

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Dea Merlini

NÃO IDENTIDADES QUE DEFINEM
PARA UMA LEITURA CONTRAPONtual DA
ANTROPOFAGIA
A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA DE
AUTORIA NEGRA

**Tese no âmbito do Doutoramento em Pós-Colonialismos e
Cidadania Global orientada pela Professora Doutora Catarina
Isabel Martins e pela Professora Doutora Raffaella Andréa
Fernandez e apresentada à Faculdade de Economia da
Universidade de Coimbra.**

Dezembro de 2021



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Dea Merlini

NÃO IDENTIDADES QUE DEFINEM
PARA UMA LEITURA CONTRAPONtual DA
ANTROPOFAGIA
A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA DE AUTORIA
NEGRA

Tese no âmbito do Doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global orientada pela Professora Doutora Catarina Isabel Martins e pela Professora Doutora Raffaella Andréa Fernandez e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2021



A presente tese resulta do trabalho desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutoramento com referência PD/BD/114070/2015, financiada por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Catarina, pelo rigor e exatidão com os quais guiou este trabalho. Por me ter aconselhado direções de investigação profundas e pertinentes e pela complexidade e densidade que deu à minha pesquisa, através dos seus comentários precisos.

À minha orientadora Raffaella, porque me abriu um mundo de investigações e experiências ao qual nunca teria tido acesso sem você. Obrigada também por ter dado à minha tese um elemento de vivência que pode não ser visível a quem a leia, mas está bem presente nas minhas lembranças.

Alla mia famiglia, strana e sgangherata, che non mi ha mai reso la vita facile, ma mi ha costretta a imparare a non fidarmi delle soluzioni semplici e a questionare su tutto, sempre.

A mia madre, perché quando ero ancora troppo piccola per capirlo mi hai fatto vedere *Piccole donne* e non *Cenerentola*. Forse il mio amore per la letteratura e tutta la mia vita professionale affondano le loro radici in quella scelta. Grazie per avermi insegnato a non accontentarmi mai e a difendere con le unghie e con i denti il mio diritto a sognare una vita incredibile.

A mia nonna Anna, perché senza la tua previdenza e la tua saggezza da contadina risparmiatrice non avrei saputo come mantenermi in questi due anni senza borsa.

A mio padre, per i momenti in cui ci siamo visti davvero e riconosciuti, per non aver mai intralciato il mio cammino anche quando poteva sembrarti lontano e difficile.

A mio fratello, per la lunga strada fatta insieme per liberarci di eredità scomode e sbarazzarci di tanti “destini”.

A Stefano, perché con e contro di te ho imparato a conoscermi e ad accettarmi per quella che sono.

À Sofia, minha “alma gémea”, porque sem ti nunca teria sobrevivido nem ao primeiro ano de doutoramento. Pelos mundos que me abriste, as conversas com as quais nos sondámos a alma inteira, as gargalhadas. Obrigada sobretudo pelo exemplo da teimosia com a qual consegues ficar humana numa vida de tarefas e prazos, sem abandonar a tua maravilhosa loucura e o assombro sincero pela beleza do mundo e das pessoas.

All’Orsi, perché sono state le tue parole a darmi la spinta per portare a termine questa impresa (e non è la prima volta). Grazie per essere il detonatore delle mie migliori energie, benzina pura per ogni mio slancio e terreno solido da cui prendere la rincorsa. Grazie perché con te ogni scelta perde un po’ del suo peso, perché non può andare mai davvero male finché siamo insieme.

A Bea, per i vocali chilometrici in cui ci siamo messe a nudo in tutte le nostre piccolezze e le nostre paure, per un percorso di crescita in cui mi sei stata compagna, specchio e confronto. Un percorso che è cominciato tanti anni fa, nelle stanze di un collegio in cui facevamo notte a bere caffè e cioccolato; una ricerca fatta mano nella mano sul vero significato di sentirsi a casa.

A Carla, per quel riconoscimento profondo avvenuto tutto d'un tratto in una notte che non ho mai scordato. Per quel filo rosso che sembra congiungerci sempre, ovunque andiamo, e mi fa pensare a te come a una sorella dell'anima.

A tutta via Rismondo, e in particolare a Claudia, per tutte le volte che mi hai aperto la porta di casa, dandomi un tetto, affetto e leggerezza nei momenti in cui mi sono sentita più persa.

A Jack, Mari e Robi, la mia famiglia romana, per la quarantena più bella che si possa desiderare. Per le chiacchierate, i bicchieri di vino, i canti sul terrazzo, le "trashate", i pranzi pasquali a base di vongole e cervello d'agnello. Grazie per come siamo riusciti a costruire un angolino di bellezza e di gioia e in un tempo e un mondo difficili.

A Ciro Menotti, Exploit, Tijuana e a tutte le persone meravigliose che ci sono passate, a voi devo il meglio della mia cultura più che a qualsiasi libro o università. Grazie per avermi insegnato che si argomenta davvero bene solo quando lo si fa insieme e per cambiare il mondo.

Às minhas companheiras e companheiros de doutoramento, porque puseram em cheque todas as minhas certezas. Graças a vocês descobri que o mundo é muito maior que a minha pequena experiência de pesquisadora branca europeia. Obrigada por me restituírem o encantamento e a consciência de que vou ter sempre muito, muitíssimo a aprender.

A Vale e Fede, perché senza di voi la Scuola Normale sarebbe stato un inferno e sarei scappata dall'università a gambe levate senza mai arrivare a discutere un dottorato. Grazie per essermi stati accanto in anni segnanti e difficili e avermi aiutato a non perdere la fiducia nei rapporti umani in un mondo di competizione e ansia sfrenate.

RESUMO EM PORTUGÊS

Este projeto pretende construir um contraponto entre a Antropofagia e a literatura brasileira de autoria negra, coligando-as respetivamente com os imaginários da mestiçagem e da consciência negra, para interrogar os processos de construção e negociação de uma ideia de nação brasileira. A metáfora da “antropofagia”, cunhada por Oswald de Andrade para simbolizar o processo de apropriação da cultura do colonizador pelos colonizados, foi revolucionária por ter colocado uma identidade heterogénea, fluida e anticartesiana como sendo o cerne da nacionalidade brasileira. Isto parecia desconstruir um ideal eurocêntrico de nação, em que esta era concebida como fixa e homogénea, mas, ao mesmo tempo, abria possibilidades para conceptualizar mecanismos muito refinados de governo das diferenças. O imaginário antropofágico encontra hoje possibilidades de questionamento e de deslocamentos dentro da literatura produzida por escritores e escritoras afrodescendentes. Estes/as remetem-se a formas de essencialismo estratégico, retomando a discussão sobre a identidade brasileira a partir da perspectiva de sujeitos racial e etnicamente marginalizados dentro da sociedade, bem como na narrativa nacional.

Palavras-chave: autoria, raça, nação, cânone literário, Epistemologias do Sul.

RESUMO EM INGLÊS

This project aims to build a counterpoint between Antropofagia and Afro-Brazilian literature, linking them respectively with the imaginaries of mestizaje and black consciousness, in order to interrogate the processes of construction and negotiation of an idea of the Brazilian nation. The metaphor of “anthropophagy”, coined by Oswald de Andrade to symbolise the process of appropriation of the coloniser's culture by the colonised, was revolutionary for having placed a heterogeneous, fluid and anti-Cartesian identity as the core of Brazilian nationality. This seemed to deconstruct a Eurocentric ideal of the nation, in which it was conceived as fixed and homogeneous, but at the same time opened up possibilities for conceptualising very refined mechanisms of governing differences. Today, the anthropophagic imaginary finds possibilities of questioning and displacement within the literature produced by writers of African descent. The latter refer to forms of strategic essentialism, resuming the discussion on Brazilian identity from the perspective of racially and ethnically marginalized subjects within society as well as in the national narrative.

Keywords: authorship, race, nation, literary canon, Epistemologies of the South.

O nada e o não,
ausência alguma
borda em mim o empecilho.
Há tempo treino
o equilíbrio sobre
esse alquebrado corpo,
e se inteira fui,
cada pedaço que guardo em mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que me resta
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje,
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.
(Evaristo, 2017b: 12)

ÍNDICE

Introdução	1
1. O pensamento social brasileiro e a construção da nação.....	15
1.1. <i>Casa-grande & senzala</i> , de Gilberto Freyre.....	17
1.2. O colonialismo português e a semiperiferia.....	24
1.3. <i>Raízes do Brasil</i> , de Sérgio Buarque de Holanda	27
1.4. <i>O que faz o Brasil, Brasil</i> , de Roberto DaMatta	32
1.5. <i>O povo brasileiro</i> , de Darcy Ribeiro	39
2. O cerne da questão: a raça	47
2.1. Raça, etnicidade, identidade	47
2.2. O pensamento racista brasileiro.....	50
2.3. O “racismo à brasileira”: um “racismo de marca”	60
2.4. As conexões entre raça, classe e gênero: linha da cor e interseccionalidade	64
3. A construção da nação na literatura: Antropofagia e Modernismo	72
3.1. Cânone literário e nação.....	72
3.2. Modernismos.....	75
3.3. Interpretações do cânone literário brasileiro.....	80
3.4. O Modernismo brasileiro.....	84
3.5. A Antropofagia.....	91
4. <i>Macunaíma</i> : rumo a uma identidade brasileira	105
4.1. Características gerais do livro	108
4.2. Um herói sem nenhum caráter num mundo sem nenhum caráter: <i>Macunaíma</i> como <i>myse en abyme</i> de uma “identidade na não identidade”	115
4.3. A questão da raça	122
4.4. Para concluir	124
5. Intelectuais e movimentos negros	127

5.1. O “Atlântico negro” e a construção transnacional da <i>blackness</i>	127
5.2. Negritude e consciência negra: conceitos em trânsito	130
5.3. <i>Standpoint</i> e lugar de fala: a tomada de palavra das mulheres negras	140
5.4. Movimentos negros brasileiros	144
6. A literatura tem cor?	150
6.1. Coletivos de escritores e editoria independente. O caso de Quilombhoje e <i>Cadernos Negros</i>	154
6.2. Sistematização crítica e antologias.....	162
6.3. Literatura negra, de autoria negra ou afro-brasileira?.....	167
7. Autoras negras: construindo outras narrativas para a população afrodescendente no Brasil	175
7.1. Conceição Evaristo.....	175
7.1.1. <i>Ponciá Vicêncio</i> : características gerais do livro.....	181
7.1.2. A hereditariedade da ferida colonial	188
7.1.3. A questão do gênero em <i>Ponciá Vicêncio</i>	194
7.1.4. Apropriar-se das armas do opressor. Da violência à escrita.....	199
7.1.5. Para concluir.....	202
7.2. Miriam Alves	203
7.2.1. <i>Bará: na trilha do vento</i> : características gerais do livro.....	206
7.2.2. Tempo cíclico: tempo pós-colonial	215
7.2.3. Uma história de felicidade: para uma narração alternativa dos afro-brasileiros	218
7.2.4. Beleza e elegância de corpos negros	221
7.2.5. Para concluir.....	224
7.3. Cidinha da Silva	225

7.3.1. <i>Cada tridente em seu lugar e outras crônicas</i> : características gerais do livro	227
7.3.2. Textos sobre os orixás	231
7.3.3. Textos sobre amor e sexualidade.....	235
7.3.4. Textos sobre relações intergeracionais.....	239
7.3.5. Textos sobre racismo e violência estrutural da sociedade brasileira	242
7.3.6. Para concluir.....	249
Conclusões gerais.....	250
Bibliografia.....	256

Introdução

Há já cerca de 50 anos, a literatura e o conjunto dos fenómenos culturais começaram a ser reconhecidos e estudados de uma perspetiva política, nomeadamente no quadro dos *Cultural Studies* (cfr. Ramalho & Ribeiro, 1998/99) e dos Estudos Pós-Coloniais. Segundo Edward Said, “[...] ideas, cultures, and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power, also being studied” (Said, 1979: 5). Com estas palavras, o autor exprime a ideia do cariz político intrínseco aos fenómenos culturais, o qual se manifesta num conflito entre narrativas que traduz as relações de poder vigentes numa determinada sociedade.

Como afirma Jacques Rancière, a política é, antes de tudo, uma forma de conferir sentido aos dados da experiência sensível. “It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them” (Rancière, 2010: 152). Considerando esta conceção ampla do que é político, a literatura é uma arena fundamental em que diferentes sujeitos podem reclamar o seu direito a aparecer e a definir o que pode ser visto e dito dentro de um determinado contexto social. Ainda Rancière: “The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common world” (Rancière, 2010: 152). Concordo com esta posição. Em particular, interessa-me indagar o papel político da literatura no que concerne à construção de identidades.

De facto, como afirma Paul Ricoeur, cada sujeito constrói-se narrativamente, ou seja, configura-se como uma identidade a partir de um relato, mediante o qual transforma uma pluralidade desconectada de experiências numa “história” coerente (Ricoeur, 1985: 444). Neste processo, a literatura pode desempenhar o papel de construir narrativas estruturantes para a constituição de uma identidade coletiva, seja a identidade nacional – que se efetiva na definição de um cânone literário (cfr. Luperini, 1998) – sejam outros tipos de identidade.

Neste contexto, proponho utilizar textos literários do modo narrativo como um observatório privilegiado para entender as construções identitárias ativas dentro da sociedade brasileira, tendo em consideração duas identidades específicas, ou seja, a identidade nacional e a identidade negra brasileira (ou afro-brasileira). Pretendo também utilizar as obras analisadas para entender alguns conflitos que marcam o país e a forma como estes são tematizados numa certa tradição intelectual, definida como “pensamento social brasileiro” (*cf.* Ianni, 2000).

No título do trabalho, escolhi fazer referência ao conceito de leitura “contrapontual” de Edward Said. Trata-se de um método elaborado pelo autor palestino para a leitura dos clássicos da literatura ocidental e, em particular, aqueles que se ligam ao imperialismo de Inglaterra, França e Estados Unidos.¹ Tomando por empréstimo uma metáfora da música clássica, o autor analisa algumas obras do chamado “cânone literário ocidental”² com a intenção de mostrar a presença de posições imperialistas e anti-imperialistas. Como num contraponto, estas posições convivem sem se sintetizar numa melodia unívoca:

As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally but contrapuntally, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts. In the counterpoint of Western classical music, various themes play off one another, with only a provisional privilege being given to any particular one; yet in the resulting polyphony there is concert and order, an organized interplay that derives from the themes, not from a rigorous melodic or formal principle outside the work. In the same way, I believe, we can read and interpret English novels, for example, whose engagement (usually suppressed for the most part) with the West Indies or India, say, is shaped and perhaps even determined by the specific history of colonization, resistance, and finally native nationalism. At this point alternative or new narratives emerge, and they become institutionalized or discursively stable entities. (Said, 1994: 51)

O conceito aqui expresso é claramente devedor da “polifonia” de Michail Michailovič Bakhtin, que também considerava os grandes textos literários como sistemas capazes de incluir internamente pontos de vista contraditórios sem resolver estes conflitos, pelo contrário, mostrando-os como parte integrante de uma visão complexa da realidade (*cf.*

¹ Estes três imperialismos são o objeto da análise de *Culture and Imperialism* (Said, 1994).

² Vou voltar a este conceito, que encontramos em célebres estudos de literaturas comparadas como *The Western Canon*, de Harold Bloom (Bloom, 2014).

Bakhtin, 1984: 6). Said acrescenta uma dimensão geopolítica à leitura bachtiniana, ao considerar especificamente os pontos de vista conflituais devidos à relação colonial. Sublinha a ambiguidade presente nos textos canónicos, que são produto dos seus tempos e, como tal, manifestam as ideologias dominantes – nomeadamente a ideologia imperialista – ao mesmo tempo que dão conta das aporias e dos conflitos que atravessam as sociedades que retratam e das forças que se opõem ao colonialismo e ao seu sistema de representações. “The point is that contrapuntal reading must take account of both processes: that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was once forcibly excluded” (Said, 1994: 66-67).

Neste trabalho, aproprio-me do conceito de Said, mas uso-o de uma forma não filológica, ao tentar repensá-lo num contexto diferente, o do Brasil moderno, e entendendo como espaço do contraponto não só os chamados “clássicos” da literatura brasileira, mas a relação que se desenvolve entre estes últimos e algumas obras contemporâneas que se propõem questionar o cânone nacional, explícita ou implicitamente.

Por “cânone literário” entendo o conjunto das obras consideradas “clássicos” dentro de um determinado contexto cultural e que constituem o *corpus* de textos cuja leitura é obrigatória nas instituições de ensino de uma determinada comunidade, ou seja, o que o teórico da literatura Romano Luperini considera como a segunda aceção do termo “cânone”³ (Luperini, 1998: s/ p.). Segundo ele, o cânone está estritamente ligado à historiografia literária, a qual encontra o seu fundamento na necessidade de as comunidades humanas definirem a sua memória histórica. Tal memória é sempre seletiva, sendo que é atravessada pelo conflito de interpretações que, ao desenvolver-se no tempo, modifica a narração do passado. Nesta conceção, o cânone literário exprime a seleção que resulta deste processo contínuo de reescrita do passado e da tradição de uma nação (Luperini, 1998: s/ p.).

³ A primeira aceção seria a da classicidade grega e romana em que “cânone” significava um conjunto de regras que definiam um determinado género ou uma tradição estilística (Luperini, 1998: s/ p.).

Os grandes clássicos da literatura brasileira – como os clássicos das literaturas anglófonas e francófonas – representam, ao mesmo tempo, narrativas de fortalecimento das relações de poder dominantes e de questionamento de tais relações. Apesar disso, a minha tese é a de que só através de um processo de apropriação da escrita literária pelos sujeitos historicamente excluídos ou folclorizados pelos discursos dominantes se pode compreender plenamente os conflitos e os silêncios que atravessam os textos canónicos brasileiros. Como veremos, estes últimos corroboram uma construção da identidade nacional hoje contestada pelos movimentos negros. Tal construção vai ser explorada neste trabalho em conjunto com as reações que suscita e os seus questionamentos.

Por outras palavras, a tese que move esta pesquisa é a de que, para fazer uma leitura contrapontual das obras do cânone literário brasileiro, é necessário o contributo das vozes que estão a questionar esse cânone a partir do interior, ou seja, na própria escrita literária. Tais vozes estão, de facto, a construir ferramentas para pensar as implicações políticas, sociais, epistemológicas e estéticas não explícitas dos chamados “clássicos”.

Uma outra diferença com o conceito saidiano de leitura contrapontual é que, nos casos aqui estudados, não se trata de uma relação entre metrópole e colónias, mas de tensões internas da nação brasileira. Tais tensões podem ser entendidas como fruto não do colonialismo propriamente dito (entendido como regime político formal) mas do que os teóricos decoloniais latino-americanos⁴ definem como “colonialidade do poder”. A este propósito, o intelectual peruano Aníbal Quijano escreve:

[...] no obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también “occidental”, y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y

⁴Defino como “teóricos decoloniais” os intelectuais do grupo Modernidad/colonialidad, um coletivo de pensadores latino-americanos formado no início do século XXI e caracterizado por uma abordagem interdisciplinar e um foco sobre as relações de poder/saber que se constituíram a nível mundial, a partir de 1492, ano da chamada “descoberta” da América. Entre eles menciono os sociólogos Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel e Agustín Lao-Montes, os semiólogos Walter Mignolo e Zulma Palermo, a pedagoga Catherine Walsh, os antropólogos Arturo Escobar e Fernando Coronil, o crítico literário Javier Sanjinés e os filósofos Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones e Nelson Maldonado-Torres. Para uma panorâmica sobre os trabalhos do coletivo veja-se *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007).

profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él. (Quijano, 1992: 12)

Tal colonização do imaginário é um problema epistemológico que se manifesta na postura que os teóricos decoloniais definem como “eurocentrismo”. Aníbal Quijano considera o eurocentrismo como a racionalidade específica do mundo globalizado (Quijano, 2000: 201). Funciona segundo dois eixos:

[...] uno, la idea-imagen de la historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa. Y dos, otorgar sentido a las diferencias entre Europa y no-Europa como diferencias de naturaleza (racial) y no de historia del poder. (Quijano, 2000: 211)

A suposta primazia da Europa na produção de conhecimentos considerados válidos, como veremos, no caso do Brasil pós-independência traduz-se numa hierarquia em que conhecimentos e sujeitos considerados eurodescendentes são hipervalorizados à custa de outros conhecimentos e sujeitos (principalmente afrodescendentes e indígenas) marginalizados. Em literatura isto leva à omnipresença da temática da relação com os modelos culturais e estéticos vindos das culturas europeias. Paralelamente, produz uma invisibilização da produção literária e cultural de afrodescendentes e indígenas e um confinamento dos seus protagonistas dentro de estereótipos e representações negativas.

Considero que a literatura desempenha um papel privilegiado a construir e divulgar narrativas que podem ser aproveitadas de formas diferentes e responder às exigências de distintos grupos de poder. A literatura também é fundamental no processo de “imaginação da nação”, de que fala Benedict Anderson no seu livro mais célebre: *Imagined communities* (Anderson, 2006). Por “imaginação da nação” entende-se um processo que tem como objetivo construir uma ideia de familiaridade e pertença entre pessoas que nunca se encontram e nunca se encontrarão materialmente no curso da sua existência (Anderson, 2006: 6). Anderson propõe analisar as razões do sucesso dos nacionalismos no século XIX. Para fazer isso, escolhe adotar um ponto de vista antropológico, deixando de lado os contextos políticos específicos em que cada nacionalismo surgiu e focalizando-se nas paixões e na devoção quase religiosa que a ideia de nação é capaz de despertar e que levam os indivíduos a esquecer as suas diferenças para se sentirem parte de uma comunidade, pela qual vale a pena lutar e até morrer (*cfr.* Anderson, 2006: 6-7). Não cabe aqui uma crítica aprofundada do texto; limito-me a mencionar algumas ideias centrais acerca do

processo de formação das nações, que serão retomadas no momento de explicar os mecanismos específicos através dos quais é construída a nacionalidade brasileira.

Em primeiro lugar, a construção de uma ideia de “antiguidade”, associada a qualquer identidade nacional e que contrasta com a origem relativamente recente da maioria dos estados-nações (Anderson, 2006: 5). Segundo Anderson, a nação, para se representar, necessita de um passado. Este último é feito de eventos memoráveis, de vitórias e derrotas, de heróis coletivos; tem de se perder num tempo remoto e tem de ter uma origem entre o histórico e o mítico (Anderson, 2006: 11). Tal origem constitui o cerne da identidade dos nacionais e a garantia da sua persistência e imutabilidade.

Em segundo lugar, a natureza intrinsecamente limitada das nações do ponto de vista geográfico. Anderson sublinha que, diferentemente das comunidades religiosas, as nações não aspiram a coincidir com o género humano na sua totalidade. Elas precisam de conceber-se contrastivamente: para definir as características comuns dos seus membros, precisam de outras nações com as quais estabelecer as suas diferenças. Isso gera o paradoxo da universalidade da nacionalidade – supõe-se que cada pessoa tenha uma – e, ao mesmo tempo, a necessária particularidade das nações – cada nação é concebida como um organismo específico e, de alguma forma, fechado (Anderson, 2006: 7).

Isso leva-nos a um terceiro elemento, o mais importante para este trabalho: a necessidade das nações de se conceberem como internamente homogêneas: “regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (Anderson, 2006: 7). A nacionalidade estabelece um vínculo afetivo entre pessoas que não se conhecem e entre pessoas que, conhecendo-se ou não, se contrapõem por classe, raça, género ou outros eixos identitários. Para que a narrativa nacional funcione corretamente, tem de ter o poder de neutralizar as diferenças internas da nação ou, pelo menos, de subordiná-las a algo entendido como maior.

O acento na dimensão afetiva da construção das nações é um dos elementos mais interessantes da reflexão de Anderson e fornece as bases para entender a importância da literatura de ficção como mobilizador político-social. Para criar identificação, é preciso mobilizar afetos, e isso é tanto mais necessário quanto menos imediato e mais “imaginário” é o vínculo que se quer estabelecer. A nacionalidade, não sendo sustentada por

características físicas nem por condições de vida e de trabalho, precisa de se definir através da cultura e da pertença afetiva a uma memória coletiva, através da partilha de uma língua, uma história, uma arte, uma literatura. Tal pertença é entendida como algo essencial e é objeto de uma verdadeira fé. Como afirma o autor, se é fruto de um acaso que pessoas diferentes tenham nascido com a mesma nacionalidade, a tarefa do nacionalismo é transformar o acaso em destino (Anderson: 2006: 12).

Imagined Communities dedica uma atenção particular à literatura, chegando a considerar o aparecimento da imprensa como pressuposto fundamental do nascimento das nações modernas. Menciona as revistas e os romances como formas privilegiadas de construir uma impressão de conversa difusa entre os conacionais e a sensação da sua copresença num mesmo espaço-tempo (Anderson, 2006: 37-46). Os livros, em particular, são fundamentais, porque constroem a memória das nações. Menos efêmeros que os jornais, aspiram a uma durabilidade que responde bem às exigências de conservação de qualquer narrativa identitária. Porém, como afirmava Ernst Renan (1823-1892), uma nação não se constrói só através do que escolhe lembrar, mas também sobre o que escolhe esquecer (Renan, 1882: 7). A fixação de uma memória coletiva é um dos processos fundamentais de construção das nações. Para isso é necessário criar narrativas comuns, ao mesmo tempo que é necessário que outras narrativas sejam ocultadas ou que se dificulte o seu surgimento.

O conceito de “nação” foi analisado nas suas contradições pelos teóricos pós-coloniais e desconstruído enquanto campo pretendido como unitário. Entre eles, destaca-se Homi Bhabha. Em *DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation* (Bhabha, 1994), o autor revela a falta de homogeneidade como característica constitutiva das nações, que interpreta como o produto de encontros e desencontros, de contaminações e de conflitos. Segundo ele, a nação é resultado de uma ambivalência entre a dimensão “pedagógica” da narrativa nacional (ou nacionalista) oficial e a dimensão “performativa” de qualquer formação identitária (*cf.* Bhabha, 1994: 212). A primeira remete para a construção de uma identidade coerente e estável, sujeita a um desenvolvimento progressivo e acumulativo. A segunda sublinha a instabilidade constitutiva da nação enquanto produto cultural e, como tal, dependente de uma *performance*, isto é, de uma atualização repetitiva e, ao mesmo tempo, sempre diferente.

The scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a coherent national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*. [...] (Bhabha, 1994: 215)

Como se vê neste trecho, para Bhabha a nação é antes de mais uma narração⁵, algo que se “escreve” (“*writing the nation*”), mas esta narração pode ser feita de forma linear e monolítica ou pode ser analisada a sua natureza ambígua e conflitual. Parafraseando, poderemos dizer que a própria nação pode ser lida contrapontualmente. Neste contraponto, o ponto de vista dos grupos dominantes é, de facto, o que coincide com o que definimos, com Bhabha, como uma “pedagogia” da nação.

No Brasil, o debate sobre a construção da nação é particularmente vivo, sobretudo no âmbito do chamado “pensamento social brasileiro”. Este último é uma categoria transdisciplinar que abarca todos os estudos que, a partir de disciplinas que pertencem às chamadas “humanidades”, se interrogam sobre o problema de “O que faz do Brasil, o Brasil”⁶ (cfr. Ianni, 2000). A porosidade entre os diferentes âmbitos do saber no país, e as atitudes das várias disciplinas para sair dos seus limites tornam particularmente rápido o processo pelo qual os autores e os críticos literários são transformados em autoridades da cultura nacional, em geral. Isso contribui para a importância de disputar o espaço da produção e da crítica literária enquanto espaço de saber/poder, por parte de sujeitos que não estão devidamente representados na política e que, na cultura, são relegados para âmbitos folclorizados e tratados como objetos e não como sujeitos do saber.

Algumas palavras têm de ser ditas preliminarmente sobre a estrutura geral deste trabalho.

Nos capítulos 1 e 2, vou analisar as conexões entre o “pensamento social brasileiro” e o pensamento racista no Brasil. Nos anos ‘20 e ‘30 do século passado, alguns intelectuais começaram a construir epistemologias e estéticas ainda hoje hegemónicas, que permitiram

⁵ *Nation and Narration* é o título de uma antologia de textos sobre a construção da identidade nacional curados por Homi Bhabha (Bhabha, 1990).

⁶ A expressão é tirada do título de um livro de Roberto DaMatta (DaMatta, 1986), que será analisado no capítulo 1 desta tese.

pensar a identidade nacional a partir do aproveitamento das diferenças internas do país: principalmente as diferenças étnico-raciais. Como veremos, isso surgiu como uma reviravolta epistémica na forma de pensar o Brasil, e, em geral, o tema da nacionalidade. Tal reviravolta teve como momentos fundamentais a revolução modernista nas letras e a publicação de *Casa-grande & senzala* (Freyre, 2002) em 1933, de Gilberto Freyre, nas ciências sociais. Se, antes disso, a falta de uniformidade étnico-racial do povo brasileiro era vista como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento de um sentido de identidade nacional, mais tarde passará de estigma a emblema, vindo a ser considerada como o elemento característico da nação.

No capítulo 3, vamos ver como o movimento literário da Antropofagia construiu as bases para uma identidade nacional mestiça e metamórfica, capaz de aproveitar os diferentes legados que compõem a cultura brasileira. A chamada Antropofagia foi um movimento consolidado em 1928, com o lançamento do *Manifesto antropófago* (Andrade, 1978a) de Oswald de Andrade e a fundação da *Revista de Antropofagia*. O início do movimento é, na realidade, datável de 1922, ano da organização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, um evento no qual um grupo de novos autores paulistas proclamou a entrada na modernidade da literatura do Brasil (*cfr.* Coutinho, 1996: 16-23). Com a Semana de Arte moderna, nasceu o chamado “Modernismo”⁷ (*cfr.* Candido, 1990: 62). Na crítica literária, devemos a Antônio Candido a consagração desta fase como momento central para a construção da literatura brasileira “consolidada”, ou seja, o momento em que a literatura nacional alcança definitivamente a sua maturidade (*cfr.* Candido, 1990: 69). No decurso do trabalho serão analisadas a estética e a epistemologia do movimento da Antropofagia. Serão sublinhadas as suas ligações com algumas teorias que refletem sobre a relação entre a mestiçagem e a construção da identidade nacional brasileira. A pergunta que nos guiará nesta análise será como uma epistemologia das diferenças e da mistura consegue garantir o processo de homogeneização necessário para “imaginar uma nação”.

⁷ Este modernismo é também chamado “Primeiro Modernismo”, para distingui-lo de um Segundo (anos ‘30 do século XX) e um Terceiro (com início nos anos ‘40 do século XX). Vou dar conta destas denominações no capítulo 3 desta tese.

No capítulo 4, verificaremos esta hipótese a partir da análise aprofundada de um texto específico: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (Andrade, 2021a).

Como veremos no capítulo 5, hoje os movimentos negros contestam o imaginário antropofágico, por construir uma retórica de diluição dos conflitos e deslegitimação das ações afirmativas movidas pelos sujeitos racializados. Segundo muitos intelectuais comprometidos com o antirracismo, a narrativa apologética da miscigenação, associada a uma valorização sem reservas de tudo que é sincrético, esconde as violências perpetuadas pelos colonizadores brancos sobre os colonizados indígenas e negros, ao narrar como uma união virtuosa o que foi resultado da apropriação violenta dos corpos, das terras e das culturas dos dominados. Contra isso, preferem valorizar a construção de uma “identidade negra” (apropriável também pelos mestiços que manifestem claramente as marcas da sua afrodescendência) e combatem o ideal de uma “metarraça” (Nascimento, 1978: 44) nacional que se situaria literalmente além do branco e do negro. Tal identidade, como veremos, tem sido fundamental para a luta contra o racismo no Brasil e tem contribuído de forma essencial para promover a autoestima da população afrobrasileira, juntamente com a valorização do legado do continente africano na construção da nação.

No capítulo 6, vou analisar a construção da literatura de autoria negra como campo de estudo específico dentro da literatura brasileira. Quando falo em literatura de autoria negra, entendo um fenômeno contemporâneo, ou seja, o emergir de uma consciência política dentro da produção de autoras e autores negros. Uma consciência política que se manifesta na vontade de problematizar o lugar de enunciação de quem escreve e de desmascarar, ao mesmo tempo, uma concepção da literatura entendida como ponto de vista universal e não situado, e um ideal da nacionalidade brasileira como mestiça e marcada pela ausência de conflitos inter-raciais. A emergência de um movimento de escritoras e escritores negros comprometidos com o antirracismo e que buscam “desbranquear” o cânone nacional tem tido consequências extremamente relevantes para o debate sobre o que é literatura e sobre a relação entre escrita literária e identidade, e escrita literária e nação.

A necessidade ao mesmo tempo que o embaraço da definição de uma produção literária que traga o ponto de vista das negras e dos negros brasileiros leva-nos ao centro de uma questão fundamental: a oportunidade política de construir e reivindicar identidades coletivas diferentes da identidade nacional. Especificamente, a oportunidade política de refletir a partir do conceito de “raça” e de construir categorias identitárias politicamente úteis a partir de uma valorização do “ser negro”. Definir-se, nomear-se, situar-se a partir de termos marcados por um enorme peso histórico (como é o caso de “negro”) são todas operações que carregam o risco de se ficar preso em espaços discursivos fechados e de recair em essencialismos que não dão conta da complexidade de cada personalidade singular. Ao mesmo tempo, estas operações são necessárias para sujeitos silenciados na base de categorizações que operam como marcadores sociais, como é o caso da raça e do gênero. Negar totalmente os discursos identitários traz o risco de cair em relativismos fáceis que tratam as desigualdades como problemas de indivíduos isolados, dificultando o surgimento de respostas coletivas. De forma específica, significa negar que a população que sofre racismo e sexismo possa constituir-se como um sujeito político capaz de levantar instâncias específicas e de denunciar a sua própria subalternização. Vamos ver como o acento sobre o tema da raça da literatura de autoria negra se contrapõe a uma ideia de fluidez identitária inaugurada pelo Modernismo e pelo “pensamento social brasileiro”.

Neste contexto, pretendo discutir o impacto da emergência de uma pluralidade de escritoras e escritores negros, comprometidos com os movimentos, na literatura brasileira e na identidade nacional em geral. Interessa-me, em particular, a mudança radical na representação da natureza sincrética e multirracial da sociedade brasileira e a necessidade manifestada pela literatura de autoria negra de fragmentar o corpo nacional, para deixar patentes as diferenças e os conflitos que o atravessam.

No capítulo 7 deste trabalho, vou analisar de forma específica as obras *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (Evaristo, 2003); *Bará: na trilha do vento*, de Miriam Alves (Alves, 2015), e *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, de Cidinha da Silva (Silva, 2006).

Quanto à escolha dos textos a analisar, é importante dizer algumas palavras. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1928), analisado no capítulo 4 desta tese, é o texto mais representativo da Antropofagia e do Primeiro Modernismo. Trata-se

de um romance central no cânone literário nacional e considerado unanimemente uma das obras mais importantes da literatura brasileira. Vou demonstrar que *Macunaíma* traduz, num plano estético, a epistemologia antropofágica, sendo construído como uma *myse en abyme* de um conceito que defino como “identidade na não identidade”. Uma *myse en abyme* que envolve tanto os conteúdos narrativos como a estrutura formal do romance.

No que concerne à literatura de autoria negra, escolhi estudar três obras de três autoras contemporâneas. Trata-se de escritoras diferentes em idade e região, e muito ativas dentro do debate sobre a necessidade de construir uma voz negra na literatura brasileira. Elas têm-se posicionado neste debate de maneiras diferentes.

No início da minha pesquisa, a minha intenção era trabalhar escritoras e escritores negros, mas o progredir da análise fez-me limitar às escritoras. Isto deve-se a vários fatores; em primeiro lugar, o protagonismo das mulheres tanto nos movimentos negros quanto na literatura de autoria negra contemporânea; em segundo lugar, a sempre maior insistência na interseccionalidade tanto no debate sobre raça quanto no debate sobre gênero no Brasil. Como razão última e mais importante, acredito, à semelhança de muitas intelectuais brasileiras e estrangeiras, que as mulheres negras são detentoras de um ponto de vista privilegiado (*cf.* Collins, 1986: 29). Elas situam-se no cruzamento entre dois eixos de opressão fundamentais do mundo atual: a raça e o gênero. Um terceiro eixo, a classe, como veremos, está diretamente relacionado com a raça numa sociedade pós-colonial e pós-esclavagista como é o Brasil.

Todos os textos analisados são prosas, sendo que o modo da narração me parece particularmente adaptado a analisar identidades, considerando a dimensão narrativa da construção identitária, à qual fiz referência (*cf. supra*).

É relevante dizer que o foco deste trabalho será menos o cânone literário brasileiro – de que a Antropofagia faz parte e do qual representa o ato de fundação – e mais o movimento de questionamento e discussão deste cânone que a literatura de autoria negra tem trazido. O que me interessa é sublinhar as aporias e as ambiguidades do discurso antropofágico, à luz das chaves de leitura que a literatura de autoria negra traz. Por outras palavras, esta tese não pretende ser uma discussão sobre a Antropofagia, mas uma defesa da necessidade da sua superação como paradigma estético dominante.

Para concluir, é de sublinhar que o meu trabalho se encaixa dentro do horizonte teórico que Boaventura Sousa Santos traduz pela expressão “Epistemologias do Sul”:

As Epistemologias do Sul se referem à produção e validação dos conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que sistematicamente têm sofrido a injustiça, a opressão e a destruição causada pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Designei como “Sul anti-imperial” o vasto, e imensamente diversificado, campo de tais experiências. É um Sul epistemológico, não geográfico, composto por muitos seus epistemológicos que têm em comum o fato de serem saberes nascidos nas lutas contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. (Santos, 2018a: 300-301)

Como se vê, para Santos, o Sul não é um conceito geográfico, mas é a metáfora do sofrimento sistemático gerado pelo capitalismo; por outras palavras, é o bloco dos oprimidos, dos silenciados, dos que se podem matar. O Sul é o mundo de quem não é reconhecido como sujeito, cujo conhecimento é produzido como inexistente (Santos, 2009: 24). É o mundo de quem vive do lado de lá da chamada “linha abissal”:

O pensamento abissal moderno salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções. Contudo, por mais radicais que sejam estas distinções e por mais dramáticas que possam ser as consequências de estar de um ou do outro dos lados destas distinções, elas têm em comum o facto de pertencerem a este lado da linha e de se combinarem para tornar invisível a linha abissal na qual estão fundadas. As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha. (Santos, 2007: 4)

Se, deste lado da linha, temos o embate entre ciência moderna e outros saberes, aos quais é reconhecida uma validade, se bem que menor do que a da ciência moderna (como a filosofia ou a literatura), do lado de lá, temos “superstição”, “fanatismo”, “ignorância”; ou seja, conhecimentos não reconhecidos enquanto tais, despojados de qualquer valor epistémico. As tradições afrodescendentes, no Brasil, têm sido tradicionalmente colocadas “do lado de lá” da linha abissal, conforme um pensamento eurocêntrico que continua a considerar África como um continente sem história (*cfr.* Mudimbe, 2013).

Nesta perspetiva, olhar para a literatura de autoria negra brasileira como intérprete legítima do Brasil enquadra-se numa proposta de questionamento dos lugares de onde é produzido o conhecimento, numa abordagem que se encaixa nas linhas que Boaventura Sousa Santos chama uma “sociologia das ausências” e “sociologia das emergências” (*cfr.* Santos, 2002). A sociologia das ausências é o primeiro passo para uma ampliação do conhecimento do mundo além do olhar ocidental. Representa uma procura pelos conhecimentos que foram produzidos como inexistentes para possibilitar a universalização

dos saberes eurocêntricos (*cf.* Santos, 2002: 246). À sociologia das ausências segue-se uma “sociologia das emergências”. Esta consiste numa amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido, tanto no que respeita à compreensão como à transformação do mundo (*cf.* Santos, 2007: 20). Tal busca de novas constelações de sentido, que vem da escuta de vozes historicamente silenciadas, guia a minha forma de aplicar o conceito de leitura contrapontual à presente pesquisa. A emergência de pontos de vista que foram colocados do outro lado da linha abissal de que fala Santos permite reler o cânone literário com ferramentas novas. Esta emergência ajuda também a desmascarar algumas retóricas cristalizadas dentro da sociedade e da cultura brasileira e a complexificar a ideia de identidade nacional que se constrói pelos textos literários, revelando a sua natureza contrapontual.

1. O pensamento social brasileiro e a construção da nação

Se olharmos para a quantidade de escritos que se interrogam sobre o que é o Brasil – ou melhor, a nação brasileira – vamos ficar impressionados com a relevância que tal pergunta assumiu entre os intelectuais do país. A partir de diferentes abordagens e disciplinas, estes textos encaixam-se numa tradição que é comumente denominada “pensamento social brasileiro”. Este último inclui principalmente obras de sociologia, antropologia e ciência política, mas dialoga também com saberes como a história, a teoria literária e a filosofia política. Partilha com os estudos culturais uma certa flexibilidade de âmbitos, conjuntamente com a vocação interdisciplinar e a vontade de se apropriar de todos os instrumentos metodológicos que podem ajudar a compreender o objeto em análise (*cfr.* Schwarcz & Botelho, 2011: 11-12). Inclui obras que colocam questões sobre a realidade do Brasil, a partir do diálogo com uma tradição já canonizada de intérpretes da cultura nacional. Tal tradição tem como peculiaridade uma capacidade de se mover entre a especulação teórica e a construção de imaginários sociais. Em virtude disso, textos como *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre (Freyre, 2002) ou *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (Buarque de Holanda, 1995) – respetivamente de 1933 e 1936 – moldaram profundamente a ideia de nacionalidade brasileira, ao influir radicalmente na auto percepção dos cidadãos e ao construir mitologias coletivas profundamente enraizadas na sociedade. Vou discutir os textos ao longo deste capítulo.

A pertinência da etiqueta “pensamento social brasileiro” é um facto relativamente indisputado. Define um campo de pesquisa independente que está a ganhar cada vez mais importância nas universidades do Brasil: existem doutorandos/as e pesquisadores/as em “pensamento social brasileiro”, assim como cursos curriculares com esta nomenclatura. Isto testemunha que esta área do saber está a constituir-se cada vez mais como uma verdadeira disciplina, com um estatuto epistémico específico. O que associa textos diferentes por temáticas e perspetivas de pesquisa, e que cobrem um espectro temporal

que vai do século XIX até hoje,⁸ é o interesse pela questão da identidade nacional, da qual buscam uma definição. Octávio Ianni escreve a tal propósito:

O Brasil é um país que se pensa contínua e reiteradamente. Tanto é assim, que pode ser visto como uma “fábrica” de explicações, uma coleção de interpretações compondo uma visão do país no curso da história. Simultaneamente, revela-se uma “incógnita sem fim”, contínua e reiteradamente taquigrafada, com o que adquire fisionomia, expressão, colorido, sonoridade, harmonia, estridência. Mas também pode ser visto como uma “nebulosa” movendo-se no espaço e no tempo, ao acaso das forças sociais internas e externas. Eventualmente, revela-se uma larga narrativa atravessada por dilemas, impasses e perspectivas que o leitor vislumbre. (Ianni, 2000: 72)

As expressões usadas para definir este campo de reflexão remetem para uma dimensão confusa, (“nebulosa”) e ambígua (“incógnita sem fim”). O “pensamento social brasileiro” configura-se como uma narrativa atravessada por “dilemas” e “impasses”. Apesar disso, há um sentido geral de unidade que associa textos diferentes por época e por âmbito disciplinar.

Ianni sublinha a forma como o conjunto de obras que refletem sobre o Brasil constrói uma narração coletiva, uma “metanarrativa” (Ianni, 2000: 72), que atravessa internamente textos diferentes e os põe em contacto com base no interesse comum pela nação. Por outras palavras, no “pensamento social brasileiro”, a busca da nação é comum a intelectuais de esquerda e direita, progressistas e conservadores; cada intérprete tem uma linha de reflexão específica, mas, de alguma forma, todos consideram preliminar a qualquer questão o reconhecimento e a busca do que há de excepcional no Brasil. Utilizo conscientemente o termo “excepcional”, porque, como veremos ao analisar os textos escolhidos, não se trata simplesmente de sublinhar a especificidade de um contexto, mas de considerar este contexto como algo absolutamente “original” e especialmente significativo em termos globais.

Para dar corpo a esta reflexão vou concentrar-me sobre quatro obras fundamentais da tradição do “pensamento social brasileiro”, que considero particularmente ligadas à

⁸ A etiqueta de “pensamento social brasileiro” é temporalmente vaga. Ianni distingue entre precursores clássicos e novos, incluindo autores que vão do século XIX ao fim do século XX. Coloca o período clássico na primeira metade do século XX (*cfr.* Ianni, 2000: 70-71).

antropofagia: *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre (1933), *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936), *O que faz do Brasil, Brasil* (1986), de Roberto DaMatta e *O povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro. A partir destes textos vou tentar analisar como se definiu a identidade nacional brasileira a partir da primeira metade do século XX, segundo um modelo que permaneceu na sua substância até aos dias de hoje.

Os primeiros dois são clássicos indisputados. É a partir deles, juntamente com *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) (Prado Júnior, 2007), de Caio Prado Júnior, que se inicia uma tradição consciente de intérpretes do Brasil, ligados por uma intertextualidade profunda (cfr. Candido, 1995: 9). Quem escreve sobre o Brasil não pode deixar de confrontar-se com esta tríade, seja por continuidade seja por rutura. Vou concentrar-me em Freyre e Buarque de Holanda e deixar de lado Caio Prado Jr. Esta opção é motivada pela atitude eminentemente culturalista dos dois primeiros, que tem mais que ver com o discurso que tenho conduzido. *Formação do Brasil contemporâneo*, pelo contrário, é um texto de cunho económico-político, escrito a partir de uma visão da sociedade rigorosamente marxista (considera os fenómenos culturais em termos de superestrutura).

Os últimos dois são obras recentes, mas que já podem dizer-se clássicas. Ambas dialogam com os grandes autores que as precederam, em particular Freyre e Buarque de Holanda. Ambas buscam encontrar na ambiguidade o cerne da identidade nacional.

1.1. *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre

Publicado em 1933, *Casa-grande & senzala* marca uma reviravolta histórica na forma de pensar o Brasil. Este texto inaugura, na sociologia, uma nova forma de conceptualizar a identidade nacional; uma forma que, pela primeira vez com esta força, valoriza a heterogeneidade (étnico-racial e cultural) e faz dela o cerne da identidade nacional brasileira. Se, antes deste livro, a dimensão multirracial do Brasil era vista como o principal obstáculo ao desenvolvimento da nação brasileira, com a difusão do pensamento de Gilberto Freyre começa a construir-se a ideia de que a originalidade do Brasil está na complexidade de matrizes étnicas que marcou a sua formação. Esta complexidade, longe de ser um defeito, seria a característica que faz do Brasil a vanguarda de uma sociedade ocidental nova, aspirante a ser global, surgida da tradição europeia melhorada pelas

contribuições de outras civilizações. Tal concepção teve um sucesso tão surpreendente que começou a vigorar como uma espécie de “ideologia não oficial do Estado” (Schwarz, 1993: 325).

Gilberto Freyre (1900/1987) foi um sociólogo, antropólogo e historiador brasileiro. Nasceu e viveu em Recife, onde estudou Direito. Entre as suas obras principais destacam-se, além de *Casa-grande & senzala, Sobrados e mucambos* (Freyre, 2003), de 1936, e *Ordem e progresso* (Freyre, 2015), de 1959. Os três textos seguem a história do regime económico-social construído à volta das chamadas “casas-grandes”, as casas senhoriais que também eram fazendas onde se produziam bens agrícolas (Freyre faz referência à produção de açúcar no Nordeste do Brasil). O primeiro livro trata deste regime no seu esplendor e os outros dois seguem o seu declínio com o advento de fenómenos como a urbanização e a instituição da República (1989). Ao grande sociólogo pernambucano devemos também um *Manifesto regionalista* (1926), considerado o texto inspirador do chamado Segundo Modernismo⁹.

Casa-grande & senzala (Freyre, 2003) é o livro de maior sucesso de Freyre e um clássico indisputado da sociologia brasileira e da construção da identidade nacional. Estuda o país com base na organização da vida que era levada nos engenhos (fazendas produtoras de cana-de-açúcar) do litoral do Brasil, a partir dos primeiros séculos de colonização portuguesa.

O texto está organizado em cinco secções: *Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida* (Freyre, 2002: 33-115); *O indígena na formação da família brasileira* (Freyre, 2002: 117-211); *O colonizador português: antecedentes e predisposições* (213-299); *O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro* (Freyre, 2002: 301-415) e *O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro (continuação)* (Freyre, 2002: 417-481).

⁹As informações biográficas sobre Gilberto Freyre são tiradas da cronologia estabelecida por Edson Nery da Fonseca na edição crítica de referência de *Casa-grande & senzala* (Freyre, 2002: 659-698).

Interessa-me principalmente a secção I, que trata da colonização portuguesa, a partir da análise das relações sexuais inter-raciais entre colonizadores e colonizados, e estabelece o carácter híbrido da população brasileira como especificidade da identidade nacional. O fulcro da argumentação freyriana é que a abertura dos portugueses para a miscigenação (a união sexual com pessoas de outras raças) permitiu a construção de uma sociedade multiétnica, produto da fusão harmónica de povos distintos e do aproveitamento das melhores características de cada um deles. Desta concepção da formação do Brasil nascerá o mito lusotropicalista.

Entende-se por “Lusotropicalismo” uma forma de pensar a colonização portuguesa nos trópicos que parte do pressuposto de que a “natural” inclinação deste povo para a união (principalmente sexual e, como consequência, cultural) com outras populações garantiu a sua capacidade de se manter de forma estável nos territórios ocupados nas Américas. O termo, hoje extremamente popular, foi utilizado pela primeira vez por Freyre numa série de conferências tidas nos anos ’50 do século XX e depois reunidas na obra *Um brasileiro em terras portuguesas* (Freyre, 1953)¹⁰:

[...] aquele tipo de civilização lusitana que, vitoriosa nos trópicos, constitui hoje toda uma civilização em fase ainda de expansão [...]. Essa expressão – luso-tropical – parece corresponder ao fato de vir a expansão lusitana na África, na Ásia e na América manifestando evidente pendor, da parte do português, pela aclimação, como que voluptuosa e não apenas interessada em áreas tropicais. (Freyre, 1953: 176)

Como se vê neste excerto, Freyre considera que os portugueses construíram uma modalidade específica de colonização, cuja característica principal seria a adaptabilidade, a capacidade de “aclimação”.

Em *Casa-grande & senzala*, a expressão “luso-tropical” não aparece, mas é aqui que temos a formulação mais extensa do que virá a ser definido como “Lusotropicalismo”. Nesta obra, os portugueses são representados como um povo “indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas” (Freyre, 2002: 34), ou seja, como um povo que nunca foi somente europeu, porque sempre teve influências da vizinha

¹⁰ Estas informações foram tiradas do artigo *Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre*, de Cláudia Castelo (Castelo, 2011).

África, em particular do Norte mourisco. Tais influências, segundo Freyre, permaneceram depois da expulsão dos árabes da Península Ibérica (culminou em 1492, com a tomada do reino de Granada por Fernando de Aragão e Isabel de Castela) como afinidades antigas que necessitavam de explicitar-se através da aventura colonial:

Quanto ao fundo considerado autóctone de população tão movediça, uma persistente massa de dólicos morenos, cuja côr a África árabe e mesmo negra, alagando de gente sua largos trechos de Península, mais de uma vez veio avivar de pardo ou de prêto. Era como se os sentisse intimamente seus por afinidades remotas apenas empalecidas; e não os quisesse desvanecidos sob as camadas sobrepostas de nórdicos nem transmudados pela sucessão de culturas europeizantes. [...] tudo isso sofreu refração num Portugal influenciado pela África, condicionado pelo clima africano, sulcado pela mística sensual do Islamismo. (Freyre, 2002: 34)

Não vou demorar sobre a visão estereotipada dos árabes, caracterizados através da “mística sensual do Islamismo”. O que me interessa é que, no excerto citado, se avança a tese de que a condição inter-racial e sincrética faria de Portugal uma nação intrinsecamente apta para a aventura colonial. O país seria, de facto, capaz de lidar com as questões colocadas pela necessidade de harmonizar populações diversas e matrizes culturais heterogéneas. A “impureza” do colonizador português, nos termos das teorias racistas tradicionais, transforma-se diretamente e sem conflitos na “impureza” do brasileiro, que virá a ser representado como uma síntese aperfeiçoada do primeiro. O cerne da argumentação está na valorização do que antes era desvalorizado, tanto nos brasileiros quanto nos portugueses: a falta de homogeneidade racial e, conseqüentemente, cultural. Olhe-se para esta descrição que Freyre faz dos portugueses:

A indecisão étnica e cultural entre a Europa e a África parece ter sido sempre a mesma em Portugal como em outros trechos da Península. Espécie de bicontinentalidade que correspondesse em população assim vaga e incerta à bissexualidade no indivíduo. E gente mais flutuante que a portuguesa dificilmente se imagina; o bambo equilíbrio de antagonismos reflete-se em tudo o que é seu, dando-lhe ao comportamento uma fácil e frouxa flexibilidade, às vezes perturbada por dolorosas hesitações, e ao caráter uma especial riqueza de aptidões, ainda que não raro incoerentes e difíceis de se conciliarem para a expressão útil ou para a iniciativa prática. (Freyre, 2002: 35)

Segundo Freyre, os portugueses são um povo tolerante, flexível e cosmopolita em virtude de uma predisposição milenária para o comércio e a viagem. Trata-se também, de um povo indefinido e ambivalente (“um bambo equilíbrio de antagonismos”), propenso à hesitação e pouco acostumado com as dificuldades da vida prática. Esta descrição, como veremos, é perfeitamente conforme à descrição do brasileiro que emerge em *Macunaíma*, publicado

quatro anos antes do livro de Gilberto Freyre, e que é mediada pela leitura por Mário de Andrade do antecedente imediato de *Casa-grande & senzala: Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (Prado, 1928). Vou falar destes temas especificamente no capítulo 4 deste trabalho. A questão do juízo acerca desta ambivalência é, como veremos, o fulcro da discussão sobre a identidade brasileira; discussão que se configura como um debate continuamente aberto sobre o próprio conceito de identidade e a sua relação não especular com o conceito de “o mesmo”.

Um colonizador mestiço e flexível, segundo Gilberto Freyre, produziria um colonialismo “leve”, “mais humano”, cujo objetivo não seria submeter populações preexistentes nem destruir as suas formas de vida, mas pôr em contacto universos longínquos e fundir as melhores características de cada um para criar um povo novo: nem europeu, nem indígena, nem africano e, ao mesmo tempo, tudo isso somado. Ainda em *Casa-grande & senzala*, o autor escreve:

A verdade é que no Brasil, ao contrário do que se observa noutros países da América e da África de recente colonização europeia, a cultura primitiva – tanto a ameríndia quanto a africana – não se vem isolando em bolões duros, secos, indigestos, inassimiláveis ao sistema social europeu. Muito menos estratificando-se em arcaísmos e curiosidades etnográficas. Faz-se sentir na presença viva, útil, ativa, e não apenas pitoresca, de elementos com atuação criadora no desenvolvimento nacional. Nem as relações sociais entre as duas raças, a conquistadora, a indígena, aguçaram-se nunca na antipatia ou no ódio cujo ranger, de tão adstringente, chega-nos aos ouvidos de todos os países de colonização anglo-saxônica e protestante. Suavizou-se aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado. (Freyre, 2002: 180)

Há aqui uma ideia de um Portugal que conseguiu evitar que, nas suas colónias, se criassem antagonismos entre colonizadores e colonizados (apelidados de “primitivos”). O que fez o sucesso dos portugueses é, para Freyre, a sua capacidade de dissolver as fronteiras entre eles e os colonizados. Por outras palavras, a força dos colonizadores portugueses estaria na capacidade de construir uma pretensa unidade entre povos distintos, através da diluição do que Freyre chama “os bolões duros, secos, indigestos, inassimiláveis ao sistema social europeu”. O meio para conseguir isso foram, segundo o autor, as uniões inter-raciais, vistas acriticamente como um âmbito em que não cabem conflitos. A metáfora do óleo lúbrico, claramente sexual, remete para a ideia da eliminação de qualquer aspereza.

Vemos atuar aqui um processo fundamental da construção da nação: aquela necessidade de esquecimento seletivo de que fala Renan, que permite a uma comunidade esquecer as

suas diferenças internas e os seus conflitos (muitas vezes violentos), para se imaginar como uma entidade homogênea (*cf.* p. 7). Na produção de homogeneidade, a miscigenação assume um papel fundamental, sendo que contrasta com a cristalização das matrizes identitárias em núcleos destacados. Segundo esta interpretação, a falta de aversão pelas “uniões mistas” seria a marca distintiva dos lusitanos em relação aos outros colonizadores europeus e, ao mesmo tempo, o fator principal que permitiu que os territórios americanos sob a sua jurisdição se estruturassem como um estado-nação único, a despeito da complexidade identitária que os caracteriza.

O papel da sexualidade é fundamental em todo o trabalho de Gilberto Freyre e instaura um nexos entre esta última e o colonialismo, que aparece bem claro, porém, não é problematizado. A família patriarcal é representada como lugar de afetos, sem questionar as hierarquias de gênero, raça e classe, sobre as quais é fundada. Além disso, a natureza de empresa/núcleo privado da casa-grande é apresentada como geradora de dinâmicas virtuosas, apesar de esta economia ter sido sustentada pelo trabalho escravo. Silencia-se, ao mesmo tempo, que a tão valorizada união sexual foi, em grande medida, o resultado da violação de mulheres negras e indígenas por homens brancos.

É preciso salientar que *Casa-grande & senzala* se rege por uma evidente confusão entre raça e cultura, sendo que passa constantemente do âmbito genético ao cultural, sem problematizar tais passagens. Não existe, no texto, uma consciência do cariz problemático de conceitos como “raça” ou “etnia”. O primeiro é usado indistintamente como vetor de múltiplos significados e não é questionado na sua semântica estigmatizante e produtora de relações de dominação. Além disso, os sujeitos classificados racialmente são considerados como tipos fixos, sem ter em conta a complexidade identitária que os caracteriza. Veja-se por exemplo esta explicação da diferença entre indígenas e afrodescendentes, caracterizados em todo o livro como “os negros”:

Do indígena se salvaria a parte por assim dizer feminina de sua cultura. Esta, aliás, quase que era só feminina na sua organização técnica, mais complexa, o homem limitando-se a caçar, a pescar, a remar e a fazer a guerra. Atividades de valor, mas de valor secundário para a nova organização econômica – a agrária estabelecida pelos portugueses em terras da América. O sistema português do que precisava, fundamentalmente, era do trabalhador de enxada para as plantações de cana. Trabalhador fixo, sólido, pé-de-boi. (Freyre, 2002: 179)

Estamos em presença de uma descrição essencialista, que reforça os estereótipos do indígena como bom selvagem – de coração puro, mas substancialmente ingénuo e não confiável – e do negro como “Trabalhador fixo, sólido, pé-de-boi”.

O livro de Gilberto Freyre é ambivalente e denso de contradições. Basta pensar que foi considerado ao mesmo tempo um dos clássicos da construção da identidade nacional brasileira e um dos grandes textos justificativos do colonialismo português. De facto, a ideologia lusotropicalista foi incorporada pelo Estado Novo de Salazar para sustentar a defesa do Império Português num momento histórico (1951-1974) em que o mundo inteiro se encaminhava na direção da descolonização (*cf.* Pinto, 2009).

Entre as muitas ambiguidades de *Casa-grande & senzala*, interessa-me sublinhar que a miscigenação aparece, ao mesmo tempo, como propensão dos portugueses para o encontro e como estratégia vitoriosa para manter o controlo (e o domínio) de um território demasiado vasto para uma população ocupante tão numericamente reduzida. Isso é expresso muito claramente ao longo da obra. Do colonizador português é dito:

Foi misturando-se gostosamente com mulheres de côr logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora. A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala sobre áreas extensíssimas. (Freyre, 2002: 37-38)

Neste excerto, é evidente a dimensão de conquista na qual se insere a sexualidade inter-racial. Na narrativa que aqui se encena, um grupo de “machos atrevidos” consegue “firmar-se nas posses” de terras muito vastas através da procriação de filhos mestiços, que aparecem aqui como um instrumento para afirmar a continuidade do poder português no Brasil.

Boaventura Sousa Santos sublinha esta dimensão estratégica da mestiçagem no seu ensaio intitulado *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade* (Santos, 2018b). O autor defende que a posição ambígua, semiperiférica, de Portugal

dentro do sistema-mundo¹¹ tem contribuído para a elaboração de práticas e narrativas coloniais específicas que precisam de ser estudadas com ferramentas adaptadas, superando a hegemonia da teoria produzida em língua inglesa, mesmo no âmbito dos estudos pós-coloniais. Neste ponto, vale a pena fazer um parêntese no discurso sobre o “pensamento social brasileiro” para introduzir alguns conceitos elaborados por Santos acerca do colonialismo português e que são fundamentais para entender a relação entre este último e a construção da identidade nacional brasileira.

1.2. O colonialismo português e a semiperiferia

No seu *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade* (Santos, 2018b), Boaventura Sousa Santos mostra como a atitude “aberta” dos portugueses tem de ser imputada, mais do que a uma suposta natureza mestiça, a estratégias de colonização precisas. Estas têm a ver com o duplice papel dos portugueses: donos de um império ultramarino e nação pequena sujeita ao poder das grandes potências dentro do continente europeu, principalmente a Inglaterra (*cf.* Santos, 2018b: 577). Partindo desta condição, Santos teoriza um duplo papel de Portugal, ao mesmo tempo Próspero e Caliban: Próspero no seu império e Caliban na Europa, ou seja, dominador e dominado, conforme os personagens shakespearianos. Por outras palavras, considera Portugal um país semiperiférico, ou seja, dividido entre ser o centro de um império vastíssimo e ser periferia da Europa (*cf.* Santos, 2018b: 573).

Ao longo do artigo, o autor faz referência à submissão explícita de Portugal à Inglaterra, expressa no *Ultimatum* de 1890¹² (*cf.* Santos, 2018b: 579), e elenca uma série de casos

¹¹ A expressão “sistema mundo” é de Immanuel Wallerstein que a utiliza para indicar o sistema de relações de poder entre os Estados do mundo moderno, capitalista e globalizado, que considera ter nascido na segunda metade do século XV (*cf.* Wallerstein, 2011:10-11). Neste livro, encontra-se também a primeira definição de “semiperiferia”, entendida como um papel de mediação entre os países que ocupam uma posição de poder na economia global e países considerados periféricos, alvo de exploração (*cf.* Wallerstein, 2011: 102).

¹² “Em 1890, e no auge de uma crise de disputa de espaços coloniais na região oriental de África, a Inglaterra formulou um *Ultimatum* a Portugal. Reconhecendo a fragilidade da sua situação periférica, Portugal, perante as pressões inglesas, retirou a sua pretensão sobre vários territórios. Esta decisão do governo de Portugal foi muito contestada no país, suscitando um forte movimento nacionalista” (Santos, 2018b: 579).

que testemunham a visão estigmatizante dos portugueses tida pelos ingleses e também pelos franceses: uma visão em muitos aspetos semelhante àquela que os europeus tinham (e têm) sobre os “outros” por eles colonizados. Isto traduz-se, na análise do sociólogo, na alternância entre a narração do português como colonizador incompetente e a narração do português como colonizador benevolente (*cf.* Santos, 2018b: 608). Entre as duas opções, o dado comum é a ideia de que os portugueses (seja por incapacidade ou virtude) construíram contextos em que as fronteiras entre colonizador e colonizado, poder colonial e poderes locais, instituições e práticas informais eram indefinidas (*cf.* Santos, 2006: 573-576).

Boaventura Sousa Santos distingue três características distintivas do colonialismo semiperiférico de Portugal: a “miscigenação”, a “cafrealização” e a “autogestão colonial” (*cf.* 608-616).

Já referi a miscigenação. A cafrealização é um fenómeno que se deu principalmente nos territórios africanos. Trata-se da aquisição, por parte do colonizador, de traços comportamentais e tradições culturais do colonizado. Este fenómeno testemunha a natureza complexa das relações coloniais, que não podem ser reduzidas a um embate entre dominadores e dominados. Pelo contrário, assumiam a forma de uma rede de interesses políticos diferentes, e relações diplomáticas complicadas entre colonizador português, outros colonizadores e poderes locais (*cf.* Santos, 2018b: 608-609).

No que concerne ao terceiro elemento, a autogestão colonial, Santos refere-se ao facto de o Estado português, num primeiro tempo, não ter assumido por inteiro a gestão da empresa colonial, deixada para a iniciativa privada de comerciantes e aventureiros (*cf.* Santos, 2018: 612). A autogestão colonial está estritamente ligada à cafrealização, porque, na ausência de um Estado metropolitano forte, a cooperação com os colonizados tornava-se uma necessidade política. Desprovidos de soberania jurídica, os colonos portugueses só podiam governar através das negociações que eram capazes de manter com os poderes locais, tanto os preexistentes quanto aqueles criados pelos colonos (*cf.* Santos, 2018b: 612).

Esta análise é útil para começar a entender as insídias da valorização da mestiçagem, em conjunto com outros discursos que valorizam identidades sincréticas. É útil também para

refletir sobre as necessidades de ferramentas específicas para fundar os estudos pós-coloniais nos países que foram colonizados por Portugal. De facto, se nos estudos pós-coloniais anglo-saxónicos – que constituem o contexto hegemónico neste tipo de abordagens – a valorização da hibridez é em grande medida uma reivindicação, no pós-colonialismo lusófono é um dado complexo e ambíguo.

O pós-colonialismo anglo-saxão parte de uma relação colonial assente na polarização extrema entre colonizador e colonizado, entre Próspero e Caliban, uma polarização que é tanto uma prática de representação como a representação de uma prática, e é contra ela que a subversão da crítica pós-colonial se dirige e faz sentido. Mas onde ancorar a subversão quando essa polarização está, pelo menos durante largos períodos, fortemente atenuada ou matizada? O pós-colonialismo em língua portuguesa tem de centrar-se bem mais na crítica da ambivalência do que na reivindicação desta, e a crítica consistirá em distinguir as formas de ambivalência e hibridação que efetivamente dão voz ao subalterno (as hibridações emancipatórias) daquelas que usam a voz do subalterno para silenciá-lo (hibridações reacionárias). (Santos, 2018b)

Santos refere-se ao sistema pós-colonial anglo-saxão como um contexto em que houve uma polarização clara entre Próspero (colonizador) e Caliban (colonizado). Posto isso, conceitos como “hibridação” – e outros do mesmo campo semântico, como “sincretismo” e “mestiçagem” – têm desempenhado um papel emancipatório. Ao dizer isso, o sociólogo português pensa em autores como Homi Bhabha e no seu conceito de “terceiro espaço”:

[...] the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way of conceptualizing an international culture, based not on the exoticism and multiculturalism or the *diversity* of culture, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the “inter” – the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space – that carries the burden of meaning and culture. (Bhabha, 2012: 56)

Como se vê neste excerto, o terceiro espaço é, para Bhabha, o lugar da diferença e da contaminação que, ao atravessar cada sujeito, o torna necessariamente um “híbrido”. No contexto em que o autor atua, ressaltar a hibridez dos sujeitos desempenha um papel emancipatório, sendo que desconstrói as polaridades entre colonizadores e colonizados sobre as quais se funda o exotismo e a produção de estereótipos que banalizam a imagem dos povos não europeus.

No que respeita ao pós-colonialismo português, pelo contrário, Boaventura Sousa Santos sublinha que conceitos como “ambivalência” e “hibridação” são particularmente problemáticos, porque remetem para um sistema de relações entre colonizadores e colonizados que, como vimos, beneficiou de uma retórica de fronteiras fluidas e construiu

as suas práticas de dominação a partir desta retórica. Disso resulta que a miscigenação tem sido contada pela ideologia lusotropicalista como a prova de uma ausência de racismo, quando é, na realidade, a causa de um racismo de tipo diferente (Santos, 2018b: 594-595).

Nos parágrafos seguintes, vou analisar a forma como o discurso sobre a ambivalência – que tem origem nas retóricas e nas estratégias do colonialismo português – se desenvolveu no “pensamento social brasileiro” posterior a *Casa-grande & senzala* e estruturou a narrativa hegemónica sobre a identidade nacional.

1.3. *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda

Sérgio Buarque de Holanda (1902/1982) foi um sociólogo, historiador e crítico literário paulistano. Estudou direito no Rio de Janeiro, onde se tornou professor nos anos '30 do século XX. Esteve ligado, desde o início, ao movimento modernista, tanto que atuou como representante da revista *Klaxon*¹³ no Rio de Janeiro¹⁴.

Entre as suas obras mais importantes, além de *Raízes do Brasil*, lembro: *Caminhos e fronteiras* (Buarque de Holanda, 1957), que relata o processo de expansão da colonização brasileira das costas do Leste do país até às regiões do interior e *Visão do Paraíso: os motivos edénicos no descobrimento e colonização do Brasil* (Buarque de Holanda, 1959), que analisa o motivo edénico nos escritos produzidos entre o final do século XV e o século XVIII acerca da formação do Brasil.

Raízes do Brasil foi publicado pela primeira vez em 1936, pela editora José Olympio. Antônio Candido, na introdução ao texto escrita em 1967 e intitulada *O significado de “Raízes do Brasil”*, define-o “um clássico de nascença” (Candido, 1995: 10), ou seja, uma obra que se tornou um clássico imediatamente depois da sua primeira publicação. O livro – de tamanho modesto – está dividido em sete capítulos, assim intitulados: *Fronteiras da Europa* (Buarque de Holanda, 1995: 29-40), *Trabalho & aventura* (Buarque de Holanda,

¹³ Uma das revistas principais do Primeiro Modernismo. Vou regressar a isso no capítulo 3 desta tese.

¹⁴ As informações biográficas sobre Sérgio Buarque de Holanda são extraídas da página web de *Enciclopédia: Itaú Cultural*. Acedido a 24 de abril de 2021, em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2649/sergio-buarque-de-holanda>.

1995: 41-70), *Herança rural* (Buarque de Holanda, 1995: 71-92), *O semeador e o ladrilhador* (Buarque de Holanda, 1995: 93-128), *O homem cordial* (Buarque de Holanda, 1995: 139-152), *Novos tempos* (Holanda, 1995: 153-168) e *Nossa revolução* (Holanda, 1995: 169-188). O capítulo mais conhecido é o V, acerca do homem cordial, que segundo o autor seria o protótipo do brasileiro. Buarque de Holanda define-o da seguinte forma:

No “homem cordial” a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativo”. (Holanda, 2005:147)

Como se vê, o homem cordial é um homem essencialmente social, mas levado ao extremo. Ele é dependente das relações, sendo aterrorizado pela solidão e por ser confrontado com a sua individualidade. Em consequência disso, ele “vive nos outros”. Há aqui uma visão essencialista da identidade nacional, que atravessa o livro todo. Buarque de Holanda procura tipos humanos fixos e desconsidera completamente os eixos identitários que atravessam internamente a nação. As características dos brasileiros são olhadas em continuidade total com as dos chamados “povos ibéricos” (entendendo por isso indistintamente espanhóis e portugueses), dos quais são considerados descendentes diretos. Estes são contrapostos aos povos da Europa do Norte (*cf.* Holanda, 1995: 46-53). Sérgio Buarque de Holanda retoma, no seu texto, alguns assuntos de *A ética protestante e o espírito do capitalismo* de Max Weber (Weber, 2019), para salientar como os brasileiros (e os ibéricos) estão distantes da ética do trabalho das modernas democracias do Norte europeu, formada a partir das religiões protestantes (*cf.* Holanda, 1995: 36-40). Também defende a hipótese de uma desconfiança dos brasileiros no preceito liberal da igualdade dos indivíduos perante a lei e, em geral, uma resistência às regras formais e que se querem universais:

No Brasil, pode-se dizer que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar ao longo da nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente propício em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a

esfera, por excelência dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (Holanda, 1995: 146)

A reflexão de *Raízes do Brasil* baseia-se na concepção de uma separação radical entre família e Estado, sendo a primeira o núcleo dos poderes pessoais e afetivos do homem cordial e o segundo o âmbito da suposta objetividade do sistema administrativo público. Como emerge do trecho citado, Buarque de Holanda considera que os seus compatriotas tendem a fugir à impersonalidade da lei ou a contorná-la, aplicando a questões públicas os critérios que regem as relações familiares, ou seja, critérios sentimentais.

O que me interessa mais em *Raízes do Brasil* é principalmente a correlação do homem cordial com o colonialismo flexível, familiar e aberto à contaminação com os outros de que falava Gilberto Freyre: o colonialismo português, entendido aqui também como Lusotropicalismo. Como Freyre, também Buarque de Holanda considera que uma das peculiaridades dos portugueses é a ausência do que ele chama “orgulho de raça”:

A isso cumpre acrescentar outra face bem típica de sua extraordinária plasticidade social: a ausência completa, ou praticamente completa entre ele, de qualquer orgulho de raça. Ao menos do orgulho obstinado e inimigo de compromissos, que caracteriza os povos do Norte. Essa modalidade de seu caráter, que os aproxima das outras nações de estirpe latina e, mais do que delas, dos muçulmanos da África, explica-se muito pelo fato de serem os portugueses em parte, e já ao tempo do descobrimento do Brasil, um povo de mestiços. (Holanda, 1995: 53)

A natureza já mestiça dos portugueses volta aqui para explicar a suposta abertura deste povo às questões raciais. Tal abertura constituía a base da organização familiar descrita em *Casa-grande & senzala*, que é, de facto, o laboratório formativo do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda. É nesta família que ele pensa quando constrói a polaridade entre família e Estado, sendo a primeira afetiva e personalista, e a segunda objetiva e impessoal.

É interessante ler a já mencionada introdução de Antônio Candido a *Raízes do Brasil*. Numa interpretação que se tornará quase tão clássica quanto o próprio texto, Candido considera o livro como o resultado de um pensamento que procede por polaridades. Uma justaposição de contrários que não se resolve com a prevalência de um ou outro, mas que aspira a uma síntese sempre por alcançar.

Raízes do Brasil é construído sobre uma admirável metodologia de contrários, que alarga e aprofunda a velha dicotomia da reflexão latino-americana. Em vários níveis e tipos do real, nós vemos o pensamento do autor se construir pela exploração de conceitos polares. O esclarecimento não decorre da opção prática ou teórica por um deles, [...]; mas pelo jogo dialético entre ambos. A visão de um determinado aspecto da realidade histórica é obtida, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois; um suscita o outro, ambos se interpenetram e o resultado possui uma grande força de esclarecimento. Neste processo, Sérgio Buarque de Holanda aproveita o critério tipológico de Max Weber; mas modificando-o, na medida em que focaliza pares, não pluralidade de tipos, o que lhe permite deixar de lado o modo descritivo, para tratá-lo de maneira dinâmica, ressaltando principalmente a sua interação no processo histórico. O que haveria de esquemático na proposição de pares mutuamente exclusivos se tempera, desta forma, por uma visão mais compreensiva, tomada em parte a posições de tipo hegeliano: “[...] a história jamais nos deu o exemplo de um movimento social que não contivesse os germes de sua negação – negação que se faz, necessariamente, dentro do mesmo âmbito.” (Candido, 1995: 12-13)

Esta estrutura polar, evidente na nomeação dos capítulos, é o cerne da importância do livro e inaugura uma forma de pensar o Brasil a partir de uma epistemologia dos contrários, ou melhor, de fusão dos contrários. A identidade nacional começa a ser definida a partir de pares antagônicos, de características aparentemente inconciliáveis, mas que, de alguma forma, se conciliam. No trecho citado, Antônio Candido classifica o método analítico de Sérgio Buarque de Holanda como “hegeliano”, ou seja, dialético, baseado na oposição de uma tese a uma antítese e na recomposição das duas numa síntese. Na verdade, os opostos representados em *Raízes do Brasil* parecem mais justapor-se que sintetizar-se, mas a forma como o homem cordial tem sido interpretado ao longo dos anos tem favorecido o ideal de uma síntese; ou, pelo menos, tem construído o substrato para o surgimento de visões realmente sintéticas como a que veremos em seguida, de Roberto DaMatta (*cf.* 1.4).

Tal concepção sintética da brasilidade voltará, entre outros, em Oswald de Andrade, especificamente no texto teórico *A crise das filosofias messiânicas* (Andrade, 1978: 75-138), que será analisado mais abaixo (*cf.* 3.5). Além disso, constitui a base teórica para a atribuição do valor de emblema da identidade nacional ao mestiço, que percorre o pensamento social brasileiro e que encontra em *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro uma das suas melhores exposições (*cf.* 1.5).

Também a ideia de um ser que existe no seu projetar-se continuamente nos outros está, como veremos, muito presente no pensamento de Oswald de Andrade e, em particular, no *Manifesto antropófago*, do qual constitui o esqueleto argumentativo.

Mais perto da visão original de Sérgio Buarque de Holanda, um outro célebre crítico brasileiro, Roberto Schwartz, num célebre ensaio de 1999, intitulado *As idéias fora de lugar*, escreverá:

Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele desconcerto que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar. (Schwarz, 2008: 21)

Aqui não se menciona explicitamente uma síntese e a conciliação aparece ao lado da contradição, a combinação ao lado do distinto, mantendo a sensação de ambiguidade não resolvida que era de Sérgio Buarque de Holanda.

Voltando a *Raízes do Brasil*, as polaridades que atravessam o país não são resolvidas pelo homem cordial, que vive todos os contrastes do Brasil – principalmente o contraste entre público e privado e entre valores feudais e valores modernos. Consequência disso é, segundo Sérgio Buarque de Holanda, a dificuldade da implantação no território nacional dos modelos políticos elaborados nas democracias europeias. Porém, a particularidade que se encontra em boa parte do pensamento social brasileiro, e que tem as suas raízes em Sérgio Buarque de Holanda, é que as polaridades instituídas não se excluem mutuamente, mas convivem dentro de uma estrutura identitária única e a definem, em termos abstratos, enquanto polaridade em si. A identidade nacional brasileira aparece, de facto, como um caldeirão de elementos em contraste, nenhum dos quais a definindo especificamente; o que a define é o contraste em si, a oposição, a discrasia, mais ou menos conscientemente conciliáveis numa síntese final.

Além disso, a descrição dos portugueses de Sérgio Buarque de Holanda continua no rasto das ideias lusotropicalistas, ao sublinhar a flexibilidade e ao ligar este aspeto com uma suposta falta de orgulho racial. Por outro lado, o legado de indígenas e africanos na construção do Brasil é só aludido e não chega a desconstruir o mito da filiação direta entre a nação brasileira e a cultura portuguesa.

1.4. *O que faz o brasil, Brasil, de Roberto DaMatta*

Roberto DaMatta (1936) é um antropólogo brasileiro, nascido em Niterói. Foi chefe do departamento de Antropologia do Museu Nacional e o coordenador do seu programa de pós-graduação em Antropologia Social (de 1972 a 1976). É professor emérito da universidade norte-americana de Notre Dame e professor titular do Departamento de Ciências Sociais da PUC-RJ. É considerado um dos maiores antropólogos brasileiros vivos. Entre as suas obras mais célebres lembra-se, além de *O que faz o brasil, Brasil, Carnavais, malandros e heróis: sociologia do dilema brasileiro* de 1979, (DaMatta, 1998), e *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (DaMatta, 1997). DaMatta recebeu a Ordem do Mérito Científico no grau de comendador e foi eleito para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e para o Pen Clube do Brasil. É membro titular da Academia Brasileira de Ciências.¹⁵

O que faz o brasil, Brasil (DaMatta, 1986) foi publicado pela primeira vez em 1984 pela editora Rocco. A pergunta do texto surge em diálogo com Sérgio Buarque de Holanda e aprofunda a ideia de Antônio Candido do Brasil como ambiguidade ou, nos termos do próprio DaMatta, do Brasil como dilema (cfr. DaMatta, 1990). O livro é dividido em nove capítulos: *O que faz do brasil, Brasil? A questão da identidade* (DaMatta, 1986: 7-14); *A casa, a rua e o trabalho* (DaMatta, 1986: 15-23); *A ilusão das relações raciais* (DaMatta, 1986: 24-32); *Sobre comida e mulheres* (DaMatta, 1986: 33-43); *O Carnaval ou o mundo como teatro e prazer* (DaMatta, 1986: 44-53); *As festas da ordem* (DaMatta, 1986: 54-62); *O modo de navegação social: a malandragem e o “jeitinho”* (DaMatta, 1986: 63-71); *Os caminhos para Deus* (DaMatta, 1986: 72-79); *Palavras finais* (DaMatta, 1986: 80-82).

O assunto geral que atravessa todos estes tópicos é a busca da nação: a necessidade de encontrar as características fundamentais da uma suposta “brasilidade” (DaMatta, 1986: 6). Ao longo do texto, DaMatta defende a superação da distinção entre cultura popular e cultura “alta” e a substituição desta distinção por aquela entre o que é ou não “nacional”

¹⁵ As informações biográficas sobre Roberto DaMatta são extraídas do site da *Academia Brasileira de Ciências*. Acedido em 6 de abril de 2021, em <https://web.archive.org/web/20161220115540/http://www.abc.org.br/~ramatta>.

(*cfr.* DaMatta, 1986: 10). A questão da identidade nacional é tratada por este autor em termos de busca, ao assumir que se trata de um dado já existente, a ser registrado, mais do que uma construção *in fieri*. Retomando o que foi dito acerca do pensamento de Homi Bhabha (*cfr.* pp. 7-8), o que se considera aqui é mais o aspecto pedagógico do que o aspecto performativo da nação:

O “brasil” com o b minúsculo é apenas um objeto sem vida, autoconsciência ou pulsação interior, pedaço de coisa que morre e não tem a menor condição de se reproduzir como sistema; como, aliás, queriam alguns teóricos sociais do século XIX, que viam na terra – um pedaço perdido de Portugal e da Europa – um conjunto doentio e condenado de raças que, misturando-se ao sabor de uma natureza exuberante e de um clima tropical, estariam fadadas à degeneração e à morte biológica, psicológica e social. Mas o Brasil com B maiúsculo é algo muito mais complexo. É país, cultura, local geográfico, fronteira e território reconhecidos internacionalmente, e também casa, pedaço de chão calçado com o calor de nossos corpos, lar, memória e consciência de um lugar com o qual se tem uma ligação especial, única, totalmente sagrada. É igualmente um tempo singular cujos eventos são exclusivamente seus [...]. Tempo e temporalidade de ritmos localizados e, assim, insubstituíveis. Sociedade onde pessoas seguem certos valores e julgam as ações humanas dentro de um padrão somente seu. Não se trata mais de algo inerte, mas de uma entidade viva, cheia de auto-reflexão e consciência: algo que se soma e se alarga para o futuro e para o passado, num movimento próprio que se chama História. Aqui, o Brasil é um ser parte conhecido e parte misterioso, como um grande e poderoso espírito. Como um Deus que está em todos os lugares e em nenhum, mas que também precisa dos homens para que possa se saber superior e onipotente. Onde quer que haja um brasileiro adulto, existe com ele o Brasil e, no entanto – tal como acontece com as divindades –, será preciso produzir e provocar a sua manifestação para que se possa sentir sua concretude e seu poder. (DaMatta, 1986: 7-8)

Como se vê neste excerto, a distinção entre um brasil com b minúsculo e um Brasil com B maiúsculo é deslocada de uma distinção entre alta e baixa cultura para uma questão entre um Brasil visto como conjunto de traços diferentes e não comunicantes e um Brasil unitário, nacional, sintético. O Brasil de Roberto DaMatta é um organismo vivo, um espírito que atua dentro de uma História concebida, hegelianamente, como movimento dialético de realização do Espírito, que se encarna em organismos específicos: as nações. Esta concepção da identidade nacional é tão forte que chega a comparar o Brasil a um deus, onipotente e onipresente, garantia suprema da ligação perene entre indivíduos que partilham algo de essencial e inalienável (“Onde quer que haja um brasileiro adulto, existe com ele o Brasil”).

Posto que, segundo DaMatta, há uma brasilidade entendida em termos essencialistas, resta ver onde é colocada. Como referi antes, para responder a esta pergunta, o antropólogo carioca retoma a ideia de uma ambiguidade constitutiva do ser brasileiro, o

definir-se como algo que está na contradição, mas que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, é unitário.

Nessa perspectiva, que é a deste pequeno livro, a chave para entender a sociedade brasileira é uma chave dupla. De um lado, ela é moderna e eletrônica, mas de outro é uma chave antiga e trabalhada pelos anos. É típica de nosso sistema essa capacidade de misturar e acasalar as coisas que tenho discutido no meu trabalho como uma atividade relacional, de ligar e descobrir um ponto central. (DaMatta, 1986: 13)

A contradição entre antigo e moderno é só uma das muitas representadas em *O que faz do Brasil, Brasil*, livro que, como *Raízes do Brasil*, é estruturado em oposições: a casa e a rua, o cotidiano e a festa, a hierarquia e o Carnaval (como suspensão das relações sociais e de poder normais), a lei e o “jeito”. Só que, paradoxalmente, estas oposições integram-se dentro de uma visão do Brasil que parece, em última instância, não conflitual: a identidade brasileira é evidente, não negociável, dada de uma vez por todas. É uma visão harmônica, sintética, das contradições, possibilitada pelo silenciamento das relações de poder que estas oposições encenam e das opressões que derivam disso.

Interessam-me particularmente os capítulos intitulados *A ilusão das relações raciais* e *O modo de navegação social: a malandragem e o “jeitinho”*.

No capítulo *A ilusão das relações raciais* (DaMatta, 1986: 24-32), o assunto é a suposta “democracia racial”¹⁶ brasileira, ou seja, a crença popularizada de que, no Brasil, o fator étnico-racial não é relevante para construir hierarquias entre a população. O autor critica esta concepção por achar que não corresponde à realidade das relações raciais no Brasil, que ele entende como um racismo “de gradações”:

De fato, é mais fácil dizer que o Brasil foi formado por um triângulo de raças, o que nos conduz ao mito da democracia racial, do que assumir que somos uma sociedade hierarquizada, que opera por meio de gradações e que, por isso mesmo, pode admitir, entre o branco superior e o negro pobre e inferior, uma série de critérios de classificação. (DaMatta, 1986: 31-31)

¹⁶ Sobre esta denominação veja-se o artigo de Lélia Gonzalez *A categoria político-cultural de amefricanidade* (Gonzalez, 1988: 72).

Há aqui uma consciência das formas específicas do racismo difuso no Brasil, um racismo herdeiro do colonialismo português, que, como foi dito, aproveitou a mestiçagem tanto em termos de práticas quanto de discursos. Este racismo é hoje definido como “racismo de marca” (Nogueira, 2007: 301). DaMatta fala de “racismo à brasileira” (*cf.* DaMatta, 1981: 58-85). Vamos regressar a estas classificações no capítulo 2 desta tese. Apesar da crítica à democracia racial, o antropólogo do Rio de Janeiro não chega a desconstruir o mito que ele próprio define como “mulatismo”, ou “a capacidade brasileira de recuperar e trabalhar o ambíguo como dado positivo, na glorificação da mulata e do mestiço como sendo, no fundo, uma síntese perfeita do melhor que pode existir no negro, no branco e no índio” (DaMatta, 1986: 27). Há aqui uma visão não problematizada da mestiçagem, herdeira do Lusotropicalismo e da teoria de uma convivência pacífica e benéfica para todos, entre europeus, afrodescendentes e indígenas.

DaMatta considera que o que define o Brasil é a própria ambiguidade e daí passa a entender as relações raciais do país como algo que não se pode analisar mediante modelos dualistas ou opositivos:

O Brasil não é um país dual onde se opera somente com uma lógica do dentro ou fora; do certo ou errado; do homem ou mulher; do casado ou separado; de Deus ou Diabo; do preto ou branco. Ao contrário, no caso de nossa sociedade, a dificuldade parece ser justamente a de aplicar esse dualismo de caráter exclusivo; ou seja, uma oposição que determina a inclusão de um termo e a automática exclusão do outro, como é comum no racismo americano ou sul-africano, que nós brasileiros consideramos brutal porque no nosso caso tudo se passa conforme Antonil¹⁷ maravilhosamente intuiu. Isto é, entre o preto e o branco (que nos sistemas anglo-saxão e sul-africano são termos exclusivos), nós temos um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias em que o mulato representa uma cristalização perfeita. (DaMatta, 1986: 27-28)

A resistência ao “preto e branco”, à divisão clara, ao dualismo, é considerada como uma exceção exclusivamente brasileira. O que está aqui em causa não é a crítica dos binarismos do pensamento eurocêntrico e colonial, mas uma discussão sobre a praticabilidade destes

¹⁷ André João Antonil foi autor de um estudo intitulado *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, escrito em 1923 e que foi citado por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*.

binarismos num país que se define como o lugar da ambiguidade, do intermediário, do híbrido: um país que tem no “mulato” a sua cristalização perfeita.

Resta a contradição de um pensamento que, apesar de supostamente rejeitar os binarismos, avança – como em Sérgio Buarque de Holanda –, nomeando oposições, instituindo polaridades e distinguindo antinomias (o que e é evidente já nos títulos dos capítulos). DaMatta considera o Brasil como um país que se constrói na oposição, mas que recompõe esta última numa síntese. A inspiração hegeliana é declarada e cristaliza-se em imagens icónicas como o mulato e o malandro, emblemas de uma suposta capacidade de recomposição de realidades conflituais.

O Brasil damattiano lembra, em alguns momentos, o conceito de “terceiro espaço” de Bhabha (*cf.* p. 26), mas num contexto em que, como sublinha Boaventura Sousa Santos, a mestiçagem tem uma relação estrita com as estratégias de colonialismo exercidas pelo Portugal semiperiférico (*cf.* 1.2). Só que isso é silenciado: apesar de criticar as desigualdades raciais existentes no Brasil e reconhecer as insídias do mito da democracia racial, *O que faz o Brasil, Brasil* continua a acreditar na mestiçagem como cerne da identidade brasileira, sem discutir o apagamento das reivindicações dos sujeitos subalternizados, cumprida através da postulação de uma unidade superior, capaz de pôr tudo o resto em segundo plano. Não se discute, também, o facto de a identidade nacional, como qualquer identidade, ser um conceito em movimento, inserido no tempo, por isso instável, mutável; um conceito que, para se manter, precisa de ser performativizado, ou seja, atualizado através de gestos e comportamentos repetitivos aos quais atribuímos significados codificados, mas não cristalizados (*cf.* Bhabha, 1994: 215). A identidade que DaMatta contempla é pura e simplesmente a nacional e, perante esta, valoriza o desaparecimento de todas as outras fronteiras identitárias. O ideal último não é a heterogeneidade, mas a fusão. A visão da brasilidade que aparece aqui é de uma superação das diferenças, de uma síntese hegeliana que resolve os conflitos através do estabelecimento de uma terceira realidade, mais abrangente.

A identidade é, de acordo com Roberto DaMatta, a questão fundamental que distingue os homens das outras espécies:

[...] trata-se, sempre, da questão da identidade. De saber quem somos e como somos, de saber por que somos. Sobretudo quando nos damos conta de que o

homem se distingue dos animais por ter a capacidade de se identificar, justificar e singularizar: de saber quem ele é. (DaMatta, 1986: 10-11)

A identidade aqui exposta é entendida como nacional, sem contemplar a existência de identidades coletivas diferentes, que atravessam internamente o espaço da nação e se conectam com o espaço extranacional (como é o caso da identidade negra ou afrodescendente).

No capítulo intitulado *O modo de navegação social: a malandragem e o “jeitinho”* (DaMatta, 1986: 63-71), o autor discute acerca de uma das figuras mais icônicas da cultura brasileira: o malandro. Define este último como “aquele que vive na rua sem trabalhar e ganha o máximo com um mínimo de esforço” (DaMatta, 1986: 22). Para o autor, o malandro é o profissional do “jeitinho”, entendido como uma forma de resolver situações esquivando-se à formalidade da lei, através da mobilização das relações pessoais e de uma faculdade de tirar proveito das situações ambíguas e de harmonizar os conflitos.

A malandragem, como outro nome para a forma de navegação social nacional, faz precisamente o mesmo. O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui, também, temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram – no caso da malandragem – o uso de “expedientes”, de “histórias” e de “contos-do-vigário”, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações [...]. (DaMatta, 1986: 68)

O malandro seria um “navegador social”, alguém perito em encontrar mediações, ou seja, alguém capaz de ficar “no meio”, de se equilibrar entre opostos:

[...] o malandro é aquele que – como todos nós [os brasileiros] – sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de modo quase sempre humano, a lei, impessoal e impossível, com a amizade e a relação pessoal, que dizem que cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial. (DaMatta, 1986: 70)

Como se vê, o malandro damattiano representa a capacidade de se definir dentro da contradição e da ambiguidade, que segundo o autor é a característica que distingue os brasileiros enquanto povo. Esta figura controversa é considerada emblemática da identidade nacional. Tal identidade é representada em termos positivos, através da valorização de elementos que poderiam ser condenados de um ponto de vista moral.

Encontram-se ecos desta concepção no célebre ensaio de 1970 de Antônio Candido intitulado *Dialética da malandragem* (Candido, 1970), com certeza conhecido por DaMatta. Ao analisar o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1850), de Manuel Antônio de Almeida (1830/1861), o célebre crítico recusa a opinião de que este possa ser inserido por

completo no género da novela picaresca e tenta distinguir as linhas de um novo género, todo brasileiro, construído à medida da figura do malandro: emblema da cultura nacional e, particularmente, da cultura carioca.

No texto de Candido, há alguns passos que se ligam à imagem do malandro descrita por Roberto DaMatta. Aqui também é instituída uma ligação entre a tal figura e a síntese hegeliana (o termo “dialética” é utilizado explicitamente já no título do ensaio de Antônio Candido). Em particular, a realidade é percebida como produto de uma dialética entre ordem e desordem. Tal realidade é o palco do malandro e o lugar onde ele explica as suas potencialidades sintéticas: “jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo ao que se manifestava na sociedade daquele tempo” (Candido, 1970: 82). Nesta realidade, os opostos são intercambiáveis, as antinomias são reversíveis: “E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o facto de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco” (Candido, 1970: 84).

Comparando Brasil e Estados Unidos, Candido sublinha a falta de absolutismo que, no seu país, caracterizaria o desenvolvimento dos conceitos de “ordem” e de “liberdade” e também menciona a situação das relações raciais na sociedade brasileira como uma exceção positiva:

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respetivas sociedades: uma que, sob alegação de enganadora fraternidade, visa criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso; outra que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência (Candido, 1970: 86)

Mais à frente, no mesmo artigo, o crítico literário afirma que uma das características da literatura brasileira é uma forma de “piada devastadora” que “agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a fluidez, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural” (Candido, 1970: 88).

O capítulo sobre a malandragem e o “jeito” de *O que faz do Brasil, Brasil surge*, como já foi dito, em perfeita continuidade com o ensaio de Candido sobre o mesmo tema. Acerca do significado mais profundo da malandragem, lemos:

A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver [...]. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social. (DaMatta, 1986: 70-71)

O malandro, como o mulato, é um ser intermédio, conciliatório, sintético. É aquele que, como o homem cordial, existe fora de si, no outro, mas que, apesar de tudo isso, é um ser concluído, com uma identidade própria que é, afinal de contas, a identidade nacional. Esta não se constrói a partir da diferenciação do que é o outro, como aconteceria na ideia eurocêntrica, cartesiana, de identidade. Pelo contrário, constrói-se englobando o diferente, conciliando-o. É uma identidade internamente complexa, mas, apesar disso, única e pacificada. O “jeitinho”, modo de agir “esperto” e “diplomático” do malandro, é interpretado como o gesto que promove “uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta”; é uma forma de neutralizar o conflito que, falando em nação, se traduz na capacidade de harmonizar os diferentes segmentos da sociedade numa narrativa largamente abrangente.

O malandro é representado como um ser diplomático, que evita a resolução direta dos conflitos e foge às contraposições explícitas. Neste aspeto, é o símbolo de uma identidade nacional que se forma a partir da unificação do que aparece dividido e do silenciamento das razões da divisão. O malandro é também aquele ser que consegue utilizar a ficção para sua vantagem; que sabe construir narrativas capazes de dispensá-lo do enfrentamento direto das divergências. É, enfim, um ser metamórfico, que sabe mudar de forma e trocar de identidade.

1.5. O povo brasileiro, de Darcy Ribeiro

Darcy Ribeiro (1922/1997) foi um antropólogo mineiro muito influente no século XX. Foi funcionário do Serviço de Proteção ao Índio e do Parque Indígena do Xingu, criado em 1961.

Nos anos '60 participou no projeto da criação da Universidade de Brasília, da qual foi o primeiro reitor. Também foi o criador da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF). Foi ministro da Educação durante o mandato do presidente João Goulart (1961/1964) e vice-governador do Rio de Janeiro durante o primeiro governo de Leonel Brizola, de 1983 a 1987. Durante o tempo que exerceu este cargo, planeou e dirigiu a implantação dos Centros Integrados de Ensino Público (CIEP), um projeto pedagógico de assistência em tempo integral a crianças, que incluía atividades recreativas e culturais para além do ensino formal.¹⁸

Entre as suas obras mais famosas – além de *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil* (Ribeiro, 1995) – lembro *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (Ribeiro, 2017), escrito em 1970, no qual o autor estuda as relações entre as etnias indígenas e o processo de expansão dos territórios do Estado brasileiro, ao longo da primeira metade do século XX.

O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil foi escrito por Darcy Ribeiro e publicado em 1995. Neste livro, no qual trabalhou toda a vida e que considerou o seu projeto textual mais importante, propõe-se responder à questão do “porque o Brasil ainda não deu certo”, entendendo com “dar certo” a sua falhada admissão dentro do conjunto dos países do primeiro mundo (Ribeiro, 2005: 12). Para responder a esta questão, Ribeiro analisa muitos dos problemas clássicos associados à formação classista e escravagista do Brasil. O texto está dividido em quatro secções, cada uma subdividida em capítulos. Temos, então o esquema seguinte:

Introdução (Ribeiro, 1995: 19-26)

I *O Novo Mundo* (Ribeiro, 1995: 28-77)

1. *Matrizes étnicas* (Ribeiro, 1995: 29-41)

2. *O enfrentamento dos mundos* (Ribeiro, 1995: 42-63)

¹⁸ As informações biográficas sobre Darcy Ribeiro são extraídas da página web do *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*. Acedido a 24 de abril de 2021, em <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-darci>.

3. *O processo civilizatório* (Ribeiro, 1995: 64-77)

II *Gestação Étnica* (Ribeiro, 1995: 80-164)

1. *Criatório de gente* (Ribeiro, 1995: 81-105)

2. *Moinhos de gastar gente* (Ribeiro, 1995: 106-140)

3. *Bagos e ventres* (Ribeiro, 1995: 141-164)

III *Processo sociocultural* (Ribeiro, 1995: 166-265)

1. *Aventura e rotina* (Ribeiro, 1995: 167-192)

2. *A urbanização caótica* (Ribeiro, 1995: 193-207)

3. *Classe, cor e preconceito* (Ribeiro, 1995: 208-227)

4. *Assimilação ou segregação* (Ribeiro, 1995: 228-244)

5. *Ordem versus progresso* (Ribeiro, 1995: 245-265)

IV *Os Brasis na história* (Ribeiro, 1995: 266-444)

1. *Brasis* (Ribeiro, 1995: 267-271)

2. *O Brasil crioulo* (Ribeiro, 1995: 272-337)

3. *O Brasil sertanejo* (Ribeiro, 1995: 338-362)

4. *O Brasil caipira* (Ribeiro, 1995: 363-406)

5. *Brasis sulinos: gaúchos, matutos e gringos* (Ribeiro, 1995: 407-444)

V. *O Destino Nacional* (Ribeiro, 1995: 446-455)

As primeiras três partes desenvolvem a teoria de Darcy Ribeiro sobre a formação do Brasil e são as partes centrais do texto. Na quarta, cada capítulo tenta descrever um Brasil diferente, pensado do ponto de vista da região e da mistura de determinadas matrizes étnicas. Estes “Brasis” são distintos, mas não separados, sendo que se integram numa ideia de nação unitária, formada a partir de identidades que se dissolveram dentro de um povo novo, concebido como uma síntese ou uma fusão. Na quinta parte, *O destino do Brasil*, o autor explicita uma ideia quase messiânica da civilização brasileira, pensada como vanguarda de uma nova civilização ocidental: “mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência de todas as raças e todas as culturas [...]” (Ribeiro, 1995: 455)

Todo o texto de Darcy Ribeiro assenta na convicção da excecionalidade do Brasil e na configuração do povo brasileiro como absolutamente original e diferente de tudo quanto existiu antes dele: “o Brasil se configura como uma coisa diferente de quantas haja, só explicável em seus termos, historicamente” (Ribeiro, 1995: 247): “o povo brasileiro acabou por conformar-se como uma configuração histórico-cultural única e diferenciada de todas as outras” (Ribeiro 1995: 259). Tal originalidade – com aparente paradoxo – dá-se na capacidade de integrar os múltiplos legados que o país herdou de culturas preexistentes – principalmente europeia, indígena e africana – numa mistura única em que as fronteiras das identidades iniciais se cruzam e até se perdem. Esta fusão incarna-se no corpo do mestiço, ícone de uma nação sincrética, nascida do aproveitamento e da superação de identidades diferentes para a construção de algo novo e maior.

O cerne da nacionalidade brasileira (que ele chama de “protobrasileiro”) está, para Ribeiro, naquele mameluco (e mulato) desenraizado que, não podendo ser índio nem branco, está pronto a tornar-se algo que ainda não existia:

O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava –, nem com os europeus – que o desprezavam –, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos luso-nativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro. (Ribeiro, 1995: 128)

Aqui encontramos um aspeto muito interessante do processo de imaginação da nação brasileira. Na origem da comunidade nacional não é colocado um passado antigo olhado de forma essencialista, mas, ao contrário, um espaço vazio. O “protobrasileiro” não é um ser puro e completo, mas um ser desetnicizado, por outras palavras, um ninguém:

O brasilíndio como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da Ninguendade de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira. (Ribeiro, 1995: 131)

É este vazio de identidade que torna possível uma multiplicação de identidades; e isto, porque, paradoxalmente, não ter nenhuma identidade é ter demasiadas, e vice-versa: “o mulato se humaniza no drama de ser dois, que é o de ser ninguém” (Ribeiro, 1995: 223). Será mesmo esta “ninguendade” originária do brasileiro a gerar a sua extraordinária permeabilidade, ou seja, a capacidade de englobar dentro da sua própria nacionalidade as diferenças mais radicais.

O Brasil surge como identidade inclusiva, mas exigente, sendo que para ser brasileiro é preciso passar por um estado de “ninguendade” que é, em última instância, um afastamento dos legados de outras culturas e de vínculos identitários que fragmentam ou excedem o campo da nação:

Mais que uma simples etnia, porém, o Brasil é uma etnia nacional, um povo-nação, assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino. Ao contrário da Espanha, na Europa, ou da Guatemala, na América, por exemplo, que são sociedades multiétnicas regidas por Estados unitários e, por isso mesmo, dilaceradas por conflitos interétnicos, os brasileiros se integram em uma única etnia nacional, constituindo assim um só povo incorporado em uma nação unificada, num Estado uni-étnico. A única exceção são as múltiplas microetnias tribais, tão imponderáveis que sua existência não afeta o destino nacional. (Ribeiro, 1995: 22)

Esta visão de um Brasil não digladiado por conflitos interétnicos é hoje desconstruída profundamente pelos movimentos negros e indígenas, que desmontaram também o imperativo da dissolução das diferenças étnicas perante o cariz absoluto dos interesses da nação. Darcy Ribeiro escreve ainda:

A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multiétnica, dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que, apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação. As únicas exceções são algumas microetnias tribais que sobreviveram como ilhas, cercadas pela população brasileira. Ou que, vivendo para além das fronteiras da civilização, conservam sua identidade étnica. São tão pequenas, porém, que qualquer que seja seu destino, já não podem afetar à macroetnia em que estão contidas. (Ribeiro, 1995: 20)

As únicas exceções possíveis ao projeto de nação do Brasil situam-se fora da civilização e não podem afetar de forma nenhuma a nacionalidade brasileira. É bastante inquietante que quem escreve estas palavras seja um antropólogo conhecido como um dos intelectuais brasileiros mais votados à causa indígena. Aqui, Darcy Ribeiro não parece ultrapassar a sua condição de homem branco, de classe média, expoente daquele Brasil “branquizado” que ele, noutros lugares, se empenha tanto em negar (“Essa ideologia integracionista encorajadora do caldeamento [...] Não conduzirá, por certo, a uma branquização de todos os negros brasileiros na linha das aspirações populares [...]” Ribeiro, 1995: 238).

No livro analisado, a multiplicidade racial e – sobretudo – cultural do povo brasileiro fica, afinal, reduzida a uma homogeneização: “os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos lingüística e culturalmente e também um dos mais integrados socialmente da

Terra” (Ribeiro, 1995: 454). O que parece escapar a Ribeiro é a natureza desequilibrada desta homogeneização, que longe de ser “pleno e alegre processo de fusão” (Ribeiro, 1995: 223) é a maneira como se explicita a colonialidade (*cf.* pp. 4-5) de um Estado que, proclamando-se aberto para todos, continua expropriando e perseguindo todos os sujeitos que não se conformam aos seus sonhos de unidade.

O processo de ocultamento das diferenças que fragmentam o espaço da nação brasileira passa pela imposição de um tempo linear, aquele que Homi Bhabha chama de “continuist, accumulative temporality of the pedagogical” (Bhabha, 1994: 215). Só que este tempo linear, no discurso nacional brasileiro, parece esquecer a dimensão atávica do passado e a linguagem da pertença arcaica que Bhabha individualiza como traços fundamentais de cada narrativa nacionalista. Resultado deste esquecimento é um alargamento excepcional do espaço do futuro: “[os brasileiros] Não abrigam nenhum contingente reivindicativo de autonomia, nem se apegam a nenhum passado. Estamos abertos é para o futuro” (Ribeiro, 1995: 454); “Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo” (Ribeiro, 1995: 453).

Aqui há revalorização do “por fazer” às custas do feito. O Brasil vale mais como potencialidade do que como realização efetiva. Mais, é mesmo aqui que reside a sua força como país do futuro¹⁹, iniciador de um novo império civilizacional verdadeiramente globalizado, porque capaz de superar as diferenças raciais e culturais e de subsumi-las dentro do seu projeto. Darcy Ribeiro torna muito explícita a dimensão imperial do projeto de nação brasileiro, no momento em que fala do Brasil como de uma nova Roma, uma Roma mestiça:

Olhando-os [os brasileiros], ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro.

Com efeito, alguns soldados romanos, acampados na península Ibérica, ali latinizaram os povos pré-lusitanos. O fizeram tão firmemente que seus filhos

¹⁹ A expressão é o título de uma obra do escritor austríaco Stefan Zweig, *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, publicada em 1941 e traduzida em português como *Brasil, um país do futuro* (Zweig, 2006). Nesta obra o autor traça um retrato do país a partir das impressões que teve ao morar no Rio de Janeiro, onde se refugiou para fugir ao nazismo.

mantiveram a latinidade e a cara, resistindo a séculos de opressão de invasores nórdicos e sarracenos.

Depois de 2 mil anos nesse esforço, saltaram o mar-oceano e vieram ter no Brasil para plasmar a neo-romanidade que nós somos. (Ribeiro, 1995: 453)

A interpretação do Brasil como “neo-romanidade” passa necessariamente pela revalorização da ação colonial daqueles neolatinos mais antigos que são os ibéricos, neste caso, os portugueses. Darcy Ribeiro não deixa de sublinhar o fio direto que liga o Brasil a Portugal, sendo que o primeiro é, de facto, percebido como a expressão mais alcançada das potencialidades do segundo:

A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado geneticamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente. (Ribeiro, 1995: 20)

Esta nação unitária, herdeira da latinidade e projetada no futuro é vista como o posto avançado da civilização ocidental, mas uma sociedade ocidental capaz de superar os ideais de pureza dos estados modernos e de pensar a identidade como capacidade de aproveitar e, ao mesmo tempo, neutralizar as diferenças. A ideia do Brasil como estado-nação mestre nesta habilidade atravessa o pensamento social brasileiro e encontra em *O povo brasileiro* uma das suas mais interessantes formulações.

Como Roberto DaMatta, Darcy Ribeiro, de facto, critica o Lusotropicalismo e a democracia racial por não terem sido cumpridos no país, mas não tem dúvida da necessidade de esquecer as fronteiras étnicas em prol da formação de um discurso nacional. Como DaMatta, Darcy Ribeiro também não chega a dar conta devidamente das assimetrias entre os diferentes segmentos sociais que compõem o Brasil e do eurocentrismo que atravessa o discurso nacional.

De facto, aqui, como em *Casa-grande & senzala*, o brasileiro é filho legítimo do colonizador português, o seu descendente direto e o continuador da sua missão: a missão de se expandir, de juntar mundos e construir um império capaz de transformar outros em si próprio. Isto, à custa de se tornar, em alguma medida, um “outro”, mas sem nunca discutir verdadeiramente a prevalência do modelo europeu.

O ideal de fusão é problemático em si e leva-nos a pensar o duplice significado da mestiçagem e das retóricas que podem ser construídas a partir dela. Em *Heterogeneity and*

Hibridity: Colonial Legacy, Postcolonial Heresy (Goldberg, 1999), Theo Goldberg sublinha o valor ambíguo do termo “hibridismo”, que compreende ao mesmo tempo um significado emancipatório e um significado repressivo. O emancipatório tem a ver com uma ideia de heterogeneidade, encontro, multiplicação das possibilidades de existências e atravessamento das fronteiras identitárias. O repressivo tem a ver com a capacidade dos Estados modernos de governar a heterogeneidade, reificando a resistência, fixando o fluxo, capturando o elemento transgressivo do hibridismo através de uma regulação sobretudo discursiva. Goldberg escreve: “Here, at best, the critical conception of hybridity is reduced to the fusional or amalgamational” (Goldberg, 1999: 82).

O que falta a teorias como a de Darcy Ribeiro é a percepção de que há uma “linha abissal” (Santos, 2007: 4) que atravessa internamente o Brasil: “uma linha abissal” entre um país branco, continuador do colonialismo português e da civilização ocidental e outros “Brasis” que enfrentam uma exclusão, de facto, do campo da cidadania brasileira. A retórica baseada na valorização do mestiço oculta a realidade desta linha, ao construir uma pedagogia nacional que visa representar o corpo da nação como homogéneo, ocultando a fragmentação que aparece assim que olhamos os aspetos performativos que se escondem atrás do círculo perfeito do discurso nacionalista.

2. O cerne da questão: a raça

À luz do que foi visto até agora sobre o “pensamento social brasileiro”, podemos afirmar que a questão da “raça” assume uma centralidade particular. O modelo de relações raciais é considerado uma das características mais representativas da identidade brasileira e um exemplo emblemático de realização da síntese cultural que está na base da construção da nação.

Vimos que muitos clássicos que discutem a nacionalidade brasileira assentam numa confusão entre o genético e o cultural, que faz de “raça” um sinónimo de “cultura” e, conseqüentemente, de “mestiçagem”, um sinónimo de “sincretismo”. Neste significado, a mestiçagem acaba por ser representada como algo associado à “essência” mais profunda do que é ser brasileiro e o elemento que sustenta a originalidade da nação em relação ao seu principal modelo: as nações europeias.

Antes de continuar, preciso de dizer algumas palavras sobre o termo “raça” e como este vai ser usado no decurso deste trabalho, em concomitância com outros termos com os quais costuma alternar, nomeadamente “etnicidade” e “identidade”.

2.1. Raça, etnicidade, identidade

O conceito de “raça” pertence originariamente ao campo semântico biológico. As tábuas de classificação das espécies vivas produzidas pelos cientistas europeus serviram os teóricos racistas dos séculos XVIII e XIX²⁰ para classificar os seres humanos em grandes agrupamentos considerados em termos naturalistas. Tais agrupamentos eram definidos a partir de características fenotípicas às quais era atribuído um valor distintivo (*cfr.* Ashcroft *et al.*, 2007: 180).

²⁰ Entre as obras mais importantes do racismo científico lembro; *Tableau elementaire de l'histoire naturelle des animaux*, de Georges Cuvier (1798); *The Natural History of the Human Species*, de Charles Hamilton Smith (1848); *The Races of Man*, de Robert Knox (1850); *Essai sur l'inégalité des Races humaines*, de Joseph Arthur de Gobineau (1853); *Types of Mankind*, de Josiah Clark Nott e George Robins Gliddon (1854) (*cfr.* Ashcroft *et al.*, 2007: 183).

Achille Mbembe considera que a raça surgiu para permitir aos europeus definirem-se através da construção de um imaginário outro, que funcionaria como termo de diferenciação:

[...] d'un bout à l'autre de son histoire, la pensée européenne a eu tendance à saisir l'identité non pas tant en termes d'appartenance mutuelle (co-appartenance) à un même monde qu'en termes de relation du même au même, de surgissement de l'être et de sa manifestation dans son être d'abord, ou encore dans son propre miroir. Il importe en revanche de comprendre que, conséquence directe de cette logique de l'autofiction, de l'autocontemplation, voire de la clôture, le Nègre et la race n'ont jamais fait qu'un dans l'imaginaire des sociétés européennes. (Mbembe, 2013: 10)

Para o autor, “a raça” e “o negro” são categorias discursivas criadas pelas culturas europeias para definir aquele “outro” que constitui uma espécie de imagem invertida no espelho, em relação ao qual são definidas, por contraste, as características que definem “o mesmo”.

Aníbal Quijano considera a raça a categoria fundamental da estruturação do capitalismo mundial, e o eixo principal no qual se funda a colonialidade do poder:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. (Quijano, 2000: 203)

Segundo o sociólogo peruano, a raça atua num plano epistemológico: serve para teorizar a superioridade intelectual dos europeus em relação às populações do resto do mundo, com base na qual se justifica a dominação colonial.

Há, de facto, uma tendência, a partir da segunda metade do século XX, para substituir a categoria de “raça” por outra, aparentemente menos controversa: a “etnicidade”. Esta última pertence ao campo semântico da cultura e, portanto, tem o mérito de fornecer uma dimensão histórico-social às diferenças, ao tratar os grupos humanos como populações unidas pela partilha de imaginários e sistemas de identificação, mais que por laços de sangue. Neste sentido, as diferenças fisiológicas entre os indivíduos perdem importância face a outros aspetos como os hábitos de vida e as formas culturais produzidas em conjunto pelos membros do grupo em questão (*cf.* Ashcroft *et al.*, 2007: 186).

Apesar disso, também este termo não é isento de problemas e não é imune ao perigo do essencialismo. Hall sublinha a dimensão histórica inscrita tanto na categoria “raça” quanto na categoria de “etnicidade”, e, mais genericamente, na própria ideia de “identidade”. Num célebre artigo intitulado *Old and New Identities, Old and New Ethnicities* (Hall, 1991), argumenta que existe uma diferença substancial entre a época moderna e a época contemporânea na forma de pensar a identidade e, como consequência, a etnicidade. Hall descreve desta forma a lógica da identidade da modernidade europeia:

The old logics of identity are ones with which we are extremely familiar, either philosophically, or psychologically. Philosophically, the old logic of identity which many people have critiqued in the form of the old Cartesian subject was often thought in terms of the origin of being itself, the ground of action. Identity is the ground of action. And we have in more recent times a psychological discourse of the self which is very similar: a notion of the continuous, self-sufficient, developmental, unfolding, inner dialectic of selfhood. We are never quite there, but always on our way to it, and when we get there, we will at last know exactly who it is we are. (Hall, 1991:42)

Essa concepção de identidade baseia-se numa fé na razão humana e nas suas capacidades de autorreflexão que, no século XX, é posta em cheque pela difusão de teorias revolucionárias na época, entre as quais o autor menciona o marxismo, a psicanálise freudiana e a linguística de Ferdinand de Saussure (*cfr.* Hall, 1991: 43-44). Estas minam a noção de sujeito difundida na época moderna e que se baseia no cartesianismo: um sujeito forte, evidente para si próprio e capaz de se guiar por uma vontade entendida como faculdade racional. A crise do sujeito da pós-modernidade incide tanto sobre as identidades individuais quanto as coletivas, que começam a ser vistas como fragmentadas, consideradas como entidades complexas, atravessadas pela diferença e cujo valor é sempre contextual na sua dimensão histórica e geográfica (*cfr.* Hall, 1991: 43).

Tal como a categoria de “etnicidade”, também a de “raça” é considerada por Hall como uma construção discursiva, cujo significado varia contextualmente. Numa conferência realizada em Goldsmith (Londres) em 1997, definiu-a como “floating signifier”, uma categoria socio-histórica e não biológica que, como tal, não pode ser fixada num significado unívoco, pelo contrário, é alvo de um processo contínuo de redefinição e apropriação (*cfr.* Hall, 2021, fevereiro 10).

Vou utilizar os termos “raça” e “etnicidades” e os seus derivados lexicais segundo a perspectiva de Stuart Hall, consciente do seu valor discursivo e das mudanças semânticas

que estes conceitos atravessam continuamente por serem sujeitos ao devir histórico e aplicados em diferentes contextos geográficos e sociopolíticos.

2.2. O pensamento racista brasileiro

No “pensamento social brasileiro”, o termo “raça” é de uso indisputado, sendo utilizado para indicar múltiplos significados, que vão do fenótipo ao genótipo e até a elementos de herança cultural. No capítulo precedente, mostrei alguns exemplos de sobreposição entre raça e cultura; em seguida, vou aprofundar esta questão, entrando nos meandros do pensamento propriamente racial (e racista) brasileiro e a sua ligação com o discurso sobre a identidade nacional.

Como premissa, tem que ser dito que a estruturação de um saber que divide os seres humanos em grupos distintos com base numa ideia de “raça” foi acompanhada historicamente de hierarquizações de tais grupos, que serviram para sustentar relações de dominação, segundo o modelo da colonialidade do poder (*cf.* Quijano, 2000: 203).

Defino racismo, com Francisco Bethencourt, como “preconceito quanto à descendência étnica combinado com ação discriminatória” (Bethencourt, 2018:17). Em seguida, vou concentrar-me sobre as declinações específicas que o racismo adquiriu no Brasil, ao tentar explicar a particularidade de um pensamento sobre a raça nascido num contexto de caracterização ambivalente do fenómeno da miscigenação (e da mestiçagem).

Tem de ser dito que, em sociologia, *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre (Freyre, 2002) representa um ponto de viragem no discurso sobre a mestiçagem no Brasil, o momento em que esta passa de estigma a emblema, deixando de ser vista como problema e passando a ser considerada como um recurso: o principal do país. Esta passagem, como veremos, não é abrupta: antes dos anos '30, existiam teorias que, partindo da existência de facto da mestiçagem do Brasil, a queriam aproveitar no sentido de um discurso de identidade nacional.

Uma obra fundamental sobre estes temas é *O espectáculo das raças*, de Lilia Moritz Schwarcz (Schwarcz, 1993). O livro nasce da necessidade de desconstruir a narrativa corrente de que o pensamento racista brasileiro não teve um desenvolvimento profundo e autónomo, resultando como uma cópia passiva das teorias europeias. Segundo a

investigadora paulista, o pensamento racial brasileiro é o resultado de uma reflexão contínua e original que se desenvolveu entre 1870 e 1930 e teve as suas instituições de referência, ou seja, os museus etnográficos, os institutos histórico-geográficos, as faculdades de Direito e as faculdades de Medicina.

Os primeiros a interessar-se pela questão racial brasileira foram antropólogos e cientistas estrangeiros, que viam no Brasil um terreno fértil para as pesquisas naturalistas. Inicialmente, o interesse principal focava-se na natureza exuberante, mas, depois, o que atraiu a atenção destes investigadores foi o que Schwarcz chama “o espetáculo da miscigenação” (Schwarcz, 1999: 11-15): pesquisadores europeus e norte-americanos consideravam o país como um caso de estudo excepcional para entender os efeitos da mistura de raças diversas e a construção de “novas” raças mestiças, estudadas em termos antropológicos. Interessante para a ciência, o Brasil era considerado uma aberração pelos pensadores racistas mais célebres. Schwarcz menciona as reações de alguns expoentes importantes do racismo científico, como Louis Agassiz (1807-73) e Joseph Arthur de Gobineau (1816/1882). O primeiro, em *A Journey in Brazil* (1868), descrevia o país desta forma:

[...] que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (*apud* Schwarcz, 1993: 17)

Gobineau afirmou acerca dos brasileiros: “Trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (*apud* Schwarcz, 1993: 17).

Os intelectuais brasileiros não tardaram a expressar-se a tal propósito. Em particular, a reflexão sobre a raça no Brasil ligou-se à discussão sobre o conceito de “povo” e de “nação”, de uma forma que levou muitos pensadores a reconhecer a razão profunda das dificuldades encontradas no processo de construção da nação na falta de uniformidade étnico-racial da população brasileira. Ao longo do seu livro, Schwarcz traça uma linha de demarcação entre os juristas, que tratavam a heterogeneidade racial como um caos político, sobre o qual era necessária a ação disciplinadora do direito e a ação unificadora do Estado (Schwarcz, 1993: 247-312), e os médicos, que consideravam a mestiçagem como

uma degeneração das raças, que produzia uma população doente e naturalmente indisciplinada (Schwarcz, 1993: 185-245). Com base numa pesquisa nos arquivos das revistas das primeiras faculdades de Direito e Medicina do país (Recife e São Paulo para o Direito e Rio de Janeiro e Bahia para a Medicina), a investigadora dá conta do amplo debate que estas desenvolveram acerca da questão racial e da relação estrita que era instituída entre esta última e a questão nacional.

Entre os médicos, o mais célebre é Raimundo Nina Rodrigues (1862/1906), fundador da antropologia criminal brasileira (272-279). Nina Rodrigues era um adepto das teorias poligenistas, segundo as quais as raças humanas surgiram em diferentes áreas da terra em momentos distintos. Segundo tal opinião, defendida por intelectuais como Georges Cuvier (1769/1832) e Louis Agassiz (1807-1873), as raças são fixas e incompatíveis, e a mestiçagem é entendida como corrupção das matrizes originárias que leva à degenerescência e à esterilidade. Os poligenistas acreditavam numa hierarquia natural e imodificável entre as raças, que tinha no seu topo a raça branca-caucasiana (*cf.* Schwarcz, 1993: 64-66).

Ainda nas faculdades de Medicina, nasceu e desenvolveu-se o movimento eugénico brasileiro (Schwarcz, 1993: 282-286), liderado por figuras como Renato Kehl (1889/1974) e Edgard Roquete Pinto (1884/1954), que, em 1890, organizaram o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, em comemoração do centenário da Academia Brasileira de Medicina (*cf.* Schwarcz, 1993: 125). Entre os integrantes do movimento, uma figura importante é José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948). Autor, entre outros, da recolha de contos *Urupês*, de 1918 (Lobato, 2004), e do romance *O presidente negro*, de 1928 (Lobato, 2008), este escritor contribuiu para a construção do mito do mestiço brasileiro indolente e moralmente corrupto (*cf.* Schwarcz, 1993: 325). O seu Jeca Tatu (personagem central de *Urupês*) é um dos precursores de Macunaíma como representante desse tipo humano. É um caboclo (cruzamento entre indígena e negro), caipira (do interior de São Paulo, lugar de proveniência do autor), inapto para o trabalho assim como para qualquer forma de progresso:

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beíço, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. (Lobato, 2004: 166)

O termo “eugenia” foi cunhado, em 1883, por Francis Galton (1822/1911), primo de Charles Darwin, sendo uma extensão do conceito de evolução das espécies para as diferenças internas à raça humana (cfr. Schwarcz, 1993: 68-79). Galton e os seus seguidores acreditavam que seria desejável uma gestão dos processos evolutivos da espécie pelos homens superiores (brancos), os quais deviam criar as condições para que a raça dominante fosse preservada da união contaminadora com as raças “inferiores”. Em *O presidente negro* (Lobato, 2008), cujo título inicial era *O choque das raças*, Monteiro Lobato imagina que, nos Estados Unidos de 2228, três partidos disputarão as eleições: o Partido Masculino (branco), o Partido Feminino (também branco) e o Partido Negro. Pela falta de união entre os dois partidos brancos, vencerá um presidente do Partido Negro. O livro conclui com a reunificação dos brancos e o recurso à esterilização dos negros, mediante a utilização de raios ómega nos produtos usados para alisar o cabelo.

Além da eugenia, tem de ser dito que o evolucionismo teve particular sucesso no Brasil, sendo, na maioria dos casos, convertido em teorias que planeavam cientificamente o desaparecimento das “raças” não brancas no decurso de algumas gerações. Isto devia ser concretizado através de um uso estratégico das uniões inter-raciais. Na base destas últimas soluções, encontramos pressupostos “monogenistas”. Contraposto ao poligenismo, o monogenismo acreditava numa origem comum da espécie humana e apoiava-se tanto na Bíblia, quanto na teoria darwinista (cfr. Schwarcz, 1993: 1992-1997). Da matriz monogenista vem a maioria das teorias racistas brasileiras. De facto, se quisermos reconhecer uma originalidade no racismo brasileiro precedente aos anos '30, diremos que esta está na forma como a ideia de evolução das espécies foi aplicada para a realidade da mestiçagem. Estas ideias encontraram um terreno particularmente fértil nas faculdades de Direito (cfr. Schwarcz, 1993: 185-309).

De entre os juristas, destaca-se Sílvio Romero (1851/1914), formado pela Faculdade de Direito de Recife. Numa tendência que contradiz o pensamento do resto da sua escola e, mais em geral, as teorias raciais do seu tempo, Romero começou a intuir a necessidade de pensar a miscigenação fora dos estigmas (Schwarcz, 1993, 201-209). Embora não pusesse em causa os pressupostos do pensamento racista, nomeadamente a superioridade da raça branca e a natureza “primitiva” e “selvagem” das raças indígenas e negras, intuiu a necessidade de abandonar modelos ideais e importados de outras realidades, para

enfrentar a situação efetiva das relações raciais no Brasil, fortemente caracterizada pela miscigenação. Para Sílvio Romero, o caráter nacional brasileiro é encarnado no mestiço. Num estudo sobre Machado de Assis publicado em 1887 e intitulado *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira* (Romero, 1992), escreve: “O mestiço é produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional” (Romero, 1992: 132). Embora considere a mestiçagem uma marca fundamental da nacionalidade brasileira, Romero salienta que esse facto não significa que o Brasil constitua uma nação de mulatos, “pois que a forma branca vai prevalecendo e prevalecerá; quero dizer apenas que o europeu aliou-se aqui a outras raças, e desta união saiu o genuíno brasileiro, aquele que não se confunde mais com o português e sobre o qual repousa o nosso futuro” (Romero, 1992: 132). A mestiçagem é mostrada de forma ambígua: por um lado, constitui um problema para a homogeneização nacional, tendo em conta também o influxo “negativo” das raças “inferiores” dentro do projeto de nação brasileira; por outro, é só através das uniões mistas que será possível obter, no futuro, uma raça única, que ganhará a originalidade do encontro de matrizes diferentes, mas que será fenotípica e culturalmente branca.

O povo brasileiro, como hoje se nos apresenta, se não constitui uma só raça compacta e distinta, tem elementos para acentuar-se com força e tornar-se um ascendente original nos tempos futuros. Talvez tenhamos ainda de repensar na América um grande destino histórico-cultural. (Romero, 1902: I, 54)

É mais uma vez de Romero a célebre frase: “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias” (Romero, 1902: I, 4), com a passagem do biológico ao cultural. A questão da utilização da miscigenação como instrumento para alcançar, no futuro, uma sociedade racialmente homogénea não pode ser dissociada da questão da imaginação desta sociedade do porvir como essencialmente branca. A mestiçagem, em Sílvio Romero como na maioria dos pensadores anteriores a Gilberto Freyre, tende para o “branqueamento”, outro termo-chave do debate nacional sobre estes temas (*cf.* Munanga, 1999: 15).

Quando se fala em “branqueamento”, faz-se referência a um conjunto de teorias elaboradas por intelectuais brasileiros entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, os quais consideravam que a forma mais efetiva de resolver o “problema negro” no Brasil seria encorajar a miscigenação. O modelo que estava por trás destas

teorias era o evolucionismo e o darwinismo social²¹, com base no qual era postulada uma vitória final da raça “mais desenvolvida”, através de um processo de seleção natural análogo ao das espécies biológicas. A originalidade consistia em considerar as uniões sexuais inter-raciais como vetor de realização de tal processo evolutivo. Oliveira Viana (1883/1951), um dos mais importantes teóricos do branqueamento, resume assim a questão:

Não há perigo de que o problema negro venha a surgir no Brasil. Antes que pudesse surgir seria logo resolvido pelo amor. A miscigenação roubou o elemento negro da sua importância numérica, diluindo-o na população branca. Aqui o mulato, a começar da segunda geração, quer ser branco, e o homem branco (com rara exceção), acolhe-o, estima-o e aceita-o no seu meio. Como nos asseguram os etnólogos, e como pode ser confirmado à primeira vista, a mistura de raças é facilitada pela prevalência do “elemento superior”. Por isso mesmo, mais cedo ou mais tarde, ele vai eliminar a raça negra daqui. É óbvio que isso já começou a ocorrer. Quando a imigração, que julgo ser a primeira necessidade do Brasil, aumentar irá, pela inevitável mistura, acelerar o processo de seleção. (*apud* Skidmore, 1989: 90)

O cerne da questão estaria no desejo de o “mulato” ser branco e na capacidade de o branco aceitar “no seu meio” o mulato desejoso de assimilação.

Em época de teorias racistas e de confrontações internacionais sobre as formas de fazer com que a raça branca prevalecesse a nível mundial, o Brasil apresentava uma política racista própria e original, assente na especificidade do seu contexto. Foi neste cenário que a teoria do branqueamento foi exposta por João Batista Lacerda no Congresso das Raças de Londres (1911). Lacerda escreve:

La population mixte du Brésil devra donc avoir, dans un siècle, un aspect bien différent de l'actuel. Les courants d'immigrations européenne, augmentant chaque jour davantage l'élément blanc de cette population, finiront, au bout d'un certain temps, par suffoquer les éléments chez lesquels pourraient persister encore quelques traits du nègre. Le Brésil, alors, deviendra l'un de principaux centres civilisés du monde; [...] (Lacerda, 1911: 19)

²¹Chama-se “darwinismo social” uma corrente de pensamento que aplica à sociologia os princípios elaborados por Darwin acerca da evolução das espécies biológicas. Desenvolve-se no âmbito do positivismo, em particular através do trabalho de Herbert Spencer (1820/1903). Na obra de 1862, intitulada *First Principles*, Spencer desenvolve um sistema filosófico geral que sucessivamente aplicou à psicologia (*Principles of Psychology*, 1855), à biologia (*Principles of Biology*, 1864-67), à sociologia (*Principles of Sociology*, 1876-96) e à ética (*Principles of Ethics*, 1879) (*cfr.* Swarcz, 1993: 42-43).

Como se vê no excerto citado, o branqueamento aparece como a condição da civilização completa do Brasil e da sua admissão no mundo ocidental. É um objetivo a alcançar, em vista do qual a mestiçagem se apresenta como uma etapa necessária, mas provisória, um caos tolerado para a realização de uma ordem final dada pela vitória definitiva da raça branca.

De entre as posições ambíguas em relação à mestiçagem, vale a pena mencionar a de Euclides da Cunha (1866 - 1909). Na sua obra principal, *Os Sertões* (Cunha, 2010), de 1902, conta a história da guerra de Canudos, um dos maiores conflitos internos da Primeira República brasileira. Entre 1896 e 1897, o Estado brasileiro mandou reprimir de forma sangrenta uma experiência de vida comunitária que tinha o seu fulcro em Canudos, no sertão baiano, e se organizava em torno dos ensinamentos de Antônio Conselheiro. Este último era um líder religioso que pregava uma vida simples e comunitária, prezava a monarquia e considerava a República um produto do “anticristo”. A República recém-instalada conduziu uma campanha violentíssima contra Canudos, que durou dois anos e acabou só depois da destruição completa da comunidade. Euclides da Cunha foi enviado ao sertão baiano como correspondente do jornal *A Província de São Paulo* (hoje *Folha de São Paulo*) e seguiu de perto os acontecimentos da guerra (cfr. Cunha, 2000). Da reportagem jornalística nascerá o livro *Os Sertões*. No decurso do livro, o escritor tenta explicar a experiência do povo de Conselheiro, referindo-se ao horizonte teórico do determinismo geográfico. O “atraso” dos habitantes de Canudos é considerado um efeito do ambiente inóspito e imprevisível do sertão baiano, ao qual corresponde uma população degenerada, caracterizada pela sua natureza mestiça. Não vou entrar na particularidade da análise de *Os Sertões*, limito-me a sublinhar a atitude ambígua de Euclides da Cunha acerca da mestiçagem, considerada, em várias passagens do texto, como causa de degenerescência, mas reconhecida como característica fundadora do povo brasileiro no seu conjunto, não só dos estigmatizados canudenses.

O autor insiste em distinguir o sertanejo, rebelde e indomável, do mulato degenerado e servil do litoral, através de uma interessante teorização em que podemos ver os germes da futura valorização do elemento mestiço, dentro de um mecanismo de inclusão diferencial deste último no campo da nacionalidade e da cidadania:

O sertanejo tomando em larga escala, do selvagem, a intimidade com o meio físico, que ao invés de deprimir enrija o seu organismo potente, reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente. É um retrogrado; não é um degenerado. [...] Aquela raça cruzada surge autônoma e, de algum modo, original, transfigurando, pela própria combinação, todos os atributos herdados; de sorte que, despeada afinal da existência selvagem, pode alcançar a vida civilizada por isto mesmo que não a atingiu de repente.

Aparece logicamente.

Ao invés da inversão extravagante que se observa nas cidades do litoral, [...] nos sertões a integridade orgânica do mestiço desponta inteiriça e robusta, imune de estranhas mesclas, capaz de evoluir, diferenciando-se, acomodando-se a novos e mais altos destinos, porque é sólida a base física do desenvolvimento moral ulterior. (Cunha, 2010: 92)

Construindo o paradoxo da “pureza” do mestiço do interior, filho do “indígena selvagem, inapto ao trabalho e rebelde sempre” (Cunha, 2010: 76), não degenerado, mas retardatário, prepara-se o terreno para a mitificação do sertanejo (representado, em jeito de sinédoque, pelo canudense). Ao fixá-lo dentro de uma imagem de antiguidade, Euclides coloca o sertanejo dentro de um passado remoto, respondendo àquele desejo de origens que é próprio de todos os nacionalismos. Este mestiço rude e selvagem, filho de uma terra de que é direta emanção, é o “cerne” da nacionalidade, a matéria bruta sobre a qual deve exercer-se a ação civilizatória da República.

Além das já mencionadas escolas de Medicina e Direito, Lilia Schwarcz sublinha o papel fundamental dos institutos histórico-geográficos no desenvolvimento do pensamento racial brasileiro (Schwarcz, 1993: 129-184). Entre eles, merece destaque o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), com sede no Rio de Janeiro. O IHGB é a mais antiga e tradicional entidade de fomento da pesquisa e preservação histórico-geográfica, cultural e de ciências sociais do Brasil e foi fundado em 21 de outubro de 1838 (Schwarcz, 1993: 129). É neste órgão que, em 1844, Carl Friedrich Philipp von Martius (1794/1868) venceu um concurso lançado para premiar trabalhos que tratassem da história do Brasil. O texto vencedor, intitulado *Como se deve escrever a história do Brasil* (von Martius, 1982), formula pela primeira vez a chamada “fábula das três raças” (cfr. DaMatta, 1981: 58-85). Trata-se de uma interpretação histórico-antropológica da cultura brasileira, segundo a qual esta última deriva da união de três matrizes fundadoras, identificadas, como é hábito, com o termo “raças”: a europeia, a indígena e a negra. Von Martius afirmava a necessidade de indagar a histórias destas três raças para poder dar conta devidamente da história

brasileira. No seu texto, encontramos a confusão entre raça e cultura que encontraremos também em Gilberto Freyre e em muito do “pensamento social brasileiro”:

Nunca portanto o historiador da terra de Santa Cruz há de perder de vista que a sua tarefa abrange os mais grandiosos elementos; que não lhe compete tão somente descrever o desenvolvimento de um só povo, circunscrito em estreitos limites, mas sim de uma nação cuja crise e mesclas atuais pertencem à história universal, que ainda se acha no meio de seu desenvolvimento superior. Possa ele não reconhecer em tal singular conjunção de diferentes elementos algum acontecimento desfavorável, mas sim a conjuntura mais feliz e mais importante no sentido da mais pura filantropia. Nos pontos principais a história do Brasil será sempre a história de um ramo de portugueses; mas se ela aspirar a ser completa a merecer o nome de uma história pragmática, jamais poderão ser excluídas as suas relações para com as raças etiópica e líbica. (Von Martius, 153: 454)

Como se lê, a predominância da matriz portuguesa não é colocada em discussão. É daí que vêm os contributos fundamentais da cultura brasileira, mas a presença das outras duas matrizes é fundamental, porque garante à cultura nacional aquela abertura no sentido universal que atravessa a maioria das grandes narrativas acerca do Brasil.

Tem de ser dito que, até Gilberto Freyre, a valorização desta suposta origem tríplice alternou com a sua estigmatização. Ainda em 1928, Paulo Prado, ao longo do seu *Retrato do Brasil* (Prado, 1928), escrito em 1928, critica fortemente a mistura racial entre brancos, indígenas e negros, que teria originado o povo brasileiro. De facto, o texto é uma crítica do autor a um suposto tipo humano brasileiro, que seria caracterizado pelos três vícios da luxúria, cobiça e tristeza, a tristeza sendo entendida como indolência. Segundo Prado, a miscigenação, fruto direto de práticas de “concubinagem” (Prado, 1928: s/ p.), gerou uma união dos piores aspetos das três raças que teriam formado o povo brasileiro. Os seus representantes, que chegaram a terras tupiniquins, pertencem, de facto, para o autor, a diferentes categorias de marginais: portugueses exilados, indígenas desnaturalizados, africanos transplantados e desumanizados pela escravidão. Estas três categorias ter-se-iam afastado dos seus alvos originários, perdendo a sua pureza e contaminando-se uma pela outra através de uma sexualidade amoral e a partilha de uma vida malsã, improdutiva e pecaminosa. O povo fruto deste processo aparece desta forma:

População sem nome, exausta pela verminose, pelo impaludismo e pela sífilis, tocando dois ou três quilômetros quadrados a cada indivíduo, sem nenhum ou pouco apego ao solo nutridor; [...] povoadores mestiçados, sumindo-se o índio diante do europeu e do negro, para a tirania nos centros litorâneos do mulato e da mulata; clima amolecedor de energias, próprio para a “vida de balanço”; hipertrofia do patriotismo indolente que se contentava em admirar as belezas naturais, “as mais extraordinárias do mundo”, como se fossem obras do homem;

ao lado de um entusiasmo fácil, denegrimto desanimado e estéril: [...] indigência intelectual e artística completa, em atraso secular, reflexo apagado da decadência da mãe-pátria; facilidade de decorar e loquacidade derramada, simulando cultura; vida social nula porque não havia sociedade, [...] esforço individual logo exausto pela ausência ou pela morte e, como observa Capistrano, manifestações coletivas sempre passageiras, certamente pela falta de cooperação tão própria do antepassado indígena. (Prado, 1928: s/ p.)

A mestiçagem gerada pela miscigenação traduz-se, no plano biológico, em degeneração e doença e, no plano extrabiológico, numa falta de identidade, sendo que a identidade é entendida, cartesianamente, como coerência, definição, sentido.

Vale a pena mencionar que *Macunaíma* é dedicado a Paulo Prado, referência à descrição do caráter nacional feita por Mário de Andrade. Como veremos, este último partilha a visão crítica do brasileiro própria de *Retrato do Brasil*, mas dentro de uma complexidade estético-epistemológica que abre as portas para a revalorização total do papel da mistura étnico-racial, que se completará com Gilberto Freyre.

O que foi dito até agora mostra como a novidade de *Casa-grande & senzala*, no contexto das análises sobre as relações raciais no Brasil, tem de ser problematizada. Podemos dizer que, antes de Gilberto Freyre, já existia a consciência da importância da mestiçagem no processo de imaginação da nação, mas esta importância era ainda considerada no quadro de uma vontade explícita de construir um Brasil branco e na desvalorização evidente das matrizes negras e indígenas. Com Gilberto Freyre, este caráter explícito cai e inicia-se a atitude conciliadora que virá a constituir o chamado “racismo à brasileira” (cfr. DaMatta, 1981: 58-85). Cristaliza-se também a mitificação do “mestiço”, em particular do “mulato” que caracterizará muitas das narrativas posteriores e que, como veremos, tem sido confrontada asperamente pelo discurso da negritude que veio a formar-se no país a partir do fim dos anos '70. A questão a ser colocada é até que ponto esta narrativa difere do branqueamento, na medida em que não discute profundamente as hierarquias entre as raças e as culturas a estas associadas. Também temos de perguntar-nos até que ponto a valorização do sincretismo não esconde dinâmicas de apropriação exercidas pela cultura dominante e de assimilação forçada.

2.3. O “racismo à brasileira”: um “racismo de marca”

Como foi visto até aqui, o pensamento racista brasileiro é um pensamento original que assenta numa interpretação ambígua da mestiçagem, que passará para o “pensamento social brasileiro” através da difusão da narrativa lusotropicalista. Este contexto vai criar um racismo disfarçado, difícil de reconhecer, popularmente denominado como “racismo à brasileira” (cfr. DaMatta, 1981: 58-85).

O “racismo à brasileira” exprime-se com frases como “No Brasil todos temos sangue negro e índio”, que ainda hoje atravessam o senso comum da sociedade e está ligado à confusão classificatória (e autotransclassificatória) dos cidadãos acerca das questões raciais. Tal confusão é explicada de forma muito clara num texto de 2011 da feminista negra Sueli Carneiro, intitulado *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*:

Um dos aspectos mais surpreendentes da nossa sociedade é o fato de a ausência de identidade racial, ou confusão racial reinante, ser aceita como dado de nossa natureza. Quando muito, à guisa de explicação, atribui-se à larga miscigenação aqui ocorrida a incapacidade que demonstramos de nos autotransclassificar racialmente. É como se a indefinição estivesse na essência de nosso ser. Seres transgênicos que escapariam de qualquer identidade conhecida, que nenhum atributo étnico utilizado alhures poderia abarcar por tamanha originalidade. É assim para o senso comum, é assim para a maioria dos intelectuais. Diferentemente de outros lugares, a nossa identidade se definiria pela impossibilidade de defini-la. (Carneiro, 2011, s/ p.)

Os censos mostram claramente a situação descrita pela autora. Na *Pesquisa sobre as Características Étnico-Raciais da População* (PCERP) de 2008 (Petruccelli & Saboia, 2013), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE), evidencia-se a pluralidade de expressões usadas nas autotransclassificações dos brasileiros em relação à sua identidade étnico-racial.

Na PCERP 2008, entretanto, o número de termos utilizados supera 80 nos Estados de São Paulo e do Rio Grande do Sul; alcança pouco mais de 60 no Mato Grosso; menos de 40 no Amazonas; menos de 30 no Distrito Federal; e apenas 21 no Estado da Paraíba. (Petruccelli & Saboia, 2013: 33)

O mesmo estudo evidencia 14 termos mais recorrentes entre os entrevistados: “branca”, “morena”, “parda”, “negra”, “morena clara”, “preta”, “amarela”, “brasileira”, “mulata”, “mestiça”, “alemã”, “clara”, “italiana”, “indígena” (Petruccelli e Saboia. 2013: 72). Os que aparecem mais frequentemente no total da população considerada são “morena” (18,7%) e “parda” (13,6%) (Petruccelli & Saboia, 2013: 74). Ambas as categorias remetem para

mestiçagem. O termo “pardo”, em particular, manifesta uma ideia de indistinção. Condensa em si a dificuldade classificatória de que fala Sueli Carneiro.

A confusão de fronteiras raciais que caracteriza o “racismo à brasileira” e que é manifestada nos inquéritos do IBGE deriva do Lusotropicalismo. Ao postular uma formação do Brasil pela livre união de indivíduos diferentes por “raça” e cultura, este imaginário construiu o mito de uma cultura híbrida, que rejeita as distinções muito marcadas e as fronteiras rígidas. Mas este imaginário não destruiu o racismo; pelo contrário, dificultou a sua identificação e a reação consequente.

Uma das definições hoje mais valorizada do “racismo à brasileira”, e que ajuda a sair da confusão definitiva antes descrita, é a de “racismo de marca”, de Oracy Nogueira. Num artigo pioneiro publicado pela primeira vez em 1954, intitulado *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil* (Nogueira, 2007), o autor sistematiza algumas diferenças entre as formas como o racismo atua no Brasil e nos Estados Unidos. Denomina o racismo norte-americano como “preconceito de origem”, e o racismo brasileiro como “preconceito de marca”. O primeiro seria caracterizado por uma fixidez das relações raciais e uma impermeabilidade entre os grupos étnicos, que traria a impossibilidade de os mestiços (também os mestiços claros e com características físicas muito parecidas com as do grupo branco) serem aceites nos espaços reais e simbólicos reservados aos brancos. O segundo estaria ligado a uma situação de impossibilidade de traçar fronteiras raciais fixas, então, seria um racismo mais subtil, velado e que aumentaria proporcionalmente com a maior evidência das marcas fisionómicas de uma origem não europeia (*cf.* Nogueira, 2007: 293).

Considera-se como preconceito racial uma disposição (ou atitude) desfavorável, culturalmente condicionada, em relação aos membros de uma população, aos quais se têm como estigmatizados, seja devido à aparência, seja devido a toda ou parte da ascendência étnica que se lhes atribui ou reconhece. Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é de origem. (Nogueira, 2007: 292)

O autor talvez considere os dois tipos de racismo como estruturas demasiado fechadas e com diferenças excessivamente marcadas, mas o seu modelo interpretativo permanece um

instrumento valioso para compreender e enfrentar as formas subteis como se manifesta o racismo num país que construiu a sua identidade sobre o ícone do mestiço. Temos de considerar também que ele escreve num período anterior às principais vitórias do movimento pelos direitos civis (1954-1968)²², que mudaram radicalmente a situação racial nos Estados Unidos. Hoje a situação racial dos dois países parece mais semelhante que nos anos '50, devido ao fim do regime formal de segregação dos EUA e ao desmascaramento da ideologia da democracia racial operado pelos movimentos negros brasileiros.

Interessa-me particularmente uma das diferenças que Oracy Nogueira salienta entre o racismo brasileiro e norte-americano e que tem a ver com as reações que estes permitem desencadear:

Quanto à reação do grupo discriminado: onde o preconceito é de marca, a reação tende a ser individual, procurando o indivíduo “compensar” suas marcas pela ostentação de aptidões e características que impliquem aprovação social tanto pelos de sua própria condição racial (cor) como pelos componentes do grupo dominante e por indivíduos de marcas mais “leves” que as suas; onde o preconceito é de origem, a reação tende a ser coletiva, pelo reforço da solidariedade grupal, pela redefinição estética etc. (Nogueira, 2007: 301)

O que emerge no excerto citado é uma dificuldade de organização coletiva colocada pelo racismo de marca, que atua deslegitimando as lutas da população afro-brasileira e promove saídas individuais do racismo, que se traduzem, em última instância, em mecanismos de assimilação aos grupos dominantes. Sobre estes temas muito tem sido escrito e dito pelos intelectuais negros brasileiros que escreveram a partir da redescoberta da negritude de final dos anos '70. Isso tudo vai ser objeto do capítulo 5 desta tese.

²² É referido como Movimento pelos Direitos Civis o ciclo de lutas protagonizado pelos afro-americanos entre 1954 e 1968 e que levou ao reconhecimento dos mesmos direitos civis da população branca para a população negra norte-americana. Entre os episódios mais significativos lembra-se o *sit in* de Rosa Park num lugar do autocarro reservado a pessoas brancas (Montgomery, Alabama, 1955), a Marcha sobre Washington em 1963 (em que Martin Luther King pronunciou o celebre discurso *I have a dream*), a fundação do Black Panther Party, em 1966, por Huey Newton e Bobby Seale, em Oakland, Califórnia. Entre as figuras mais importantes do movimento lembro também Malcolm X, pregador muçulmano cujo pensamento influenciou, entre outros, o movimento Black Power (de que o Black Panther Party foi o fenómeno mais relevante) e o Movimento pela Arte Negra (cfr. Levy, 2015). Este último foi um movimento de artistas negros dos anos '60 e '70 do século XX, entre os quais se destaca James Baldwin, Audre Lorde, Maya Angelou e Sonia Sanchez. O movimento inspirava-se na *Harlem Renaissance*, da década de '20, protagonizada por Langhston Hughes, e também tinha no bairro de Harlem (Nova York) um dos seus maiores fogos de irradiação (cfr. Mitchell & Davis, 2019).

A situação descrita por Nogueira encontra uma exemplificação importante no início do século XXI, no âmbito do debate que acompanhou a introdução das quotas raciais nas Universidades públicas. Essa medida foi introduzida em 2000 pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Depois, foi a vez da Universidade de Brasília (UnB), em 2004, e daí seguiram todas as principais Universidades do país, com um atraso significativo da principal do Brasil, a USP (Universidade de São Paulo), que só aceitou o sistema em 2017. O critério para aceder às quotas foi geralmente a autoclassificação, a ser aprovada pelo parecer dos órgãos administrativos (*cf.* Queiroz & Santos, 2006: s/ p.). Podemos afirmar que a introdução deste sistema de seleção universitária fez explodir as contradições da suposta democracia racial brasileira, levantando de forma muito clara problemas clássicos como a dificuldade de definir quem é negro do Brasil. Entre os beneficiários das quotas, para além dos negros, estão também os indígenas e os chamados “pardos”. (Caetano, 2019) Os argumentos levantados contra a medida foram a ideia de meritocracia e, mais interessante, a acusação de querer pôr fim à história mestiça do Brasil, introduzindo um modelo binário e segregacionista de pensar as raças, importado dos Estados Unidos.

Entre as posições contrárias da primeira fase do processo, destaco a opinião da professora Yvonne Maggie, da UFRJ, que, em 2005, publicou um artigo intitulado *Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão* (Maggie, 2005). Neste texto, a autora desenvolve uma crítica ao sistema de quotas baseada no ideário modernista e na visão não dicotómica das raças que este último introduziu no Brasil, o que é interpretado, como de costume, como o elemento mais original da nacionalidade brasileira e uma grande lição que o país deu ao mundo. Maggie escreve:

Pela primeira vez na nossa história desde os anos de 1920, a elite brasileira parece ter lançado por terra as bases do pensamento que permitiu a criação de nossa cultura mais radicalmente nacional e cosmopolita. O ideário de brasilidade modernista de Mário e Oswald de Andrade, de Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda, de Gilberto Freyre e Di Cavalcanti, de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti está sob suspeita. Todo o esforço empreendido nos anos de 1930 para positivar a mestiçagem parece estar sendo posto a baixo. (Maggie, 2005: s/ p.)

A professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro menciona os escritores e artistas do Primeiro Modernismo juntamente com autoridades do “pensamento social brasileiro” e identifica-os como os expoentes de um ideário nacional e cosmopolita ao mesmo tempo. O sistema de quotas raciais colocaria em discussão este imaginário, ao propor uma diferenciação marcada entre “preto” e “branco”: “O Brasil deve se pensar, agora, a partir

das categorias 'negro' e 'branco', construídas para desvendar a nossa estrutura social, e não a partir de seu gradiente de cor que aproxima os polos negro e branco” (Maggie, 2005, s/ p.). Ao referir-se à valorização da mistura feita pela Antropofagia, a autora acrescenta:

Mas terá sido esta uma quimera de um grupo da elite que estava ausente da nossa realidade? Gilberto Freyre ([1933] 1995) foi um dos que estavam na trilha modernista e *Casa-grande e senzala* teve a primeira edição revista por Mário de Andrade. Era preciso transformar o país do pesadelo do conde Gobineau, que só via um fim trágico para tanta mistura, em uma utopia que nos colocaria em pé de igualdade com a Europa de Descartes. (Maggie, 2005: s/ p.)

Segundo esta interpretação, Brasil da Antropofagia é uma utopia nascida da transformação em emblema do estigma da mestiçagem (“o pesadelo do conde Gobineau”) e capaz de colocar o país numa posição de paridade em relação aos países europeus. Nesta reflexão encontramos uma conexão entre Antropofagia e “racismo à brasileira”, que será objeto específico do capítulo 3 desta tese. Yvonne Maggie, de facto, considera as ações afirmativas da população afrodescendente como uma ameaça à ideologia nacional, baseada na indefinição das fronteiras identitárias, em particular étnico-raciais.

2.4. As conexões entre raça, classe e género: linha da cor e interseccionalidade

Considero que, para debater as desigualdades étnico-raciais, é preciso considerar as conexões entre o marcador social da raça e outros eixos, como a classe e o género. Posto isso, quero chamar a atenção para dois conceitos fundamentais da reflexão levada a cabo pelos movimentos negros estadunidenses e que ganharam uma grande importância no contexto brasileiro. Trata-se dos conceitos de “linha da cor” e de “interseccionalidade”.

A linha da cor, em inglês *color line*, foi teorizada a partir da obra pioneira *The Souls of Black Folk* (Du Bois, 2007), escrita em 1903, pelo sociólogo americano William Edward Burghardt Du Bois. Nos ensaios que constituem *The Souls of Black Folk*, Du Bois analisou as intersecções entre desigualdades de classe e étnico-raciais e chegou à conclusão de que o problema das e dos negros norte-americanos era um problema de acesso à cidadania, que tinha um elemento central na falta de uma educação de qualidade (Du Bois, 2007: 33-44). Em particular, criticava o sistema de ensino diferenciado que especializava as pessoas negras nas profissões técnicas, deixando para os brancos a formação superior (Du Bois, 2007: 41).

Acredito que a linha da cor funcione dentro da sociedade brasileira contemporânea, embora inserida num sistema caracterizado por um racismo mais insidioso do que o que vigora nos Estados Unidos de Du Bois. Isto é claramente observável nos resultados dos censos. Segundo os dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), recolhidos entre 1995 e 2009 (Ipea *et al.*, 2011), a população de negros superava a dos brancos: 51% de negros contra 48,2% de brancos entre os homens e 49,9% de negras e 49,3% de brancas entre as mulheres (*cf.* Ipea *et al.*, 2011: 17). A diferenciação de cor foi feita na base da autodeclaração. Acerca da educação, a taxa de escolarização líquida no ensino superior, em 2009, era de 21,3% entre a população branca, contra apenas 8,3% entre a população negra (*cf.* Ipea *et al.*, 2011: 21). Na saúde, em 2008, tínhamos uma prevalência de negros e negras atendidos na saúde pública – 67% contra 47,2% de brancos e brancas – e uma prevalência de brancos na saúde privada – 34,9% de brancas e brancas contra 17,2% de negras e negros (Ipea *et al.* 2011: 23). A taxa de desemprego em 2009 era de 6% para os homens brancos, 9% para as mulheres brancas, 7% para homens negros e 12% para mulheres negras, com uma taxa de formalização do trabalho que via nos dois extremos os homens brancos – 43% – e as mulheres negras – 25% (*cf.* Ipea *et al.*, 2011: 27). Tudo isso junta-se ao facto de que, no Brasil, se assiste à morte quotidiana de milhares de jovens negros. Os dados da pesquisa *A cor dos homicídios no Brasil*, do Mapa da Violência (Waiselfisz, 2012), revelam que, na década compreendida entre 2002-2012, houve uma significativa queda no número de homicídios de jovens brancos, ao passo que aumentou o morticínio de jovens negros.

A educação é um nó central nas relações raciais também no Brasil, como testemunha o já citado debate acerca das quotas nas universidades públicas. Em 2012, a Lei n.º 12.711/2012, conhecida como *Lei das cotas*, introduziu a obrigatoriedade das quotas raciais para os alunos do ensino público. Esta lei, promulgada pelo Governo de Dilma Rousseff, foi pensada para responder a um contexto onde a universidade pública é gratuita, mas fortemente seletiva e quem tem efetivamente acesso são os sujeitos que conseguiram ter um ensino secundário de qualidade (pago), ou seja, os integrantes das classes médias altas, maioritariamente brancos (*cf.* Queiroz & Santos, 2006: s/ p.).

Acerca da intersecção entre raça e género, tem de ser dito que esta é das mais significativas para entender plenamente o “racismo à brasileira”, daí o sucesso, no território, do conceito

de “interseccionalidade”²³. O termo foi cunhado pela advogada norte-americana Kimberlé Crenshaw, mas remete para uma problemática presente nos feminismos negros norte-americanos desde o *Combahee river collective*²⁴ e que, antes do nascimento da expressão, estava já tratada nas obras de autoras como Angela Davis (cfr. Davis, 2019) e Patricia Hill Collins (cfr. Collins, 2000). Quando se fala em interseccionalidade, fala-se na ideia de que género e raça afetam simultaneamente as experiências das mulheres negras e as suas formas de discriminação. Isso torna necessária a construção de ferramentas de análise e práticas de luta específicas em que feminismo e antirracismo procedam associadamente, sem estabelecer o primado de nenhum dos dois (cfr. Crenshaw, 1989).

No caso específico do Brasil, a opressão de raça e género tem de ser entendida tendo em conta a difusão da ideologia lusotropicalista, problematizando as relações sexuais e afetivas inter-raciais que existiam entre casa-grande e senzala, e desconstruindo o mito de uma harmonia entre as raças testemunhada pela mestiçagem brasileira. Este facto é hoje sublinhado por várias intelectuais negras, entre as quais Lélia Gonzalez, que refletiu sobre os estereótipos específicos das mulheres negras brasileiras, sobretudo o da “mulata” hipersexualizada e o da doméstica, chamada de “mucama” ou “mãe preta” (cfr. Gonzalez, 1983). Num artigo intitulado *A categoria político-cultural de amefricanidade* (Gonzalez, 1988), Lélia Gonzalez sublinhava também a necessidade de construir categorias que abarcassem a experiência dos/as negros/as do continente americano fora dos Estados Unidos.

Gilberto Freyre contribuiu para a construção dos dois estereótipos citados. Acerca da “mulata”, em *Casa-grande & senzala* lemos:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins

²³ A este respeito veja-se o livro *Interseccionalidade*, de Carla Akotirene (Akotirene, 2019).

²⁴ Trata-se de um coletivo norte-americano de feministas lésbicas surgido no início dos anos '70 do século XX por iniciativa de Barbara Smith. Entre as integrantes mais famosas lembro Audre Lorde (1934-1999) (Cfr Taylor, 2017).

e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. (Freyre, 2002: 38)

Excertos como estes são comuns no livro todo e constroem a imagem da “mulata” como mulher charmosa e sexualmente atrevida, mas que, na realidade, tem valor somente enquanto objeto das fantasias sexuais dos homens brancos e até instrumento da sua aprendizagem erótica (*cf.* Freyre, 2002: 163). Manifestam também uma diferença de papéis muito clara entre as mulheres brancas e as mulheres negras na vida dos colonizadores brancos e dos seus descendentes.

Essa diferenciação é um tema ao qual as intelectuais negras brasileiras têm dedicado muito espaço nas suas reflexões. Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (Gonzalez, 1983), Lélia Gonzalez afirma:

Não faz muito tempo que a gente estava conversando com outras mulheres, num papo sobre a situação da mulher no Brasil. Foi aí que uma delas contou uma história muito reveladora, que complementa o que a gente já sabia sobre a vida sexual da rapaziada branca até não faz muito: iniciação e práticas com crioulas [...]. (Gonzalez, 1983: 167)

Com esta tomada de posição – 1983 –, a autora refere-se à continuidade das práticas de sexualidade inter-racial descrita por Gilberto Freyre no Brasil de finais do século XX.

Duas décadas mais tarde, outra feminista brasileira, Sueli Carneiro (1950), reflete sobre a história da opressão de raça e gênero das mulheres negras brasileiras no âmbito do Seminário Internacional *Racismo, Xenofobia e Gênero*, organizado por Lolapress em Durban nos dias 27 e 28 agosto de 2001:

Sabemos, también, que en toda situación de conquista y dominación la apropiación sexual de mujeres del grupo derrotado es uno de los momentos emblemáticos de afirmación de superioridad del vencedor. En Brasil e en América Latina la violación colonial perpetuada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latino-americana que en Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias. (Carneiro, 2017: 109)

O mito lusotropicalista atuou da forma que Sueli Carneiro descreve, ou seja, romantizando a violência sexual sofrida pelas mulheres negras e indígenas e ocultando as relações de poder que informavam o desejo dos senhores brancos pelas mulheres dos grupos derrotados e que remetem para um ideal de conquista que se aplica tanto às terras quanto aos corpos das mulheres.

Os relacionamentos inter-raciais sempre foram um tema sociologicamente interessante, tanto para o pensamento racista quanto para intelectuais antirracistas e pós-coloniais provenientes de vários contextos geográficos. Em *Peau noire, masques blancs* (Fanon, 1952), Fanon dedica amplo espaço ao estudo das dinâmicas do desejo entre brancos e negros. Segundo a leitura fanoniana, o negro que vive num mundo em que o branco é a norma depende da avaliação do sujeito dominante, único sujeito socialmente reconhecido, para se representar a si mesmo. Assim sendo, ele fica enclausurado numa condição de objetivação perpétua, em que permanece para si mesmo o “outro” de alguém que tem o poder de definir a sua realidade. Neste contexto, a união sexual com uma pessoa branca é entendida como um acesso privilegiado ao mundo dos verdadeiros sujeitos e um progresso social que se concretiza no branqueamento da descendência constituída pelos filhos desta união. Para o colonizador, ao contrário, ter sexo com o colonizado ou, na maioria dos casos, com a colonizada, pode ser entendido como um ato de conquista de um corpo, complementar à conquista de um território.²⁵ Daí o grito que escutámos em muitas marchas feministas do movimento *Ni una menos*, na Argentina: “*Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista*”.

O desejo sexual pelo/a colonizado/a está inscrito naquela dialética entre repulsão e desejo típica da construção do sujeito colonial, nas formas de exotização do Outro descritas em *Orientalism*, de Edward Said (Said, 2003). Este último estuda as representações do chamado “Oriente” em vários autores europeus e descreve o mecanismo de saber/poder construído pelos europeus sobre aqueles que são vagamente definidos como “orientais”. Tal saber-poder é entendido, foucaultianamente²⁶, em estrita relação com dinâmicas de construção do desejo que são explicitamente sexuais. Said escreve:

Yet in each case the relation between the Middle East and the West is really defined as sexual: as I said earlier in discussing Flaubert, the association between the Orient and sex is remarkably persistent. The Middle East is resistant, as any virgin would be, but the male scholar wins the prize by bursting open, penetrating through the Gordian knot despite “the taxing task”. “Harmony” is the result of

²⁵ Fanon fala dos relacionamentos inter-raciais no capítulo 2: *La femme de couleur et le Blanc* (Fanon, 1952: 35-52) e no capítulo 3: *L’homme de couleur et la Blanche* (Fanon, 1952 : 53-68) de *Peaux noir, masques blancs*.

²⁶ Sobre a relação entre sexo, saber e poder veja-se *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir* (Foucault, 2010).

the conquest of maidenly coyness; it is not by any means the coexistence of equals. The underlying power relation between scholar and subject matter is never once altered: it is uniformly favorable to the Orientalist. Study, understanding, knowledge, evaluation, masked as blandishments to “harmony” are instruments of conquest. (Said, 2003: 309)

O Oriente é uma virgem que precisa ser “penetrada” pelo explorador europeu, o qual, enquanto a possui, conhece-a e interpreta-a, fechando-a em categorias que permitem a neutralização da sua diferença, vista como aterrorizante. Paradoxalmente, os orientais e, sobretudo, as orientais, são ao mesmo tempo virgens e prostitutas, crianças a educar e seres perversos, portadores de uma sexualidade anormal e terrivelmente imoral.

Achille Mbembe descreve uma situação parecida em *Critique de la raison nègre* (Mbembe, 2013), ao falar da relação entre os colonizadores franceses e as mulheres africanas colonizadas:

Par ailleurs, les “beautés noires” seraient des femmes indolentes, disponibles et soumises. C'est en tant qu'exemples vivants du triomphe de la lubricité qu'elles déclenchent les pulsions fantasmatiques du mâle français. Du coup, ce dernier s' imagine en explorateur blanc aux confins de la civilisation. Découvrant les sauvages, il se mêle à eux en faisant l'amour avec une ou plusieurs de leurs femmes, dans un paysage fait de navires en rade, paradis tropical de palmiers miroitants et d'arômes des fleurs des îles. (Mbembe, 2013: 106)

A mulher negra, como a mulher oriental, é, ao mesmo tempo, uma criança submissa e uma fera luxuriosa e é pensada em correlação com um ambiente (uma paisagem) de que partilha os traços exóticos.

Voltando ao Brasil, a hipersexualização dos corpos das mulheres negras é evidente em personagens literárias como Rita Baiana, de *O Cortiço* (Azevedo, s/ d.) de Aluísio de Azevedo, e Gabriela de *Gabriela cravo e canela* de Jorge Amado (Amado, 2004), dois exemplos perfeitos do estereótipo da “mulata” brasileira. Rita Baiana, personagem de *O Cortiço*, um romance escrito em 1890, é uma bela mulher de cabelo crespo e formas sinuosas, sempre alegre, sensual e amante do pagode. Tem tudo, em suma, para ser o estereótipo da mulata charmosa, proposta como beleza natural nos anúncios produzidos para atrair ao Brasil os turistas do Norte global. De facto, no romance, ela seduzirá um português casado e respeitável, levando-o ao homicídio do seu rival amoroso. Transcrevo, em seguida, um trecho do romance com a sua descrição:

Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. Não vinha em traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas

cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjeriço e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador. Acudiu quase todo o cortiço para recebê-la. Choveram abraços e as chufas do bom acolhimento. (Azevedo, s/ d.: 55)²⁷

Come se vê, a mulher mestiça é descrita de uma forma que põe o acento sobre as características físicas que fazem dela um objeto do desejo sexual masculino. O autor sublinha os efeitos de Rita Baiana sobre os diferentes sentidos de quem está por perto. Em particular, demora-se sobre o cheiro da jovem, em cuja descrição utiliza imagens que remetem para o mundo da comida. A personagem aparece como uma espécie de banquete criado para satisfazer o gosto dos homens que vão ter relações sexuais com ela.

A ênfase no cheiro também está presente em *Gabriela, no romance Gabriela cravo e canela*, escrito em 1958 por Jorge Amado (Amado, 2007). Na cena em que o protagonista do romance, empregador e principal amante de Gabriela, Nacib, entra pela primeira vez no quarto onde ela dorme, lemos:

Entrou de mansinho e a viu dormindo numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa côr de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente. [...] Ela estava esperando, o sorriso nos lábios, a réstia de luar nos seus cabelos e aquele cheiro de cravo. (Amado, 2012: 117)

Aqui também há uma insistência sobre a sexualidade da mulher, que é descrita através do olhar masculino que a contempla e a deseja. Daí a atenção particular aos elementos do corpo mais explicitamente sexualizados: os seios, a coxa e também o cabelo dos quais se sublinha o elemento do perfume. Não vou analisar especificamente estas obras, que não serão objeto do trabalho, mas interessa-me mencionar a importância também literária do estereótipo freyriano da mulata hipersexualizada, que será alvo polêmico das feministas negras brasileiras e também das escritoras negras. Como Rita Baiana, Gabriela é uma

²⁷ Curiosamente, em *O Cortiço*, ao lado da mulata Rita Baiana, também temos a escrava negra Bertoleza, personagem ingênua e bondosa, que sucumbe às vontades do homem branco, neste caso João Romão, que tira proveito do caráter simplório de Bertoleza.

mulher que tem peso dentro do enredo pelo seu charme sexual e, como Rita, embora seja representada como uma mulher livre, o seu papel limita-se ao de provocar as ações dos homens através do desejo que desperta neles. É um modelo substancialmente passivo.

O mesmo pode ser dito do outro grande estereótipo com que têm lutado as mulheres negras do Brasil: a “mãe preta”. Ainda Gilberto Freyre:

À figura boa da ama negra que, nos tempos patriarcais, criava o menino lhe dando de mamar, que lhe embalava a rede ou o berço, que lhe ensinava as primeiras palavras de português errado, o primeiro “padre-nosso”, a primeira “ave-maria”, o primeiro “vote!” ou “oxente”, que lhe dava na boca o primeiro pirão com carne e molho de ferrugem, ela própria amolegando a comida. (Freyre, 2002: 344)

Enquanto a “mulata” é hipersexualizada, a “negra” é reduzida ao papel de ama, cuidadora dos seus donos, filhos dos homens e das mulheres que a oprimem e destinados a tornar-se os opressores dos seus filhos. Ela embala-os, ensina-lhes um português “mal falado” e dá-lhes a comer pratos saborosos preparados com a suas mãos. Vale a pena sublinhar que os dois estereótipos são heteronormativos, sendo que o primeiro é construído como objeto privilegiado do desejo masculino e o segundo é imaginado como função maternal que não contempla práticas de sexualidade. Maternidade que, neste caso, não é exercida sobre os filhos gerados pela mulher negra, mas sobre os filhos da sinhá (a senhora do engenho), que ela nutre com o seu próprio leite e, depois, com o seu carinho.

No Brasil, a escrita de mulheres negras tem trabalhado especificamente para desconstruir estes estereótipos, através de uma reapropriação do discurso sobre si próprias e da reivindicação de um olhar situado, a partir do qual entender o mundo e, antes de tudo, a sociedade nacional. Vou voltar de forma mais específica a estes conceitos. A desconstrução destas narrativas e a construção de novas formas de representar as mulheres negras brasileiras (e também os homens negros) serão analisadas de perto no momento de apresentar os textos de Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cidinha da Silva. No próximo capítulo vou tratar do papel da revolução antropofágica nos discursos sobre as relações raciais até aqui explicados.

3. A construção da nação na literatura: Antropofagia e Modernismo

Depois de analisar a narrativa nacional que se desenvolveu no “pensamento social brasileiro” e a sua relação com uma certa análise das relações étnico-raciais e a mestiçagem, é o momento de entender o papel que, neste contexto, é desempenhado pelo Modernismo, em particular pela Antropofagia. Por outras palavras, vamos ver como o chamado “movimento antropofágico” inaugura uma estética e uma epistemologia que encontram a sua expressão mais conseguida no romance de Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Andrade, 2021a). Antes disso, é preciso dizer algumas palavras sobre o conceito de cânone literário e a sua ligação estrita com a construção da identidade nacional.

3.1. Cânone literário e nação

O termo “cânone” deriva do grego *kanón*, que significa “cana”, “bastão” e, por extensão, um objeto utilizado para tomar medidas, então “medida”, “regra”. Podemos distinguir no termo dois campos semânticos estritamente ligados entre si: de uma parte, o de “norma” (que encontramos na sua etimologia), da outra, o de “excelência” (*cf.* Gorak, 2013: 9). Já na Grécia antiga, encontramos o termo no título de duas obras célebres: o *Cânone* de Policeto (545 a.C.), que definia as normas de representação artística do corpo humano, e *Sobre o critério, ou cânone*, de Epicuro, obra fragmentária que definia as sensações (ligadas fisicamente aos cinco sentidos) como os critérios principais para o estabelecimento de qualquer verdade (*cf.* Gorak, 2013: 10-11). Mais tarde, o vocábulo passa a indicar uma série de textos considerados autoridades para um determinado campo do saber: o cânone alexandrino em relação aos textos clássicos (*cf.* Gorak, 2013: 52), o cânone dos textos sagrados segundo a Igreja católica e, por extensão, as normas do direito eclesiástico (*cf.* Gorak, 2013: 19-20).

É no século XX que o debate sobre o cânone se intensifica e o termo começa a ganhar uma importância fundamental dentro da teoria e da crítica literárias. A discussão polariza-se entre os defensores da autonomia da estética, que consideram que os cânones literários podem e devem ser construídos segundo critérios de excelência dos textos, e os que

defendem a natureza política da escolha do cânone e a sua direta correlação com as relações de poder que constituem a sociedade que o constrói.

Entre os primeiros destaca-se Harold Bloom que, em 1993, publicou *The Western Canon* (Bloom, 2014), onde reformulava o conceito de *art pour l'art*, em conflito aberto com os estudos culturais e todas as vertentes críticas a que ele chama, com menosprezo, “School of resentment”:

Ideology plays a considerable role in literary canon-formation if you want to insist that an aesthetic stance is itself an ideology, an insistence that is common to all the six branches of the School of resentment: Feminists, Marxists, Lacanians, New Historicists, Deconstructionists, Semioticians. There are, of course, aesthetes and aesthetes, and apostles who believe that literary study should be an overt crusade for social change obviously manifest a different aesthetics from my own post-Emersonian version of Pater and Wilde. Whether this is a difference that makes difference is unclear to me: the social changers and I seem to agree of the canonical status of Pynchon, Merrill and Ashbery as the three American presences of the moment. The Resenters throw in alternative canonical candidates, African-American and female, but not very wholeheartedly. (Bloom, 1993:526)

Considero que esta visão traduz o ponto de vista do homem branco do Norte global, que se considera como um corpo desencarnado, único detentor possível de um pensamento universal. O menosprezo pelos sujeitos não hegemónicos (evidente na forma como o autor se refere a mulheres e afro-americanos) é a outra face da moeda de uma reafirmada autonomia da estética, baseada no divórcio entre a arte e política.

No que concerne aos defensores do cariz intrinsecamente político do cânone, vale a pena mencionar Edward Said. Segundo este autor, o cânone está estritamente ligado à nação – e ao nacionalismo – sendo que contribui para a construção de autoridades que garantem a importância da cultura nacional e a sua autonomia em relação a outras culturas:

The modern history of literary study has been bound up with the development of cultural nationalism, whose aim was first to distinguish the national canon, then to maintain its eminence, authority, and aesthetic autonomy. Even in discussions concerning culture in general that seemed to rise above national differences in deference to a universal sphere, hierarchies and ethnic preferences (as between European and non-European) were held to. This is as true of Matthew Arnold as it is of twentieth-century cultural and philological critics whom I revere – Auerbach, Adorno, Spitzer, Blackmur. For them all, their culture was in a sense the only culture. The threats against it were largely internal – for the modern ones they were fascism and communism – and what they upheld was European bourgeois humanism. (Said, 1994: 316)

Como emerge neste excerto, para Said, também a ideia de um cânone universal é, na realidade, baseada na necessidade de afirmar a superioridade de uma cultura específica: a

cultura europeia e eurodescendente, que Bloom definia como “cultura ocidental”. Por outras palavras, onde houver uma superação das fronteiras nacionais, são estabelecidas outras fronteiras, em particular a fronteira imaginária que divide o Ocidente do resto do mundo. A cultura ocidental (eurocêntrica) é considerada como a única cultura, atravessada por conflitos internos, como o conflito entre o humanismo burguês e o fascismo de um lado e o comunismo do outro. O resto do mundo é invisibilizado e a sua produção literária considerada como inexistente.

Existem também autores que defendem uma certa autonomia da estética mas sem negar a dependência do cânone de escolhas políticas, em particular as associadas ao processo de construção da nação. Entre eles, interessa-me Romano Luperini, pelo conceito de memória seletiva e pela análise da relação entre cânone e historiografia. Segundo o crítico italiano, o cânone está estritamente ligado à historiografia literária, a qual encontra o seu fundamento na necessidade de as comunidades humanas definirem a sua memória histórica. Esta memória é sempre seletiva, sendo que é atravessada pelo conflito de interpretações que, ao desenvolver-se no tempo, modifica a narração do passado. O cânone exprime a seleção que resulta deste processo contínuo de reescrita do passado e da tradição de uma nação (Luperini, 1998, s/ p.).

Posiciono-me entre os que defendem o cariz político do cânone. Posto isso, interessa-me ver como as relações de poder existentes na sociedade brasileira se espelham no cânone literário nacional e como a literatura de escritoras e escritores negros se configura como uma disputa do próprio cânone e uma tentativa de reconfiguração dos seus pressupostos racistas. Partilho com Luperini a ideia de que o cânone literário faz parte da memória seletiva de uma nação, dentro da dinâmica descrita por Ernst Renan, segundo a qual uma nação se define pelo que escolhe lembrar e o que escolhe esquecer (Renan, 1882: 7). Neste contexto, será fundamental entender quais são os sujeitos mais representados nas instituições de um determinado Estado e quais os sujeitos que detêm o poder de distinguir os conhecimentos (e os autores) fundamentais dos conhecimentos secundários ou descartáveis.

Ainda Said:

[...] you include the Rousseaus, the Nietzsches, the Wordsworths, the Dickenses, Flauberts, and so on, and at the same you exclude their relationships with the

protracted, complex, and striated work of empire. But why is this a matter of what to read and about where? Very simply, because critical discourse has taken no cognizance of the enormously exciting, varied post-colonial literature produced in resistance to the imperialist expansion of Europe and the United States in the past two centuries. To read Austen without also reading Fanon and Cabral – and so on and on – is to disaffiliate modern culture from its engagements and attachments. That is a process that should be reversed. (Said, 1994)

Said considera fundamental analisar o cânone ocidental em conjunto com as obras literárias do mundo colonizado, para dar conta das relações de poder e dos processos de inclusão e exclusão associados aos debates estéticos. Isso serve para restituir os encontros e os conflitos entre culturas que marcaram a história do Ocidente, mas foram invisibilizados para poder proclamar a universalidade da cultura europeia e norte-americana.

Uma outra consideração merece ser feita: quando falamos em cânone ocidental, no sentido dado por autores como Harold Bloom, enfrentamos o problema de definir quem pertence à comunidade transnacional definida como ocidental. De facto, se olharmos para o *corpus* de textos escolhidos por Bloom, vamos ver que estes são, na maioria, ingleses, franceses e alemães. Em lugares menos centrais do chamado “Ocidente”, como por exemplo Portugal, a relação entre nacionalismo e universalismo assume formas complexas. Como veremos em seguida ao considerar o caso do Modernismo, há uma necessidade de marcar a própria diferença e, ao mesmo tempo, afirmar o seu direito à universalidade, ou seja, a pertença à cultura ocidental, que se autodefine como universal.

3.2. Modernismos

Depois de discutir o cânone é oportuno dizer algumas palavras sobre um outro conceito essencial desta tese: o de “Modernismo”. Em particular, interessa-me sublinhar a posição deste termo no chamado “cânone ocidental”, para, de seguida, interrogar as relações do Modernismo brasileiro (enquanto modernismo de um país do Sul Global) com uma categoria estética que tem ligações profundas com o conceito de modernidade europeia. Vou analisar isso, especificamente, em alguns textos teóricos de Oswald de Andrade (1890/1954), um dos autores mais representativos do Modernismo brasileiro e o inventor da Antropofagia. Por enquanto, limito-me a delinear um perfil sumário do conceito, para depois contextualizar o seu uso no Brasil. A pergunta que move estas reflexões é relativa

ao posicionamento do Modernismo brasileiro no cânone ocidental, que servirá para entender a dialética entre apropriação e superação que institui com a cultura europeia.

Ao falarmos em Modernismo, referimo-nos a uma categoria filosófico-literária extremamente ilusiva. É ainda vivo o debate sobre a sua pertinência e utilidade, assim como sobre as suas delimitações temporais e geográficas. No prefácio ao livro *Translocal Modernisms: International Perspectives*, Françoise Meltzer afirma:

As has been more or less admitted by now, we do not really know what modernism means. Or, put in another way, we have been shown so many ways to understand it that it comes down to the same thing: what is it? (Ramalho & Ribeiro, 2008: IX)

No que concerne às coordenadas temporais do Modernismo, o debate tem uma vertente importante na interpretação da relação entre Modernismo e Pós-modernismo, dividindo-se entre quem os analisa em oposição um ao outro (*cf.* Best & Kellner, 1997) e quem considera que existe uma continuidade (*cf.* Ramalho & Ribeiro, 2008). Se o Modernismo é um conceito extremamente vago, o de Pós-modernismo tem um significado mais unívoco, que remete para uma atmosfera cultural típica da segunda metade do século XX e caracterizada pela crise de alguns pressupostos fundamentais da modernidade europeia. Segundo o filósofo francês Jean-François Lyotard (1924/1998), a peculiaridade da “condição pós-moderna” é uma perda de confiança geral nas grandes metanarrativas da modernidade, ou seja, nos discursos que constroem o estatuto de veracidade das diferentes disciplinas do saber (Lyotard, 1979: 7):

En simplifiant à l'extrême, on tient pour “postmoderne” l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences; mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif méta-narratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques sui generis. (Lyotard, 1979: 7-8)

Segundo Lyotard, o que se perde na condição pós-moderna é a confiança iluminista na universalidade da razão e, daí, a possibilidade de uma metafísica. Ao mesmo tempo, perde-se a confiança nas narrativas tradicionais: heroicas, lineares, feitas de grandes acontecimentos. Isso gera uma proliferação (uma “nuvem”) de elementos narrativos e de linguagem que funcionam com regras próprias.

Tendo em conta o que foi dito acerca do Pós-modernismo, defender o argumento da rotura com o Modernismo leva-nos a caracterizar este último como um movimento essencialmente conservador, ainda ancorado nas certezas da modernidade (Eysteinnsson & Liska, 2007: 3). Pelo contrário, ressaltar a continuidade entre as duas fases, produz uma caracterização do Modernismo como movimento que já tinha em si os germes da crítica pós-moderna à modernidade e às suas metanarrativas. Nesta linha, Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro definem-no como “a self critique of modernity”, “fully congruent with the epistemological concerns governing the postmodern critique” (Ramalho & Ribeiro, 2008: 2).

No que diz respeito às coordenadas espaciais, muitos autores ilustres consideraram o Modernismo como uma das maiores e das últimas expressões de uma grande cultura europeia. Em 1960, Franz Kermode afirmava a necessidade de falar em “modernismos”, no plural, mas, apesar disso, considerava que existia uma única Revolução Modernista, ou seja, a da primeira metade do século XX, caracterizada por autores como Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound, Tomas S. Elliot (Kermode, 1968: 24). Franco Moretti fala do Modernismo como a última grande corrente literária da cultura ocidental. Segundo o crítico italiano, depois disso, a centralidade da Europa na cultura mundial começará a ser ameaçada pela emergência cada vez mais forte das literaturas e das teorias pós-coloniais (Moretti, 1983: 195).

Hoje assistimos a uma ampliação temporal e geográfica das fronteiras da categoria de Modernismo. Também há tentativas de relativizar a importância do debate anglófono e, mais em geral, dos países da Europa ocidental, em sublinhar a existência (desde as primeiras fases) de modernismos que se situam para além do cânone ocidental constituído. Estes pertencem a sítios geográficos – como os países da América Latina – mas também a outros sujeitos não hegemónicos dentro das próprias nações ditas “centrais” – como as mulheres.²⁸ Considero muitíssimo importante ter em conta as relações geopolíticas que se dão no âmbito de uma categoria literária. Tudo isso deve ser considerado sem deixar de

²⁸ Para uma panorâmica destes modernismos múltiplos veja-se a coletânea de ensaios *Modernism* (Eysteinnsson & Liska, 2007).

indagar como cada modernismo resolve a questão da sua relação específica (crítica ou não) com um conceito de modernidade ainda marcado pela confiança na Europa como centro propulsor de qualquer mudança significativa.

Num artigo escrito a quatro mãos, intitulado *Identidade e nação na(s) poética(s) da modernidade: os casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hofmannsthal* (Ramalho & Ribeiro, 2001), António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho analisam as obras de Fernando Pessoa (1888-1930) e Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), afirmando que a condição semiperiférica (cfr. 1.2) de Áustria e Portugal leva os seus escritores a refletirem sobre identidades de uma forma particularmente complexa. Tal forma tem como objetivo conciliar o mesmo e o outro, o local e o global, numa dialética entre nacionalismo e cosmopolitismo (Ramalho & Ribeiro, 2001: 414). Os dois autores referem-se a esta dialética utilizando a expressão “imaginação do centro” (Ramalho & Ribeiro, 2001: 414). Ramalho e Ribeiro defendem que tanto Portugal quanto a Áustria, conscientes da sua posição instável em relação às grandes potências europeias, precisaram de construir instrumentos para se imaginarem (no sentido de Benedict Anderson) como nações centrais. A Áustria fá-lo-á através da narração da pertença ao conceito de “Mitteleuropa”: herdeira do Império Austro-Húngaro e coração cultural da Europa, numa perspetiva germanocêntrica (Ramalho & Ribeiro, 2001: 414-415). Portugal fará recurso à retórica do “encontro entre culturas” – a hipervalorização da sua empresa colonial, interpretada como a descoberta de novos mundos onde espalhar a civilização europeia (Ramalho & Ribeiro, 2001: 415).

Segundo Ramalho, em Pessoa há mais uma estratégia de imaginação do centro, partilhada com alguns grandes autores norte-americanos:²⁹ o “atlantismo” (cfr. Ramalho, 2003). Trata-se da construção de um mito do Atlântico como eixo privilegiado de difusão da civilização, entendendo com isso a civilização ocidental. Segundo a autora, tal imaginário social e literário permite encontrar traços comuns em Pessoa a poetas americanos como Walt Whitman (1819/1892) e Hart Crane (1899/1932). No caso específico pessoano, o atlantismo traduzir-se-ia na ideia de um Portugal vanguarda da civilização ocidental

²⁹ Tem de ser dito que na época a que se refere Maria Irene Ramalho, os Estados Unidos não eram ainda a potência mundial que virão a ser depois da Segunda Guerra Mundial.

moderna, enquanto pioneiro das “descobertas” e promotor de um novo tipo de imperialismo: um “imperialismo de poetas”, que não se manifestaria como domínio político, mas como hegemonia cultural da Europa sobre o resto do mundo (Ramalho, 2003: 84-85).

Todas estas narrativas se baseiam na construção de uma identidade nacional que busca a sua definição fora das suas fronteiras. Têm como preocupação principal conciliar uma posição periférica em relação às potências europeias com pretensões imperiais. O resultado é a construção de nações, cuja identidade aparece continuamente tensa entre ambições de grandeza e fantasmas de fraqueza. Ramalho e Ribeiro associam estas formas de pensar a identidade nacional às maneiras paradoxais de entender o Eu de Pessoa e Hoffmannsthal: um Eu indefinido e, por isso mesmo, potencialmente ilimitado; um centro desagregado, mas, ao mesmo tempo, aglutinador de tudo. Este centro mantém-se forte, mas, tendo de navegar numa condição de instabilidade ontológica, é-o de uma forma ambígua e paradoxal (Ramalho & Ribeiro, 2001: 418-423).

Desta dinâmica deu-se muito bem conta Eduardo Lourenço. Em *O Labirinto da Saudade* (Lourenço, 1992), ao falar da construção da narrativa do período de ouro de Portugal – o chamado “período dos descobrimentos” – afirma: “Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes longe, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda” (Lourenço, 1992: 19). Ao longo do livro, o filósofo português analisa de forma extremamente lúcida o dilema de um país que sempre visou superar a sua identidade de pequeno Estado à margem da Europa através da projeção longe de si. O colonialismo é a brutal materialização desta projeção. Mais recentemente, Margarida Calafate Ribeiro repensou estes conceitos, utilizando a expressão de “império como imaginação do centro” (Ribeiro, 2004: 156), para aludir ao papel desempenhado pelo imperialismo ao permitir a Portugal negociar a sua posição no sistema mundo.

O imaginário descrito até aqui passa de Portugal para o Brasil e é incorporado na identidade nacional deste último. Só que o conceito de diluição das fronteiras externas, no sentido da construção de uma identidade que as ultrapasse, é direcionado para o interior. Num território geograficamente extenso como o brasileiro, a questão não será justificar a

expansão para “novos mundos”, mas construir uma identidade partilhada entre matrizes culturais diferentes, unidas à força pelo domínio colonial.

Como foi dito nos parágrafos precedentes, o “pensamento social brasileiro” tenta resolver esta questão, criando uma identidade anticartesiana, fundada sobre a ambiguidade e capaz de absorver as diferenças e diluí-las dentro de uma síntese: uma identidade modernista. A ideia modernista do eu complexo e ambíguo, ao mesmo tempo desagregado e aglutinador, que é tudo e nada, tem vários pontos em comum com as narrativas do pensamento social brasileiro, em particular com a imagem do mestiço construída por Darcy Ribeiro (*cfr.* 1.5). Em seguida, vamos indagar a presença deste ideário no movimento antropofágico, expressão máxima do Modernismo do Brasil. Antes disso, é preciso dizer algumas palavras sobre o cânone literário brasileiro, a construção teórica que está na base da escolha dos textos que o compõem e a posição da Antropofagia dentro deste cânone.

3.3. Interpretações do cânone literário brasileiro

No prefácio à primeira edição de *Formação da Literatura Brasileira* (Candido, 2000), Antônio Candido escreve:

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer sensibilidades; outras, que só podem ocupar uma parte da sua visão de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo ou um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas visões literárias.

Se isto já é impensável no caso português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. (Candido, 2000: vol. 1, 9)

Estas palavras, ditas por aquele que é considerado o maior crítico literário brasileiro de todos os tempos, mostram de forma clara uma obsessão da crítica literária brasileira: a comparação contínua com os modelos europeus, que esconde um sentido de inadequação. As literaturas europeias – porém não a portuguesa – seriam as literaturas que permitem ter um conhecimento vasto e universal, enquanto a brasileira é condenada ao particularismo. Neste contexto, Antônio Candido considera que a particularidade da literatura do Brasil está na sua forma de encenar a dialética entre particular e universal, onde por “particular” entende os elementos que remetem para a realidade territorial (e

nacional) e por “universal” os que remetem, de facto, para os modelos europeus (Candido, 1990: 55). A visão de Candido influenciará muitos autores posteriores, que retomarão e aprofundarão o tema da relação de imitação/superação da cultura brasileira em relação aos modelos europeus.

Roberto Schwarz, num célebre artigo intitulado *As ideias fora do lugar* (Schwarz, 2008), defende a tese segundo a qual a cultura brasileira seria o resultado de um transplante da cultura europeia num território outro. O crítico argumenta que, no Brasil, há um divórcio entre relações socioeconómicas e a cultura, que vê a sua origem no século XIX, com a importação da ideologia positivista e das ideias liberais da Europa, num contexto ainda dominado pela economia escravagista. Esta última é interpretada pelo autor como fundamentalmente inconciliável com a ideologia do progresso (Schwarz, 2008: 14). Encontramos nisso uma visão linear da história, típica da modernidade ocidental, na sua vertente eurocêntrica. Segundo esta visão, Schwarz considera como uma aberração a referência aos direitos do homem e do cidadão na Constituição de 1824, tendo em conta a vigência do regime da escravidão (Schwarz, 2008: 58).³⁰ Entre os exemplos de convivência de sistemas aparentemente inconciliáveis, cita também a sobrevivência da prática informal do favor, num regime jurídico teoricamente fundando no princípio da igualdade perante a lei (Schwarz, 2008: 50).

Com a teoria das “ideias fora do lugar”, Schwarz coloca-se entre os intelectuais que representam o Brasil como caracterizado pela ambiguidade e a contradição:

Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele “desconcerto”, que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar. (Schwarz, 2008: 21)

Nas artes, e sobretudo na literatura, esta contradição tipicamente brasileira teria um terreno especialmente fértil e, não por acaso, o Modernismo é citado explicitamente como

³⁰ Na realidade, a mesma contradição foi própria da França, pátria da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, e animou a Revolução do Haiti (1791-1804). Os haitianos (negros e escravizados) fizeram suas as afirmações da declaração e lutaram contra um Estado que pregava a liberdade, igualdade e irmandade dos homens, mas negava-as aos colonizados, ainda escravizáveis (*cf.* Ghachem, 2012).

lugar de encenação desta ambiguidade. Schwarz foca-se também no caso de Machado de Assis e interpreta a sua suposta falta de “cor local” como resultado do deslocamento implícito na cultura brasileira. Consequência final deste deslocamento seria uma tensão para sair do particularismo em direção ao universal, tensão que reabilitaria o Brasil da subordinação intrínseca à sua condição pós-colonial:

Vê-se, variando-se ainda uma vez o mesmo tema, que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente. (Schwarz, 2008: 31)

Vamos ver que esta tendência para o universal é típica da Antropofagia e dá-se, de facto, como uma inspiração eurocêntrica: o que é “local” é entendido como “particular”, “parcial”, enquanto a cultura europeia é considerada a única detentora legítima de um saber válido para a humanidade toda.

Mais tarde, Silvano Santiago, num ensaio intitulado *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural* (Santiago, 2000), tratou com mais profundidade a dimensão pós-colonial da literatura brasileira (e, mais em geral, latino-americana), a partir da desconstrução da retórica colonial que representa a colónia como cópia da metrópole. O crítico fala das culturas latino-americanas a partir do conceito de “entrelugar”, uma espécie de “terceiro espaço” bhabhiano, em que não existem identidades fixas e a construção de significados se dá através de fenómenos de hibridação.

A maior contribuição de América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se torna mais eficaz. (Santiago, 2000: 16)

Esta valorização do híbrido lembra as teorias da mestiçagem que vimos nos capítulos 1 e 2 desta tese. A atitude entusiasta em relação ao sincretismo leva, de facto, Santiago a considerar o papel do escritor latino-americano como intrinsecamente subordinado à literatura da metrópole.

Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de suas experiências de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. (Santiago, 2000: 20)

Resultaria disso uma literatura fortemente intelectualizada, adepta do jogo retórico e experimentadora de todos os artifícios da forma. O exemplo de Borges é escolhido como sendo emblemático de toda a literatura latino-americana.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (Santiago, 2000: 26)

A Antropofagia aparece como emblema da literatura latino-americana, pelos jogos de significação que é capaz de estabelecer entre imitação e superação dos modelos europeus e pela teorização destes jogos como ferramentas de construção de identidades pós-coloniais.

Voltando a Antônio Candido, este autor é considerado como um iniciador de uma interpretação que vê a história da literatura brasileira como um processo de tomada de consciência de uma especificidade nacional e de construção de um sistema literário independente. Todas as teorias até aqui mencionadas se interrogam sobre esta ideia e buscam o cerne da crítica literária nacional na análise da relação entre literatura brasileira e modelos europeus. Candido define a literatura brasileira como “Uma literatura empenhada” (Candido 2000: 26), entendendo este empenho como um engajamento num processo de construção de nação. No já citado *Formação da literatura brasileira*, ele escreve:

Ao mesmo tempo esta imaturidade, por vezes provinciana, deu à literatura sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a a língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento. (Candido, 2000: 27)

A história da literatura brasileira é representada como um percurso de autodefinição de uma cultura periférica em relação ao que poderíamos chamar de “sistema mundo cultural” e, também, à literatura portuguesa, que, embora não pertença a estes centros, mantém um posicionamento mais favorável no sistema do que o da literatura da sua ex-colônia.

Candido define, emblematicamente, a história da literatura brasileira como a “história dos brasileiros e do seu desejo de ter uma literatura” (Candido, 2000: 25). Este compromisso consciente com a construção da nação é claro na ideia de “formação”, presente no título do texto principal do crítico. A ideia que atravessa esta narrativa da formação é a necessidade de construir a nação, através da resolução do problema da originalidade. Ser

brasileiro é ser original, ou seja, ser independente: a identidade nacional constrói-se, em termos pós-coloniais como independência, assim como a literatura, expressão privilegiada da cultura de um país. Porém, esta busca da independência vem acompanhada pela hipervalorização da matriz europeia da cultura brasileira e de uma explícita admissão de inferioridade. Disso resulta que a originalidade será paradoxalmente encontrada numa capacidade peculiar de se apropriar do legado cultural europeu. Daí a teorização de uma identidade que não se dá em contraposição ao outro, mas que se constrói através da transformação do Outro no Mesmo, da subsunção do diferente dentro de um Eu capaz de aceitar e de sintetizar as contradições das quais se origina. No próximo parágrafo, vamos analisar mais detalhadamente a posição do Modernismo e da Antropofagia, na literatura brasileira assim representada.

3.4. O Modernismo brasileiro

Em *Iniciação à literatura brasileira* (Candido, 1990), Antônio Candido divide a literatura nacional em três fases: *Manifestações literárias* (Candido, 1990: 17-28), *A configuração do sistema literário* (Candido, 1990: 29-52), *O sistema literário consolidado* (Candido, 1990: 53-98). A primeira compreende a época que vai do século XVI ao século XIX e é marcada pela sujeição aos modelos europeus. Apesar de ser considerada como ainda imatura, toda esta fase é caracterizada, segundo Candido, por tentativas de adequar formas e temáticas pensadas a partir da Europa às características do território brasileiro.³¹ A segunda é a fase do Romantismo, em que começa a ser tematizada a questão da originalidade, entendida como percurso de construção de uma identidade nacional. Com o “indianismo” dos romances de autores como José de Alencar (1829-1887) e Gonçalves Dias (1823-1864), o Brasil começa a criar literariamente os seus mitos e, desta forma, a fixar a sua história.³²

³¹ Candido traça como exemplo a história dos significados do abacaxi, planta tipicamente brasileira, à qual foi conferida desde cedo dignidade poética. De facto, esta foi citada por vários cronistas até se tornar alegoria da vontade divina (doce e agradável para as línguas sadias e dolorida para aquelas machucadas) em *As frutas do Brasil* (1702), do franciscano Frei Francisco do Rosário (cfr. Candido, 1994: 22).

³² Entre as obras mais emblemáticas do indianismo romântico, lembra-se *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, e o poema de Gonçalves Dias *I-Juca-Pirama* (publicado em 1851 nos

(Candido, 1990: 37: 42) A terceira e última fase é marcada pelo Modernismo. Indica a maturação do sistema literário brasileiro, o alcance de uma tradição nacional consolidada.

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria. (Candido, 1990: 69)

O Modernismo, assim entendido, seria a realização final do processo de formação da literatura brasileira, iniciado com as experimentações barrocas e que teve no Romantismo a primeira grande viragem. Seria também o marco zero de uma nova era literária e cultural, caracterizada pela independência, a originalidade e a relação com o território.

As dificuldades definitórias do Modernismo em geral subsistem também no caso brasileiro. De facto, quando falamos em “Modernismo no Brasil”, falamos num objeto mal definido, cujas fronteiras temporais se dilatam até englobar períodos e correntes distintas. Em particular, a crítica tende a concordar sobre a existência de uma revolução modernista que se dá em São Paulo nos anos '20 e que, segundo Alfredo Bosi, estabelece “o fim da Velha República das letras”³³ (Bosi, 2003: 225). Tal revolução teria provocado um amadurecimento da produção literária nacional, com base no desenvolvimento de correntes posteriores muito distintas como o chamado “Segundo Modernismo” – ou “regionalismo” nordestino³⁴ (Picchio, 1997: 459) – e aquela que Luciana Stegagno Picchio define como “a “segunda via” da narrativa modernista” (Picchio, 1997: 536). Coutinho faz referência aos mesmos escritores utilizando a etiqueta “Corrente psicológica, introspectiva

Últimos cantos) e o poema épico inacabado *Os timbiras*, publicado em 1857 em Leipzig, na Alemanha, pela editora Brockhaus.

³³ É evidente o paralelo com a chamada *República Velha* (1889/1930), ou seja, a fase política que se abre com a proclamação da República e acaba com o nascimento do *Estado Novo* de Getúlio Vargas.

³⁴ Esta corrente, de cunho essencialmente realista e fortemente ligada à representação do Nordeste do Brasil, inclui autores como José Lins do Rego (1901-1957); Rachel de Queiroz (1910-2003), Graciliano Ramos (1892-1953) e Jorge Amado (1912-2001). Tem como fulcro a cidade de Recife e como ato fundador o *Manifesto regionalista*, escrito em 1926 por Gilberto Freyre (Picchio, 1997: 524).

e costumista” (Coutinho, 1996: 276)³⁵. No que concerne à poesia, Coutinho fala ainda de uma “segunda fase do Modernismo” (Coutinho, 1996: 170-195), incluindo poetas surgidos entre 1930 e 1945 como Murilo Mendes (1901/1935), Vinícios de Moraes (1913/1980), Mário Quintana (1906/1994). Também considera modernistas os poetas da chamada *Geração de 45*, ou seja, a geração de poetas que escreveram posteriormente à morte de Mário de Andrade (em 1945), como João Cabral de Melo Neto (1920-1999) (Coutinho, 1996: 195-224). Segundo Alfredo Bosi, o Modernismo encontra uma reatualização nos anos ‘60, com o surgimento de novas vanguardas, como o concretismo³⁶ (Bosi, 2003: 223).

Não me vou expressar sobre a pertinência desta ou de outras classificações do Modernismo. Interessa-me chamar a atenção para o facto de a abrangência da categoria testemunhar a importância da revolução cultural dos anos ‘20. Afrânio Coutinho, retomando as observações do crítico de início de ‘900, Tristão de Athaide (pseudónimo de Alceu Amoroso Lima, 1893-1983), afirma:

[...] o Modernismo era “um movimento irresistível, que se processa, por assim dizer no subconsciente da nacionalidade e que, de geração em geração, se vem acentuando”. Que se acentuava não apenas no sentido de consolidar as suas posições, mas ainda pelo fato de “conquistar” um a um todos os gêneros: era uma nova mentalidade que não se poderia caracterizar definitivamente antes do aparecimento das gerações que nela houvessem surgido e se desenvolvessem. (Coutinho, 1996: 595)

Nesta interpretação, a revolução modernista representa um ponto de viragem na literatura brasileira, um marco zero em relação ao qual é classificada grande parte da literatura nacional posterior. Em alguns casos, a etiqueta serve também, retroativamente, para dar valor à produção literária precedente. É prova disso o sucesso crítico da categoria “Pré-modernismo”, utilizada também para autores contemporâneos dos modernistas que, desta forma, aparecem como portadores de ideias estéticas antiquadas, superadas (*cf.* Picchio, 1996: 380-381).

³⁵ Tanto Coutinho como Stegagno Picchio incluem nesta categoria romancistas posteriores aos anos ‘40 com características muito distintas, entre eles João Guimarães Rosa (1908-1967) e Clarice Lispector (1920-1977).

³⁶ O Concretismo é uma vanguarda ativa nos anos ‘60 e que promovia experimentações poéticas que visavam relacionar conteúdo e forma gráfica no modelo do poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918). Entre os seus autores mais importantes, lembro Décio Pignatari (1927-2012), Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003) (*cf.* Picchio, 1997: 613-620).

Segundo Antônio Candido, o Modernismo não foi só um movimento literário mas “um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira” (Candido, 2000: 68). De facto, as discussões estéticas e filosóficas dos autores do Modernismo dos anos ‘20 tematizam de forma extremamente clara os dilemas que estruturarão o “pensamento social brasileiro”: a relação entre cultura nacional e modelos culturais europeus e o papel do sincretismo e da mestiçagem dentro da construção da nação. Vou debater esses temas quando analisar os textos de Oswald e Mário de Andrade (*cf.* cap. 3 e 4).

Neste ponto, vou concentrar-me na primeira fase do Modernismo, a revolucionária, na qual se insere o movimento da Antropofagia. Os seus protagonistas indisputados são os paulistanos Oswald Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945). Podemos dizer que o primeiro representa a alma vanguardista do Modernismo, que Luciana Stegagno Picchio define como “terrorismo cultural” (Picchio, 1997: 483). É o inventor da Antropofagia e a ele devemos uma série de manifestos que marcaram profundamente o mundo das letras brasileiras, sobretudo o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924 e o *Manifesto Antropófago*, de 1928 (*cf.* Andrade, 1978a). 1928 é também a data de publicação de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Este último é considerado como a alma crítica do Primeiro Modernismo – Stegagno Picchio fala de “consciência criadora” (Picchio, 1997: 486) – também por estar entre os primeiros a traçar um balanço do Primeiro Modernismo, numa coletânea de ensaios publicada em 1943 e intitulada *Aspectos da literatura brasileira* (Andrade, 1974: 231-258). Outros nomes importantes do grupo modernista paulista são Menotti del Picchia (1892-1988), Cassiano Ricardo (1895-1974), Raul Bopp (1898-1984), Plínio Salgado (1895-1975) (*cf.* Picchio, 1972: 473).

O Primeiro Modernismo tem uma data de nascimento: 1922. De facto, de 11 a 18 de fevereiro deste ano, no Teatro Municipal de São Paulo, aconteceu a Semana de Arte Moderna, um evento destinado a mudar para sempre a história das letras brasileiras (*cf.* Coutinho, 1996: 16). Aberta com a conferência introdutória de Graça Aranha (1868-1931), intitulada *A emoção estética da Arte Moderna*, a Semana foi um evento cultural que abrangeu a literatura, o teatro, as artes plásticas e que tinha como objetivo proclamar o advento de uma nova época para a cultura brasileira no seu conjunto. Emblematicamente

organizada por ocasião do centenário da independência nacional, era entendida pelos seus organizadores como o ato fundador de uma cultura nacional moderna e autónoma, finalmente livre da imitação passiva dos modelos europeus. Participaram no evento escritores como Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Guilherme de Almeida (1890-1969), Sérgio Milliet (1898-1966), Plínio Salgado (1895-1975); artistas plásticos como Anita Malfatti (1889-1964), Emiliano Di Cavalcanti (1941-1976), Victor Brecheret (1894-1955), músicos como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (*cf.* Coutinho, 1996: 16-23).

A Semana de Arte Moderna tinha sido precedida por um outro evento importante: a exposição das pinturas de Anita Malfatti, de 12 dezembro de 1917. Tal exposição causou escândalo, tanto que Monteiro Lobato, autor muito em voga naquela época, a criticou asperamente nas colunas do *Estado de São Paulo*:

Seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. (*apud* Moisés, 1996: 15)

A definição de “caricatural”, hoje, poderia ser considerada apropriada para a arte de Anita Malfatti, mas, no início do século XX, assumia um valor claramente depreciativo. Tal acusação provocou a irritação de alguns dos que viriam a ser os principais intelectuais modernistas (Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Emiliano Di Cavalcanti), vindo a constituir a base da união, a partir da qual se originará a *Semana*. Segundo Massaud Moisés, 1917 é também o ano da aproximação entre Oswald e Mário de Andrade (Moisés, 1996: 16).

Os intelectuais do Primeiro Modernismo eram, de facto, uma vanguarda de escritores de ideias estéticas radicais. Muitos deles eram ativos em jornais e criaram também novas revistas, entre as quais é célebre *Klaxon* (1922/23) que, por nove números, se ocupou de veicular as ideias modernistas, antes de ser abandonada (*cf.* Picchio, 1997: 458). O legado da *Klaxon* será assumido pela *Revista de Antropofagia* (1928-29), que se tornará o veículo mais importante de difusão das ideias modernistas, em particular da vertente antropofágica do movimento, a mais célebre e mais fecunda (*cf.* Picchio, 1997: 480). A

comunicação contínua através dos jornais contribuiu para que o Primeiro Modernismo se configurasse como uma corrente específica, caracterizada por um debate constante entre os vários escritores.³⁷ Além das revistas, os debates tinham lugar em encontros assíduos, que serviram para sedimentar a aliança entre os escritores modernistas e a percepção de estarem inseridos dentro de um “movimento” (Andrade, 1974: 231-258). Em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade relata as reuniões boémias tidas nos salões da aristocracia paulista por aqueles que se tornarão os maiores escritores modernistas, entre champanhe e almofadas. Em muitos casos, o local escolhido era a casa daquele Paulo Prado que tinha falado dos vícios dos brasileiros no já mencionado *Retrato do Brasil* (Andrade, s.d.: 238-239). O clima era de provocação e desejo de mudança. Uma mudança, porém, que não passava das classes altas e urbanas, que se divertiam a imaginar um Brasil de que eles representavam uma porção, na realidade, muito pequena.

Entre os modernistas havia intercâmbio e construção coletiva, mas não eram raros os conflitos. Em muitos casos, estes deram lugar a divisões e à construção de novos grupos. É o caso do *Grupo da Anta*, ou *verde-amarelo*, composto por Plínio Salgado (1895-1975), Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti Del Picchia (1892-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969) e Cândido Mota Filho (1897-1977). Este grupo separa-se dos outros modernistas em 1925, ano do lançamento do *Manifesto da poesia pau-brasil* de Oswald de Andrade, antecedente do *Manifesto antropófago* (1928). O *verde-amarelismo* tornar-se-á a vertente fascista do nacionalismo modernista (Picchio, 1997: 479), mas as distinções entre os verde-amarelistas e os antropofágicos não são rígidas. De facto, vários autores do *Grupo da Anta* escreveram artigos para a *Revista da Antropofagia*.

Em 1943, Mário de Andrade referir-se-á à fase modernista como a um “movimento”³⁸, ao sublinhar a dimensão de transformação profunda e coletiva desta época da literatura brasileira:

³⁷ Sobre a importância do instrumento das revistas para os modernistas brasileiros e não só, veja-se *Nações em revista(s)*, de Maria José Canelo (Canelo, 2001).

³⁸ O título da secção da obra que se refere ao Modernismo é *O movimento modernista* (Andrade, 1974: 231-258).

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (Andrade, 1974: 243)

Pesquisa estética, procura de modernidade, consciência nacional são as palavras-chave do Primeiro Modernismo e os elementos que este movimento consegue impor nacionalmente ao ponto de transformá-los, como vimos, em critérios gerais para a valorização de grande parte da literatura brasileira do século XX. Mário de Andrade fala também da inconsciência dos autores modernistas, de uma imaturidade literária típica de uma fase de grandes mudanças, que precisavam de uma sistematização, que virá só nas gerações sucessivas.

A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos vinha se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenómeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. (Andrade, 1974: 232)

O autor sublinha a centralidade do grupo paulista ativo nos anos '20 e da Semana de Arte Moderna na construção de um espírito novo, que, embora incipiente, representou uma espécie de fenómeno divinatório. Isto quer dizer que os autores desta fase são entendidos como os precursores das principais tendências da literatura brasileira posterior. Destas interpretações virão as tendências críticas que, como expliquei, prolongam o Modernismo até depois da metade do século XX, considerando os autores dos anos '30 e '40 como os sistematizadores das invenções dos primeiros modernistas.

Para concluir, vale a pena sublinhar que o Modernismo não era a única tendência literária que se respirava nos anos XX brasileiros. Naqueles anos, existiam no país outros grandes escritores, entre os quais lembro Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), hoje considerado um dos precursores da literatura de autoria negra, por obras do cunho de *Clara dos Anjos*³⁹. Lima Barreto também é famoso pelas suas crónicas sobre a vida dos subúrbios da cidade de Rio de Janeiro (Duarte & Fonseca, 2011: vol. 1, 291-310)⁴⁰. Convidado em 1922 por Sérgio Buarque de Holanda para conhecer os escritores que

³⁹ *Clara dos Anjos* (Barreto, 2013) é um romance escrito em 1922 e publicado em 1948, que conta a história de uma mulher negra de classe baixa seduzida e abandonada por um homem branco e rico. O livro explora a desigualdades de raça, classe e género e é ambientado num subúrbio do Rio de Janeiro.

⁴⁰ Capítulo de autoria de Haydée Ribeiro Coelho.

animavam a revista *Klaxon*, Lima Barreto expressou o seu desinteresse pelo grupo. Nesta linha, escreveu um artigo intitulado *O futurismo*⁴¹, publicado no dia 22 de julho 1922 no jornal carioca *Careta*. Referindo-se à *Klaxon*, escreve:

Em começo, pensei que se tratasse de uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos. Não havia para tal motivos de dúvidas, porque um nome tão estrambótico não podia ser senão inventado por mercadores americanos, para vender o seu produto. (Schwarcz, 2017: 443)

A resposta veio no número subsequente de *Klaxon*, num artigo de Mário de Andrade:

Na *Careta* (22 de julho) confunde ainda o espírito de atualidade de *Klaxon* com o futurismo italiano um sr. Lima Barreto [...] Debarretamo-nos imediatamente, imensamente gratos, ao ataque da (sic) clarividente. O sr. Lima Barreto, como escritor de bairro, desembocou duma das vielas da Saúde, gentilmente confiado nas suas rasteiras. (Schwarcz, 2017: 443)

Na história da literatura brasileira, foi a posição dos modernistas que teve mais eco, servindo de base para desqualificar o trabalho de Lima Barreto, enquanto provinciano e antiquado. Só hoje assistimos a uma reconsideração da obra do escritor à luz da crítica ao abstratismo da literatura modernista e pós-moderna feito pela literatura de autoria negra e a reivindicação de uma posição situada por escritoras e escritores que, como ele, querem narrar um outro Brasil.

3.5. A Antropofagia

Uma vez traçado o perfil do Modernismo, é o momento de entrar mais especificamente no conceito de Antropofagia. Trata-se, como foi dito, de uma invenção de Oswald de Andrade, mas que, através da *Revista da Antropofagia*, assumiu a forma de um grupo, um movimento.

Oswald de Andrade nasceu em São Paulo, em 1890, numa família de classe alta de origem portuguesa e morreu na mesma cidade em 1954. Em 1912, beneficiou de uma viagem na Europa da qual voltou com intenção de trazer para o Brasil as novidades artístico-literárias europeias, em particular o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (cfr. Picchio, 1997: 484-485). Foi poeta, ensaísta, escritor, um dos animadores da Semana de Arte Moderna de

⁴¹ Neste título, há uma referência à influência do Futurismo italiano nos modernistas brasileiros.

São Paulo e uns dos nomes mais importantes do Modernismo brasileiro. Escreveu dois romances: *Memórias sentimentais de João Miramar* (Andrade, 2005), de 1924, e *Serafim Ponte Grande* (Andrade, 2004), de 1933. O primeiro narra a vida de um tal João Miramar, representante da classe alta paulista. O livro procede por fragmentos que remetem para fases diferentes da vida do protagonista, incluindo viagens à Europa, o comércio de café, a vida de casal, o adultério. *Serafim Ponte Grande* representa a vida nada exemplar de um empregado público paulistano. De entre as obras mais conhecidas de Oswald de Andrade menciono também o livro de poemas *Pau Brasil* (Andrade, 2012), de 1925.

O autor foi importante sobretudo pela sua produção teórica, condensada nos dois célebres *Manifesto da poesia pau-brasil* (Andrade, 1978b), de 1924, e *Manifesto antropófago* (Andrade, 1978a), de 1928. O primeiro antecipa a Antropofagia, sendo que exprime a necessidade de uma poesia autenticamente brasileira, livre do passadismo e da imitação passiva de modelos estrangeiros, que valorize a novidade em lugar da cópia, a criação em lugar da repetição de regras estabelecidas. Mas é no segundo que a questão da relação entre a cultura brasileira e a europeia alcança o seu cume teórico. Como veremos, neste manifesto, Oswald de Andrade traça as linhas gerais de uma epistemologia inovadora, destinada a influenciar para sempre a forma de entender a literatura no Brasil e a identidade nacional brasileira em geral.⁴²

A Antropofagia nasce com a vontade de espantar e possui em si todas as características de um discurso literariamente bem construído, capaz de estampar-se nas cabeças e, assim fazendo, fixar-se estavelmente dentro do imaginário coletivo. A sua data de nascimento é 1928, ano da saída do *Manifesto antropófago* (cfr. Picchio: 482). Entre os nomes mais importantes, além de Oswald e Mário de Andrade, lembro Raul Bopp (1898-1984) e a pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), respetivamente pelas obras *Cobra Norato* e *Abaporu*. *Cobra Norato* (Bopp, 2007), escrito por Raul Bopp em 1931, é um longo poema em versos livres que narra a história de um homem que mata uma cobra e veste a sua pele para atravessar a floresta amazónica e casar com a filha da rainha. Bopp escreveu também

⁴² As informações gerais sobre Oswald de Andrade são extraídas da secção a ele dedicada em *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (Picchio, 1997: 483-486).

um livro de poemas “negros”, ou seja, de poemas com temáticas ligadas à vida da população afrodescendente do Brasil, chamado *Urucungo* (cfr. Coutinho, 1996: 88-91). *Abaporu* é um quadro de Tarsila de Amaral de 1938 – o mesmo ano da publicação de *Macunaíma* e do *Manifesto antropófago* – que representa um indígena antropófago (significado da palavra “aba-poru”) sentado à beira de um cato, com os membros gigantes e a cabeça pequena, em atitude pensativa. Foi este quadro que inspirou o nome do *Manifesto antropófago* e, por extensão, da *Revista de Antropofagia* (cfr. Picchio, 1997: 482).

No *Manifesto antropófago* (Andrade, 1978a), Andrade recupera a noção de antropofagia ritual e faz desta uma metáfora da construção da nação pós-colonial. A antropofagia era um ritual praticado por alguns povos originários brasileiros, como os Tupinambá e os Caetés. Consistia em comer a carne do inimigo vencido e morto, repartindo-a entre os membros da comunidade. A ideia que animava esta prática era a de que, ao comer os restos do rival, o povo vencedor ia apropriar-se das suas virtudes. Desta forma, os vencedores não aniquilavam a identidade dos vencidos, mas se apropriavam dela, a absorviam.⁴³

O texto é datado do “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. A referência é à captura e devoração do primeiro bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes Sardinha pelos Caetés, advinda em 1556 perto da foz do rio Coruripe (Paxeco, 1930: 15-18.). Ao ato antropofágico é dado um valor fundador. A deglutição do bispo português – que, ironia do destino, se chama Sardinha – substitui-se ao nascimento de Jesus Cristo como ano zero da civilização, neste caso, a civilização brasileira. Na semântica da antropofagia ritual, este ato assume o significado de uma apropriação cultural, mas uma apropriação ao contrário, na qual é o vencido a absorver o vencedor, o colonizado a absorver o colonizador.

O conceito de “apropriação” é um dos conceitos-chave da *post-colonial theory* e pode ter tanto um significado positivo quando um significado negativo. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin descrevem-no desta forma:

⁴³ Sobre a interpretação filosófica da antropofagia ritual veja-se *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*, de Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2018).

This process is sometimes used to describe the strategy by which the dominant imperial power incorporates as its own the territory or culture that it surveys and invades (Spurr 1993: 28). However, post-colonial theory focuses instead on an exploration of the ways in which the dominated or colonized culture can use the tools of the dominant discourse to resist its political or cultural control. (Ashcroft *et al.*, 2007: 15)

Haverá metáfora melhor da antropofagia ritual para significar a apropriação assim entendida? Além disso, haverá melhor conceito a ser ressemantizado em sentido pós-colonial que o ato que constitui o tabu por excelência da civilização europeia, o limite extremo que separa o humano do não humano, a civilização da barbárie, o mesmo do outro?

Em seguida, pretendo fazer uma leitura do *Manifesto antropófago*, pondo-o em diálogo com outros escritos de Oswald de Andrade que me parecem significativos para esclarecer alguns aspetos do próprio manifesto. Depois, vou passar à análise textual do romance *Macunaíma*. O meu objetivo é mostrar como a Antropofagia constituía uma base estética e teórica para possibilitar uma construção nacionalista em que o cerne da nação é encontrado num ser ambíguo, cuja identidade escapa a qualquer ideal de pureza. Esta operação permite resolver o problema da formulação de um mito de origem da nação num país vasto e complexo, caracterizado por uma variedade extrema, tanto racial como cultural. Num país deste género, uma narrativa nacional funcional tem de rodar em torno de uma identidade que se preste a ser assumida por sujeitos extremamente diferentes. Por outras palavras, tem de ser uma identidade que escape a qualquer ideal de pureza e seja capaz de lidar com a diferença e absorvê-la.

O *Manifesto antropófago*, publicado pela primeira vez em 1928, na *Revista da Antropofagia*, começa desta forma: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 1978a: 13).

O objeto da frase (quem a Antropofagia une) fica implícito, mas podemos razoavelmente supor que sejam – em primeiro lugar – os brasileiros, que só através de uma construção teórica deste género podem reconhecer-se numa identidade comum. Tal identidade – como vimos ao falar do “pensamento social brasileiro” – tem necessariamente de ser entendida como permeável à diferença, à contradição. Por outras palavras, tem de ser uma identidade paradoxal, que não se dá como fronteira entre o mesmo e o outro, mas como capacidade de incluir o Outro no Mesmo: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de

todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (Andrade, 1978a:13).

Aqui vemos aparecer a dialética tipicamente modernista entre local e global, nacional e cosmopolita. A antropofagia é considerada a “única lei do mundo”, ou seja, o princípio governador da existência do mundo e dos homens, mas a nação brasileira é vista como o emblema desta lei. Devido à sua capacidade de lidar com diferenças internas enormes, o Brasil é entendido como farol de uma forma de civilização nova, moderna e inclusiva, aberta para o mundo, porque capaz de se alimentar do que lhe é estranho, de absorver culturas diferentes, de tornar o Outro no Mesmo.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e Continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.
Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. (Andrade, 1978, 11-20: 13-14)

Como se vê neste excerto, a Antropofagia quer ser um pensamento antilógico (pré-lógico ou – se quisermos – pós-lógico), capaz de afirmar uma coisa e o seu contrário, de se interessar somente pelo que não é seu, de constituir a negação de todas as distinções claras e das fronteiras definidas entre o igual e o diferente, o mesmo e o outro. Desta forma, opõe-se à estreiteza do pensamento cartesiano e do princípio de não contradição aristotélico, bases das epistemologias eurocêntricas.

Uma tradição iniciada por Haroldo de Campos (1929-2003), e que chega até críticos contemporâneos como João de Castro Rocha (1965) e Jorge Ruffinelli (1943), tem procurado globalizar a metáfora antropofágica, interpretando-a como uma maneira “muito brasileira” de lidar com as diferenças de uma forma criativa. “Tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”, escreve o poeta Haroldo de Campos (Campos, 1992: 234): um nacional em relação dialógica – e dialética – com o universal, porque capaz de operar uma “transculturação” ou “transvalorização” (Campos, 1992: 235).

Na introdução à recolha de ensaios intitulada *Antropofagia hoje?*, Castro Rocha reformula, de facto, o conceito de Schwarz de “ideias fora de lugar”, ao afirmar que o Brasil se formou fora do Brasil (Rocha & Ruffinelli: 11-14, 11). Longe de ser problematizado, este facto é

considerado a força da cultura nacional que, com a Antropofagia, ganha a sua justificação filosófica.

A teoria oswaldiana exige uma releitura antropológica da antropofagia. Releitura que, pela própria dinâmica do olhar antropológico, ultrapassa fronteiras nacionais, oferecendo um modelo fecundo para refletir sobre a transmissão de valores em situações culturais assimétricas. (Rocha & Ruffinelli, 2011:13)

Mais do que simples estética, a Antropofagia torna-se interpretação do Brasil e do mundo inteiro, de que o Brasil antropofágico seria um emblema. Castro Rocha expressou ideias parecidas também na introdução de uma antologia de textos literários brasileiros, escrita em 2003 e intitulada *Nenhum Brasil existe* (Rocha, 2003: 17-32) Inspirando-se nas palavras do poema *Hino nacional* de Carlos Drummond de Andrade,⁴⁴ o crítico carioca afirma a necessidade de repensar o conceito de identidade nacional para resolver o problema da imitação literária num país pós-colonial, em que tudo, para ser valorizado, precisa de ser visto através de olhos alheios (Rocha, 2003: 26).

Os escritos de Castro Rocha inserem-se na tradição do “pensamento social brasileiro”, ao valorizar a ambiguidade como traço característico do Brasil. Por ambiguidade entende-se uma maneira de lidar com as diferenças na construção de uma identidade que se quer “impura” (não homogénea no que concerne à origem) e imediatamente transnacional. Em *Antropofagia hoje*, o discurso sobre a literatura brasileira na sua complexidade foca-se na Antropofagia, que se torna emblema da literatura nacional e contribuição maior do país para os desafios do mundo globalizado. De facto, a Antropofagia reformula a questão da identidade nacional em termos totalmente inovadores, ao considerar que a originalidade do país se encontra na sua maneira de misturar produtos culturais alheios e, ao fazê-lo, torná-los próprios.

Como foi visto, mesmo nos modernismos europeus, existe este tipo de identidade, que Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro associam à “semiperiferia” (cfr. pp. 78-79). Como os modernismos europeus, o brasileiro precisa de teorizar uma identidade nacional

⁴⁴ O *hino nacional* é um poema publicado na recolha *Brejo das almas* (1934), cuja última estrofe recita: “O Brasil não nos quer! Está farto de nós! / Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?” (Rocha, 2003: 17).

capaz de se imaginar como central, partindo do reconhecimento de uma condição periférica (ou semiperiférica). No caso específico do Brasil, a nação recém-nascida e que foi colonizada precisa de negociar a sua posição no sistema mundo e encontrar uma forma empoderada de se relacionar com as grandes potências europeias e com o colonizador português. Para fazer isso, precisa de afirmar a sua especificidade e ao mesmo tempo considerá-la interessante em termos globais. Como mais tarde o “pensamento social brasileiro”, a Antropofagia vai possibilitar isso, ao reabilitar a complexidade étnico-racial do povo brasileiro e ao reconhecer – aparentemente – o contributo das culturas africanas e indígenas na construção da nação. A pergunta é: quem é, na realidade, o “índio” antropófago de Oswald de Andrade? Ou – mais genericamente – qual é o papel real de afrodescendentes e indígenas na nação imaginada pelos modernistas?

O indígena oswaldiano é um bom selvagem. No texto há referências explícitas aos canibais de Montaigne e ao homem natural de Rousseau (Andrade, 1978a: 14). É um “índio nu”, contraposto ao de Alencar, “cheio de bons sentimentos portugueses” (Andrade, 1978a: 16). Em todo o manifesto, há uma insistência sobre a nudez, que assume um significado de pureza primigénia, de novidade absoluta, contraposta ao conservadorismo passadista daquele que Andrade define como “homem vestido” (Andrade, 1978a: 14).

Eduardo Sterzi, num artigo intitulado *Dialética da devoração e devoração da dialética* (Sterzi, 2011), compara a visão da nudez de Oswald de Andrade à que é expressa pelo arquiteto modernista Flávio de Carvalho (1989/1973), num artigo intitulado *Uma tese curiosa: a cidade do homem nu*, publicado em 19 de julho 1930 no *Diário da noite*, de São Paulo. O artista descreve desta forma o homem nu:

A sua índole repele o passado, porque no passado nada viu senão a repetição dos dogmas inconvenientes. Ele deseja saltar fora do círculo, abandonar o movimento recorrente e destruidor de sua alma, procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar no desconhecido. Pesquisar a sua alma nua, conhecer a si próprio. (*apud* Sterzi, 2011: 453)

Em Oswald de Andrade, o indígena torna-se um símbolo deste homem que recusa o passado e está aberto para o futuro. Mas isto acontece em consequência da crença de que os indígenas não têm passado, de que representam uma espécie de infância da humanidade em que tudo é possível, porque nada foi feito ainda. Nesta visão, há claramente um menosprezo das culturas e tradições dos povos originários do Brasil,

aniquiladas no seu valor epistémico, quando não apropriadas para se tornarem símbolo de uma identidade que não é a dos povos indígenas, mas a do brasileiro moderno, nacionalista e urbanizado. Tal imagem do indígena estrutura a ideia oswaldiana de uma “revolução caraílica”, entendida como “A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (Andrade, 1978a: 14) e “A idade de ouro anunciada pela América” (Andrade, 1978a: 14). É claro que esta forma de conceptualizar o continente americano é fortemente eurocêntrica, sendo que este é visto como terra virgem, em que a história chega somente a partir da invasão dos europeus. Walter Mignolo define esta maneira de conceptualizar a América como a “diferença dentro do mesmo”:

It is true, as Said states, that the Orient became one of the recurring images of Europe's Other after the eighteenth century. The Occident, however, was never Europe's Other but the difference between sameness: Indias Occidentales (as you can see in the very name) and later America, contrary to Asia and Africa, was included as part of Europe's extension and not its difference. That is why, once more, without Occidentalism there is no Orientalism. Occidentalism was a transatlantic construction precisely in the sense that the Americas became conceptualized as the expansion of Europe, the land occupied by the descendants of Japheth whose name has inscribed his own destiny: “breath”, “enlargement”, and, as such, they will rule over Shem (located in Asia) and Ham (“hot not in wisdom but in willfulness”), located in Africa. (Mignolo, 2000: 58)

A América como continuação da Europa, o novo continente como terra virgem, no qual se irá realizar o destino da civilização ocidental, ao expandir a cultura e o poder da Europa além das suas fronteiras geográficas.

A grande ambiguidade do *Manifesto antropofágico* está, no meu parecer, no facto de o índio aqui representado não ser tanto o indígena quanto o brasileiro. O problema que Oswald de Andrade coloca, com os outros modernistas, é todo ele nacional: o Brasil tem de ganhar a sua especificidade em relação às outras nações (as nações europeias), mas a questão das diferenças internas que atravessam o corpo da nação é tida em conta só em teoria, de uma forma estereotipada e edulcorada.

Ao confrontar as revistas do modernismo brasileiro com as do modernismo português e norte-americano, Maria José Canelo reflete sobre a exclusividade destes grupos e sobre a sua composição interna com estas palavras:

A exclusividade destas comunidades era na verdade bastante evidente, demonstrando as contradições que estes pensadores nunca souberam, ou quiseram, resolver. Não era qualquer um que estava habituado a colaborar no ideário comum da revista – e menos ainda qualquer *uma*. A muito escassa, se não mesmo ausente, colaboração feminina, assim como de outras raças, nas

nações-revistas que pretendiam ser o espelho de uma renovada nação política é evidente. Que pode significar um modelo de revista-nação cujos membros são quase exclusivamente homens, de raças brancas de origem europeia e de classe privilegiada? (Canelo, 2001: 463-464)

Trata-se de uma pergunta retórica, cuja resposta tem a ver com as estruturas de poder das sociedades em que as revistas modernistas atuavam, estruturas de poder que não foram realmente postas em discussão por estes autores. No caso do Brasil, é a classe média alta, branca – ou que se considera tal – representada pela maioria por homens, que exprime a vontade de renovação própria da Antropofagia. Esta renovação, embora considerada em termos “nacionais”, não implica a participação real das identidades que compõem o corpo da nação. Estas são heterorrepresentadas na narrativa modernista, surgindo como símbolos estereotipados de um discurso que não as contempla de verdade, pois não prevê a sua tomada de palavra direta.

Por outras palavras, a resolução modernista do problema da relação colonizador/colonizado em termos exclusivamente nacionais acaba por não ter devidamente em conta o colonialismo interno de uma nação cuja independência foi a mais conservadora da América. Esta consistiu, de facto, numa translação do centro de poder da metrópole para a colónia – materializado na transferência da Corte imperial portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808 –, mas sem nenhuma mudança nos sujeitos que exerciam este poder, seja em termos étnico-raciais, seja em termos de política social e económica, seja em termos de referências culturais e epistemológicas (*cfr.* Santos, 2018b: 51). A continuidade entre o Império Português e o Estado-nação brasileiro é maximamente evidente no mito lusotropicalista, de que já falei.

De uma maneira não substancialmente diferente do Lusotropicalismo, a Antropofagia procurava uma identidade nacional a partir da valorização do Brasil multi-identitário (neste caso simbolizado pelo índio que absorve em si também as características do branco colonizador). Porém, tal identidade era, em última análise, a de uma classe média branca que usava instrumentalmente o não-branco para inventar uma origem para a nação. O não-branco era tido em conta, mas heterorrepresentado, conceptualizado como um espaço vazio, a ser preenchido por uma construção identitária posterior à colonização. Esta última – além da metáfora antropofágica – era considerada o verdadeiro ato fundador do Brasil.

A identidade nacional antropofágica é construída a partir de uma identificação entre o brasileiro e o indígena. Tal identificação é dada por assumida, não indagada em relação às contradições próprias de uma sociedade em que o fim do colonialismo não acabou com o regime de colonialidade do poder (*cf.* pp. 4-5).

No que respeita à representação dos afrodescendentes na Antropofagia, esta não é tematizada explicitamente dentro do *Manifesto antropófago*. Sê-lo-á, como veremos, em *Macunaíma*. Porém, o modelo antropofágico, enquanto modelo nacional baseado numa conceptualização da diferença, envolve implicitamente também a população afro-brasileira. Num artigo intitulado *A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana*, Heloísa Toller Gomes escreve:

É certo que, para a proposta estético-filosófica da antropofagia, com o devoramento e digestão da história do Brasil e sua herança civilizatória, o repertório simbólico apoiava-se num referencial indígena, não africano. Porém, vale lembrar que insistiam seus proponentes na abrangência do festim antropófago, pronto a *tudo* incluir e devorar em sua destruição/construção nacionalista [...]. (Gomes, 2011: 406)

Para ampliar a leitura do manifesto oswaldiano, pretendo pô-lo em diálogo com outros dois textos do mesmo autor: *A crise da filosofia messiânica* (Andrade, 1978c) e *A marcha das utopias* (Andrade, 1978d). Estes fornecem algumas chaves para compreender de que forma um pensamento que valoriza as diferenças e promove uma identidade complexa e fluida pode constituir a base de um discurso de homogeneização.

A crise da filosofia messiânica (Andrade, 1978c) desenvolve em forma de ensaio algumas intuições do *Manifesto antropófago*, fornecendo uma explicação extensa de alguns dos seus conceitos centrais como “antropofagia”, “matriarcado”, “homem natural”. O texto apresenta uma teoria dialética da história do mundo, concebida como o movimento de tese, antítese e síntese. Tudo se prende com a existência de dois hemisférios culturais que se sucederam dialeticamente num devir histórico. O primeiro é o mundo do homem primitivo e do matriarcado. O segundo é o do homem civilizado e do patriarcado (Andrade, 1978c: 78). Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica, marcada pelo dogmatismo, a moral do pecado e a negação do homem natural. Tais hemisférios são considerados como a tese e antítese de uma dialética que irá culminar numa síntese representada pelo “homem natural tecnizado”:

Porque enfim, é a seguinte a formulação essencial do homem como problema e como realidade:

1.º termo: tese — o homem natural 2.º termo: antítese — o homem civilizado 3.º termo: síntese — o homem natural tecnizado.

Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no segundo termo dialético da nossa equação fundamental. (Andrade, 1978c: 79)

Há aqui uma visão linear e progressiva da história – de inspiração hegeliana – em que a modernidade ocidental (enquanto antítese) é colocada como momento posterior à fase primitiva do suposto “matriarcado”, que inclui também os povos indígenas da América. O autor constrói o mito de uma antropofagia primigénia, que caracterizaria a fase arcaica tanto da Europa quanto da América e que teria sido superada pela cultura messiânica e patriarcal, trazida para o continente americano pela invasão europeia:

A ANTROPOFAGIA ritual é assinalada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Vilálta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura — Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres*. (Andrade, 1978c: 78)

O tempo aqui representado é em tudo análogo àquele que Dipesh Chakrabarty chama de “história 1”, ou seja, a história do capital. Esta história é a que foi inventada pelo historicismo europeu e tende a encaixar a multiplicidade das experiências do mundo numa linearidade temporal. O caminho que, na Europa, levou ao desenvolvimento do capitalismo, à democracia liberal e às instituições do Estado-nação é absolutizado e elevado a paradigma geral, com base no qual se julga o maior ou menor grau de progresso de todas as sociedades existentes. Chakrabarty contrapõe à “história 1” uma “história 2”, cuja tarefa seria interromper continuamente as pulsões totalizantes da “história 1”, através da introdução da diferença (espacial e cultural *in primis*) dentro do suposto *continuum* historicista (Chakrabarty, 2007: 47-50).

O conceito de matriarcado, na construção oswaldiana, não chega a desempenhar o papel da “história 2”, pois é imaginado como um momento histórico temporalmente precedente ao patriarcado, com o qual se reconciliará no fim de um processo histórico-dialético. Num artigo intitulado *O falocentrismo e seus descontentes: por uma leitura feminista da antropofagia* (Oliveira, 2011), Emanuelle Oliveira escreve acerca do pensamento do grande escritor modernista:

Oswald de Andrade opõe o matriarcado ao patriarcado, pensando desse modo em subverter a lógica burguesa capitalista que, no entanto, se mantém através de relações binárias de oposição: primitivo/desenvolvido, selva/cidade,

lógica/instinto. Entretanto, afirma Bary⁴⁵, com sua ênfase na organização social primitiva e no ideal do matriarcado, o *Manifesto Antropófago* termina por produzir a ideia do irracional, instintual, feminino e selvagem como a construção especular do Outro. (Oliveira, 2011: 419)

Em Oswald de Andrade – como em geral nos antropofágicos –, o ponto de vista é sempre o do homem branco, de classe alta, eurocêntrico e urbanizado. Este tipo de sujeito quer engolir outras identidades para construir uma identidade nova – ao mesmo tempo individual e nacional – de que continua sendo o único porta-voz e legítimo representante. Os outros e a outra são aludidos, heterorrepresentados, mas nunca realmente escutados, permanecendo um material passivo para as produções teóricas e reviravoltas estético-epistemológicas dos sujeitos hegemônicos.

A continuidade entre o Brasil nacional e a cultura europeia eurocêntrica é ainda mais manifesta no outro texto de Oswald de Andrade que quero introduzir na discussão: *A marcha das utopias* (Andrade, 1978: 145-199). Já o termo “marcha”, no título, introduz-nos no horizonte do tempo linear e progressivo de uma História com H maiúsculo, única e triunfal; uma história em que o global coincide com europeu e o europeizado. Mas o que é mais interessante aqui é que este caminho é visto como uma luta entre o espírito da Reforma (próprio dos povos norte-europeus) e espírito da Contrarreforma (próprio dos povos da Europa do Sul). O primeiro estaria ligado à ética do trabalho, à austeridade, ao individualismo, à lógica; o segundo ao ócio, ao esplendor barroco, ao coletivismo, ao pensamento antilógico (ou pós-lógico) e paradoxal, de que a Antropofagia modernista é um exemplo. Desta luta, o Brasil seria o produto final e mais perfeito.

Nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira destacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos. (Andrade, 1978d: 153)

Oswald de Andrade afirma que esta luta motriz da História ocorreu em terras brasileiras, na guerra entre portugueses e holandeses, combatida entre 1595 e 1663, e concluída com

⁴⁵ A referência é o ensaio de Leslie Bary, *The Tropical Modernist as Literary Cannibal: Cultural Identity in Oswald de Andrade* (Bary, 1991).

a expulsão dos segundos de Pernambuco. É interessante que utilize esta guerra entre dois colonizadores para sustentar a ideia de uma história do mundo que se concretiza no Brasil. A vitória dos portugueses, de facto, constitui a figura do cumprimento da história da Europa no Brasil, um cumprimento que se dará completamente com a união do progresso técnico (ligado ao espírito da Reforma) e da naturalidade do homem “primitivo”.

É natural que, neste contexto, apareça o mito lusotropicalista, com a sua ideia de mistura sem conflitos e convivência pacífica entre raças que faria do Brasil o país campeão de um novo humanismo, que já era de Portugal, o qual, por sua vez, o teria herdado dos árabes:

Mas nós, descendentes de portugueses, somos o produto de uma cultura miscigenada que nada deve à árida seara freirática de Port-Royal, a qual deu como chefe de fila o seco protestante Pascal. Lisboa até agora é uma cidade bárbara onde se mistura a mais bela humanidade da terra. (Andrade, 1978d: 155)

Como para Gilberto Freyre, também para Oswald de Andrade a origem da propensão dos portugueses para a miscigenação tem de ser procurada no período da permanência dos árabes na Península Ibérica.

Vinda da Arábia petrificada e saída do deserto, a gente sarracena se mesclaria na Península para continuar pelos caminhos do oceano o seu impulso exógamo e conquistador, que trazia em si o errático e o imaginoso, a aventura e a fatalidade. E que só havia de estacar nos verdes da Descoberta. Na Ilha de Vera Cruz, Ilha de Santa Cruz, Ilha de Utopia, Brasil. (Andrade, 1978d: 157)

Aqui, como em *Casa-grande & senzala*, o projeto nacional brasileiro é visto em continuidade com a obra imperial de Portugal e isso tem a ver com o colonialismo “mestiço” deste último, a sua atitude para unir-se sexualmente com as populações colonizadas para criar um povo novo.

No *Manifesto antropófago* encontramos os germes deste pensamento exposto de uma forma menos sistematizada, com um maior uso da ironia e com a radicalidade que distingue o jovem Oswald de Andrade. A valorização da componente de fusão ínsita na sexualidade interétnica está presente no *Manifesto*, embora de forma metafórica e conforme ao tom irónico e hiperbólico de todo o texto.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura — ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do *inimigo sacro*. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto

antropofágico. De carnal, se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. (Andrade, 1978a: 18-19)

Oswald de Andrade quer reagir aos “males catequistas” da modernidade ocidental, ao recuperar a amoralidade do “homem natural” e a sua potência criadora que é, na realidade, potência de fusão com outro (e a outra), de absorção do diferente e de transformação do tabu em totem e do inimigo em amigo/amante. Não é difícil reconhecer aqui a ideologia lusotropicalista e o seu ideal de um homem e um povo novos surgidos pela harmonização entre culturas diferentes e a construção de laços afetivos entre sujeitos que se encontram numa relação de poder.

Tendo em conta o que vimos neste capítulo e nos capítulos sobre o “pensamento social brasileiro” e o pensamento racista brasileiro, podemos afirmar que o antropófago de Oswald de Andrade desempenha uma função parecida com a do mestiço do “pensamento social brasileiro”, em particular o de Darcy Ribeiro (*cf.* 1.5). As duas figuras têm uma importante função simbólica: a de absorver o potencial desestabilizador das diferenças que atravessam o Brasil dentro de uma narrativa nacional entendida como sumamente fluida. Esta última é valorizada enquanto capaz de incluir em si identidades muito distintas, na crença da possibilidade de que os conflitos entre identidades possam ser resolvidos dentro de um movimento dialético que levaria a uma grande síntese final.

Como foi dito, a Antropofagia tem-se revelado tão fecunda que ainda hoje assistimos a um florescer do debate à sua volta. Acrescento que este conceito foi usado também como metáfora da América latina inteira, entendida como sociedade multicultural e multirracial, microcosmo capaz de sintetizar em si próprio as diferenças do mundo inteiro. Só para dar um exemplo, Sebastião Leal Ferreira Vargas Netto, num artigo intitulado *Antropofagia cultural: momento do pensamento crítico latino-americano* (Netto, 2014), sublinha as consonâncias da metáfora antropofágica com a teoria decolonial, buscando salientar a importância teórica do conceito oswaldiano para o pensamento crítico latino-americano. Em seguida, vamos ver como esta identidade se declina na obra de arte mais bem conseguida do movimento antropofágico e do Primeiro Modernismo em geral: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade.

4. *Macunaíma*: rumo a uma identidade brasileira

O romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Andrade, 2021a) foi publicado em 1928. O seu autor, Mário de Andrade, foi com certeza um dos escritores mais representativos do Primeiro Modernismo brasileiro e, em geral, do cânone literário nacional. Além de *Macunaíma*, que constitui a sua obra mais importante, escreveu um outro romance, intitulado *Amar verbo intransitivo* (Andrade, 2008), de 1927, que conta a história de amor entre um jovem paulistano e uma professora de alemão, que é, na realidade, uma mulher brasileira contratada pela família do protagonista para lhe ensinar a arte de amar. Vale a pena lembrar os livros de poemas *Há uma gota de sangue em cada poema* (Andrade, 2020), de 1917, e sobretudo *Pauliceia desvairada* (Andrade, 2021b), de 1922, considerado um dos textos fundadores do Modernismo brasileiro na poesia e publicado no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. O livro inicia-se com um *Prefácio interessantíssimo*: uma das muitas reflexões estéticas de um autor que – como muitos modernistas – costumava interrogar-se sobre os mecanismos da criação e tinha o costume de fazer declarações de poética. Aqui Mário de Andrade exprime o seu esteticismo ao separar firmemente o “belo da arte” do “belo da natureza”:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente [...], ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (Andrade, 2021b: 13)

Em Mário de Andrade, encontramos a ambiguidade tipicamente modernista entre a proclamação orgulhosa da independência da arte em relação à realidade e a preocupação com a construção de uma ideia de nacionalidade que, como vimos, foi típica dos antropofágicos. Vamos ver que esta ambiguidade atravessa o livro *Macunaíma*, construído como um texto que traduz num plano estético uma certa ideia da nacionalidade brasileira. As reflexões do *Prefácio interessantíssimo* são aprofundadas num outro texto, intitulado polemicamente *A escrava que não é Isaura* (1925), em resposta a um dos mais célebres romances do Romantismo brasileiro: *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1825-84). Aqui, Mário de Andrade sublinha o papel do inconsciente na inspiração artística. Também ressalta a importância da síntese e sobretudo da abstração, para obter aquela rapidez que

é típica do mundo moderno. Ele escreve: “Mas essa rapidez material não nos interessa tanto. Sob o ponto de vista ocidental, moderno é uma das consequências apenas da rapidez espiritual que se caracteriza em nós muito mais pela síntese e pela abstração” (Andrade, 2009: 287). E ainda: “O poeta modernista usa mesmo o máximo de trabalho intelectual pois que atinge a abstração para notar os universais” (Andrade, 2009: 279). A ideia da arte como abstração e síntese coloca-se dentro de um horizonte esteticista, que procura uma objetividade da escrita através da síntese. Segundo Mário de Andrade, a inspiração do autor parte de sensações pessoais, mas estas são despersonalizadas para atingir uma suposta universalidade. A fé numa suposta universalidade é, como foi dito, uma característica do eurocentrismo. Além disso, Mário de Andrade diz claramente que a modernidade à qual se refere é ocidental, no horizonte da qual inclui a sua produção literária.

De entre as obras do grande autor paulista, merece destaque *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943 (Andrade, 1974), pelo balanço que traça da literatura no Brasil na primeira metade do século XX. Neste texto de capital importância, Mário de Andrade recupera a sua experiência dentro do Primeiro Modernismo, depois de anos de colaborações e conflitos que o levaram a mudar, mais do que uma vez, de opinião sobre a revolução das artes iniciada pela Semana de Arte Moderna. Aqui o Primeiro Modernismo é interpretado como um fenómeno que juntou diferentes personalidades literárias à volta de uma ideia de nação, a construir através da literatura:

E o que nos igualava, por cima dos nossos dispauteiros individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação [...]. (Andrade, 1974: 243)

Segundo o que emerge destas palavras, a busca da identidade nacional, nos autores do Primeiro Modernismo, consegue ultrapassar as individualidades artísticas de cada um, para assumir a forma de um projeto coletivo de expressão de uma pertença a uma “terra”, cuja realidade é orgulhosamente (e “gostosamente” afirmada).

Mário de Andrade, com o homónimo Oswald, foi o intelectual mais importante do Primeiro Modernismo e *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter* foi, desde logo, considerado um emblema da nova literatura brasileira e da estética antropofágica, bem além das intenções

do autor.⁴⁶ Num artigo intitulado *Esquema ao Tristão de Athayde* publicado da segunda “dentição” (a segunda temporada) da *Revista de Antropofagia* (1929), Oswald de Andrade afirma: “Mário escreveu a nossa Odisséia e criou duma tacada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional” (Andrade *et al.*, 1975: 3) e ainda “O Macunaíma é a maior obra nacional” (Andrade *et al.*, 1975: 3). A percepção de Macunaíma como texto capital do Primeiro Modernismo e da literatura brasileira em geral ultrapassou os tempos do autor e chega até hoje. Alguns momentos fundamentais do sucesso crítico da obra foram:

– A publicação, em 1956, de *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença (Proença, 1974). Neste texto, o crítico cumpre uma das primeiras análises extensivas do livro, ao buscar as fontes da miríade de histórias que são contadas ao longo do romance. Capítulo por capítulo, ele procura dar conta das tradições narrativas e folclóricas, dos ditos e das normas linguísticas adotados por Mário de Andrade. O que é mais interessante para os objetivos desta tese é que Cavalcanti Proença cumpre a sua pesquisa para mostrar que o livro é uma soma/síntese de uma cultura nacional caracterizada por elementos distintos (*cf.* Proença, 1974: 5).

– A retomada do horizonte antropofágico, em 1960, pela vanguarda concretista (*cf.* p. 86), que privilegiou os aspetos de jogo estético e construção formal da obra, símbolo de uma literatura moderna, que traduziu num contexto brasileiro as principais tendências da cultura europeia daqueles anos (o primitivismo, o cubismo etc.).⁴⁷

– A publicação, em 1979, de *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Mello e Souza (Souza, 2003), que sublinha a importância da cultura musical de Mário de Andrade na organização de *Macunaíma* e tenta encaixar o livro na tradição analítica do formalismo russo, com a interpretação do mairaquitã como Graal.

⁴⁶ Mário de Andrade manteve opiniões discordantes sobre a recepção do seu livro principal, passando do reconhecimento do valor emblemático de *Macunaíma* à sua redução a brincadeira sem importância. Sobre isto veja-se *Macunaíma: ficção-história-cânone [a crítica da crítica]* de Cláudia Beatriz Carneiro Araújo (Araújo, 2012: 55-89).

⁴⁷ Veja-se Haroldo de Campos, *Morfologia de Macunaíma* (Campos, 1973).

– A publicação, em 1988, da edição crítica da obra (segunda edição ampliada de 1996), por Telê Porto Ancona Lopez (Andrade, 1996). Além do texto e dos estudos de filologia genética, este projeto inclui aprofundamentos de vários tipos, em particular uma antologia de textos de Mário de Andrade, além de textos críticos de outros autores que condicionaram a recepção do livro no meio intelectual e acadêmico.

Hoje, *Macunaíma* é ainda considerado uma obra-prima da literatura brasileira de todos os tempos, um texto fundamental para a construção do imaginário nacional e até um exemplo de postura em relação à diversidade, sobretudo racial. Recorde-se, a este propósito, o já citado artigo de Yvonne Maggie *Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão* (Maggie, 2005). Neste texto, a autora relata o embate que aconteceu, em 1996, no Seminário *Multiculturalismo e racismo*, organizado em Brasília pelo Ministério da Justiça.

Neste seminário ouviu-se pela primeira vez os ecos do debate entre essas duas concepções de nação. Aqueles que propugnavam uma nação que tem como mito e desejo uma sociedade igualitária, em que a “raça” não seja tomada como característica de distinção e desigualdade. Deste lado estavam os que se identificam e identificam a nossa brasilidade em *Macunaíma*. [...] Do outro lado estavam aqueles que descreviam este desiderato da nossa nacionalidade como falsa consciência, como falta, como o que nos falta, porque comparam a nossa maneira de pensar a diferença com outras sociedades que pensam “raça” a partir da oposição e não da mistura. Esses últimos rompiam com o mito *Macunaíma*, que viam como ilusão, e entre eles estavam os muitos pesquisadores norte-americanos e alguns brasileiros ao lado de militantes novos e históricos. (Maggie, 2005: 10)

Tal opinião é muito relevante para os fins deste trabalho, sendo que interpreta explicitamente *Macunaíma* como o texto literário fundamental para a construção do imaginário de uma suposta “democracia racial” (cfr. pp. 34-35) brasileira e contrapõe os seguidores do Modernismo aos “militantes”, ou seja, os intelectuais ligados aos movimentos negros. Partilho esta ideia, mas a partir de um posicionamento oposto, que se alinha com as propostas dos movimentos. Em seguida vou analisar o texto para tentar perceber os motivos da sua fortuna.

4.1. Características gerais do livro

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter é um romance dividido em 17 capítulos (mais um epílogo), cada um dos quais narra um episódio das aventuras do herói, durante a sua

viagem da Amazônia a São Paulo, e volta. É dedicado a Paulo Prado, autor do já mencionado *Retrato do Brasil* (Prado, 1928), com o qual, como veremos, dialoga explicitamente.

A trama é muito difícil de sintetizar, porque é constituída por inúmeros eventos secundários, que minam continuamente a coerência geral do enredo. A impressão é de dispersão e acumulação de factos diversos, aparentemente centrífugos, unidos somente pela ambientação brasileira e por fornecer ocasiões narrativas para o autor encenar a personalidade rocambolesca de Macunaíma. Este é um semideus, também definido como “herói de nossa gente” (Andrade, 2021b: 15), entendendo com isso os brasileiros. Nasce nas terras banhadas pelo rio Uraricoeira (no estado do Roraima), numa imaginária comunidade de indígenas negros chamados Tapanhumas. Depois da morte da mãe, ele e os irmãos Jiguê e Maanape partem rumo ao Amazonas, onde o herói casa com Ci, a rainha das Amazonas (também chamadas Icamiabas) e vira Imperador do Mato Virgem. Ci morre prematuramente e transforma-se em estrela e deixa ao amado uma pedra preciosa: o muiraquitã. O herói perde a pedra, que acaba por ser comida por um peixe, pescado pelo comerciante de pedras paulistano Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma, Maanape e Jiguê partem para São Paulo à procura do muiraquitã. No caminho, tomam banho numa poça mágica e Macunaíma fica branco, Jiguê (que entra na água já suja) vermelho e Maanape (ao entrar por último) só consegue lavar as palmas das mãos, por isso permanece negro. Os três irmãos estabelecem-se na cidade durante um tempo, até finalmente conseguirem matar o gigante e recuperar o amuleto. Durante a permanência na cidade, Macunaíma vai e volta de vários lugares do Brasil, entre os quais Rio de Janeiro, onde participa num ritual religioso afro-brasileiro na casa da lendária tia Ciata⁴⁸ e, depois, encontra Vei, a Sol, que lhe oferece casamento com uma das suas três filhas. Macunaíma aceita, mas depois esquece o propósito e é encontrado pela divindade nos braços de uma portuguesinha. Depois de ter recuperado a pedra, os três personagens principais voltam para as suas terras, nas ripas

⁴⁸ Tia Ciata – sobrenome de Hilária Batista de Almeida – foi uma mulher nascida na Bahia que migrou para o Rio de Janeiro. Iniciada no candomblé, foi uma das responsáveis pela sedimentação do samba-carioca, sendo que a sua casa sempre foi um ponto de referência da comunidade afro-brasileira do Rio. Para informações sobre esta figura veja-se o site da associação *Casa da tia Ciata*. Acedido a 20 de agosto de 2021, em <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>.

do Uraricoeira. Ali vivem outras aventuras, até que Jiguê é transformado por Macunaíma numa sombra leprosa que come também Maanape e começa a ir atrás do herói, até decidir ficar para sempre nos ombros de um urubu. Macunaíma fica sozinho e passa os dias deitado a contar as suas aventuras a um papagaio. Num dia de muito calor, atira-se a um lago para alcançar uma moça bonita que vive nas águas, a qual é, na realidade, um mostro e Macunaíma perde o muiraquitã. Desesperado, resolve subir ao céu, onde é convertido na constelação da Ursa Maior. O romance acaba com um homem que caminha nas terras dos Tapanhumas, agora desertas, e encontra o tal papagaio amigo de Macunaíma, que começa a contar-lhe as aventuras do herói. Este homem é o autor Mário de Andrade.

A estrutura do texto é aparentemente simples: a cada capítulo corresponde uma aventura principal e é normalmente indicado com o nome de uma criatura fantástica encontrada. O narrador parece ser onisciente e heterodiegético, mas no capítulo final encontramos-lo dentro da narração, que se revela regida por uma estrutura metaliterária. De facto, ele afirma ter encontrado um papagaio amigo de Macunaíma, do qual escutou a história que agora está a narrar.

Quanto ao género literário, *Macunaíma* escapa às definições claras. Em *Roteiro de Macunaíma* (Proença, 1974), lemos:

O próprio Mário teve indecisões ao classificar o livro. Primeiramente o chamou “história”, em um dos prefácios, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com o género. Mas não era um título preciso, e se lembrou de chamá-lo “rapsódia”. De fato o *Macunaíma* apresenta, como as rapsódias musicais, uma variedade de motivos populares, que Mário de Andrade seriou, de acordo com as afinidades existentes entre eles, ligando-os, para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria, para tornar insensível a transição de um motivo para outro. (Proença, 1974: 7)

Mito, fábula, romance, rapsódia, história, *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter* mistura tradições e inventa, a partir delas, um universo ficcional complexo e de difícil catalogação. Um universo feito de motivos populares, referências cultas, criações da fantasia do autor.

Os personagens são inúmeros e têm estatutos ontológicos diferentes: podem ser entidades fantásticas e tipos humanos do mundo contemporâneo, ou as duas coisas ao mesmo tempo, como é o caso do comerciante de pedras ítalo-peruviano Venceslau Pietro Pietra, também chamado Gigante Piaimã. O nome manifesta claras origens italianas, fazendo referência às numerosas imigrações de italianos para o Sul do Brasil e, em particular, São

Paulo, onde vive efetivamente Venceslau. Ele também tem origens peruanas. É descrito como um marisqueiro que enriqueceu graças à boa sorte que lhe veio do muiraquitã, achado na barriga de um peixe. Assim, é um típico exemplo de migrante enriquecido, ou seja, uma figura que é parte do mundo da cidade, do mundo branco, do Sul do país. O que é interessante é que este personagem é, ao mesmo tempo, sem nenhuma aparente contradição, o gigante Piaimã, cujo nome é claramente indígena e – mais interessante ainda – o Curupira. Este último é uma divindade das florestas, cuja particularidade é ter os pés virados para trás (*cf.* Proença, 1974: 260). Por fim, Venceslau é casado com uma mulher que é, na realidade, a Caapora, outra divindade silvícola de tradição indígena, cuja tradição se confunde com a do Curupira (*cf.* Proença, 1974: 249).

Esta proliferação de nomes e figuras cria no leitor uma sensação de labirinto e vertigem, amplificada pelo facto de muitos dos personagens mudarem de feições e identidades mais do que uma vez dentro do enredo. É o caso, por exemplo, de Capei, a boiuna, lendário monstro amazónico com forma de cobra, descabeçada por Macunaíma e cuja cabeça sobe ao céu, branca pelo cansaço e se transforma na Lua (Andrade, 2021a: 37-45). Também é o caso de Pauí Podolê, pai do mutum⁴⁹, que, cansado da terra, escolhe subir ao céu e transformar-se na constelação do Cruzeiro do Sul (Andrade, 2021a: 105-112). O tema da metamorfose é típico das narrações com carácter mitológico, que procuram explicar a origem de elementos naturais, usos etc. Porém, aqui o proliferar excepcional de transfigurações de todos os tipos contribui para dar a ideia de um mundo fluido e instável: um universo não cartesiano, em que acabaram todas as possibilidades de clareza e distinção.

O tempo da narração é indefinido, ao misturar personagens reais e fictícios, pertencentes a momentos diferentes da história brasileira, desde o padre Anchieta (1534/1597) (Andrade 2021b: 145) aos modernistas Manuel Bandeira e Raul Bopp (Andrade, 2021b: 81). À chegada de Macunaíma e dos seus irmãos à cidade de São Paulo, há uma insistência na descrição das maravilhas da tecnologia (o automóvel, o telefone etc.), que remetem para

⁴⁹ Ave tropical preta do tamanho de um pequeno peru (*cf.* Proença, 1974: 283).

a contemporaneidade do autor. Porém, esta é descrita como se fosse um tempo mítico, fora da história e habitado por criaturas milenárias. Gilda de Mello e Souza, retomando a argumentação de Cavalcanti Proença, escreve:

A indeterminação temporal da rapsódia brasileira — sublinhada por Cavalcanti Proença que, atribuindo-a a uma concepção lendária, ressaltou sobretudo o seu reflexo no plano da linguagem — substitui o conceito de vir-a-ser pela categoria temporal essencial de coexistência. Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com as épocas de decadência. (Souza, 2003: 33)

No universo explodido de Macunaíma, os tempos coexistem, assim como coexistem planos diferentes de realidade. Além de coexistir, estes planos misturam-se, confundindo as fronteiras entre um e outro.

A confusão e indefinição é também dos lugares, que são evocados sempre de forma imprecisa, correspondendo mais a imaginários do que a sítios físicos. A este propósito é interessante refletir sobre a relação mato/cidade (Amazônia/São Paulo), dois mundos carregados de simbologias opostas, mas que se misturam no olhar do protagonista, que interpreta a cidade por meio de analogias com o mato.

– Quê mundo de bichos! quê despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!...

A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhas rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (Andrade, 2021b: 51-52)

São Paulo é uma selva e, ao mesmo tempo, uma máquina; é algo estranho, híbrido, indecifrável, um lugar onde se perde a orientação: um universo anticartesiano. É um sítio mágico, regido pelas máquinas, ou melhor pela Máquina, representada como uma divindade: “Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada,

Tupã⁵⁰ famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina” (Andrade, 2021b: 52). Os paulistanos são “os filhos da mandioca”, porque são brancos como a mandioca e a Máquina é o seu deus, que se encarna em mil entes diferentes: “caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés” (Andrade, 2021b: 52).

O espaço do romance é vasto, coincide com o Brasil todo e até alguns Estados confinantes. Macunaíma move-se de uma região para outra, sem nenhum respeito pelos tempos reais da viagem. Ao correr para fugir de alguns dos monstros, com os quais entra em contacto, anda milhares de quilómetros, indo e voltando. Isso tudo deixa o leitor com a sensação de uma compressão do território do Estado brasileiro. Ainda Gilda de Mello e Souza:

Se os percursos do herói — sobretudo as suas fugas desabaladas atravessando o Brasil — não seguem a lógica dos roteiros possíveis, inventam em contrapartida um itinerário fantástico, uma espécie de utopia geográfica, que corrige o grande isolamento em que os brasileiros vivem, substituindo-o pelo elo fraterno da vizinhança. (Souza, 2003: 33-34)

No romance, representa-se um espaço misturado em que tudo é próximo, alcançável e em que regiões muito afastadas do Brasil aparecem como pertencendo a um território único, sem fronteiras internas nem diferenças espacializadas. A este propósito é interessante ler a carta a Manuel Bandeira de 7 novembro de 1927, em que Mário de Andrade se defende da acusação de ter desrespeitado a realidade da flora e da fauna brasileira, ao afirmar: “Assim desregionalizava o mais possível a criação, ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conhecer literariamente o Brasil como entidade homogênea, um conceito étnico nacional geográfico” (Batista *et al.*, 1972: 291). *Macunaíma* representa, sim, um universo contraditório e misturado, mas este universo coincide, de facto, com o Brasil. Neste sentido, a obra-prima de Mário de Andrade conceptualiza o país como emblema do mundo inteiro, porque capaz de incluir qualquer diferença. Tal diferença é neutralizada, diluída dentro de um ideal de nação capaz de engolir qualquer território e tradição.

O estilo da narração remete para os géneros fabulístico e mítico, na forma de contar, caracterizada pela insistência na tónica do maravilhoso. Mesmo as coisas mais banais são

⁵⁰ Deus na tradição tupi-guarani (*cf.* Proença, 1974: 304).

narradas como se fossem eventos no limite do incrível. Remetem para a forma do mito também as repetições de frases e expressões, entre as quais recordo “Ai que preguiça” e “Pouca saúde e muitas saúvas. Estes são os males do Brasil”. Estes voltam como uns estribilhos ao longo do livro e exprimem a preguiça e o simplismo do personagem principal, um herói, mas “sem nenhum caráter”. Há uma prevalência dos tempos verbais do pretérito perfeito e do imperfeito, que dão a ideia de um passado longínquo.

Todo o livro é atravessado por um tom irônico, usado também para narrar eventos trágicos e descrições de uma violência inaudita, em relação aos quais o narrador se mantém distanciado. Há nisso um elemento de grotesco, no gosto pelo que é anormal, sem graça, e na atitude de riso perante a dor.⁵¹ Só para dar um exemplo, quando Macunaíma mata o seu principal antagonista, Venceslau Pietro Pietra, fá-lo de uma forma extremamente truculenta, convencendo-o a subir a um baloiço cheio de espinhos colocado por cima de uma enorme panela. O gigante rala a sua própria carne nos espinhos e o seu sangue acaba na panela para servir de molho de tomate. Tudo isso é contado como se fosse uma brincadeira, tanto que o próprio Venceslau não manifesta nenhuma dor e, no momento de cair na panela e ser queimado vivo, limita-se a exclamar: “Falta queijo!” (Andrade, 2021a: 160).

A língua é complexa, atinge registos linguísticos diferentes e variantes regionais do português do Brasil. Em alguns casos também é utilizado o português de Portugal, quase sempre com finalidades paródicas.⁵² É emblemático, a este propósito, o capítulo da carta às Icamabas, em que Macunaíma escreve ao povo das Amazonas, de que é imperador, para pedir dinheiro para se divertir em São Paulo (Andrade, 2021a: 91-104). A carta é escrita em português de Portugal, com um elevado grau de formalismo, para parodiar a enorme diferença entre língua escrita e língua falada, que, na época de Mário de Andrade, derivava da obrigatoriedade de utilizar as normas escritas vindas de Lisboa. “Mas cair-nos-iam as faces, si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis

⁵¹ Sobre o grotesco veja-se o livro *Literature and the Grotesque*, de Michael J. Mayer (Mayer, 1995).

⁵² Manuel Cavalcanti Proença faz uma análise detalhada da língua de *Macunaíma* na segunda seção de *Roteiro de Macunaíma* (Proença, 1974: 59-124).

que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra” (Andrade, 2021a: 102).

4.2. Um herói sem nenhum caráter num mundo sem nenhum caráter:

Macunaíma como *myse en abyme* de uma “identidade na não identidade”

Como revelam o título e o subtítulo, todo o romance de Mário de Andrade gira à volta do seu personagem principal: Macunaíma ou “o herói sem nenhum caráter”. Este não é construído a partir de uma perspetiva realística e de aprofundamento psicológico, mas como um ícone, um símbolo representativo de um conceito, mais do que um caráter propriamente dito. Ele é, de facto, uma identidade ambígua e paradoxal: uma espécie de “identidade na não identidade”.

O personagem de Macunaíma é tirado do *pantheon* amazónico, a que o autor chega não de forma direta, mas por mediação dos escritos de um antropólogo alemão, Theodor Koch-Grünberg, que, no início do século XX, desenvolveu vários trabalhos de campo sobre algumas populações indígenas localizadas na área do estado de Roraima.⁵³ Mário de Andrade mistura esta figura com as representações do malandro brasileiro, de que falei acima (*cf.* 1.4). O resultado é um ser metamórfico e além do Bem e do Mal, preguiçoso, luxurioso e enganador. Dele sabemos, antes de mais, que nasceu em circunstâncias extraordinárias na imaginária comunidade indígena dos Tapanhumas e que é “preto retinto” e feio (*cf.* Andrade, 2012b: 15). A este aspeto não canónico junta-se um caráter que se manifesta desde o início pelos vícios que Paulo Prado indicava como característicos do brasileiro-tipo: a luxúria, a cobiça e a tristeza (esta última entendida como falta de motivação). Ainda no começo do romance lemos:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava:
– Ai! que preguiça!...

⁵³ Sobre a relação entre a obra de Mário de Andrade e a de Theodor Koch-Grünberg veja-se a seção *Vínculos* da edição crítica de Telê Lopez Ancona (Andrade 1996: 397-423).

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma danava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. (Andrade, 2021b: 15)

Como se vê neste trecho inicial, os vícios do brasileiro criticados por Prado manifestam-se já na meninice de Macunaíma e são apresentados por Mário de Andrade já nas primeiras linhas do romance.

A temática da luxúria de Macunaíma, em particular, é onnipresente no livro e é o motor de muitas aventuras. Recorde-se, por exemplo o episódio de Vei, a Sol (no feminino no texto), que propõe ao herói casar com uma das suas filhas, mas é traída por ele, que se aproveita da sua ausência para se divertir com uma “portuguesinha” (Andrade, 2012b: 91-104). Recorde-se também os muitos casos em que o herói aproveita a ausência do irmão Jiguê para dormir com as suas namoradas, o que gerará vários conflitos entre os dois. Só para dar um exemplo, no início do livro, vemos Macunaíma ainda criança a sair com Sofará, mulher de Jiguê e, uma vez longe da tribo, transforma-se num lindo príncipe e faz sexo com a rapariga (Andrade, 2012b: 15-20). Todas estas relações servem para dar a ideia da insaciabilidade sexual do personagem e da sua falta de respeito por qualquer convenção ou vínculo.

Um aspeto fundamental do protagonista do romance de Mário de Andrade é a sua capacidade metamórfica, capacidade que partilha com a maioria dos personagens. Ao longo da história, transforma-se e traveste-se muitas vezes: num pé de urucum, num lindo príncipe, numa francesa, numa gota, num caxipara (que é o macho da formiga saúva), num aimará, numa piranha e, no final, na constelação da Ursa Maior. Além de se transformar, ele próprio, em objetos, animais, pessoas diferentes, também transforma outros objetos e personagens, de acordo com as suas exigências. Pense-se nas numerosas transformações de Jiguê em telefone, ou em “máquina telefone”, como é chamado o objeto em todo o livro (*cf.* Andrade, 2021b: 53).

Muitas vezes vemo-lo também transitar entre a vida e a morte, morrer e ressuscitar, sem que isso gere estranhamento nenhum ao leitor, acostumado a um universo em que tudo é possível. Veja-se, por exemplo, a primeira tentativa de Macunaíma de matar o gigante Piamã, durante a qual o herói morre por uma flechada e é despedaçado para ser comido,

mas o seu sangue e os pedaços do seu corpo são recolhidos pelo irmão Maanape, que ressuscita o herói por meio de um fumo mágico.

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarara Cambgique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapicuí e tocou pra pensão. Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez. (Andrade, 2021b: 57)

Os trânsitos entre a vida e a morte e as metamorfoses de Macunaíma são quase sempre momentâneos e reversíveis. Contribuem para dar a ideia de um personagem indefinido, inefável, mas que, paradoxalmente, tem nesta indefinição a marca maior do seu caráter. Macunaíma é, de facto, um personagem que não é nada de definido e que, justamente por isso, pode transformar-se em tudo o que quiser.

Além das narrativas sobre a malandragem e as lendas indígenas, outra referência importante para a criação do personagem de Macunaíma são as religiões afro-brasileiras, em particular o candomblé e a umbanda. Estas são as duas maiores religiões de origem africana do Brasil. Ambas veneram os *orixás*: divindades antropomórficas de origem iorubá,⁵⁴ ligadas a elementos da natureza e que passaram historicamente por processos de sincretismo com santos católicos. Ambas se caracterizam por rituais de incorporação dos deuses pelos fiéis durante rituais em que se utiliza a prática do transe (*cf.* Bastide, 1989). Na umbanda há um sincretismo maior com o catolicismo e uma influência importante das doutrinas espíritas de incorporação dos defuntos.⁵⁵

Mário de Andrade aproveita sobretudo a figura do orixá Exu. Este é a divindade que abre os caminhos e representa a energia primordial, além do Bem e do Mal, necessária para qualquer empreendimento.⁵⁶ Representado com cornos e tridentes, hipersexualizado e

⁵⁴ Os Iorubás (também ditos Nagôs) são um grupo étnico linguístico originário da África ocidental, em particular das regiões dos atuais Nigéria, Togo, Serra Leão e Benim. Para informações aprofundadas sobre este povo veja-se *Kingdoms of the Yorubás*, de Robert Smith (Smith, 1988).

⁵⁵ Para informações sobre a umbanda, veja-se o *Novo dicionário de Umbanda* de Ademir Barbosa Júnior (Barbosa Júnior, 2014).

⁵⁶ Para informações sobre o orixá Exu, veja-se o livro de Pierre Verger, *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos, na África* (Verger, 2000: 119-150).

vestido de vermelho e preto, a iconografia de Exu confunde-se com a do diabo católico (*cf.* Proença, 1974: 263). Num capítulo intitulado *Macumba* (Andrade, 2021b: 71-81), Macunaíma é apresentado como um filho de Exu, ou seja, como alguém, cuja energia vital está ligada a este deus. Como é comum dentro do romance, um elemento da cultura popular brasileira é utilizado como pretexto para o desenvolvimento da fantasia do autor e fornece um cenário para Macunaíma explicitar os seus vícios e as suas capacidades de metamorfose. Mário de Andrade utiliza as tradições de forma livre, sem compromisso com a sua realidade histórico-antropológica, simplesmente insere o orixá dentro do grande caldeirão de referências da cultura popular brasileira que constitui o seu romance. Numa nota para um prefácio, o autor toma o capítulo *Macumba* como exemplo para explicar o seu processo criativo:

Basta ver a macumba carioca, desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos de estudos já publicados, elementos colhidos por mim de um ogã⁵⁷ carioca “bexigento e fadista de profissão” e dum conhecedor das pajelanças paraenses, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura. (Andrade, 2021b: 213)

Aqui, o autor menciona uma mistura entre práticas do candomblé baiano e formas de pajelança, ou seja, rituais característicos da região amazónica do Brasil, construídos mediante o sincretismo entre tradições africanas e indígenas (*cf.* Proença, 1974: 286). Sublinha também o uso da “fantasia pura”, desvinculada de necessidade de exatidão.

A natureza enigmática de Exu é utilizada para reforçar a caracterização de Macunaíma como personagem que não conhece Bem e Mal, numa interpretação do orixá em que se sentem os ecos da estigmatização que encontrou dentro do cristianismo. De facto, ele é definido como um “diabo em cuja honra se realizava uma macumba” (Andrade, 2021b: 72). O autor continua a chamá-lo desta forma ao longo de todo o capítulo, por exemplo, “o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas” (Andrade, 2021b: 73).

Neste episódio, a atitude sarcástica e até de desprezo do grande autor paulistano é particularmente forte e o seu humor negro chega ao seu máximo, ao representar uma

⁵⁷ Oficiante dos rituais de candomblé (*cf.* Proença, 1974: 285).

tradição afrodescendente (reivindicada como fonte de orgulho pelos atuais movimentos negros brasileiros) como uma espécie de ritual satânico, em que tem espaço qualquer forma de vício e violência. Estamos em casa da Tia Ciata (*cf.* p. 109). Os presentes, bêbados, invocam Exu e este manifesta-se ao entrar no corpo de uma polaca, representada como gorda e com os seios não firmes (*cf.* Andrade, 2021a: 77). Enquanto a mulher se movimenta seguindo os impulsos do orixá, Macunaíma atira-se sobre ela e viola-a. Ao fazer isso, é reconhecido como filho de Exu e louvado pela congregação. Depois, o herói pede ao seu pai para se vingar de Venceslau Pietro Pietra e este permite-lhe usar o corpo da mulher como uma espécie de boneca vodu, ou seja, exercer sobre ela a violência dirigida ao gigante.

A impressão é de um grande bacanal cheio de pessoas alteradas, sob o efeito de álcool e drogas, que se entregam aos apetites sexuais mais radicais e às violências mais ferozes. Mário de Andrade chega até a encenar, no final, um *pater noster* blasfemo, em que Exu é explicitamente referido como a entidade que domina o ambiente do terreiro (o edifício de culto do candomblé e da umbanda) e, mais genericamente, a senzala (emblema da comunidade afrodescendente escravizada): “– O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da senzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!...” (Andrade. 2021b: 80). A própria tia Ciata, um dos principais ícones da cultura afrodescendente no Rio de Janeiro, aqui é uma “feiticeira”. O autor descreve-a como “uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita” (Andrade, 2021b: 72). De facto, este personagem, como os outros do romance, desaparece em frente a Macunaíma, que tudo absorve e tudo arrasta com a sua presença, ao mesmo tempo inefável e anormal. A tradição do candomblé e da umbanda é ridicularizada, esvaziada do seu sentido identitário, para vir a ser uma das tantas loucuras do herói sem carácter e um elemento a mais para conceptualizar o seu vício e a sua falta de rumo. Um elemento cultural forte, fundamental para a construção de um orgulho afro-brasileiro, é privado do seu valor identitário e subsumido pela vertigem antropofágica, que tudo absorve e tudo transforma na sua própria substância.

Vale a pena dizer que, do ponto de vista do género, Macunaíma não é um sujeito híbrido. É sempre claramente homem e sempre heterossexual. As mulheres que encontra e com

quem tem relações são todos personagens secundários que servem como expediente narrativo, para marcar a luxúria do herói, e como motor de aventuras. O exemplo mais claro disso é o de Ci, rainha das Amazonas e companheira preferida do protagonista, que, embora seja a mulher mais importante do enredo, só aparece no espaço de um capítulo. A sua função resolve-se na entrega do muiraquitã, que será perdido por Macunaíma e cuja procura constituirá o pretexto para a viagem dele e dos irmãos por todo o país.

A masculinidade de Macunaíma também se expressa na sua visão do sexo como posse e conquista. Ainda no episódio de Ci, o herói, ao primeiro encontro com ela, vence-a em batalha e viola-a. É isso que leva a rainha a casar com o herói e a dividir com ele o seu império.

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pageú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. [...]

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem. (Andrade, 2012b: 32)

A violação de Ci é a consagração da vitória de Macunaíma (e de seus irmãos) sobre ela e o ato que o proclama imperador das Amazonas. Há aqui uma analogia entre mulher e terra. O poder sobre um território é afirmado através da posse de um corpo feminino. Não por acaso, a floresta amazônica é apelidada – com uma metáfora habitual – como “Mato-Virgem”.

Um outro episódio emblemático a este propósito é o da violação da mulher polaca que está a incorporar Exu dentro do ritual do candomblé descrito no já mencionado capítulo *Macumba*.

Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando⁵⁸ com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá. (Andrade, 2021b: 77)

⁵⁸ Durante todo livro o verbo “brincar” é utilizado para falar do ato sexual.

Estes e outros episódios de violência sexual, como muitas violências no texto, são representados de forma irónica e destacada, dentro da atmosfera de absurdo e grotesco que, como vimos, é típica de todo o romance. Apesar disso, um povo inteiro identifica-se com Macunaíma, que, como foi dito, é considerado uma metáfora da identidade nacional brasileira. Há aqui uma construção identitária que ultrapassa as diferenças internas ao corpo da nação, assim como a violência que estrutura as relações de poder entre estas diferenças. Esta violência é representada, mas perde-se no tom de brincadeira do livro e na acumulação de eventos, personagens, tradições, que se confundem uns com os outros. O conjunto de todos estes elementos diferentes constrói um sistema em que cada elemento perde importância e o que ressalta, no final, é uma sensação geral de perda de definições, que se materializa na multiformidade e na ambiguidade do *herói sem nenhum caráter*.

Em conclusão, podemos afirmar que a obra-prima de Mário de Andrade é construída como um grande cenário para Macunaíma explicar esta sua identidade ambígua e paradoxal. Por outras palavras, o livro todo configura-se como uma grande *mise en abyme* do conceito de um ser “sem nenhum caráter”. Muitos críticos utilizam a este respeito a categoria bachtiniana de “carnivalization of literature” (Bakhtin, 1984: 122), ou seja, uma fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cómico, do mito e do tempo presente que tem o objetivo de subverter as verdades dadas por assumidas, ou melhor de experimentá-las, ao baralhar continuamente as suas premissas por meio da fantasia (*cfr.* Bakhtin, 1984: 124). Gilda de Mello e Souza escreve acerca de *Macunaíma*:

Esta grande explosão de vida renova integralmente a literatura e dá origem a uma percepção diversa do mundo, carnavalizada, ambivalente, hostil a tudo o que é acabado, imutável, eterno; uma percepção que proclama a “unidade contraditória do mundo”, multiplicando as imagens de destruição e renovação, destronamento e entronização, morte do antigo e renascimento; que subverte a lógica original das coisas, instituindo “o mundo pelo avesso”, de cabeça para baixo, de trás para diante; que favorece as formas mais diversas de paródia, rebaixamento, profanação. (Souza, 2003: 66)

Concordo com a utilização da categoria bachtiniana para falar do livro de Mário de Andrade, mas o que mais me interessa é que, aqui, o universo carnavalizado é subordinado à necessidade de construir uma narrativa específica sobre a identidade brasileira, concebida como mestiça e antropofágica. Num ensaio intitulado *As palavras em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos* (Agrò, 1996), Ettore Finazzi Agrò escreve:

O *herói sem nenhum caráter* representa, nesse sentido, a harmonização imaginária ou, a outro nível, a metáfora artística de um modelo cultural que na multiplicidade, na ausência de uma qualidade peculiar ou de um caráter específico, encontra, por paradoxo, a sua homogeneidade e a sua especificidade. (Agrò, 1996: 316)

Como foi dito, a representação da nação brasileira oscila entre a falta de identidade e o excesso de identidades (*cf.* cap. 1). O Brasil nasce marcado pela falta de homogeneidade étnico-racial, mas será justamente a partir daí que se constituirá como uma nação reconhecível, caracterizada pela capacidade de tornar-se outra e tornar o Outro em si própria. Neste sentido, *Macunaíma* é a materialização da identidade nacional, pelas suas potencialidades de absorção da diversidade e de neutralização do seu poder divisivo. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* tem a capacidade de traduzir em forma literária todo o debate sobre a brasilidade que resumi ao analisar algumas das obras fundamentais do “pensamento social brasileiro”. Como vimos, este imaginário já estava presente na literatura portuguesa e nas narrativas justificativas do império colonial de Portugal, de que o próprio Lusotropicalismo freyriano (*cf.* 1.1 e 1.2) foi um instrumento fundamental. Também vimos que este tipo de identidade é marcadamente modernista e está presente em autores europeus e norte-americanos (*cf.* 3.2). Em seguida, vou analisar a forma como o romance de Mário de Andrade tematiza explicitamente a questão da “raça” na identidade nacional.

4.3. A questão da raça

Como foi dito, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* dialoga explicitamente com *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Este último é um texto precursor de uma certa ideia de “brasilidade” que vê na mestiçagem um dos cerne da identidade brasileira, mas olha-a de forma ainda claramente estigmatizante. Estamos num momento em que a falta de homogeneidade étnico-racial é vista como uma tara, um defeito que dificulta a construção de uma identidade nacional brasileira (*cf.* 2.2.). Neste contexto, quero chamar a atenção para o facto de a questão da raça ter um papel fundamental na construção da identidade metamórfica do personagem *Macunaíma* e do seu mundo em geral.

Como foi dito, o semideus nasce ambíguo em relação aos aspetos étnico-raciais, sendo que nos é dito que faz parte de uma comunidade de indígenas negros. Ele também está ligado

a tradições indígenas e afrodescendentes, misturadas e justapostas ao longo de todo o romance (*cf.* 4.2). Por fim, vale a pena sublinhar que Macunaíma passa por uma mudança de raça que, ao contrário de outras mudanças no livro, não parece reversível e à qual é dado um particular destaque dentro da história. Vou analisar o episódio em questão com mais detalhe.

Estamos no capítulo cinco, intitulado *Piaimã* (Andrade, 2021b. 47-60), Macunaíma e os irmãos já partiram na direção de São Paulo à procura do muraquitã. No caminho, encontram uma poça mágica deixada pela pegada de um gigante.

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

– Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! E estava lindíssima na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. (Andrade, 2021b: 48-49)

Não vou demorar-me sobre o simbolismo cromático que associa fortemente o branco ao bonito, limpo, nobre, e o negro ao feio, sujo, de baixa condição, presente em todo o livro. O que mais me interessa é que, antes de chegar à grande cidade, o protagonista tem de se branquear literalmente. Este acontecimento é simbolicamente muito significativo, se pensarmos na associação entre cidade/civilização/desenvolvimento, típica de todo o

pensamento eurocêntrico. Entrar em São Paulo vindo da Amazônia constitui simbolicamente uma entrada no Brasil europeizado, ou seja, num Brasil branqueado⁵⁹.

No episódio em questão, também é interessante o facto de envolver os três irmãos, que depois do banho mágico ficam cada um de uma das três raças que, dentro da “fábula das três raças” (cfr. pp. 57-58), compõem o Brasil. Temos aqui mais um jogo de caixas chinesas, em que as três raças da fábula estão presentes em três personagens, ao mesmo tempo que num deles, curiosamente aquele que ficará branco.

Este episódio de importância capital no romance liga-se à atmosfera geral de metamorfose e identidades fluidas que é de todo o livro, e que reforça a interpretação de *Macunaíma* como grande romance da identidade nacional brasileira. Branqueamento e “fábula das três raças” aparecem aqui traduzidos numa linguagem literária, não didascálica; pelo contrário, fortemente icónica. Mário de Andrade é capaz de comunicar através de imagens literárias, discussões teóricas complexas e, ao fazê-lo, abre o caminho para a construção de um imaginário coletivo enraizado sobre como tratar as questões raciais no Brasil. O seu livro, reflete o ideal de nação mestiça, próprio do pensamento social brasileiro: o ideal de um sujeito fragmentado e paradoxal, mas ao mesmo tempo total, porque capaz de absorver qualquer diferença e torná-la sua, absorvê-la dentro do seu corpo indefinido e pronto para engolir o mundo.

4.4. Para concluir

Além das intenções manifestas do autor, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* resume e reinterpreta um debate extremamente vital na sociedade brasileira e traduz de forma estético-literária assuntos importantes da sociologia e das ciências políticas. Podemos dizer que a obra-prima de Mário de Andrade é uma grande metáfora do Brasil, metáfora que se desdobra em outras metáforas, segundo o procedimento que identificámos como *mise en abyme*. O país que sai deste singular retrato é multiforme e indefinido, mas é um território único, atravessável sem esforços, sem fronteiras claras, em que tudo se mistura

⁵⁹ Sobre o conceito de branqueamento cfr. pp. 54-56.

continuamente, muda de lugar, se transforma. É, em suma, o espelho perfeito de Macunaíma, emblema de um estereótipo da “brasilidade” afirmado pelo “pensamento social brasileiro”.

A diferença é super-representada no texto, mas é privada do seu potencial disruptivo e posta ao serviço de um imaginário nacional em construção. No universo de Macunaíma, tudo convive com tudo, tudo se mistura com tudo, mas, no final de contas, nada muda. O romance é, portanto, o modelo perfeito de uma nacionalidade que conseguiu gerir as diferenças internas através de uma narrativa abrangente e, em última instância, unitária. Nisso, traduz perfeitamente o ideal antropofágico, ou seja, um ideal de absorção do Outro em si próprio. Como na Antropofagia, se olharmos a fundo, veremos que este Outro absorvido não é tanto o colonizador quanto o colonizado. De facto, as “raças” negra e indígena são absorvidas pela branca no próprio corpo de Macunaíma. Estamos em presença de um ideal de branqueamento, que não discute as hierarquias raciais do modelo eurocêntrico (com o predomínio do branco), mas as recoloca num contexto em que não é possível um discurso de pureza da raça.

A variedade das tradições brasileiras é folclorizada e as matrizes culturais diferentes anulam-se, em última instância, dentro da omnipresença do discurso nacional. A sociedade que emerge em *Macunaíma* está longe de ser harmónica, mas a violência é tão omnipresente que acaba por passar despercebida, ao gerar no leitor uma espécie de indiferença, que não lhe permite sentir empatia com o que lhe é contado. Isso é devido ao tom grotesco que o texto mantém até nos momentos mais críticos, mas sobretudo ao facto de que quase tudo no universo do livro é reversível. As formas mudam continuamente, as feridas curam-se, da morte volta-se.

Há uma atmosfera geral de abstração, em que os eventos e os personagens são como esvaziados das suas emoções e até das suas características corpóreas, sempre vagas e difíceis de imaginar. Nesse mundo paradoxal, tudo é como que rarefeito, o leitor não consegue imaginar as cenas claramente, figurar personagens na mente, sentir as suas emoções. Qualquer coisa é tudo e nada ao mesmo tempo e, neste labirinto sem referências, não há espaço para uma problematização dos mecanismos violentos que

estruturam a sociedade brasileira e, sobretudo, não há lugar para a expressão da dor que estes geram nos subalternizados, nem para os desejos de resgate que derivam dessa dor.

Nesta mudança contínua, como foi visto, tudo permanece um (o território, o tempo etc.). Estamos perante um mecanismo perfeito de construção de um equilíbrio dentro da instabilidade, de ferramentas discursivas refinadas para absorver os conflitos e as contradições. É o imaginário nacional brasileiro que se constrói através da aceitação da “impureza” e da mistura, mas onde as oposições são neutralizadas por um discurso de indefinição que não permite interrogar as desigualdades e a violência que estruturam a sociedade.

5. Intelectuais e movimentos negros

O debate sobre o que é ser negro no Brasil passa, como foi observado, pela desconstrução de um pensamento da ambiguidade, que tem na Antropofagia um dos seus momentos fundadores. Já se referiu como o ideário modernista foi utilizado para deslegitimar políticas públicas em prol da população afro-brasileira (*cf.* pp. 63-64). Também foi visto como, para desconstruir este armamentário teórico-político, é preciso entrar na especificidade do “racismo de marca” e neutralizar o seu poder divisivo (*cf.* 2.3). Neste contexto, os movimentos negros brasileiros e os seus intelectuais de referência tiveram um trabalho árduo para construir uma identidade comum, de grupo, que constituísse o sujeito político capaz de levantar pautas em nome dos negros e das negras brasileiras. De facto, por causa das armadilhas de uma retórica da indefinição racial e de valorização do Brasil mestiço, durante décadas, os movimentos negros tiveram de se confrontar com a pergunta: “Quem é negro no Brasil?”, usada em muitos casos para deslegitimar as suas reivindicações (*cf.* Munanga, 1999: 110-128).

Como veremos, os movimentos negros brasileiros vão tentar reagir a esta situação, criando um pensamento antirracista original, inspirado nas lutas de outros países, mas capaz de declinar os seus conceitos-chave a partir da realidade específica das relações étnico-raciais no Brasil. Em seguida, vou traçar uma panorâmica de alguns conceitos fundamentais para os movimentos negros internacionais, para depois me focar no contexto principal do meu interesse: o Brasil.

5.1. O “Atlântico Negro” e a construção transnacional da *blackness*

Num célebre artigo intitulado *Old and New Identities, Old and New Ethnicities* (Hall, 2000), Stuart Hall discute a construção transnacional da *blackness* nos anos ‘60 e ‘70:

I heard Black for the first time in the wake of the Civil Rights movement, in the wake of the decolonization and nationalistic struggles. Black was created as a political category in a certain historical moment. It was created as a consequence of certain symbolic and ideological struggles. We said, “You have spent five, six, seven hundred years elaborating the symbolism through which Black is a negative factor. Now I don’t want another term. I want that term, that negative one, that’s the one I want. I want a piece of that action. I want to take it out of the way in which it has been articulated in religious discourse, in ethnographic discourse, in literary discourse, in visual discourse. I want to pluck it out of its articulation and rearticulate it in a new way.

In that very struggle is a change of consciousness, a change of self-recognition, a new process of identification, the emergence into visibility of a new subject. A subject that was always there, but emerging, historically. (Hall, 2000: 54)

O autor fala da categoria de *Black* como de uma construção política funcional para os movimentos negros. Sublinha a importância da reapropriação de um termo carregado de significados negativos e do trabalho de ressemantizar esse mesmo termo para a construção de processos de reconhecimento recíproco, de “identificação”, entre sujeitos historicamente invisibilizados. Hall fala a partir do contexto britânico, mas, ao referir-se ao movimento pelos direitos civis dos Estados Unidos (*cf.* p. 62), realça a dimensão internacional da luta antirracista.

Os trânsitos de conceitos entre contextos diferentes são comuns quando se fala em movimentos negros. De facto, estes movimentos têm as suas raízes numa história de deslocamentos (mais ou menos forçados), que fizeram com que tradições culturais e políticas africanas e afrodescendentes circulassem de um lado para o outro do Atlântico. Daí a bem-sucedida expressão “Atlântico Negro”, de Paul Gilroy (Gilroy, 1993).

In opposition to both of these nationalist or ethnically absolute approaches, I want to develop the suggestion that cultural historians could take the Atlantic as one single, complex unit of analysis in their discussions of the modern world and use it to produce an explicitly transnational and intercultural perspective [...]. A concern with the Atlantic as a cultural and political system has been forced on black. Historiography and intellectual history by the economic and historical matrix in which plantation slavery – “capitalism with its clothes off” – was one special moment. (Gilroy: 1993: 15)

Gilroy propõe uma abordagem transnacional e intercultural para pensar os processos históricos e culturais. Considera o Atlântico como um espaço caracterizado pela circulação de pessoas e ideias, no qual a diáspora africana teve um papel fundamental. Partilho esta opinião. O conceito do Atlântico Negro está estritamente ligado ao conceito de “diáspora”, fundamental para entender os movimentos negros surgidos no continente americano, como é o caso do brasileiro. Por “diáspora”, entende-se o processo histórico pelo qual milhares de africanos foram forçadamente deslocados dos seus territórios para a América e a Europa, para trabalhar como escravos. O termo, inicialmente usado para falar do deslocamento também forçado dos judeus, é agora comum para indicar a experiência de exílio e reconstrução de identidade e laços comunitários vivida por estes africanos e seus descendentes (Ashcroft *et al.*: 61-62).

Stuart Hall estudou aprofundadamente o processo no âmbito da chamada “diáspora negra” (ou “diáspora africana”). A sua análise sobre a construção das identidades dos sujeitos que passaram pelo processo da escravização e deportação do continente africano é das mais atuais e acreditadas. Teórico formado no pós-modernismo e nos estudos culturais, o autor critica as visões essencialistas e considera as identidades enquanto construções, mais do que descobertas. Em *Cultural identity and diaspora* (Hall, 1994), escreve:

What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say “in our own name”, of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never identical, never exactly in the same place. Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a “production”, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation. This view problematises the very authority and authenticity to which the term, “cultural identity”, lays claim. (Hall, 1994: 222)

Hall tem em conta a importância do lugar de enunciação do discurso, mas sublinha a diferença que atravessa internamente os sujeitos: “différance” no sentido derridaiano, ou seja, como elemento estritamente ligado à dimensão do tempo e da impermanência de qualquer objeto quando considerado no seu devir histórico.

Ao mesmo tempo, ao falar em processos diaspóricos, reconhece que o colonialismo atuou destruindo conteúdos culturais, laços de pertença, sistemas de autorrepresentação (Hall, 1994: 224), daí a necessidade de construir uma África mítica, como símbolo de uma perda de alguma forma irrecuperável, mas que precisa de ser nomeada para ser elaborada. Ao tomar como exemplo o cinema caribenho contemporâneo, Hall escreve:

Crucially, such images offer a way of imposing an imaginary coherence on the experience of dispersal and fragmentation, which is the history of all enforced diasporas. They do this by representing or 'figuring' Africa as the mother of these different civilisations. This Triangle is, after all, “centred” in Africa. Africa is the name of the missing term, the great aporia, which lies at the centre of our cultural identity and gives it a meaning which, until recently, it lacked. No one who looks at these textural images now, in the light of the history of transportation, slavery and migration, can fail to understand how the rift of separation, the “loss of identity”, which has been integral to the Caribbean experience only begins to be healed when these forgotten connections are once more set in place. Such texts restore an imaginary fullness or plenitude, to set against the broken rubric of our past. They are resources of resistance and identity, with which to confront the fragmented and pathological ways in which that experience has been reconstructed within the dominant regimes of cinematic and visual representation of the West. (Hall, 1994: 224-225)

A suposta “plenitude” da identidade africana é um artefacto da representação, mas que serviu para contrapor narrativas de resgate e de reconstrução de uma unidade de luta ao trauma da destruição dos laços de familiaridade e ao apagamento de histórias culturais. A construção de uma África mítica serve para dar consistência a uma comunidade, restaurando a ficção de origem que sustenta as comunidades imaginadas (*cfr.* p. 5).

No caso brasileiro, tais exigências acompanham-se da necessidade de desarmar dispositivos de poder que assentam no ocultamento da violência colonial atrás de uma ideia de miscigenação pacífica. Trata-se, como vimos, de uma ficção histórica, como é uma ficção histórica a crença na ausência de racismo na sociedade brasileira. Intelectuais e movimentos negros brasileiros beneficiaram do debate internacional para construir referenciais teóricos que se opusessem à forma como a questão das identidades étnico-raciais era tratada pela narrativa nacional. Em particular, construíram um léxico próprio que retoma e reinterpreta conceitos surgidos no âmbito do chamado Atlântico Negro. Em seguida, vou apresentar alguns destes conceitos.

5.2. Negritude e consciência negra: conceitos em trânsito

Seria interessante fazer uma pesquisa específica sobre a história dos termos utilizados pelos movimentos negros brasileiros, tendo em conta também as formas de traduzir o vocabulário das tradições de outros países. Tal pesquisa não cabe nesse trabalho. No entanto, considero fundamental confrontar-me com duas expressões fundamentais no debate das lutas antirracistas brasileiras e internacionais, que remetem respetivamente para o contexto das ex-colónias francesas e da África do Sul: “negritude” e “consciência negra”.

O termo “negritude” (do francês *négritude*) remete imediatamente para o contexto francófono. Tomando para si o legado da Harlem Renaissance (*cfr.* p. 62, nota 22), o movimento da *Négritude* desenvolveu-se entre 1930 e 1940, tendo como centro de irradiação a cidade de Paris. Entre os seus maiores expoentes lembro o martinicano Aimé Césaire (1913-2008), e os senegaleses Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e Cheikh Anta Diop (1923-1986). Os seus principais órgãos de informação foram os jornais *L’Étudiant noir* (1935) e *Présence africaine* (1947). Os autores da *Négritude* consideravam que os negros

de todo o mundo tinham algumas características em comum, o que justificaria a ideia de uma cultura negra como algo unitário, distinto da cultura europeia (Ashcroft *et al.*: 144-145). Em particular, Léopold Senghor desenvolveu um pensamento que, de facto, queria reabilitar as características atribuídas às pessoas negras pelo pensamento colonial ao considerá-las fundamentais para o desenvolvimento de uma “civilização universal”⁶⁰. Trata-se, principalmente, de características ligadas à dimensão corpórea e emocional dos seres humanos: a relação com a natureza, a intuição, o sentimento, a pulsão rítmica. Estas inserem-se numa ideia do continente africano como lugar de origem da humanidade, então associado a uma infância mítica do género humano (*cf.* Mabana, 2011: 7).

A Negritude assim entendida, de facto, não questiona as dicotomias natureza/cultura, sentimento/razão, corpo/alma, construídas pelo pensamento ocidental, mas limita-se a considerar positivos os campos semânticos antes tidos como negativos. Valentin Mudimbe explorou esta ideia da África e dos negros no seu livro *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Mudimbe, 1988). Aqui, o intelectual congolês indaga as formas como uma certa imagem do continente africano foi construída enquanto referente pelo discurso colonial:

Because of the colonializing structure, a dichotomizing system has emerged, and with it a great number of current paradigmatic oppositions have developed: traditional versus modern; oral versus written and printed; agrarian and customary communities versus urban and industrialized civilization; subsistence economies versus highly productive economies. In Africa a great deal of attention is generally given to the evolution implied and promised by the passage from the former paradigms to the latter [...]. (Mudimbe, 1988: 17)

Podemos resumir as dicotomias do trecho citado na oposição entre natureza e cultura, de que sai uma outra, entre atraso e progresso. A *Négritude* não contesta estas dicotomias, mas muda o valor que lhes é atribuído, invertendo o positivo com o negativo e vice-versa. Por outras palavras, faz dos estigmas um emblema, mas tais estigmas permanecem sendo o fruto de uma visão mítica da África e do negro, que não responde às complexidades identitárias dos sujeitos em questão. Porém, tem de ser dito que os autores da Negritude

⁶⁰ Sobre este conceito veja-se a antologia de textos de Leopold Sedar Senghor intitulada *Liberté 3: négritude et civilisation de l'universel* (Senghor, 1977).

têm personalidades muito diferentes. Se o homem de Senghor é, de facto, um homem natural, o de Cheikh Anta Diop é o criador da “Civilização”, entendida como civilização universal. Em *The African Origin of Civilization* (Diop 2012), publicado em 1974, o autor retoma a valorização da cultura do antigo Egipto feita pela historiografia eurocêntrica, mas sublinha a pertença desta cultura à história do continente africano.

Segundo Achille Mbembe, o movimento da Negritude construiu um ideal do negro e da África que serviu aos ex-colonizados para cimentar uma ideia de comunidade soberana capaz de reagir à subjugação historicamente imposta pelo colonialismo:

Chez Aimé Césaire ou les poètes de la Négritude par exemple, l'exaltation de la “race nègre” est un immense cri dont la fonction est de sauver de la déchéance absolue ce qui avait été condamné à l'insignifiance. Ce cri – conjuration, annonce et protestation – exprime la volonté des esclaves et colonisés de sortir de la résignation, de faire corps; de s'autoproduire en tant que communauté libre et souveraine, de préférence à travers son travail et ses oeuvres propres ; ou encore de se prendre comme sa propre origine, sa propre certitude et sa propre destination dans le monde. (Mbembe, 2013: 60)

O autor também sublinha a necessidade de interrogar sempre contextualmente a pressuposta identificação entre o ser “africano” e o ser “negro” (Mbembe, 2013: 47).

Hoje em dia, mais de que os negritudinistas propriamente ditos, uma das referências fundamentais dos intelectuais negros brasileiros contemporâneos é, sem dúvida, Frantz Fanon, sobretudo pelo texto *Peau noire, masques blancs* (Fanon, 1952). Nesta obra, fundamental para o pensamento antirracista, o escritor martinicano analisa aprofundadamente como a raça – uma ficção de um ponto de vista biológico – adquire realidade do ponto de vista social, ao estruturar profundamente a autoestima dos negros que vivem numa sociedade multirracial, em que o padrão de normalidade é construído a partir de um corpo branco. A reflexão fanoniana desenvolve-se em estrito contacto com as teorias dos intelectuais da *Négritude*, mas complexificando-as e superando-as.

Em *Peau noire, masques blancs*, Fanon reflete a partir da sua experiência de homem martinicano naturalizado francês e dá conta do percurso que, inicialmente, o levou a assimilar a cultura dominante e desinteressar-se das suas raízes. Depois, teve de enfrentar a impossibilidade de ser aceite como francês “autêntico” – por ter um corpo negro – e a consequente necessidade de se autodefinir a partir do aprofundamento da sua afrodescendência.

Je voulais tout simplement être un homme parmi d'autres hommes. J'aurais voulu arriver lisse et jeune dans un monde nôtre et ensemble édifier.

Mais je refusai toute tétanisation affective. Je voulais être homme, rien qu'homme. D'aucuns me reliaient aux ancêtres miens, esclavagisés, lynchés: je décidai d'assumer. C'est à travers le plan universel de l'intellect que je comprenais cette parenté interne, — j'étais petit-fils d'esclaves au même titre que le président Lebrun l'était de paysans corvéables et taillables. Au fond, l'alerte se dissipait assez rapidement. (Fanon, 1952: 91)

Fanon descreveu de forma muito abrangente o drama vivido pelos negros dentro de uma sociedade assimilacionista: o drama produzido por uma sociedade que os ilude relativamente a poderem ser tratados como brancos quando assimilarem a cultura dominante e que, ao mesmo tempo, vai lembrar-lhes sempre que são cidadãos (ou até homens) incompletos, porque negros. O autor descreve o momento de compreensão desta verdade: é indicado por uma criança como “o preto” e apercebe-se do terror irracional de que é instigador enquanto homem negro. Este simples acontecimento desperta uma consciência profunda da sua rejeição dentro da sociedade francesa e, conseqüentemente, a necessidade de fazer as contas com o seu ser negro.

Comment? Alors que moi j'avais toutes les raisons de haïr, détester, on me rejetait? Alors que j'aurais dû être supplié, sollicité, on me refusait toute reconnaissance?

Je décidai, puisqu'il m'était impossible de partir d'un complexe inné, de m'affirmer en tant que NOIR. Puisque l'autre hésitait à me reconnaître, il ne restait qu'une solution: me faire connaître. (Fanon, 1952: 92-93)

O enfrentamento do trauma de se ver diferente leva Frantz Fanon à busca de uma identidade em que possa sentir-se confortável. Uma identidade plena, não condicional, que não tenha de fazer perenemente as contas com o ponto de partida de uma suposta “falta”.

Toujours en termes de conscience, la conscience noire est immanente à elle-même. Je ne suis pas une potentialité de quelque chose, je suis pleinement ce que je suis. Je n'ai pas à rechercher l'universel. En mon sein nulle probabilité ne prend place. Ma conscience nègre ne se donne pas comme manque. Elle est. Elle est adhérente à elle-même. (Fanon, 1952; 109)

Como se vê, o autor utiliza aqui o conceito de “consciência negra”, hoje mais ligado a um imaginário anglófono, e que vou discutir em seguida. O intelectual martinicano conseguiu enxergar o facto de ser negro como uma identidade imposta, construída a partir do olhar do branco e em confrontação com este olhar. Apesar disso, considerava fundamental que os negros e as negras se confrontassem com a performatividade do seu corpo em termos de construção de significados histórico-sociais específicos.

Tanto o imaginário negritudista quanto o fanoniano estão bem presentes no Brasil.⁶¹ Num contexto caracterizado por uma retórica oficial que valoriza a mestiçagem como fusão harmoniosa entre povos e que – como vimos – teorizou o branqueamento num plano cultural e num plano genético, o conceito de “negritude” é retomado pelos movimentos negros para desconstruir a macronarrativa nacional fundada na ambiguidade. Esta macronarrativa – que observámos de perto, ao analisar alguns clássicos do “pensamento social brasileiro” – deslegitimou, durante muito tempo, as iniciativas de reparação histórica em prol dos afro-brasileiros.

Outro imaginário fundamental para a reflexão dos movimentos negros brasileiros é o de “consciência negra”⁶², do *black consciousness movement*, desenvolvido entre os anos ‘60 e ‘70 na África do Sul, em pleno regime do *apartheid*. Chefiado por Stephen Bantu (Steve) Biko (1946-1977), este movimento proclamava a necessidade de uma libertação dos negros sul-africanos da subalternidade à qual eram condenados no seu país. Além disso, o movimento pela consciência negra procurava sobretudo uma descolonização das mentes, que levasse as pessoas negras a terem orgulho nos seus corpos e nas tradições que preexistiam e resistiam ao apagamento imposto pela colonização.⁶³ Num discurso de 1971 transcrito na antologia póstuma de 1978 – *I Write What I Like* (Biko, 2005) – com o título *The definition of Black consciousness* (Biko, 2005: 48-54), Steve Biko define a consciência negra nestes termos:

Briefly defined therefore, Black Consciousness is in essence the realisation by the black man of the need to rally together with his brothers around the cause of their operation – the blackness of their skin – and to operate as a group in order to rid themselves of the shackles that bind them to perpetual servitude. It seeks to demonstrate the lie that black is an aberration from the “normal” which is white. It is a manifestation of a new realisation that by seeking to run away from themselves and to emulate the white man, blacks are insulting the intelligence of whoever created them black. Black Consciousness, therefore, takes cognizance of the deliberateness of God's plan in creating black people black. It seeks to

⁶¹ Sobre isso veja-se o texto *Negritude: usos e sentidos*, de Kabengele Munanga (Munanga, 2015).

⁶² No dia 20 de novembro, na data da morte de Zumbi dos Palmares, celebra-se no Brasil o Dia da Consciência Negra. A celebração foi instituída em 1970 e inserida como feriado no calendário escolar nos estados de Alagoas, Amazonas, Amapá, Mato Grosso e Rio de Janeiro. A instituição desta data dá conta da popularidade da expressão “consciência negra”, uma das mais usadas pelos movimentos negros brasileiros.

⁶³ Para informações sobre o movimento da consciência negra veja-se *Black Consciousness in South Africa*, de Robert Fatton Jr. (Fatton Jr.: 1986).

infuse the black community with a new-found pride in themselves, their efforts, their value systems, their culture, their religion and their outlook to life. (Biko, 2005: 49)

Neste excerto, emergem alguns temas fundamentais que – como veremos – serão retomados pelos movimentos negros brasileiros e pelos escritores e escritoras da literatura contemporânea de autoria negra: a necessidade de construir uma comunidade capaz de reivindicar direitos comuns; a vontade de se opor à construção de uma norma branca e à consequente estigmatização do negro enquanto aberração; a defesa de um orgulho das características físicas dos negros e das negras e das tradições culturais e religiosas originárias do continente africano. Ainda neste texto, lemos:

1 - Being black is not a matter of pigmentation – being black is a reflection of a mental attitude.

2 – Merely describing yourself as black you have started on a road towards emancipation, you have committed yourself to fight against all forces that seek to use your blackness as a stamp that marks you out as a subservient being. (Biko, 2005: 48)

Para Biko, dizer-se negro é o resultado de uma atitude política, de uma escolha de campo na luta pela descolonização do seu país e do mundo em geral: uma luta contra o eurocentrismo que atingia também países africanos na pós-independência e contra a normalização do sujeito branco como único portador de valores positivos. Vamos ver em seguida que estes conceitos são apropriados pelos movimentos negros brasileiros, em particular pelos movimentos de escritores de que vamos falar no próximo capítulo.

No que concerne à produção teórica de intelectuais negros e negras no Brasil, vou lembrar aqui dois nomes fundamentais: Abdias do Nascimento (1914- 2011) e Kabengele Munanga (1942). O primeiro interessa-me, sobretudo, pelo trabalho pioneiro de construção de um pensamento sobre raça, referenciado na obra de autores negros e comprometidos com a luta antirracista brasileira e internacional (*cf.* Munanga, 1999: 90-91)⁶⁴. Abdias do Nascimento referiu-se ao tratamento da população negra afrodescendente dentro do Estado-nação brasileiro como “genocídio”, definindo o termo como “Recusa do direito de

⁶⁴ Nascido em Franca (São Paulo) em 1914 e morto no Rio de Janeiro em 2011, Abdias do Nascimento foi um político e artista brasileiro, muito ativo no movimento pan-africano. Foi também o primeiro deputado federal afro-brasileiro (1983-1987). Estas informações foram encontradas no site do IPEAFRO dedicado ao autor. Acedido a 13 de setembro de 2021, em <http://www.abdias.com.br/>.

existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos” (Nascimento, 1978: 15). Tal genocídio ter-se-ia efetivado através de uma política de assimilação cultural, mas também através de uma mestiçagem entendida em termos lusotropicalistas:

Enquanto isto ocorre a fertilidade ideológica de Freyre, não contente em simplesmente implicar os africanos nesse genocídio dos índios, continua sua euforia autodeslumbrada, agora cunhando o próprio “mestre” um novo neologismo: a metarraça, o último, assim parece, produto da sua fantasia. A metarraça significaria o além-raça, suposta base da consciência brasileira. Atingiríamos neste ponto do nosso desenvolvimento demográfico uma síntese suprema: a morenidade metarracial, oposta aos conceitos fornecidos por arianismo e negritude, ambos classificados como racistas por Gilberto Freyre. (Nascimento, 1978: 44)

O autor denuncia os perigos de um discurso de valorização da “morenidade metarracial” do Brasil, para as possibilidades de a população negra afrodescendente se reconhecer como segmento da nação com características específicas e que sofre formas de estigmatização que reclamam soluções coletivas. Ataca fortemente o mito lusotropicalista, que valoriza a hibridez e que se distancia tanto do racismo mais estrito e reconhecível quanto da valorização do essencialismo das posturas afirmativas.

Abdias do Nascimento também foi um intelectual preocupado com a construção de um pensamento antirracista brasileiro autônomo, baseado na especificidade das formas de discriminação vigentes no território e das estratégias de resistência dos movimentos. Nesta perspectiva, para falar da contribuição afro-brasileira para a luta pan-africana⁶⁵, cunhou o termo *quilombismo*, com o qual indica uma série de práticas comunitárias de resgate da tradição afrodescendente no Brasil: da musicalidade à religiosidade, ao patrimônio de cultura oral e até à arquitetura das casas nas favelas.⁶⁶ O termo refere-se à tradição dos *quilombos*: comunidades resistentes formadas por pessoas que tinham conseguido fugir

⁶⁵ Com o termo “pan-africanismo” faz-se referência a um movimento transnacional iniciado em 1900 com o Primeiro Congresso Pan-africano e que funcionou mediante uma série de encontros políticos em que era tematizada a união entre africanos e afrodescendentes na luta anticolonial. Para uma história do pan-africanismo, veja-se o livro de Hakim Adi, *Pan-Africanism: A History* (Adi, 2018).

⁶⁶ Sobre este conceito, veja-se a antologia de textos de Abdias do Nascimento *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* (Nascimento, 2019).

das plantações em que eram escravizadas. Estas juntaram-se em grupos para dar vida a experiências de vida comunitária, ao mesmo tempo que formaram comunidades de autodefesa.⁶⁷ O quilombo mais célebre na história brasileira foi Palmares, que existiu entre 1580 e 1710. Localizava-se na Serra da Barriga, na então Capitania de Pernambuco, região hoje pertencente ao município de União dos Palmares, no estado brasileiro de Alagoas e era liderado por Zumbi (cfr. Reis, 1996: 17-18). Abdias do Nascimento considerava os quilombos sociedades livres e igualitárias, que se reconheciam em valores culturais e sociais de origem africana. Teorizava um Estado-nação quilombista: ou seja, um Estado baseado na redistribuição das riquezas, numa economia de base “comunitário-cooperativista”, na propriedade coletiva das terras e dos recursos, na falta de discriminação étnico-racial. Considerava fundamental implementar políticas de resgate dos sujeitos marginalizados na sociedade brasileira, com foco nos afrodescendentes (Nascimento, 1993a: 36).

Abdias do Nascimento também é importante por ser o fundador do Teatro Experimental do Negro, sobre o qual vou falar no capítulo seguinte, e do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), fundado em 1981, com sede na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Esta acolheu a proposta de criar um setor de pesquisa especializado em assuntos afro-brasileiros e uma biblioteca construída a partir do acervo do próprio do Nascimento.⁶⁸

Kabengele Munanga é um autor congolês naturalizado brasileiro que representa uma das referências teóricas principais dos movimentos brasileiros atuais. Interessa-me sobretudo o seu texto *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (Munanga, 1999), no qual o autor defende a necessidade de contrapor à ideologia da mestiçagem – hegemónica na construção da identidade nacional – uma identidade negra concebida como uma construção capaz de provocar a união de negros e mestiços

⁶⁷ Para uma análise do fenómeno dos quilombos veja-se o artigo *Quilombos e revoltas escravas no Brasil*, de João José Reis (Reis, 1996) e *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, da intelectual afro-brasileira Beatriz Nascimento (Nascimento, 1984b).

⁶⁸ Estas informações encontram-se no portal internet do IPEAFRO. Acedido a 13 de setembro de 2021, em <https://ipeafro.org.br/ipeafro/>.

brasileiros na luta antirracista. Segundo o autor, num país marcado pela ideologia do branqueamento (*cf.* pp. 54-56) – a alcançar através da mestiçagem –, é fundamental uma assunção política do “ser negro”, também por parte daqueles mestiços que sofrem racismo, mas que são convencidos pelas retóricas oficiais de que poderão branquear-se tanto fisicamente (por exemplo alisando o cabelo) quanto culturalmente (por exemplo, abdicando das tradições menos assimiláveis, como as religiões afro-brasileiras):

Refletindo sobre o comportamento dos mestiços na época colonial [...], podemos especular que eles caíram numa armadilha ao buscar uma classificação social que os distinguisse dos negros e dos índios, como estariam hoje numa outra armadilha ao não assumir a identidade negra. Esse passado do comportamento do mestiço na era colonial, talvez fruto de uma política de dividir para melhor dominar, ofereceria os primeiros elementos explicativos da desconstrução da solidariedade entre negros e “mulatos” que repercute até hoje no processo de formação da identidade coletiva de ambos. (Munanga, 1999: 66)

Um dos produtos do que já definimos como “racismo de marca” (*cf.* 2.3) é a hierarquização interna dos sujeitos racialmente estigmatizados. Esta é estritamente ligada ao desejo de identificação dos “mulatos” com os brancos, em vez de com os negros; uma identificação “por defeito”, que teria a sua origem na compreensível aspiração dos filhos “bastardos” dos colonizadores de serem reconhecidos pelo grupo social que detinha poder e direitos. É para responder adequadamente a estas problemáticas que Munanga propõe contrapor à identidade mestiça (ou, à própria identidade nacional) uma identidade negra, que incluía todos os afrodescendentes que sofrem de racismo.

A construção dessa nova consciência não é possível, sem se colocar no ponto de partida a questão de autodefinição, ou seja, da auto-identificação dos membros do grupo em contraposição com a identidade dos membros do grupo “alheio”. Uma tal identificação (“quem somos nós?” – “de onde viemos e aonde vamos?” – “qual é a nossa posição na sociedade?”; “quem são eles?” – “de onde vieram e aonde vão?” – “qual é a posição deles na sociedade?”) – vai permitir o desencadeamento de um processo de construção de sua identidade ou personalidade coletiva, que serve de plataforma mobilizadora. (Munanga, 1999: 14)

Como se vê, a identidade negra é entendida como algo a assumir voluntariamente, é o fruto de uma autodefinição. A escolha de tal identidade atua tanto num plano de orgulho do próprio corpo, quanto num plano de valorização da origem africana de muitos elementos da cultura brasileira.

No que diz respeito aos movimentos negros contemporâneos, eles tentam construir uma identidade a partir das peculiaridades do seu grupo: seu passado histórico como herdeiros dos escravizados africanos, sua situação como membros de grupo estigmatizado, racializado e excluído das posições de

comando na sociedade cuja construção contou com seu trabalho gratuito, como membro de grupo étnico-racial que teve sua humanidade negada e a cultura inferiorizada. Essa identidade passa por sua cor, ou seja, pela recuperação de sua negritude, física e culturalmente. (Munanga, 1988: 14)

Como se vê, em Munanga, o termo “negritude” é usado juntamente com a ideia de “consciência”. No que concerne ao corpo, a “consciência negra” levanta a questão da estética que, como veremos, é muito importante também no âmbito literário. No que respeita a questão cultural, o discurso é mais complexo, sendo que, neste âmbito, é mais fácil cair em essencialismos. Se o conceito de “cultura negra” é, em si, um significante complexo e contraditório, é ainda mais difícil entender o que é cultura negra num país como o Brasil, em que elementos claramente afrodescendentes – como os ritmos do samba – se converteram em verdadeiros emblemas da cultura nacional.

Um dos âmbitos em que a reivindicação de uma cultura afrodescendente aparece mais significativa é o das religiões afro-brasileiras, que ainda sofrem um preconceito resultante de uma história precedente de perseguições. Estas religiões constituíram uma das maiores estratégias de resistência da população negra brasileira no período da escravidão (Bastide, 1989: 141-155). Entre elas, um papel importante é desempenhado pelo candomblé (*cf.* p. 117). O sincretismo dos orixás com os santos católicos, típico desta religião, nasce da exigência de esconder práticas de origem africana que eram vetadas pelos colonos, interessados em cortar os laços de solidariedade e de pertença dos escravizados (*cf.* Bastide, 1989: 181-202). Os movimentos negros brasileiros e a literatura de autoria negra têm aproveitado os imaginários fornecidos pelo candomblé para construir as suas mitologias e articular um discurso de orgulho cultural, assim como para sustentar a ideia de uma comunidade afro-brasileira com tradições específicas, tanto no plano social quanto no plano filosófico (e teológico). Segundo o filósofo afro-brasileiro contemporâneo Muniz Sodré, as práticas do candomblé constroem epistemologias complexas que assentam numa centralidade dada ao corpo enquanto instrumento de manifestação do divino. Nos rituais de incorporação dos orixás pelos crentes, o autor vê uma “somatização do sagrado” (Sodré, 2017: 21) que implica uma visão alternativa ao dualismo cartesiano de corpo e mente, característica da tradição filosófica eurocêntrica.

5.3. **Standpoint e lugar de fala: a tomada de palavra das mulheres negras**

Como já expliquei, a dimensão performativa do corpo desempenha um papel fundamental dentro dos movimentos negros. O corpo é concebido como o lugar onde se sedimentam significados sociopolíticos complexos: é o lugar da materialização da diferença, mas é, ao mesmo tempo, o lugar da resistência, do orgulho, da reapropriação. Um corpo “cheio”, “com peso”, com os seus estigmas evidentes é o pressuposto do desenvolvimento da chamada “consciência negra”. Neste aspeto, os movimentos negros opõem-se àquilo que, nos estudos decoloniais, é definido como “ideologias do ponto zero”. O ponto zero é a metáfora da posição de puro sujeito não objetivável, que a cultura europeia se autoconfere dentro do sistema global e que funda o seu predomínio epistemológico. O filósofo decolonial colombiano Santiago Castro-Gómez explica o conceito desta forma:

Me refiero a una forma de conocimiento humano que eleva pretensiones de objetividad y cientificidad, partiendo del presupuesto de que el observador no forma parte de lo observado. Esta pretensión puede ser comparada con el pecado de la hybris, del cual hablaban los griegos, cuando los hombres querían, con arrogancia, elevarse al estatuto de dioses. Ubicarse en el punto cero equivale a tener el poder de un Deus absconditus que puede ver sin ser visto, es decir, que puede observar el mundo sin tener que dar cuenta a nadie, ni siquiera a sí mismo, de la legitimidad de tal observación. Equivale, por tanto, a instituir una visión del mundo reconocida como válida, universal, legítima y avalada por el Estado. (Castro-Gómez, 2005: 63)

Contestar a pretendida neutralidade e universalidade do ponto de vista dominante é o primeiro passo para alcançar uma visão decolonial do mundo e do conhecimento. Localizar, provincializar o lugar de enunciação da Europa e dos seus descendentes é fundamental para desmascarar o silenciamento das outras culturas levado a cabo em nome da universalidade da ciência e do saber.

É claro que, neste contexto, ao emergir de um discurso reivindicativo que parte do reconhecimento da performatividade social de ter um corpo negro, tem de se acompanhar necessariamente uma análise sobre os outros eixos que marcam um corpo subalternizado, numa perspetiva interseccional (*cf.* 2.4). De facto, se, numa sociedade racista, um corpo negro é considerado como desprovido do valor de sujeito, isto é ainda mais forte quando se trata de mulheres negras. Isso vale também para outros eixos de estigmatização como orientação sexual e diversidade funcional ou por pessoas de género não binário. Os movimentos e as teorias das feministas negras norte-americanas deram uma contribuição fundamental para esta reflexão.

Interessa-me em particular o conceito de *black feminist standpoint*, ligado às teorias de Patricia Hill Collins (1948) e ao seu livro *Black Feminist Thought: Consciousness, and the Politics of Empowerment* (Collins, 2000). Segundo Collins, existe um pensamento coletivo das mulheres afro-americanas, resultado da partilha de um *standpoint*, ou seja, de um posicionamento específico dentro da sociedade, o qual confere olhares específicos (Collins, 2000: 2-3). Este pensamento coletivo constitui uma ferramenta de libertação:

I knew that when an individual Black woman's consciousness concerning how she understands her everyday life undergoes change, she can become empowered. Such consciousness may stimulate her to embark on a path of personal freedom, even if it exists initially primarily in her own mind. If she is lucky enough to meet others who are undergoing similar journeys, she and they can change the world around them. If ideas, knowledge, and consciousness can have such an impact on individual Black women, what effect might they have on Black women as a group? I suspected that African-American women had created a collective knowledge that served a similar purpose in fostering Black women's empowerment. *Black Feminist Thought* aimed to document the existence of such knowledge and sketch out its contours. (Collins, 2000: x)

Ressalta aqui a dimensão coletiva da reflexão teórica feita a partir de um posicionamento específico. Tal reflexão é composta por vozes singulares e diferentes, mas que, no seu conjunto, constroem um *corpus* coletivo de conhecimentos que favorece o empoderamento das mulheres negras que sofrem processos parecidos de estigmatização. Tem de ser sublinhado que, quando Collins utiliza a expressão “mulheres negras”, refere-se, na realidade, a um contexto específico: o das mulheres negras dos Estados Unidos. Quando uma mulher negra consegue reapropriar-se dos discursos sobre si própria, produzindo teoria a partir do seu posicionamento, abre espaços de possibilidade para outras mulheres atuarem da mesma forma. Isto acontece, porque a tomada de palavra direta por um sujeito que pertence a uma categoria socialmente subalternizada, muda a representação desta mesma categoria. Nas palavras de Collins:

This book reflects one stage in my ongoing struggle to regain my voice. Over the years I have tried to replace the external definitions of my life forwarded by dominant groups with my own self-defined viewpoint. But while my personal odyssey forms the catalyst for this volume, I now know that my experiences are far from unique. Like African-American women, many others who occupy societally denigrated categories have been similarly silenced. So the voice that I now seek is both individual and collective, personal and political, one reflecting the intersection of my unique biography with the larger meaning of my historical times. (Collins, 2000: vi)

A tomada de palavra individual de uma mulher negra abre espaços para outras mulheres negras se pensarem fora dos estereótipos que as marginalizam e oprimem. A soma das

vozes das mulheres negras falando sobre si próprias constrói um referencial teórico emancipatório que Collins define como “black feminist thought”.

Uma outra referência norte-americana fundamental neste campo de estudos é bell hooks. Em *Talking back. Thinking Feminist, Thinking Black* (hooks, 1989), a autora analisa a luta de libertação das mulheres afro-americanas como um movimento de “tornar-se sujeito”. Isso implica a capacidade de definir a sua própria realidade, de estabelecer a sua identidade e nomear a sua história, libertando-se da hetero-representação (hooks, 1989: 42).

The struggle to end domination, the individual struggle to resist colonization, to move from object to subject, is expressed in the effort to establish the liberatory voice – that way of speaking that is no longer determined by one status as object – as oppressed being. That way of speaking is characterized by opposition, by resistance. It demands that paradigms shift – that we learn to talk – to listen – to hear in a new way. (hooks, 1989: 14-15)

Libertar-se é ganhar uma posição de sujeito por parte de segmentos sociais historicamente condenados à objetificação, então politicamente silenciados. É também reivindicar o direito a expressar um ponto de vista opositivo, conflitual, que crie desconforto nos sujeitos dominantes, ao pôr em causa a ordem do discurso instituída por eles e para eles.

No Brasil, as reflexões destas autoras ressoam na expressão “lugar de fala”, popularizada por Djamila Ribeiro. No seu livro *O que é lugar de fala?* (Ribeiro, 2017), a filósofa paulista analisa o discurso de várias intelectuais negras nacionais e internacionais, para defender a necessidade de construir um discurso sobre raça e género no Brasil que tenha escritos de mulheres negras como referenciais teóricos principais. Ribeiro retoma algumas das mais importantes intelectuais afro-americanas (como Patrícia Hill Collins e bell hooks), juntamente com autoras mais ligadas ao âmbito lusófono (como a feminista negra portuguesa Grada Kilomba) e intelectuais pós-coloniais e decoloniais (como Gayatri Spivak e a filósofa panamense Linda Alcoff). Usa os seus argumentos para mostrar a necessidade de os sujeitos que sofrem discriminação construírem as suas próprias narrativas, ao contrariar a sua representação enquanto corpos não capazes de produzir saberes. Apesar de não introduzir conceitos propriamente originais, Djamila Ribeiro teve a capacidade de resumir e tornar acessível uma reflexão que não era comum nos ambientes culturais brasileiros, diminuindo assim as barreiras entre pesquisa académica e ação política imediata. Declara a origem política e não académica do “lugar de fala”, elaborada no

âmbito dos movimentos de mulheres negras como ferramenta de ação ao mesmo tempo que de reflexão:

[...] não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist standpoint* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais [...]. (Ribeiro: 2017: 58)

Neste excerto, há também um reconhecimento da derivação direta do conceito de “lugar de fala” das teorias do *standpoint* e da teoria decolonial. O livro de Djamilia Ribeiro é um texto militante, escrito como contribuição para os debates levantados pelos movimentos das mulheres negras brasileiras. Pretende lutar contra a suposta universalidade do ponto de vista eurocêntrico (comum aos setores dominantes da sociedade brasileira) e facilitar a emergência de pontos de vista silenciados dentro das narrativas hegemônicas.

Pensar lugares de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta.

Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém” como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora. Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade. Não à toa iniciamos esse livro com uma citação de Lélia Gonzalez: “o lixo vai falar, e numa boa”. (Ribeiro, 2017: 90)

A “voz de ninguém” é indefinida porque é “universal”. Como Macunaíma, ela é tudo e nada, pode ser tudo, porque não é nada. Trata-se, de facto, de uma fala desencarnada que só é apropriável pelos sujeitos hegemônicos: aqueles que sempre tiveram uma posição de sujeito, de quem olha e não é olhado, de quem estuda os outros, mas não é estudado. Para quem viveu na sua pele a violência colonial, quem foi objetificado, quem foi reduzido a corpo puro – cartesianamente entendido como distinto da mente e então incapaz de produzir saber –, a definição é a condição de partida. Esta condição precisa de ser reconhecida e reapropriada, para, subseqüentemente, ser desconstruída. Caso contrário, o racismo estrutural que tem condenado negras e negros ao silenciamento e à estigmatização vai continuar invisível.

Neste contexto, a tomada de palavra direta de negras e negros brasileiros implica uma necessidade de definir o que é ser negro no Brasil. Esta questão, como foi visto (*cfr.* cap. 2), é particularmente complexa num país marcado por uma ideologia da mestiçagem vista

como indefinição do ponto de vista racial. O antirracismo brasileiro exige uma certa dose do que Spivak chama “essencialismo estratégico”, ou seja, um uso do essencialismo com o objetivo de construção de um horizonte político de luta (Spivak 1987: 205). Isto serve para desconstruir um suposto hibridismo que historicamente tem desempenhado um papel de desautorização das vozes de negras e negros e de deslegitimação das reivindicações dos movimentos antirracistas.

5.4. Movimentos negros brasileiros

No Brasil, como foi dito, um discurso nacional valorizador da mestiçagem dificultou durante muito tempo o desenvolvimento de movimentos negros coesos e com uma legitimidade socialmente reconhecida. A conexão internacional do espaço do Atlântico Negro contribuiu para inverter este processo, construindo redes, contactos e trocas que foram fundamentais na evolução de um discurso que conseguisse dar conta das formas específicas em que se exerce o racismo estrutural da sociedade brasileira, bem como articular ações de resistência. Em seguida, vou traçar um esboço de história da luta antirracista no Brasil, no século passado.

Os movimentos negros brasileiros, como hoje os conhecemos, nascem a partir de 1978, ano da constituição do Movimento Negro Unificado (MNU). Isto não significa que não tenha havido formas de organização anteriores. Segundo Joel Rufino dos Santos:

Entidades religiosas [como terreiros de candomblé, por exemplo], assistenciais [como as confrarias coloniais], recreativas [como “clubes de negros”], artísticas [como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia], culturais [como os diversos “centros de pesquisa”] e políticas [como o Movimento Negro Unificado]; e ações de mobilização política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e “folclóricos” – toda essa complexa dinâmica, ostensiva ou encoberta, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro. (Santos, 1994:157)

O autor fornece aqui uma definição extensiva do movimento negro, considerando como parte disso todas as práticas culturais e políticas com o objetivo de conservação de uma identidade afrodescendente e de luta contra as práticas de discriminação da sociedade.

Porém, se considerarmos a expressão “movimentos negros”, no sentido de “movimentos estruturados”, dois momentos fundamentais na sua história foram a fundação do periódico paulistano *O Clarim da Alvorada*, em 1924 (cfr. Domingues, 2007. 104), e a fundação da

Frente Negra Brasileira, em 1931 (*cf.* Domingues, 2007: 105), às quais se associou o jornal *A Voz da Raça*. Nesta fase, assiste-se às primeiras tentativas de tematização da questão racial em termos de movimentos organizados, mas trata-se de uma reflexão ainda incipiente e com importantes ambiguidades: o subtítulo de *A Voz da Raça* era “Deus, Pátria, Raça e Família” e o diário olhava com admiração para o fascismo italiano (*cf.* Domingues, 2007: 107). Tanto *O Clarim da Alvorada* como a Frente Negra Brasileira estavam sediados na capital paulista. O protagonismo do estado e da cidade de São Paulo é um dado de facto dentro dos movimentos negros antes, e da literatura negra depois. Isto não quer dizer que não tenha havido experiências valiosas noutros lugares do país, mas que os grandes centros urbanos (São Paulo em particular, e o Rio de Janeiro logo a seguir), pela própria conformação dos fluxos metropolitanos que aí se mobilizam, sempre foram capazes de atuar como centros aglutinadores de pessoas e ideias provenientes de várias áreas do Brasil.⁶⁹

Os movimentos negros brasileiros sofreram uma forte repressão nos anos do *Estado Novo* de Getúlio Vargas (1937-1945) (*cf.* Domingues, 2007: 107-108). Apesar disso, é em 1944 que nasce uma das instituições mais importantes para a construção de uma cultura e de uma estética negra no Brasil: o Teatro Experimental do Negro (TEN), liderado por Abdias do Nascimento. O TEN nasceu em 1944 no Rio de Janeiro. O seu líder e fundador conta que a inspiração para o criar lhe surgiu enquanto assistia a uma peça de Eugene O’Neill (*The Emperor Jones*), no Teatro Municipal de Lima, no Peru, onde o papel do protagonista negro era desempenhado por um ator branco que tinha o rosto pintado de preto. Num artigo intitulado *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*, Abdias do Nascimento escreve:

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de

⁶⁹ É de salientar que, além da Frente Negra Brasileira, outras entidades floresceram com o propósito de promover a união política da população negra do Brasil. Destaco o Clube Negro de Cultura Social (1932) e a Frente Negra Socialista (1932), em São Paulo; a Sociedade Flor do Abacate, no Rio de Janeiro, a Legião Negra (1934), em Uberlândia/MG, e a Sociedade Henrique Dias (1937), em Salvador (*cf.* Domingues, 2007: 107).

habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caído de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. (Nascimento, 2011, outubro 13)

O que se apura aqui é a exclusão de negras e negros das representações teatrais, chegando-se ao ponto de utilizar atores brancos em papéis de protagonismo, também quando a personagem representada é negra, com um evidente efeito caricatural. Aos negros só competem papéis de contorno, ou a tarefa de dar um tom exótico à cena. Abdias do Nascimento aproveitou esta reflexão para construir um teatro em que este pressuposto estivesse invertido, ou seja, onde os negros se encontrassem nas funções centrais do trabalho artístico: como encenadores, diretores de vários tipos, e atores protagonistas (*cfr.* Nascimento, 2011, outubro 13).

O TEN também promovia debates e encontros sobre os temas do racismo, da negritude (inspirava-se na *Négritude* francófona) e das ações afirmativas. Organizou a Convenção Nacional do Negro, que apresentou uma série de medidas de combate ao racismo à Assembleia Nacional Constituinte de 1946. Em 1950, lançou o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro. Em 1955, promoveu o concurso *Cristo de cor*, por ocasião do Congresso Eucarístico do Rio de Janeiro e, em 1968, realizou um ciclo de debates e a primeira exposição do projeto Museu de Arte Negra, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Para concluir, o TEN também tinha o seu jornal, chamado *Quilombo* (*cfr.* Nascimento, 2011, outubro, 13). O Teatro Experimental do Negro foi fundamental para a futura discussão sobre a literatura de autoria negra do Brasil. De facto, já nos anos '40, este reconhecia a necessidade de “desbranquear” o mundo das artes brasileiras, ao levantar a questão de uma estética que contemplasse os corpos negros dentro do mundo artístico.

Em finais dos anos '70 e '80, sob o impulso de outros movimentos internacionais, sobretudo dos Estados Unidos, assistimos a um fortalecimento dos movimentos negros no Brasil e a uma intensificação do debate que levará a uma assunção de protagonismo da população afrodescendente na sociedade e na cultura brasileira.⁷⁰ O ano-chave para os movimentos negros brasileiros é, sem dúvida, 1978. De facto, neste ano, nasce o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), abreviado como MNU (*cf.* Domingues, 2007: 212). No mesmo ano, vem à luz o primeiro número dos *Cadernos Negros* (*cf.* Oliveira, 2008: 50), um projeto fundamental para a construção de uma literatura de autoria negra no Brasil. O MNU nasceu em resposta a um episódio de discriminação sofrida por quatro jovens no clube de vólei Regatas Tietê, em São Paulo, e à morte de Robson Silveira da Luz, torturado no 44.º Distrito de Guainases. O seu ato fundador foi uma reunião de 18 de junho 1978, na qual participaram vários grupos ativos na luta antirracista, entre os quais se destaca o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN)⁷¹, que terá um papel importante também na criação dos *Cadernos Negros* (*cf.* Domingues, 2007: 113). O Movimento Negro Unificado funcionou, nos seus inícios, como uma rede para coordenar lutas e debates que já existiam no país, mas que precisavam de se conectar para que a reflexão sobre o antirracismo alcançasse uma visibilidade no *mainstream* da sociedade brasileira.

Nesta primeira fase de movimentos organizados, há um protagonismo masculino que vai ser superado através da construção do Movimento das Mulheres Negras⁷² (*cf.* Silva, 2018c: 256). Entre os momentos de consolidação das relações que irão constituir este movimento, lembro os encontros para discussão do racismo e do processo de exclusão dos negros do

⁷⁰ Um outro movimento cultural importante nesta época foi *Black Rio*, ou seja, a organização no Rio de Janeiro, de bailes de música funk, *soul*, jazz, samba e forró em que se misturam influências nacionais e estrangeiras (sobretudo dos EUA). Estes bailes foram muito importantes para promover uma estética negra, sobretudo na valorização do cabelo crespo natural, um verdadeiro símbolo para os afrodescendentes engajados nos movimentos antirracistas (Domingues, 2007: 112).

⁷¹ Inspirado no Teatro Experimental do Negro, o CECAN nascia com o intento de promover atividades culturais para o desenvolvimento de uma consciência negra no território de São Paulo (Oliveira, 2008: 31). O CECAN também era responsável pelo jornal *Jornegro* (Oliveira, 2008: 43).

⁷² Cidinha da Silva sublinha que, nos anos '80, a expressão "movimento de mulheres negras" era preferida à de "feminismo negro", porque esta última era entendida como mais eurocêntrica (*cf.* Silva, 2018c: 256).

mercado de trabalho patrocinados pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA) da Universidade Candido Mendes, e organizados pela militante negra e historiadora Beatriz Nascimento (1942-1995), a partir de 1973. Desses encontros nasceram em 1975 e 1976, no Rio de Janeiro, o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) e a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA) (*cf.* Rodrigues & Prado, 2010: s/ p.).

Além de Beatriz Nascimento, outros nomes fundamentais do movimento das mulheres negras brasileiras foram Luísa Bairros (1953-2016) – ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre 2011 e 2014 –, Lélia Gonzalez (1935-1994) – “a que moldou o bairro” (*cf.* Silva, 2018c: 256) – e Sueli Carneiro (1950). Esta última, em 1988, fundou a ONG Geledés: Instituto da Mulher Negra, cujo portal internet (<https://www.geledes.org.br/>) é hoje uma das principais plataformas que promovem o debate sobre questões raciais no Brasil.

1988 também foi o ano do Encontro Nacional de Mulheres Negras, em Valença (*cf.* Rodrigues & Prado, 2010: s/ p.) e do Tribunal Winnie Mandela, em São Paulo. Este último foi um tribunal popular que iria julgar os crimes cometidos pelo Estado contra a população negra, organizado no âmbito do centenário da Lei Áurea⁷³ pela Comissão da Mulher Negra⁷⁴ (*cf.* Nascimento, 2018: 21). A escritora Cidinha da Silva, cuja obra analiso abaixo, relata o seu primeiro encontro com o movimento das mulheres negras brasileiras, acontecido nesta ocasião, com estas palavras:

Algumas coisas me impressionaram nesse primeiro contato: a eloquência e a elegância discursiva de Sueli Carneiro e sua generosidade. Ao mesmo tempo, fiquei chocada com a sua braveza e com os discursos das outras mulheres, que arrancavam palmas frenéticas na plateia. A aglomeração de tantas mulheres negras no mesmo espaço, cheias de poder e certezas, também me impactava. Das conversas que escutei depois do tribunal, guardei três pontos: existia uma estratégia do Geledés de ocupar espaços institucionais, possíveis formuladores de políticas públicas para mulheres negras; o culto aos orixás era força motriz para muitas daquelas mulheres; e por fim, a percepção de que havia uma distinção entre o movimento de mulheres negras e o movimento feminista, do qual algumas mulheres faziam parte (*apud* Silva, 2018c: 256).

⁷³ A lei de abolição da escravidão no Brasil, promulgada em 1988.

⁷⁴ Esta comissão era parte do Conselho Nacional de Direitos da Mulher (CNDM), um organismo do Governo Federal diretamente ligado ao Ministério da Justiça. Era presidida por Sueli Carneiro (*cf.* Nascimento, 2018: 21).

Neste trecho, lê-se a admiração da escritora – então com dezanove anos – pelas companheiras de luta e o entusiasmo por assistir à mobilização de muitas mulheres negras brasileiras. Cidinha da Silva também sublinha a participação no encontro das mesmas figuras que irão atuar no *Geledés* e, em geral, o protagonismo desta organização nesta fase. Ocupar espaços institucionais para atuar a nível legislativo, valorizar as religiões afro-brasileiras e contestar o feminismo hegemónico – entendido como um feminismo “branco” – aparecem como elementos fundamentais da luta das mulheres negras brasileiras. Em relação ao último ponto, Sueli Carneiro falava de “enegrecer o feminismo”:

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta anti-racista no Brasil. (Carneiro, 2003: s/ p.)

As militantes negras brasileiras (como as norte-americanas) consideram a luta feminista numa perspectiva interseccional, que as levou a continuar a atuar dentro dos movimentos negros, mas buscando um protagonismo sempre mais forte (*cf.* Rodrigues & Prado, 2010: s/ p.).

É importante ressaltar que a batalha pela ocupação dos espaços culturais sempre foi um elemento fundamental dos movimentos negros brasileiros, sendo que reivindicar uma posição de sujeito na produção da cultura é, de facto, uma forma de sair da objetificação a que foram historicamente submetidos homens e mulheres negras. Nos próximos parágrafos, vou concentrar-me neste aspeto, ao falar do surgimento da literatura contemporânea de autoria negra. Porém, antes disso, é necessário fazer uma nota sobre a oportunidade de construir esta última como um campo de análise específico dentro da literatura brasileira.

6. A literatura tem cor?

No dia 4 de dezembro de 2011, aparece nas colunas da *Folha de São Paulo* um artigo assinado pelo poeta Ferreira Gullar (1930/2016), reconhecido como um dos maiores poetas brasileiros contemporâneos. Neste artigo, intitulado *Cruz e Souza e Machado de Assis foram herdeiros de tendências europeias; não se pode afirmar que faziam “literatura negra”* (Gullar, 2011, dezembro 4), o autor argumenta com palavras fortes contra a categoria de literatura negra:

O Brasil não seria o país que o mundo conhece – e que nós amamos – sem a música que tem, sem a dança que tem, criada em grande parte pelos negros. Ninguém hoje pode imaginar este país sem os desfiles de escolas de samba, sem a dança de suas passistas, o ritmo de sua bateria, a beleza e euforia que fascinam o mundo inteiro.

Uma parte dessas manifestações artísticas é também dos brancos, mas constituem, no seu conjunto, uma expressão nova no mundo, nascida da fusão dos muitos elementos de nossa civilização mestiça.

Certamente, os estudiosos reconhecem que, sem o negro e sua criatividade, seu modo próprio de encarar a vida e mudá-la em festa e beleza, não seríamos quem somos. Mas teria sentido, agora, pretender separar, no samba, na dança, no Carnaval, o que é negro do que não é? E já imaginou se, diante disso, surgissem outros para definir, em nosso samba, o que é branco e o que é negro? (Gullar, 2011, dezembro 4)

Neste trecho, Ferreira Gullar propõe novamente o estereótipo de negros e negras como sujeitos cujos âmbitos de expressão são a dança, a festa, a música popular, o Carnaval. O autor quer sublinhar a importância destes âmbitos para a cultura nacional, mas ao fazê-lo reproduz o mito lusotropicalista. Aos negros e às negras cabe o papel de contribuir para uma “civilização mestiça” que aproveita elementos culturais de origem africana, mas as hierarquias étnico-raciais da sociedade brasileira não são questionadas. Ainda no mesmo artigo, lemos:

Falar de literatura brasileira negra não tem cabimento. Os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura. Consequentemente, foi aqui que tomaram conhecimento dela e, com os anos, passaram a cultivá-la. [...]

Cruz e Souza era negro; Machado de Assis, mulato, mas tanto um quanto outro foram herdeiros de tendências literárias europeias, fazendo delas veículo de seu modo particular de sentir e expressar a vida. Não se pode, portanto, afirmar que faziam “literatura negra” por terem negra ou parda a cor da pele. (Gullar, 2011: s/ p.)

Segundo Gullar, a literatura não tem cor, mas, ao mesmo tempo, o negro não tem literatura, a não ser em célebres exceções. O autor defende o analfabetismo das pessoas escravizadas no início da colonização brasileira e reforça a ideia da Europa como único

referencial cultural para os autores brasileiros. Ele também desconsidera o contributo das tradições orais dentro da escrita literária. Juntando este trecho àquele precedentemente citado, a impressão que temos é a de que Ferreira Gullar queria reafirmar o corpo como lugar do negro, sendo que o pensamento e a literatura são considerados intrinsecamente eurodescendentes. O argumento do poeta maranhense também contribui para normalizar as dificuldades da população afrodescendente no acesso aos espaços do saber, considerando-a um facto em si e não um fenómeno social que reclama a assunção de atitudes políticas específicas para ser ultrapassado. A literatura contemporânea de autoria negra nasce num contexto marcado por este imaginário e propõe-se desconstruí-lo, ao revelar as razões estruturais da escassa presença de autores negros na história da literatura brasileira e ao promover uma ideia da literatura como arena política em que se confrontam identidades e narrativas.

O poeta negro Cuti⁷⁵ respondeu a Ferreira Gullar, num artigo intitulado *A empáfia do poeta Gullar*, publicado na *Folha de São Paulo*, em 3 de dezembro de 2011 (Cuti, 2011). A sua argumentação baseia-se na inutilidade de questionar a possibilidade de uma categoria que, de facto, já existe e é expressão de um movimento de escritores e escritoras que se autodenominam e se autointerpretam.

O autor *do Poema Sujo*, no qual compara um urubu a um negro de fraque, deve estar estranhando (estranheza é a palavra que ele emprega) que o negro não é uma simples ideia desprezível, mas um imenso número de pessoas, cuja maior parte, hoje, não come carniça, e que aqueles ainda submetidos à miséria mais miserável jamais quiseram fazer o trabalho daquela ave, e que se a “a vasta maioria dos escravos nem sequer aprendia a ler”, como diz ele, não é porque não queria. Era proibida. Há vários dispositivos legais e normas que comprovam isso. Havia uma vontade contrária. Há e sempre houve um querer coletivo negro de revolta contra a opressão racista.

Quanto a existir ou não literatura negro-brasileira, deixemos de hipocrisia. No mundo da cultura só existe o que uma vontade coletiva, ou mesmo individual, diz que sim e consegue vencer aqueles que dizem não. Foi assim com a própria

⁷⁵ Nascido em São Paulo em 1951, Cuti (cujo nome de batismo é Luís Silva) é um dos autores mais ativos nos movimentos que promovem a literatura de autoria negra (que ele define como “negro-brasileira”). É um dos fundadores do coletivo paulistano de escritores e escritoras negras Quilombhoje e da sua publicação anual, os *Cadernos Negros*. Entre as suas obras principais lembro os livros de contos *Negros em contos* (Mazza, 1996) e *Contos crespos* (Mazza, 2008) e o de poemas *Negroesia* (Mazza, 2007) (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 3: 11-29, capítulo de autoria de Margareth Soares Fonseca).

literatura brasileira e os tantos ismos que por aqui deixaram seus rastros. (Cuti, 2011, dezembro 8)

No trecho citado, Cuti mostra com um exemplo tirado da própria obra do seu interlocutor o que se entende como estereótipos sobre o sujeito negro. Tais estereótipos são fruto da heterorrepresentação, à qual os afro-brasileiros foram historicamente confinados. Também defende a existência da literatura negra, apelando a uma vontade coletiva, a um movimento de escritores e escritoras ativos na luta antirracista. É desta experiência que tiraram as ferramentas para pensar uma produção literária que libertasse negras e negros brasileiros da sua subjeção histórica, ao consentir-lhe ocupar espaços discursivos e simbólicos de que antes eram excluídos e reivindicar a sua posição de sujeitos produtores das próprias representações. Nos parágrafos seguintes, vou entrar mais em detalhe nestas questões.

Considero que, no momento em que há uma comunidade de escritores negros engajados, os quais, nas suas diferenças, acreditam na necessidade de se reconhecer num movimento que expresse em literatura o ponto de vista dos afrodescendentes, negar a possibilidade de uma literatura negra (também dita afro-brasileira ou de autoria negra)⁷⁶ é silenciar um fenómeno que, de facto, existe. Podemos contestar categorias e nomenclaturas, mas não podemos ignorar que estas respondem a exigências reais, entre as quais a construção de projetos e redes que visam abrir um espaço discursivo dentro da literatura, para sujeitos aos quais este espaço tem sido historicamente negado. Todos estes discursos têm de ser interpretados também à luz das modalidades específicas do “racismo à brasileira”, que já discuti neste trabalho (*cfr.* 2.3), bem como em relação com a força do imaginário antropofágico dentro da literatura (*cfr.* cap. 3). Tal imaginário definiu durante muito tempo as regras relativas a como se devia falar de diferença e de raça no Brasil.

Num país que construiu a sua identidade sobre uma narrativa de mestiçagem e fluidez, a operação de dar uma cor à literatura é uma operação forte. A literatura acaba por ser um campo da cultura particularmente difícil para a emergência destas questões, pelo facto de

⁷⁶ Em seguida vou analisar de perto estas três denominações. Por enquanto, vou usá-las como sinónimos para fazer referência a uma produção literária que procura a visibilidade do ponto de vista dos afrodescendentes dentro da literatura brasileira.

ser escrita e, por isso, não implicar de forma direta o corpo dos autores, que é dado como um elemento extratextual. Tudo isso aparece num contexto em que a definição de um corpo como negro é uma questão difícil também em relação às políticas públicas (*cf.* p. 63). Justamente por isso, torna-se necessário afirmar que a literatura tem cor, sendo que esta afirmação assume uma relevância política hoje dificilmente questionável.

A literatura de autoria negra (ou literatura negra, ou literatura afro-brasileira) configura-se como um movimento cultural estritamente ligado às lutas políticas da população afrodescendente e como parte fundamental da sua batalha pelo reconhecimento à representatividade dentro da sociedade brasileira e das instituições do Estado-nação. Eduardo Duarte de Assis, da Universidade Federal de Minas Gerais, escreve a este propósito:

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação do seu corpus, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. Enquanto muitos ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: [...] Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa. (Duarte, 2011: 375)

Neste trecho, o crítico sublinha um elemento fundamental: a necessidade de a crítica e a academia reconhecerem um movimento autodenominado (embora de formas diferentes) e em crescimento exponencial, parando de questionar a sua existência. Posto isso, a pergunta a fazer não é tanto se existe uma literatura afro-brasileira, mas como se configura esta literatura: quais as suas denominações, as suas propostas, os seus embates internos, pois trata-se de uma produção “múltipla e diversa”. Em seguida, vou tentar dar conta do debate sobre as características da literatura de autoria negra brasileira, analisando as diferentes categorizações e denominações. O objetivo final vai ser mostrar a forma como esta produção literária opera uma revolução na forma de pensar a identidade no Brasil, a partir da introdução do ponto de vista dos e das negras brasileiras.

Os anos ‘70 representam um ponto de não retorno para a formação de uma consciência negra na literatura. Como foi dito, nesta época nascem grupos que visam construir uma coordenação geral das ações afirmativas da população afro-brasileira, que será fundamental para a subsequente articulação nacional das escritoras e dos escritores

negros. Em seguida, vou traçar uma breve história do tema, tendo em conta dois elementos fundamentais para a construção da literatura de autoria negra como é entendida hoje: a organização em coletivos capazes de prover iniciativas e publicações independentes; as iniciativas de antologização e sistematização crítica desta produção literária.

6.1. Coletivos de escritores e editoria independente. O caso de Quilombhoje e *Cadernos Negros*

A literatura de autoria negra nasce da contestação do racismo estrutural da sociedade brasileira, que teve repercussões sobre a construção do cânone nacional e, ainda hoje, influencia a grande edição. A professora da Universidade de Brasília, Regina Dalcastagné, coordenou um estudo iniciado em 2003 que tinha por objetivo analisar a presença de personagens negros no romance brasileiro contemporâneo na sua relação com as características da autoria. Esse projeto analisou um total de 692 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014 (*cf.* Massuela, 2018, fevereiro 5). Numa entrevista concedida a Amanda Massuela, da revista *Cult*, Dalcastagné resume desta forma os resultados da pesquisa:

O perfil do romancista brasileiro publicado por grandes editoras se manteve o mesmo por pelo menos 43 anos. Ele é homem, branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo. Seus narradores, protagonistas e coadjuvantes são em sua maioria homens, também brancos, de classe média, heterossexuais e moradores de grandes cidades. (Massuela, 2018, s/ p.)

A prevalência de escritores e narradores/protagonistas homens, brancos, urbanos, sedeados nos grandes centros do Sul do país, observada pela crítica, tem consequências importantes no plano simbólico, contribuindo para traçar uma ideia geralmente difusa do que é literariamente válido. Ainda Dalcastagné:

O que essa pesquisa mostra é que quando as grandes editoras publicam livros que tratam sempre dos mesmos temas e trazem um perfil de autor muito parecido – e são esses livros que são resenhados nos jornais, que estão nas livrarias do país inteiro –, elas estão dizendo ao leitor o que é considerado literatura e quem pode ser chamado de escritor no Brasil. A presença dentro das livrarias e dos jornais é um carimbo do que é considerado literatura: se você quiser ser escritor, tem que se parecer com isso. O que é bastante perverso, principalmente quando se pensa na autoria de mulheres, de indígenas, de negros, periféricos ou pobres que estão longe deste circuito e que acreditam que têm algo a dizer, que acreditam que também podem expressar o mundo através da literatura, mas que acabam recusados de algum modo. O que está sendo dito, hoje, é que o que eles podem vir a fazer não é válido. (Massuela, 2018, s/ p.)

Neste trecho, a autora exemplifica os mecanismos através dos quais o mercado editorial substancialmente se reproduz a si próprio, ao construir, mediante as suas escolhas, modelos de avaliação da produção de escritoras e escritores. Ao fazer assim, também influencia o gosto do público e a sua percepção do valor cultural de certas leituras em lugar de outras. Tendo em conta as resistências do mercado editorial nacional à literatura de autoria negra e a prevalência dos mesmos critérios noutros ambientes institucionais, como escolas e academias, autoras e autores tiveram a necessidade de encontrar formas de auto-organização que lhes permitissem superar o bloqueio da cultura oficial.

Como foi visto, os movimentos negros estruturados e os seus canais de comunicação tiveram um papel fundamental para ligar intelectuais e construir redes territoriais que também organizassem eventos e festivais e discutissem o tema da justiça racial de um ponto de vista económico-social, ao mesmo tempo que cultural. Os coletivos de escritores são herdeiros diretos desta tradição, tendo, na sua formação, os mesmos protagonistas e os mesmos lugares de formação. Estes constituíram um instrumento de auto-organização, capaz de construir circuitos alternativos para materiais e ideias.

Vou focar-me no Quilombhoje, nascido em 1980 em São Paulo⁷⁷, que, pelo alcance e pela extensão temporal do projeto – ativo até hoje –, constitui uma das experiências mais interessantes de edição independente ligada aos movimentos negros no Brasil. A história de Quilombhoje está intrinsecamente ligada à história da principal publicação do grupo: os *Cadernos Negros*. Trata-se de uma publicação anual que coleta e edita textos de autoras e autores negros. Existem coletâneas de poemas e coletâneas de contos. O seu nascimento marca uma reviravolta dentro dos movimentos negros brasileiros, sendo que assenta as bases para a construção de uma rede nacional de autoras e autores afrodescendentes, engajados na luta antirracista, e inaugura uma fase de edição independente gerida pelos próprios autores. A publicação nasce por iniciativa do escritor Cuti e do ativista Hugo

⁷⁷ Esta informação encontra-se no site do projeto. Acedido a 12 de dezembro de 2021, em <https://www.quilombhoje.com.br/site/>.

Ferreira, aos quais se juntarão Jamu Minka, Eduardo de Oliveira e Oswaldo Camargo⁷⁸ (Oliveira, 2008: 49). Na base do projeto, está a vontade de promover a produção literária de autores e autoras negras, em luta contra o bloqueio editorial que marginalizava a sua produção.

O primeiro número dos *Cadernos* foi lançado no âmbito do Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU), em Araraquara, São Paulo. A gestão do FECONEZU estava nas mãos dos intelectuais que se reuniam em São Paulo, no Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) na rua Maria José 450, do bairro de Bixiga (cfr. Oliveira, 2008: 46-50). A ligação com São Paulo foi sempre uma característica marcante dos *Cadernos*, sendo que a capital paulista era o centro organizativo do grupo e o lugar de residência dos seus dirigentes. Apesar disso, esta publicação apresenta-se desde cedo como um projeto nacional, nascido para construir uma rede de autores que pudessem utilizar a força de uma identidade coletiva para inserir as suas obras individuais dentro de um mercado que não os contemplava.

A história da publicação, como foi dito, está ligada à do coletivo Quilombhoje. Este último nasce em 1980 como coletivo organizado de escritores que haviam animado os primeiros números dos *Cadernos Negros* e queriam criar uma estruturação que permitisse dar ressonância e consistência crítica a essa operação. Os integrantes do grupo inicial eram

⁷⁸ Jamu Minka (cujo nome de batismo é José Carlos de Andrade) nasceu no Rio de Janeiro em 1966. Foi um dos nomes de realce dentro da organização do MNU e criador do jornal militante *Árvore das Palavras* (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 2: 227-241, capítulo de autoria de Heloísa Toller Gomes). Eduardo de Oliveira (1926-2012) foi professor, poeta e político. Foi o primeiro vereador negro da cidade de São Paulo e fundador do Congresso Nacional Afro-Brasileiro (1995). É conhecido também por ter escrito o *Hino Nacional à Negritude*, que, em 2009, foi oficializado em todo o território nacional pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania da Câmara dos Deputados (Cfr. Eduardo de Oliveira. Acedido a 26 de setembro de 2021, em <https://ipeafro.org.br/personalidades/eduardo-de-oliveira/>). Oswaldo Camargo nasceu em Bragança Paulista-SP, em 1936. É célebre pelo livro de poemas *15 poemas negros* (Camargo, 1961), um trabalho pioneiro para a poesia que se autodefine como “negra”, pelo ensaio *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* (Camargo, 1967) e pelo longo conto *A descoberta do frio* (Camargo, 1979), onde “o frio” é metáfora dos efeitos do racismo na população negra do Brasil (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 2: 11-29, capítulo de autoria de Thiara Vasconcelos De Filippo).

Cuti, Oswaldo Camargo, Abelardo Rodrigues⁷⁹, Paulo Colina⁸⁰ e o escritor argentino Mário Jorge Lescano (cfr. Cuti, 2010: 125).⁸¹ Quilombhoje foi um dos contextos em que se construiu o debate sobre a literatura de autoria negra. Em particular, foi um lugar em que os próprios escritores puderam tomar a palavra para explicar a sua literatura e contribuir para o desenvolvimento de uma crítica literária engajada, que pusesse em discussão a posição distanciada do trabalho científico. Nesse aspeto, um evento importante foi a publicação, em 1985, do livro *Reflexões: sobre a literatura afro-brasileira*, da autoria do coletivo, publicado pelo Conselho de Desenvolvimento e Participação da Comunidade Negra de São Paulo (Quilombhoje, 1985). Essa obra é uma coletânea de ensaios de autores diferentes. Representa um momento de autorreflexão das autoras e dos autores do Quilombhoje e um ponto de partida para a construção da literatura negra como campo de estudo específico. Na introdução ao texto, Cuti escreve:

[...] Quando o Quilombhoje foi criado, sua atuação não tinha sido delineada. A experiência com as discussões, rodas de poemas e outras atividades, a saída e entrada de pessoas, deu-nos uma perspectiva mais nítida. Resultado desse caminhar, este livro não se propõe a ser começo nem fim. É parte de uma luta que nos transcende, pois teve início muito antes e vai continuar depois de nós. (Quilombhoje, 1985: 13-14)

Nestas palavras, emerge a atitude engajada de Quilombhoje, nascido para promover a obra de escritoras e escritores negros, mas, ao mesmo tempo, para construir e afirmar um ponto de vista negro militante, capaz de utilizar os meios literários para fomentar um processo mais geral de discussão dos pressupostos racistas da cultura nacional e da sociedade

⁷⁹ Abelardo Rodrigues nasceu em Monte Azul Paulista-SP, em 1952. Participou em antologias e publicou um livro de poemas inteiramente de sua autoria, intitulado *Memória da noite* (Gráfica Central, 1978) (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 3: 123-134, capítulo de autoria de Eduardo de Assis Duarte e Luiz Henrique Silva de Oliveira).

⁸⁰ Paulo Colina nasceu em Colina-SP, em 1950, e morreu em São Paulo, em 1999. Entre as suas obras mais importantes, lembro os livros de poemas *Plano de vôo* (Roswitha Kempf, 1984), *A noite não pede licença* (Roswitha Kempf, 1987) e *Todo o fogo da luta* (João Scortecchi, 1989) (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 2: 410-426, capítulo de autoria de Eduardo de Assis Duarte).

⁸¹ No seu livro *Literatura negro-brasileira*, Cuti especifica que a relação entre Quilombhoje e *Cadernos Negros* se efetivou só em 1983, quando o grupo era formado por Cuti, Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto, Márcio Barosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sonia Fátima Conceição e Vera Lúcia Alves (cfr. Cuti, 2010: 129).

brasileira em geral. Na base do trabalho de Quilombhoje está a busca de uma relação entre literatura e consciência negra.

Dentro do grupo, as posições não foram sempre unívocas e levaram a embates importantes, sobretudo acerca da relação entre pesquisa estética e ação política. Por outras palavras, um projeto literário surgido com uma componente militante tão predominante devia confrontar-se com o espinhoso problema da qualidade estética dos textos. Contrapunham-se defensores de uma atitude radicalmente aberta e com vontade de abarcar vozes diferentes por estilo e maturidade da escrita e defensores de uma atitude mais restritiva, que não aceitasse subordinar o elemento da literariedade ao da luta política. Em particular, o tema do compromisso com a “verdade”, afirmado em vários momentos dentro das páginas teóricas dos *Cadernos Negros*, gera repercussões importantes nas discussões de estética que atravessam o campo da literatura de autoria negra (cfr. Oliveira, 2008: 50-70). Na apresentação do terceiro número dos *Cadernos*, lemos:

Cadernos Negros marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as ideias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. As diferenças de estilo, concepções de literatura, forma, nada disso pode mais ser um muro erguido entre aqueles que encontraram na poesia um meio de expressão negra. Aqui se trata de legítima defesa dos valores do povo negro. A poesia como verdade, testemunha do nosso tempo. (apud Oliveira, 2008: 56)

Neste prefácio, assinado coletivamente, emerge a vontade de construir um grupo coeso apesar das diferenças dos autores singulares, também à custa de pôr em segundo plano problemáticas eminentemente literárias como o estilo e a poética. Na mesma linha, na apresentação do número 5, Lélia Gonzalez afirma: “Afinal, a voz do poeta é fala do sujeito, com metáforas, ela diz muito além do que a consciência (dominante) se esforça por afirmar e fazer crer, justamente porque seu compromisso essencial é com a verdade” (apud Oliveira, 2008: 72).

O que se releva aqui é um compromisso dos escritores dos *Cadernos* com a realidade social vivida pelos negros e negras brasileiras. A “verdade” aqui em agenda tem a ver com a emergência de um ponto de vista silenciado, que, ao levantar a sua voz, complexifica a representação da sociedade brasileira, revelando aspetos deixados de lado pelas narrativas

oficiais. Resta o facto de tal compromisso vir a gerar conflitos no momento de refletir a sua tradução num plano propriamente estético. Na Introdução a *Reflexões*, Cuti escreve:

Em 1978 surgiram os “Cadernos Negros”, primeira tentativa de agrupamento, de literatos e aspirantes, em torno de uma publicação coletiva, já em seu quinto número alternando poesia e prosa. Os nomes aumentam e a aproximação se efetua, e com ela, os debates. Surge a questão da qualidade: conflito! É o momento da busca dramática do reconhecimento público que compense tantos sacrifícios (o rompimento com a auto-censura, o custeio das edições ou peregrinações às editoras, e também venda dos livros). (Quilombhoje, 1985: 22)

Emerge aqui a vontade de alguns escritores dos *Cadernos* de procurar um reconhecimento público que está intimamente ligado a uma atenção maior às qualidades estético-literárias dos textos publicados.

Vários escritores e críticos têm criticado o estilo de muitas das obras contidas nos *Cadernos*. Entre eles, Zilá Bernd, em *Negritude e América Latina* ataca “o tom de panfleto, dominante em muitos trabalhos”, o qual, segundo a autora, “sufoca a linguagem poética que, construindo-se com uma intencionalidade ideológica muito precisa, acaba configurando-se como repetitiva e redundante” (Bernd, 1987: 130). Nesta mesma linha, o próprio poeta e organizador dos *Cadernos*, Oswaldo Camargo, em *O negro escrito*, critica alguns escritores do grupo por serem demasiado denotativos (*cf.* Camargo, 1987: 103).

O próprio Cuti teve conflitos com o Quilombhoje relativamente ao tema da qualidade literária dos textos dos *Cadernos* e da relação entre criação individual e pautas coletivas nos autores negros. Estes conflitos levaram-no, em última instância, ao afastamento do coletivo e do projeto dos *Cadernos Negros*. De um modo mais geral, Cuti sentia-se desconfortável pela falta de uma dimensão empresarial propriamente dita no interior do projeto, segundo ele demasiado vinculado às instituições. Tudo isso demonstrava, de facto, uma predominância do elemento propriamente político sobre o elemento editorial e condenava a literatura negra a um papel marginal dentro da literatura (*cf.* Silva, 2011: 354). Estas discussões levaram muitos dos integrantes iniciais de Quilombhoje a afastar-se

do projeto e tentar seguir a sua atividade noutros grupos ou dedicando-se exclusivamente à produção individual.⁸²

O trabalho do Quilombhoje e dos *Cadernos Negros* continua até hoje sob a direção de Márcio Barbosa⁸³ e Esmeralda Ribeiro⁸⁴. Apesar dos conflitos de ideias e das passagens de testemunho entre os seus integrantes, o projeto tem conseguido manter a vitalidade ao longo de quase meio século. A capacidade de auto-organização mostrada por autoras e autores negros tem conseguido, pouco a pouco, furar o muro editorial, ao construir mercados independentes que estão a começar a impor-se no território nacional. Autores que hoje têm uma visibilidade individual estrearam-se nos *Cadernos*. É o caso de Conceição Evaristo, que publicou o seu primeiro poema nos *Cadernos Negros* em 1990 (Machado, 2014b: 244).

A abordagem militante de Quilombhoje tem constituído, em muitos casos, uma caixa rígida para o desenvolvimento das singularidades dos autores, que acabam por se perder dentro da dimensão coletiva do projeto. Apesar disso, a atitude democrática da publicação, que dá espaço a autores afirmados ao lado de jovens desconhecidos, tem contribuído de forma excelente para a perceção da existência de um fenómeno amplo de tomada de palavras de autoras e autores afrodescendentes. Se o mercado *mainstream* procura encontrar símbolos (o que tem acontecido com Conceição Evaristo ou Carolina Maria de Jesus⁸⁵), as

⁸² Em contraposição à pretensa homogeneidade de Quilombhoje nasceu Criação Crioula, Nu Elefante Branco, publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 1987, e resultado do I Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros, realizado entre 6 e 8 de setembro de 1985, na Faculdade do Ipiranga, na capital paulista (cfr. Silva, 2011, 67-68).

⁸³ Márcio Barbosa nasceu em São Paulo, em 1959. É escritor, ensaísta e militante do Movimento Negro Unificado. Escreveu poemas e contos em vários números dos *Cadernos Negros* e uma obra de autoria singular, *Paixões crioulas* (Quilombhoje, 1987) (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 3: 303-318, capítulo de autoria de Heloísa Toller Gomes).

⁸⁴ Esmeralda Ribeiro nasceu em São Paulo, em 1958. Jornalista de profissão, publicou vários contos nos *Cadernos Negros* e o livro de contos de sua autoria *malungos e milongas* (Quilombhoje, 1988). Também publicou o livro infantil *Orukomi – meu nome* (Quilombhoje, 2008, ilustrações de Edimilson Quirino dos Reis) (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 3: 277-291, capítulo de autoria de Maria José Somerlate Barbosa).

⁸⁵ Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento (Minas Gerais) em 1914 e morreu em Parelheiros-S.P., em 1977. Moradora da favela de Canindé em São Paulo, escrevia um diário que, nos anos '50 do século XX, atraiu a atenção do jornalista Audálio Dantas, o que levou à publicação de reportagens sobre a autora nos jornais *Folha da Noite* e *O Cruzeiro*. Em 1960, a Livraria Francisco transformou o diário num livro com o título *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. A produção de Carolina Maria de Jesus, na realidade, vai muito além desta obra, incluindo, contos, poemas, romances. Lembro *Casa de alvenaria: diário de uma ex-*

iniciativas coletivas procuram mostrar que, atrás dos grandes nomes que conseguiram impor a sua presença no mercado nacional, existe um terreno fértil feito de debates e trocas.

Faz sentido afirmar, para concluir, que pela conformação da linha da cor no Brasil, autoras e autores negros brasileiros são, em muitos casos, sensíveis a questões relativas à classe. Nos últimos anos, a intensificação do debate sobre a literatura de autoria negra tem sido acompanhada pela construção de iniciativas de valorização da cultura produzida nas periferias das grandes metrópoles. Em São Paulo, destaca-se o projeto Cooperifa, nascido em 2001 com uma semana de iniciativas que se inspirava na Semana de Arte Moderna e pretendia construir uma revolução comparável dentro das letras nacionais, a partir das margens da sociedade e da cultura nacional. O evento foi emblematicamente lançado através da escrita de um *Manifesto da Antropofagia Periférica*, pelo paulistano Sérgio Vaz. A partir daí, o bar do Zé Batidão, no bairro do Jardim Guarujá, na periferia de São Paulo, converteu-se em teatro de uma série de saraus, em que poetas moradores da periferia podiam dar a conhecer as suas obras (cfr. Fernandez, 2019a). Vários estudos têm sublinhado os contactos entre literatura de autoria negra e a literatura chamada “periférica”, facilitados pelo facto de alguns autores circularem entre os dois âmbitos. Lembre-se, em particular, o livro de Mário Augusto Medeiros da Silva, *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)* (Silva, 2011), resultado da sua pesquisa de doutoramento na UNICAMP. Como foi dito, os eixos da classe e da raça encontram-se nas periferias urbanas das grandes metrópoles brasileiras (em que os bairros de classe alta são tendencialmente brancos, enquanto periferias e favelas são maioritariamente negras). Apesar disso, os dois fenómenos permanecem distintos, sobretudo devido ao facto de a literatura de autoria negra ter procurado demarcar-se da identificação direta com os temas da periferia. Embora muitos autores negros sejam

-favelada (Livraria Francisco Alves/Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1961) e *Diário de Bitita* (Nova Fronteira, 1986. (cfr. Duarte & Fonseca, 2011, vol. 2: 439-458, capítulo de autoria de Marisa Lajolo). A professora e pesquisadora Raffaella Fernandez está a desenvolver um trabalho fundamental para valorizar a figura de Carolina Maria de Jesus enquanto escritora prolífica, libertando-a do estereótipo da favelada, “catadora de lixo”, ao qual foi reduzida pelos média no momento da sua descoberta. Sobre estes temas veja-se *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*, de Raffaella Fernandez (Fernandez, 2018).

originários de favelas e periferias, isso não pode ser dito de todos. Por essa razão, escolhi manter distintos os dois campos, concentrando-me sobre a literatura de autoria negra. Esta última, graças a uma série de iniciativas de sistematização crítica, começa a constituir-se enquanto campo específico dentro da literatura brasileira e também como ferramenta estético-epistemológica que põe em discussão o cânone literário e a sua relação com as narrativas que contribuíram para a construção da identidade nacional.

6.2. Sistematização crítica e antologias

Uma etapa fundamental no processo de construção de uma literatura de autoria negra, como campo específico de estudo e de atuação literária, é constituída pela criação de antologias *a posteriori* e de trabalhos críticos que visam dar uma interpretação panorâmica do fenómeno. Por antologias *a posteriori*, entendo trabalhos que visam juntar escritos já editados. Esta antologização, de facto, ao cumprir uma escolha de qualidade e representatividade, contribui para a construção de um cânone. Tendo em conta os significados complexos e problemáticos que se mobilizam em torno da ideia de literatura de autoria negra, o estabelecimento de *corpus* textuais tem sido fundamental para compreender um fenómeno que, por estar ainda em curso, escapa às possibilidades de sistematização. Ao lado das antologias, os trabalhos que tratam do tema na sua complexidade também contribuem para a definição de um âmbito de interesse científico, o que tem importantes repercussões no campo da difusão e valorização desta literatura.

Antes dos anos '70 do século XX – o início do período de renascença dos movimentos negros no Brasil – já tinha havido tentativas de abordar o assunto de uma literatura que exprimisse o ponto de vista dos negros brasileiros. Tratava-se, na maioria, de textos estrangeiros, que, mais do que falar numa literatura brasileira de autoria negra, explicavam os motivos da sua ausência, através da comparação com o que acontecia nos Estados Unidos. Entre estas

tentativas lembro o estudo do pesquisador francês Roger Bastide: *A Poesia Afro-Brasileira* (1943).⁸⁶

Aos cantos religiosos e aos cantos do trabalho dos negros norte-americanos sucedeu uma poesia culta que encarna, esplendidamente, o gênio da raça. E ninguém contesta que teria sido impossível essa poesia, sem a existência de uma linha de cor, afastando sistematicamente o africano do convívio dos brancos, e à qual ela deve seu extraordinário poder de sedução. [...] É inteiramente diferente a situação no Brasil onde não existem barreiras legais entre cidadãos desta ou daquela cor. Este fato, por isso mesmo justo e louvável, impede conflitos de que resultariam valores novos, e poderia ser apontado como um dos principais empecilhos à eclosão de uma poesia original afro-brasileira. (Bastide, 1973: 10)

Deixando de lado a questão do essencialismo implicado pela expressão “gênio da raça”, é de ressaltar que a comparação com os Estados Unidos clarifica a questão do papel da mestiçagem e da ideologia nacional nela fundada de dificultar a emergência de uma especificidade afro-brasileira na literatura.

No prefácio de Florestan Fernandes a uma obra de 1961, ou seja, *15 poemas negros*, de Oswaldo Camargo, (Camargo, 1961), verificamos que o autor, ao apresentar a novidade da poesia de Camargo, continua a expressar uma opinião negativa sobre a relação entre literatura e autoria negra no Brasil:

[...] os “poetas negros” do Brasil caem, grosso modo, em duas categorias extremas. Ou são réplicas empobrecidas do “poetastro branco” ou são exceções que confirmam a regra, ou seja, episódios raros na história de uma literatura de brancos para brancos, o que se poderia exemplificar, em relação à poesia, com uma figura conhecida como a de um Cruz e Souza. Não existe uma vitória autêntica sobre o meio. A “inteligência negra” é tragada e destruída, inapelavelmente, antes de revelar toda a sua seiva, como se não importasse para o destino intelectual da Nação. (Camargo, 1961: 10)

Esta forma de pensar é um reflexo da falta de um debate profundo e partilhado sobre estes temas, o que será construído só posteriormente. Nesta fase, não havia ainda um movimento de escritoras e escritores negros engajados que tentassem ocupar em conjunto espaços historicamente negados à expressão do seu ponto de vista sobre o mundo. O que havia era uma história da literatura nacional feita em grande parte por homens brancos, com importantes exceções reconhecidas, como Cruz e Sousa, e grandes silêncios, como

⁸⁶ A Roger Bastide também devemos *Estereótipos de Negros Através da Literatura Brasileira* (1953) e *A Imprensa Negra do Estado de São Paulo* (1951) (cfr. Bastide, 1973).

Machado de Assis, por muito tempo representado como branco (*cf.* Duarte, 2016). Mário de Andrade, apesar de ser fenotipicamente mestiço não é mencionado como autor negro em nenhuma das antologias consultadas. Os estudos pioneiros sobre a literatura dos afro-brasileiros são caracterizados por uma retórica da falta. Interrogam-se sobre a escassez de obras literárias de autoria de pessoas negras e salientam a visão estereotipada dos negros brasileiros que aparece na maioria dos textos.

Ainda em 1983, David Brookshaw, autor de *Raça & Cor na Literatura Brasileira*, uma pedra fundamental neste âmbito, falava da falta de um ponto de vista negro empoderado e empoderador, dentro da literatura brasileira, com estas palavras:

Concluindo, vale a pena observar-se mais uma vez que a presença de escritores negros de prosa na tradição literária brasileira não coincide automaticamente com as tendências de nacionalismo cultural-africano. Tal como no caso da poesia, são os escritores brancos que tendem a cultivar o popular e não os afro-brasileiros. Na verdade, como foi observado no capítulo anterior, a publicidade dada à cultura popular confirma todos os estereótipos de que os intelectuais afro-brasileiros tentam libertar-se [...] Na maioria das vezes, quando um escritor afro-brasileiro pega a caneta para escrever um romance, ele poderá fazê-lo para estudar os mesmos temas que um escritor branco estudaria, caso em que estará deliberada ou instintivamente evitando publicar algo que revela sua identidade racial.[...] Ele também pode querer descrever a experiência de ser negro, tendo de tratar com as contradições da linha de comportamento. (Brookshaw, 1983: 221-222)

O autor reflete sobre a ausência do que ele define como “nacionalismo cultural africano” na literatura brasileira. Tendo em mente a situação dos Estados Unidos, quer ressaltar a falta de um movimento abrangente de escritores e escritoras afro-brasileiros, engajados na construção de uma identidade coletiva. Considera que os autores negros do país têm sido levados, na maioria dos casos, a silenciar a sua experiência do racismo para serem mais bem aceitos dentro de um âmbito cultural excludente. Brookshaw escreve pouco depois da renascença dos movimentos negros de finais dos anos ‘70 e do nascimento dos primeiros coletivos de escritores negros. Os tempos não estavam ainda maduros para uma avaliação crítica do presente.

Hoje, como dissemos, a situação geral é ainda marcada por uma prevalência do perfil do autor branco de classe média alta e os personagens negros são ainda representados mediante estereótipos. Apesar disso, é inegável que estamos num processo de mudança profunda, inaugurado graças ao trabalho dos coletivos de escritores negros e às iniciativas de edição independente de que falei no capítulo precedente. No aprofundar deste

processo, a academia tem tido um papel importante, tanto na crítica propriamente dita, quanto na escolha dos textos, que se dá através das antologias.⁸⁷ A atividade de antologização e de crítica da literatura de autoria negra atua juntamente com as iniciativas editoriais independentes, mas num plano diferente. Se a edição permite a circulação das obras, a crítica, que se dá em grande parte dentro do ambiente acadêmico, legitima esta literatura como campo específico do conhecimento literário e reconhece o valor da sua reflexão teórica dentro das instituições tradicionais do saber.

A questão fundamental e a mais controversa, levantada por estas operações, é relativa a como analisar o passado à luz das aquisições do presente. Por outras palavras, se é mais fácil incluir, num *corpus* de literatura de autoria negra, autores vivos (que podem posicionar-se ou não dentro deste horizonte), o discurso fica mais complexo quando se trata de colocar rótulos em autores do passado. Machado de Assis é o exemplo mais icônico desta dificuldade. Ele era mestiço, mas perfeitamente integrado nas classes altas cariocas de finais do século XIX, marcadamente brancas. Eduardo Duarte de Assis tem trabalhado para desconstruir a sua imagem enquanto escritor “branqueado”, ao revelar lugares da sua obra em que o autor mostra ter consciência das desigualdades raciais e ao interpretar o seu célebre sarcasmo como produto da não pertença aos ambientes do poder que sempre frequentou (*cfr.* Duarte, 2016). No que diz respeito a Mário de Andrade – como foi dito –, é geralmente deixado de fora pelas tentativas de reinterpretação do cânone feitas pelos críticos da literatura de autoria negra. Recentemente, houve algumas raras tentativas de analisar a representação do negro nas obras do grande escritor paulistano, para resgatar

⁸⁷ Entre as antologias de literatura brasileira de autoria negra lembro: *Poesia negra brasileira: antologia* organizada por Zilá Bernd (Bernd, 1992), *Terra de palavras*, organizada por Fernanda Felisberto (Felisberto, 2006) – com textos também de outros autores da diáspora africana – e as antologias bilingues português/alemão *Schwarze Poesie/ Poesia Negra* (Augel 1988) e *Schwarze Prosa/ Prosa Negra* (1993), organizadas por Moema Parente Augel e Johannes Augel.

Uma menção especial é merecida pela antologia *Enfim... nós; Finally...us: escritoras negras brasileiras contemporâneas; contemporary black Brazilian women writers*, organizada por Miriam Alves, traduzida para o inglês por Carolyn R. Durham (Alves & Durham, 1995). Esta antologia é fruto de uma tomada de consciência coletiva de autoras negras ativas nos movimentos de escritores negros, especialmente Quilombhoje, e responde a exigências interseccionais.

uma consciência das formas do racismo à brasileira.⁸⁸ Apesar disso, o grande modernista permanece demasiado ligado à construção da retórica da mestiçagem e daquele pensamento da ambiguidade que vimos ser típico do “pensamento social brasileiro”, sobretudo no que concerne ao seu maior romance: *Macunaíma*. Isso tem impedido uma sua consideração mais profunda à luz das aquisições do debate sobre o cânone que está a ser levado a cabo pelos escritores e investigadores da literatura de autoria negra.

Resumindo, o ato de pôr etiquetas modernas em autores do passado é problemático em si, mas tem de ser entendido dentro de um debate de cunho epistemológico. Reinterpretar o passado à luz das aquisições dos movimentos negros contemporâneos tem sido uma forma de operar uma revisão da história nacional de modo decolonial. É, de facto, uma leitura contrapontual de narrativas não contemporâneas entre elas, mas todas ainda vivas dentro da sociedade atual. As antologias e os trabalhos críticos que tentam construir panorâmicas do estado do debate respondem a estas exigências: são, de facto, instrumentos para operar uma sociologia das ausências e das emergências (*cf.* pp. 13-14).

A antologia que tem marcado mais profundamente este campo de estudos é *Literatura e afrodescendência no Brasil*, organizada por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca e publicada pela primeira vez em 2011 (Duarte & Fonseca, 2011). O livro é organizado em quatro volumes, respetivamente intitulados: *Precursores*, *Consolidação*, *Contemporaneidade* e *História, teoria, polémica*. Nos primeiros três volumes, a uma parte teórica sobre cada autor (cada uma realizada por um crítico diferente), acrescenta-se uma breve escolha de poemas e excertos de textos narrativos. O quarto volume é uma coletânea de textos analíticos, dividido numa parte de depoimentos e numa de ensaios críticos. Este último volume representa, de facto, uma suma do debate sobre as categorizações e características da literatura de autoria negra. Dá conta dos conflitos de ideias e das diferentes posturas de autoras e autores de uma forma que, se não exaustiva, com certeza respeitosa da multiplicidade que marca este campo de estudos. Em síntese, *Literatura e afrodescendência no Brasil* representa um dos maiores esforços de sistematização de um

⁸⁸ Veja-se por exemplo *Sambas insonhados: o negro na perspectiva de Mário de Andrade*, de Angela Grillo (Grillo, 2016).

argumento ainda em definição e contribuiu para acelerar o processo de reconhecimento deste âmbito literário dentro das universidades brasileiras.⁸⁹ Esta obra também dá conta do debate sobre a categorização desta literatura e sobre os elementos que permitem inserir um autor e uma obra dentro de uma categoria ou outra. Como no caso dos *Cadernos Negros* e de outras iniciativas independentes, antologias como a da UFMG têm tido a capacidade de mostrar a literatura de autoria negra como um campo vasto, feito de influxos e debates contínuos, e opor-se às modalidades do *mainstream*, que tenta encontrar casos singulares.

6.3. Literatura negra, de autoria negra ou afro-brasileira?

O debate crítico sobre a literatura de autoria negra tem tentado, antes de tudo, definir e nomear o campo de pesquisa em questão. No título desta tese, escolhi utilizar a fórmula “literatura de autoria negra”, sendo esta a mais neutral, para não me posicionar excessivamente numa discussão terminológica muito viva, mas na qual o meu lugar de fala me impõe cautela. Como pesquisadora branca e europeia, engajada com este tipo de literatura, considero fundamental respeitar todas as categorizações que as escritoras e escritores negros afro-brasileiros escolheram utilizar. Usarei, tanto quanto possível, todos os termos e as expressões que sublinham aspetos relevantes da questão, exprimindo-me em relação a estes, mas sem deslegitimar o processo de autorreflexão que autoras e autores negros estão a desenvolver há anos para dar conta das suas escolhas estéticas e políticas. Neste ponto, considero útil explicar as definições mais correntes e os critérios de categorização consequentes. Tem de ser dito, preliminarmente, que o debate envolve tanto escritores como críticos, tanto negros como brancos. Ainda assim, nasce do engajamento das escritoras e escritores negros e do seu esforço de autodenominação, sem o qual é impossível entender o campo literário em análise. O protagonismo negro e a relação com as reivindicações dos movimentos antirracistas da população afrodescendente são elementos imprescindíveis de uma produção literária que nasce como ocupação de

⁸⁹ Ao trabalho em forma de livro de capa dura acompanha-se o site internet *Literafro*.

espaço (o espaço da literatura como espaço do poder) por sujeitos historicamente mantidos à margem da sociedade e condenados à heterorrepresentação.

A literatura de autoria negra contemporânea difere da de épocas anteriores por ser consequência de um processo de politização da população afrodescendente e da estruturação, no país, de um movimento negro forte e coeso. Já mencionei que 1978 marca o nascimento do Movimento Negro Unificado e a saída do primeiro número dos *Cadernos Negros*. Tal publicação consolida uma rede de escritores ativa nacionalmente e que constitui o esqueleto do debate sobre esta literatura. Emblematicamente os *Cadernos Negros*, a partir do volume 18 (1989), vêm com o subtítulo: *poemas (ou contos) afro-brasileiros* – mesmo se alguns dos mais importantes integrantes do Quilombhoje (Cuti, Miriam Alves, Márcio Barbosa) têm-se posicionado de forma forte pela categoria de “literatura negra” (ou “negro-brasileira”). Acerca da preferência por “literatura negra” (ou “negro-brasileira”) ou por “literatura afro-brasileira”, vou discutir as posições de alguns dos maiores defensores de uma e da outra escolha.

Eduardo de Assis Duarte, curador de *Literatura e afrodescendência no Brasil*, defende o uso da categoria “afro-brasileira”, porque mais inclusiva e capaz de dar conta da confusão classificatória gerada pela mestiçagem brasileira, apesar de estar consciente das problemáticas associadas a este imaginário.

Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e linguística, religiosa e cultural. [...] É certo que, por abraçarem toda a gama de variações fenotípicas inerentes à mestiçagem, termos como afro-brasileiro ou afrodescendente trazem em si o risco de assumirem sentido homólogo ao do signo “pardo”, tão presente nas estatísticas do IBGE, quando execrado pelos fundamentalistas do orgulho racial traduzido no slogan “100% negro”.

Deixando de lado polêmica de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Appiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções providas unicamente do Atlântico Negro. (Duarte, 2011: 381-382)

O argumento de Duarte de Assis baseia-se em dois elementos: a importância de reconhecer a mestiçagem da sociedade brasileira, mesmo que conscientes dos ínsitos na interpretação que lhe foi dada historicamente; a crítica do essencialismo ligado a uma certa ideia de negritude e ao ideal de África nela implicado (uma África vista como uma nação e não um continente). Neste excerto, há uma certa ambiguidade entre “negro” e “africano”, sendo

que, no meu parecer, a reivindicação do ser negro não passa necessariamente pela reivindicação da africanidade, como vimos nos parágrafos precedentes e como aparece nos argumentos dos escritores e das escritoras que são a favor da categoria “literatura negra” (ou “negro-brasileira”), que vão ser mostrados em seguida.

Eduardo de Assis Duarte afirma que a literatura que chama de “afro-brasileira” se reconhece pela presença, em conjunto, de quatro critérios:

1. A temática, que trataria da experiência do ser negro no Brasil;
2. A autoria, que tem que ser negra ou mestiça;
3. O ponto de vista, que marca a adesão a uma tradição específica entendida como afro-brasileira;
4. A linguagem, dotada de marcas de discursividade específica, que remetem para heranças linguístico-culturais africanas (*cf.* Duarte, 2011: 375-404).

O crítico elabora estas categorias a partir da superação do argumento de Zilá Bernd, hegemónico numa primeira fase crítica. A investigadora considerava o critério discursivo como o único válido para decidir o que pode ser considerado literatura afro-brasileira. Por outras palavras, existiria literatura negra onde há um eu enunciador que se quer negro, ou seja, que quer atingir um repertório de formas, temáticas, estilos de enunciação que remetem para uma cultura afro-brasileira (considerada uma cultura específica dentro da cultura nacional) e que quer desconstruir as representações convencionais e estigmatizantes do negro e a folclorização dos elementos culturais de herança africana no Brasil (*cf.* Bernd, 1987). A posição de Zilá Bernd tem dificuldades evidentes, sendo que pretende dar aos negros brasileiros a posição de sujeitos, prescindindo do facto de serem eles próprios a falar sobre si. No que me concerne, considero que pensar um ponto de vista negro que pode ser apropriado também pelos brancos cai em essencialismos piores do que aqueles dos quais quer escapar, sendo que se baseia numa ideia de negritude abstrata, que prescinde da materialidade dos corpos e da sua repercussão no plano das relações sociais. Como na teoria do *standpoint* e do lugar de fala, na literatura de autoria negra, o corpo do autor marca as suas experiências e influi na sua perceção do real. Isto não quer dizer que os escritores negros escrevam todos sobre os mesmos temas e com o mesmo estilo, mas que há uma busca comum para construir referenciais culturais próprios, capazes de dar

conta de uma situação social partilhada, a partir do interior, uma situação que se quer comunicável de uma forma empoderadora.

Entre os principais defensores da categoria de “negro” em lugar de “afro”, merece destaque Cuti, que opta pela categoria de “literatura negro-brasileira”. Defende que “Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira” (Cuti, 2010: 35). Há aqui uma preocupação de desvincular os escritores negros brasileiros de uma suposta adesão a tradições africanas para afirmar a necessidade de refletir sobre a sua colocação dentro do sistema literário nacional. Ainda Cuti:

Destacá-la [a literatura negro-brasileira] é revelar o que o Brasil esconde de si mesmo pela ação do racismo do qual a cultura nacional está impregnada, como também alertar para o como a reação escrita de uma identidade subjugada redundou e redundará na prática de formas que atendem não ao chamado de uma herança africana mas à necessidade de uma ruptura com o processo de alienação que o racismo provoca. (Cuti, 2010: 37)

O que caracterizaria a literatura negro-brasileira, segundo Cuti, é a experiência de ser negro no Brasil, e não a ligação com a África. O objetivo destes escritores e escritoras seria romper com a alienação produzida nos negros e negras do Brasil por um racismo insidioso e mascarado.

Além disso, Cuti sublinha a ambiguidade do conceito de “afro-brasileiros”, capaz de abarcar também sujeitos que não são fenotipicamente negros e que, portanto, não sofrem racismo. Nas palavras do autor:

O critério de cor da pele dos autores, em se tratando de texto escrito, em que medida é importante, considerando que “afro” não implica necessariamente ser negro? O referido prefixo abriga não negros (mestiços e brancos), portanto, pessoas a quem o racismo não atinge, para as quais a identidade da herança africana não está no corpo, portanto não passa pela experiência em face da discriminação racial. (Cuti, 2010: 37)

Segundo Cuti, a experiência de ter um corpo negro, socialmente considerado como tal e por isso estigmatizado, é um pressuposto fundamental para escrever “literatura negra”. Porém não é suficiente; é necessário reconhecer-se como negros, querer-se negros. Por outras palavras, é necessária uma “consciência negra”.

Identificar-se com essa palavra [negro] é comprometer a sua consciência na luta antirracista, é estar atento aos preconceitos e à consequente cristalização de estereótipos, é dar mais ênfase à criação diaspórica do que à origem de seus

produtores ou o teor de melanina em suas peles. Não há cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana (de qual país?). (Cuti, 2010: 44)

Resumindo, segundo Cuti, a literatura negra do Brasil é uma literatura negro-brasileira, no sentido de ser a literatura de quem sofre racismo na sociedade brasileira. Procura-se uma identidade diaspórica, diferente das identidades culturais do continente africano, consciente de ter características específicas, devido à forma como o colonialismo e a escravização das povoações africanas se deram no Brasil e como tais populações e os seus descendentes conseguiram articular estratégias de resistência. Um elemento fundamental a ser tematizado é a dificuldade de reconhecimento mútuo entre as pessoas negras brasileiras, que dificultou historicamente a elaboração de respostas coletivas. Identificar-se, posicionar-se, definir-se serão, portanto, ações fundamentais para escritores e escritoras que seguem esta perspectiva teórica.

A ideia do primado da “consciência” (o querer-se negro) na literatura contemporânea de autoria negra estava já presente em Zilá Bernd, mas, sendo aplicável também a escritores e pesquisadores brancos, acabava no paradoxo de uma tomada de palavra da população afrodescendente que podia ser, mais uma vez, delegada noutros. Cuti afirma, pelo contrário, a importância fundamental da operação de apropriação do discurso literário pelos sujeitos que vivem na sua pele o racismo e a desautorização da fala que esse implica.

Nesta linha, vem a opinião de Márcio Barbosa, hoje diretor de Quilombhoje, com Esmeralda Ribeiro. Num depoimento contido em *Literatura e afrodescendência no Brasil* (Duarte & Fonseca, 2011, vol. 4: 71-85), identifica o papel da literatura negra em inverter os desejos de branqueamento associados a uma certa ideia de mestiçagem.

Na elite brasileira, você encontra muitos mulatos, muita miscigenação, mas as pessoas querem se considerar como descendentes de europeus, querem se considerar brancas. Para mim isso é um conceito político, uma postura política, assim como o Movimento Negro gera uma outra postura, que é de você se considerar negro. Isso é uma tomada de consciência, uma atitude que tem a ver com a concepção de mundo do indivíduo, com o modo como ele encara a sociedade brasileira, determinando de que lado quer ficar. O indivíduo pode ser negro, fechar os olhos à discriminação e dizer: “eu não sou negro, eu ou moreno, eu sou mulatinho, eu sou moreno jambo”; ou se assumir como negro e falar: “sou negro, acho que existe racismo e vou lutar contra essa discriminação.” (Duarte & Fonseca, 2011, vol. 4, 71-85: 72-73)

Barbosa reflete sobre os desejos de identificação com os brancos gerados nos mestiços pelo racismo brasileiro (*cf.* 2.3) Um dos objetivos principais da literatura de autoria negra – como dos movimentos negros do país – é inverter esta identificação, ao proclamar a

necessidade política de os mestiços que sofrem de racismo se autodeclararem negros. Isto permite a construção de uma frente comum de luta capaz de neutralizar o poder desmobilizador da narrativa lusotropicalista e da sua ideia de mestiçagem.

Não adianta falar que o cara é afrodescendente, que o cara é negro, de pensar-se negro e tomar uma posição. Em resumo: a questão da consciência. Há uma peça do Cuti que falava “mulato é negro”. Mas não é, se não quiser ser. O nosso país permite e até valoriza essa ambiguidade. (Duarte & Fonseca, 2011, vol. 4, 71-85: 81)

Volta aqui a forma de pensar da consciência negra brasileira: a importância de se dizerem politicamente negros, para contrastar com uma retórica de diluição das diferenças que contribuiu para a difusão do racismo (cfr. 5.2). Esta releitura está na base do presente trabalho, sendo que a literatura de autoria negra é utilizada como referencial epistemológico para questionar o imaginário mestiço e antropofágico até hoje culturalmente hegemónico do Brasil.

No que respeita à expressão “literatura de autoria negra”, esta é normalmente associada a uma posição menos radical. É usada, entre outros, pela escritora Cidinha da Silva. Num artigo intitulado *Um tigre não anuncia sua tigridade, ele ataca*, ela retoma a controversa afirmação de Wole Soyinka, para criticar as limitações impostas à literatura de autoria negra contemporânea.

Dado esse contexto, como me posiciono? Como o tigre de Soyinka, eu ataco. Não peço autorização para falar, nem para ser quem sou. Tampouco me apequeno nos “lugares de fala” que o sistema literário e o sistema racista tentam definir para mim, pois isso nos circunscreve numa caixinha e deixa o restante do mundo para eles. A gente se enclausura na masmorra do “lugar de fala”, enquanto a política de geração, garantia e propagação de privilégios da branquitude, segue ditada das torres do castelo.

Minha identidade negra me define e inscreve no mundo. Sei de onde vim, quem sou, onde estou (porque estou aqui) e onde quero chegar. Sou uma mulher negra e experimento todos os atravessamentos que isso engendra numa sociedade estruturalmente racista e racializada como a brasileira. Isso posto, sou livre e me proponho a discutir os processos envolvidos na produção dos 16 livros que publiquei em 13 anos de carreira. (Silva, 2019 outubro)

Cidinha da Silva critica as categorizações da literatura de autoria negra, para lutar contra o preconceito que quer que escritoras e escritores negros estejam confinados dentro de determinados temas e determinadas formas expressivas, contribuindo para a sua estereotipização. Apesar disso, não questiona a necessidade de tomada de palavra direta por parte das mulheres negras, nem põe em discussão a oportunidade de discutir o racismo no Brasil, ao qual, como veremos, ela própria faz referência nos seus livros.

Embora escolham palavras diferentes para definir a literatura de autoras e autores negros, os pontos de vistas analisados até aqui concordam em dar importância à tomada de consciência das desigualdades raciais na escrita e na compreensão dos textos literários. O debate sobre definições e categorias para designar a literatura de autoria negra permanece aberto e continua a ser uma importante ferramenta de linguagem, pois permite nomear o que aparecia inominável, porque invisibilizado. Desta forma, contribui para a ampliação do horizonte discursivo da literatura brasileira.

Num depoimento contido em *Literatura e afrodescendência no Brasil* (Duarte & Fonseca, 2011, vol. 4: 117-147), Edimilson de Almeida Pereira⁹⁰ salienta a dimensão de ampliamiento discursivo que tem tido a literatura que aqui designa de “negra”:

Quando o autor que se exprime é um negro, o texto se impõe a partir daquilo que vivencia como negro na história, destacando-se aí a necessidade de atualizar toda uma gama discursiva que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar. Nesse sentido, a literatura negra tanto é elaboração textual quanto práxis ideológica, mobilização política, instrumento privilegiado – porque crítico – de enfrentamento de questões que extrapolam a própria literatura para alcançar os domínios da ação sociopolítica. No que diz respeito ao delineamento de um campo de temas e atitudes que têm a experiência do negro como referencial, ela se dá a ver, portanto, como uma literatura de fundação. E como toda literatura de fundação consiste numa resposta a circunstâncias, em geral, marcada pela repressão. (Duarte & Fonseca, 2011, vol. 4, 117-147: 136-137)

Nestas palavras, vemos emergir o problema da relação entre elementos textuais e extratextuais na definição do que pode ser definido como literatura negra, ou afro-brasileira, ou de autoria negra. Há também uma reflexão sobre o cânone e a necessidade deste último de se abrir para abarcar a multiplicidade de vozes e pontos de vista que compõem a sociedade brasileira. A literatura negra, para Pereira, é um ato de fundação, que responde a exigências políticas que extrapolam necessariamente o campo das discussões literárias propriamente ditas. Estas exigências têm a ver com a emergência de

⁹⁰ Edimilson de Almeida Pereira nasceu em Juiz de Fora (Minas Gerais), em 1963. É dos autores negros brasileiros contemporâneos mais prolíficos e mais premiados. Entre as suas obras mais importantes lembro os livros de poemas *Zeosório Blues: obra poética 1* (Mazza, 2002), *Lugares ares: obra poética* (Mazza, 2003), *Casa da palavra: obra poética 3* (Mazza, 2003), *As coisas arcas: obra poética 4* (Mazza, 2003), *Relva* (Mazza, 2015) e *Guelras* (Mazza, 2016). Em 2020, estreia no romance com *O ausente* (Relicário Edições), ao qual se segue *Um corpo à deriva* (Macondo, 2020). Ainda em 2020 publica *Front* (Editora Nós). Acedido a 13 de setembro de 2021, em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/225-edimilson-de-almeida-pereira>.

um ponto de vista capaz de tematizar e combater a violência estrutural da sociedade brasileira com os afrodescendentes. Tal violência está imbricada em fenômenos históricos como a diáspora e a escravidão, bem como no racismo consequente e que permanece na sociedade atual.

7. Autoras negras: construindo outras narrativas para a população afrodescendente no Brasil

Ao analisar o *corpus* textual escolhido para esta tese, não pretendo dar conta especificamente da produção completa das respectivas autoras. Como foi explicado, o meu trabalho não tem como objetivo o estudo aprofundado de personalidades literárias específicas, mas as formas como alguma literatura de autoria negra, conforme escolhi designá-la (*cf.* cap. 6), desconstrói as premissas da narrativa nacionalista brasileira. O que me interessa neste capítulo é dar alguns exemplos representativos de como a tomada de palavra direta das escritoras negras permite olhar de forma diferente para as relações raciais dentro da sociedade brasileira e construir ferramentas de empoderamento para a população afrodescendente.

Escolhi focar-me nas obras de três escritoras – Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cidinha da Silva –, tendo em conta a sua importância dentro do debate sobre a literatura de autoria negra. São três autoras mulheres, em consequência da perspectiva interseccional que tentei adotar ao longo deste trabalho. Trata-se, por fim, de três escritoras com personalidades literárias distintas e que se têm posicionado de diferentes formas acerca do significado de uma literatura de autoria negra.

7.1. Conceição Evaristo

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasce em Belo Horizonte, no dia 29 de novembro de 1946. Na década de '70 migra para o Rio de Janeiro, onde tira o mestrado em Literatura na Pontifícia Universidade Católica (PUC) e obtém o doutoramento em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Também trabalhou como professora em escolas públicas. Estreia-se como escritora, em 1990, em *Cadernos Negros*, nos quais publicou contos e poemas.⁹¹ Publicou ainda três livros de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Evaristo, 2016a) – de 2011 – *Olhos d'água* (Evaristo, 2014) – de 2014 – , *Histórias de leves*

⁹¹ Para as informações biográficas da autora remete-se ao site *Literafro*. Acedido a 15 de setembro de 2021, em <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>.

enganos e parencas (Evaristo, 2016b) – de 2006; um livro de poemas: *Poemas da recordação e outros movimentos* (Evaristo, 2017b) – de 2017 – e três romances: *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003) – de 2003, *Becos da memória* (Evaristo, 2017a) – de 2006 – e *Canção para ninar menino grande* (Evaristo, 2018) – de 2018. *Becos da memória* é um livro de memórias romanceadas, estruturadas à volta de uma favela prestes a ser demolida. No último livro, *Canção para ninar menino grande*, a escritora apresenta um personagem masculino que tem várias amantes e explora as relações de cumplicidade entre estas mulheres. As temáticas dos contos de Evaristo são várias, mas há uma prevalência de histórias de vida que têm no seu centro personagens negros, principalmente mulheres. Nestas, a autora mistura experiência real e ficção propriamente dita, segundo a estética que designou com o termo “escrevivência”. Uma das ocorrências mais famosas da expressão aparece no prefácio de *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra faço a minha, as histórias também. [...] Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (Evaristo, 2016a: 9)

Neste excerto, a palavra “escrevivência” é usada para indicar uma relação entre escrita e experiência vivida, que não é direta, mas passa pela reinvenção literária de histórias e contextos com os quais a autora mantém um compromisso. Mulher negra e originária de uma favela, Conceição Evaristo faz-se porta-voz interna e empática da comunidade que representa e que pode retratar através de um olhar participante, por isso mais profundo. Em depoimento a Eduardo de Assis Duarte, a autora acrescenta:

Asseguro que a minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro. A minha experiência pessoal influencia a minha escrita conduzindo o ponto de vista, a perspectiva, o olhar que habita em meu texto. Será que alguém escreve o texto do outro? (Assis e Fonseca 2011, 4, 103-116: 115)

Há aqui uma reformulação do conceito de *standpoint* (ou “lugar da fala”), pois é expressa a ideia de que o corpo e as marcas identitárias condicionam o ponto de vista de quem

escreve e lhe dão acesso a algumas experiências e não a outras. Este condicionamento é um elemento fundamental da escrevivência.

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (Evaristo, 2005: 204)

Aqui a escrevivência é explicitamente mencionada enquanto ato de rebelião contra o poder patriarcal e branco. O *corpus* literário brasileiro é vivificado através da tomada em consideração dos corpos dos autores e das autoras dentro da escrita. Conceição Evaristo afirma que estes corpos têm lugar dentro da literatura, sendo que estruturam um ponto de vista, um “lugar de fala” que, no caso da autora mineira, é aquele de quem sofreu uma dupla inferiorização dentro da sociedade: enquanto mulher e enquanto negra. Note-se o jogo de palavras entre “*corpus*” e “*corpos*”, assim como o entre “pena”, objeto para escrever, e “pena”, dor. As escritoras negras apropriam-se da escrita e da narração sobre a própria dor, consequência da violência sofrida dentro da sociedade racista e sexista.

Cristina Cortês sublinhou a correlação da escrevivência com uma ideia de coletivo, “num jogo de realidade e ficção em que a autora se funde na sua obra e se dilui para fortalecer um “nós” (Cortês, 2018: 57). Na escrevivência, há uma correlação entre experiência individual e coletiva parecida com a que vimos ao falar do conceito de *standpoint* em Patricia Hill Collins (*cfr.* 5.3). Aqui, também a experiência individual se torna coletiva no momento em que se constrói um corpo partilhado de conhecimentos. Só que, no caso de Conceição Evaristo, estes conhecimentos remetem para uma dimensão oral que a autora escolhe preservar e potencializar através do recurso à escrita literária. Cortês fala ainda de uma “tradição que tece a dor” (Cortês, 2018: 52), em que Evaristo se faz porta-voz de um sofrimento intergeracional, que busca expressão na literatura. Vou regressar a estes temas ao falar especificamente do primeiro romance da autora: *Ponciá Vicência*.

No texto *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* (Evaristo, 2021), Evaristo reconhece a origem da sua escrita no ato da mãe que traça um sol sobre o chão batido, num ritual performático para afastar a fome e trazer a boa sorte.

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda

me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (Evaristo, 2021: s/ p.)

Nestas palavras extremamente poéticas, que abrem o blog da escritora, o ato da escrita carrega-se de significados não convencionais, que têm a ver com um ritual de “múltiplos gestos”, através dos quais mulheres de diferentes gerações marcam a sua presença no mundo. A imagem do sol no chão é extremamente evocativa: remete para um processo de nobilitação do que está em baixo, mas também para a escrita como ritual quase religioso de evocação (e criação) do que ainda não existe. A mãe desenha um sol no chão e, ao fazer isso, chama dias melhores. A autora diz-nos: “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (Evaristo, 2012: s/ p.). No gesto da mãe que desenha um sol no chão, há uma intenção de construção de um futuro melhor para si e os seus familiares, um ato de traçar novos caminho reconhecendo e superando a dor. Evaristo tentará reproduzir simbolicamente este gesto na sua literatura. Nos textos da autora, vida e escrita interconectam-se num movimento de duas direções: a vida implica a escrita, porque define os conhecimentos e pontos de vista de quem escreve, mas também a escrita implica a vida porque molda as capacidades dos sujeitos de se entenderem e imaginarem as suas possibilidades dentro de uma sociedade.

Na hora de cunhar o termo “escrevivência”, Conceição Evaristo não tinha previsto o destino que ele viria a ter. Podemos dizer que, uma vez criada, a palavra começou a ter vida própria, sendo utilizada por escritores e críticos como uma verdadeira categoria literária. Numa entrevista dada em 2017 ao jornal *Nexo*, Conceição Evaristo afirma:

Quando falei da escrevivência, em momento algum estava pensando em criar um conceito. Eu venho trabalhando com esse termo desde 1995 – na minha dissertação de mestrado, várias vezes fiz um jogo com o vocabulário e as ideias de escrever, viver, se ver. Usei “escrevivência” pela primeira vez em uma mesa de escritoras negras no seminário “Mulher e Literatura”. Terminei meu texto dizendo que a nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.

Este termo nasce fundamentado no imaginário histórico que eu quero borrar, rasurar. Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da casa grande. E é uma figura que a literatura brasileira, principalmente no período Romântico, destaca muito. (Lima, 2017, maio 27)

Aqui há uma tomada de posição contra o mito lusotropicalista e o estereótipo freyriano da mãe preta (*cf.* 2.4). A “escrevivência” não é feita para adormecer os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. Não é feita para sustentar uma narrativa nacional que quer ocultar a violência colonial e patriarcal que marcaram a formação do Brasil, mas para desconstruir esta narrativa. Rasurar o imaginário da “mãe preta” é pressuposto para reconstruir a forma como as mulheres negras são representadas dentro da literatura. Este processo acontece em dois níveis: dentro do texto e no próprio ato da escrita. Numa reportagem da *Cult*, a autora acrescenta: “A minha história pessoal e a história da minha coletividade são marcadas por interdições. E a escrita me liberta, me coloca num espaço em que eu normalmente não estaria, que não é comum às mulheres negras” (*apud* Massuela, 2017). Ao escrever, os sujeitos historicamente silenciados, constroem histórias e personagens a partir do seu ponto de vista, discutindo e contestando as narrativas hegemônicas. A mudar não é só o imaginário dentro dos textos, mas também o imaginário social que vê mulheres e homens negros como seres incapazes de produzir literatura.

A dimensão coletiva da “escrevivência” aprofunda as suas raízes numa dimensão intergeracional. Existe uma cadeia de transmissão dos conhecimentos, mas também das dores, que está na base das possibilidades de emancipação das mulheres negras brasileiras. Esta ideia encontra uma das suas formulações mais claras no poema *Vozes-mulheres*, que transcrevo por inteiro em seguida.

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado

rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade. (Evaristo, 2017b: 24-25)

Neste poema, Conceição Evaristo traça um caminho de libertação que passa por todas as mulheres da sua família, a partir da sua bisavó e chegando à sua filha. Esta trajetória matrilinear torna-se símbolo da história dos afrodescendentes no Brasil, ou melhor, dos seus sofrimentos e das violências padecidas para chegar, finalmente, a uma vida digna e livre. A cada mulher corresponde uma estrofe, que remete para uma fase histórica precisa (exceto à filha, à qual correspondem duas estrofes). A estrofe da bisavó alude ao tráfico negreiro, a da avó à vida na casa-grande, a da mãe ao trabalho de empregada doméstica. A estrofe em que a autora fala em seu nome alude à escrita como resgate de vozes silenciadas, e as duas que têm como protagonista a filha da escritora contam-nos, finalmente, uma emancipação em relação ao sofrimento. Tal emancipação é o resultado de um caminho, cujos passos vêm de longe⁹², é o ponto de chegada de um percurso coletivo de construção de uma identidade libertadora e empoderada. Este percurso passa por uma relação entre passado, presente e futuro que se dá através da escrita.

A importância de Conceição Evaristo no panorama da literatura de autoria negra contemporânea é indiscutível. O termo “escrevivência”, por ela criado, tornou-se uma categoria analítica amplamente usada, devido ao seu valor tanto estético quanto político. Para ver como este conceito se traduz na prática da escrita literária, escolhi focar-me no

⁹² “Nossos passos vêm de longe” é um dos *slogans* do Movimento das Mulheres Negras do Brasil.

romance *Ponciá Vicêncio*, o primeiro publicado pela autora e no qual há uma ênfase marcada na herança do colonialismo na sociedade brasileira atual.

7.1.1. *Ponciá Vicêncio*: características gerais do livro

Ponciá Vicêncio (Evaristo, 2003) foi publicado pela primeira vez em 2003, pela editora Mazza, e depois, em 2017, pela Pallas. É um romance breve (ou um conto longo), não dividido em capítulos, que conta a história de uma mulher, Ponciá Vicêncio, nascida no interior e que vai morar para a cidade, em busca de melhores condições de vida (os nomes dos lugares não são especificados). O texto desenvolve-se à volta da relação da protagonista com a sua família, entendendo com isso os vivos e os antepassados. Em seguida, vou apresentar a trama do livro.

Ponciá Vicêncio nasce na “roça” (o campo) onde vive com a mãe, o pai e o irmão, Luandi. Os homens trabalham durante a maior parte do ano nas terras dos fazendeiros brancos, os ex-excravocratas, enquanto a menina e a mãe ficam a cuidar da casa e a trabalhar o barro. De Ponciá é-nos dito, desde o início, que tem uma ligação especial com o avô paterno, Vô Vicêncio, que nasceu e viveu grande parte da sua vida adulta sob o regime da escravidão. Este último é lembrado com medo pela família toda, por ter assassinado a sua mulher e ter, depois, cortado o seu próprio braço no desespero provocado pela condição de escravo. Dele, Ponciá herda a forma de colocar a mão atrás das costas, como se fosse um coto, e, ainda pequena, fabrica uma estatueta de barro que o representa. O pai da protagonista morre enquanto trabalha nos campos e tanto ela como o seu irmão decidem, em momentos diferentes, deixar o seu lugar de nascimento para encontrar melhores condições de vida. Os dois vão para a mesma cidade, que não é nomeada no texto. A mulher é a primeira a partir, encontra trabalho como empregada doméstica e casa com um homem que exerce violência física sobre ela. Os dois vivem num barraco dentro de uma favela. Ponciá fica grávida sete vezes, mas tem sempre abortos espontâneos, por isso, o casal não tem filhos. Anos depois da irmã, Luandi também parte para a cidade onde espera encontrá-la. Ali conhece um soldado, Nestor, negro como ele, e decide seguir o mesmo caminho profissional. Ponciá e Luandi, mesmo vivendo perto um do outro, não se encontrarão até o final do livro. Os dois voltam para a roça para procurar o resto da família, mas sem sucesso. Tais desencontros entre eles e da mãe – que depois da partida de Luandi

começa a viajar de município em município para não ser obrigada a ficar sozinha na casa que tinha sido de todos – acabam graças à mediação de Nêngua Kainda. Esta última é uma mulher anciã do povoado deles e que, como Ponciá, tem capacidades de vidência e se faz garante da comunicação entre os membros da sua comunidade, seja os vivos seja os mortos. No final da história, os protagonistas (Ponciá, Luandi) e a mãe deles reencontram-se na cidade. Luandi acaba de perder a mulher da sua vida, Bilisa, uma prostituta com a qual queria construir uma vida, que é assassinada pelo seu proxeneta. Maria Vicêncio, ao seguir o conselho de Nêngua Kainda, chega à cidade, onde encontra o filho e depois também a filha. O texto acaba enigmaticamente com a família a dirigir-se em direção a um rio para Ponciá cumprir o seu destino: assumir por completo o legado de Vô Vicêncio, ou seja, tornar-se o elo entre os vivos e os mortos da sua família e da sua comunidade. Trata-se de um final enigmático que pode adquirir significados, ao considerar que as águas doces são o elemento de Oxum, orixá de cabeça⁹³ de Conceição Evaristo e evocado em muitos dos seus escritos. Oxum é representada como uma mulher dona dos rios e das cachoeiras e tem a ver com o amor nas suas múltiplas formas, mas sobretudo as ligadas à sexualidade e à maternidade (*cf.* Verger, 2000: 392-402).

O narrador do romance é heterodiegético e o seu ponto de vista move-se de um personagem para outro, seguindo, sobretudo, Ponciá e depois Luandi. Na segunda metade do romance, este último assume mais importância e há uma alternância de focalização entre ele e a irmã.

Não sabemos o nome da região do povoado de Ponciá, nem o da cidade onde ela vai morar. Não temos praticamente nenhuma descrição dos ambientes, o que nos deixa numa atmosfera de rarefação que ressalta ainda mais o vazio existencial em que se encontram os personagens, em particular, Ponciá. Tal vazio é causado, como veremos, pelos traumas históricos e pela solidão resultante do afastamento dos laços familiares.

⁹³ Por “orixá de cabeça”, no candomblé e na umbanda entende-se a divindade que rege a força espiritual de um indivíduo e que, no caso da iniciação, vai poder ser incorporada (*cf.* Verger, 2000: 92-96).

O tempo histórico do romance também é aludido de forma vaga. Sabemos com certeza que o avô de Ponciá ainda viveu no regime de escravidão (*cf.* Evaristo: 51-52), mas o período histórico não é reconstruído por nenhum elemento particular da ambientação. Contribui para esta sensação de vagueza o uso frequente do tempo imperfeito, alternado com o pretérito perfeito, muitas vezes introduzido por expressões como “um dia”, “aquela tarde” que também remetem para um tempo indefinido. Tudo isso gera uma impressão de falta de pano de fundo, como se os personagens mergulhassem no nada, o que reforça o sentimento de perda que mina do interior as identidades dos personagens principais, em particular da protagonista Ponciá. Vou regressar a estes temas em seguida.

No que diz respeito à ordem cronológica da narração, o tempo em que se desenvolve o romance é o da maturidade da protagonista, com *flashbacks* para a infância. Este ir para frente e para trás dá uma impressão de fragmentariedade à história. A falta de linearidade temporal do romance corresponde à fragmentação interna da personagem de Ponciá, dividida entre passado e presente, entre mundo real e vida interior (*cf.* Sutter, 2019: 330). A alternância de tempos corresponde também a uma mudança de espaços. Ao passado, a infância da protagonista, corresponde o espaço da roça, enquanto ao presente, a idade madura de Ponciá, corresponde o espaço da cidade. Esta passagem é um elemento fundamental no texto e estrutura profundamente o personagem principal.

O interior (a chamada “roça”) não é representado como um paraíso terrestre, sendo que aparecem aí claramente os rastros do sistema escravocrata: o pai e o irmão de Ponciá – como os homens negros do lugar em geral – trabalham nas terras dos brancos, as mulheres negras cuidam das suas pequenas propriedades, mas têm de, da mesma maneira, dar a maior parte da colheita aos coronéis. Ponciá olha para isso tudo como uma “luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se todo o dia” (Evaristo, 2003: 33). Apesar disso, o campo é o lugar das raízes, dos elos. Dentro deste espaço marcado pelo afeto e a vizinhança dos seus, a protagonista sente-se cheia, em harmonia com o mundo à sua volta, certa da sua identidade. Conceição diz-nos de imediato que “Naquela época, Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava” (Evaristo, 2003: 13).

A cidade, pelo contrário, é vista como lugar de perdição. Ponciá tinha sonhado uma vida melhor e este sonho está na base da sua escolha de migração. Porém, mudando-se para a cidade, ela só experimenta pobreza – trabalha como empregada doméstica (*cf.* Evaristo, 2003: 43) e demora muito tempo para poder comprar um quartinho na periferia (*cf.* Evaristo, 2003: 48) – e violência, em particular a violência exercida sobre ela pelo homem com quem convive (*cf.* Evaristo, 2003: 96). Isto tudo deixa nela uma profunda desilusão.

O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contacto com os seus. E agora, feito morta viva vivia. (Evaristo, 200: 34)

A mudança para a cidade era um tema presente também em *Macunaíma* e desencadeava uma série de aventuras maravilhosas. Em *Ponciá Vicêncio*, pelo contrário, o encontro da protagonista com o meio urbano é caracterizado pela solidão e a perda.

No dia em que o trem de carregamento que passava em Vila Vicêncio chegava à estação, a moça ia por lá aflita em busca de algum rosto conhecido, de algum aventureiro que tivesse chegado à cidade. Já estava há tempo fora do povoado e tinha uma saudade intensa dos que tinham ficado. Queria voltar em casa, mas como dizer para a patroa? (Evaristo, 2003: 46)

Ponciá deseja voltar para casa, mas dá-se conta de que o caminho de volta está a cada dia mais trancado. A situação piora quando descobre que também o irmão partiu para a cidade (sem saber como o achar) e que a mãe deixara a casa por não suportar estar naquele lugar sem os filhos.

Ponciá Vicêncio ganhou um aflitivo remorso no peito. Sim, fora ela a causadora de tudo. Saíra primeiro de casa, agora estava o irmão perdido na cidade e a mãe sem rumo lá pelo povoado. Precisava dos dois, o dinheiro que possuía já dava para começar a compra de uma casinha nas redondezas da cidade. Mas para que uma casa agora? Viveria sozinha? Não haviam sido esses os seus planos primeiros. (Evaristo, 2004: 46)

Os êxitos da protagonista (como a compra de uma casa de propriedade) perdem significado face à perda dos seus afetos mais queridos. Ponciá experimenta remorso por ter-se afastado das suas origens, sente que tudo o que fez não teve sentido, pois não pode partilhar o que tem com os seus familiares. Simone Schmidt escreve a este propósito:

Em seu contato com o desconhecido ameaçador da cidade, Ponciá, por sua vez, está só. Perceber-se só é motivo de profunda aflição, talvez de um sofrimento insuportável, para quem, como ela, provém de uma teia sólida de laços familiares, de uma rede identitária calcada na ancestralidade, nas histórias de sua família, na lida do campo e no trabalho artesanal. A cidade, onde é desconhecida, suspende de um só golpe seu contato com suas mais profundas raízes. E a

personagem mergulha na escuridão de um mundo povoado apenas de lembranças. (Schmidt, 2010: 24)

A ida para a cidade é nefasta, porque é um afastamento dos laços familiares, entendidos não só como afetos, mas como elementos estruturantes da construção da identidade da protagonista que, como veremos em seguida, está ligada indissolúvelmente à história da sua família e, mais em geral, à história coletiva dos afrodescendentes no Brasil. Schmidt refere-se explicitamente ao conceito de ancestralidade, que inicialmente era uma categoria explicativa ligada aos cultos do candomblé. Apropriado pelos movimentos negros, o termo passou a significar um maior número de atividades ritualísticas, além de políticas e culturais, que remetem para uma cosmovisão afrodescendente (*cf.* Machado, 2014a: 54). Longe dos seus, Ponciá começa a experimentar um vazio crescente, uma perda de interesse pelo mundo à sua volta que a leva a ficar presa nos meandros da sua própria mente.

Via a vida e os outros se fazendo, assistia aos movimentos alheios se dando, mas se perdia, não conseguia saber de si. No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu. (Evaristo, 2003: 45)

Se, no início, Ponciá tem medo dos seus vazios, em seguida acostuma-se. O vazio toma conta da sua existência de forma tão profunda que ela acaba por se tornar estrangeira a si própria. A identidade da indivíduo desaparece concomitantemente com o afastamento de uma comunidade de pertença.

Além da protagonista, também os outros personagens do romance são caracterizados mediante poucos traços, que correspondem mais a uma função simbólica do que à representação de uma subjetividade. O segundo personagem do romance por importância é o irmão de Ponciá, Luandi. O nome remete claramente para a cidade de Luanda, vindo a representar um elo da personagem com a história da diáspora africana. No decurso do texto, seguimos a sua trajetória, que o leva do desejo de se vingar da violência da sociedade ao entendimento de que o resgate da população afrodescendente passa por outros caminhos. No final, decide deixar a carreira de soldado e dedicar-se à escrita, para poder contar “a história dos seus” (Evaristo, 2003: 127). Regressarei ao significado desta escolha mais adiante.

Um outro personagem fundamental é Vô Vicêncio – mesmo que ele, falecido, apareça só nas lembranças de Ponciá. Ele viveu sob o regime de escravidão. Como veremos melhor em seguida, Vô Vicêncio é importante não tanto pela sua caracterização psicológica quanto pela centralidade simbólica que assume para os seus descendentes. A sua lembrança é traumática para a família toda por causa da violência que exerceu sobre si próprio e a sua mulher. Há uma conexão especial entre ele e a protagonista, que parece ter herdado a missão de reabrir e sarar definitivamente a ferida familiar (e histórica) que o envolve.

Um último personagem que merece destaque no livro é Nêngua Kainda, cujo nome é de clara origem africana e representa a ligação do personagem com a história da diáspora. Nêngua Kainda é a velha sábia do povoado de Ponciá. A protagonista encontra-a na sua primeira viagem de volta à roça e será fundamental para que ela se reúna finalmente com a mãe e o irmão. De facto, a anciã falará separadamente também com a mãe e o irmão de Ponciá, ajudá-los-á a reencontrar-se e morrerá, uma vez completa esta função. Nêngua Kainda, como Ponciá, é um elo entre o mundo dos vivos e dos mortos e uma figura de conexão na comunidade. É ela que, como veremos, diz a Luandi que a sua missão na vida não é ser soldado, mas escrever.

Outros personagens são Maria Vicêncio (mãe de Ponciá e Luandi), o pai (de quem não sabemos o nome), o Soldado Nestor (o superior de Luandi), o companheiro de Ponciá (também sem nome), Bilisa (prostituta amada por Luandi), o Negro Climério (o proxeneta). Todos juntos, estes personagens contribuem para dar a ideia de uma comunidade ligada simbolicamente por uma situação comum: uma situação de sofrimento e falta de oportunidades que agrega as gerações que viveram sob o regime de escravidão com os seus netos nascidos livres.

A autora escreve:

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (Evaristo, 2002. 83)

O que Conceição Evaristo quer fazer neste livro é explorar a ideia de uma ferida dos negros e das negras brasileiras, uma ferida que remonta à sua história comum – em particular à escravidão –, e que precisa de ser enfrentada coletivamente para se poder imaginar outros destinos. De facto, como veremos, todas as experiências de busca de saída individual desta

condição de violência estrutural da sociedade são destinadas ao fracasso, levam os personagens a perder-se de si próprios e a sofrer ainda mais profundamente, devido à rotura dos seus laços de pertença.

De um ponto de vista estilístico, o romance é dominado pelo discurso indireto livre, que traduz os pensamentos dos personagens principais, sobretudo Ponciá e, no fim do romance, Luandi (mais raramente também outros personagens, como Maria Vicêncio e o homem de Ponciá). As frases são breves e a parataxe é preferida à hipotaxe. Veja-se por exemplo o *incipit* do romance:

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pêlos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. Passara rápido, de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virar menino. (Evaristo, 2003: 13)

Vou voltar em seguida ao significado deste episódio. Por enquanto, limito-me a considerações estilísticas. Como se vê, a escrita remete para a forma do conto oral na dimensão melódica, pelo andamento cantarolante, que usa muito a figura retórica da repetição. No trecho antes citado é marcante a repetição da palavra “arco-íris”, centro semântico deste primeiro parágrafo. Ao longo do romance ressalta também a repetição do nome Ponciá Vicêncio, muitas vezes escrito nesta forma, com nome e apelido.

A proximidade ao conto oral também é evidente na língua utilizada no romance. Esta é plana, feita de termos corriqueiros. O registo é levemente informal, mas foge dos extremos. Conceição Evaristo gosta muito de repetir que não nasceu rodeada de livros, mas rodeada de palavras, para indicar que a sua relação com a escrita começa como uma relação com o conto oral, que ela afirma ter sido muito praticado pela sua família de origem. Numa entrevista concedida em 9 de agosto 2017 e publicada no blog *Escrevendo o futuro*, Evaristo afirma:

Minha mãe é uma pessoa que frequentou pouco a escola, muito pouco, ela era da roça, da área rural. Então eu trago muitas histórias que ela contava, que o meu tio velhinho contava; [...] Para mim, essa diferença é significativa porque quebramos também com o imaginário que o escritor tem que vir das classes

privilegiadas. Então gosto de dizer muito que não nasci rodeada de livros, nasci rodeada de palavras. (Ruiz e Soares, 2017, agosto 9)

Aqui, a escritora reivindica a sua origem humilde e valoriza a aprendizagem que teve dentro da sua família, feita por pessoas que não tiveram acesso a uma instrução avançada. O hábito de contar histórias é considerado uma aprendizagem estilística e uma cifra característica de uma escrita que vem de um lugar de fala diferente do hegemônico dentro da literatura brasileira. Ao mesmo tempo, a linguagem oral é reconhecida como patrimônio comum de uma comunidade – a comunidade afro-brasileira – que a “escrevivência” da autora pretende valorizar e reafirmar através do seu uso na escrita literária.

7.1.2. A hereditariedade da ferida colonial

Como foi visto, a “escrevivência” de Evaristo explora através da escrita a dor conexas à experiência afro-brasileira: a dor do racismo, da escravidão, da diáspora (*cf.* 7.1). Enfrentar a dor, exprimi-la através da literatura, dar-lhe um sentido coletivo são operações fundamentais para reconstruir os laços comunitários fragmentados pela violência colonial e pelas estratégias retóricas da narrativa nacionalista.

Ponciá Vicêncio tematiza claramente tal dor: uma dor intergeracional que se materializa na conexão entre a protagonista e o avô falecido. Vô Vicêncio é o antepassado de que a menina parece quase uma reencarnação: ela anda como ele, escondendo a mão atrás das costas, enquanto a ele faltava uma mão (*cf.* Evaristo, 2003: 16). De pequena, é a própria Ponciá a fabricar a estatueta de barro que o representa, mesmo não sendo possível que ela lembre a sua figura (o velho morreu quando Ponciá era ainda bebê) (*cf.* Evaristo, 2003: 21-23). Vô Vicêncio representa a ferida da escravidão, simbolizada pela mão-coto, que ele próprio cortou depois de ter matado a esposa. A violência contra a mulher e contra si próprio cumprida pelo avô de Ponciá é consequência do trauma e da desumanização provocada pela escravidão: “Tinha matado a mulher e quase se mataria depois, se não fosse acudido a tempo. [...] Vô Vicêncio queria morte. Se não podia viver, era melhor morrer de vez” (Evaristo, 2003:72). Ponciá herda do avô esta ferida, representada como uma sina, ou seja, um legado espiritual que marca a sua missão neste mundo:

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela se parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela,

assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio. (Evaristo, 2003: 29)

O vazio para que Ponciá e Vô Vicêncio olham é conexo à ferida gerada pela escravidão, que permanece no Brasil do pós-abolição. Esta ferida é simbolizada pelo apelido Vicêncio, que a família assumiu dos antigos donos, de quem Vô Vicêncio foi escravo e que, na contemporaneidade, continuam na posse das terras do povoado em que Ponciá nasceu e em que o pai e o irmão trabalharam. A protagonista tem uma relação conflitual com este nome:

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono. (Evaristo, 2003: 29)

Este desconforto de Ponciá com o seu próprio nome é o resultado de processos de assimilação que remetem para as relações coloniais e o apagamento das identidades africanas e indígenas em favor do predomínio das tradições eurodescendentes. As pessoas escravizadas, de facto, eram frequentemente separadas das suas famílias de origem, proibidas de praticar os seus cultos e passavam a ser consideradas uma mera propriedade do seu dono, de que assumiam o nome. Mesmo nos momentos em que Ponciá aparece segura e orgulhosa da sua identidade, ou seja, no período da infância na roça, não gosta do seu nome, que lhe aparece como algo estranho e tenta inventar outros:

O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. Em tempos outros, havia sonhado tanto! Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. (Evaristo 2003: 19)

A recusa do nome de Ponciá é um primeiro indício do esvaziamento que a protagonista sofrerá na idade adulta, que durante a infância era esconjurado pela vizinhança dos familiares e também porque Ponciá tinha encontrado uma forma de canalizar a dor da opressão: trabalhar o barro.

Segundo Flávia Santos de Araújo, o trabalho com o barro representa a ligação de Ponciá com a tradição afro-brasileira, sendo que é uma das atividades características das comunidades quilombolas⁹⁴, transmitidas de geração em geração e geralmente desenvolvidas pelas mulheres (Araújo, 2007: 75-76).

O barro – signo que remete à idéia de origem, de vínculo, de raiz – materializa a história afro-descendente na trajetória da protagonista, ao mesmo tempo em que a inscreve no processo criativo de sua construção identitária no presente. Portanto, moldar o barro constitui o ato simbólico de (re)criar os sentidos da vida e da própria subjetividade, além de enfatizar a fortaleza de espírito e de corpo das mulheres, personagens da narrativa, no ato criativo como uma fonte geradora de mudanças sociais. (Araújo, 2007: 76)

Não por acaso a protagonista aprendeu este trabalho da mãe, que fabricava objetos de barro para os vender (*cf.* Evaristo, 2003: 27). Ponciá apropria-se deste saber e utiliza-o como veículo para explicitar a sua conexão com os antepassados (mediante a estatueta do avô) e, assim fazendo, construir sentidos para a sua subjetividade ao mesmo tempo que para a coletividade em que se insere. Não por acaso quando o irmão Luandi chega numa exposição de artesanato na cidade vê e reconhece os trabalhos da irmã e da mãe e se reconhece ele próprio em cada um deles (*cf.* Evaristo, 2003: 105).

Podemos dizer que o que se representa neste romance é o que a crítica literária define como “pós-memória”, ou seja, uma memória intergeracional de um trauma. Este é vivido de forma indireta pelos pósteros dos sujeitos que o viveram na primeira pessoa e é reconstruído por eles mediante a elaboração de uma narrativa (*cf.* Hirsch, 2008: 106-107).

⁹⁴ “As comunidades quilombolas são grupos com identidade cultural própria e se formaram por meio de um processo histórico que começou nos tempos da escravidão no Brasil. Elas simbolizam a resistência a diferentes formas de dominação. Essas comunidades mantêm forte ligação com sua história e trajetória, preservando costumes e cultura trazidos por seus antepassados”. A definição é tirada do site do Ministério da Cidadania, Secretaria Especial do Desenvolvimento Social. Acedido a 16 de setembro de 2021, em <http://mds.gov.br/assuntos/seguranca-alimentar/direito-a-alimentacao/povos-e-comunidades-tradicionais/comunidades-quilombolas>.

Luana de Souza Sutter considera que o trabalho com o barro de Ponciá representa uma arte pós-memorial, no sentido que contribui para a elaboração do trauma da escravidão, encarnado na figura de Vô Vicêncio (*cf.* Sutter, 2019: 335). Retomando as argumentações da professora da Universidade de Columbia Marianne Hirsch, a pesquisadora, escreve:

In her effort to eternalize their history, the young artisan's artwork illustrates also Hirsch's notion of postmemorial art. According to Hirsch, in artistic doing, the emotional attachment of descendants to ancestral memory comes to the point, not unusually, where they feel the need to preserve and protect inherited memory. They become, in a sense, "guardian[s] of a traumatic personal and generational past" (Hirsch, *Poetics* 104). [...] Through her artistic handling of memory, Ponciá's role is at last redefined as, not simply that of an heir of voids and lacks, but also as a guardian and reformer of dismissed family and community history, reforming a history of African Diaspora that connects her people. (Sutter, 2019: 336)

Ponciá carrega o trauma pós-memorial e ao mesmo tempo a capacidade de lhe dar sentido através da arte. Desta forma faz-se garante de uma história familiar e guardiã de uma memória coletiva. Neste sentido, a mulher representa um elo fundamental para a conservação dos laços comunitários no grupo social ao qual pertence.

O processo de afastamento dos seus que gera a perda de identidade de Ponciá é simbolizado pelo esquecimento, na casa da mãe, da estatueta de barro que representava o seu avô (Evaristo, 2003: 41). Ponciá deixa para trás atrás o simulacro do avô, mas a ferida que este representa fica com ela. A protagonista perde a sua capacidade de assumir esta dor para transformá-la em algo construtivo: a capacidade de criar a partir desta dor.

O que o romance quer mostrar é que só em conjunto é possível dar sentido à ferida ancestral. Não há saídas individuais nem há uma solução possível a ser encontrada na vida de casal, onde esta seja separada do reconhecimento dos traumas sociais que a sociedade pós-colonial provoca. A questão identitária em Ponciá é um problema coletivo e precisa de ser resolvido mediante uma reafirmação dos laços familiares e ancestrais. Isso passa através de uma relação entre mortos e vivos. Estes últimos precisam de reconhecer a história dolorida dos seus antepassados e os resquícios que esta história deixou na sociedade da pós-abolição. No primeiro regresso à roça depois de ter ido morar na cidade, Ponciá Vicêncio não encontra em casa nem a mãe nem o irmão, mas sente imediatamente que a invade um sentimento de pertença:

Depois de andar algumas horas, Ponciá Vicêncio teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma

condição antiga. Várias vezes seus olhos bisaram a imagem de uma mãe negra rodeada de filhos. De velhas e de velhos sentados no tempo passado e presente de um sofrimento antigo. Bisaram também a cena de pequenos, crianças que, com uma enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra. (Evaristo, 2005: 49)

Nesta imagem há a representação de uma comunidade que se manteve unida apesar dos traumas históricos. Trata-se de uma “comunidade imaginada” (*cf.* p. 5) mas que constitui o cerne da ativação de processos de resistência para os afro-brasileiros enquanto negros da diáspora (*cf.* 5.1).

Ponciá voltará a partir para a cidade e levará consigo a estatueta do avô, materialização da ferida colonial, mas também do vínculo com uma tradição que não pode ser esquecida, sob pena da perda de si próprios:

Quando Ponciá voltou a si, já era quase meia-noite. Quanto tempo ficara alheia? Não sabia ao certo. Chegara ali por volta do meio-dia e agora a noite já se tinha dado. Lembrou-se dos biscoitos fritos que a mãe fazia. Abriu a trouxa (semelhante a que levara quando partiu) e de lá retirou um pedaço de pão com linguiça. Comeu a merenda desejando um líquido. Saboreou na lembrança da língua o gosto do café da mãe. Contemplou a figura do homem-barro e sentiu que ela cairia em prantos e risos. (Evaristo, 2003: 50)

Como se vê neste trecho, depois da volta à roça, a protagonista encaminha-se novamente rumo à cidade, mas desta vez fá-lo levando consigo a consciência de onde vem, simbolizada pela lembrança da comida da mãe e pela representação artística do avô.

Ponciá Vicêncio é uma história de pós-memória, no momento em que tematiza a elaboração de um trauma intergeracional, mas o conceito de pós-memória não é suficiente para entender o mundo representado no romance. De facto, o evento traumático que se representa no texto não é só o regime passado de escravidão, mas também a continuidade com as relações de poder instituídas por esse regime na sociedade brasileira pós-escravocrata. Todo o romance é construído para representar a continuidade sociopolítica entre o Brasil anterior e posterior à Lei Áurea (a lei de abolição da escravidão, de 1888), uma continuidade que precisa ser reconhecida para ser enfrentada. Conceição Evaristo mostra que não há diferenças substanciais entre a contemporaneidade e os tempos da escravidão: os velhos escravagistas continuam os verdadeiros donos da terra e do trabalho dos outros, mesmo ao assumir representações mais eufemísticas e ao apresentar-se como iluminados e generosos. Nisso, eles reproduzem o estereótipo da princesa Isabel, soberana que assinou o decreto da abolição e que, nas narrativas oficiais, encarna o ideal de uma passagem harmoniosa do regime de escravidão para o regime do trabalho assalariado e a

reestruturação do poder colonial em poder nacional supostamente inclusivo. No romance lemos:

Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos, que alegavam ser presente de libertação. E, como tal, podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio. O coração de muitos se regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter as suas terras e os seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor Deus. O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre”⁹⁵ e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno. (Evaristo, 2003: 48-49)

Há aqui uma crítica contundente ao imaginário da abolição e a um mito nacional que se construiu santificando os governantes e invisibilizando as lutas de libertação das pessoas escravizadas. A personagem da princesa Isabel é olhada com desprezo como uma ex-esclavagista que “do antigo chicote fez varinha de condão”. As classes dirigentes do pós-abolição são as mesmas do período escravocrata. Conseguiram adaptar-se aos tempos ao converter o seu domínio absoluto e assumidamente violento num poder mais subtil e supostamente animado por intenções humanistas, mas mantiveram intactos os desequilíbrios de poder entre eurodescendentes e afrodescendentes. Nesta perspetiva, o progressivo esvaziamento de Ponciá é o produto do trauma da escravidão herdado pelo avô, juntamente com a experiência das violências da sociedade moderna: uma violência racista, classista e sexista que é o resultado da permanência das hierarquias vigentes em período colonial no Brasil contemporâneo. Em seguida vou focar-me especificamente neste último aspeto, ao analisar o romance de Conceição Evaristo do ponto de vista das relações de género.

⁹⁵ Chama-se Lei do Ventre Livre uma disposição de 1871 que concedia a alforria aos nascidos de mulheres escravas.

7.1.3. A questão do gênero em Ponciá Vicêncio

Como foi visto, o livro começa de forma muito emblemática com a protagonista adulta perdida nos seus pensamentos, que lembra que, de menina, não queria passar por baixo do arco-íris por não querer mudar de sexo (como reza uma lenda popular). Conceição Evaristo retoma uma tradição bantu, tanto que chama o arco-íris de “angorô”⁹⁶ (Evaristo, 2003: 13). Ponciá menina não quer mudar de sexo, porque está inserida num ambiente em que ser mulher representa uma condição positiva, empoderada. Ela vive num universo feminino, onde a mãe é o centro em volta do qual se organizam as suas experiências e a rainha indiscutível do seu microcosmo. O pai e o irmão saem para trabalhar nos campos e ela e a mãe ficam para cuidar da casa e trabalham o barro (*cf.* Evaristo, 2003: 17), operação que – como vimos – tem um papel simbólico fundamental.

A mãe nunca reclamava da ausência do homem. Vivia entretida cantando com as suas vasilhas de barro. Quando ele chegava, era ela que determinava o que o homem faria em casa naqueles dias. O que deveria trazer da próxima vez que voltasse para casa. Enrolava as vasilhas de barro em folhas de bananeira e palhas secas, apontava as que eram para vender, e estipulava o preço. Das que eram para dar de presente, nomeava quem seria o dono. O pai às vezes discordava de tudo. [...] a mãe repetia o que havia dito anteriormente. (Evaristo 2003: 27)

Maria Vicêncio é representada como uma mulher forte e independente, que tem autoridade dentro da sua casa e que gere a sua atividade comercial com sabedoria. No universo dominado pela figura materna, Ponciá menina cresce segura e cheia de esperanças, acreditando na capacidade das mulheres de fazerem valer o seu ponto de vista e tomar com independência as suas decisões.

O pai era forte, o irmão quase um homem, a mãe mandava e eles obedeciam. Era tão bom ser mulher! Um dia também ela teria um homem que, mesmo brigando, haveria de fazer tudo que ela quisesse e teria filhos também. (Evaristo, 2003: 27)

Há uma harmonia entre os membros da família, regida pela autoridade de Maria Vicêncio, que não é representada como um sujeito subalternizado. É ela que manda dentro do

⁹⁶ “O nkisi Nkongolo, palavra oriunda de kikongo, língua dos povos *bakongo* (plural do Kongo), forma aportuguesa Angorô, é cultuado no candomblé Congo-Angola de matriz africana bantu e está associado ao arco-íris e à cobra. [...] Embora seja um *nkisi* masculino, Angorô apresenta um sentido andrógono, porque, num de seus caminhos de atuação, no universo e na natureza, comporta-se numa dualidade, que consiste nos princípios macho, *ndála* (masculino) e fêmea *indála* (feminino), e no de autoprocriação, por agir no domínio da sexualidade e da perpetuação das espécies” (Passos & Nigro, 2019: 36-37).

espaço doméstico. Ponciá menina sonha ter um dia o mesmo papel da mãe numa família sua, mas não conseguirá: sofrerá violência e terá sete abortos espontâneos.

A violência sofrida pela protagonista é contada pela autora com poucos detalhes, mas de uma grande força expressiva, conforme a atmosfera de rarefação presente em todo o livro. Poucas palavras são suficientes para comunicar todo o sofrimento da mulher, um sofrimento representado pelos silêncios mais do que pelas palavras.

Houve época em que ele bateu, esbofeteou, gritou... Às vezes, ela se levantava e ia arrumar a comida, outras vezes, não. Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher. Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. E cada vez mais ela se ausentou. (Evaristo, 2013: 96)

Os momentos de ausência de Ponciá são os elementos que desencadeiam a raiva do seu homem, mas, ao mesmo tempo, os atos dele contribuem para aumentar o vazio sentido por Ponciá. Esta, aparentemente, não reage, mas fecha-se cada vez mais em si própria. Segundo Simone Schmidt, o corpo inerte de Ponciá encarna uma fala, um discurso (*cfr.* Schmidt, 2009: 812). A autora retoma a definição de Donna Haraway, segundo a qual “Nossos corpos, nós mesmas: os corpos são mapas de poder e identidade” (Haraway, 1994: 253). O corpo de Ponciá responde de múltiplas formas a tal definição.

Podemos interpretar nesta linha os seus sete abortos espontâneos.

Quando os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo? (Evaristo, 2003: 82)

Aqui Ponciá já está dominada pelos seus vazios. Entregue à solidão e à falta de sentido da sua vida na cidade, explorada no trabalho e exposta à violência machista em casa, recusa-se a pôr no mundo uma outra criatura vivente. É como se o seu corpo respondesse espontaneamente a tal recusa, não levando a termo nenhuma gravidez. O corpo é o repositório das experiências e das dores da protagonista e faz-se portador de um discurso que ela não consegue articular verbalmente. Segundo Emerson Ian Souza Soares, Priscila Borges da Cunha e Sílvia Souza Silva, os abortos de Ponciá Vicêncio podem ser vistos como

uma forma de resistência. Representam a vontade de não projetar a sua condição de vida sofrida, e, desta forma, operam uma desconstrução da visão hegemónica – patriarcal –, em que a maternidade é vista como destino para as mulheres, prescindido das condições materiais em que é experienciada (Cunha *et al.*, 2019: 233).

O corpo de Ponciá fala onde ela fica em silêncio, assim como fala, também, a relação que a mulher institui com o seu corpo e com as suas marcas de género. De facto, se em menina o personagem tem receio de mudar de sexo, em adulta muda progressivamente esta perspectiva até revertê-la:

Quando menina, pensava que se passasse debaixo do arco-íris poderia virar menino. Agora sabia que não viraria homem. Por que receio então? Estava crescida, mulher feita! Olhou firmemente o arco-íris pensando que se virasse homem, que mal teria? (Evaristo, 2003: 14)

No trecho citado, Ponciá já enfrentou a desilusão das suas esperanças em relação à vida na cidade. Perdida nos seus vazios e longe do afeto e dos ensinamentos da mãe, não tem mais familiaridade com o seu corpo, o que é simbolizado pela indiferença em relação ao seu género. No momento em que a mulher se vai encontrar no pico da solidão, a sofrer violência doméstica, haverá uma evolução ulterior: “Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem” (Evaristo, 2003: 20). A mudança de atitude de Ponciá em relação ao seu género não pode ser vista como uma progressiva valorização da fluidez, mas como uma perda de contacto consigo própria, resultado de um deslocamento e da quebra dos laços familiares, territoriais, identitários. Como Macunaíma, Ponciá cumpre uma viagem do interior para a cidade e, como Macunaíma, muda de identidade. Porém, aquilo que, no primeiro, era uma condição à partida (o ser sem carácter) e uma fonte de possibilidades de metamorfose e aventuras, na segunda, é o resultado de um afastamento das suas raízes e, conseqüentemente, de si própria.

A questão do género é central em *Ponciá Vicêncio*. O género é, de facto, um dos eixos principais em que se exerce a violência representada no texto e cruza-se com a classe e a raça numa dimensão interseccional. De facto, o romance representa três casos importantes de violência de género, todos protagonizados por homens negros: o companheiro de Ponciá agride-a, Vô Vicêncio matou a sua mulher, Bilisa (prostituta e amante de Luandi) é morta pelo seu proxeneta (*cf.* Evaristo, 2003: 113). Já mencionei o primeiro. O segundo é particularmente importante no enredo porque constitui o grande não dito da família

Vicêncio, que remete para o trauma histórico da escravidão e desencadeia o processo da pós-memória (cfr. 7.1.2). Transcrevo em seguida o trecho em que o evento é contado:

No tempo do fato acontecido, como sempre os homens e muitas mulheres trabalhavam na terra. O canavial crescia dando prosperidade ao dono. Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele, independentemente do seu querer. Quiseram vendê-lo mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? (Evaristo, 2003: 51)

Neste trecho, a condição de desumanização criada pela escravidão é apresentada como um dos motores da violência de gênero. Vô Vicêncio reverte a opressão colonial por ele sofrida contra quem ocupa um lugar ainda mais subalterno dentro da sociedade: a mulher negra. Em *Black Atlantic* (Gilroy, 1993), Paul Gilroy analisa algumas posturas misóginas da música dos afroamericanos, considerando-as como o resultado de uma cultura de compensação: constrói-se uma masculinidade exagerada para compensar a consciência da subordinação experimentada pelos homens negros do ponto de vista da raça e da classe (cfr. Gilroy, 1993: 85). Podemos afirmar que, também em *Ponciá Vicêncio*, temos a representação de uma masculinidade tóxica estritamente conexa à subalternidade dos homens negros. Uma das raízes desta toxicidade é a incapacidade de fazer as contas com a dor de uma condição oprimida. Inserem-se nisso as dificuldades comunicativas experimentadas por todos os homens do romance, interpretadas pela protagonista como uma característica geral do gênero masculino:

Ponciá Vicêncio achava que os homens falavam pouco. O pai e o irmão haviam sido exemplos do estado da quase mudez dos homens no espaço doméstico. Agora, aquele, o dela, ali calado, confirmava tudo. Ele também só falava o necessário. Só que o necessário dele era bem pouco, bem menos do que a precisão dela. (Evaristo, 2003: 67)

O companheiro de Ponciá fornece mais uma vez um campo de observação privilegiada, assim como a relação que a protagonista desenvolve com ele:

Desde os primeiros tempos, nos momentos em que ela se abria para ele, o homem vinha emudecido, trancado de falas, sem gesto algum dizível de nada. [...] E então, um misto de raiva e desaponto tomava conta dela, ao perceber que ela e ele nunca iam além do corpo, que não se tocavam para além da pele. (Evaristo, 2003: 67)

Ponciá e o companheiro (do qual, emblematicamente, não sabemos nem o nome)⁹⁷ são estranhos um para a outra. Não há intimidade entre eles além do sexo, única forma de vizinhança entre duas pessoas que só têm em comum um profundo sofrimento, consequência de uma sociedade desigual.

Nas manhãs, quando o homem de Ponciá saía para a lida diária, ela olhava para ele descendo o morro e seu coração doía. Não, ele também não estava feliz. [...] Às vezes, ficava matutando para quem a vida se tornava mais difícil. Para a mulher ou para o homem? Lembrava-se do pai, da história do pai dele, o Vô Vicêncio, do irmão dela que trabalhava desde cedo nas terras dos brancos e que nem tempo de brincadeira tivera. E acabava achando que, pelo menos para os homens que ela conheceria, a vida era tão difícil quanto para a mulher. (Evaristo, 2005: 54-55)

Ponciá tem empatia com os homens da sua vida, mesmo que eles todos tenham tido enormes dificuldades comunicativas que, em alguns, se transformaram em verdadeira violência sexista. Apesar disso, resta o facto de que os homens do romance resultam, na maioria, incapazes de converter a opressão social percebida em estratégias de resistência coletiva, coisa que as mulheres fazem de várias formas.

Além de Ponciá e Maria Vicêncio, uma outra figura feminina fundamental no romance é Nêngua Kainda. Como Ponciá, desempenha uma função de elo entre vivos e mortos no interior da comunidade à qual pertence. Ambas são visionárias e ligadas à vida espiritual, na qual se explicita a relação ancestral entre diferentes gerações. Nêngua comunicará, em momentos distintos, com os vários membros da família Vicêncio, favorecendo o seu reencontro final. Depois disso, deixará o mundo dos vivos. Veja-se, em seguida, o episódio da sua morte:

E com a derradeira fala, Nêngua abençoou com a força dos seus olhos, já fechados, mas que agora mais e mais viam, a viagem que Maria Vicêncio empreenderia para buscar os filhos. A mãe de Ponciá e de Luandi ainda esperou por alguns segundos que a velha esboçasse qualquer outro desejo de gesto. Entretanto, naquele momento, por um instante, o mundo inteiro pareceu se quedar. Nêngua Kainda adormecera. Um sol quente batia na sua pele negra enrugada pelas dobras dos séculos. (Evaristo, 2003: 115)

A velha sábia morre na frente da mãe de Ponciá, depois de lhe ter comunicado que chegou o momento de ela se reunir com os seus filhos para cumprirem juntos a sina da

⁹⁷ Assim como não sabemos o nome do pai de Ponciá.

protagonista. A representação da anciã “enrugada pelas dobras dos séculos” remete para uma história coletiva que a ultrapassa e de que ela se faz garante. Com a sua ação, Nêngua Kainda contribui para o reencontro de Ponciá com os seus parentes, pressuposto fundamental da assunção do seu legado ancestral. Como veremos, ela ajudará também Luandi a encontrar o seu caminho: o da escrita.

O irmão de Ponciá representa uma importante exceção na representação dos personagens masculinos, sendo que é o único que conseguirá converter a sua dor em algo construtivo, pondo fim a uma cadeia de violências sofridas e infligidas, nas quais ficam presos os outros homens do romance. O significado da trajetória de Luandi vai ser objeto do próximo subcapítulo. Aqui, limito-me a sublinhar que ele é o protagonista indireto do terceiro caso de violência machista do romance – a morte de Bilisa –, porém, não é o responsável. Pelo contrário, o assassinio da amada destrói no personagem qualquer fé na capacidade de resolver os conflitos com a violência, também a de resistência: a violência do oprimido contra o opressor. De facto, quando Nestor – amigo de Luandi e soldado como ele – lhe revela que conseguiu encarcerar Negro Climério, ele fica completamente indiferente:

Soldado Nestor abraçou Luandi diante de todos, segredando no seu ouvido que já haviam prendido o homem. Luandi, abobado, perguntou qual homem. O amigo contemplou emocionado a dor do outro e respondeu alto que haviam prendido Climério. Ele pareceu não se importar com o fato. O que lhe importava naquele momento era que a sua Bilisa-estrela se tinha apagado. (Evaristo, 2003: 114)

Tudo isso tem um significado marcante, considerando que Luandi escolheu a profissão de soldado para satisfazer um desejo de vingança contra as opressões sofridas. Em seguida vou entrar especificamente nesta questão.

7.1.4. Apropriar-se das armas do opressor. Da violência à escrita

Como a de Ponciá, a história de Luandi é uma história de migração. Ele deixa a roça para a cidade, para fugir ao destino de trabalhar nas terras dos ex-esclavagistas. Logo que chega a Belo Horizonte, vê um soldado negro na estação e interpreta isso como a prova da igualdade de condições entre brancos e negros na cidade. “A cidade era mesmo melhor do que a roça. Ali estava a prova. O soldado negro! Ah! Que beleza! Na cidade, negro também mandava!” (Evaristo, 2005: 70). Tal personagem é Nestor, que será fundamental para Luandi, porque lhe dará um trabalho na delegacia e o iniciará na carreira de soldado, mas,

sobretudo, porque é no âmbito deste trabalho que o irmão de Ponciá aprenderá a ler e escrever.

Luandi quer ser soldado como desejo de vingança pela sujeição à qual os negros foram submetidos. Ele quer passar do papel de vítima ao papel de carrasco: “Entretanto, Luandi só queria ser soldado. Queria mandar. Prender. Bater. Queria ter a voz alta e forte como a dos brancos” (Evaristo 2005, 71). No romance, há uma crítica implícita a esta atitude, que se faz mais mordaz no momento em que nos damos conta de que Nestor, o modelo de Luandi, é um soldado negro, mas é também racista. Ele olha para os outros negros segundo os estereótipos comuns na sociedade brasileira, que os vêem como inerentemente levados ao crime. “E que Luandi não levasse a mal o que ia dizer, mas quase todo negro era vagabundo, baderneiro, ladrão e com propensão ao crime. Poucos, muito poucos, eram como o Soldado Nestor e ele” (Evaristo, 2003: 118).

Como foi dito, é Nêngua Kainda a primeira a explicitar a Luandi o erro em que está a incorrer. Transcrevo o trecho em questão:

Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia sim ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantava contra o corpo dos seus. (Evaristo, 2003: 94)

Como os outros personagens do romance, Luandi não pode encontrar soluções individuais nem no casal. De facto, a mulher pela qual se apaixona e com a qual visava comprar uma casa e viver do seu salário de soldado, é morta pelo seu proxenta, negro também ele. Como lhe revela Nêngua Kainda, para poder libertar-se do sofrimento gerado pela sua condição oprimida, Luandi não precisa de obter o poder de mandar e bater, mas reforçar a relação com a sua comunidade: a comunidade afrodescendente.

Como foi explicado na secção anterior deste trabalho, a violência exercida ou sonhada pelos homens negros do romance (Vô Vicêncio, o companheiro de Ponciá, Luandi, o proxeneta Negro Climério) é sintoma de uma violência estrutural que só pode ser combatida através do restabelecimento dos laços de pertença entre a comunidade afrodescendente. Quer Ponciá quer Luandi têm um papel importante nisso, a primeira através de uma missão espiritual que se encarna na sua relação com os mortos e se exprime através do trabalho com o barro, e o segundo no plano da escrita. Narrar a história dos seus

é, para Luandi, uma forma de reconstruir tal comunidade, abatida e dispersa pela ferida da escravidão.

Compreenderia que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marca havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (Evaristo, 2003: 127)

Como resulta claro neste trecho, na história de Luandi aparece a ideia da escrita literária da própria Conceição Evaristo: a “escrevivência” como ocupação do espaço da literatura pelas escritoras e pelos escritores negros (*cfr.* 7.1). Tal ocupação não é só individual, mas é também uma forma de resgatar uma história coletiva. Esta, de facto, muda as formas de contar o passado e abre possibilidades para as gerações futuras se imaginarem além dos estereótipos que as confinaram em determinados lugares (tanto físicos quanto simbólicos) e impediram o seu acesso a outros. Não é por acaso que a aprendizagem da escrita é iniciada pelo pai de Ponciá e Luandi pelo divertimento do sinhôzinho, o filho da família para a qual trabalhava:

Pajem do sinhô-moço, escravo do sinhô-moço, tudo do sinhô-moço, nada do sinhô-moço. Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço se certificou de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco? O pai de Ponciá Vicêncio, em matéria de livros e letras, nunca foi além daquele saber. (Evaristo, 2003: 18)

Como na metáfora de Próspero e Caliban, habitual nos Estudos Pós-coloniais, (*cfr.* Santos, 2018b), é o próprio colonizador a ensinar as ferramentas da sua linguagem ao colonizado, para reforçar o seu domínio sobre ele. O pai de Ponciá não irá além disso, mas os filhos deles prosseguirão a aprendizagem e Luandi fará da escrita um instrumento de resgate e emancipação.

Podemos dizer, então, que os dois caminhos escolhidos por Luandi são tentativas de se apropriar das ferramentas do colonizador. Inicialmente, escolhe a ferramenta da violência institucionalizada, depois passa para a literatura. Violência e escrita estão interligadas entre si, porque ambas estão estruturalmente conexas ao colonialismo e aos seus rastros.

O que faz a diferença entre uma e outra, no caso de Luandi, é que a primeira é resultado de uma escolha solitária, tomada num momento de afastamento dos seus, e a segunda é o resultado do fortalecimento dos seus afetos e dos seus laços comunitários.

Vimos que, na Antropofagia, o ato da apropriação da língua e da cultura do colonizador pelo colonizado é fundamental, mas não se chega a discutir em profundidade as estruturas da nação pós-colonial, em particular a colonialidade do poder exercida pelos descendentes dos europeus (*cf.* 3.5). Sobretudo, não se chega a aprofundar o tema da violência colonial, que aparece de forma abstrata, não problematizada, sem ativar processos de empatia com as vítimas desta violência. Em *Macunaíma*, chegava-se também a tematizar a questão do português brasileiro e da sua necessidade de se desvincular dos complexos de inferioridade em relação ao português de Portugal. Porém, o foco da questão era interpretado em termos nacionais, sem querer indagar as diferenças internas do Brasil e os significados diferentes que a apropriação da língua portuguesa (sobretudo na escrita) assume para os descendentes de europeus e os descendentes daquelas populações cujas tradições foram apagadas e cujas línguas foram objeto de apagamento. Aqui, pelo contrário, a questão da apropriação da cultura do colonizador como resistência é mostrada em toda a sua complexidade. Luandi quer aprender a usar os instrumentos do opressor, mas isso passa por um reconhecimento profundo das feridas deixadas pela violência colonial e pela construção e afirmação de uma identidade comum e um sentido de comunidade entre os afro-brasileiros.

7.1.5. Para concluir

Para concluir esta secção, *Ponciá Vicêncio*, embora seja um romance caracterizado por uma atmosfera de rarefação, em que o pano de fundo histórico e ambiental é construído com poucos traços, é um livro que fala claramente da sociedade brasileira e manifesta uma visão clara sobre as desigualdades raciais.

O romance explora a ferida deixada pelo colonialismo nos afro-brasileiros e, ao fazer isso, desconstrói implicitamente uma certa visão hegemónica das relações raciais no Brasil, juntamente com o modelo de conceptualização da identidade nacional que afunda as suas raízes no Modernismo e no “pensamento social brasileiro”, sobretudo na sua vertente lusotropicalista. A identidade múltipla dos brasileiros, a presença neles de diferentes

matrizes culturais e a própria questão racial eram tematizadas pelos modernistas, sem aprofundar a violência que as penetra, ou seja, a violência colonialista e patriarcal implícita no projeto de construção do Brasil. Em *Ponciá Vicêncio*, pelo contrário, elementos como a perda de identidade da personagem principal são, sim, um resultado da história do Brasil, mas não são idealizados. Estes são mostrados como traumas resultados de feridas ancestrais. Além disso, a violência de gênero, que, em *Macunaíma*, era naturalizada e olhada com um sorriso, aqui cria empatia no leitor e deixa manifesto o sofrimento que implica.

Os personagens do romance de Conceição Evaristo têm corpos e histórias pesadas e interrelacionadas, às quais não podem escapar a não ser às custas de um esvaziamento que é visto só como uma falta. Na escrita da autora, sentimos o peso de uma experiência que a envolve pessoalmente e que se manifesta, por exemplo, na trajetória que leva Luandi a querer escrever a história da sua comunidade. Conformemente à poética da escrevivência, esta história não é traduzida de forma didascálica e panfletária. Trata-se de uma inserção, nas narrativas oficiais, de pontos de vista silenciados, que, ao contarem as suas histórias, desconstruem um discurso nacional que historicamente diluiu as fronteiras identitárias internas à nação.

Aquele mestiço que, no pensamento social brasileiro, era um ser capaz de ser tudo e que, na Antropofagia, se tornava um ser metamórfico, capaz de mudar formas e raça, aqui não tem lugar. O que vemos é um brasileiro – e sobretudo uma brasileira – que é o resultado da história colonial do país, das relações de poder que a caracterizaram e das feridas que estas geraram. Este ser não foge, mas procura a identidade, não é uma entidade que não se pode ou se quer definir, mas um sujeito que precisa de se definir coletivamente, através do resgate de histórias apagadas e de vidas postas à margem das narrativas oficiais e forjadas na violência.

7.2. Miriam Alves

Miriam Alves nasce em São Paulo, em 1952. É professora e assistente social. É das primeiras mulheres a entrar no Quilombhoje, nos anos '80, e estreia como escritora nos *Cadernos Negros*, número 5. Além das obras coletivas, Alves publicou dois livros de poemas:

Momentos de busca (Alves, 1983), *Estrelas no dedo* (Alves, 1985); dois livros de contos: *Mulher mat(r)iz* (Alves, 2011) e *Juntar pedaços* (Alves, 2020); dois romances: *Bará: na trilha do vento* (Alves, 2015) e *Maréia* (Alves, 2019).⁹⁸ Os temas por ela abordados são vários, mas com particular destaque para a sexualidade feminina (também homossexual) e as tradições afrodescendentes, marcadamente as religiosas. Tanto em poesia como nos romances e contos, a autora dá também conta de um processo de autoconhecimento que representa a busca de uma identidade positiva para aqueles sujeitos que sofreram processos de estigmatização que moldaram profundamente a percepção de si próprios. No seu último romance, *Maréia* (Malê, 2019), Alves contrapõe uma família negra com uma branca, mostrando a coesão da primeira e a desestruturação da segunda, emblema de uma postura decadente e de uma identidade coletiva que, por não querer enfrentar o trauma da violência exercida por ela própria, não concebe desencadear processos de reconhecimento mútuo.

Escolhi focar-me no primeiro romance da autora, intitulado *Bará: na trilha do vento* (Alves, 2015), por haver a construção de uma mitologia familiar e “ancestral” que dá sentido e dignidade à história da protagonista, uma mulher negra nascida na periferia e que depois migra para o centro de São Paulo. No romance, a vida de Bárbara – dita Bará – é contada a partir da individuação de uma genealogia de mulheres, que, de geração em geração, parecem traçar um caminho de libertação: as mais novas vão realizar de forma cada vez mais plena as possibilidades negadas aos afrodescendentes por uma história de dominação.

Miriam Alves é das autoras que mais defenderam a necessidade de se definirem enquanto escritoras negras e de nomearem como “literatura negra” a sua escrita. Para ela, considerar-se escritora negra é uma afirmação política, que não vem diretamente do facto de ser uma mulher negra – apesar de este ser um elemento imprescindível. De facto, numa

⁹⁸ Pelas informações biográficas da autora remete-se ao site *Literafro*. Acedido a 20 de setembro de 2021, em <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/348-miriam-alves>.

entrevista concedida, em 2017, a Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra, doutorandos da Universidade de Brasília, Alves afirmou:

[...] considero importante me dizer escritora negra brasileira. E não é rótulo. É uma atitude política. Na verdade, se dizer escritora negra é reconhecer o movimento literário que surgiu em 1978, com a publicação do primeiro *Cadernos Negros* em São Paulo, que foi um marco para questionar a literatura brasileira como um lugar da hegemonia branca do saber e de ideias que privilegia a produção do escritor branco, de classe média alta, heteronormativo e com grande influência do pensamento eurocêntrico, se autorreferenciando como universal. A literatura negra, numa manifestação coletiva, surge da necessidade de escritores negros e escritoras negras serem autores e sujeitos da história. História nos dois sentidos, no sentido do ficcional, poético, literário, e no sentido de fazer história mesmo. Então, não é um rótulo e não aprisiona: liberta. Liberta não só eu que escrevo, mas também os leitores negros e brancos. (Dutra *et al.*, 2017: s/ p.)

Como emerge neste trecho, os *Cadernos Negros* são considerados o marco do início da literatura negra que, segundo a autora, é um fenômeno coletivo que visa “desbranquear” a literatura brasileira e, ao mesmo tempo, abri-la para os múltiplos eixos da interseccionalidade, através da introdução de outros sujeitos no mercado editorial. Estes sujeitos, pela sua escrita, reescrevem a história do Brasil através da introdução dos pontos de vista silenciados pelas narrativas oficiais. Miriam Alves tem uma atitude abertamente decolonial, que ataca frontalmente o eurocentrismo que caracteriza as literaturas dos Estados pós-coloniais americanos, neste caso do Brasil. Nesta perspectiva, encaixar-se no movimento da literatura negra não seria autorrotular-se, mas assumir o compromisso com uma luta política que é, em primeiro lugar, uma luta pelo direito a reescrever a história dos afrodescendentes no Brasil através da literatura. Na entrevista já citada, a autora acrescenta:

No surgimento da literatura negra, em 1978, não era só escrita de autoria negra. Tinha um propósito político-cultural. Autores negros e autoras negras pensando o ato de escrever no coletivo e reunindo-se para pensar isso e propor não só saídas estéticas como também ações que pudessem furar o bloqueio editorial. Bom, de certa forma, isso aconteceu, e essa manifestação literária passou a ter uma visibilidade a princípio acadêmica. A partir daí foram criadas algumas teorias e formas de ver e relacionar essa escrita. Uma das formas de entendimento, já que partíamos de nosso lugar de inserção social, foi de considerar essa escrita como um relato, um diário de existência. De certa maneira é, mas não é só isso. Fazemos literatura, usamos os recursos da literatura, que são complexos, para escrever. E esses textos percorrem vários fluxos narrativos até se tornarem uma obra. Assim sendo, não se resume ao ato de relatar a vivência, escrever a vivência pura e simplesmente. Entram também os sonhos, os desejos, o voo subjetivo. (Dutra *et al.*, 2017: s/ p.)

A literatura negra, para Miriam Alves, não é simplesmente uma literatura de autoria negra, também não é só uma escrita que afunda as suas raízes numa vivência específica. Pelo contrário, é uma literatura comprometida com os movimentos negros. Mais especificamente, é um fenómeno literário preciso, com uma data de nascimento (1978) e uma vanguarda reconhecida (Quilombhoje). Esta opinião hoje é contestada ou amenizada por vários autores e autoras (*cf.* Duarte, 2011, 4), mas resta o facto de o debate a que assistimos neste campo ser o resultado do levantamento de questões por parte dos movimentos de que fala Alves. Estes mudaram radicalmente a forma de entender a relação entre escrita literária e compromisso político e entre ficção e realidade. No trecho citado, há uma crítica à autoficção e à literatura de testemunho que lembra a poética de escrevivência. Esta, como foi dito, difere do testemunho, porque não faz dos factos reais os seus materiais primários da escrita. Inventa, mas a partir de um ponto de vista situado, ancorado a um lugar de fala, um *standpoint*, ou seja, a uma identidade que é ao mesmo tempo individual e coletiva, como expliquei nos capítulos anteriores.

Bará: na trilha do vento insere-se perfeitamente nesta poética: não é um texto autobiográfico, embora a protagonista do livro partilhe muitas experiências com a autora. Como Miriam Alves, Bará é uma mulher crescida na periferia e que depois migra para o centro da cidade para seguir uma carreira profissional. Como Miriam Alves, Bará é uma “filha de Iansã”, o que, na umbanda e no candomblé, significa que a sua energia vital é regida pelo orixá Iansã – também dita Oyá – sincretizado com Santa Bárbara. Esta última é a dona do raio e do vento, é uma deusa feminina e guerreira, arquétipo de um tipo de mulher independente, com um carácter indomável. Ela também tem a capacidade de pôr em comunicação os vivos e os mortos (*cf.* Verger, 2000: 385-391).

7.2.1. *Bará: na trilha do vento*: características gerais do livro

Bará: na trilha do vento foi publicado em 2015 pela editora baiana Ogum's Toques Negros. Conta a história da iniciação religiosa da protagonista: Bárbara, dita Bará. Simultaneamente, retrata a quotidianidade da sua família num bairro periférico (provavelmente de São Paulo) chamado Vila Esperança, e os seus desafios para obter estabilidade económica. O nome da protagonista remete ao orixá Iansã, nunca nomeado no texto. A sua presença é evidente na ligação de Bará ao elemento do vento e na

capacidade de viajar no tempo, que remete para a função deste orixá de conectar os vivos e os mortos. Através deste arquétipo, Alves traça o retrato de uma mulher negra independente e orgulhosa, cujo percurso de vida é preparado e possibilitado pela ação de outras mulheres, de gerações diferentes. Juntas, elas parecem traçar um caminho de resgate coletivo, que se concretiza no acesso de Bará a um futuro de possibilidades inesperadas.

O enredo desenrola-se à volta do aniversário de sete anos da protagonista, único verdadeiro evento no livro. Este marca a passagem de testemunho de um legado espiritual e familiar que, com a intermediação da mãe, Gertrudes, coliga diretamente Bárbara à avó paterna Patrocina. O livro começa com a protagonista, já adulta, deitada na varanda do seu apartamento no centro de uma grande cidade, não especificada no texto. Ela escuta o vento, elemento de lansa, e começa a viajar com a mente. Daí paisagens e tempos mudam e deparamo-nos com Bárbara menina, com quase sete anos de idade, na sua casa da infância, a esconder-se da mãe, aborrecida, porque a apanhou mais uma vez a brincar com os ponteiros do despertador. A obsessão pelo despertador, e pelo tempo em geral, é típica de Bará, que conhecemos desde logo como uma menina/mulher capaz de viajar de um tempo para outro. Vamos descobrir aos poucos que ela compartilha este poder com algumas antepassadas e com a avó Patrocina. Num episódio precedente à preparação da festa e à chegada da avó, vemo-la ir até à época do tráfico de escravos na companhia do velho tio Sabino, que também tem o poder de ser senhor do tempo e desempenha a função de preparar a protagonista para assumir completamente o seu papel espiritual. Daí em diante, o romance representa a vida quotidiana da família Loureiros de Assis (família de Bará) até à véspera do aniversário da protagonista e dos preparativos para a festa, que se revela um momento de iniciação religiosa. Patrocina chega para participar no evento e, depois da festa, organiza uma cerimónia de iniciação para a neta, através da qual esta entra em comunicação com as suas antepassadas. Enquanto se prepara o ritual que levará Bará a tomar o seu lugar dentro da história familiar, a narradora mostra-nos os esforços dos Loureiros de Assis para fazer funcionar o seu negócio, uma quitanda de fruta, e para comprar uma casa de propriedade. Em particular, assistimos à negociação de Mauro (pai de Bará) com o senhor Afad (o responsável do projeto da linha de autocarros que liga o pequeno bairro ao centro da cidade), para o ampliamiento do comércio. Também são

mostradas as relações entre os membros da família e alguns conflitos entre Gertrudes e a família de Mauro, de condição económica superior à sua. Depois da festa e da iniciação, Patrocina morre, tendo cumprido a tarefa de designar a sua sucessão espiritual. Ao seu funeral chega também o tio Sabino, que toma parte ativa nos rituais. O romance acaba onde começou, no apartamento de Bará adulta, com a vinda do companheiro e o anúncio da gravidez da protagonista. O bebé será uma menina.

O narrador é heterodiegético e onisciente. Os personagens principais são os membros da família Loureiros de Assis. Há o núcleo familiar da protagonista, formado, além dela, pela mãe Gertrudes, dita Trude, o pai Mauro, os dois irmãos de Bará: Ézio, o maior, e Velma a caçula. Depois há os integrantes da família de origem de Mauro: a avó de Bará, Patrocina, dita Cina, o avô Galdino e a tia Celeste. Também há o tio Sabino, da família de origem de Gertrudes. São parte da família também a comadre de Trude, Danaide, e os seus filhos Tércio e Suélma (o seu marido, Onofre, aparece muito pouco). A importância de Danaide é testemunhada pelo facto de ser a única, além de Cina, Trude e Bará, que está consciente de que o aniversário da menina é o prelúdio de um ritual de iniciação religiosa. Para além destes personagens, há várias figuras de enredo, principalmente moradores do bairro de Vila Esperança, como a fofoqueira Bizoca, o senhor Afad (empresário, responsável da empresa de autocarros) e os músicos do bairro (a banda Esperança da Vila). Todos os personagens do livro são caracterizados mediante poucos traços, sem grande aprofundamento psicológico. Os protagonistas também são alvo de uma certa idealização. Isso é particularmente evidente em Bará, Trude e Mauro, que parecem perfeitos tanto no aspecto físico quanto no carácter: são lindos, fortes e honestos. De Mauro, em particular, não sabemos quase nada, além de ser extremamente bonito, trabalhador, devoto à sua família e à sua esposa. Na hora em que Patrocina chega à casa do filho, pergunta a Trude: *“Meu filho Mauro continua bonitão e se comportando? Não adianta dizer que está trabalhando muito. Isto já deu para ver”* (Alves, 2015: 104). A protagonista e as mulheres adultas da sua família de origem são os personagens mais caracterizados, conforme a sua participação no ritual de iniciação que constitui o centro temático do romance e o elemento narrativo à volta do qual é construído o enredo. Esta participação é direta no caso de Trude e Cina, indireta no caso de Danaide, que não tem lugar no ritual propriamente dito, mas que vai ajudar na preparação. Vou descrevê-las em seguida.

Bará, a protagonista, é destemida e teimosa. Adulta, é uma mulher bem-sucedida, que conseguiu traçar um percurso de ascensão socioeconômica, concretizado na mudança da periferia para o centro da cidade. No final do romance é dito que ela e o companheiro estão a projetar abrir um escritório de engenharia (cfr. Alves, 2015; 208). No início do livro, é apresentada desta forma:

Bará, imprevisível e voluntariosa, assemelhava-se ao vento: quieta, cismava em silêncio, depois destrambelhava a proferir coisas desconcertantes. Outras vezes, um azougue, subindo e descendo árvores e escadas, cantarolando musiquetas inventadas, azucrinava os ouvidos. Em outras oportunidades, fechava-se em seu pequeno quarto, a ler livretos infantis, ilustrados com cores primárias berrantes. (Alves, 2015: 37-38)

Vemos aqui a conexão com o vento, elemento de *lansã*, *fil rouge* que atravessa o texto inteiro e fornece a base para a construção da personagem de Bará. Ela, de facto, é modelada sobre o arquétipo de *lansã*, com a qual partilha sobretudo a teimosia e a independência, características principais deste orixá guerreiro. Como o vento, Bará pode mudar repentinamente de atitude passando de ser quieta e doce a ser impetuosa como uma tempestade. Nos jogos com os irmãos, vemo-la muitas vezes enfrentar o Ézio, que reivindica o seu poder de homem, e vencê-lo nas batalhas feitas por brincadeira:

Bará desfechou, em gesto rápido, um golpe certo com a forquilha de pitangueira que se enganchou na espada de ripas na altura que Ézio segurava; a espada voou da mão dele, caindo ao chão. “*Ganhei. Ganhei. Gaanhei!*”. Gritou pulando, erguendo e sacudindo a arma-galho. “*Ganhei. Hoje sou eu quem manda aqui. Mando aí. Mando lá. Mando acolá.*” (Alves, 2015: 65)

Com o expediente da brincadeira, Alves consegue sublinhar mais uma vez as consonâncias da protagonista do seu romance com *lansã*, ao representá-la como armada e guerreira. De facto, o orixá é sempre representado com uma espada. Como *lansã*, Bará tem uma conexão especial com os mortos. Este será o tema da sua iniciação, mediante o qual a menina entrará em comunicação direta com as suas antepassadas, mas também com as gerações subsequentes:

[...] afinal passados, presentes e futuros se misturam nas dimensões, o mundo de lá, o mundo de cá se cruzam nas conexões do tempo. Olhos fechados, Bará visionou a avó sentada, junto com as matriarcas de muitas gerações. No futuro, seria uma entre elas, o seu lugar estava reservado naquele círculo ancestral, quando chegasse o momento certo. (Alves, 2015: 204)

Neste trecho, estamos no final do romance e Bará adulta está a acordar da visão que a levou a reviver o período da sua iniciação. Vou regressar mais especificamente à importância desta visão circular do tempo. Aqui vale sublinhar que Bárbara, como

Patrocina, é uma personagem capaz de “senhorear” (Alves, 2015: 41) o tempo, viajando de uma época para a outra e vivenciando simultaneamente passado presente e futuro. Adulta, a personagem é também caracterizada por uma grande sensualidade. Vou regressar a este último aspeto em seguida. Como veremos, a sensualidade caracteriza também Gertrudes, a que se junta uma grande empatia, uma atitude ativa e trabalhadora, e um gosto pela vida social.

De Trude sabemos que pertence a uma classe social mais baixa que o marido e que isso lhe casou problemas com a família dele, sobretudo com o pai e a irmã. Pelo contrário, a relação com Patrocina aparece próxima e carinhosa, caracterizada pelo reconhecimento recíproco das suas qualidades (*cf.* Alves, 2015: 103-110). Gertrudes é hábil a gerir o ofício da família, a quitanda de fruta, graças à sua natural sociabilidade e ao misto de gentileza e sabedoria que a distingue e leva os moradores da Vila Esperança, sobretudo as mulheres, a procurá-la por conselhos e escuta.

As mulheres, com desculpa de comprar gêneros, transformaram Gertrudes em confidente e conselheira, compartilhavam dores, amores e clamores que abarrotavam as prateleiras de suas vivências. Uma feira de troca de sentimentos, aliviando as angústias, os fardos da vida corriqueira. [...] D. Trude conhecia algumas das muitas trajetórias dos que vieram, em ocasiões e pretextos diferentes, morar na Vila Esperança. Comercializava víveres e participava ativamente, chorando junto, amparando, curando. Para aquela feira de sentimentos expostos, ela agia aconselhando, interferindo, receitando chás, ensinando simpatias, ajudando a solucionar as situações específicas de cada um. Envolvia-se tanto que, às vezes, preocupada, dormia sem descansar, agitava-se, sono povoado com as histórias e todas aquelas mulheres, com vidas parecidas com a dela. (Alves, 2015: 56)

Como se vê neste trecho, Gertrudes é uma espécie de curandeira para as mulheres do seu bairro, uma figura que desenvolve um papel fundamental para a saúde e a coesão da comunidade. Ela reconhece-se nas mulheres que a rodeiam e é reconhecida por elas. Tal reconhecimento mútuo, como vimos, está na base do feminismo negro de autoras como Patricia Hill Collins, e constitui o pressuposto para a construção de uma identidade coletiva empoderadora (*cf.* 5.3). O papel de conselheira e cuidadora das emoções dos outros também é desempenhado por Trude com os membros da sua família, para os quais representa uma figura que junta em si autoridade e carinho. Aos olhos de Bará menina, ela é a encarnação das mulheres mitológicas que povoam a sua imaginação:

Lindas, deusas sábias, guerreiras protetoras, defendendo seus domínios contra quem ousasse afrontar, merecedoras de reverências e oferendas por seus feitos, elas povoavam os devaneios de Bará, nos mundos mágicos que criava. Nas

fantasias, D. Trude transformava-se, a partir das impressões retiradas das atividades cotidianas; a menina, com a cabeça nas nuvens, fabricava imagens que povoariam as histórias devaneadas. Prestes a levar uma descompostura pelo ato de desobediência e teimosia, admirava a mãe, com as plumas do punho do penhoar esvoaçando, uma semideia da floresta, com o semblante a denotar contrariedade. (Alves, 2015: 35)

Gertrudes aparece aqui como a integrante de uma estirpe de guerreiras e deusas. Ela é também é uma mulher elegante, dona do seu lar, que adora abrir ao resto das pessoas do bairro. Na organização destes eventos, é ajudada pelo marido. Juntos, constroem um ambiente que é considerado pelos moradores da Vila Esperança como um refresco dentro das dificuldades do dia a dia e um ponto de encontro de fundamental importância para a comunidade.

A festança na casa dos quitandeiros obedecia à dinâmica própria daqueles que lutam no cotidiano para garantir a dignidade da sobrevivência, construindo sonhos de melhorar a situação adversa na qual a vida os confinara. As oportunidades para comer, dançar e rir à solta surgiam de vez em quando, nos intervalos da labuta. Esbanjar alegria mesmo, só nas festas que os donos da Quitanda da Vila Esperança propiciavam, nos aniversários dos filhos, quando não economizavam. (Alves, 2015: 143)

A casa dos Loureiros de Assis é um lugar onde os moradores da Vila Esperança podem esquecer, de tempos a tempos, as dificuldades da vida quotidiana e relaxar-se num clima de leveza e abundância, para depois voltar às suas vidas com mais força e boa disposição. Como na sua atividade de conselheira das mulheres, também na qualidade de dona de casa, Gertrudes desempenha um papel de agregadora para a comunidade à qual pertence. Tal comunidade parte da sua família para chegar ao bairro inteiro (*cf.* Alves, 2015: 135-142).

Patrocina completa o quadro constituído por Bará e Trude, vindo a formar com as outras uma tríade que representa a continuidade entre passado, presente e futuro, de que as três são garantes. Dona Patrocina é a mãe de Mauro, pai de Bará. Trabalha como costureira modelista numa loja da qual é proprietária (Alves, 2015: 183-184) e mora com o marido Galdino e a filha Celeste. É uma figura cheia de autoridade; a sua idade confere-lhe uma altivez particular que também é dada pela função religiosa que desempenha no seio da família. De facto, é a responsável principal da iniciação de Bará, designada como sua sucessora. Tem uma relação conflitual com o marido, em que ela representa a figura dominante (por ser a dona da loja de costura e pela sua aura de sacralidade), mas pelo qual foi escolhida não por amor, mas por obrigação (Galdino queria casar com a irmã menor de

Cina, mas o pai dele impôs casar com a primeira). Na sua primeira aparição, a mulher é apresentada desta forma:

[...] a luminosidade lhe ressaltava o contorno, alto, esguio, da silhueta parada na passagem, uma postura ereta transmitindo a dignidade. A mulher, sorriso cordial, leve quê enigmático, trajava roupas elegantes e confortáveis, apropriadas para viagens longas, bom gosto obtido no ofício de costureira modelista. Depositados ao chão, sacolas e pacotes improvisavam um pedestal. (Alves, 2015: 104)

Estamos no momento da chegada de Dona Cina a casa de Gertrudes. Este personagem revela-se imediatamente nas suas características principais, que partilha com Bará adulta: a atitude empreendedora – que se manifesta na menção da sua profissão de costureira modelista – e, sobretudo, uma áurea sacral que vem do seu papel de garante de um legado espiritual que envolve as mulheres da sua linhagem.

Outra personagem relevante no romance é a comadre Danaide, que costuma chegar a casa da família para cuidar dos filhos de Dona Trude, em conjunto com os próprios filhos, Tércio e Suélma, quase irmãos para Bará. Danaide é interessante por fornecer um contraponto a Trude. É um tipo de mulher completamente diferente, com a qual a sorte tem sido menos clemente:

Notou a cor framboesa do batom nos lábios de Trude. Batom, Danaide só usara quando moça e às escondidas, “*coisa de mulher dama*”, afirmava o severo pai que sem muitos motivos, descia o braço sem dó nem piedade, com a desculpa de educar. Na idade, era jovem ainda, mas a lida de anos a enrugara, de tanto alisar lençóis, vestidos e camisas, transferiu as rugas para a sua face, outrora viçosa. O ferro de passar, aquecido com carvões em brasa retirados do fogão a lenha, lhe roubara o frescor. Agradecia e abençoava o instante, o dia me que seu mundo de horizontes estreitos cruzou com o da comadre, na curva do caminho. (Alves, 2015: 54)

Com se vê no trecho citado, Danaide representa a mulher negra trabalhadora que sofreu as injustiças ligadas à sua condição socioeconómica e ao sistema patriarcal (representado pela educação repressiva do pai). Contrariamente a Dona Trude – e, mais tarde, a Bará –, ela parece ter perdido aquela vivacidade que as outras mulheres manifestam. Apesar disso, é representada como uma personagem cheia de dignidade e tem com a mãe de Bará uma relação de cumplicidade profunda. Podemos dizer que o facto de não ser o centro do romance permite à escritora não se concentrar numa história de sofrimentos e dificuldades, apesar de lhe conferir um lugar de importância dentro do enredo.

Marcante é também a figura de Tio Sabino, da família de origem de Gertrudes, que, como Patrocina, tem uma função importante na iniciação espiritual de Bará. Sabino aparece num

dos sonhos-visões da protagonista e leva-a para a época do comércio de escravos, dentro do navio negreiro (*cf.* Alves, 2015: 41-48). Este episódio mostra como as relações familiares dos afrodescendentes são uma ponte para a reapropriação de uma história comum, que é uma história dolorida, marcada pela diáspora e pela escravidão, mas que é, ao mesmo tempo, o cerne de uma nova identidade empoderada, que parte do enfrentamento da ferida colonial e da sua cura coletiva. No momento de voltar da viagem para a realidade presente, Sabino diz à neta:

Aprender que os fatos escritos na página do tempo não se mudam, por mais que não gostemos deles. Podemos rever, mas não mudar. Cabe a nós somente escrever novas páginas no presente para o futuro em que estaremos. Passear no tempo é bom para entendermos melhor as coisas e escrever coisas belas para vivermos. (Alves, 2015: 46)

Aqui podemos ver uma referência ao que a própria Alves tenta no seu romance. O passado dolorido dos afro-brasileiros não é negado, mas serve como ponto de partida para imaginar e escrever novas páginas, que possibilitem narrativas de felicidade para quem sempre foi condenado a ver-se através do prisma do sofrimento e da sujeição.

O espaço do romance coincide quase inteiramente com o bairro de Vila Esperança, um bairro de classe média baixa, na periferia de uma grande cidade, não nomeada no texto, mas presumivelmente São Paulo. É uma exceção o apartamento de Bará adulta, no centro da cidade, que aparece no início e no fim do livro. No interior da Vila Esperança, a maior parte da história passa-se na casa dos Loureiros de Assis. O ambiente físico é reconstruído com poucos traços. Serve sobretudo como recipiente para os personagens que ali moram. O nome do bairro tem uma carga simbólica e remete para a intenção da autora de representar uma comunidade de pessoas trabalhadoras e simples, cuja trajetória de vida é um percurso acidentado, mas ao mesmo tempo aberto às possibilidades. Vou voltar a esse tema em específico.

O tempo histórico é indefinido. Sabemos só que a Vila Esperança se encontra à beira de uma modernização, simbolizada pela construção de uma linha de autocarros que liga o bairro ao centro da cidade. O tempo da narração coincide com a idade adulta de Bará, mas a maior parte dos factos narrados acontecem na sua infância e são revividos pela protagonista numa espécie de visão. No início do romance, vemo-la ausentar-se do tempo presente e viajar com a mente. Depois, encontra-se no seu corpo de menina, dentro da

casa dos pais, onde ficará até o final do livro, quando voltará ao presente, acordada pelas palavras do companheiro. Miriam Alves representa a passagem temporal entre as duas idades de Bará como uma verdadeira viagem no tempo. A protagonista vive esta viagem num estado de consciência particular em que o seu eu de menina e o seu eu de adulta se misturam:

Emoção mista apossou-se dela, a criança temerosa em ser flagrada a bisbilhotar, a adulta, presa no corpo criança, impotente. Confusa, desejou voltar à segurança do confortável apartamento, respirar o ar morno e umedecido após a chuva. Mas, presa ao passado, vivenciava o pretérito do futuro, mergulhada, impulsionada por desejos e curiosidades infantis; apesar da presença da consciência adulta, perdera o comando das ações. (Alves, 2015: 33)

Como se vê, há um entrelaçamento entre passado e presente que constitui uma das características principais do romance, entrelaçamento que envolve, antes de tudo, a protagonista, ao mesmo tempo adulta e menina, capaz de viajar no tempo e comunicar com as antepassadas. Vou regressar a isso mais especificamente.

O estilo da narração é marcado por uma linguagem que se situa num registo não corriqueiro, com pontas de virtuosismo linguístico e um certo sabor de antiguidade que lembra os romances naturalistas do século XIX. Veja-se por exemplo o *incipit*:

Choveu na manhã até início da tarde; o sol depois saiu tímido, aquecendo a úmida aragem, extraíndo das floreiras que ornamentavam a frisa do edifício o cheiro forte de terra molhada e das árvores frutíferas, plantadas à frente, perfume acre-doce. O vento, por sua vez, espalhava os odores, misturados, aromatizava, imprimindo discreto encanto vespéral, de típica cidade do interior, àquele recanto da metrópole. A construção recente, em esquina de imponente avenida, refletia nas janelas envidraçadas a luminescência solar, colorida pela filtragem das nuvens espessas carregadas de água, produzindo os efeitos de luz e cor utilizados em espetáculos de grande porte. A arquitetura moderna de vãos livres, pé direito alto, transpassada pelo vento, entre brechas e frestas, na estrutura de concreto e ferro, improvisava uma orquestra de sopro, compunha melodias, com inusitados arranjos, exibindo à plateia urbana desatenta a beleza visual e inquietude dos acordes lacónicos em harmonia com longos síbilos. (Alves, 2015: 29)

Aqui, como em outros lugares do texto, apesar da abundância de detalhes, a descrição do ambiente desaparece num uso da língua extremamente precioso e culto. Resulta difícil visualizar a cena narrada, sendo que as metáforas e os termos inusitados não respondem tanto a necessidades de precisão quanto a um gosto pela musicalidade da palavra que remetem mais para o âmbito da poesia do que da prosa. Isto parece ser a tradução de um projeto que é político mais do que estético: o de utilizar a literatura para embelezar histórias e personagens normalmente relegadas para as margens.

Noutros lugares, a narração resulta mais didascálica, sempre devido ao facto de a escrita seguir uma intencionalidade clara, que não deixa espaço para ambiguidades interpretativas. São exemplo disso os diálogos, muitas vezes longos e explicativos, que não buscam a verosimilhança das situações representadas, mas respondem a necessidades eminentemente narrativas. Veja-se, por exemplo, o trecho seguinte, que remete para o momento em que Bará menina, apanhada a brincar com o despertador, revela à mãe o seu poder de viajar no tempo e relata o encontro em visão com o tio Sabino:

Eu sei, mas eu desperto as coisas. Aí, sabe mãe, senti um vento fininho que derrubou o retrato do tio Sabino que estava na parede. O relógio ficou quieto, sabe quando ele cala para tocar de novo. Eu acho que de tanto tocar ele perde o ar e precisa parar um pouquinho para respirar. Então, peguei o retrato no chão, feliz por não ter quebrado. Queria colocar no lugar, mas não alcançava. Fiquei com medo que a senhora chegasse e visse a bagunça. Aí, o tririm de novo. O Tio Sabino estava sério no retrato sentado numa cadeira alta. O chapéu quase cobrindo os olhos, as mãos velhas dele enrugadas e cheias de calos seguravam a bengala que tem aquela cabeça esquisita. Então ele sorriu, disse para não me preocupar, o tempo tinha despertado. E derrubou o retrato da parede. (Alves, 2015: 41-42)

A sintaxe e o léxico usados não se diferenciam daqueles que encontramos nas secções não dialógicas do romance. Aqui, como em outros lugares, do texto não há um particular esforço em representar na escrita a língua falada, nem em reproduzir através da linguagem as diferenças psicológicas e expressivas dos personagens. Quem fala neste excerto é uma menina de sete anos que teme ser punida pela mãe, mas exprime-se sem incertezas, numa sintaxe complexa e gramaticalmente impecável, rica em subordinadas e incisos e que segue perfeitamente a *consecutio temporum*.

7.2.2. Tempo cíclico: tempo pós-colonial

A relação entre passado e presente instituída em *Bará: na trilha do vento* é evidente na própria estrutura do romance, que, como foi dito, é cíclica, no sentido que começa e acaba no mesmo tempo, o presente, enquanto a parte central se coloca no passado. Isso traduz de um ponto de vista estético-formal o tema central do livro: a relação de Bará com as suas antepassadas e o caminho de iniciação que a leva a descobrir esta relação. Segundo Cristian Souza de Sales:

O romance ultrapassa a ideia de um tempo social e cronológico. A narrativa privilegia um tempo circular e mítico, sua circularidade corresponde a um retorno às origens. Em alguns momentos a passagem do tempo e o seu ritmo confrontam a teleologia cronológica constitutiva ocidental. “[...] assenhorear-se do tempo, viajar em pensamento, do presente para o passado e o futuro, também em

outras dimensões que não se localizavam nem no presente, nem no passado, nem no futuro”. (Sales, 2015: 25)

De facto, Bará conta a história de uma mulher que tem uma trajetória da periferia para a cidade e que intuímos ter alcançado um certo sucesso de um ponto de vista socioeconómico, mas isso é só objeto de alusão e não constitui o centro da ação. Este, como em *Ponciá Vicêncio*, está localizado nas relações familiares, vistas como ligações espirituais e que também ligam a protagonista ao passado histórico dos afro-brasileiros. Como consequência desta situação, podemos dizer que o tempo representado no romance não é o tempo linear do crescimento individual, mas um tempo cíclico e coletivo.

Esta tipologia de tempo tem sido analisada no âmbito dos estudos pós-coloniais por autores como Wole Soyinka. Em *Myth, literature and the African World* (Soyinka, 1990), o autor afirma que a circularidade temporal é uma característica das cosmologias iorubá. Esta conceção do tempo seria “a reflection of the same reality which denies periodicity to the existences of the dead, the living and the unborn” (Soyinka, 1990: 20). Passado, presente e futuro existem simultaneamente, assim como os vivos e mortos, que convivem e comunicam no espaço da ritualidade. Muniz Sodré, em *Pensar nagô* (Sodré, 2017) descreve de uma forma parecida o tempo da cosmologia do candomblé brasileiro. Ele recorre a um provérbio concernente ao orixá Exu, que recita “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje” (Sodré, 2017: 171).

No substrato mítico do provérbio não se vê nenhuma contradição, uma vez Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo da existência individuada de cada ser: “É o ancião, o adulto, o adolescente e a criança. É o primeiro nascido e o último a nascer” [...]. Com Exu não há começo nem fim, porque tudo é processo e, ao se constituir, cada realidade afeta outra para além do tempo. Em termos cíclicos ou solares, o nascente coexiste com o poente por causa da força do *agora*. (Sodré, 2017. 187)

Nesta interpretação, Exu simboliza o tempo das cosmologias iorubá/nagô porque é um ser que atua simultaneamente em vários planos temporais. O tempo não é visto como uma linha, mas como um ciclo (como o ciclo solar), em que cai o princípio aristotélico de não contradição, e ancestrais e descendentes coexistem.

Em *Bará: na trilha do vento*, o círculo não é só temporal, mas é também representado muitas vezes espacialmente. Seja no momento do nascimento de Bará, seja no da sua iniciação religiosa, à idade de sete anos, encontra-se a figura da “ciranda” das mulheres:

um círculo de antepassadas que representam os elos familiares da protagonista e, através disso, a sua ligação como uma história partilhada. Esta aparece nas visões de Bará e nas cerimónias rituais de que é protagonista. Por exemplo, um dos momentos mais importantes da sua iniciação é aquele em que Patrocina posiciona uma boneca que representa a neta num círculo de bonecas mais antigas, cada uma correspondente a um membro da família.

Calmamente, Patrocina removeu as bonecas de dentro do embornal, uma a uma, seguindo uma ordem predeterminada. A primeira denotava ser a mais antiga, pelo desgaste natural da ação do tempo. A sétima aparentava ser a mais recente, confeccionada com o mesmo requinte das anteriores. Entoando uma cantiga sincopada, D. Cina as dispôs formando uma pequena ciranda. As expressividades particulares daquelas mulheres de pano representavam emblemas de uma confraria desconhecida, como se fossem donas e depositárias de partes da história que adquiriu sentido no conjunto. (Alves, 2015: 129)

Neste espaço-tempo circular, as mulheres são donas da tradição e como tal, são as guardiãs de uma cultura e de uma identidade. Mulheres diferentes dentro do romance constituem os elos que unem passado, presente e futuro e constroem um universo feminino em que todas elas se legitimam reciprocamente. São partes de uma história que adquire sentido no conjunto.

Como no feminismo negro, as mulheres libertam-se individual e coletivamente ao mesmo tempo, sendo que, ao ocupar espaços para si, ampliam o horizonte de possibilidades de todas (*cfr.* 5.3). Neste círculo de relações e afetos, as gerações precedentes sonham um futuro para as gerações futuras, as quais, com as suas ações, reabilitarão e darão sentido às histórias das que as precederam. No momento em que Bará é apanhada a brincar com o despertador e se desculpa perante a mãe, lemos:

Trude conjecturava, talvez Bárbara se transformasse numa escritora, escreveria livros, faria sucesso, viajaria pelo mundo, seria o que, um dia, Gertrudes sonhou para si, na ilusão de menina que também imaginava fábulas. (Alves, 2015: 43)

Trude revê-se em Bará, que se revê nela e em Patrocina. As diferentes gerações não estão em conflito, mas colaboram para uma libertação que só se dá em coletivo, como assunção de um lugar dentro de um círculo de afetos passados, presentes e futuros que constitui a base para a construção de identidades emancipatórias. Não por acaso, o romance fecha com o anúncio de Bará estar grávida de uma menina e com uma última visão em que a protagonista vê abrir-se um lugar para a filha no círculo das ancestrais: “num daqueles seus lampejos, vislumbrava o Conselho das Ancestrais, sentadas em forma de ciranda, cantando,

D. Cina sorrindo e abrindo espaço para mais um lugar no círculo” (Alves, 2015: 211). Círculo é a última palavra de um livro que acaba onde começou e sugere que a história não está fechada, pelo contrário, vai repetir-se de geração em geração.

7.2.3. Uma história de felicidade: para uma narração alternativa dos afro-brasileiros

Bará é a protagonista do romance e o ponto de vista privilegiado a partir do qual se observa uma história que a precede e lhe sucede. Nesta perspectiva, o romance de Miriam Alves conta a história de uma família e, através desta, de um bairro de periferia, emblema de uma classe média-baixa brasileira, maioritariamente negra. Ao representar esta classe, Alves escolhe não se concentrar sobre os elementos de sofrimento, de dificuldades económicas e de enfrentamento das desigualdades sociais. O racismo também não é tema central do texto, que visa construir uma narrativa de resgate, uma representação da população negra brasileira originária de classe média-baixa em termos positivos e uma história que conta, em última instância, uma trajetória de sucesso e de felicidade. A autora representa o bairro de Vila Esperança, em que vive a família Loureiro de Assis, como uma comunidade resistente e trabalhadora, excluída das narrativas oficiais, mas que constitui, na realidade, o coração pulsante da sociedade brasileira.

Histórias guardadas no fundo do baú na nação, trajetórias distorcidas através de símbolos forjados, com intuito de escamotear detalhes cruéis, relativos à exploração, espoliação, matanças genocidas perpetradas contra os antepassados do aguerrido povo da Esperança. Os moradores dali “*amassavam o barro da vida*”⁹⁹, como dizia a sábia Patrocina, depois das chuvas que enlameavam até a alma. Sobrevivendo a todas as adversidades, depravadores e criativos, empurrados, por força das circunstâncias, para lugares inóspitos, do nada erguiam casas, abriam picadas cortando morros, edificando bairros. (Alves, 2015: 161)

Os moradores do bairro de Vila Esperança são as pessoas cujas histórias ficaram no “baú da nação”, são os esquecidos pela sociedade e pelo Estado, mas que resistem quotidianamente a este apagamento através das suas práticas de vida. No romance de Alves, estas pessoas são representadas como trabalhadoras, inteligentes, cheias de dignidade, contradizendo os estereótipos que caracterizam os pobres como sujeitos,

⁹⁹ Volta aqui o elemento do “barro”, como metáfora da transformação da realidade que temos visto em *Ponciá Vicêncio*.

preguiçosos e malandros. Isto é emblemático na festa de aniversário de Bará, preparada com grande precisão e bom gosto pela sua família e na qual os convidados aparecem elegantes e vestidos com todo o cuidado: “o apuro nas indumentárias, mesmo as mais simples, exibiam o cuidado na lavagem e no ferro de passar” (Alves, 2015: 145). Há aqui uma insistência sobre as características que conferem dignidade a estas pessoas.

A autora tem afirmado em mais ocasiões a sua vontade de promover uma representação positiva da população negra brasileira através da escrita. Veja-se, por exemplo, este trecho da entrevista concedida à investigadora Raffaella Fernandez, no Suplemento Pernambuco:

[...] a literatura também é lugar de sonhar possibilidade. Não só a cartografia da dor e do racismo que agora, quase 40 anos depois do Movimento Negro Unificado ter, em 1978, alardeado a falsa democracia racial, ganha mais visibilidade. [...] Agora, para a literatura que escrevo, é hora de traçar caminhos, nem que sejam ficcionais, para resgatar dignidade através da construção de memória. “Memória”, aqui, eu uso não só como ato de recordar detalhes de infância ou da vida para a autoficção, que também é importante, mas de uma coletividade nela imbricada. (Fernandez, 2019b. 8-9)

Resgatar a dignidade através da construção de memória e desconstruir o mito da democracia racial brasileira são alguns dos objetivos principais da escrita de Miriam Alves. Além disso, na sua literatura há uma vontade explícita de sair da obrigatoriedade da representação do trauma e da dor em falar das negras e dos negros brasileiros. Ela pretende narrar histórias de felicidade e, ao fazer isso, construir a escrita literária como um “lugar de sonhar possibilidades” para a população afro-brasileira.

Tudo isto é extremamente evidente em *Bará: na trilha do vento*. A família Loureiro de Assis é emblema desta representação positiva. Eles são comerciantes que gerem com habilidade e sucesso uma pequena loja de fruta e legumes e fazem economias para comprar uma casa. A história da família é uma história de sucessos profissionais e de relações felizes, contrapondo-se à narrativa que vimos, por exemplo, em Ponciá Vicêncio, em que era contada a desilusão das esperanças de encontrar um trabalho digno e uma vida de casal satisfatória. Veja-se o excerto seguinte, em que Gertrudes chega à quitanda para tomar o lugar de Mauro, que pode descansar em casa:

A beijou suavemente, o gosto framboesa dos lábios dela impregnou os dele. Embeveceu-se. Apreciava beijá-la em público e não deixar dúvidas, a ninguém, do afeto que lhe dedicava. Amor de luta e conquistas e mutuamente retribuído com ternura e atenções. O compartilhamento do trabalho árduo, de sol a sol, assim como de planos e realizações para eles e os filhos, os aproximava mais e mais. Economizavam, idealizavam comprar a casa vizinha, de traçado

arquitetónico modesto, semelhante às outras seis enfileiradas lado a lado. Planejavam reformar a habitação, juntando as duas numa só, ampliando os espaços internos e externos, proporcionando mais conforto. (Alves, 2015: 55)

Mauro e Gertrudes são apaixonados e companheiros, ficam um ao lado do outro nos desafios da vida e juntos conseguem fazer projetos para ampliar a sua condição de vida. A quitanda é uma empresa comercial florescente e bem gerida, que será ampliada com a entrada no negócio do senhor Afad, o dono da sociedade que construiu a linha de autocarros da Vila Esperança. Mais tarde, a relação entre Bará e o companheiro vai repetir este esquema positivo. No final, no momento em que Heitor, marido da protagonista, entra em casa e vê a companheira deitada na varanda, lemos:

“Bárbara, você já decidiu? É o sobre isto que você está pensando aí na varanda?” Referia-se ao projeto de abrirem o próprio escritório de engenharia, alçar outros voos, empreitada arriscada, mas ele acreditava no êxito, enquanto ela demonstrava receio. As recordações impulsionavam a hesitação de Bárbara, que tinha vivenciado o quanto fora difícil, para Mauro, ampliar os negócios. Juntamente com Gertrudes, trabalhavam dobrado, e houve momentos que quase desistiram. (Alves, 2015: 208)

Como se vê, a história de felicidade e sucesso da família de origem de Bará continua na família que ela mesma criou. Esta é possibilitada pelo esforço e o trabalho, elementos sobre os quais a autora insiste particularmente no intento de contradizer a representação do negro e do mestiço de rendimentos baixos como malandro e preguiçoso. Esta representação, como foi visto, era o fulcro de *Macunaíma*. O anúncio da gravidez, no final do romance, completa o quadro. Estamos numa situação oposta aos sete abortos de Ponciá Vicêncio: há aqui a ideia de uma continuidade positiva, de um bem-estar que se transmite de geração em geração e que, embora não esqueça a ferida colonial (veja-se o mencionado episódio do navio negreiro), transformou-se num presente e num futuro de resgate. Bará comunica o evento a Heitor com estas palavras:

Vamos ter uma filha. Estou grávida. Vai se chamar Acotirene. No final de semana vamos comunicar a nossa decisão e a chegada de mais um membro da família Lourenço de Assis aos meus pais, sei que a sua sogra D. Trude ficará exultante. (Alves, 2015: 211)

A filha de Bará vai ser um membro da família Lourenço de Assis. A família de origem da protagonista está presente na vida da mulher adulta, cuja existência é construída em continuidade com o ponto de partida, sem roturas nem conflitos aparentes. Esta insistência sobre os elementos positivos e de sucesso na vida dos protagonistas deixa o leitor com a impressão de estar a assistir a um relato idealizado, baseado numa narrativa de progresso

sem ambiguidades nem falhas. A vontade de inverter os estereótipos condiciona a criação artística tirando-lhe possíveis complexidades. Apesar disso, é interessante por criar uma fábula que tem por protagonistas personagens frequentemente excluídos de qualquer narração idílica e leva os leitores a interrogar-se sobre esta mesma exclusão.

7.2.4. Beleza e elegância de corpos negros

Acerca do tratamento da questão étnico-racial em *Bará: na trilha do vento*, tem de ser dito que os moradores de Vila Esperança podem ser brancos ou negros, mas são estes últimos que ocupam o centro da cena, embora isso não precise de ser continuamente sublinhado. A família protagonista é uma família negra e estritamente ligada às religiões de matriz africana. No prefácio à primeira edição do romance, Moema Parente Augel afirma:

Vislumbro neste novo livro de Miriam Alves uma nova ótica no seio da prosa negra brasileira, abordagem que difere dos muitos (e indiscutivelmente necessários) textos em que é ressaltada a tecla da revolta, do ressentimento, do conflito ou da insistência nas origens difíceis, no passado vergonhoso e na cegueira ou no preconceito da sociedade envolvente. Miriam Alves apresenta em *Bará na trilha do vento* o que deveria ser óbvio, personagens negras encarnando a classe média brasileira, sem tônica no fenótipo, nem tampouco na insistência da inferioridade social. (Augel, 2015: 9)

Já foi falado acerca da escolha de não se focar em eventos trágicos, mas numa história de sucesso e felicidade. O que me interessa aqui é a conexão que a crítica institui entre esta representação positiva e a falta de tônica no fenótipo dos personagens. Segundo Parente Augel, isto contribui para uma normalização dos corpos negros. Por outras palavras, contrasta com o hábito na literatura brasileira, e não só, de considerar como brancos os sujeitos dos quais não é dada uma descrição física. Este hábito está ligado ao já mencionado fenómeno da constituição do negro como o Outro do branco, o qual constitui a norma representativa (*cfr.* 5.2).

Tenho de acrescentar à análise de Moema Parente Augel que, se é verdade que não há propriamente insistência na negritude dos personagens, há grande insistência na beleza dos protagonistas, que sabemos ser negros. Veja-se, por exemplo, a descrição de Dona Trude no dia do aniversário de Bará:

[...] Gertrudes trajava, no maior estilo, vestido que se ajustava ao corpo roliço e realçava as curvas sensuais. Confeccionado em tecido de estampania delicada e ao mesmo tempo vistosa, com detalhe de pequenas flores vermelhas. Corte perfeito, impecável [...]. O modelo do decote em V, não muito profundo, insinuava desnudar o arredondado dos seios, ainda rijos, apesar de terem amamentado três filhos. [...] Os cabelos encaracolados, pretos, brilhantes,

recendiam a perfume de flores de campo. [...] Estava linda, não se percebia vestígio do cansaço dos preparativos, sorria ao contemplar o resultado do esforço conjunto. Os alvos dentes resplandeciam em contraste com os lábios framboesa e impulsionados pela felicidade. (Alves, 20015: 144)

Dona Trude é representada como bonita e vistosa, sensual e elegante. Nesta descrição – como em outros lugares do texto – não temos elementos que remetam para algumas particularidades no aspeto físico da mulher. O que temos é uma acumulação de termos genericamente positivos, tanto no corpo dela quanto no vestido que traja: a estamparia do vestido é “delicada e ao mesmo tempo vistosa”, o corte é “perfeito, impecável”, os seios são “ainda rijos, apesar de terem amamentado três filhos”, ela está linda e não se percebem vestígios do cansaço dos preparativos da festa. Parece estar em presença de um ideal de beleza mais de que de uma pessoa real. A mesma coisa pode ser dita de Bará menina, ainda no episódio da festa.

Bará, por ser a aniversariante, estava radiante [...]. Assemelhava-se a uma bonequinha, vestido rodado passado e engomado no esmero. Os sapatos com tiras de couro bem fina, com fivela dourada, um laço de gorgorão com as mesmas cores da vestimenta. Nos cabelos, duas tranças grossas presas a laço de fita que, mais do que nunca, parecia borboleta querendo alçar os céus em voo livre. (Alves, 2015: 144)

A protagonista é explicitamente assemelhada a uma boneca, ideal estético por excelência quando se trata da beleza infantil. Nesta descrição tudo promete um futuro radioso. A menina mostra todos os indícios de que se vai tornar uma mulher de sucesso, que vai “alçar os céus em voo livre”.

Na mesma festa, Mauro aparece com todas as características de um macho alfa: forte, musculado e elegante.

Mauro livrou-se do avental azul de quatro botões brancos, costumeiro uniforme do dia a dia que usava sem camisa deixando à mostra parte generosa do dorso forte, por musculação involuntária carregando os pesados caixotes com víveres. Esmerou-se: os cabelos escovados para trás com a ajuda de brilhantina perfumada a lavanda, barba aparada e escanhoada recendendo a loção. Calça risca de giz, camisa branca impecável, cinto e par de sapatos pretos que brilhavam qual espelho, resultado de um engraxamento caprichado. (Alves, 2015: 144-145)

O que temos aqui é a representação de um homem, cujo corpo foi esculpido e não desgastado pelo trabalho. Ele parece mais uma estátua de bronze do que um homem em carne e osso. Como Gertrudes e Bará, Mauro não tem imperfeições. Nos três casos analisados, a representação da beleza dos personagens não passa pela insistência nas

marcas dos corpos negros, mas pela junção entre características físicas genericamente positivas e uma elegância que parece alcançar a perfeição.

Embora a representação da beleza dos protagonistas negros apareça idealizada, há um elemento interessante na conexão entre esta beleza e uma evidente autoestima dos personagens, em particular das mulheres protagonistas, que vem da aceitação completa dos seus corpos. Isto, como sugerido, é uma marca característica dos personagens de Bará adulta e Trude e acompanha a insistência na sensualidade das duas mulheres: uma sensualidade plena e autoapropriada, que faz tanto de Gertrudes como de Bará adulta mulheres donas de si mesmas, vistas a partir de uma perspectiva empoderadora e não objetificante. Isso está claro no *incipit* do romance, caracterizado por uma grande sensualidade, que exprime uma relação profunda com o próprio corpo e com a natureza que o circunda, simbolizada em particular pelo elemento do ar, regido pela orixá Iansã. A autora demora-se sobre os particulares do corpo da protagonista para dar a ideia da beleza da mulher e a descrição parece evocar um prazer que não vem da observação de um corpo externo, mas de uma relação saudável e carinhosa com o seu próprio corpo.

[...] robe confortável de seda azul, com estampas sutis de estrelas e nuvens brancas, sobre a camisola curta, azul claro, sensual, com sofisticado brilho e suave caimento, atada aos ombros com alças finas, delicadas e enfeitadas com detalhes de strass e pérolas. Embaixo da camisola os seios firmes, livre do sutiã, balançavam discretos e naturais, roçando docemente o tecido fluido, escorregadio. (Alves, 2015: 32)

Parece sentir o prazer de Bará adulta em aperceber-se do seu corpo através do contacto com um vestido. Há uma impressão levemente erótica que resulta da harmonia da protagonista consigo própria e que permite ao leitor identificar-se com o prazer da protagonista por ter o corpo que tem.

Uma sensualidade autoapropriada e feliz caracteriza também Gertrudes.

O decote discreto exibia colo amplo e vistoso. Sapatos pretos de saltos grossos, não muito altos, substituíram as chinelas confortáveis. Nos seus trinta anos, D. Trude, bonita, vistosa, não se descuidava da aparência. Vaidosa, soltou os cabelos, escovou os cachos longos até a altura do ombro, terminou a toailete, passando batom framboesa nos lábios. Mirou-se no espelho, da porta do guarda-roupa, o sorriso iluminou-lhe o rosto, aprovou-se. (Alves, 2015: 50)

Diferentemente de Danaide – que, como foi visto, aprendeu pela educação patriarcal do pai a descuidar o aspeto físico e cujas feições resultam marcadas pelo trabalho –, Dona Trude é vistosa, gosta de cuidar do seu aspeto e, como Bará, sente um verdadeiro prazer

em ter o corpo que tem. Isto resulta particularmente importante num contexto em que se representam personagens negros – sobretudo mulheres negras –, porque contradiz com a realidade de autonegação e desgosto do corpo criado pela normatização dos corpos brancos nos ideais de beleza das sociedades multirraciais, entre as quais a brasileira (cfr. 5.2). Esta visão da sensualidade da mulher negra também se opõe ao estereótipo da mulata hipersexualizada, por representar mulheres que são sujeitos e não objetos do desejo. Além disso, seja em *Bará* seja em *Trude*, a sensualidade não é o único âmbito em que se dá a expressão de si. Elas também são mostradas nas suas aspirações, nos seus afetos não sexuais e na dimensão sacral que é o fulcro do romance. Mesmo o facto de os dois personagens serem mães não fecha o seu horizonte de possibilidades expressivas. Antes de mães, como antes de mulheres bonitas, são personagens fortes, cheias de autoestima e donas do seu destino. O seu estar no mundo tem significados múltiplos, enriquecidos – como foi visto – pelo seu papel espiritual e de agregadoras para a comunidade de que fazem parte.

7.2.5. Para concluir

Em conclusão, *Bará: na trilha do vento* é um romance fundamental para a literatura de autoria negra engajada, porque constrói uma narrativa empoderadora pelas mulheres negras (mas também pelos homens) e reverte estereótipos sobre os afrodescendentes e os moradores dos bairros periféricos.

No que concerne aos objetivos desta tese, este romance é importante por representar uma narrativa que tem como centro mulheres negras e que desmonta toda a retórica da malandragem, ao mostrar personagens negros e periféricos moralmente íntegros, conscientes de si próprios e de seus laços. As identidades não resultam de um vazio, mas de um percurso partilhado, cujos passos vêm de longe: desde a experiência da escravidão até aos esforços das mulheres negras trabalhadoras, que, reconhecidos, permitem que as novas gerações busquem um espaço diferente dentro da sociedade, a partir do orgulho de si, das suas tradições, dos seus afetos.

Em *Bará: na trilha do vento*, não há espaço para vertigens pós-modernas, nem para personagens que são tudo e nada ao mesmo tempo. Há uma identidade procurada e afirmada por sujeitos que pretendem sair dos silêncios a que foram constrangidos pela

história nacional. Esta identidade não é só individual – entendida como descoberta de si e do seu próprio papel no mundo – mas também coletiva, porque remete para uma história partilhada.

Numa perspetiva cíclica do tempo – em que passado, presente e futuro se espelham um no outro – antepassados e vindouros participam num mesmo processo de resgate. Com o seu trabalho, os seus ensinamentos e os seus esforços, os antepassados abrem um futuro de possibilidades para os vindouros. Estes últimos, por sua vez, contribuem para o processo de atribuição de significados e de dignidade às histórias dos antepassados. Nisso, o ato da escrita – como já foi visto em Conceição Evaristo – assume uma dimensão quase ritual: é uma reapropriação do mundo que ultrapassa o presente para construir futuros e mudar retrospectivamente a narração do passado. É um ato relacional e intergeracional, mediado pela tradição religiosa afro-brasileira, importante vetor de construção e reconstrução de identidades.

7.3. Cidinha da Silva

Cidinha da Silva nasce em Belo Horizonte em 1967. É escritora, editora (da Kuanza) e intelectual ativa nas redes sociais. Presidiu a Geledés (*cf.* p. 148) entre 2000 e 2002. A sua produção é enorme e estende-se do teatro ao conto, passando pela narrativa infantil. Em particular, é conhecida por praticar o género da crónica, com um estatuto particular, entre escrita jornalística e escrita literária propriamente dita. Entre as suas obras mais representativas, além de *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas* (Silva, 2006)¹⁰⁰ lembro: as novelas infantojuvenis *Os nove pentes d'África* (Silva, 2009), (Silva, 2011a) *O mar de Manu* (Silva, 2011b) e *Kuami* (Silva, 2011c); os livros de crónicas *Oh margem! reinventa os rios!* (Silva, 2011b), *Racismo no Brasil e afetos correlatos* (Silva, 2013), *Baú de miudezas, sol e chuva*, (Silva, 2014a), *Sobre-viventes!* (Silva, 2016a), *#Parem de nos matar!* (Silva, 2016b); o livro de poemas *Canções de amor e denço* (Silva, 2016b); o livro de contos *Um*

¹⁰⁰ O livro tem uma segunda edição revista publicada em 2007 pela Mazza com o título *Cada tridente em seu lugar*. Também existe uma terceira edição da Mazza (Silva, 2010), publicada em 2010 e baseada na segunda edição do texto.

Exu em Nova York (Silva 2018a); o livro de contos e crônicas *O homem azul do deserto* (Silva, 2018b). As melhores crônicas da autora foram reunidas nos livros *Exuzilhar: melhores crônicas de Cidinha da Silva, vol.1* (Silva, 2019a) e *Pra começar: melhores crônicas de Cidinha da Silva, vol. 2* (Silva, 2019b). Cidinha da Silva é notada também por estudos de caráter não literário, entre os quais menciono a organização do livro *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* (Silva, 2014b).

Como foi dito, é das escritoras que defendem a necessidade de falar em “literatura de autoria negra”. Mais genericamente, tem-se expressado em várias ocasiões contra os perigos de os escritores e as escritoras se comprometerem de forma excessiva com o debate crítico sobre a literatura e a afrodescendência no Brasil. Numa entrevista de 2019 à *Revista Crioula*, responde à pergunta “Qual sua opinião sobre a adjetivação da literatura, ou seja, o uso de termos como ‘negra’ ou ‘afro’?” da seguinte forma:

Não tenho problemas ou desconfortos com a adjetivação, me sinto confortável com os termos literatura negra, literatura afro-brasileira e literatura afro-diaspórica, mas não me ocupo de defendê-los ou discuti-los, não gasto meu tempo com isso. Este é um tema para pesquisadoras e pesquisadores do campo ou ativistas, não sou uma coisa nem outra. Sou escritora. (Bento, 2019: 315)

Cidinha da Silva não recusa as categorizações, só não quer fechar-se nelas, com perigo de perder o seu foco principal: a construção de uma escrita literária, ou seja, de uma escrita com preocupações estéticas, não completamente submetida às exigências didascálicas do discurso político. Embora no trecho citado não se defina como uma ativista, é uma autora fortemente comprometida com a tarefa de construir espaços para a valorização da cultura afrodescendente e da produção literária, teórica e artística de intelectuais negras e negros. Na entrevista já referida, a autora afirma:

[...] sou uma mulher negra e isso me inscreve no mundo, é o princípio de tudo, posto isso, não fico o tempo todo me pensando e me posicionando como “escritora negra”, sou uma escritora batalhando para construir uma obra consistente que permaneça no tempo e, obviamente, enfrento as vicissitudes pelas quais passam todas as pessoas negras nesse país racista. (Bento, 2019: 318)

O que vemos aqui é uma consciência do posicionamento, mas que não se traduz na aceitação de escrever textos que respondam ao que se pretende de uma escritora negra: ou seja, que falem exclusivamente em racismo. De facto, Cidinha da Silva escreve textos que atravessam temáticas variadas, mas, apesar disso, os temas prediletos são ligados à

afrodescendência, em particular às religiões de matriz africana. Isto fica claro nos títulos de algumas das suas obras mais conhecidas, em particular daquelas dedicadas ao orixá Exu (cfr. pp. 117-118), como *Cada tridente em seu lugar*, *Um Exu em Nova York*, *Enxuxilhar*. O orixá das encruzilhadas, da abertura dos caminhos e do movimento parece traduzir de forma perfeita a atitude de uma autora tão atravessada pela contradição: entre a assunção de um posicionamento e a recusa de rótulos; entre a escrita literária e a crónica; entre o compromisso político com os movimentos e a vontade de escrever literatura que não seja obrigada a ser abertamente política.

7.3.1. *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*: características gerais do livro

Escolhi focar-me sobre a obra *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, porque é o primeiro livro publicado pela autora e, nele, a sua personalidade artística aparece já nas suas peculiaridades. Este livro interessa-me também por incluir crónica e conto propriamente dito, ao misturar os dois géneros não só no livro como um todo, mas também dentro dos próprios textos. Estes ultrapassam as fronteiras entre um e outra de uma forma não claramente categorizável (apesar de o título aludir só à crónica). Também há escritos que mal se encaixam tanto na crónica quanto no conto, sendo mais parecidos com prosas poéticas do que com a narrativa propriamente dita.

Cada tridente em seu lugar e outras crônicas foi publicado pela primeira vez em 2006, pela Kuanza e republicado em 2007 em edição revista pela Mazza. Vou focar-me sobre a primeira edição da obra, que tem um número maior de textos do que as edições posteriores (30 contra 24)¹⁰¹ e fornece uma panorâmica da variedade de temáticas abordadas pela autora ao longo da sua produção.

O livro é composto por trinta textos muito curtos, divididos em três secções sem título, indicadas simplesmente com um número romano. O conteúdo das secções não é estritamente definido, mas podemos dizer que a primeira contém os textos mais ligados à temática da religiosidade, o segundo às relações sexuais e afetivas, e o terceiro a temas

¹⁰¹ Alguns contos da primeira edição de *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas* foram sucessivamente inseridos em *Você me deixe viu?! Vou bater o meu tambor!* (Silva, 2008) (cfr. Santos, 2010: 87-88).

mais variados. O texto abre-se com um exergo constituído por umas palavras que a autora atribui ao próprio Exu, indicado como Tranca Rua, um dos epítetos frequentemente associado ao orixá e que remete mais uma vez para o mundo da rua, um dos seus ambientes.

Ocê pensa que caminho e estrada é tudo a mesma coisa, mas tá errado, minha fia. A estrada é uma coisa, o caminho é outra. A estrada é uma via, uma picada no mato, um cortado no chão e é muita. O caminho é quando ocê escolhe uma estrada para seguir e chegar no seu lugar. (Silva, 2006: 4)

Como resulta claro já neste trecho, o Exu de Cidinha da Silva não tem nada a ver com o demónio sem rumo de Mário de Andrade. É, sim, uma personagem enigmática, ambígua, que age para além do Bem e do Mal, mas representa, ao mesmo tempo, os laços de uma pessoa com o seu eu profundo, que, num contexto afro-brasileiro, também são laços com uma história coletiva. A perspetiva aqui é interna, vinda de uma autora devota ao orixá e que mantém uma relação com as religiões de matriz africana que vai muito além das pesquisas folclóricas. Exu é elemento de uma tradição interiorizada e viva, que entra na quotidianidade da escritora e que tem um papel na construção da sua identidade pessoal, assim como do seu estilo literário.

O livro é começado por dois textos sobre Exu seguidos por um conto sobre Ogum. Os dois orixás são os senhores dos novos caminhos e as energias primordiais ligadas ao movimento: o primeiro fornece, como foi dito, a energia inicial, o impulso para qualquer empresa, o segundo direciona e confere a força e decisão para levar em frente objetivos e tarefas (*cfr.* Verger 2000: 119: 206).

O texto de abertura (Silva, 2006: 15-17), que dá o nome à obra, é quase um prefácio. Aproveitando a liberdade expressiva dada por uma forma mista como a crónica, a autora constrói um breve ensaio argumentativo que não se distingue estruturalmente dos outros textos do livro. Tem um título e mesmo graficamente não é apresentado como um prefácio, mas é assemelhado aos outros contos e crónicas. Apesar disso, contém elementos que convidam a lê-lo como uma reflexão geral sobre a obra inteira. De facto, introduz a personagem de Exu, fulcro temático de *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, e fornece elementos que permitem entender a poética de Cidinha da Silva. Em particular, a sua posição em relação ao tema das relações raciais no Brasil. Neste texto, a autora responde a um leitor do seu blog que a acusa de ter usado a imagem do tridente de

Neptuno no lugar do tridente de Exu. Aproveita a ocasião para entrar numa dissertação sobre como e quando se pode falar de Exu, sendo este uma divindade que pertence a religiões de tipo iniciático.

Mal sabe o leitor que tudo o que se fala sobre Exu está sempre amarrado a uma ponta de mistério [...]. Ele vive em tempo mágico. Ele próprio é mágico, transforma-se no que quiser e se movimenta num constante vai-e-vém. Assim, naturalmente se tornou mensageiro. Para bem falar de Exu – não seria louca de falar mal – é preciso ser iniciada, saber segredos que, como tais, não devem ser revelados. (Silva, 2006: 15)

Exu é metamórfico e misterioso, mas, ao mesmo tempo, é uma entidade com uma identidade específica, com os seus segredos e as suas formas de ser nomeado, que não podem ser desrespeitadas. Estamos bem longe da ridicularização do orixá que vimos aparecer no texto de Mário de Andrade (*cf.* pp. 117-119). A perspectiva é interna e, como tal, respeitosa de uma tradição que tem os seus preceitos e os seus interditos, de um sistema de valores e conhecimentos que merecem ser tratados a partir de competências e experiências específicas.

O texto prossegue com uma reflexão aparentemente desligada, mas que fornece uma indicação de poética e uma declaração da autora sobre como tratar artisticamente as questões raciais. Cidinha da Silva reflete sobre o filme *O homem que copiava*, de Jorge Furtado (2003), em que o papel de protagonista é desempenhado pelo ator negro Lázaro Ramos: trata-se de uma história de amor que não tematiza explicitamente as questões raciais, apesar de ser uma história entre um homem negro e uma mulher branca. Segundo a escritora:

Como o homem que copiava não tinha uma marca racial, o “normal” seria que ele fosse representado por qualquer talentoso ator branco. Jorge Furtado, o diretor, subverteu o limitador pressuposto da dramaturgia nacional, de que atores e atrizes negros (quando conseguem algum espaço) devem representar personagens propriamente negros ou papéis subalternos, nos quais “cabe” um negro. (Silva, 2006: 16-17)

O que emerge neste excerto é que para Cidinha da Silva é impossível representar a sociedade brasileira na arte sem fazer referência às questões raciais, mas esta referência não tem necessariamente de ser direta. De facto, a escolha de não tematizar a raça em histórias que a implicariam pode ser uma forma de deixar patentes as formas como atua a normalização dos corpos brancos, tanto a nível estético como a nível cultural. Nisso, a opinião da autora lembra a de Miriam Alves, juntamente com as reflexões do Teatro

Experimental do Negro (cfr. pp. 145-147). Em todos esses casos, há uma vontade de conferir protagonismo aos afro-brasileiros, um protagonismo que ultrapasse os papéis tradicionalmente associados aos corpos negros, inseridos numa narração da pobreza e da marginalidade.

O estilo dos textos que compõem o livro é variado. Como foi dito, há contos de ficção e crônicas propriamente ditas. As fronteiras entre os dois gêneros não são sempre claras, assim como aquelas que separam realidade e ficção, as quais se misturam sem que seja possível distinguir o elemento autobiográfico ou de experiência direta da invenção artística. Zélia Maria N. Neves Vaz retoma a definição dada por Antônio Candido ao gênero da crônica para falar dos textos que compõem *Cada tridente em seu lugar*. Transcrevo em seguida as palavras da investigadora:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela [a crônica] se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (Candido, 1992: 13-14, *apud* Vaz, 2021, agosto 23)

Segundo Vaz, Cidinha da Silva explora as possibilidades permitidas pelo gênero da crônica – como definidas por Candido – e discute com ironia e humor temáticas que já constituem em si o peso da seriedade. Desta maneira, ela consegue comunicá-las ao leitor de uma forma que seja agradável para ele. A investigadora também fala em “minimalismo” para se referir a um estilo que parece manter-se na superficialidade, apresentando em poucas palavras personagens e situações, mas na realidade esconde uma profundidade de análise que faz dos textos da autora mineira instrumentos muito refinados de crítica social (cfr. Vaz, 2021, agosto 23).

A língua de *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas* é plana e informal, o que remete para o ritmo de conversa e a impressão de extemporaneidade do gênero da crônica. Este, de facto, é pensado para falar de atualidade, do que hoje é relevante e pode não ser amanhã, do que é dito imediatamente, para tomar posição sobre algo que precisa de um comentário tempestivo e imediato.

7.3.2. Textos sobre os orixás

Uma das temáticas principais do livro é a religiosidade afro-brasileira, como é evidente no título, que tem como protagonista a figura de Exu. Os orixás aparecem explicitamente nos primeiros três textos. Do primeiro já falámos. O segundo e terceiro, como foi dito, são dedicados, respetivamente a Exu e Ogum.

O segundo texto do livro é intitulado *Seu Marabô* (Silva, 2006: 19-20), um dos nomes de Exu. São só duas páginas de conteúdo enigmático, inteiramente ocupadas por um diálogo entre duas vozes não identificadas e que tem como sujeito o próprio Exu. Este é, mais uma vez, representado como uma energia de movimento, fascinante e enigmática, mas ao mesmo tempo forte, na medida em que deixa patentes os contrastes e chama as pessoas para lidar com estes.

- Mas você não vê como ele flutua? É incrível. É fascinante. É encantador!
- Não, não vejo nada. Só sinto que ele roda, gira, gira, e não tenho controlo.
- Ah, é uma pena que você não veja nada. Ele é diferente, anda de lado, dançando. E gira de lado também, torto. E tira o chapéu, cumprimenta as pessoas e sorri de lado.
- E você não tem medo?
- Medo? Nada, de que jeito? Ele é duro, não alivia, põe a batata quente na mão da gente e você que se vire, que resolva seu “pobrema”. Mas é humorado, engraçado, filosófico. Usa metáforas que todo mundo entende. (Silva, 2006: 19)

Os dois interlocutores parecem estar perante a divindade: um dele afirma vê-la, enquanto o outro só sente a sua energia, que lhe faz perder o controlo. No diálogo, não há referências espaciais ou temporais, o que ressalta a atmosfera de suspensão dada pela aparição do orixá. Como se vê no excerto citado, o Exu de Cidinha da Silva é, sim, enigmático (“humorado, engraçado, filosófico”), mas não é um Macunaíma sem carácter e sem rumo. Ele é a força vital indefinível que precede qualquer clareza, sendo que deixa patente o que estava escondido. Movimenta as energias que estavam paradas, mostra as “batatas quentes” que precisam ser enfrentadas e “Usa metáforas que todo mundo entende”. Podemos dizer que o orixá do movimento, posto no seu contexto de nascimento, não é um ser indistinto, um sujeito pós-moderno, privado de um seu centro, mas uma energia cósmica; complexa e firme, ao mesmo tempo. De alguma forma, presta-se a simbolizar a subjetividade de quem contém em si as marcas de passados múltiplos e tradições culturais em conflito (como é o caso dos afro-brasileiros enquanto negros da diáspora), mas, simultaneamente, guarda uma ligação firme com uma tradição.

Nesta linha, vem o terceiro texto, *Dublê de Ogum* (Silva, 2006: 21-26), sobre Ogum. É um conto com narrador heterodiegético que narra sobre uma criança com comportamentos que, na linguagem da psicologia moderna, poderiam ser definidos como autistas. Não há indicações de espaço e, no que concerne ao tempo, o narrador traça uma história das atitudes estranhas do protagonista: começa pela infância e chega até aos treze anos, quando o menino passa dos limites e é levado a uma psiquiatra.

Aos treze, completados em 24 de abril, muniu-se da capa e da espada e parou no portão da casa, de braços cruzados, olhar muito firme. Assim ficou por longos minutos. A avó, que morava na casa de cima, disse que aquilo já passava dos limites e deveriam levá-lo a um psiquiatra. Levaram. A gota d'água para tomar tão difícil e dolorosa decisão familiar foi o dia em que o menino enfrentou um cachorro com sua espada de plástico, dizendo coisas esquisitas: "Não ouse me enfrentar, levantar a cabeça ou os olhos para me ver que sua cabeça rolará serra abaixo". (Silva: 2006, 21)

O menino nasceu no dia 24 de abril, dia de São Jorge, o santo católico sincretizado com Ogum. Ele tem uma série de posturas que remetem para este orixá, um guerreiro iracundo e orgulhoso, sempre representado armado de espada (*cf.* Verger, 2000: 151-206).

A segunda parte do conto é ocupada pelo relato de dois sonhos do protagonista, narrados à psiquiatra e representados através de discurso indireto livre. No primeiro, ele veste-se como o Homem de Ferro e combate com uma turma de cães, cortando a cabeça de todos e, depois, corta a cabeça dos passantes que o observavam sem lhe render graças. Há aqui um sincretismo entre o mundo da banda desenhada, para o qual remete o Homem de Ferro e que representa o universo de referências do protagonista adolescente, e o mundo do candomblé. O ferro é o elemento de Ogum (que é ferreiro, além de guerreiro), os cães são animais sagrados para ele, o episódio do corte das cabeças dos passantes que não rendem graças remete para uma lenda que concerne ao orixá.¹⁰²

No segundo sonho, o menino é "um homem jovem, muito grande e muito forte, ferreiro de profissão" (Silva, 2006: 22), que vive em cima de uma montanha num país distante onde

¹⁰² Em tempos antigüísimos Ogum era rei de Ifé. Um dia, voltou de uma guerra e chegou num momento em que todos os súbditos estavam em voto de silêncio. Ofendido por eles não lhe tributarem honras fez uma chacina e sucessivamente, arrependido pela sua ira, saiu deste mundo e tornou-se um orixá (Verger, 1997: 13).

todo mundo é negro, como ele. As pessoas vão procurá-lo para achar um caminho.

Transcrevo em seguida o *incipit* do sonho:

Em outro [sonho] ele morava num país distante, onde todo mundo era preto e ele também. Vivia no coração da montanha mais alta e os moradores avisavam aos estrangeiros que aquela era a casa de um homem jovem, muito forte, ferreiro de profissão. O trabalho na forja só era interrompido por alguém que subia a montanha. Ele se dirigia ao incauto e dizia. “O que te traz aqui viajante? Por que tomaste minha estrada?” Alguns respondiam que andavam a esmo, à procura de um caminho; outros ouviram dizer que se rogassem a ele, o guardião da montanha e da forja, seus caminhos seriam abertos. Ele ria jocoso e indagava: “Como posso te abrir os caminhos se não tem um rumo a seguir?” (Silva, 2006: 23)

Como se vê o estilo remete para os gêneros da alegoria ou do mito: o tempo é indefinido e repetitivo, denotado pelo uso do imperfeito; o espaço é impreciso e “muito distante”; o viajante é “alguém que subia a montanha”, sem nome e sem história, um viajante entre tantos com percursos parecidos, um símbolo do gênero humano inteiro (Silva, 2006: 22-23).

O ferreiro convida os viajantes a atravessar com ele o abismo que separa os dois lados da montanha em que vive. Uma vez atravessado, estes descobrem que, do outro, há a mesma estrada por onde eles vieram (Silva, 2006: 24). O que se encena aqui é um caminho de autoconhecimento representado como um salto para além de um abismo. Este caminho é impulsionado pelo orixá Ogum, que continua a tarefa começada por Exu, ou seja, de abrir possibilidades e movimentar energias, mas fá-lo com uma direção mais precisa. Emblematicamente, o caminho do viajante para encontrar o seu rumo é também um percurso de volta para o lugar de onde partiu. Como em *Ponciá Vicêncio* e em *Bará: na trilha do vento*, o autoconhecimento é voltado ao mesmo tempo para a frente e para trás, não é linear, mas é cíclico, e coincide com a assunção de uma história anterior.

Ogum é nominado só uma vez, no final do texto, quando o menino afirma sentir-se o ferreiro do seu sonho.

A médica impressiona-se com a riqueza de detalhes dos sonhos do garoto e pergunta o que eles despertam nele. O garoto diz sentir-se aquele homem, o que corta as cabeças, é de ferro e voa com uma espada na mão. Um dublê, de Ogum, ela intui. (Silva, 2006: 25)

O nome do orixá aparece na mente da psiquiatra, que reconhece a relação entre o protagonista e Ogum, como a raiz de seus comportamentos estranhos. Desta forma,

Cidinha da Silva representa narrativamente uma validação dos conhecimentos do candomblé pelos saberes da ciência médica, representados pela psiquiatra.

De seguida, aparece o tema das bênçãos e maldições dos familiares e antepassados: *Licença aos meus que já foram* (Silva, 2006: 27-28); uma reflexão sobre a intolerância religiosa, a partir do encontro da autora com um evangélico, dentro do autocarro: *O cobrador de ônibus e o deus-vaca* (Silva, 2006: 29-32); um conto que traz inspiração da festa de São João, santo sincretizado no orixá, Xangô¹⁰³ no candomblé e na umbanda: *Uma historinha de São João* (Silva, 2006: 35-36). Também há um conto em que se descreve uma velha que espera a morte na soleira da porta, dentro de um ritual indicado como tradição balanta¹⁰⁴: *A velha na soleira da porta* (Silva, 2006: 33-34). Enfim, há um texto sobre o encontro da narradora com um homem aleijado que pede esmola no autocarro e canta uma música que ela escutava na infância e termina com a palavra “encruzilhada”, que remete a Exu: *Um passo preto canta numa viagem de ônibus* (Silva, 2006: 37-40).

Entre os textos da primeira secção, os únicos que parecem não ter nada que ver com a temática religiosa são *Aconteceu no Rio de Janeiro* (Silva, 2006: 43-44) – que conta a história de uma velhinha de Copacabana que todos os dias vai comprar pão, mas na realidade quer observar os corpos dos jovens vindos da praia – e *Cariocas no brejo* (Silva, 2006: 41-42), uma sátira do mineiro que manifesta uma sujeição em relação à cultura do Rio de Janeiro. Relativamente ao segundo, vale a pena dizer que, na obra de Cidinha da Silva, há uma vontade de valorizar outros centros além do eixo cultural São Paulo/Rio de Janeiro. Ela reivindica-se como escritora mineira (embora tendo migrado para São Paulo) e na sua obra não há a busca de uma homogeneidade nacional, mas o respeito da territorialidade e das suas diferenças. Não são raras as reflexões sobre a diversidade cultural do Brasil, que se observa além das narrativas oficiais, muitas vezes baseadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Este é o caso também do conto *Angu à baiana* (Silva, 2006: 79-81), na secção II da

¹⁰³ Xangô é o orixá da justiça e o dono do trovão. É representado com um machado (cfr. Verger, 2000: 307-384).

¹⁰⁴ Etnia presente nos atuais Guiné-Bissau, Guiné, Senegal e Gâmbia. Esta informação é tirada do site *The Internet Archive*, secção *West African Languages and Cultures*. Acedido a 22 de setembro de 2021, em <https://web.archive.org/web/20150414065301/http://www.laaf.me/en/culture/balante.php>.

obra em análise. Aqui a autora conta a relação amorosa entre duas mulheres, respetivamente mineira e baiana, através do prisma da comida.

7.3.3. Textos sobre amor e sexualidade

Na segunda secção, o tema central é a sexualidade. O amor lésbico é representado em todas as suas facetas, da paixão, ao namoro, ao fim do relacionamento. Também há atenção à temática da transexualidade, no texto *Pessoas trans* (Silva, 2006: 65-70), em que se relata uma reunião do movimento pelos direitos dos e das transexuais. Conforme a declaração de poética que vimos no primeiro texto do livro, a questão racial não é um tema central nesta secção, constituída por textos de várias natureza, em que há poucas alusões ao fenótipo dos personagens em causa. Numa entrevista concedida ao Itaú Cultural em 2017, no âmbito do ciclo *Encontros de interrogação*, a autora afirmou: “Os compromissos que me guiam estão aí como pano de fundo, como grande caldeirão de onde as coisas saem, mas cada texto tem vida própria” (Silva, 2017, agosto 9). Neste contexto, a aparente desintegração que atravessa algumas obras de Cidinha da Silva é, de facto, o resultado de uma pesquisa que se move entre a necessidade de afirmar um posicionamento político e de buscar uma expressão literária que não se resuma a este compromisso. A autora reivindica para si própria o direito e a liberdade de tratar temáticas múltiplas e de ocupar espaços de representação tradicionalmente negados aos sujeitos não hegemónicos.

Apesar de o foco desta segunda secção estar noutros temas, aqui também há dois textos em que a questão racial aparece de forma abrangente e sobre os quais vale a pena dizer algumas palavras. O primeiro é um conto intitulado *O poderoso Thor!* (Silva, 2006: 57-70), um diálogo entre dois personagens em que a primeira voz, um tal Anacleto, conta uns casos à segunda voz (sem nome). Esta última escuta e comenta, fornecendo um contraponto às afirmações da primeira. Dentro desta estrutura metaliterária, desenvolve-se o centro narrativo do texto: a história de um encontro sexual entre dois homens, um dos quais é chamado David e é um conhecido dos personagens que dialogam.

O tempo não é especificado, mas parece tratar-se da atualidade, como manifestam as referências das vozes dialogantes a elementos da cultura contemporânea: na conversa mencionam-se Lygia Fagundes Telles e Steven Spielberg, e o caso amoroso de David é um rapaz muito grande ao qual eles dão o sobrenome de Hulk. O espaço é São Paulo, como

emerge pela referência a um “bar de peludos da Vieira de Carvalho”, ou seja, uma importante avenida da capital paulista.

O caso contado remete para um âmbito satírico-grotesco, com elementos fantásticos: na hora do sexo, David descobre que Hulk tem como animal de companhia um gato minúsculo que se esconde nas cuecas do patrão e que é chamado Thor. O objetivo da sátira é a obsessão pelos animais de companhia por parte de algumas pessoas pertencentes aos ambientes burgueses.

O que interessa nesta sede é que, no conto, embora o foco seja outro, aparecem várias marcas que remetem para o racismo disfarçado, típico da sociedade brasileira. Este racismo é mostrado tanto na estrutura metaliterária quanto no conto sobre os dois amantes. Das vozes, Anacleto, que narra, usa frequentemente uma linguagem racista, enquanto quem comenta repara nesta linguagem e a contesta com os seus comentários.

“Sabe o David? Aquele mulatinho de cara encardida?”

“Como mulatinho? Ele é negro. E o que é uma cara encardida, Anacleto? Faça-me o favor.”

“Também não sei. Tem que perguntar para Lígia”.

Que Lígia menino?

“F. Telles inculco. Terminei de ler um conto dela tem um personagem que descreve como um ‘mulatinho de cara encardida’. Achei tão sonoro.” (Silva, 2006: 57)

O racismo de Anacleto é mostrado através do recurso a termos como “mulatinho”, recusados pelos movimentos negros por serem estigmatizantes ou construídos para ocultar as desigualdades raciais. No trecho citado emerge também uma referência polêmica à escritora brasileira Lygia Fagundes Telles (1923), uma das escritoras canonizadas na contemporaneidade.¹⁰⁵

No que concerne ao conto dentro do conto, ou seja, a história que tem como protagonistas David e Hulk, o ponto de vista racista é representado por este último e mostrado através do relato de algumas suas afirmações, feito por Anacleto. Hulk refere-se a David através de expressões como “moreno jambo” (Silva, 2006: 59), típicos da linguagem que visa ocultar as diferenças raciais e à qual os movimentos negros têm reagido. Ele também não encontra

¹⁰⁵ O conto em questão é *O moço do saxofone*, contido no livro *Antes do baile verde* (Telles, 2009).

o seu amante em lugares públicos e aduz como desculpa que “não gostava de expor sua intimidade em público” (Silva, 2006: 57).

Emerge uma das questões fundamentais do feminismo negro brasileiro: a hipersexualização dos corpos negros (*cf.* 2.4), hipersexualização que se pratica às escondidas, enquanto, em público, são preferidas relações com pessoas brancas. Só que, aqui, o objeto não é uma mulher, mas um homem homossexual. Sobre ele parecem pesar os mesmos estereótipos que pesam sobre a “mulata”, que se manifestam nas formas que o branco usa para chamá-lo, e que remetem para o imaginário lusotropicalista. Também há uma certa homonormatividade, que torna aceitável as relações homoafetivas entre homens brancos, dentro de uma esfera mais progressista, mas não aceita a homoafetividade inter-racial.

O texto mais interessante desta seção do livro, no que concerne aos objetivos deste trabalho, é *Pode ir armando o coreto...* (Silva, 2006: 71-74). Trata-se de um conto/crónica em que se representa a história de uma mulher branca baiana que casa com um “gringo” (um estrangeiro), vai morar no país dele e depois volta para o Brasil, onde ganha prestígio social por ter vivido no exterior. O texto tem um andamento rápido, amplificado pelo uso do presente do indicativo no início e no fim do texto, e caracteriza-se por uma intervenção contínua do narrador ou narradora, que entra no relato, comentando e refletindo sobre os factos contados. Estes são apresentados como o exemplo da xenofilia dos brasileiros em relação aos países do Norte global. Para dar uma ideia do estilo do texto, transcrevo em seguida o *incipit*:

Os bens são deles, embora tudo tenha sido comprado com o dinheiro dele. Mas ela cuidou dos filhos, consola-se. Mas há amigas que cuidaram de um, dois, três, quatro filhos e um sobrinho enjeitado. E trabalharam, senão todos teriam morrido de fome. Mas o marido oferecia conforto. E convenhamos, ela teve uma infância tão pobre, uma adolescência de privações e a juventude de sacrifícios. O casamento fora uma tábua de salvação. Gringo. Provedor. Não era bonito, mas ela também não. Formaram um belo par. (Silva, 2006: 71)

Com se vê, o conto começa *in medias res*, ao introduzir a situação da protagonista, evidentemente separada do marido. Não se percebe a relação do narrador ou narradora com os factos narrados, nem sabemos se estes factos são ou não ficcionais. A voz narradora poderia ser a própria autora ou uma voz ficcional construída como um ponto de vista

interno, mas distante em relação aos eventos narrados: parece conhecer a protagonista, mas não é diretamente implicada nos factos.

O texto acompanha a mudança do personagem principal para um país estrangeiro e depois a volta ao Brasil. Sabemos que os eventos narrados envolvem muitos anos, porque é dito que, neste tempo, ela engravidou, fez mestrado e concluiu o doutoramento. O uso do presente do indicativo no início e no final do texto indica que o tempo da narração corresponde ao momento em que a mulher regressou ao Brasil. A parte central é ocupada pela narração da vida fora do país, para a qual são usados os tempos verbais do pretérito perfeito e do imperfeito.

A protagonista é praticamente a única personagem do conto, além de um marido de quem não sabemos nada além do facto de ser “gringo”. Ele aparece como tendo uma aura indistinta de prestígio social, à qual correspondem as desilusões de uma vida real marcada pela não pertença, a subordinação de género e a exotização. “Mesmo sendo branca brasileira, era baiana e podia se valer do fetiche do pé na cozinha que a tornava boa de cama aos olhos dos gringos” (Silva, 2006: 71).

O que é mais interessante para a análise da questão racial neste texto é que a mulher protagonista é branca, mas, ao sair do Brasil, a sua branquitude é questionada, acabando por sofrer os mesmos estereótipos que, normalmente, acompanham as mulheres negras, sobretudo a hipersexualização. Desta forma, a “raça” mostra-se como um significante móvel, que muda de contexto para contexto (*cf.* Hall, 2021, fevereiro 10).

Podia se valer do fetiche dois, o da baiana boa de cozinha. Mas havia um inconveniente. Fazer comida baiana obrigava-a a ir ao bairro dos africanos para buscar dendê, leite de coco, pimenta. E ficar muito perto dos pretos lhe lembrava que não era branca. Totalmente.

Os pretos, em todos os lugares, são tão associados ao exotismo. E, no fundo, ser um pouco preta, poderia lhe render alguma associação às mulatas exportadas para fins sexuais. E isso não faria bem a ela, tampouco à carreira do marido. (Silva, 2006: 72)

A comida e o sexo são dois âmbitos privilegiados para a estereotipização, segundo as modalidades que também são do Lusotropicalismo de *Casa-grande & senzala* (*cf.* 2.4). Tal estereotipização manifesta-se aqui em toda a sua violência.

A linguagem do texto é seca e direta, com um sarcasmo que se manifesta em toda a sua força no final do conto, em que a protagonista, desiludida pela sua experiência no exterior,

volta ao Brasil. Aqui encontra a legitimação desejada, que passa pela sua experiência de emigração.

E ela venceu. Fez mestrado. Concluiu o doutorado. Mas depois de vinte anos de arranjo matrimonial fora do país, a mosquinha da inquietação picou sua alma ou seu pezinho na cozinha. E agora ela quer voltar. Está disposta a se submeter à exploração do saber como professora-horista na uni-qualquer-coisa. Mas não abre mão do sobrenome gringo. (Silva, 2006: 73)

No final, volta a impressão de que a voz narradora é interna ao mundo da protagonista, pelo desprezo evidente e a raiva subtil com que olha para a personagem: há um uso dos diminutivos em função de escárnio e expressões evidentemente sarcásticas como “uni-qualquer-coisa”. A frase lapidar que fecha o texto também confere uma nota amarga e ressentida à narração. A protagonista sem nome deste conto de Cidinha da Silva é uma personagem que, como Macunaíma, muda de identidade racial em consequência de uma viagem. A sua trajetória procede no sentido contrário à do herói sem caráter: de branca ela passa a ser, de alguma forma, negra. Ao morar no estrangeiro, acaba por incorporar a indefinição racial tida como própria dos brasileiros, mas num sentido negativo. Ao regressar ao Brasil, volta a ser branca, revindicando a experiência que a subalternizou como marca de prestígio a exhibir entre os seus concidadãos.

7.3.4. Textos sobre relações intergeracionais

A temática das relações intergeracionais não é central em *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, como o era nos outros dois livros analisados. Na sua ligação com a temática religiosa, esta aparece no já mencionado conto *Licença aos meus que já foram* (Silva, 2006: 27-28), em que se representa uma série de casos entre o natural e o sobrenatural que afetam uma família na sucessão das gerações. Porém, o texto mais interessante acerca dos elos familiares é *A coleção de dicionários de capadura na estante* (Silva, 2006: 89-92), que aparece na seção III. Aqui encontramos o tema da relação mãe-filha e do percurso de emancipação que levou muitas mulheres negras a afastar-se da inevitabilidade do trabalho doméstico e abrir-se para outras possibilidades.

Trata-se de um conto, com narrador heterodiegético, em que se representa uma mãe que está ocupada nos afazeres domésticos, quando chega um vendedor porta-a-porta que lhe propõe adquirir uns dicionários de capa dura. Apesar das dificuldades económicas, a mãe escolhe comprá-los para a filha, que sonha um futuro de estudos. O narrador parece ser

omnisciente, porque segue os pensamentos dos seus personagens de forma direta, através do discurso indireto livre: a mãe, no momento da chegada do vendedor, “pensa em descartá-lo logo, pois ainda não terminara de pagar a coleção de educação moral e cívica” (Silva, 2006: 89); a filha “Olha para a mãe e aprova a compra. Tem vontade de abraçá-la, de dizer que ela é a melhor mãe do mundo, mas já estavam ali há uns minutos e a mãe apressa o vendedor” (Silva, 2006: 90).

O conto é escrito no tempo presente, mas é um presente narrativo, que não sugere atualidade e envolvimento do narrador, mas serve para dar ritmo à narração. Começa com uma reflexão geral sobre a figura do vendedor porta-a-porta:

O vendedor de porta-a-porta é o substituto do mascate nas periferias das cidades. A diferença é que em sua mala não se encontra mais de tudo. O que temos é modernidade, a especialização por produto. Se vende livros, por exemplo, tem dicionário, livro de receitas, moldes de costura, bíblia para católico e para evangélico etc. De porta em porta são oferecidas as obras do Clube do Livro e as novidades gastronômicas. Picantes. Sintéticas. Saudáveis. O lançamento da vez é o yakute, uma bebida láctea com lactobacilos vivos, boa para os intestinos. Ideal para beber gelado, no café da manhã ou da tarde, antes ou depois de uma atividade física. Não faltam também os tradicionais panos de prato, panelas, jogos de copos e xícaras, calças jeans igual à do pessoal da novela. Artefatos novos, baratos e parcelados. (Silva, 2006: 89)

Esta introdução fornece indicações de contexto – diz-nos que os factos narrados acontecem na periferia de uma cidade no tempo contemporâneo –, mas sobretudo constrói uma atmosfera de impersonalidade que, como veremos, contrasta com o conteúdo do conto. O elenco de mercadorias dos vendedores porta-a-porta ocupa um espaço notável dentro de um conto com três páginas no total, e tem pouca ou nenhuma relevância para o enredo. A sua função é mais estilística, sendo que introduz o tom aparentemente distanciado do narrador, que aparenta conversar de assuntos aleatórios, enquanto conta de um caso, cujo conteúdo é extremamente emotivo, envolvendo uma relação mãe-filha. Tal estilo é a cifra característica deste texto e de outros de Cidinha da Silva. A sobriedade aparentemente indiferente e irónica com a qual são observados personagens e factos narrados constrói a sensação de uma emotividade contida, quase disfarçada, que fica latente sem permitir-se explodir.

Os personagens do conto são a mãe, a filha e o vendedor. Este último tem uma função exclusivamente de contexto, enquanto as outras duas são caracterizadas como uma mulher que gere a sua vida entre os afazeres domésticos e as necessidades do trabalho –

lava, coze, vende doces e salgados feitos por ela – e uma menina amante dos livros, que sonha para si própria um futuro de estudos, não comum no ambiente de periferia em que nasceu:

A menina já passou para a 5.ª série e todo mundo diz que ela é muito inteligente. Ela, a mãe, é semi-analfabetizada e considera o livro um artigo esquisito, de luxo, que ela se acostumou a ver nas casas das patroas. A menina, esquisita que é, gosta deles, fala com eles, está sempre com eles. (Silva, 2006: 90)

A relação diferente com os livros serve para caracterizar as duas mulheres como filhas de diferentes gerações, com diferentes vínculos com o lugar de origem. Se a mãe está completamente inserida nos papéis tradicionalmente associados às mulheres do seu meio, a menina teve mais possibilidades para sonhar com uma vida diferente. Nesta relação mãe-filha vemos aparecer os laços que vimos exemplificados de forma extensa no romance *Bará: na trilha do vento*, de Miriam Alves. Cidinha da Silva traça em poucas palavras o diferente destino das duas mulheres, que também corresponde a uma mudança nos tempos.

No conto, respira-se uma atmosfera de afeto sincero, amplificada pela sobriedade da narração que não bloqueia a empatia do leitor, mas pelo contrário, a favorece. A impressão é de estar em contacto com um amor que não precisa de palavras pomposas, mas se nutre de pequenos gestos extremamente significativos. Estes inserem-se numa quotidianidade difícil (a da mulher de família de classe baixa e trabalhadora), que não deixa espaço a muitas efusões. De facto, a mãe compra o dicionário para a filha sem fazer pesar a sua ação, mas o texto deixa evidente que se trata de um investimento económico importante para uma família de condição humilde. Os livros são considerados um luxo pela mente prática da mãe, mas esta respeita e encoraja os desejos da filha e, através dos seus sacrifícios, favorece as possibilidades de ela ter a vida que quer. O pico da emotividade é dado pelo contraste entre o entusiasmo e a afetividade da filha e a aparente frieza e dureza da mãe, perdida nos numerosos afazeres domésticos.

Olha para a mãe e aprova a compra. Tem vontade de abraçá-la, de dizer que ela é a melhor mãe do mundo, mas já estavam ali há uns quinze minutos e a mãe apressa o vendedor. Havia muita coisa a fazer. Trouxas de roupa suja para lavar e outras tantas de roupa limpa para passar. Encomendas de roupas para coser, doces e salgados para entregar. Flores de pano para bordar, todos os ofícios das mães negras para oficiar. (Silva, 2006: 90-91)

A dignidade da mulher é ressaltada na firmeza com que ela realiza a compra, associada a uma gestão do tempo que não permite deslizos e com as formas de pagamento que seguem o método da palavra dada, sem mais comprovantes necessários.

O acerto é feito com o pequeno carnê, em doze prestações. Sem carteira de identidade, CPF ou comprovante de renda, nem original, nem xerox, só a palavra, a dignidade de pobre e o endereço fixo para o vendedor buscar o valor do mês e cobrar se houvesse atraso. (Silva, 2006: 91)

Esta imagem contrasta com o estereótipo do pobre e do negro como malandro, sempre pronto para tirar proveito da situação (estereótipo que tem em *Macunaíma* um dos seus exemplos mais conseguidos). Abre as portas para diferentes narrativas sobre as classes populares racializadas brasileiras. Neste universo afrodescendente e feminino, mulheres de diferentes gerações ajudam-se mutuamente para construir uma saída das dificuldades diárias e constituem uma pela outra o impulso para um caminho de autorrealização.

7.3.5. Textos sobre racismo e violência estrutural da sociedade brasileira

A temática do racismo ganha espaço na terceira seção de *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, em que se condensa a maioria dos contos/crônicas que remetem para a crítica das relações raciais no Brasil. Vou analisar quatro textos desta seção: *Papo de barbearia* (Silva, 2006: 85-88), *Mais um dia dos pais e um homem negro sem camisa* (Silva, 2006: 93-94), *Poesia num ônibus de BH* (Silva, 2006: 111-118) e *Pretos de estimação* (Silva, 2006: 119-122). Estes são particularmente interessantes para os fins deste trabalho.

Papo de barbearia é um conto em que se representa a típica cena de uma conversa entre homens, neste caso na barbearia, observado do ponto de vista de uma mulher, Marieta, que trabalha no local e observa os comportamentos dos clientes. Ela constitui uma narradora hipodiegética. A narradora principal é intradiegética e relata e comenta os factos que lhe foram narrados por Marieta. Podemos afirmar com uma certa segurança que se trata de uma mulher (talvez a própria autora), porque todo o conto é baseado na oportunidade oferecida por Marieta de ter um acesso privilegiado a conversas entre homens e que, normalmente, são silenciadas na presença de um olhar feminino. A narração começa com a introdução do ponto de vista aparentemente neutral de Marieta, “infiltrada” num mundo de machos graças à sua atividade de manicure, desenvolvida na barbearia:

O Club do Bolinha tem segredos que as Luluzinhas dificilmente desvendam. A Marieta agora está infiltrada. Às quintas e sextas cuida das unhas dos homens na

barbearia do Neco. Tá pensando o quê? A febre do metrossexual já chegou a esse reduto masculino também. E sabe homem como é, tem parte que só uma mulher pode pegar. (Silva, 2006: 85)

Este início dá o tom de todo o texto, no meu parecer um dos mais bem conseguidos do livro. A autora convida o leitor ou a leitora a infiltrar-se numa conversa de homens, observada discretamente através dos olhos de uma mulher, sem intervir. O machismo do ambiente contrasta com a presença discreta de Marieta, que não age, mas tudo observa. O olhar é humorístico e o sarcasmo é usado como arma para desmascarar as violências do machismo e, veremos, do racismo.

A atuação da Marieta no campo inimigo tem-nos permitido devassar o indevassável. Eles já se acostumaram à presença dela. Discreta, sempre com aquela cara de paisagem de folhinha. Profissional, muito profissional, que a Marieta não abre mão de sê-lo. Tudo muito esterilizado. (Silva, 2006: 86)

O expediente da narradora de hipodiegética permite, de facto, obter aquela distância que abre o caminho para o cómico: um cómico satírico e sarcástico, que não busca fugas da realidade social, mas, ao contrário, permite que esta se revele nos seus lados mais violentos. Marieta é aparentemente uma orelha, uma presença silenciosa e sem juízos. Na realidade, é através dos seus olhos atentos que enxergamos os comentários dos clientes da barbearia em toda a sua mesquinhez e podemos rir da sua ilusão de falarem claramente e não estarem a ser julgados. Apesar de tudo, ela pertence ao “campo inimigo”.

Porém, Marieta não é a narradora, é uma testemunha que a própria narradora olha com uma certa distância, apesar de constituir a condição do seu acesso à história contada. É no final que o conto alcança o seu clímax, no momento em que a distância da narradora em relação aos homens se transfere claramente para a própria Marieta, ela também reprodutora de violência, apesar dos seus moldes discretos e da sua boa educação. De facto, no último dos casos conversados pelos homens e contados pela narradora hipodiegética à narradora intradiegética, não aparece só o sexismo, mas também o racismo. O homem protagonista relata a história da sua própria filha, mulher negra de vinte e cinco anos, que sai com um homem branco de sessenta e cinco. A preocupação do pai, mediada pelo afeto mais que pela consciência política, contrasta com a inconsciência de Marieta, que minimiza o caso.

Marieta minimizou a gravidade do assunto e mencionou o Gaetano Velasques, aquele ator famoso, que também está namorando uma moça negra, uns quarenta anos mais nova que ele. E eles se dão superbem. Ela saiu na capa de

várias revistas durante o carnaval, como a musa negra dele. Mais um passo no harmonioso sistema de integração racial do Brasil. Importa o respeito, o amor, a consideração. Mas seu Olímpio não se consolava. Insistia em ver a filha como uma gemada de ovo de pata. (Silva, 2006: 88)

Há aqui uma crítica contundente ao Lusotropicalismo, enquanto narrativa que oculta as violências tanto de raça quanto de género. A retórica que representa as diferenças raciais em termos harmónicos e que se apoia instrumentalmente nos produtos da cultura popular afrodescendente – como o Carnaval – é em si uma forma de violência, embora muitas vezes inconsciente. De Marieta não sabemos se é branca ou negra, mas, com certeza, reproduz um pensamento cego às desigualdades raciais e que dificulta a capacidades das vítimas de reconhecerem e reagirem à violência. O pai da menina, pelo contrário, embora parte do grupo de homens machistas, revela-se aqui como uma pessoa negra submetida ao racismo sistémico que pesa sobre ele e os seus queridos. A necessidade de uma perspetiva interseccional emerge claramente neste conto, no momento em que a crítica do machismo dos homens da barbearia se mistura com aquela implícita ao racismo estrutural da sociedade brasileira, interiorizado por Marieta.

Um outro texto interessante nesta seção é *Mais um dia dos pais e um homem negro sem camisa*. Trata-se de uma crónica sem nenhum elemento narrativo. Aqui, Cidinha da Silva analisa um manifesto publicitário para o dia dos pais, no qual se representa a variedade da família brasileira através das fotografias de vários homens com os respetivos filhos. O estilo é o de um texto argumentativo, sem particular atenção ao valor estético. Cidinha da Silva faz notar como a maioria dos pares são brancos, com a exceção de um par de orientais e um de negros. Neste último, a filha “parece um bibelô, uma bonequinha antiga, vestida com extremo mau gosto e desconforto” (Silva, 2006: 94). O pai, pelo contrário, está vestido como se estivesse a ir para a praia:

Só o homem negro está sem camisa. Como os outros homens da propaganda, ele é bem bonito e ainda tem o detalhe dos músculos em destaque, do óleo que deixa a pele dele brilhando.

Quando observamos as crianças, reparamos que as roupas são compatíveis com a roupa dos pais. Só há incompatibilidade no figurino da criança negra. O pai de peito desnudo sugere uma situação de praia, clube, calor, despojamento. Mas deve ter havido erro na escolha da roupa porque a menina negra não está vestida como uma criança que vai brincar em um clube, um parque ou praia. (Silva, 2006: 94)

O facto de o pai da criança negra ser o único sem camisa é tido pela autora com um indício da falta de dignidade atribuída ao personagem, exotizado através do ressaltado aos

músculos. Ela ironiza sobre a falta de concordância entre a roupa dele e da filha, ao sugerir sarcasticamente um erro onde é claro que o que atua é o preconceito racial.

Os dois textos em que o racismo é tematizado de forma mais clara são *Poesia num ônibus de BH* (Silva, 2006: 111-117) e *Pretos de estimação* (Silva, 2006: 119-121).

O primeiro é um conto/crónica em primeira pessoa que narra uma visita da narradora (provavelmente a autora) a casa de um colega de faculdade pertencente à classe alta de Belo Horizonte (BH). Começa com uma viagem de autocarro em BH em que a narradora começa a observar o dentro e o fora. Ela define o passeio como “um reencontro” com a sua cidade, “com a poesia e com a falta dela” (Silva, 2006: 112). Reflete sobre a estratificação social dos bairros e a conformação das linhas de trânsito, que remetem para os fluxos produtivos e reprodutivos da cidade. Por fim, chega a esta conclusão:

Belo Horizonte é uma imensa casa-grande. Um sobrado mal-assombrado por móveis de madeira maciça trazidos da casa-grande das fazendas. De azulejos portugueses na fachada, tudo revestido com os tons sombrios da hierarquia racial. Gemidos pelos cantos e porões. Mãos negras preparando a comida, lavando as roupas e as privadas. Recolhendo o lixo, os dejetos, as sobras. Cidade cercada por montanhas ocas, onde outrora existiu ouro, diamante e ferro, resguardam, nos dias de hoje, um jeitinho cruel de manter coisas e pessoas em seus lugares. (Silva, 2006: 112-113)

Esta premissa introduz aquele que será o coração narrativo do conto: a visita da narradora – talvez a própria autora – à casa do colega de classe alta – um tal Gallo. Este episódio aparece como uma materialização das reflexões acerca das relações interclassistas e interraciais em BH, expressas no trecho anteriormente citado. O tempo da narração é o passado, uma vez que corresponde a uma lembrança da narradora, sugerida pelos pensamentos surgidos ao observar a cidade pela janela do autocarro.

Ao ver entrar em casa uma mulher negra, os pais Gallo olham-na com o ar de quem está a perguntar-se: “Quem era aquela preta que entrava pela porta da frente?” (Silva, 2006: 113). Nos minutos que intercorrem entre esta entrada em casa, a espera que o amigo busque os livros a recuperar – motivo da visita – e a saída, assistimos a um crescendo de desconforto. A narradora não é convidada a sentar-se, não é interpelada a não ser por uma sugestão genérica para “ficar à vontade” (Silva, 2006: 113). Durante o tempo da espera, fica à porta, observando as peças de antiguidades pertencentes à época colonial e, no

momento de finalmente sair, ainda se descobre a perguntar-se qual elevador utilizar, se o principal ou o de serviço:

No corredor eu não sabia o que fazer, embora atordoada, mantinha o mínimo de lucidez e dignidade para domar as minhas pernas e não me dirigir ao elevador de serviço. Mas se eu fosse destrutada no elevador social? A escada – quinze andares abaixo seriam suficientes para descarregar toda aquela adrenalina. Mas e se o vigia encencasse? Uma preta que não trabalhava ali, descendo a escada ofegante com uma bolsa cheia (de livros, mas ninguém tinha obrigação de saber). Podiam pensar que eu era diarista e descia pela escada para evitar o encontro com alguém que pudesse desconfiar do furto perpetrado na casa da patroa. Se alguém me abordasse? Teria eu forças para fazer um discurso cidadão e anti-racista? Conseguiria demover a postura do vigia com argumentos, sem passar pelo constrangimento de que, pelo interfone, o cidadão perguntasse à família branca do Gallo se aquela neguinha dizia a verdade? (Silva, 2006: 114)

Neste trecho, vemos emergir todo o desconforto gerado pelo racismo nas pessoas negras, um desconforto que faz delas sujeitos ao mesmo tempo invisíveis (têm de passar pela porta detrás) e totalmente visíveis, incapazes de passar despercebidos quando ousam pisar nos lugares que lhe são interditados pelas convenções sociais de um racismo sistêmico.

Nas palavras da escritora negra, o sujeito racializado não pode ser um ser metamórfico, capaz de circular em espaços distintos e mudar de identidades quando quiser, como é o sujeito antropofágico. A ilusão da indefinição só é concedida aos sujeitos dominantes, puros sujeitos não objetiváveis. É um mito que reproduz a ideologia do ponto zero e a suposta transparência da branquitude. A narradora interroga-se também se conseguiria “fazer um discurso cidadão e anti-racista”, caso fosse abordada. O racismo desperta emoções em quem o sofre, que nem sempre deixam espaço para reações contidas. O conto acaba com a lembrança de uma sessão de acupuntura, em que a narradora, pressionada pelas agulhas, sente uma “dor aguda, fina, de aplicação subcutânea, mas de intensidade visceral” (Silva, 2006: 117). Esta dor é a dor do racismo: subcutânea, mas visceral. A ferida que a provoca é profunda, e traduz-se em literatura numa impossibilidade de leveza quando confrontados com determinados assuntos.

A ironia, presente neste como em outros contos do livro, é uma constante da produção de Cidinha da Silva. Zélia Maria N. Neves Vaz compara a escritora mineira a Machado de Assis, pela capacidade de se expressar de forma indireta, recusando o tom panfletário e manifestando o seu posicionamento mediante a argúcia e o humor (Vargas, 2021: s/ p.). Acrescento, porém, que se trata de uma ironia densa, amarga, fruto de uma participação direta nos eventos narrados. A postura leve e dessacralizadora da Antropofagia não pode

ser aplicada num contexto em que a violência colonial é sofrida pela própria autora. A indiferença pela dor que aparece em *Macunaíma* aqui é inaplicável, assim como a desconstrução da identidade modernista e pós-moderna. No universo de Cidinha da Silva – mesmo que em contexto de crítica a certos enfoques da literatura que se proclama negra –, os corpos pesam, assim como pesa a violência a que estes são submetidos.

Isso aparece de forma ainda mais clara em *Pretos de estimação* (Silva, 2006: 119-121). Trata-se de um conto em que se representa uma conversa entre amigos sentados à mesma mesa. O lugar em que se passam os factos narrados não é especificado e o tempo parece ser a contemporaneidade. Os personagens principais são a narradora e uma outra mulher, enquanto as outras figuras são de contorno e não têm particular relevância no enredo. No texto, assistimos ao montar da raiva da narradora pelas afirmações racistas da outra mulher, não nomeada no texto. Esta última chega com a notícia de que “O mucamo morreu” (Silva, 2006: 119). Inicialmente, a narradora acredita que o termo “mucamo”, fortemente estigmatizante e que chama à mente os tempos da escravidão, seja o nome de um animal. Com o prosseguir da conversa, vimos a saber que era um trabalhador doméstico da casa da outra. Ela define-o também como “um preto da família da gente”, mostrando toda a violência das relações coloniais, que se reconfigura nas relações de trabalho no mundo contemporâneo. A narradora, uma mulher negra de classe média (talvez a própria autora), assiste à cena em silêncio, sem que a sua presença mude o teor da conversa. Inicialmente acha que o facto de ser negra não chama a atenção da conhecida por causa da sua condição social, que invisibilizaria a sua cor:

Alguém sugere que eu levante os braços, dê três pulinhos e chame por São Braz. Não desengasgo, nem sigo o conselho. Para variar, penso. O fenómeno da invisibilidade se repete. Sou preta. A única do grupo, mas se estou aqui, sou diferente. Preta como o mucamo, mas diferente dele. Não sou uma preta da família dela, então ela acha que pode se dirigir a mim como se eu não fosse preta... (Silva, 2006: 120)

Mas quando a outra se permite brincar com os movimentos negros, ela entende que a sua presença não é invisível. Ela está a ser posta em causa diretamente e de forma provocatória: “Um preto de ouro, de ébano, hahahaha, como este pessoal do movimento afro-descendente gosta de dizer” (Silva, 2006: 120). A raiva da narradora continua a subir, enquanto a outra muda de assunto, mas não deixa de manifestar todo o seu racismo.

Refere-se a um homem com quem teve relações sexuais afirmando: “Quem? O negão cubano? Aquilo era só para manutenção” (Silva, 2006: 121).

O uso do tempo presente dá ritmo à narração e deixa o leitor com a impressão de estar a assistir diretamente a uma cena. Tal sensação é amplificada pela sintaxe breve, que privilegia a parataxe: “Eu pulo do sofá. Depois pulo na parede e tiro o facão que lá estava pendurado. Na parede da varanda, eu já estou fora da casa. Olho para a cozinha pela parede de vidro” (Silva, 2006: 121). A violência das palavras da mulher gera uma reação na narradora, que se lança numa fantasia de vingança:

Entrego-me à lua no afã de domar meus instintos primitivos. Evoco meus rudimentos de maculelê. Risco o chão, risco o ar, louvo o vento e quero riscar aquela mulher do mapa terrestre. Mandá-la para algum lugar ainda menos evoluído. Seguro imaginários cabelos de medusa e sento-lhes o facão. Corto a cabeça da hidra. Demostro força e habilidade impressionantes. Inimagináveis. (Silva, 2006: 121)

Há uma forte ironia nesta cena rocambolesca, que no parágrafo seguinte se revela nada mais do que um sonho de olhos abertos da narradora-protagonista. Os atos que ela cumpre na sua imaginária vingança lembram alguns estereótipos da negritude, claramente exagerados para obter um efeito sarcástico. O conto fecha-se numa atmosfera de aparente calma e conversa banal, que contrasta com o *pathos* da cena anterior.

“Ué, cadê a moça?” “Já foi”, alguém dá voz ao alívio de todas. “o que foi?”, pergunto e encaro os rostos assustados que me observam. “Nada, nada. Sabe aquele melzinho que você gostou tanto? Ainda está aqui. Toma mais um tiquinho.” (Silva, 2006: 121)

Esta volta à calma sugere uma raiva não expressa, uma história de sofrimentos quotidianos invisibilizados: os sofrimentos de quem é obrigado a conviver com o racismo subtil da sociedade brasileira, um racismo entre pessoas que se sentam à mesma mesa, originado nas relações de proximidade instituídas no período colonial entre a casa-grande e a senzala. Neste conto, representa-se uma violência latente que faz parte da experiência quotidiana de negras e negros brasileiros e que tem que ver com o peso social exercido pelos seus corpos. A narradora tem, por um momento, a sensação de ser invisível, mas esta sensação transforma-se logo numa sensação de hipervisibilidade. O corpo negro é percebido nos espaços da classe média como um corpo fora de lugar, é nomeado, aludido, não pode passar despercebido. Aqui não há confusão de definições, nem seres ambíguos do ponto

de vista da raça. Há pelo contrário corpos pesados, que estruturam de forma clara o horizonte de possibilidades dos sujeitos.

7.3.6. Para concluir

Para concluir, Cidinha da Silva opõe-se a uma literatura didascálica, que seja uma redução direta de programas políticos. Apesar disso, a sua perspectiva sobre as relações raciais e sobre a sociedade brasileira no seu complexo é marcada pela consciência do lugar de fala que ocupa e das suas implicações em termos de possibilidades de ação.

A ironia é uma marca fundamental do estilo da autora, mas o sorriso desaparece quando a violência racista se manifesta claramente, deixando espaço para a representação da raiva e da dor, sentimentos com os quais o leitor é levado a sentir empatia, graças à perspectiva interna, não distanciada, a que lhe é dado acesso.

É pertinente também dizer que o conúbio entre crônica e conto, típico do estilo de Cidinha da Silva, não deixa sempre claras as fronteiras entre as duas tipologias de escrita. Como vimos ao falar do conceito de “escrevivência”, isso obriga-nos a repensar a relação entre realidade e escrita. A escrita representa a realidade, mas fá-lo de uma forma indireta. A literatura não reflete o real, mas narra-o e ao mesmo tempo reconstrói-o e, ao fazê-lo, contribui para o processo de atribuição de sentidos às experiências de vida.

Conclusões gerais

Este trabalho de tese traçou um percurso dentro da narrativa hegemónica da identidade nacional brasileira e da sua desconstrução operada pela literatura de autoria negra.

No capítulo 1, analisei a formulação de tal identidade em alguns clássicos do “pensamento social brasileiro” do século XX. Foram estudados *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (Freyre, 2002); *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (Holanda, 1995); *O que faz o Brasil, Brasil?*, de Roberto DaMatta (DaMatta, 1986), e *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro (Ribeiro, 1995). Vimos como todas estas obras conferem à mestiçagem o papel de elemento aglutinador da sociedade nacional: uma mestiçagem entendida como diluição das fronteiras identitárias entre raças e culturas distintas. Entrei nas malhas de uma forma de representar o povo do Brasil como “sem carácter”, ou seja, “sem identidade”. Indaguei o paradoxo de um vazio identitário que é, ao mesmo tempo, um excesso de identidade e mostrei que este imaginário revela semelhanças entre o imperialismo “semiperiférico” de Portugal (Santos, 2018, b) e o nacionalismo brasileiro, seu herdeiro direto. Atrás disso, há a ideia de um sujeito que, não tendo uma identidade clara, pode assumir todas as identidades do mundo. Foi visto que a conceção de um país dominado pela abertura, a ambiguidade e a fluidez atravessa as obras-primas do “pensamento social brasileiro”, mas resolve-se, em última instância, na busca de uma identidade nacional capaz de admitir as diferenças sem pôr em discussão a unidade do Estado-nação. Por outras palavras, é uma maneira de construir um mecanismo de neutralização da conflitualidade ínsita na diferença, indispensável para garantir a unidade política de um território vasto e vário como é o do Brasil. Também vimos que esta narrativa oculta as desigualdades raciais, de classe e de género presentes na sociedade brasileira e a violência colonial e patriarcal que estruturou a sua formação.

No capítulo 2, foi indagada a relação instituída entre a narrativa do “pensamento social brasileiro” e o racismo no Brasil. Mostrei a conexão do Lusotropicalismo freyriano com a teoria do “branqueamento”, que considerava a miscigenação como o meio para realizar o desaparecimento dos negros no país, postulando que as uniões inter-raciais iam provocar, no espaço de algumas gerações, a vitória genética da “raça superior”, a branca. Foi analisada a forma como evolui historicamente uma reflexão capaz de conciliar a heterogeneidade da população do Brasil em termos étnico-raciais e as necessidades de

homogeneização inerentes ao processo de construção da identidade nacional. Vimos que, entre o século XIX e o início do século XX, intelectuais brasileiros desenvolveram um pensamento que criticava a falta de homogeneidade étnico-racial e cultural da sua nação, e que, entre os anos '20 e '30 do século XX, houve uma reviravolta nesta conceção, preparada pela Antropofagia e fixada definitivamente com a publicação de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1933).

No capítulo 3, analisei o movimento literário da Antropofagia. Vimos que este construiu as ferramentas estéticas e epistemológicas para entender a mistura e a indefinição como características constitutivas da identidade brasileira. Mostrei que o Modernismo do Brasil – do qual a Antropofagia representa o início e a máxima expressão – criou metáforas filosóficas capazes de repensar a identidade em termos aparentemente não cartesianos e pós-coloniais, mas, no fim de contas, não abrandou a fé numa síntese hegeliana das diferenças e dos conflitos, na busca de uma harmonia maior sempre entendida em termos nacionais. Vimos também que o armamento teórico modernista tem sido usado para deslegitimar a distinção entre brancos e negros no Brasil e a luta por políticas públicas especificamente orientadas para afrodescendentes e indígenas, como as quotas nas universidades públicas (*cf.* p. 63). Fui buscar as fundamentações deste instrumentário teórico ao *Manifesto antropófago* e a alguns escritos posteriores de Oswald de Andrade, que desenvolveram filosoficamente as intuições do manifesto: *A crise da filosofia messiânica* (Andrade, 1978: 75-138) e *A marcha das utopias* (Andrade, 1978: 145-199). Mostrei que a narrativa antropofágica é, em última instância, uma narrativa produzida por e para as classes altas urbanizadas, brancas ou que se consideravam como tal. Nesta narrativa, indígenas e negros aparecem como elementos folclóricos, mas a perspectiva estético-epistemológica permanece eurocentrada.

No capítulo 4 deste trabalho, analisei a obra-prima do Modernismo brasileiro: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (Andrade, 2021b). Vimos que este livro funciona como uma *myse en abyme* de uma identidade ambígua: uma “identidade na não identidade”. No romance tudo é indefinido, metamórfico, híbrido: os personagens, os lugares, a língua, o próprio género literário. Apesar disso, o texto constrói a sensação de um Brasil unitário, percorrível de um lado a outro pelo herói que o representa. Demorei-me sobre o facto de a trajetória de Macunaíma ser uma trajetória de branqueamento,

sendo que ele passa de “preto retinto” feio, como “o medo da noite” (Andrade, 2021b: 15), a “branco louro e de olhos azuizinhos” (Andrade, 2021b: 48). Vimos que a multirracialidade que era do herói permanece no trio dos irmãos, onde o personagem principal é emblematicamente o que ficará branco, enquanto os outros dois, mantidos numa posição subordinada, são um negro e um indígena (*cf.* 4.3). Mostrei como os conflitos gerados pelas diferenças são tematizados claramente no texto, mas se dissolvem numa atitude irónica que não quer indagar o sofrimento provocado por estes conflitos. Tal sofrimento afeta diferencialmente os sujeitos que tiveram uma posição dominante e os que tiveram uma posição subalterna na sociedade ao longo da história. À luz de tudo isso, afirmo que o Brasil que emerge dos escritos de Oswald e Mário de Andrade é um Brasil que conseguiu governar as suas diferenças internas ao construir um centro capaz de se sustentar numa atmosfera geral de crise das certezas (Ramalho & Ribeiro, 2001: 418-423). Vimos que esta identidade, que nasceu em continuidade com os modernismos europeus, se tornou o paradigma hegemónico para falar da identidade nacional.

No capítulo 5, mostrei como os movimentos negros do Brasil trabalharam na direção da definição e do restabelecimento de polaridades, justamente para contrastar a retórica hegemónica. Vimos que conceitos como “consciência negra” e “negritude” foram apropriados pelos movimentos brasileiros, a partir do contacto com a reflexão teórica desenvolvida fora do país, e remodelados a partir das exigências específicas do combate ao racismo da sociedade nacional. Notámos que as duas expressões são usadas pelos intelectuais afro-brasileiros para entender uma reflexão que parte do reconhecimento dos estigmas carregados pelos corpos negros e pelas tradições culturais afrodescendentes e a sua transformação em elementos de orgulho. Mostrei que intelectuais como Kabengele Munanga, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro analisaram o racismo hegemónico no Brasil enquanto racismo insidioso, difícil de reconhecer, porque pautado por uma suposta valorização da mestiçagem como elemento de coesão nacional. Contra este tipo de racismo procurou-se o desenvolvimento de uma “consciência negra”, apropriável também pelos mestiços que sofrem preconceito racial. Os intelectuais citados trabalharam no sentido de construir uma frente comum de luta entre os afro-brasileiros, promovendo o reconhecimento mútuo entre sujeitos que sofrem racismo no país, para favorecer respostas coletivas e estruturais. Demorei-me na importância dos feminismos

negros dentro dos movimentos antirracistas brasileiros, em particular no que concerne à reflexão sobre o “lugar de fala” (Ribeiro, 2017), reformulação das teorias afroamericanas do “*standpoint*” (Collins, 2000). Vimos que estes conceitos serviram para ancorar a produção intelectual numa dimensão corpórea, questionar o mito de uma escrita impessoal em que o autor desaparece enquanto sujeito e revelar as relações de poder de tipo patriarcal e colonial, atrás de tal concepção.

No capítulo 6, analisei a construção da literatura de autoria negra como campo de estudo específico dentro da literatura brasileira. Foquei-me no coletivo paulistano Quilombhoje e na importância da publicação anual conhecida como *Cadernos Negros*. Esta última desempenhou um papel fundamental na criação de um mercado literário específico para as autoras e os autores negros, surgido como reação ao bloqueio do mercado *mainstream*. Neste contexto, também dei conta do fenómeno da publicação de antologias *a posteriori*, que, além de apresentar novos autores, interpretam escritoras e escritores do passado a partir das reflexões contemporâneas sobre a questão da autoria negra. Vimos que operações culturais deste tipo respondem à necessidade de repensar o cânone literário nacional fora de uma perspectiva eurocentrada. Desta forma, contribuíram para a formação de um debate sobre a literatura de autoria negra que empenhou autores e críticos e levou a várias hipóteses de classificação. Entrei no âmbito específico destas classificações ao analisar os seus defensores e as suas motivações. Em particular, salientei as nomenclaturas “literatura negra” (ou “negro-brasileira”), “literatura afro-brasileira” e “literatura brasileira de autoria negra”, respetivamente defendidas por Cuti, Eduardo de Assis Duarte e Cidinha da Silva. Indaguei as diferenças entre tais categorizações, que respondem a posições específicas acerca da relação entre personalidades literárias singulares e movimentos de escritores (*cf.* 6.3). Todas se confrontam com a importância juntamente com os limites de incluir textos dentro de um campo literário demarcado pela identidade étnico-racial dos autores.

No capítulo 7 deste trabalho, analisei as obras de três escritoras negras contemporâneas: *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (Evaristo, 2003), *Bará: na trilha do vento*, de Miriam Alves (Alves, 2015) e *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*, de Cidinha da Silva (Silva, 2006). As três obras são diferentes em estilos e temáticas, como diferentes são as personalidades das autoras. Apesar disso, partilham uma capacidade de construir

narrativas empoderadoras para as mulheres negras brasileiras (mas também para os homens). Desconstroem estereótipos e reconstroem, através da linguagem, tradições culturais folclorizadas e sujeitos estigmatizados. Ao afastar-se da estética modernista, hegemónica no cânone literário brasileiro, os livros analisados repensam a relação entre realidade e ficção, autorialidade e obra, a partir de um reconhecimento do lugar de fala das escritoras e da reivindicação do direito a reescrever a própria história e a olhar para a sociedade conforme o seu posicionamento. Por isso, são obras em que pode atuar uma “sociologia das ausências” e uma “sociologia das emergências” (cfr. Santos, 2002) e podem servir como ferramentas para fazer uma “leitura contrapontual” (Said, 1994: 66-67) da literatura canónica e, em particular do imaginário antropofágico. De facto, são o resultado da emergência, na escrita, de um ponto de vista historicamente silenciado e que reivindica para si próprio o direito a questionar as formas em que foi contada a história do Brasil. O Lusotropicalismo é desconstruído por estas autoras, juntamente com as pretensões modernistas de universalidade da escrita literária. A ironia distanciada deixa espaço para uma visão, a partir do interior, dos conflitos que atravessam a sociedade brasileira. Temáticas e estilos juntam-se para concretizar uma revolução teórico-estética que é o resultado de uma ocupação do espaço da literatura por sujeitos imprevistos. Tais sujeitos, ao apropriarem-se da escrita literária, discutem os termos em que esta se dá. As identidades indefinidas deixam espaço para identidades em construção, que procuram reapropriar-se de memórias e tradições que a violência colonial e patriarcal tentou apagar, mas que resistiram nas práticas quotidianas dos e das afro-brasileiras. As mulheres negras são representadas como as garantes destas tradições e as protagonistas de um processo de recuperação do passado e de construção de um futuro de possibilidades emancipatórias. As estéticas também fogem à abstração, procuram uma corporificação da escrita e uma manifestação do que estava oculto.

Em conclusão, o questionamento do cânone literário brasileiro a partir da emergência das vozes de autoras e autores negros contribui para repensar a literatura no Brasil numa perspectiva respeitadora da complexidade. Quer dar conta da diferença de vozes que atravessam a cultura brasileira a salvaguardar as suas especificidades, sem querer subordinar a pluralidade às necessidades unificadoras das pedagogias nacionais. A insistência deste trabalho na importância da construção de uma identidade negra brasileira

ou afro-brasileira encaixa-se dentro de um reconhecimento das lutas que os movimentos negros construíram a partir do século XX, e que abriram espaços discursivos antes impensáveis num país considerado como um éden das relações étnico-raciais. Neste sentido, a minha tese encaixa-se na atitude engajada própria das “Epistemologias do Sul” (Santos, 2018a) e na sua valorização da atividade dos movimentos sociais como lugares privilegiados da construção de saberes emancipatórios.

O âmbito da literatura é ainda demasiado frequentemente considerado uma torre de marfim, alheio aos embates políticos e dominado por uma valorização da estética que quer prescindir de elementos político-sociais. Ao mesmo tempo, é desvalorizado enquanto espaço de construção de epistemologias que ajudem a compreender o mundo e a agir ativamente dentro da sociedade. Movimentos como os estudados neste trabalho revertem esta perspetiva a partir do interior, ao mostrar na prática como escrever é um ato intrinsecamente político, e dos mais poderosos.

Bibliografia

- Adi, H. (2018). *Pan-Africanism: A History*. New York: Bloomsbury USA Academic.
- Agró, E. F. (1998). As palavras em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos. In M. d. Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (ed. crítica por T. P. A. Lopez) (2ª ed.) (pp. 306-328). Paris-São Paulo: ALLCA.
- Akotirene, C. (2019). *Interscionalidade*. São Paulo: Pólen.
- Alves M. (1983). *Momentos de busca*. Edição da autora.
- Alves M. (1985). *Estrelas no dedo*. Edição da autora.
- Alves, M. (2011). *Mulher mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Alves, M. (2015). *Bará: na trilha do vento*. Salvador: Ogum's Toques Negros.
- Alves, M. (2019). *Maréia*. Rio de Janeiro: Malê.
- Alves, M. (2020). *Juntar pedaços*. Rio de Janeiro: Malê.
- Alves, M. & Durham, C. R. (1995). *Finally Us. Contemporary Black Brazilian Women Writers*, Colorado: Three Continent Press.
- Amado, J. (2012). *Gabriela cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Anderson, B. (2003). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Andrade, M. d. (1974). *Aspectos da literatura brasileira* (5ª ed.). São Paulo. Livraria Martins editora.
- Andrade, M. d. (2008). *Amar verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir.
- Andrade, M. d. (2009). *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Agir.
- Andrade, M. d. (2020). *Há uma gota de sangue em cada poema*. São Paulo: Faria e Silva Editora.
- Andrade, M. d. (2021a). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Lisboa: Antítese.

- Andrade, M. d. (2021b). *Pauliceia desvairada*. São Paulo. Ciranda Cultural.
- Andrade, M. d. (1996). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (edição crítica por T. P. A. Lopez) (2.^a ed.). Paris-São Paulo: ALLCA.
- Andrade O. d. (1978a). Manifesto antropófago. In O. d. Andrade *Obras completas*, (vol. 6): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias Manifestos, teses de concursos e ensaios*, (B. Nunes, Ed.) (pp. 11-20). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. d. (1978b). Manifesto da poesia pau-brasil. In O. d. Andrade *Obras completas*, (vol. 6): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias Manifestos, teses de concursos e ensaios*, (B. Nunes, Ed.) (pp. 3-10). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. d. (1978c). A crise da filosofia messiânica. In O. d. Andrade *Obras completas*, (vol. 6): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias Manifestos, teses de concursos e ensaios*, (B. Nunes, Ed.) (pp. 75-138). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. d. (1978d). A marcha das utopias. In O. d. Andrade *Obras completas*, (vol. 6): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias Manifestos, teses de concursos e ensaios*, (B. Nunes, Ed.) (pp. 145-199). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. d. (2004). *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo.
- Andrade, O. d. (2005). *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo.
- Andrade, O. d. (2012). *Paul Brasil*. São Paulo: Globo.
- Andrade, O. d. et al. (1975). *Revista de Antropofagia* Edição fac-similar. São Paulo: Abril/Metal Leve.
- Araújo, C. (2012). *Macunaíma: ficção-história-cânone [a crítica da crítica]* (tese de mestrado). Universidade de Uberlândia. Acedido a 16 de setembro de 2021, em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11841/1/d.pdf>.
- Araújo, F. S. d. (2007). *Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Acedido a 16 de setembro de 2021 em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000193.pdf>.

- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial Studies: The Key Concepts*, (2.^a ed.). London: Routledge.
- Augel, M. P. (1988). *Schwarze Poesie/Poesia Negra* (J. Augel, Trad.). St. Gallen-Köln: Edition Diá.
- Augel, M. P. (2015). Na trilha de Miriam Alves. In M. Alves, *Bará na trilha do vento*. Salvador: Ogun's Toque Negros, pp. 6-14.
- Azevedo, A. d. (s / d.). *O cortiço* (2^a ed.). São Paulo: Editora Escala.
- Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (C. Emerson, Trad.). Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Barbosa Jr, A. (2014). *Novo dicionário de Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros.
- Bary, L. (1991). The Tropical Modernist a Literary Cannibal: Cultural Identity in Oswald de Andrade. *Chasqui*, XX, 10-19.
- Bastide, R. (1943). *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Bastide, R. (1973). *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.
- Bastide, R. (1989). *As religiões africanas no Brasil: contribuições a uma sociologia das interpenetrações de civilizações* (3.^a ed) (M. H. Capellato & O. Krähenbühl, Trans.). São Paulo. Livraria Pioneira.
- Batista, M. R., Lopez, T. P. A. & Lima, Y. S. d. (1972). *Brasil: 1^o Tempo Modernista – 1917/1929*. São Paulo: IEB.
- Bento, O. S. S. (2019). Entrevista com Cidinha da Silva. *Revista Crioula*, 23, 313-319.
- Best, S. & Kellner, D. (1997). *The Postmodern Turn*. London-New York. The Guilford Press.
- Bernd, Z. (1987). *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Bernd, Z. (1992). *Poesia negra brasileira: antologia*. Porto Alegre: Editora AGE.
- Bethencourt, Francisco (2018), *Racismos: das cruzadas ao século XX* (L.O. Santos & J. Q. Edições, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. London-New York: Routledge.
- Bhabha, H. (1994). DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation. In H. Bhabha. *The location of Culture* (211-218). London: Routledge.
- Biko, S. (2005). *Biko, Steve, 1946-1977: I Write What I Like* (A. Stubbs, Ed.). Cambridge: ProQuest LLC.
- Bloom, H. (2014). *The Western Canon*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Bopp, R. (2007). *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Bosi, A. (2003). *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica* (2.^a ed.). São Paulo: editora 34.
- Camargo, O. (1961). *15 poetas negros*. São Paulo: Associação Cultural do Negro, 1961.
- Camargo, O. (1979). *A descoberta do frio*. São Paulo: Edições Populares.
- Camargo, O. (1987). *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura.
- Campos H. d. (1973). *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. d. (1992). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira, In H. d. Campos, *Metalinguagem & outras metas* (231-256). São Paulo: Perspectiva
- Candido, A. (1970). Dialética da malandragem. Caracterização das “Memórias de um Sargento de Milícias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, 67-89.
- Candido, A. (1990). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas.
- Candido, A. (1995). O significado de Raízes do Brasil. In S. B. d. Holanda, *Raízes do Brasil* (pp. 9-22). São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, A. (1992). A vida ao rés-do-chão. In A. Candido, *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Candido, A. (2000). *Formação da Literatura Brasileira* (vol. 1 e 2). Belo Horizonte-Rio de Janeiro. Editora Itatiaia.

- Canelo, M. J. (2001). Nações em revista(s). In Ramalho, M. I. & Ribeiro, A. S., *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade* (437-471). Porto: Afrontamento.
- Carneiro, S. (2003). Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, 17 (49), 117-132.
- Carneiro, S. (2011). *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro. Acedido a 22 de setembro de 2021, em <https://institutoressurgir.org/wp-content/uploads/2018/07/Racismo-Sexismo-e-Desigualdade-Sueli-Carneiro-1.pdf>.
- Carneiro, S. (2017). Enegrecer el feminismo. In R. C. Septien & K. Bidaseca, *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes* (109-116). Buenos Aires: CLACSO.
- Castelo, C. (2011). *Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre*. Blogue da História Lusófona, VI, 261-280. Acedido a 23 de março de 2021, em <http://nyemba.unilab.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/lusotropicalismo-de-Gilberto-Freyre-HOJE.pdf>.
- Castro, E. V. d. (2018). *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Instituto Pensar.
- Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Césaire, A. (2004). *Discours sur le colonialisme: suivi de Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine.
- Collins, P. H. (1986). Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Social Problems*, 33 (6), S14-S32.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. London-New York: Routledge.
- Cortês, C. (2018). Diálogos sobre escriturabilidade e silêncio. In C. L. Duarte, C. Cortês, M. d. R. A. Pereira (Eds.), *Escriturabilidades: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo* (pp. 51-60). Belo Horizonte: Editora Idea.

- Coutinho, A. d. F. (1996). *A Literatura no Brasil* (vol. 5): *Era modernista*. São Paulo: Global.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1 (8), 139-167.
- Cunha, Euclides d. (2000). *Diário de uma expedição* (W. N. Galvão, Ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Cunha, E. d. (2010). *Os sertões*, Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
- Cunha, P. B. d., Silva, S. S., Soares, E. I. S. (2019). Personagens negras femininas: analisadas pela perspectiva do aborto em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo e Estela sem Deus de Jeferson Tenório. *Revista Encantar – Educação, Cultura e Sociedade*, 1 (2), 223-234.
- Cuti (2010). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro.
- Cuti (2012, dezembro 8). *A empáfia do poeta Ferreira Gullar*. Acedido a 12 de setembro de 2021, em <https://www.geledes.org.br/luiz-silva-cuti-a-empafia-do-poeta-goulart/>.
- Davis, A. (2019). *Women, Race & Class*. London: Penguin.
- Dutra, P. Q., Frederico, G., Mollo, L. T. “Escrevo porque não dá para não escrever”: entrevista com Miriam Alves. *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, 51. Acedido a 21 de setembro 21 de 2021, em <https://www.scielo.br/j/elbc/a/XsJtLTDFzznjgTPTwZcDQvD/?lang=pt>.
- Massuela, A. (2017, maio 4). *Homenageada em exposição, Conceição Evaristo encara a escrita como ato político*. Acedido a 26 de setembro de 2021, em <https://revistacult.uol.com.br/home/conceicao-evaristo-encara-a-escrita-como-ato-politico/>.
- Massuela, A. (2018, fevereiro 5). *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Acedido a 12 de setembro de 2021, em <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>.
- DaMatta, R. (1986). *O que faz do Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- DaMatta, R. (1981). *Relativizando: uma Introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes.

- DaMatta, R. (1997). *A casa & e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DaMatta, R. (1998). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Diop, C. A. (2012). *The African Origin of Civilization*. Chicago: Lawrence Hill Books.
- Domingues, P. (2007). Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, 23, 100-122.
- Duarte, E. d. A. (2011). *Por um conceito de literatura afro-brasileira*. In E. d. A. Duarte & M. N. S. Fonseca *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (vol. 4, pp. 375-403). Belo Horizonte: UFMG.
- Duarte, E. d. A. (2016). *Machado de Assis Afrodescendente* (3.^a edição revista e ampliada). Rio de Janeiro. Malê.
- Duarte, E. d. A. & Fonseca, M. N. S. (2011). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. 4 volumes. Belo Horizonte: UFMG.
- Du Bois, W. E. B. (2007). *The Souls of Black Folk* (B. H. Edwards, Ed.). Oxford University Press.
- Eysteinson, A. & Liska, V. (2007). *Modernism, Volume 1*. Amsterdam-Philadelphia. John Benjamins Publishing Company.
- Evaristo, C. (2005). Gênero e etnia: uma (escrevivência) de dupla face. In N. M. d. B. Moreira & D. Schneider (Eds.), *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia.
- Evaristo, C. (2014). *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Evaristo, C. (2016a). *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2^a ed.). Rio de Janeiro: Malê.
- Evaristo, C. (2016b). *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê.
- Evaristo, C. (2017a). *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Evaristo, C. (2017b). *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê.
- Evaristo, C. (2018). *Canção para ninar menino grande*. São Paulo: Unipalmarensis.

Evaristo, C. (2021, setembro 27). *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Acedido a 17 de junho de 2021, em <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>.

Fanon, F. (1952). *Peau noire masques blancs*. Paris. Editions de Seuil.

Fatton Jr., R. (1986). *Black Consciousness in South Africa*. Albany: State University of New York Press.

Felisberto, F. (2006). *Terra de palavras*, Higienópolis: Pallas.

Fernandes, F. (2008). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo.

Fernandez, R. (2018). *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. Brasília: Edições Carolina.

Fernandez, R. (2019a). Antropofagia marginal periférica ecoando das favelas. *Letras* (Santa Maria), 29 (59), 473-489.

Fernandez, R. (2019b). Abrir caminhos antirracistas para a narrativa. *Suplemento Pernambuco*, 164, 8-9.

Foucault, M. (2010). *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

Freyre, G. (1953). *Um brasileiro em terras portuguesas*, Rio de Janeiro, José Olympio.

Freyre, G. (2002). *Casa-grande & senzala* (Ed. crítica por G. Giucci, E. R. Larreta e E. N. d. Fonseca). Paris-São Paulo: ALLCA.

Freyre, G. (2003). *Sobrados e mucambos*, São Paulo: Global.

Freyre, G. (2015). *Ordem e progresso*, São Paulo: Global.

Ghachem, M. W. (2012). *The Old Regime and the Haitian Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: BasilBlackwell.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London-New York: Verso.

Goldberg, D. T. (1999). Heterogeneity and Hybridity: Colonial Legacy, Postcolonial Heresy. In H. Schwarz & S. Ray (Eds.), *A Companion to Postcolonial Studies* (pp. 72-86). Hoboken: Wiley-Blackwell.

Gomes, H. T. (2011). A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana. In J. C. d. C. Rocha e J. Ruffinelli, *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena* (pp. 405-415). São Paulo: É Realizações.

Gonzalez, L. (1983). Racismo e sexismo na cultura brasileira. In L. A. M. Silva et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS.

Gonzalez, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 92/93, 69-82.

Gorak, J. (2013). *The Making of Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London: Bloomsbury.

Grillo, A. T. (2016). *Sambas insonhados: o negro na perspectiva de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Continuo Editorial.

Gullar, F. (2011, dezembro 4). *Cruz e Souza e Machado de Assis foram herdeiros de tendências europeias; não se pode afirmar que faziam "literatura negra"*. Acedido a 12 de setembro de 2021, em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/12790-preconceito-cultural.shtml>.

Hall, S. (1994). Cultural Identity and Diaspora. In F. Barker, P. Hulme, M. Iversen, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory* (pp. 222-237). Manchester: Manchester University Press.

Hall, S. (2000). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. In A. D. King, *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (41-68). New York: Macmillan.

Hall, S. (2021, fevereiro 10). Race: The Floating Signifier [documento vídeo]. Acedido a 17 de junho de 2021, em https://www.youtube.com/watch?v=PodKki9g2Pw&ab_channel=thepostarchive.

- Haraway, D. (1994). Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In H. B. d. Holanda (Ed.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (pp. 243-288). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1) 103–27.
- Holanda, S. B. d. (1957). *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Holanda, S. B. d. (1959). *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Holanda, S. B. d. (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Holston, J. (2008). *Insurgent Citizenship. Disjunctions of Democracy and Modernity in Brasil*. Princeton: Princeton University Press.
- hooks, b. (1989). *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.
- Ianni, O. (2000). Tendências do pensamento social brasileiro. *Tempo social*, 12 (2), 55-74.
- Ipea et al. (2011). *Retrato das desigualdades de gênero e raça* (4.ª ed.). Brasília: Ipea.
- Kermode, F. (1968). *Continuities*. New York: Random house.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (N. Quintas, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Koch-Grünberg, T. (2002). Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná (H. Roenick, Trad.), In S. Medeiros (Ed.), *Makunaíma e Jurupari, cosmogonias ameríndias*, São Paulo: Perspectiva.
- Lacerda, J. B. (1911). *Sur le métis au Brésil: Premier Congrès Universel des Races*. Paris: Devouge.
- Levy, P. B. (2015). *The Civil Rights Movement in America. From Black Nationalism to the Women Political Council*. Santa Barbara-Denver: Greenwood.
- Lima, J. D. d. (2017, maio 27). *Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”*. Acedido a 14 de setembro de 2021, em <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o->

[Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99.](#)

Lobato, J. B. R. M. (2004). *Urupês*. São Paulo: Brasiliense.

Lobato, J. B. R. M. (2008). *O presidente negro*. São Paulo: Globo.

Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote. (5.^a ed.).

Lugones, M. (2008), Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

Luperini, R. (1998). *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*. Acedido a 3 de março de 2021, em <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/Luperini1.htm>.

Lyotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne: rapporte sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit.

Mabana, K. C. (2011). Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel. *Diogène*, 3-4 (235-236), 3-13.

Machado, A. F. (2014a). Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. *Páginas de Filosofia*, 6 (2), 51-64.

Machado, B. A. (2014b). “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. *História oral*, 17 (1), 243-265.

Maggie, Y. (2005). Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20, 58, 5-25.

Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Decouverte.

Meyer, M. J. (1995). *literature and the Grotesque*. Amsterdam-Atalanta: Rodopi.

Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Design*. Princeton: Princeton University Press.

Mitchel, V. D. & Davis, C. (2019). *Encyclopedia of the Black Arts Movement*. Lanham-Boyldey-New York-London: Rowman & Littlefield.

Moisés, M. (1996). *História da literatura brasileira (vol. 3): Modernismo*. São Paulo: Cultrix.

- Moretti, F. (1983). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (S. Fischer, D. Forgacs, D. Miller, Trans.). London: Verso.
- Mudimbe, V-Y. (2013). *A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem de conhecimento* (A. Medeiros, Trad.). Ramada: Edições Pedagogo.
- Munanga, K. (1999). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petropolis: Vozes.
- Munanga, K. (2015). *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Nascimento, A. d. (1978). *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Nascimento, A. d. (1984a). O quilombismo: uma alternativa política afro-brasileira. *Afrodiaspora*, 3 (6), 19-40.
- Nascimento, A. d. (2011, outubro 13). *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Acedido a 11 de setembro de 2021, em <https://www.geledes.org.br/abdias-do-nascimento-teatro-experimental-do-negro-trajetoria-e-reflexoes/>.
- Nascimento, A. d. (2019). *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspetiva.
- Nascimento, A. M. (2018). De Winnie Mandela à Baixada Fluminense: tribunais populares como estratégia de reagir à morte e confeccionar mundos habitáveis. *SUR*, 15 (28) 19-34.
- Nascimento, B. (1984b). O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodiaspora*, 3 (6), 41-49.
- Netto, S. F. V. (2014). Antropofagia cultural: momento do pensamento crítico latino-americano. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 17, 282-303.
- Nogueira, O. (2007). Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social*, 19 (1), 287-308.
- Oliveira, E. (2008). *Writing Identities. The Politics of Contemporary Afro-Brazilian Literature*. West Lafayette: Purdue University Press.

- Oliveira, E. (2011). O falocentrismo e seus descontentes: por uma leitura feminista da antropofagia. In J. C. d. C. Rocha e J. Ruffinelli, *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena* (pp. 417-428). São Paulo: É Realizações.
- Passos, L. & Nigro, C. M. C. (2019). Racismo, gênero e mito atualizado no arco-íris de Ponciá Vicêncio. *Anuários Literários*, Florianópolis, 24 (2), 30-41.
- Paxeco, F. (1930). *Setúbal e as suas celebridades*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.
- Petrucelli, J. L. & Saboia, A. L. (2013). *Características étnico-raciais da população: classificações e identidades*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Picchio, L. S. (1997). *História da literatura brasileira* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
- Pinto, J. A. d. C. (2009). *Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951 - 1974)*. *História*, 28 (1). Acedido a 26 de março de 2021, em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742009000100016.
- Prado Jr, C. (2007). *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.
- Prado, P. (1928). *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Oficinas Gráficas Duprat-Mayença. Acedido a 18 de junho de 2021, em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/pauloprado.html>.
- Proença, M. C. (1974). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Queiroz, D. M. & Santos, J. T. d. (2006). *Sistema de cotas: um debate*. Dos dados à manutenção de privilégios e de poder. *Educação Social* [online], 27 (96), 717-737. Acedido a 18 de junho de 2021, em <https://www.scielo.br/j/es/a/MzbHbC4jH9Ksd5R9g3pGMzR/?lang=pt#>.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad e Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Ed.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (201-246). Buenos Aires: Clacso.

Quilombhoje (1985). *Reflexões: sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra.

Ramalho, M. I. (2003). *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's turn into the American Modernism*. Dartmouth College. University Press of new England, Hannover and London.

Ramalho, M. I. & Ribeiro, A. S. (1998/99). Dos estudos literários aos estudos culturais? *Revista de Ciências Sociais*, 52/53, 61-83.

Ramalho, M. I. & Ribeiro, A. S. (2001). Identidade e nação na(s) poética(s) da modernidade: os casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hofmannsthal. In M. I. Ramalho & A. S. Ribeiro, *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade* (411-435). Porto: Afrontamento.

Ramalho, M. I. & Ribeiro, A. S. (2008). *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Bern: Peter Lang.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte. Letramento.

Ribeiro, M. C. (2004). *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto. Afrontamento.

Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (S. Corcoran, Trad.). London-New York: Continuum.

Reis, J. J. (1996). Quilombos e revoltas escravas no Brasil. *Revista USP* (28), 14-39.

Renan, E. (1882), *Qu'est-ce que c'est une nation? Conférence prononcé le 11 mars 1882 à la Sorbonne*. Paris: Calman Lévy.

Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro: Formação e sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ribeiro, D. (2017). *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Global.

Ricoeur, P. (1985). *Temps e récit* (vol. 3): *Le temps raconté*, Paris: Le Seuil.

Rocha, J. C. d. C. (2003). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Rocha, J. C. d. C. (2011). Oswald de Andrade em cena: o pau-brasil, o brasileiro e o antropófago. In J. C. d. C. Rocha e J. Ruffinelli, *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena* (pp. 11-14). São Paulo: É Realizações.

Rodrigues, C. S. & Prado, M. A. (2010). Movimento de mulheres negras: trajetória política, Acedido a 11 de setembro de 2021, em <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GYt9tjpSqnHgy6tV7JF8D6c/?lang=pt>.

Romero, S. (1992). *História da literatura brasileira* (2ª ed., 2 vols.). Rio de Janeiro: Garnier.

Romero, S. (1992). *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp.

Ruiz, T. & Soares, E. (2017, agosto 9). *Nasci rodeada de palavras*. Acedido a 15 de setembro de 2021, em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/2402/nasci-rodeada-de-palavras>.

Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Sales, C. S. d. (2015). Na ciranda de nossa ancestralidade. In M. Alves, *Bará na trilha do vento* (pp. 18-27). Salvador: Ogun's Toque Negros.

Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural* (2.ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco.

Santos, B. S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.

Santos, B. S. (2007). Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.

Santos, L. D. d. (2010). Cada tridente em seu lugar: personagens afrodescendentes na obra de Cidinha da Silva. In C. L. Duarte, *Escritoras mineiras: Poesia, ficção, memória* (pp. 87-90). Belo Horizonte: FALE/UFMG.

- Santos, J. R. d., (1994). Movimento negro e crise brasileira. In J. R. d. Santos & W. d. N. Barbosa, *Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares.
- Schmidt, S. P. (2009). Cravo, canela, bala e favela, canela, bala e favela. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17 (3), 799-817.
- Schmidt, S. P. (2010). De volta para casa ou o caminho sem volta em Marilene Felinto e Conceição Evaristo. In R. Dalcastagnè & V. M. V. Leal. (Eds.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea* (pp. 23-31). São Paulo: Horizonte.
- Schwarcz, L. M. (1993). *O espetáculo das raças: cientista, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. M. (2017). *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. M. & Botelho, A. (2011). Pensamento social brasileiro, um campo vasto ganhando forma. *Lua nova*, 82, 11-16.
- Santos, B. S. (2018a). Introdução às epistemologias do Sul. In B. S. Santos, *Boaventura de Sousa Santos: Construindo as Epistemologias do Sul*, (vol. 1, pp. 297-335). Buenos Aires: CLACSO.
- Santos, B. S. (2018b). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In B. S. Santos, *Boaventura de Sousa Santos: Construindo as Epistemologias do Sul*, (vol. 1, pp. 573-638). Buenos Aires: CLACSO.
- Schwarz, R. (1987). A carroça, o bonde e o poeta modernista. In R. Schwarz, *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (2008). As idéias fora de lugar. In R. Schwarz, *Ao vencedor de batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (pp. 9-32). São Paulo: Editora 34.
- Senghor, L. S. (1977). *Liberté 3: négritude et civilisation de l'universel*. Paris: Seuil.

- Senghor, L. S. (2017). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgaxe de langue française: précédée de "Orphée noir" para Jean Paul Sartre* (9.^a ed. "Quadrige", 3.^a reimpressão). Paris: PUF.
- Silva, C. d. (2006). *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas*. São Paulo. Kuanza.
- Silva, C. d. (2008). *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!* Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Silva, C. d. (2009). *Os nove pentes d'África*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Silva, C. d. (2010). *Cada tridente em seu lugar* (2.^a ed.). Belo Horizonte: Mazza.
- Silva, C. d. (2011a). *O mar de Manu*. São Paulo: Kuanza.
- Silva, C. d. (2011b). *Oh margem! reinventa os rios!* São Paulo: Selo Povo.
- Silva, C. d. (2011c). *Kuami*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Silva, C. d. (2013). *Racismo no Brasil e afetos correlatos*. Porto Alegre: Conversê Edições.
- Silva, C. d. (2014a). *Baú de miudezas, sol e chuva*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Silva, C. d. (2014b). *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- Silva, C. d. (2016a). *Sobre-viventes!* Rio de Janeiro: Pallas.
- Silva, C. d. (2016b). *#Parem de nos matar!* São Paulo: Editora Ijumaa.
- Silva, C. d. (2016b). *Canções de amor e dengo*. São Paulo: Edições Me Parió Revolução.
- Silva, C. d. (2017, agosto 9). *Encontros de interrogação*. [documento vídeo]. Acedido a 22 de setembro de 2021, em https://www.youtube.com/watch?v=ZR2XhAcnJ7s&ab_channel=Ita%C3%BACultural.
- Silva, C. d. (2018a). *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- Silva, C. d. (2018b). *O homem azul do deserto*. Rio de Janeiro: Editora Malê.

- Silva, C. d. (2018c). De onde viemos: aproximações de uma memória. In H. B. d. Hollanda (Ed.), *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade* (pp. 252-260). São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, C. d. (2019a). *Exuzilhar: melhores crônicas de Cidinha da Silva, vol. 1*. São Paulo: Kuanza.
- Silva, C. d. (2019b). *Pra começar: melhores crônicas de Cidinha da Silva, vol. 2*. São Paulo: Kuanza.
- Silva, C. d. (2019, outubro). *Um tigre não anuncia sua tigridade, ele ataca!* Acedido a 14 de setembro de 2021, em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/zgh/21679621.html>.
- Silva, M. A. M. d. (2011). *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)* (tese de doutoramento). São Paulo: Unicamp. Acedido a 16 de setembro de 2021, em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280297>.
- Skidmore, T. E. (1989). *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Smith, R. (1988). *Kingdoms of the Yorubás* (3^a ed). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sodré, M. (2017). *Pensar nagô*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Souza, G. d. M. (2003). *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34.
- Soyinka, W. (1990). *Myth, literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spivak, G. C. (1984–5). Criticism, Feminism and the Institution, interview with Elizabeth Gross. *Thesis Eleven* 10/11: 175–187.
- Spivak, G. C. (1987). *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*. In R. Guha (Ed.), *Subaltern Studies 4*. New Delhi. Oxford University Press: 330-63.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice. In C. Nelson & L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 271-313.

- Sterzi, E. (2011). Dialética da devoração e devoração da dialética. In J. C. d. C. Rocha e J. Ruffinelli, *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena* (pp. 437-453). São Paulo: É Realizações.
- Sutter, L. d. S. (2019). Rememorying Slavery: Intergenerational Memory and Trauma in Toni Morrison's *Beloved* (1987) and Conceição Evaristo's *Ponciá Vicêncio* (2003). *Contemporary Women's Writing*, 13 (3), 321-338.
- Taylor, K-Y. (2017). *How we get free: Black Feminism and the Combahee River Collective*. Chicago: Haymarket Books.
- Telles, L. F. (2009). *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wallerstein, I. (2011). *The Modern World System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixth Century*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Waiselfisz, J. J. (2012). *Mapa da violência 2012: a cor dos homicídios no Brasil*. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPP/PR.
- Vaz, Z. M. N. N. (2021, agosto 23). *Ironia e humor como valorização étnica e crítica social na obra Cada Tridente em seu lugar*. Acedido a 21 de setembro de 2021, em http://www.lettras.ufmg.br/literafro/index.php?option=com_content&view=article&id=182&catid=29.
- Verger, P. (1997). *Lendas africanas dos orixás* (M. A. d. Nóbrega, Trad) (Ilustrações de Carybé). Salvador: Corrupio.
- Verger, P. (2000). *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos, na África* (2ª ed.). São Paulo: Edusp.
- Weber, M. (2019). *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (K. Jannina, Trad.). São Paulo: Edipro.
- Zweig, S. (2006). *Brasil, um país do futuro* (A. Dines, Trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket.