura)*. São Paulo: Edusp/CNPq, 1998. n. 28.

IGLESIAS, Francisco. *Historia política de Brasil*. Madrid: Mafre, 1992.

IGLESIAS, Francisco *et al.* *O Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. v.3. 7 ed. (*Historia geral da civilização brasileira*. t. 2. v. 3.).

KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1984. Trad. Geoff Bennington & Brian Massumi.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1961. 10 ed.

_____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1961. v. 2.

LOBO, Luíza (org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, s/d.

LOPES RODRIGUES, H. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: Pongueti, 1974.

- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 2 ed.
- MAGALÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: INL, 1986.
- MATOS, Edilene. *Imagens fragmentadas de um mito: Castro Alves*. São Paulo: PUC-SP, 1999. Tese de Doutorado.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec/ Instituto nacional do livro, 1987.
- MELLO, José Barbosa. *História das lutas do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: ed. Leitura, s/d.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MUSSA, Alberto Baeta N. “Estereótipos do negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica”. In *Estudos afro-asiáticos 16*. Rio de Janeiro: CEAA-UCAM, março de 1989.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escritas anfíbias: estética e política em poemas de Solano Trindade, Cuti e Conceição Evaristo”. In *Anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/ II Seminário Internacional Mulher e Literatura – ANPOLL*. Rio de Janeiro, 2005. p. 1329-1340.
- _____. “Motivação memorialística em *Sanga*, de [Luiz Silva] Cuti”. In *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. v. 31. n. 51. p. 23-32.
- _____. “A configuração do sujeito literário em [Luiz Silva] Cuti”. In www.lettras.ufmg.br/literafro.
- _____. “A cor da diferença: uma leitura das poesias de Cuti”. In www.lettras.ufmg.br/literafro.
- PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves – o poeta e o poema*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson editores, 1947.
- _____. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: Jackson, 1944.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Contemporary brazilian poetry: invention and freedom in the afro-brazilian cultural tradition”. In *Journal of latin american cultural studies*. London: King’s College, 1996. vol. 5, n. 2, p. 139-154.
- _____. “Panorama da Literatura Afro-brasileira”. In *Callaloo*. vol. 18. n. 4. New York: John Hopkins, 2000. p. 1036-1040.

PIRES, Rosane de Almeida. *Narrativas Quilombolas: Negros em contos, de Cuti e Mayombe, de Pepetela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1998. Dissertação de Mestrado.

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

RANGEL, Paschoal. “Castro Alves: a poesia e o poeta – um ensaio de interpretação”. In RANGEL, Paschoal. *Ensaio de literatura: uma introdução a 16 autores brasileiros*. Belo Horizonte: ed. O lutador, 1984. p. 147-271.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos negros 1*. São Paulo: ed. dos autores, 1978.

_____. *Cadernos negros 24*. São Paulo: ed. dos autores, 1991.

_____. *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1982.

SADER, Emir S. (org.). *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003. v. 1. 1 ed. Trad. Luiz Bernardo Pericás.

SAID, Edward W. & BOTTMAN, Denise. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1995

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

SANTOS, Rita de Cassi. “Castro Alves: o negro e a identidade nacional”. In *Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB*. Brasília: UnB, 2000. v. 10. n. 9. p. 29-39.

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

SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil: ensaio etno-sociológico*. Rio de Janeiro: MEC/ Serviço de documentação, 1959.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. “Negrismo y negritud”. In ZEZ, Leopoldo (org.). *Historia y cultura en la consciencia brasileña*. Ciudad del México: Instituto Panamericano de Geografia e Historia/Fondo de la Cultura Económica, 1993.

SELIER, Phillippe. “Mito literário”. In *Litterature*. Paris: Larousse, 1984. n 55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: editora da UNICAMP, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. “Com quantos mitos se faz a realidade?”. In BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. XXV.

SILVA, Consuelo Dores. *Negro, qual é o seu nome?*. Belo Horizonte: Mazza edições, 1995. 2 ed.

SILVA, Alberto da Costa e. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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

SOUZA, Florentina & LIMA, Maria Nazaré (orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

SULEIMAN, Susan. *Le roman à these: ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

TELLES, Eduardo. *Castro Alves e o sonho de liberdade*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ Fundação Cultural do estado da Bahia, 2001.

TOLLER GOMES, Heloísa. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: ed. Atual, 1988.

_____. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos EUA*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ/EDUERJ, 1994.

www.lettras.ufmg.br/literafro

www.luizcuti.silva.non.br

www.quilombhoje.com.br