



CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
E INTERCULTURALIDADE

**RECONFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NA POESIA
MODERNISTA: AS VOZES DE BRUNO DE MENEZES E
LINO GUEDES**

SEVERINA FAUSTINO DOS SANTOS

**CAMPINA GRANDE - PB
2012**

Severina Faustino dos Santos

**RECONFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NA POESIA
MODERNISTA: AS VOZES DE BRUNO DE MENEZES E
LINO GUEDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, na Linha de Pesquisa “Literatura comparada e Intermidialidade”, sob orientação da Professora Dra. Rosilda Alves Bezerra.

**Campina Grande - PB
2012**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S237r Santos, Severina Faustino dos.
Reconfiguração da identidade negra na poesia modernista [manuscrito]: as vozes de Bruno de Menezes e Lino Guedes / Severina Faustino dos Santos. – 2012.
104 f.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.
“Orientação: Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra, Departamento de Letras e Artes”

1. Análise literária. 2. Identidade negra. 3. Modernismo. I. Título. II. Menezes, Bruno de. III. Guedes, Lino.

21. ed. CDD 801.95

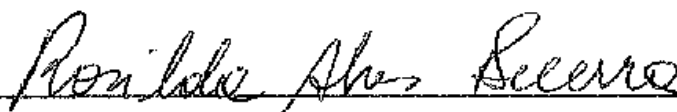
Severina Faustino dos Santos

**RECONFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NA POESIA
MODERNISTA: AS VOZES DE BRUNO DE MENEZES E
LINO GUEDES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Aprovado em 17 de agosto de 2012

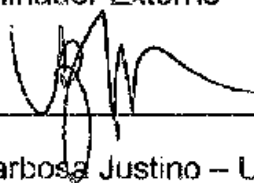
COMISSÃO EXAMINADORA



Profª Drª Rosilda Alves Bezerra – UEPB/PPGLI
Orientadora



Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - UFMG
Examinador Externo



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino – UEPB/PPGLI
Examinador Interno

Campina Grande - PB
2012

Dedico este trabalho a todos os professores que fizeram parte da minha formação, por tudo que me ensinaram, pois seus ensinamentos foram de fundamental importância para o meu crescimento intelectual e pessoal.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela força e coragem nos momentos de desânimo.

Aos meus pais *Manoel* e *Luzia* pelo amor incondicional, que nos une e nos aproxima sempre.

A minha mãe do coração, *Maria José*, por está do meu lado em todos os momentos da minha vida.

Aos meus irmãos, *Lourdes*, *Nina*, *José* e *Pedrinho*. Em especial, a minha irmã *Socorro* pelo companheirismo, e por me amar sem impor condições.

A professora e orientadora *Rosilda Alves Bezerra*, por ter me orientado desde o período da graduação em Letras, no Centro de Humanidades, auxiliando nas orientações de monografia, dois anos no PIBIC, dois anos na Especialização e, principalmente, por ter me introduzido nas pesquisas sobre a literatura e cultura negra no Brasil e na África. O resultado final da dissertação de mestrado somente foi possível em sua devida forma, graças ao seu comprometimento com a pesquisa e incentivo constante às leituras, assumidas nas suas várias atribuições como pesquisadora, professora, e autora de textos sobre a temática negra na literatura no Brasil e África.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade, por tudo que compartilharam, em especial *Luciano Justino* e *Sueli Liebig*, pelas observações e valiosas sugestões realizadas durante a qualificação.

Ao professor *Eduardo Assis Duarte*, da UFMG, pela gentileza do envio das cópias do livro de Lino Guedes, no minicurso sobre “Literatura negra e afrodescendência”, no II GRIOTS, em Natal, na UFRN, e, principalmente, por suas produções críticas e teóricas, além de coordenar um site sobre literatura afro-brasileira, contribuindo para a valorização e disseminação da literatura negra em nosso país.

A minha turma do mestrado, principalmente nos momentos de alegria, que faziam meus dias mais leves. Em especial aos amigos *João* e *Josué*, confidentes, acima de tudo. Às amigas, *Mara* e *Sara*, pela hospedagem e camaradagem nos momentos mais complexos.

As minhas amigas *Kislana* e *Luciana Neuma* pelas conversas sobre Literatura negra.

A UEPB, a quem devo toda a minha formação profissional e crescimento intelectual.

Aos professores da Especialização em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana, do Centro de Humanidades, principalmente a *Rosilda Alves*, *Carlos Negreiro*, *Waldeci Chagas* e *Ivonildes Fonseca*, por terem me ajudado no aprofundamento das leituras a respeito da história da cultura e da Literatura afro-brasileira, de fundamental importância para realização deste trabalho.

Aos professores João Paulo Fernandes e Rosângela Neres, pelo carinho e o tempo dedicado a leitura deste trabalho.

Aos funcionários Roberto e Aldaiza pela atenção aos estudantes do PPGLI.

À CAPES por ter financiado esta pesquisa.

*O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas*

(“Recordar é preciso”, Conceição Evaristo)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a imagem do negro na poesia dos poetas modernistas, Bruno de Menezes e Lino Pinto Guedes, percebendo como ocorre o processo de denúncia social e resistência do negro, no que diz respeito ao processo de afirmação da identidade, investigando se no modo de representação os poetas praticavam um discurso coerente com o inconformismo estabelecido no período modernista. Os objetivos específicos propõem discutir o conceito de Literatura afro-brasileira, que se encontra em construção percebendo quais elementos diferenciam e certificam especificidades à produção dos negros brasileiros, diferente do conjunto da literatura “oficial”. Compreender que o Modernismo brasileiro não foi um movimento homogêneo, e não se reduz ao movimento de São Paulo, nem às produções de autores consagrados no contexto paulista. O *corpus* do trabalho é composto por *Batuque* (1993), de Bruno Menezes, obra que anunciou a produção literária afro-brasileira no Pará, e único livro do escritor a tratar da temática negra, *Urucungo* (1936) e *Dictinha* (1938), de Lino Guedes. Para obter os objetivos propostos, optamos pelos estudos voltados para contextualização social, histórica e cultural, apoiados nas teorias de Bhabha (1998), Hall (2002), Fanon (2010), Glissant (2005), que fundamentam as questões de identidade. No que concerne aos estudos sobre o Modernismo brasileiro, utilizamos os pressupostos teóricos de Kothe (2004), Veloso (2010), Fabris (1994). E para compreendermos a discussão atual sobre a literatura afro-brasileira, baseamo-nos nos conceitos de Duarte (2008; 2009; 2010), Cuti (2010), Ianni (1988) e Bezerra (2009; 2010).

PALAVRAS-CHAVE: Identidade negra. Modernismo. Bruno de Menezes. Lino Guedes.

ABSTRACT

This work has the aim of analyse the afrodescendant's image in Bruno de Menezes and Lino Pinto Guedes' poetry, noticing how the process of identity affirmation is showed, observing if in its representation process both poets practicing a coherent discourse with the inconformism established in modernist period. The specific aims propose to discuss the concept of afro-Brazilian Literature that is under construction, proposing how elements distinguish and certify the specificities related to the afro-Brazilians, different from the whole "official" literature. Comprehend that Brazilian Modernism was not an homogeneous movement, as well as that it cannot be reduced to the movement of São Paulo, as that the productions from consecrated authors in paulista context. The corpus work is built by *Batuque* (1993), de Bruno Menezes, masterpiece that has announced the afro-Brazilian literary production in Pará, and the only book by this writer to approach the afro thematic, *Urucungo* (1936) e *Dictinha* (1938), by Lino Guedes. To reach those aims, we opted to approach the researches on social, historical and cultural contextualization, based on the theories by Bhabha (1998), Hall (2002), Fanon (2010), Glissant (2005), that discuss identity questions. In which concern to the studies by Brazilian Modernism, we use theory by Kothe (2004), Veloso (2010), Fabris (1994). And to comprehend the recent discussion on afro-Brazilian literature, we based our research on concepts by Duarte (2008; 2009; 2010), Cuti (2010), Ianni (1988) e Bezerra (2009; 2010).

KEYWORDS: Afro identity. Modernism. Bruno de Menezes. Lino Guedes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 POÉTICA NEGRA BRASILEIRA: AFRODESCENDÊNCIA E FORMAÇÃO DE CONCEITOS	15
1.1 O escritor negro e sua identidade	19
1.2 Configurações identitárias na Literatura Afro-brasileira	31
2 A OUTRA FACE DO MODERNISMO BRASILEIRO	44
2.1 Paradigma do Modernismo brasileiro e a poética paraense	48
2.1.1 O Modernismo paraense: a poética de Bruno de Menezes	51
2.2 São Paulo: o paradoxo entre o símbolo do progresso e o racismo à paulista	57
3 CONFIGURAÇÕES DA IDENTIDADE NEGRA NA POESIA MODERNISTA DE LINO GUEDES E BRUNO DE MENEZES	67
3.1 A presença do sincretismo afro-brasileiro em <i>Batuque, de Bruno Menezes</i>	67
3.1.1 Cachaça e liamba: alívio da dor no cativo	74
3.1.2 Capoeira: jogo, história e resistência cultural	78
3.2 Lino Guedes: o modernista paulista e a voz da resistência negra	81
3.2.1 A voz da “Mãe Preta”	83
3.2.2 <i>Dictinha</i> : a valorização da mulher negra brasileira	87
3.2.3 A defesa de costumes burgueses cristãos na poesia de Lino Guedes	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

*Boi, boi, boi...
Boi da cara branca
Pega esta criança
Que tem medo de carranca*

(Elio Ferreira)

A identidade negra brasileira foi construída em um contexto de exploração, opressão e desigualdade social. Criada sobre o estigma de um povo inferior, que teve suas diferenças étnicas e culturais ignoradas, suas distinções eram invisíveis aos olhos de uma sociedade que via o negro apenas como mão de obra escrava. Essa visão marcou, de forma negativa, a identidade do negro na sociedade brasileira, e a literatura auxiliou na reprodução dos estereótipos criados para inferiorizar esse povo. Candido (2000) afirma que a arte é social e pode ser vista em dois sentidos, uma vez que produz sobre o indivíduo um efeito prático, que pode modificar sua conduta de concepção do mundo, ou de reforçar nele o sentimento dos valores sociais.

Nesse sentido, as produções literárias produzidas pelos negros não se diferenciam dos problemas sociais enfrentados por tal população, e o resultado do preconceito com a literatura negra se traduz na quase ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido. Por isso, a identidade negra que iremos discutir é a que Homi Bhabha (2007) define como fruto da “identidade coletiva”, pois nela, o crítico aponta uma leitura da identidade racial, que permite privilegiar o olhar do colonizado, para poder questionar a visão do colonizador.

Sendo assim, propomos analisar a identidade do negro na poesia dos Modernistas Lino Pinto Guedes, poeta paulista, e Bruno de Menezes, poeta paraense, como um processo de denúncia social e resistência no modo de representação do negro perante os aspectos políticos e sociais, investigando se os seus respectivos discursos poéticos tendem a revelar um processo de construção de identidade negativa ou positiva. Discutiremos o conceito de Literatura afro-brasileira, que se encontra em construção, verificando quais elementos diferenciam e certificam especificidades da produção dos negros brasileiros dentro do conjunto da literatura “oficial”. Para tanto, devemos compreender que o Modernismo brasileiro

não foi um movimento homogêneo, e não se reduz ao cenário de São Paulo, nem às produções de autores consagrados no contexto paulista.

O *corpus* do trabalho é composto por *Batuque* (1993), de Bruno Menezes, obra que anunciou a produção literária negra no Pará, e único livro do escritor a tratar da temática negra; e as produções *Urucungo* (1936) e *Dictinha* (1938), do poeta paulista Lino Pinto Guedes.

A importância da pesquisa consiste em podermos mostrar uma visão diferente da apresentada pelo cânone literário e pela história “oficial”, pois apesar de a sociedade brasileira ser formada por grupos étnicos e sociais distintos, que possuem histórias e culturas próprias igualmente valiosas, existe uma contradição entre a constituição brasileira declarar a igualdade de todos perante a lei e o cânone brasileiro que prega a visão católica, dessa forma, discriminando e eliminando a diferença (KOTHE, 2004).

O procedimento metodológico está voltado para a abordagem da técnica de pesquisa qualitativa e bibliográfica. Os estudos que sustentam a pesquisa são voltados para a contextualização social, histórica e cultural, desenvolvido por meio de pressupostos teóricos da crítica literária e dos estudos socioculturais.

O trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro aborda as discussões existentes entre os estudiosos da literatura afro-brasileira que, por ser um conceito em construção, gera polêmica e discordância entre os estudiosos, tanto em torno do conceito como da taxionomia. Portanto, para obter os objetivos propostos, optamos por trabalhar o conceito de literatura afro-brasileira e literatura e afrodescendência, defendidos pelo professor Eduardo de Assis Duarte (2008). O autor afirma que a expressão “afro-brasileira” é mais elástica e produtiva, por abarcar tanto a assunção do sujeito étnico explícito, como aqueles que abarcam o dissimulado lugar da enunciação.

Essa discussão é pertinente ao presente trabalho pelo fato de investigarmos a literatura de dois poetas afro-brasileiros, e cujas obras analisadas possuem características dessa literatura. Apesar das discussões serem contemporâneas, e os dois poetas estarem cronologicamente inseridos no Modernismo, baseamo-nos na ideia de Duarte (2008), quando argumenta ser a Literatura Afro-brasileira tanto a contemporânea, quanto a que se remonta ao século XVIII, com Caldas Barbosa.

O segundo capítulo discorre sobre o Modernismo, considerando que o movimento modernista brasileiro não se reduz ao cenário paulista e as obras de

autores canonizados, por estarem inseridos no movimento idealizado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como é passado pela visão clássica da historiografia e de críticos da literatura. Essa visão reducionista anula a ambiguidade e a rica polissemia do termo modernismo. Nesse sentido, a pesquisa foi desenvolvida por meio dos pressupostos teóricos de Veloso (2010), que discute a problemática inerente ao modernismo brasileiro, pelo fato da história da literatura reduzi-lo ao contexto paulista e ter como padrão a semana de Arte Moderna; Teles (2009), quando afirma que o movimento teve grandes influências das vanguardas europeias, apesar de seus idealizadores negarem; Fabris (1994), que nos mostra que a composição da Semana de Arte Moderna lembra o clima das noitadas futuristas e seu duplo caráter, político e artístico, além de afirmar que os modernistas tiveram como preocupação criar uma imagem idealizada da cidade São Paulo, por isso deixaram de lado os problemas sociais existentes na cidade; Kothe (2004), que critica o Modernismo por apresentar a Semana de Arte Moderna como sendo algo novo e original, quando na verdade houve uma imitação dos happenings dadaístas, mas tiveram bem aquém do horizonte dadaísta, no que se refere à crítica social.

Para mostrarmos que o Modernismo não é homogêneo e não se limitou a São Paulo, iremos abordar um pouco do Modernismo paraense, liderado pelo poeta Bruno de Menezes, desconstruindo a visão idealizada da cidade de São Paulo, destacando o estudo do historiador Petrônio Domingues (2004), que revela o problema sofrido pelos negros no estado pós-abolição, problema que foi ignorado pelos organizadores do modernismo paulista, mas denunciado pelo poeta paulista Lino Pinto Guedes, que não estava preocupado em criar uma arte nova, mas em construir uma identidade positiva do negro, por meio da imprensa negra da época e de sua poesia.

No terceiro capítulo, será realizada a análise dos poemas a partir da articulação das discussões dos dois primeiros capítulos. Partindo do pressuposto de que as literaturas dos dois poetas possuem marcas da literatura afro-brasileira, defendidas, pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2008), investigaremos sob que ponto de vista os poetas podem ser considerados modernistas, se é por um processo cronológico no Brasil, temático, linguístico ou político-cultural. A partir dessa perspectiva, compreender a importância da produção literária dos poetas para a época, verificando qual o papel da literatura na formação, alteração e manutenção de conceitos e valores socioculturais no Brasil, a partir da consideração de valores e

de como os referidos poetas expressam, em sua literatura, a temática relacionada à construção da imagem de uma sociedade multicultural e pluriétnica, capazes de construir uma nação democrática.

1 POÉTICA NEGRA BRASILEIRA: AFRODESCENDÊNCIA E FORMAÇÃO DE CONCEITOS

*Deixem que eu ouça
Que eu veja
Que eu sinta
O grito
A cor
E a forma
da minha libertação...*

(“Libertação número dois”, Solano Trindade)

A literatura afro-brasileira é um conceito que está em constante construção, por isso gera discussão e polêmica entre os estudiosos. Na academia, a pergunta gira em torno da existência ou não de uma literatura afro-brasileira. Nesse sentido, Duarte (2008) afirma que as pesquisas mostram que essa literatura existe sim e tanto é contemporânea quanto se inicia no século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa.

Apesar de serem bastante utilizadas entre os estudiosos e escritores da literatura afro-brasileira, as expressões afro-brasileira, afrodescendente e Literatura Negra causam muita polêmica e discordância, pois, para uns estudiosos, esses termos são vistos como excludentes, uma vez que se deve levar em consideração que a cultura é universal, portanto não pode haver particularização. Nesse sentido, é para levar em consideração a cultura brasileira e não a cultura negra. Já para outros estudiosos, particularizar é necessário, pois quando se utiliza um termo abrangente os conflitos existentes entre as culturas são minimizados.

Nessa lógica, o uso da expressão “literatura brasileira” para designar todas as formas literárias produzidas no Brasil não conseguiria responder à questão: por que grande parte dos escritores negros ou afrodescendentes não é conhecida dos leitores e os seus textos não fazem parte da rotina escolar? (FONSECA, 2006, p.12).

Para responder a essa pergunta vale ressaltar que o poder de escolha está nas mãos dos grupos sociais privilegiados e dos críticos literários, pois são eles quem decide o que deve ser lido e que textos devem fazer parte das grades curriculares da disciplina de Literatura, nas escolas e universidades. É através dessa

seleção que adquirimos gosto por determinadas leituras em detrimento de outras e fazemos as escolhas dos livros que devemos ler, pois nossas escolhas dependem do que está sendo oferecido no mercado.

Nesse sentido, Bourdieu (2007, p. 10) afirma que: “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada”, ou seja, não existe um olhar puro com relação à obra de arte, isso é um mito, pois se trata de uma invenção histórica, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumismo. Sendo assim, desconstrói-se o mito do olhar puro, pois o gosto pela arte é algo adquirido e não natural. No pensamento de Bourdieu, esse gosto é adquirido através da educação familiar e escolar. A escola é uma instituição, que reproduz os padrões culturais da chamada “alta cultura”, Como nos afirma Bezerra:

Historicamente o sistema de ensino brasileiro pregou uma educação formal, que não reconhece o valor do negro e do índio na formação cultural da sociedade brasileira, na qual o racismo e a ideologia do branqueamento ainda fazem parte do contexto escolar. (BEZERRA, 2009, P. 228).

A maioria das famílias brasileiras também reproduz para seus filhos a cultura do grupo dominante e não a cultura de um povo que tem como estigma a escravidão. Logo, a falta de gosto e o anonimato da literatura produzida por escritores negros e afrodescendentes é compreendida da seguinte forma:

Essas discussões são importantes para que possamos compreender os mecanismos de exclusão legitimados pela sociedade. Por exemplo, quando nos referimos à literatura brasileira, não precisamos usar a expressão “literatura branca”, porém, é fácil perceber que, entre os textos consagrados pelo “cânone literário”, o autor e autora negra aparecem muito pouco, e, quando aparecem, são quase sempre caracterizados pelos modos inferiorizantes como a sociedade os percebe. Assim, os escritores de pele negra, mestiços, ou aqueles que, deliberadamente, assumem as tradições africanas em suas obras, são sempre minoria na tradição literária do país. (FONSECA, 2006, p.13).

Dessa forma, a literatura afro-brasileira funciona como uma contranarrativa, por ir de encontro aos valores ideológicos defendidos pela sociedade na qual está inserida, superando o discurso do colonizador: “Seu caráter muitas vezes marginal é

fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica” (DUARTE, 2008, p. 22).

A analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário de articulação-não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o topo da enunciação. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste a totalização. (BHABHA, 2007, p. 228).

De acordo com o pensamento de Bhabha, a diferença cultural deve ser negociada em vez de ser negada. O conceito de negociação defendida pelo teórico significa dizer não à lógica da superação. Trazendo esse conceito para o contexto sociocultural brasileiro significa dizer não para a democracia racial e cultural, reconhecer que vivemos em um país pluriétnico e que, portanto, devemos escutar o outro (o socialmente não branco) em vez de nomeá-lo. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira pode ser considerada uma estratégia política e discursiva, que produz espaços de significação subalternizada, por resistir ao conceito universalista de literatura.

Para Domício Proença Filho (2004), autor de *Dionísio esfacelado* e membro da academia brasileira de Letras, a designação “Literatura negra”, apesar de ser aparentemente valorizada, é perigosa, por correr o sério risco de fazer o jogo do preconceito velado. Uma vez que, o perigo da adjetivação negra reside em situar radicalmente uma auto valorização da condição negra em oposição a condição branca: “Nesse sentido, o opositor não é o *brasileiro branco*, mas o *brasileiro preconceituoso*. O esquecimento desta distinção implica não considerar o apoio dos aliados relevantes na busca do espaço negado” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 186).

Nesse sentido, Proença Filho defende que, em lugar de usar o termo Literatura Negra, seja utilizada a presença do negro ou a condição negra na literatura brasileira, porque tal posicionamento foge de qualquer jogo preconceituoso.

Cuti (2010), crítico e poeta dos *Cadernos Negros*, tem uma opinião totalmente contrária a de Proença Filho e defende a designação Literatura Negro-brasileira. O autor discorda das denominações afro-brasileira e afrodescendente, pois acredita

que denominar de afro a produção literária negro-brasileira é projetá-la à origem continental africana.

Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura Africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. Ainda a continentalização africana da literatura é um processo desigual se compararmos com outros continentes (CUTI, 2010, p. 36).

As palavras afro-brasileira e afrodescendente apresentam o negro como detalhe de uma suposta generalidade branca, já que ser afrobrasileiro ou afrodescendente não é necessariamente ser um negro-brasileiro, sendo assim, o prefixo afro atinge a quem não passa pela experiência em face da discriminação racial, enquanto a palavra “negro” lembra aqueles que perderam a identidade original e construíram outra, em um país diferente, em busca de suas conquistas (CUTI, 2010).

A palavra “negro” nos remete a reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão “afro-brasileira” lança-nos, em sua semântica, do continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são maioria de pele escura, nem tão pouco estão ligada a ascendência negro-brasileira. (CUTI, 2010, p.40).

Sendo assim, a literatura negra brasileira nasce na e da população negra fora do continente africano. É uma literatura que tem como língua oficial o português brasileiro. Para Ianni (1988, P.30), tal literatura “é um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira”. Ou seja, por dentro porque é escrita em língua portuguesa, mas por fora por ter um perfil próprio, um sistema significativo inerente à população negra brasileira.

Duarte (2009), ao contrário de Cuti e Proença Filho, defende o termo afro-brasileiro, pois acredita que a configuração semântica do termo remete ao tenso processo de mescla cultural configurada no Brasil, desde a chegada dos primeiros escravos. Duarte vê esse conceito mais elástico e produtivo, por abarcar tanto a assunção do sujeito étnico explícito, que se faz presente em poetas como Luís Gama aos escritores de *Cadernos Negros*, como aqueles que abarcam o

dissimulado lugar da enunciação: Machado de Assis, Maria Firmina, Cruz e Souza, Paula Brito, entre outros.

Nesse processo, enquanto o termo “literatura negra” assume outras vertentes distintas das utilizadas pelo grupo Quilombhoje, caracterizado apenas pelo reducionismo temático, é o caso do “negrismo folclorizador do modernismo e a outra vertente é de natureza mercadológica da indústria cultural no estilo do romance e do filme *Noir*, que diz respeito ao texto negro como sinônimo de violência e terror” (DUARTE, 2009, p.18). Observamos que as definições de “literatura negra” são muitas, o que no mínimo, enfraquece e limita sua eficácia enquanto operador teórico, a par do inegável simbolismo político.

Nesse sentido, percebe-se que, ao particularizar a literatura em negro-brasileira e afro-brasileira, os estudiosos Cuti e Eduardo de Assis Duarte assinam contra a ideologia da cultura dominante, que acredita na universalização da cultura. Os vocábulos “negro” e “afro” particularizam a cultura de um grupo específico, contrariando os valores universais. Sendo assim, esses intelectuais nos apresentam uma leitura alternativa diferente da apresentada pela história “oficial”. Nas palavras de Said:

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

1.1 O escritor negro e sua identidade

A identidade negra a qual discutiremos é a que Homi Bhabha (2007) define como fruto da “identidade coletiva”. O crítico aponta uma leitura da identidade racial, que permite privilegiar o olhar do colonizado, para poder questionar a visão do colonizador. Para Bhabha, o termo “diversidade cultural” deve ser combatido, pois a “diferença cultural” assinala melhor o lugar das diversas identidades, pois atinge “uma retórica radical da separação de culturas totalizadas, que existem intocadas

pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 2007, p. 63).

Essa ideia de uma identidade única está baseada na leitura feita na modernidade, que suprimia as diferenças culturais, e o sujeito era baseado na noção de indivíduo centrado, unificado, dotado de razão. Apesar desse conceito de identidade ter sido desconstruído pelas teorias pós-modernas, que afirmam que o sujeito assume várias identidades de acordo com o momento em que vive, já que a identidade “é definida historicamente e não biologicamente” (HALL, 1999, p. 13), as identidades pós-modernas parecem manter correspondência com a identidade moderna, conforme argumenta Hall:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (HALL, 1999, p.109).

O argumento desenvolvido por Hall está baseado na leitura que fazemos da identidade moderna, que por muito tempo estabilizou o mundo social, mas está em declínio. Esse declínio favorece ao surgimento de novas identidades, que fragmentam o indivíduo moderno, antes compreendido como um sujeito unificado. A partir desse conceito, a "crise de identidade" passa a ser vista como parte de um processo mais amplo de mudança na qual desloca as estruturas e processos centrais das sociedades modernas. Com essa atuação, ela desestrutura os quadros de referência, que concediam aos indivíduos uma certeza de estabilidade no mundo social.

A modernidade teve sua gestão no bojo da maior explosão de violência e horror que a humanidade conhecera até então, consequência da expansão, além-mar, das potências da Europa ocidental. Neste tenso contexto de amplidão planetária, cristalizaram-se as definições sobre o ser humano e se construíram as instituições sociais e políticas modernas. A Modernidade deu lugar às grandes reflexões sobre Cultura e Identidade que continuam a dominar os debates sobre as sociedades. Foram as noções de raça e civilização assumidas com novos argumentos teóricos e científicos a partir do século XVI, que orientam esses debates. (MOORE, 2010, p. 10).

Nesse sentido, Glissant (2005), baseado no argumento desenvolvido por Deleuze e Guattari sobre identidade de raiz única, aquela que mata as raízes que estão a sua volta, e identidade rizoma, a raiz que vai ao encontro de outras raízes, fez sua própria categorização das culturas em culturas atávicas e culturas compósitas. As primeiras foram formadas há muito tempo e teriam uma determinada gênese e filiação, procuravam se expandir e se sobrepor àquelas com as quais se deparavam em seu curso histórico, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que se tornaria a “terra eleita”. Já as segundas são formadas de elementos heterogêneos, que se mostram dispostas a se mesclar, pois estão abertas ao contato com outras culturas, são culturas nas quais se pratica uma crioulização.

A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja extremamente, de fora para dentro. (GLISSANT, 2005, p. 22).

O raciocínio de Glissant (2005) é relevante para pensar sobre as nações colonizadoras e as nações colonizadas. As nações colonizadoras propagavam o pensamento de uma identidade única, ou identidade raiz, portanto ignoravam a cultura dos colonizados e tentavam impor a sua como sendo a legítima, por isso tinham o direito de invadir o território do outro e suprimir as suas diferenças culturais.

No caso do Brasil, país que foi colonizado e possui em seu histórico a escravidão negra, os elementos culturais foram colocados em oposição, e a cultura do negro vista de forma inferior. Segundo Glissant (2005), nesse caso, a crioulização não acontece verdadeiramente, e sim de modo desequilibrado e de maneira injusta: “A crioulização se dá, entretanto, também nesses casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável” (GLISSANT, 2005, p. 21). Por esse motivo, ainda continua sendo preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos culturais que primeiramente ocorreu com a revalorização da herança africana, em movimentos como: o indianismo haitiano, o movimento da Negritude de Senghor, o Pan-africanismo, o *Harlem renaissance* e o *Black arts movimento*. No Brasil, podemos citar o movimento negro unificado e a própria literatura afro-brasileira como elementos culturais que buscam a valorização da cultura negra.

Todos esses movimentos de revalorização de uma cultura são fruto do resíduo amargo citado por Glissant, uma vez que, mesmo estas culturas tendo sido crioulistas, a cultura do grupo dominante ou cultura hegemônica continua tendo de maior visibilidade na sociedade do que a cultura dos grupos sociais que foram inferiorizados. Sendo assim, as identidades pós-modernas parecem invocar um diálogo com as identidades modernas.

A transformação aqui é caracteristicamente “pensada” em termos de uma inversão e uma substituição. Quando a classe, que nada tem a perder senão seus grilhões derruba a classe que “monopoliza os meios da vida material e mental, e também derruba e substitui ideias e valores em um surto de transvalorização cultural. (HALL, 2006, p. 206).

Dessa forma, as literaturas escritas por grupos sociais marginalizados, como é o caso da literatura afro-brasileira, invertem os símbolos e valores culturais dos grupos da cultura hegemônica, que por muito tempo foram considerados únicos e corretos, por isso deveriam ser reproduzidos por todos os grupos sociais. Ao reivindicar um estatuto autônomo, recusam a classificação de literaturas periféricas, conexas e marginais, desafiando a instituição literária. Estas literaturas têm como objetivo desempenhar um papel fundamental na elaboração da consciência nacional, preenchendo os vazios da memória coletiva e buscando a construção de uma identidade, elemento essencial na autoafirmação das comunidades ameaçadas pela assimilação cultural dos colonizadores (BERND, 2003).

Nesse sentido, o escritor negro, ao contar em sua escrita suas experiências, suas diferenças e sua identidade, desestrutura as culturas totalizadas e o mito de uma identidade única, pois desafia a literatura oficial ao buscar a autoafirmação cultural de um grupo que teve seus direitos culturais negados e ainda não conseguiu ser aceito pelo grupo dominante. Dessa forma, muitos estudiosos defendem a importância do escritor ser negro, porque traz no texto sua experiência particular de negro. Entretanto, há quem se oponha a definir a literatura afro-brasileira a partir da cor do autor.

Zilá Bernd, uma das pioneiras nos estudos da literatura negra no Brasil, acredita que esta literatura deve ser definida a partir das características linguísticas.

Partir da evidência textual nos parece ser o caminho que assegurará um maior rigor científico à análise da questão. Assim, poderão ser considerados como literatura negra aqueles textos em que houver um eu enunciador que se quer negro, que reivindica a sua especificidade negra. (BERND, 1987, p. 16).

De acordo com a autora, o discurso do negro não é necessariamente de um sujeito negro, físico, histórico e socialmente situado, mas de qualquer um que se apresente como negro, que seria o eu enunciador. O “eu enunciador” possui enunciação em primeira pessoa, sendo assim, revela a determinação do poeta de se desprender do anonimato da invisibilidade por ser descendente de escravos ou ex-escravos que, mesmo após a abolição, a sociedade negou-lhe o direito de igualdade de condições. Por isso, o autor não precisa ser negro, precisa apenas situar-se como negro.

Luiza Lobo (2007) argumenta que a possibilidade de qualquer escritor escrever sobre o negro não existe no atual estágio sociocultural brasileiro, uma vez que: “uma das marcas da literatura afro atual é justamente a forma confessional, a escrita de um perfil existencial, reconstituindo uma história própria, sentida por um povo vencido e até aqui massacrado” (LOBO, 2007, p. 328).

Percebemos que o argumento de Bernd está baseado na teoria de que a literatura não pode ser definida pela raça, uma vez que, para a ciência, raça não existe. Para Cortazzo (2011), o conceito de raça é questionado pela biologia, mas não pela sociologia, sendo assim, raça é uma categoria social, atual e atuante e traz efeito na vida cotidiana das pessoas, portanto continua sendo o fundamento do racismo do século XXI.

A cor da pele pode não ter nenhuma importância para a genética, mas importa e muito para a semiótica social: os corpos negros e brancos são construídos não a partir de dados genéticos, senão da aparência imediata a qual se atribuem valores, interesses e significações históricas que permitem criar hierarquias corporais. O corpo carrega essas narrativas e sentidos do mesmo modo que as tatuagens. O corpo negro é um corpo marcado. Na literatura negra, por isso raça e cor devem ser interpretados como portadores de valores míticos, sociais, culturais, políticos e estéticos que se inscrevem e reescrevem na pele e constituem um imaginário social e artístico sólido e palpável para qualquer um. (CORTAZZO, 2011, p.127).

Para Barros (2009), o aspecto diferencial negro foi criado a partir da igualização ou indiferenciação, ou seja, os europeus suprimiram as diferenças étnicas existentes entre os africanos e o enquadraram em um lugar único, ignorando as diferenças étnicas e culturais. Os portugueses, responsáveis por procederem à montagem do sistema escravista no Brasil, estavam cientes da diversidade africana. No entanto, não estavam interessados, uma vez que misturavam estrategicamente indivíduos de diversas regiões e etnias com o intuito de evitar potenciais revoltas e transformá-los em uma unidade escrava. Com o término do sistema escravocrata a percepção de uma diferenciação “racial” entre negros e brancos continuou na sociedade brasileira. Sendo assim, Barros (2009, p. 51) discute o seguinte pensamento:

A cor, na realidade brasileira pós-colonial, passou então a construir uma diferença que habita o plano da essencialidade social e política. Mas a verdade é que a percepção deste tipo de diferença enfaticamente calcada na cor é uma questão cultural (embora a cor, ou a pigmentação da pele, constitua um aspecto natural no sentido biológico).

A partir dessa perspectiva, Fonseca (2001) corrobora a opinião de Cartazzo e Barros quando afirma que o estereótipo criado sobre o negro, ainda veicula um código moral e ético ligado aos seus traços extremos, como valores, crenças, cor da pele, as feições do rosto e o tipo de cabelo, imagens que sustentam as experiências socioculturais. Nessa mesma linha de pensamento, Gomes (2006) afirma que no Brasil, o cabelo e a cor da pele são largamente usados como critérios de classificação social. Isto é, para apontar quem é negro e quem é branco em nossa sociedade juntos representam a simbologia da identidade negra no país, pois possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra.

No poema “Pixaim elétrico”, de Cristiane Sobral, percebemos essa analogia:

Pixaim elétrico

[...]

Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave...
Quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade
Incomodou identidades e pariu novas cabeças
Abaixo a demagogia
Soltei as amarras e recusei qualquer relaxante
Assumi as minhas raízes ainda que brincasse com alguns matizes

Confrontando o meu pixaim elétrico com as cores pálidas do dia.¹

O poema da escritora Cristiane Sobral mostra as experiências socioculturais vividas por uma negra em uma sociedade que tem como padrão de beleza os cabelos lisos. Ao soltar os cabelos e recusar os relaxantes, produtos químicos que deixam lisos os cabelos afros, o eu poético luta contra uma identidade que lhe foi imposta, uma identidade branca, adotada por muitos negros para poder ser aceito na sociedade. Apesar de quando ocorre o contrário, ou seja, quando uma pessoa socialmente branca crespa o cabelo, não é considerado pela sociedade de como querendo assumir uma identidade negra. Dessa forma, ao alisar os cabelos, o negro passa a assumir uma “máscara branca” (FANON, 1983). O eu poético está se libertando dessa máscara e se assumindo como negro, afirmando uma identidade que ainda incomoda uma sociedade que não aceita as diferenças.

No caso desse poema, percebe-se o que Camargo (2000)² define como visão particular: é uma negra que escreve olhando para si, ela quer ser negra, escreve sobre seus cabelos pixains, símbolo que marca o corpo negro, portanto, o branco não pode escrever um poema desses, pois lhe falta o particularismo de viver uma experiência negra. O branco vive com naturalidade sua identidade, já o negro teve sua identidade perdida ao ser traficada para o ocidente, onde as regras do belo foram ditadas pela Grécia, e pelo cristianismo católico.

Nesse sentido, a escritora Conceição Evaristo (2011, p. 132) afirma:

Quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção não me desvencilho de um corpo de mulher-negra em vivência e que por ser esse o meu corpo, e não outro, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. Nesse sentido, digo que as experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas.

Ao falar da experiência vivida pelo negro em uma sociedade branca, Fanon (1983) afirma que a questão não é ser negro, mas sê-lo diante do branco, e a única

¹ Disponível em: cristianesobral.blogspot.com

² Entrevista realizada em 10/12/2000 disponível em:
[www.portalafro.com.br/literatura/oswaldo/oswaldo.htm](http://www.portalaфро.com.br/literatura/oswaldo/oswaldo.htm)

forma existente para se livrar de todo o estereótipo criado pelo branco sobre o negro é se afirmar: “desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi-me afirmar como NEGRO. Desde que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (FANON, 1983, p. 95).

A literatura afro-brasileira é utilizada como elemento de afirmação de identidade para o escritor negro, através da linguagem ele se reconhece e foge dos estereótipos que lhes foram atribuídos pelo branco.

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que assumir como negro. (RODRIGUES apud LOBO, 2007, p. 266).

No poema “Eu negro” e “Sou negro”, de Cuti (apud BERND, 1992, p.83), o eu poético se assume negro ao utilizar um discurso em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que discute os problemas sociais vividos por um descendente de escravo.

Sou Negro

Sou negro
 Negro e pronto sem mas ou reticências
 Negro e pronto
 [...]

 Beíço
 Pixaim
 Abas largas meu nariz
 Tudo isso sim
 — Negro e pronto

No poema de Cuti, o eu poético usa o corpo como suporte de afirmação da identidade negra. O corpo “é um símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar grupos diferentes”, conforme argumenta Gomes (2003, P. 174). O corpo é uma linguagem e a cultura escolheu algumas de suas partes como veículos de comunicação. No poema “Sou negro”, os cabelos, os lábios e o nariz são os veículos utilizados para comunicar a consciência identitária do negro, por serem vistos, pelo padrão de beleza legitimado, como marcas de inferioridade. O mesmo aspecto pode ser visto no poema “Eu negro”, também de Cuti (apud BERND, 1992, p.84):

Eu negro

Areia movediça na anatomia da miséria
 Pano-pra-manga na confecção apressada de humanidade
 Chaga escarnada contra o riso atômico dos ladrões
 Espinho nos olhos do esquecimento feliz de ontem
 Eu
 Eu feito de sangue e nada
 [...]

De alegrias explosivas no corpo de sofrimento e mágoa.
 [...]

Esperança fomentada em fome e sede
 Eu
 Ébano que não morreu no temporal das agressões doentias
 Força que floresceu no tempo das fraquezas alheias
 Feito de amor e Raça
 E alegrias explosivas.

Notamos o eu poético, que expressa metafórica e metonimicamente um corpo escravizado, que foi transformado em instrumento de trabalho pelo sistema escravista. O primeiro verso “Areia movediça na anatomia da miséria” mostra um corpo saturado pelo sofrimento. Um sofrimento que feriu o físico e a alma, pois os vocábulos “areia movediça”, metaforicamente, representam a subjetividade do eu poético, enquanto a palavra “anatomia” faz alusão ao corpo físico. Outro elemento percebido no poema é a mágoa, que traz no ressentimento uma característica comum em grupos socialmente marginalizados.

Segundo Ferro (2009), o ressentimento é um sentimento que atravessa gerações, por um lado representa raiva e humilhação para quem perde, mas por outro, pode representar uma renovação e recuperação de valores. Os últimos cinco versos mostram a valorização do povo negro. Nesse sentido, o ressentimento possui uma representação benigna, pois fortalece os oprimidos e os encorajam na firmeza de lutar pela revalorização de sua identidade e renegar a que lhe foi atribuída pelo outro.

O primeiro poeta a quebrar os padrões tradicionais literários e problematizar a identidade negra de forma explícita foi Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830 -1882), filho da africana livre Luiza Mahin, uma das principais figuras da Revolta dos Malês, com um fidalgo branco de origem portuguesa, de uma rica família baiana, mas amante da boa vida e dos jogos de azar. Depois que Luiza Mahin foi exilada por

motivos políticos, Luís Gama, com apenas 10 anos, foi vendido como escravo pelo próprio pai, sendo levado para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Foi comprado pelo alferes Antonio Pereira Cardoso, proprietário de uma fazenda no município de Lorena. Em 1847, o alferes recebeu a visita do jovem estudante Antonio Rodrigues do Prado Júnior, que, afeiçoando-se a Luís Gama, ensinou-o a ler e a escrever.

Luís Gama inaugurou a imprensa humorística paulistana ao fundar, em 1864, o jornal "Diabo Coxo". Poeta satírico ocultou-se, por vezes, sob o pseudônimo de Afro, Getulino e Barrabás. Sua principal obra foi *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de 1859, onde se encontra a sátira "Quem sou eu?", também conhecida como "Bodarrada".

Para Damasceno (2003, p. 44), "Seu principal objetivo era a defesa e a libertação de seus irmãos escravos". Segundo Bernd (1992), Luiz Gama é contemporâneo de seu conterrâneo, Castro Alves, mas não compartilha com o mesmo o espaço da consagração, mas o da sombra do esquecimento.

No entanto, seu poema satírico *Trovas Burlescas* funciona como um divisor de água na literatura brasileira, na medida em que funda uma linha de indagação sobre a identidade, a qual será trilhada até hoje pela poesia negra no Brasil. (BERND, 1992, p. 17).

No poema "Quem sou eu", da obra *Trovas burlescas*, o poeta Luiz Gama satiriza a sociedade brasileira, que menospreza os negros e esquece as origens africanas. A palavra "bode", repetida no poema possui dois sentidos: um positivo e outro negativo. "Bode" tem sentido positivo quando utilizada com orgulho afirmando não se importar se é negro ou se é bode. Porém, a palavra é negativa quando chama todos de bode, pois está insultando o branco.

Quem sou eu? (Bodarrada)

[...]Se negro sou, ou sou bode
 Pouco importa. O que isto pode?
 Bodes há de toda a casta,
 Pois que a espécie é muito vasta...
 Há cinzentos, há rajados,

Baios, pampas e malhados,
 Bodes negros, *bodes brancos*,
 E, sejamos todos francos,
 Uns plebeus, e outros nobres,
 Bodes ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes,
 E também alguns tratantes...
 Aqui, nesta boa terra,tudo berra.

Para Bernd (1992), ao utilizar-se da paródia e chamar o branco de bode, o poeta está lhe devolvendo a pedra que este lhe atirou.

Ele assume o epíteto que lhe foi lançado como desairoso de “negro ou bode” e o reverte para aqueles que o lançaram. Utiliza a arma do atacante para voltá-lo contra o próprio, satirizando o ideal de nobreza e de pureza de sangue numa sociedade. (DAMASCENO, 2003, p. 46).

No poema “Quem sou eu?”, o negro deixa de ser objeto e passa a ser sujeito da enunciação, assumindo um discurso em primeira pessoa, quebrando com a tradição oitocentista, na qual o negro era apenas tema. Sendo assim, pode-se afirmar que o discurso poético de Luiz Gama é um discurso de resistência, de fundamental importância para a construção de uma identidade negra. Como nos afirma Bezerra:

“Quem sou eu” é um poema plural, multifacetado, que não trata apenas da diversidade, mas da própria identidade sem máscaras. A sua identidade poética firmou-se também pela absorção do outro e não apenas pela confirmação de si mesmo. (BEZERRA, 2010, p. 10).

Para Bastide (1983), Luiz Gama deveria ter expressado palavras de origem negra, porque fica evidente no discurso poético o traço repetitivo do homem mestiço, enquanto a poesia verdadeiramente afro-brasileira fica só na promessa. O argumento de Bastide é válido, porém deve-se levar em consideração, que Luis Gama foi o primeiro poeta a ter coragem de ir contra os valores da elite brasileira e dar voz ao negro em uma época em que o índio era o herói nacional, por trás das características e do comportamento branco eurocêntrico.

Luis Gama não reproduziu as estruturas de poder e opressão, pois cedeu a voz aos marginalizados e, em vez de falar sobre eles, lhes ofereceu uma posição e um espaço para serem ouvidos. De acordo com Spivak (2010), não se pode falar sobre ou no lugar do subalternizado, contudo pode-se trabalhar contra a subalternização, criando espaço onde o subalternizado possa ser ouvido. Nesse sentido, conclui-se que o discurso poético é o lugar encontrado por Luiz Gama para ceder a voz ao negro.

Com relação aos traços mestiços exaltados no discurso poético, vale ressaltar que, na época, o mestiço era visto como uma categoria inferior em relação ao branco, apesar de ser socialmente superior ao negro. O mestiço era visto de forma ambivalente, pois era considerada uma raça degenerada por possuir o sangue das raças branca e negra, mas ao mesmo tempo era visto de forma positiva pelas teorias racistas por acreditarem que um dia o país se tornaria branco, e esse branqueamento deveriam passar pelo processo da mestiçagem.

O médico psiquiatra Nina Rodrigues (1977) foi o pioneiro nos estudos científicos sobre a população afro-brasileira. Seguidor da teoria Darwiniana, provou por meio das teorias racialistas, a inferioridade do negro e a degenerescência do mestiço. Faz parte do teor das teorias racialistas, que as características hereditárias humanas respondem por mais do que as características físicas visíveis, como: cor da pele, feição do rosto, textura do cabelo; implica também em predisposição moral e intelectual. Portanto, um branco ser chamado de mestiço, na época em que o poema “Quem sou eu?” foi escrito, era um insulto, ainda mais se proferido por um negro. Para Camargo (2000), este poema só poderia ter saído de um negro, uma vez que, o branco não poderia idealizar isso, pois lhe falta a experiência particular de negro.

Nesse sentido, Maingueneau (2009) afirma que separar “um ‘escritor’, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um ‘enunciador’ correlato de um texto” (MAINGUENEAU, 2009, P. 134) é uma oposição grosseira e estática. Por isso, rejeita a divisão tradicional do escritor na figura do ser criador, interno a obra, e da pessoa externo a mesma. Sendo assim, propõe distinguir não duas, mas três instancias: a pessoa, o escritor e o que se inscreve.

A denominação ‘a pessoa’ refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. ‘O escritor’ designa o ator que

define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo 'inscritor', ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto e a cena imposta pelo Gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O 'inscritor' é com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos cenas genéricas e que delas se faz o garante. (MAINGUENEAU, 2009, P. 136).

Nem uma dessas instâncias se dispõem em sequência, ou seja, porque todas se entrelaçam, e cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada. "Através do inscritor, é também a pessoa e o inscritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário" (MAINGUENEAU, 2009, p. 137).

Dessa forma, pode-se dizer em relação ao escritor negro, que a experiência particular de ser negro aponta para a imbricação dessa instância com a da pessoa, pois é por meio do eu poético que o indivíduo fala de suas próprias vivências.

1.2 Configurações identitárias na Literatura Afro-brasileira

A literatura afro-brasileira possui como uma de suas principais marcas, a escrita de perfil existencial, na qual os escritores enfatizam os valores, crenças, e os costumes da cultura negra brasileira. É uma literatura que se diferencia da produção literária "oficial" por dar visibilidade a um grupo social que teve sua cultura ocultada pela cultura legitimada e por transgredir a estética apresentada pelo colonizador. De acordo com Duarte (2008), para que a literatura seja considerada afro-brasileira é preciso possuir cinco critérios de configuração: Temática, Autoria, Ponto de vista, Linguagem e Público. Nenhum desses critérios deve estar isolado, pois só propiciam o pertencimento a Literatura Afro-brasileira se existir interação, caso contrário serão insuficientes.

A temática é um dos fatores que ajuda a configurar o texto afro-brasileiro, por contemplar e revitalizar a história do povo negro na diáspora brasileira, denunciar a escravidão e suas consequências, e glorificar heróis e símbolos da resistência negra como Zumbi e Ganga Zumba (DUARTE, 2008). Vale ressaltar que a temática

defendida por Duarte como um dos critérios de configuração da literatura afro-brasileira, diferencia-se do “negrismo”, tendência de representar as ideias, sentimentos e costumes do povo negro nas primeiras décadas do Modernismo, tanto na literatura, quanto nas artes em geral.

O negrismo, um movimento estético produzido por uma elite branca e europeia embora tenha revolucionado a arte moderna, não foi uma tendência ideológica de fundo liberacionista. Em momento algum visavam preservar a identidade do negro através de sua história, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude, de caráter acentuadamente político. (SCHWARTZ, 1995, p. 580).

Ao contrário do negrismo, a temática visa preservar a identidade do negro através de sua história, na qual o negro deixa de ser apenas tema e passa a criar a sua visão de mundo. Por isso, “é preciso enfatizar que a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente, e sim, em sua interação com outros fatores como autoria e ponto de vista” (DUARTE, 2008, p.3). Desvinculado desses outros dois fatores, o texto tratará o negro, apenas como objeto, e por “objeto compreende temas, personagens e situações narrativas” (BOSI, 2002, p.257).

A denúncia da escravidão já está no romance *Úrsula*, da escritora maranhense, Maria Firmina dos Reis, considerado por Duarte (2008), o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, e também o primeiro romance afro-brasileiro. Os personagens afro-brasileiros do romance são todos secundários, porém imprescindíveis para a narrativa (LOBO, 2007).

Ao colocar o escravo Túlio como referência moral da sua narrativa, inverte em seu romance a ordem axiológica que rebaixava o negro e a mulher. E, pela voz da preta Suzana, faz a África surgir pela primeira vez em nossas letras como lugar de liberdade (DUARTE, 2009, p.21).

As consequências deixadas pela escravidão estão presentes na escrita de Lima Barreto, autor mulato, rebelde e revolucionário. Em seu primeiro romance publicado em 1909, *Recordações do escravidão Isaias Caminha*, escreve sobre a escravidão negra no Brasil e os efeitos oriundos dela (FIGUEIREDO, 2002). O personagem principal da narrativa, Isaias, representa a condição do descendente de

escravo em uma sociedade preconceituosa e desumana, em que o negro e o mulato são condenados por sua cor.

Segundo Ianni (1988), toda a obra de Lima Barreto está repleta das aflições, alegrias e derrotas dos humilhados e ofendidos que moram no subúrbio do Rio de Janeiro. Ao assumir a problemática inerente ao negro em suas dimensões humanas, culturais, sociais e artísticas faz da sua escrita uma literatura engajada, na qual denuncia os males causados pela escravidão numa época em que os resquícios das teorias do positivismo, do cientificismo e determinismo ainda eram muito influentes nas produções e críticas literárias ocidentais.

Os feitos e as glórias do quilombo estão presentes no poema “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade (*apud* BERND, 1992, p. 47).

Eu canto aos palmares
Sem inveja de Virgílio de Homero
e de Camões
Porque o meu canto
é Grito de uma raça
em plena luta pela liberdade.

Há batidos fortes
De bombos e atabaques
em pleno sol
Há gemidos nas palmeiras
soprados pelos ventos
Há gritos nas selvas
invadidas pelos fugitivos...
[...]
Nossas plantações
Estão floridas,
Nossas crianças brincam a luz da lua,
Nossos homens
Batem tambores,
Canções pacíficas,
E as mulheres dançam
Essa música...

Solano Trindade, em seu “Canto dos Palmares”, reverte o esquema da epopeia tradicional, ao transformar em heróis os quilombolas, considerados fora-da-lei pelo sistema escravista (BERND, 1992). Transgride o argumento de Aristóteles (1998), que afirma ser a epopeia a imitação de homens superiores: reis, rainhas ou heróis a serviço do império. Ao contrário da epopeia tradicional, cuja narração ocorre na terceira pessoa, sob o olhar de um narrador como na *Eneida*, *Odisséia*, *Lusíadas*

e outros clássicos ocidentais. Na epopeia de Solano Trindade, a história é contada na primeira pessoa do singular e do plural. Segundo Ferreira (2008), essa nova forma de narrar assinala o predomínio da subjetividade, pois mostra o olhar do eu poético em simbiose com o sujeito da ação.

Ao quebrar as regras da epopeia tradicional tanto na forma, quanto na temática, Solano Trindade cria a épica do subalternizado, conta a história de um povo do qual ele faz parte, que era contada através do olhar do outro, sempre apresentado como o inferior. Ao contar as glórias de Zumbi, está narrando a história do povo negro, uma história de luta e resistência. Nesse sentido, quebram-se as regras do antigo direito universal, que segundo Glissant (2005) assalta o direito à diversidade cultural.

Com relação à nova épica literária, Glissant (2005, p.81) afirma:

Tenho a impressão de que uma literatura épica nova, contemporânea, começará a despontar a partir do momento em que a totalidade-mundo começar a ser concebida como comunidade nova. Mas temos de considerar que esse épico de uma nova literatura contemporânea será transmitido, ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngue “dentro mesmo” da língua na qual for elaborado.

Nesse sentido, a épica de Solano Trindade pode ser considerada o despontar da nova Literatura épica, por quebrar com os padrões dos grandes livros épicos fundadores da humanidade. A glorificação do herói quilombola é narrada através da língua do colonizador, porém os vocábulos usados que remetem a elementos da cultura africana são marcas de uma língua crioula, são rastros transportados com os africanos, vítimas do tráfico, deportados para o Brasil.

A autoria, segundo Duarte (2008), é o tópico mais controverso, por implicar em considerações de fatores biográficos e fenótipos, que levam a todas as implicações em ser negro em um país como o Brasil. Além da defesa de uma “literatura negra feita por brancos”, como é o caso da estudiosa Benedita Damasceno (2003, p. 64), não está na cor da pele do autor a característica essencial da poesia negra brasileira, sendo ela apenas uma de suas características. Para Damasceno (2003), a poesia de Jorge de Lima é poesia negra.

Os excessos de enumeração na construção de sua poesia negra levam a concluir que houve transfusão de cultura, aproveitamento dos aspectos positivos dessa cultura e sua transformação estética. Demonstram a tentativa do autor em procurar encontrar poeticamente uma identidade para o negro brasileiro. (DAMASCENO, 2003, p.104).

Para Duarte (2005), os poemas de Jorge de Lima reduzem-se a mera temática; se considerarmos a poesia desse autor como literatura negra, estamos correndo o risco de redução da literatura afro-brasileira ao negrismo.

No caso presente é preciso compreender a autoria não só como um dado exterior, mas na condição de traduzida em constante discursiva integrada a materialidade da construção literária. Por esta via se descobre ângulos novos tanto na poesia de Cruz e Souza quanto na obra de Machado de Assis. (DUARTE, 2005, p.04).

No caso dos escritores contemporâneos, como os do grupo Quilombhoje todos assumem a sua identidade negra de forma explícita. O mesmo não ocorre com Cruz e Souza e Machado de Assis, que abarcaram o dissimulado lugar da enunciação.

Cruz e Souza, primeiro poeta negro na literatura brasileira, “filho de uma escrava liberta e de um homem que ainda era escravo quando o poeta nasceu era ao morrer, não somente um grande poeta, mas um artista da altura de Mallarmé e de Stefan George”, na opinião de Sayers (1983, p. 82).

Cruz e Souza (apud BERND, 1992, p.34) sofreu várias críticas, e foi acusado de não se interessar pelas questões sociais do país e do povo negro porque, em suas primeiras e principais obras publicadas, não estavam incluídos os poemas e prosas antiescravistas. Porém, os críticos foram mudando depois das publicações dos poemas, que denunciavam a condição do negro na nossa sociedade, como é o caso dos poemas “Crianças negras” e “Emparedado”, que mostram o engajamento do poeta com as questões raciais.

[...] Para cantar a angústia das crianças!
Não das crianças cor de oiro e rosa,
Mas dessas que o vergel das esperanças
Viram secar, idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,

Dum leite de venenos e de treva,
Dentre os dantescos círculos do açoite,
Filhas malditas da desgraça de Eva.[...]

E que ouvem pelos séculos afora
As pequeninas, tristes criaturas
Ei-las , caminham por desertos vagos,
Sob o agulhão de todas as torturas,
Na sede atroz de todos os afagos.[...]

As crianças negras, vermes da matéria,
Colhidas do suplício a estranha rede,
Arranca-as do presídio da miséria
E com teu sangue mata-lhes a sede!

Percebe-se no poema a angústia e a preocupação do eu lírico com relação ao futuro das crianças negras, que estão condenadas pela cor, condenação que já está determinada por descender de um povo estigmatizado. Nesse sentido, Sayers (1983) afirma que o poema é suficiente para retirar qualquer dúvida em relação ao sentimento do poeta com o negro.

O poema “Emparedado” destaca a realidade de um negro que se vê preso perante uma sociedade de valores culturais brancos, onde o negro é impedido de ascender socialmente, por causa de sua cor.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, bruscamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

O eu poético é sufocado diante de quatro paredes e protesta contra o egoísmo e o preconceito social, contra a ciência e a crítica que provava, por meio de métodos pseudocientíficos, a inferioridade do negro, contra o racismo velado e a ignorância.

Um dos escritores que causam muitas polêmicas com relação a sua afrobrasilidade é Machado de Assis. Mulato, nasceu no morro do Livramento do Rio de Janeiro, filho de Francisco José Machado de Assis e Dona Maria Leopoldina.

Machado de Assis perdeu a mãe ainda criança e fora criado pela madrasta, a mulata Maria Inês. Muitos críticos acusam o escritor de não ter denunciado em sua escrita os problemas inerentes aos seus irmãos afrodescendentes.

O crítico Eduardo de Assis Duarte, em seu livro *Machado de Assis Afrodescendente* (2009), destaca, por meio de uma seleção de textos do autor, poemas, crônicas, contos e romances, que Machado foi um escritor preocupado com os problemas inerentes aos afro-brasileiros. No entanto, abarcou o lugar da dissimulação em vez de uma militância explícita, uma vez que “Machado nunca opta pelo confronto aberto. Ao contrário, vale-se de uma ironia, do humor, da diversidade das vozes, e de outros artifícios para inscrever seu posicionamento” (DUARTE, 2009, p. 253).

Vale ressaltar que o autor nunca compactuou com a opinião da mentalidade dominante de sua época, com relação ao negro e ao mulato, pois sua época foi marcada pelo eurocentrismo das teorias racistas, que inferiorizavam os afro-brasileiros. Ao contrário de muitos escritores contemporâneos, Assis não reproduziu os estereótipos sobre o negro em sua literatura. (DUARTE, 2009)

O estereótipo é a principal estratégia do discurso colonial que precisa ansiosamente provar a inferioridade do colonizado (BHABHA, 2007). Mas Machado preferiu a paródia, e a carnavalização das situações e personagens, que atingem radicalmente os setores dominantes, em vez de estereotipar os subalternizados (IANNI, 1988).

O fato de Machado de Assis não ridicularizar nem inferiorizar os afro-brasileiros, assim como fazia a grande maioria dos intelectuais de sua época influenciados pelas teorias racialistas, mostra que o escritor não renegou a etnia, a qual ele pertence, apenas utilizou-se de elementos, como a ironia e a paródia para dissimular seu comprometimento diante de uma sociedade racista, cruel, egoísta como denuncia Cruz e Souza, em seu poema “Emparedado”.

Sim, Machado de Assis pode ser um clássico da literatura negra, assim como o é da brasileira. E talvez pelo mesmo motivo. Além da escritura, do estilo literário, da exploração da linguagem, da descoberta do idioma, pode haver um elemento fundamental para que ele seja clássico, duas vezes. (IANNI, 1988, p.32).

Portanto, diante das leituras feitas a respeito de Cruz e Souza e Machado de Assis a respeito de serem considerados ou não autores afro-brasileiros, conclui-se

que ambos o são, pois além de afro-brasileiros utilizam a temática negra em seus escritos e possuem um ponto de vista identificado com a temática.

O ponto de vista está diretamente ligado à temática e à autoria, pois não basta ser negro ou utilizar-se do tema, é necessário uma visão de mundo identificada com a história, a cultura e toda problemática inerente ao negro brasileiro. Para Duarte (2008), Luiz Gama, em suas *Trovas Burlescas*, ao se autoproclamar “Orfeu de carapinha” explicita a afrodescendência de seus textos e promove a carnavalização das elites.

Essa categoria é bem definida nas produções de *Cadernos negros*, porém já é percebida na escrita de Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama e em todos os escritores já citados, na categoria temática e autoria, pois, como afirma Duarte (2008), à interação entre a tríplice (temática, autoria e ponto de vista) é indispensável. Uma vez que não é todo mundo que escreve sobre a temática negra, que tem uma visão identificada com a história desse povo, um exemplo, são os escritores brancos que escreveram sobre o negro e reforçaram o estereótipo negativo que a sociedade impunha sobre o negro.

A linguagem está fundada na constituição de uma fala específica, marcada por ritmos e significados novos, pertencentes ao vocabulário oriundo de África e inseridos no processo transculturador em curso no Brasil. De acordo com Glissant (2005), os africanos, ao serem deportados para serem escravizados, foram desnudos de sua língua assim que entraram no navio negreiro, pois havia africanos de várias etnias, que falavam línguas diferentes. Sendo assim, surgiu uma nova língua, da junção das línguas africanas com a língua do colonizador e do indígena, sobrando, das línguas africanas, apenas resquícios. São justamente os resquícios do vocabulário africano que são valorizados na linguagem da literatura afro-brasileira.

A criatividade sobre o ritmo popular e afro já estão presentes na poesia de Domingos Caldas Barbosa, poeta árcade, filho de pai português e mãe negra, escrava de seu pai. Por causa da tonalidade de sua pele, foi apelidado em Lisboa de Caldas de Cobre, para distingui-lo do padre e poeta Antônio Pereira de Souza Caldas.

Se visse meu coração
Por força havia ter dor,

Porque o amor o tem posto
Mais mole que quingombô

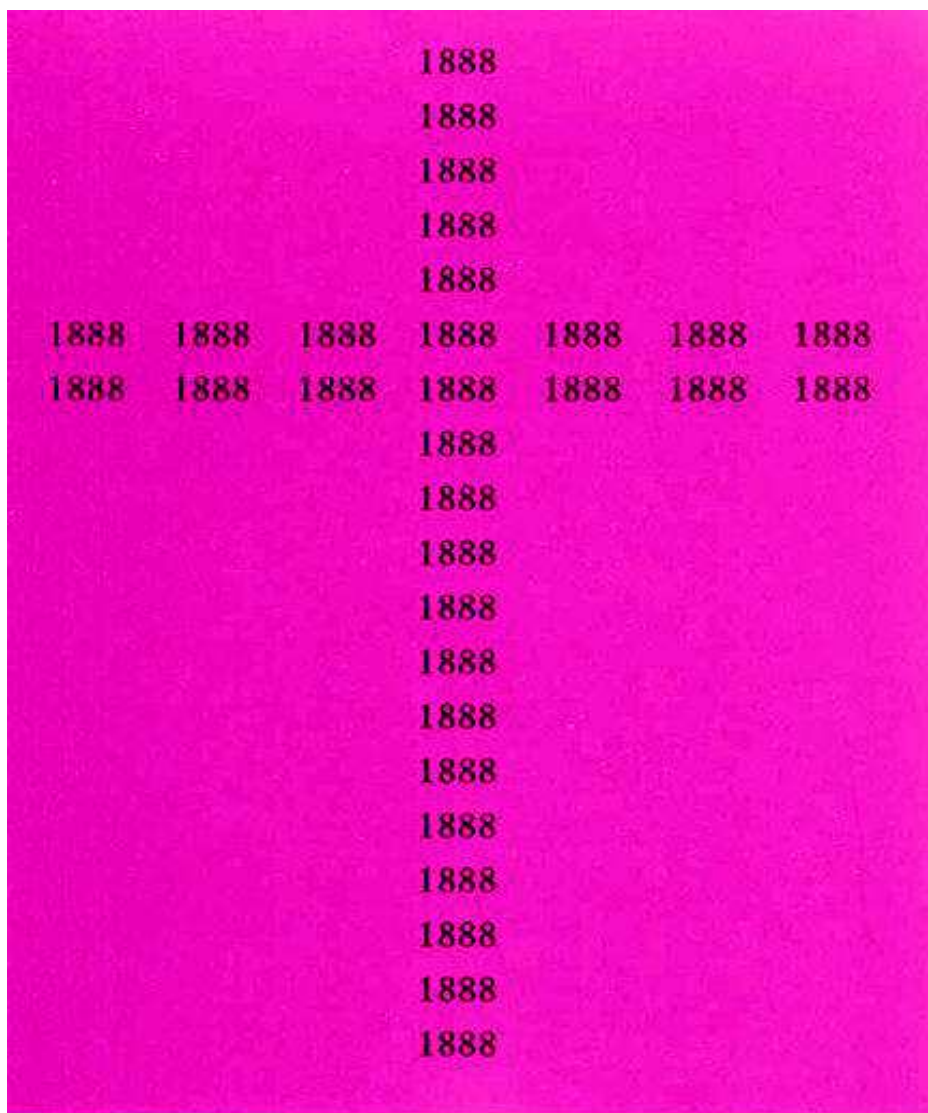
Tem nhanhá certo nhonhó,
Não temo que me desbanque,
Porque eu sou calda de açúcar
E ele apenas mel de tanque.

Nhanhá cheia de cholics
Que tantos quindins afeta,
Queima tanto a quem a adora
Como queima a malagueta.

O poema possui uma linguagem simples e popular, o eu poético usa uma linguagem da culinária para falar de amor, e o vocabulário lembra a fala do negro brasileiro, palavras como “nhanhá” e “nhonhó” eram usadas pelos negros da época. Nesse contexto, o discurso afrodescendente busca a ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco.

Arnaldo Xavier, poeta paraibano, nascido em Campina na década de 40 e radicado em São Paulo, assume uma postura polêmica ao defender uma linguagem experimental, com o objetivo de renegar a herança modernista e defender a construção de uma expressão literária genuinamente negra. Segundo o poeta, apesar da literatura afro-brasileira ser uma literatura de denúncia e valorização do negro, ainda não se desvencilhou da herança europeia, por isso, ainda continua sendo uma literatura convencional.³

³ Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro



No poema acima⁴, feito em comemoração ao centenário da abolição da escravatura, o poeta abandona as palavras e prioriza a visualidade. Os números que remetem ao ano da abolição estão em forma de cruz, símbolo do Cristianismo. Diz-nos o dicionário de símbolos que:

A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a Paixão do salvador. A cruz simboliza crucificado, o cristo, o salvador, o verbo, a segunda pessoa da santíssima trindade. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2007, p.309).

⁴ Disponível em: www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2456, acessado em 25/09/2011.

O poema cria várias interpretações, pois “a ideia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível (GOTHE apud BOSI, 1994, p.13), pelo fato de Xavier utilizar-se do recurso da ironia, uma das interpretações está baseada na simbologia da cruz na cultura ocidental hegemônica, criticada por ele. Esse símbolo representa o estigma de ex-escravo, que o negro carrega até hoje na sociedade brasileira, um símbolo da religião do colonizador. Vem carregado de desprezo e sofrimento de um povo que ao contrário do Cristo, que sofreu, mas foi compensado com a eternidade no paraíso, libertou-se de uma cruz, a escravidão, mas foi lhe jogada outra, da qual ainda continua cativo.

Nesse sentido, a cruz, para o cristianismo, possui um significado ambivalente, significando sofrimento e salvação. No entanto, não foi o que ocorreu com o negro, que após a abolição não obteve a libertação total do sofrimento, pois se libertou das amarras dos seus alçózes para continuar preso ao preconceito e às mazelas sociais. Sendo assim, a afro-brasilidade torna-se visível a partir de uma semântica própria, empenhada num trabalho de ressignificação, que vai contra a língua hegemônica (DUARTE, 2008).

O público é a quinta e última configuração e tem como objetivo fazer com que o público entre em contato com essa literatura, e dialogue com o horizonte de expectativa do leitor, como afirma a citação abaixo.

Duas tarefas se impõem: primeiro a de levar ao público a literatura afrobrasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários propostos para a população afrodescendente; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (DUARTE, 2008, p.08).

A literatura afro-brasileira passa pela questão da educação, portanto, para que o público chegue a ter contato com essa literatura é necessário que saiba ler. Hoje a literatura tem um público leitor, que não só lê, mas também produz uma escrita identificada com a questão étnica. No entanto, há algum tempo isso não era possível, pois a grande maioria da população negra brasileira era analfabeta. Por isso, os poucos escritores negros, que se aventuravam a escrever sobre o seu povo

não possuíam um público leitor. Como enfatiza o poema abaixo, do poeta que escreveu em pleno movimento modernista, Lino Guedes.

O que está escrito
 Não conseguirá saber
 Porque ninguém sabe ler...
 Isto muito desconsola,
 [...]

Os negros não conseguiam ler porque eram analfabetos, já os brancos não se interessavam por literatura sobre o negro, escrita por negros. Sendo assim, esses autores atingiam um pequeno número de leitores.

...A relação entre leitor e texto obedece à lógica da pergunta e resposta: percebo num texto apenas aquilo que me diz respeito, pois ele é a resposta a uma questão. Mas a resposta que da minha questão jamais é inteiramente suficiente, de maneira que ele também propõe questão e cabe então ao leitor encontrar respostas. (LUCAS apud CUTI, 2002, p. 21).

Nesse sentido, os textos afro-brasileiros são uma resposta a uma população que escuta a história de seu povo de maneira distorcida contada pelo outro, que reproduz por meio da literatura os estereótipos criados pela cultura hegemônica. Portanto, a formação de um público leitor afrodescendente é fator intencional próprio dessa literatura, porque: “A relação leitor/texto/autor, na literatura brasileira, implica quase sempre a invisibilidade do leitor negro” (CUTI, 2002, p. 23), como podemos perceber no fragmento do poema de Luiz Gama:

Desculpa, meu amigo,
 Eu nada te posso dar;
 Na terra que rege o branco
 Nos privam te de pensar!...

No poema citado, Gama denuncia a condição de ser negro, numa sociedade onde o pensamento branco é o que impera. Segundo Cuti (2002), anuncia o pensamento bloqueado, dirigindo-se diretamente aos seus. A mesma coisa ocorre no poema de Oliveira Silveira:

Querem que a gente sempre saiba
 Que eles foram senhores

e **nós** fomos escravos.
Por isso **te** repito:
eles foram senhores
e **nós** fomos escravos.
eu disse fomos.

No poema de Silveira, o eu poético anuncia aos seus leitores o rompimento com o silêncio ideológico do racismo, ao denunciar a permanência do discurso colonial após a abolição. Porém, o último verso desconstrói o discurso hegemônico ao afirmar “eu disse fomos”. Com relação à posição do leitor diante do texto, Ricouer afirma:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição do mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta , mas diante dele , como aquilo que a obra desvenda , descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto [...] só me encontro como leitor, perdendo-me. (RICOUER, 1990, p.58-59).

Nesse sentido, os textos da literatura afro-brasileira têm como objetivo mostrar uma imagem do negro diferente da apresentada pela literatura “oficial” e, conseqüentemente, conscientizar o povo de todos os problemas enfrentados na sociedade pela população negra, para que possam refletir e questionar as “verdades” que até então conheciam. Por isso, a importância de levar essa literatura ao encontro do público, seja vendendo livros em eventos alternativos ao do mercado editorial, como faz o grupo Quilombhoje, ou divulgando os textos através dos portais na internet.

2 A OUTRA FACE DO MODERNISMO BRASILEIRO

Eu quero uma história nova
 [...]

Donas de nossas façanhas

Eu quero um direito antigo

Engavetado em discursos contidos, paliativos

 (Lepê Correia)

A visão clássica passada pela historiografia e críticos da literatura brasileira reduz o movimento modernista brasileiro à semana de Arte Moderna e à produção dos autores que idealizaram o movimento, como: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Dell Picchia, Alcântara Machado entre outros. Tornando-se assim, uma ditadura interna, com toda a historiografia se curvando a suas ideias (KOTHE, 2004). Além de mostrarem uma ideia de homogeneidade, onde os demais estados brasileiros que aderiram ao modernismo tiveram como espelho apenas o movimento paulista. Dessa forma, anula-se a rica polissemia e a ambiguidade da qual se reveste o termo modernismo (VELOSO, 2010).

Para se entender o conceito de modernismo é importante compreender o significado dos vocábulos Moderno e Modernidade que, apesar de possuírem significados diferentes, são palavras correlatas: “Um termo esclarece a razão de ser do outro, iluminando-se reciprocamente” (VELOSO, 210, p.11). Os três termos possuem uma gama de conceitos, o que acaba criando um grau de complexidade e ambiguidade em torno dos vocábulos. O termo moderno possui vários significados, em um primeiro momento de acordo com o senso comum significa algo novo, atual. Como aponta Mônica Veloso:

Uma primeira dificuldade que enfrentamos refere-se à natureza esquiva, ambígua e mutável do termo moderno. Ele é transitório por natureza; é aquilo que existe no presente. O moderno do ano passado seguramente não é o moderno deste ano. (VELOSO, 2010 p. 11).

De acordo com Veloso (2010), para que o termo seja entendido é necessário um quadro de referências presidido pelas tradições, pois o par “antigo/moderno” mostra-se como um dos pilares da cultura ocidental, por isso os seus sentidos são altamente variáveis. Desse modo, a instalação do moderno pode ser pensando em três momentos referenciais.

O primeiro momento inicia-se no século XVI e vai até o final do século XVIII. A ideia de moderno nessa época é marcada pelo dualismo entre os valores antigo, que tem como referência os costumes greco-romanos *versus* o novo. O imaginário literário da época explica o clima de tensão. Na obra *a Batalha dos livros* (1704), Jonathan Swift recorre à metáfora da aranha como símbolo do moderno e a abelha relacionada ao antigo. A aranha conseguia fazer teias gigantescas em um pequeno espaço de tempo, mas muito frágeis; já a abelha possuía um trabalho exemplar, era uma verdadeira artesã de alcance universal, pois julgamento e distinção eram suas qualidades. Para Jonathan Swift, os escritores antigos eram como as abelhas, portadores de verdadeiros tesouros, frutos de um trabalho incansável que nutria a humanidade (VELOSO, 2010).

O segundo momento ocorre no final do século XVIII, quando o debate entre o antigo e o moderno adquire outro sentido. A discussão célebre que ficou conhecida como “aquarela entre os antigos e os novos” deu um novo olhar para a discussão, o novo deixa de ser visto como adversário do antigo, e “o passado continua a ser referência, mas o olhar sobre ele é que mudava” (VELOSO, 2010, p. 14). As palavras-chave desse século são: evolução, liberdade, progresso, democracia, ciência e tecnologia, todas reforçam o senso crítico, característica da modernidade. Vale ressaltar, que o moderno dessa época aparece diretamente associado à figura do poeta e crítico das artes Charles Baudelaire. Com relação a Baudelaire, Graham Hought comenta:

Baudelaire é o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabilizada do poeta, que não é mais o celebrador da cultura a que pertence o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano moderno. (HOUGHT, 1989, p. 254).

O terceiro momento situa-se na passagem do século XIX para o século XX. Segundo Veloso (2010), é nessa virada de século que se consolida e se internaliza o processo de modernização social e econômica, que integraliza e contamina o campo da arte e do pensamento. Ao se referir ao termo moderno, Paz (1998) o define como um adjetivo vazio, pois, enquanto outros povos e civilizações chamaram a si mesmos com o nome de um deus, uma virtude, uma fraternidade, ou um destino como: Islã, Judeus, tenochas, árias etc., o século XX escolheu esse termo dêitico, como afirma Coelho:

Moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la; que aponta para ela, mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. Moderno é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir da realidade concreta em situação e na dependência da experiência prévia que se alguém possa ter tido em situações análogas. (COELHO, 2005, p. 14).

Para Coelho, a maioria das pessoas sabe reconhecer algo como moderno, porém não são capazes de definir ou descrever em que consiste a modernidade. Essa dificuldade de definição ocorre porque nossa referência do que seja moderno, na verdade é aberta. “A relação, neste caso, é uma relação ausente, de ausências, que pode ser feita e que de fato se refaz em cada situação, variando conforme variarem o objeto concreto e a mente de quem se coloca diante dele” (COELHO, 2005, p.14).

Com relação ao termo Modernismo, na asserção de Coelho significa, “Um estilo, uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação. Implica uma visão de mundo” (COELHO, 2005, p. 15). Ou seja, “são as formas resultantes do pensamento moderno, da experiência moderna” (BRADBURY e McFARLANE, 1989, p. 17).

Coelho (2005) recorda o conceito de modernismo do filósofo e sociólogo francês, Henri Lefbvre, que definia o termo como a consciência que cada geração tem de si mesma e a consciência que as épocas e os períodos têm de si mesmos. Para Coelho, a palavra consciência é muito forte e a substitui por representação.

Sendo uma representação, o modernismo é mais uma fabricação do que uma ação. Ambas tem um ponto de partida, mas só a fabricação conta um plano claro para a viagem e um ponto determinado de chegada. Digamos que talvez os “grandes” modernismos, os modernismos radicais, sejam uma ação; a maioria é fabricação. (COELHO, 2005, p. 15).

Segundo Coelho, a fabricação envolve um projeto, um fenômeno de consciência de si e projetos fantasmiais, certezas e arrogâncias, e ainda, pode implicar conceitos como o de moda ou esnobismo. Dessa forma, “o modernismo parece ser, assim, antes do que uma consciência, um signo produzido por um indivíduo ou grupo de indivíduo, signos de toda uma geração ou apenas recorte

dela”, ou seja, para Coelho, se o modernismo é fabricação a modernização é ação, reflexão.

O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato. A modernidade é a crítica ou esboço da crítica, menos ou mais desenvolvido; é também, a autocrítica, quando existe. É a tentativa de conhecimento. Se o modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão. (COELHO, 2005, p. 16).

Nesse sentido, a modernidade é uma ação, pois, ao contrário do modernismo que tem um ponto de partida e um ponto de chegada, a modernização tem um ponto de partida, porém seu ponto de chegada é incerto, além de possuir um plano de trabalho, seu percurso não resulta de um projeto individual de uma única personalidade, mas da soma e da escolha, por acaso, de variados projetos. Portanto, “a modernidade, sim, poderia ser a consciência que uma época tem de si mesma” (COELHO, 2005, p. 17).

Quando nos reportamos ao termo Modernismo o associamos logo as vanguardas artísticas do século XX, como: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, e a Semana de Arte Moderna brasileira, considerada como acontecimento fundador do modernismo no país.

Para Bradbury e McFarlane (1989), o Modernismo foi um movimento internacional e um foco de múltiplas forças que atingiram seu pico em diversos países em momentos diferentes. Em alguns países, pareceu ficar por longo tempo, já em outros foi uma perturbação passageira. Teve países em que o movimento investiu com grande violência contra as tradições que o antecederam, como Romantismo ou Vitorianismo, enquanto em outros parece um desdobramento lógico seu. O certo é que, o Modernismo é diverso, depende de onde se situa seu centro, pois cada país envolvido no movimento tem uma herança cultural peculiar, suas próprias tensões sociais e políticas, elementos que dão pesos distintamente nacionais ao modernismo.

Nesse sentido, Bradbury (1989) afirma que a literatura do modernismo experimental, que surgiu no final do século XIX e se desenvolveu no início do século XX, foi uma arte das cidades, principalmente das cidades políglotas, cidades que por diversas razões históricas adquiriram grande fama e intensas atividades como centros de intercâmbio cultural e intelectual.

2.1 Paradigma do Modernismo brasileiro e a poética paraense

O modernismo brasileiro teve como marco histórico a semana de Arte Moderna, conhecida também como a Semana de 22. Aconteceu entre os dias 12, 15 e 17 de fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. A terminologia Semana de Arte Moderna surgiu amparada por um referencial externo. Sendo assim, instaurou uma semântica de cunho anunciador, libertador e prometeico (VELOSO, 2010).

O evento teve grande influência das vanguardas europeias, apesar de seus idealizadores negarem. “A nossa semana de Arte Moderna só foi mesmo programada em novembro de 1921, um mês depois da chegada de Graça Aranha ao Brasil” (TELES 2009, p. 47). Para Teles, os primeiros passos modernistas foram dados, tendo como referência os últimos acontecimentos literários ocorridos em Paris, e o fato de negarem essa influência pode está compelido ao próprio texto de Apollinaire, a lutar por uma Literatura nacional. Por isso, os modernistas negaram as origens estrangeiras da renovação que pregavam para a arte nacional.

Nesse sentido, Kothe (2004) afirma que, a Semana de Arte Moderna aparece como algo único, próprio e original, porém não passou de uma imitação, com seis ou sete anos de atraso, dos happenings dadaístas do café Voltaire em Zurique. Porém tiveram muito aquém do horizonte Dadaísta no que se refere ao questionamento cultural, pois enquanto os Dadaístas declamavam poemas para mostrar a falta de sentido de uma cultura capaz de humanizar os povos, os modernistas brasileiros não foram capazes de questionar a história brasileira, repleta de injustiças sociais, com o genocídio de índios e negros. “Continuando o genocídio milenar que caracteriza a história de Portugal, cuja função se deu toda só com a luta racial, intolerância religiosa e dominação de outros povos” (KOTHE, 2004, p. 133).

Os “modernistas” são uma “evolução” interna, que não é nenhum a revolução internacional, mas apenas, e mais uma vez, uma “tentativa de atualização” da periferia com o centro, apresentado como original o que é uma interiorização do olhar eventual da metrópole sobre o periférico. (KOTHE, 2004, p. 121).

Sendo assim, Kothe (2004) afirma que se repete o antigo paradigma de que a periferia só tem história se imitar a história do centro, nesse caso fazendo de conta que está constituindo uma história própria, por isso não se deve estudar a história

local como algo fechado, em que no máximo se aventava de leve a alguma influência externa, como o modernismo brasileiro.

É claro que a nossa vanguarda tem muito a ver também com a vanguarda europeia. Basta a leitura de seus manifestos para se perceberem os pontos de contato: é que, muitas vezes, não passa de recursos naturais e antigos da poesia, reatualizados ou descobertos à custa de muito artifício e certa ingenuidade. (TELES, 2009, p. 50).

Segundo Teles (2009), a maior parte das ideias de Oswald de Andrade, considerado um grande inovador, tem origem inicialmente de uma mistura de futurismo, dadaísmo e espírito-novismo. Essas características são observadas no manifesto nacionalista, “Pau Brasil”, de 1924. Já o “Manifesto Antropofágico”, de 1928, se une a características surrealistas, onde o sentido de antropofagia tem muito a ver com alguns textos de Marinetti, em especial com a revista *Cannibale* e, poeticamente, as técnicas da poesia surrealista, e com o conto de Marinetti, “Gil amori futuristi” (1921).

Na conferência de Menotti Del Picchia, proferida na segunda noite da Semana de Arte Moderna, ele nega toda a influência do Futurismo de Marinetti na estética moderna brasileira. “Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti” (PICCHIA, 1922 *apud* TELLES, 2009, p.424).

Para Anna Teresa Fabris, A Semana de Arte Moderna possui caráter futurista:

Reunir num único evento diversas manifestações artísticas-literatura, artes plásticas, música – e explicar o significado das novas propostas através de discussões teóricas articuladas em conferências é mais uma estratégia de caráter futurista. (FABRIS, 1994, P. 153)

Nesse sentido, Fabris (1994) afirma que a estruturação da semana de Arte Moderna lembra o clima das noitadas futuristas e de seu duplo caráter artístico e político, que apresenta ao mesmo tempo, poesias, música e obra de arte e uma plataforma de ação próxima ao comício. Apesar do programa de ação do modernismo brasileiro ser estético e não político, a agressividade da Semana por conferir tal caráter a uma tomada de posição artística, instaurou um clima de guerra

teorizado e perseguido por Marinetti, nas primeiras décadas da existência de seu movimento.

Ao falar do modernismo brasileiro, lembramos logo da semana de Arte Moderna e da cidade de São Paulo, pois a consagração do termo modernismo está circunscrito, apenas aos limites de um único acontecimento e de uma única cidade. Como nos afirma Monica Veloso,

A Semana de Arte Moderna [...] é tomada como acontecimento fundador do modernismo brasileiro. O fato pode ser constatado na própria adoção, na consagração e nos usos do termo modernismo. A terminologia está de tal forma relacionada à cidade de São Paulo que frequentemente deixa-se de contextualizá-la na articulação com o conjunto da dinâmica brasileira. Quando mencionado, o termo não é Adjetivado, nem pluralizado como se sua carga semântica já estivesse implicitamente embutida (VELOSO, 2010, p. 23-24).

Para Veloso, dessa forma, perde-se a dinâmica causada pelo impacto do movimento que ocasionou uma vasta rede de representação e subjetividade, imaginário e prática cultural no conjunto do Brasil. Uma vez que o Modernismo não se restringe a cidade de São Paulo nem aos autores aguerridos ao movimento paulista, pois o movimento irradia-se por várias cidades do país, proporcionando a criação de grupos em torno de discussões que provocaram a criação de manifestos e revistas, como Arco e Flecha em Salvador (1928), Maracajá em Fortaleza (1929), Madrugada em Porto Alegre (1929), entre outras. Todas traduziam o mesmo anseio, a busca pela mudança.

Nesse sentido, Veloso (2010) afirma que poucos sabem que o Manifesto Futurista foi publicado pela primeira vez no Brasil, em junho de 1909 nos jornais nordestinos, A República de Natal e no jornal de notícias de Salvador. Essa declaração contraria a afirmação do crítico Alfredo Bosi (2006), alega que o termo futurista passou a circular no país só em 1914.

Verifica-se, portanto, que o movimento modernista brasileiro é mostrado pela historiografia literária, como um movimento cultural dirigido e organizado exclusivamente por um grupo de intelectuais, a quem caberia apontar os rumos da nacionalidade. Sendo assim, exclui-se a participação de outros indivíduos e grupos sociais que participaram de movimentos que ansiavam por mudanças, como é o caso do Modernismo Paraense.

2.1.1 O Modernismo paraense: a poética de Bruno de Menezes

Para Araújo (2008), o Modernismo no Pará buscou suas raízes nas vanguardas europeias. As primeiras manifestações modernas tiveram início no ano de 1916, com a publicação da revista Efemires. Nessa época, o Pará ainda vivia os reflexos do período áureo da borracha, e a localização geográfica da cidade de Belém com os grandes centros europeus, Paris, Londres, Lisboa, favoreceu a aproximação com as novas ideias. Existia uma grande quantidade de livros e revistas estrangeiras disponíveis nas livrarias locais. A propaganda abaixo registrada na revista Efemiris mostra o contato dos paraenses com as ideias europeias por meio de livros e revistas.

Pará–chic–Livraria e papelaria (...) Revistas brasileiras, portuguesas, Inglesas, Francesas, Espanholas e Italianas. Livraria Alfacinha –(...) Livros e revistas nacionais e estrangeiros –recebe por todos os vapores as últimas novidades literárias do Rio de Janeiro, de Portugal, e França. Tem sempre os últimos números da revistas Je sais tout, Lectures Pourtours, La Science et La vu, Bayonnetle, la espera, Blanco y negro, El mundo gráfico, por esos mundos, ilustrações Portuguesa, etc. (...) encarrega-se de qualquer encomenda de livros e revistas estrangeiras e nacionais. (CASTRO, FAVACHO & MEIRA apud ARAÚJO, 2008, p.62).

De acordo com a citação acima, percebe-se que o Modernismo no Pará começou antes de 1922. Pois antes da semana de Arte Moderna, já existiam manifestações que ansiavam por uma arte nova, mas alguns estudiosos afirmam que o Modernismo no Pará só teve início depois da Semana de 22, inspirado no movimento paulista.

Movimento de maior envergadura surgiu certamente influenciado pelo movimento dominante no sul do país e já praticamente vitorioso. Intelectuais do Pará tomaram a atitude revolucionária nas letras chefiadas por Graça Aranha. (INJOSA, 1994 apud PACHECO, 2003, p. 169).

Alonso Rocha, biógrafo de Bruno de Menezes, atribui a Graça Aranha a paternidade do modernismo paraense.

Mário de Andrade – o papa do Modernismo – Raul Bopp, Tasso da Silveira, Lucilo Zender, Paulo de Oliveira, Farias Gama, De Campos

Ribeiro, Wenceslau Costa, Jacques Flôres, José Carvalho, Assis Garrido, Jonathas Baptista, Joaquim Injosa e muitos outros aplaudiram o novo trabalho do poeta paraense que se projetava no cenário intelectual brasileiro, como um dos renovadores da poesia nacional, aderindo ao movimento liderado por Graça Aranha. (ROCHA, 1996, p. 43, *apud* PACHECO, 2003, p. 169).

Em palestra proferida sobre renovação literária, intitulada “À margem do movimento modernista”, o poeta paraense Georgenor Franco, discorda de Injosa e Alonso Rocha.

Pelo visto, verifica-se que o movimento modernista, antes de evoluir e revolucionar a literatura no Sul do país, já fervilhava no Pará. Isso prova que o nosso estado nunca esteve atrelado a carro de bois. (INJOSA1994, p. 112 *apud* PACHECO, 2003, p. 170).

A opinião de Franco está baseada em datas e formações de grupos que discutiam a necessidade de um novo rumo na literatura, e também de publicações literárias que já anunciavam em suas temáticas o desejo de criar uma arte nova. Em 1920, já existia a formação de um grupo formado por jovens, intitulado a Geração de 20 do Modernismo Paraense, ou a “Geração do peixe frito”. Segundo Coelho (*apud* FERNANDES, 2010), a “Geração do peixe frito” era formada por rapazes pobres, que faziam literatura heroicamente, lutando contra todas as dificuldades possíveis. O nome peixe frito é dado pelo fato dos jovens se encontrarem ao ar livre para falarem sobre literatura, próximo a um local onde se vendia peixe frito, no bairro do Jarauna, periferia de Belém. Os encontros eram regados a aperitivos e peixe frito como tira-gosto.

Em outras situações diziam ser Vândalos do Apocalipse por talvez estarem discutindo e anunciando a poética dos novos tempos. Tempos depois organizaram a Associação dos Novos para divulgar as novas ideias. (PACHECO, 2003, p. 167).

Na associação dos novos poetas, as reuniões deixaram de ser ao ar livre, e passaram a seguir todos os trâmites necessários, como: discussão do estatuto, organização de conferências e debates sobre assuntos literatos e cívicos (ARAÚJO, 2008). Um desses jovens era o poeta Bruno de Menezes, principal nome do Modernismo paraense.

Em 1920, dois anos antes da Semana 1922, Bruno de Menezes publicou em um jornal de Belém, o poema intitulado “Arte nova”, ainda ligado a uma estética

parnasiana, mas imbuído de uma necessidade de mudança, como podemos observar a seguir:

ARTE NOVA

Eu quero uma Arte original...Daí
esta insatisfação na minha Musa!
Ânsias de ineditismo que eu não vi
e o vulgo material inda não usa!

E a ideia é ignota... A perfeição em si,
Tem segredos de morte e Alma reclusa...
Sendo a glória espinhosa, – eu me feri...
Justo é, pois, que este sonho arda relusa!...

Toda a volúpia estética do poeta
Que eu sou, – para a poesia que em mim sinto,
Provém desse querer em linha reta!

Gloriosa uma ‘Arte que os ideais renova!
—Razão da causa por que eu me requinto
Na extravagância de uma imagem nova!

(MENEZES, 1993, p.16)

A forma do poema é parnasiana, mas o conteúdo anuncia a ânsia por uma arte inédita. O sujeito poético rejeita uma arte copiada e anseia pela originalidade, não sabe ainda como realizar seus anseios, porém deseja mudança. O sujeito nega as regras instituídas para a poesia. Deseja quebrar as amarras que aprisionam o fazer poético a regras pré-estabelecidas, e caminha para liberdade de escrever o que estiver de acordo com as suas concepções de poeta em vez de ficar preso as regras. É um metapoema, no qual o poeta questiona o fazer poético, utilizando uma forma poética canonizada, o soneto, porém o conteúdo mostra a tentativa de Bruno de Menezes em experimentar o novo na Literatura.

Segundo Figueiredo (2008), a primeira produção coletiva dos jovens literatos paraenses foi publicada em 1922, ano da semana de Arte Moderna e dois anos após Bruno de Menezes anunciar, em seu poema Arte Nova, a sua inquietação em busca da novidade na Literatura, fato que pode ser conferido na produção *Os novos e o centenário: verso e reverso*, com 31 poemas escolhidos entre os membros da associação dos novos.

Em 1923, a associação dos novos publicou, pela primeira vez, a Revista Belém Nova, tendo como presidente o poeta Bruno de Menezes, e logo na primeira publicação apareceu reclamando uma novidade: “O modernismo nas artes”. Nos primeiros números da revista, Bruno de Menezes e Abguar Bastos, poeta paraense e colaborador da revista, expuseram em manifesto toda a inquietação nortista, que Bruno chamava de “reação necessária”. Abguar Bastos reclamava a indiferença do sul com relação à Literatura paraense, reconhecia o papel do Modernismo Paulista, porém criticava a ignorância, com a qual eram tratados. “O sul propositalmente esquece de nós” (BASTOS *apud* FIGUEREIDO, 2008, p. 06).

O papel de São Paulo é cantado e exaltado em sua unicidade, em contraposição a uma região geográfica –o norte –e a suma série de fatores culturais, entre os quais avultam o regionalismo e o indianismo, como símbolos de um passado a ser negado e superado. Os termos utilizados não poderiam ser mais contundentes: São Paulo, estado futurista por excelência –racial , industrial , econômica e culturalmente -, representa o ‘antípoda complexo dos cismaretos patricios do norte , os quais ainda descansam , pacíficos , nas velhas normas ancestrais , sem as perturbações criadoras da concorrência do industrialismo insone , da batalha financeira americana. (FABRIS, 1994, p.04).

De acordo com a opinião de Fabris, a indiferença dos paulistas com relação aos paraenses está justamente na visão crítica do norte como sinônimo do resto do Brasil, que para eles representam uma cultura ultrapassada. A literatura do norte na época era vista como história de mitologia. Ou seja, eles não eram apenas indiferentes com relação à história literária do Pará, mas a ignoravam, pois os literatos paraenses já estavam engajados na luta por uma nova arte bem antes da Semana de 22.

Na luta por essa mudança, um dos principais objetivos dos membros da revista Belém Nova era propagar seus ideais e manter-se independente da hegemonia Paulista. Para manter essa independência era necessária a união entre os estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, pois sendo assim o intercâmbio entre esses estados tornava-se um fato nacional. Ao contrário dos paulistas, que como afirma o poeta Abguar Bastos “eram ciosos de que todas as glórias lhes pertenciam” (BASTOS *apud* FIGUEREIDO, 2008, p. 20). De acordo com Araújo (2008), a revista mantinha

um representante em duas capitais, Luiz Torres em Natal, e Flávio Rubens em Manaus.

Sendo assim, verifica-se que ao contrário do Modernismo paulista que, à medida que o tempo passa fragmenta-se em novos grupos com os manifestos: “Pau-Brasil”, “Antropofagia”, “Verde-amarelo”, e o “Grupo da Anta”, no Pará, os modernos não divergiram, pelo menos explicitamente, procuraram promover discussões avaliar e projetar seus ideais em revistas e periódicos (ARAÚJO, 2008).

Dessa forma, percebe-se que o Modernismo paraense em seu primeiro momento, assim como o Modernismo paulista se opõe as correntes literárias anteriores, como Romantismo e Parnasianismo, no entanto não era dependente dos paulistas, pois já existiam movimentos em prol de uma nova literatura antes da semana de Arte Moderna, como prova a Geração do peixe frito e o poema escrito por Menezes e publicado em um jornal local, em 1920.

No poema abaixo, intitulado “Escola dos Sapos”, publicado em 1931, em *Batuque*, de Bruno de Menezes, é o único poema da obra que não aborda a temática negra. Percebe-se semelhança com “Os Sapos”, do poeta Modernista Manoel Bandeira, declamado na semana de Arte Moderna, cuja temática era a crítica aos poetas parnasianos. A semelhança do poema do escritor paraense com o poema de Bandeira não fica só no título, mas também na temática. Apesar de figurar na obra que foi publicada pela primeira vez em 1931, época na qual as produções literárias estavam mais engajadas com as questões sociais, como é o caso dos demais poemas do livro *Batuque*, esse poema possui características dos primeiros momentos modernistas, momentos nos quais lutavam por uma nova forma de fazer poesia, e para tanto criticavam os parnasianos, que se preocupavam apenas com a forma.

Segundo Fares (2010), a coletânea dos poemas *Batuque* foi publicada pela primeira vez no volume “poesia” que reunia os versos de *Crucifixo* (1920) e *Bailado Lunar* (1924), intitulados de *versos brasileiros* dedicados a Jorge de Lima. Sendo assim, percebe-se que apesar de *Batuque* ter sido publicado na década de 30, os poemas que o compõe foram publicados pela primeira vez no início da década de 20, logo, entende-se o porquê da crítica à escola parnasiana.

Escola dos Sapos

Do charco à beira fica o colégio dos sapos.
As aulas são noturnas e o período letivo
é quando o inverno facilita aos alunos sair.

Ah ! que alegria quando chove e a escola aquática funciona !
Aos grulhos que são ralhos as mães batráquias vendo a chuva
Correm com a saparia infantil para a escola.
O método é a moda e ao tempo do “Estudante alsaciano “ :
–lições bem decoradas ditas em rasgos e regougos.
Um velho sapo idealista professor de matemática,
Que vive amando a Lua entre as ninféas pelo charco,
Pergunta em rouca sabatina
A taboada aos estudantes.
E eles respondem como em coro:

“8+8=18
8+8=18”
...enquanto o mestre sonhador,
De olhos perdidos nas estrelas
Ruge em meio ao silêncio
Alheio à aula e aos discípulos:

“stá errado!
Stá errado !”

E em torno a saparia adulta vaia os sapinhos madraços.

“Deu rata...
DEU RATA...”

(MENEZES, 1193, p. 265)

O poema de Menezes critica a forma tradicional de fazer poesia, ao contrário do poema “Arte nova”, no qual o poeta ainda ansiava pelo novo, e utilizava uma forma tradicional. Nesse poema, a temática e a forma remetem a um poema Moderno. Na segunda estrofe, a crítica à forma tradicional fica bem clara ao fazer referência ao poema “Estudante alsaciano”, do poeta português Acácio Antunes, no qual os estudantes são todos obedientes ao seu professor. Sendo assim, nesse poema, o professor representa as regras pré-estabelecidas para a poesia, enquanto os alunos obedientes representam os poetas que obedeciam a todas as regras sem criticá-las.

O professor de matemática, o velho sapo idealista, representa os poetas que se opunham ao novo, o fato do professor ser de matemática e não de português, por exemplo, não é por acaso, pois essa disciplina é uma ciência exata, e a poesia não faz parte dessa ciência, no entanto, não precisa ser enquadrada dentro de uma

forma, como se fosse uma fórmula matemática. Os sapinhos desobedientes que respondem a tabuada errada são os poetas da nova geração, os modernistas da primeira geração que desobedeceram a todas as regras impostas para se fazer poesia.

2.3 São Paulo: o paradoxo entre símbolo do progresso e o racismo à paulista

De acordo com Veloso (1993), no início da década de 20 o Brasil passou por uma situação de otimismo, gerada pela decadência da civilização europeia, vista como o advento de novos tempos, onde a América-Latina iria exercer o papel de líder mundial. A cidade de São Paulo vivencia de forma mais intensa esse clima, e acredita-se que o desenvolvimento do estado o coloca em um lugar de vanguarda em relação aos demais estados brasileiros.

São Paulo, núcleo do progresso econômico e social, capaz, portanto, de difundir o moderno pensamento brasileiro. Mais do que a qualquer outra região, o estado paulista vive diretamente os impactos da imigração européia, com a expansão do café dando surgimento ao proletariado urbano. Em meio a esse clima de intensa agitação social, política e intelectual nasce o movimento modernista, procurando expressar, simbolicamente, o fluxo da vida moderna. (VELOSO, 1993, p. 4).

Nesse sentido, a cidade representa o país como a capital moral de uma nação em desenvolvimento, contrária aos antigos costumes e cenários do país oitocentista e rural, como verifica-se em “O poema giratório”, datado de 1922, que mostra a cidade de São Paulo como lugar por excelência da modernidade Brasileira. “O fascínio que o poeta expressa, não é dessemelhante daquele que informa a divulgação de novas ideias por parte do grupo modernista que transforma São Paulo no fulcro irradiador de um novo modo da civilização” (FABRIS, 1994, p. 3).

O rumor

Adivinho minha terra natal
Prédios crescendo
Andares sobre Andares
Catedrais
Torres
Chaminnés

[...]
 É a multidão frenética
 Os bancos os jornais
 As grandes casas comerciais
 [...]
 (ARANHA *apud* FABRIS, 1994, p. 2)

De acordo com Fabris (1994), a visão positiva de São Paulo é uma criação dos modernistas, que adotaram duas estratégias fundamentais para justificar o caráter único da cidade no cenário brasileiro. Na primeira, elegeram símbolos destruidores do passado, consolidados nas imagens mais notáveis da modernidade; a segunda é a criação de um “mito tecnizado” de forma intencional, “fruto de uma comunidade particular que busca, em determinados momentos do passado, alguns valores congeniais aos seus objetivos presentes” (FABRIS, 1994, P. 8).

É no “mito tecnizado” que se explica a visão positiva de São Paulo. A visão de uma cidade “cosmopolita” – evoluída de séculos em cinquenta anos de entradas comovidas, onde se debatem, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtase de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas as migrações, na qual” formiga um povo multifacetário”, fruto de uma raça que se transforma, dia a dia, numa estripe decidida e máscula, americanizada - ou melhor – abasileirada. (FABRIS, 1994, p. 8).

Segundo Fabris, se analisarmos o ambiente cultural de São Paulo na época, veremos que a situação não é tão favorável quanto à descrita pelos modernistas. Pois, basta examinar os dois campos principais de atuação do modernismo: o literário e o artístico. O índice de analfabetismo nos anos 20 era de 72% no estado, e de 42% na capital; estes dados reduzem drasticamente o espectro de um possível público leitor: “Em São Paulo, entre 1900 e 1922, publicaram-se somente 92 romances, novelas e contos, ou seja, uma média de sete livros de literatura por ano”. (ORTIZ, 2001, p. 28).

Sendo assim, o escritor não podia viver de literatura, o que o levava a exercer outras funções como: magistério e cargos públicos, esse fato liga o desenvolvimento literário do Brasil à burocracia do estado. Um exemplo é a relação dos críticos literários e intelectuais com uma esfera da produção de massa, o jornalismo. (ORTIZ, 2001). Esse fato coloca em xeque a modernidade da capital paulista, pois

como é possível uma cidade símbolo da modernidade de um país possuir tantos analfabetos?

A esse propósito Canclini (2008), ao discutir o modernismo na América Latina, observa que tivemos um modernismo exuberante, porém com uma modernização deficiente. Atribui essa deficiência ao fato de termos sido colonizados pelas nações europeias mais atrasadas, submetidos a contrarreforma e a outros movimentos antimodernos. E afirma que os desajustes entre modernismo e modernização privilegia a classe dominante:

Os desajustes entre modernização e modernismo são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. (CANCLINI, 2008, p. 69).

Fabris (1994) atribui essas contradições ao processo acelerado de modernização, problemas ignorados pelos modernistas, que estavam preocupados em construir uma épica da cidade de São Paulo, na qual levavam em consideração, apenas os aspectos positivos que coincidem com as conquistas da burguesia industrial. A imagem positiva da cidade continuou mesmo depois da Semana de Arte Moderna e da instalação do debate moderno. O aspecto positivo impede uma discussão e reflexão em torno dos problemas sociais existentes na cidade e no Estado.

Assim como a cidade, o homem paulistano também é visto através de características positivas, como nos afirma Fabris:

O brasileiro de São Paulo é um ser polignético, múltiplo, forte, vivo, culto, inteligente, audaz, fruto de muitas raças em combate, resultante de muitos sangues e adaptado, pela força das leis mesológicas, no meio em que surge temperado pelo clima, plasmado pela força da fatalidade histórica; traz no seu organismo uma civilização multissecular, uma cultura requintada. (FABRIS, 1994, p. 6).

Verifica-se na citação acima que o paulistano é um homem miscigenado, repleto de características positivas, assim como a cidade na qual reside. Ou seja, de acordo com a visão dos intelectuais modernistas, São Paulo não possui problemas

sociais. Ao se referir ao paulistano como sendo um ser fruto da miscigenação, deixa de lado os problemas enfrentados pela população negra da época.

De acordo com Petrônio Domingues (2004), o racismo na cidade de São Paulo no período pós-abolição possui uma dinâmica diferenciada do restante do país. O racismo no Brasil trata-se de um racismo oculto, implícito e não declarado. Outra característica inerente ao racismo brasileiro é a cordialidade. Foi por causa dessa cordialidade que não houve conflitos raciais no país, e, por conseguinte, o surgimento de uma legislação segregacionista.

No entanto, o racismo antinegro na pós-abolição tinha outra dinâmica em São Paulo. Ele não expressava o convencionado diapasão nacional; pelo contrário, forjou-se, em larga escala, com vida própria. O preconceito e a discriminação raciais à paulista não eram diferentes apenas em intensidade do racismo à brasileira; sua diversidade era ainda qualitativa. (DOMINGUES, 2004, p. 133).

Na concepção de Domingues, o racismo à paulista era diferente do convencionado no Brasil, o racismo cordial. A diferença resultava, basicamente, do regime de segregação, pois, havia uma política de exclusão do negro, traduzida pelos códigos legais e pelos costumes, combinadamente. Essa política impedia que o negro usufruísse dos mesmos direitos civis certificados ao branco. Um exemplo é o pronunciamento do deputado Orlando Prado, em uma sessão da Assembleia Legislativa, em 1928. Ele denunciou o regime que estabelecia a proibição do negro na guarda civil, na fiscalização de veículos e guardas penitenciários.

Após a denúncia e muita pressão política o então presidente do Estado, Júlio Prestes, no mesmo ano cancelou o regime que proibia os negros de entrarem para a guarda cívica. Apesar de ser aprovada em 1928, a nova lei só foi aplicada em 1932, quando ocorreu à entrada do primeiro negro na corporação.

Ao saber do ato governamental, o então diretor da guarda civil de São Paulo, Dr. Bastos Cruz, exclamou: “Com a entrada de negros, podemos abrir a porta a morféticos e portadores de defeito físico” (DOMINGUES, 2004, p. 136). Percebe-se, na fala do chefe da guarda civil, o preconceito sofrido pelo negro, pois para ele ser negro era uma doença, um defeito.

A relutância discriminatória da Guarda civil, provavelmente, estava ligada ao fato de o branco não aceitar que negros não assumissem cargos com poder de mando – era inimaginável obedecer

publicamente à autoridade de um policial negro. (DOMINGUES, 2004, p. 136)

Nesse sentido, verifica-se o que Costa (1983) denomina de funções simbólicas valorativas e estratificadoras, que ocorre quando a categoria racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classes.

Segundo Domingues (2004), mesmo quando a segregação não era convencionalmente oficializada, como no caso da guarda civil, estabeleceu-se uma fronteira racial consolidada pelos usos e costumes: “Desse modo, é plausível afirmar que o racismo à paulista adquiriu um caráter segregacionista e costumeiro, atingindo em maior ou menor grau todas as instituições da vida social.” (DOMINGUES, 2004, p. 136). Um concurso realizado pelo serviço sanitário da cidade de São Paulo, em 1929, para escolher o bebê mais robusto, incluía uma cláusula que proibia a participação de crianças negras.

No concurso de robustez realizado nesta capital, sob os auspícios das autoridades de Higiene Infantil, foi defeso às crianças pretas concorrerem prêmios instituídos no aludido certame. E a inscrição lhes foi negada. (Progresso, São Paulo, 24-2-1929 *apud* DOMINGUES, 2004, p. 136).

A esse propósito, observamos um dos mitos criados sobre o negro, o sujo: “O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro.” (SOUZA, 1983, p. 27). O sujo está associado ao negro, portanto, um serviço que está diretamente ligado à limpeza como o serviço sanitário não pode associar sua imagem à sujeira, nesse caso representada por uma criança preta.

O sistema judiciário paulista também era conivente com o racismo à paulista, pois não mantinha uma postura de isenção quando os crimes cometidos tinham como vítima um negro, como aponta o jornal o Baluarte:

Em 29 de julho, um homem de cor preta foi apanhado por um bonde na linha da penha. O motorneiro absolvido. Em 26 de setembro, no largo da Liberdade, um bonde apanhou um moço de cor preta, matando-o. O motorneiro absolvido (BALUARTE, 1904 *apud* DOMINGUES, 2004, p. 138).

Se o motorneiro atropelasse e matasse um negro era absorvido pela justiça, porém o mesmo não ocorria se a vítima fosse um branco, pois, o motorneiro era condenado e muitas vezes, a empresa era obrigada a indenizar a família da vítima: “Em 6 de agosto, na linha da Penha, um homem atravessou a linha, sendo apanhado pelo bonde. O motorneiro foi culpado no acidente, a Companhia auxiliou os pais da vítima com Rs. 2: 000S000” (BALUARTE 1904 apud DOMINGUES, 2004, p. 138).

Domingues (2004) nos chama atenção para a referência explícita feita a cor da pele nos dois primeiros atropelamentos, quando se tratou de acidentes com negros, e a ausência dessa referência no terceiro acidente. Ele afirma que a ausência de identificação racial na época era sinônimo de alusão à pessoa branca.

O racismo também estava presente nas instituições religiosas e de caridades. Na cidade de Cotia, os negros eram impedidos de assistir à missa no mesmo espaço que os brancos: “Alguns seminários e ordens religiosas não aceitavam negros, por exemplo, a ordem dos franciscanos. A rejeição dessas instituições ocorria, entre outros motivos, porque o branco da comunidade paroquial não admitia ficar subjugado, no plano simbólico, à autoridade moral e espiritual do negro” (DOMINGUES, 2004, p. 148).

Certas instituições de caridades costumavam adotar como procedimento padrão no momento de ingresso na fundação, a segregação racial, conforme afirma o jornal O Clarim da Alvorada,

Mais um grito de dor da raça desgraçada. Um orfanato que não aceita órfãos negros.[...] no “Orfanato Amando de Barros”, que, por determinação do Sr. Bispo diocesano , não recebe orfãozinhos de cor .Para essa alta autoridade eclesiástica,talvez, a escravidão, a negra escravidão, ainda não tenha terminado no Brasil; talvez queira,ainda, esse ilustrado patricio que a alma branca do negro humilde e afetivo deva continuar escravizada (O Clarim da Alvorada, 1928 apud DOMINGUES, 2004, p. 150).

Verifica-se, portanto, que o bispo é o principal responsável em vetar as crianças negras da instituição de caridade; logo o bispo, representante de uma religião cristã, que pregava a igualdade entre os seres humanos. Outro aspecto relevante é o fato dessas crianças terem sido rejeitadas duas vezes, primeiro pela

mãe, talvez por não possuir condição para criar, e segundo, pelo orfanato, por possuírem como único defeito a cor da pele negra.

O racismo à paulista era observado também no sistema educacional. As escolas reproduziam o discurso da prática discriminatória, pois nela os negros enfrentavam várias dificuldades. As dificuldades iam desde ser negada uma vaga na instituição, até a forma diferenciada de tratamento dada pelos professores e os colegas de turma. Como revela o depoimento de Albina Maria Antônia:

“É... não, esse não entra porque é de cor”. É, é, e falava mesmo. Às outras vez, as mães ia lá, queria botar as criança na escola assim... dizia que não tinha vaga [...] mas bem que tinha. é ... é ... então a gente sabia era isso. Mesmo as professoras (ANTÔNIA apud DOMINGUES, 2004, p. 152).

Esse depoimento nos mostra que o preconceito de cor impedia que muitos negros se alfabetizassem, pois lhe era negado o acesso à escola. Muitas vezes o negro era impedido de estudar mesmo quando a família possuía dinheiro para pagar uma escola tradicional, conforme nos mostra o caso abaixo,

Em 1929, o Colégio Sion recusou a matrícula da filha adotiva do ilustre ator Procópio Ferreira. Quando sua esposa, a mãe da criança, alegou ter plenas condições financeiras para pagar a mensalidade, a superiora do estabelecimento respondeu de maneira incisiva: “Não é nesse ponto, apenas, que se tornam rigorosos os nossos estatutos. Também não reconhecemos pessoas de cor, embora oriundas de família de sociedades”. (DOMINGUES, 2004, p. 152).

Esse acontecimento mostra que as escolas inscreviam em seu estatuto a proibição de pessoas de cor, embora essas pessoas fossem oriundas de famílias da classe alta. A segregação racial costumeira ficava evidente também na divisão espacial que dividia as ruas. Nas cidades do estado de São Paulo, havia determinadas “ruas dos pretos” e determinadas “ruas dos brancos”. Em Campinas, se uma rua periférica do centro só circulava negros, por outro lado, a rua considerada mais nobre era reservada aos brancos (DOMINGUES, 2004).

Na capital, a segregação racial era recorrente. ‘O footing da cidade (São Paulo)’, diz o neto de escravos Sr. Marcos: “eu não ia mesmo; era todo separado; preto de um lado, branco de outro, branco numa hora, preto em outra”.

(DOMINGUES, 2004, p. 158). Verifica-se, portanto, que além do separatismo espacial causado pela cor, existia o distanciamento que se configurava, até mesmo, no horário do passeio, o que dificultava qualquer tipo de união entre os dois grupos. O racismo à paulista privava os negros de direitos civis elementares, como afirma Domingues:

Os negros eram privados de direitos civis elementares. Um cordão de isolamento, invisível ou expresso, apartava negros e brancos em algumas instituições do estado, no sistema de ensino, no mercado de trabalho, na divisão espacial da cidade, na prática religiosa, desportiva, nas uniões conjugais, na rede de lazer, de serviços, enfim, inscrito em algumas leis e documentos oficiais de diversas naturezas (na legislação do estado, nas normas das repartições públicas, nos estatutos de clubes e associações, nos regimentos de escolas), ora amparado no código dos costumes das empresas, praças públicas, dos estabelecimentos comerciais, cinemas, bares, restaurantes e bairros da cidade. (DOMINGUES, 2004, p. 201).

Dessa forma, percebe-se que a cidade de São Paulo não é apenas símbolo do progresso e da civilização, como apresentada pelos idealizadores do modernismo paulista, mas é também palco de uma grande desigualdade social gerada pela questão racial, onde havia um *apartheid* entre brancos e negros. Nesse sentido, se nos reportamos ao conceito de modernização dada por Coelho (2005) conclui-se que tivemos um Modernismo, porém não houve modernização, pelo fato de não ter existido uma reflexão em torno dos problemas sociais, uma vez que houve uma preocupação maior em mostrar uma visão positiva e idealizada da cidade de São Paulo.

No que concerne a presença do negro na literatura modernista, o Modernismo foi o movimento literário que ofereceu melhores oportunidades para o aflorar de uma verdadeira poesia negra. Pois, trouxe maior liberdade para o poeta se basear em seus próprios sentimentos e experiências como fontes de inspiração, uma vez que, antes desse movimento, havia uma regra pré-estabelecida sobre o que podia e o que não podia servir de tema para fazer poesia, e a temática negra não estava incluída. (DAMASCENO, 2003)

Apesar de oferecer as melhores oportunidades para a poesia negra brasileira, é importante explicar que o modernismo paulista teve correntes diversas e até opostas. O Antropofagismo, por exemplo, renegava o ideal romântico do indígena

como símbolo do ancestral nobre e heróico, porém continuou a mesma característica básica do Romantismo de reafirmação do nacionalismo nativista. A escola da Anta, também não se preocupou com a condição do negro, pois mostrou desconhecer qualquer problema relacionado a esse povo, quando afirmou não existir preconceito de raça no país.

Segundo Sayers (1983), um dos aspectos mais importantes do modernismo brasileiro foi a importância dada aos valores puramente nacionais, em especial aos que haviam sido negados pelas gerações anteriores, que mostravam um Brasil mais adaptado ao modelo europeu. E destaca a presença do negro presente nas facetas de toda vida e história do país como a grande diferença entre o Brasil e os países europeus. Afirma que foi por isto, que o negro desempenhou um importante papel na Literatura do modernismo, assim como nos estudos sociais escritos sobre o país a partir do movimento.

O crítico destaca o Boletim Ariel como sendo uma das mais importantes revistas da década de 30 a se interessar pelo negro. Entre os livros mais elogiados pelo boletim, estava *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, e *Menino de Engenho*, de José Lins do Rêgo.

Na concepção de Sayers (1983) um dos fenômenos do Modernismo foi o fato de vários poetas publicarem coleções de poemas sobre assuntos negros. Entre essas coleções cita *Urucungo*, de Raul Bopp, publicado em 1932, como sendo a primeira, conquanto, considere os poemas negros de Jorge de Lima publicado quinze anos mais tarde, como o mais importante. Afirma que quase todos os poetas da época escreveram alguma coisa sobre o negro e dá exemplos como a do poema Irene no céu de Bandeira, e cita uma estrofe de um poema de Jayme Griz que, segundo ele, dá-nos uma descrição física e moral bastante indicativas das relações sociais.

Clara é preta
Que nem carvão
Mas sua alma é branca que nem algodão.
(JAIME GRIZ *apud* SAYERS 1983, p. 36)

A estrofe do poema acima traduz a imagem estereotipada que se tem sobre o negro na sociedade brasileira, pois quando se quer dizer que um negro é bom fala-se que ele possui alma branca, ou seja, fica implícito que ser negro está vinculado a

tudo que é feio, ruim, sem educação, tudo que simboliza a inferioridade, enquanto ser branco simboliza o belo, o bom, o justo e o verdadeiro, a manifestação da ideia e da razão, os legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento humano (SOUZA, 1983).

Verifica-se, portanto, que nas obras citadas acima o negro é apenas tema. Apesar de ser assunto nessas obras não deixa de ser objeto, por isso é representado de forma estereotipada como visto no poema de Jaime Griz. No que concerne aos livros *Casa grande e senzala* e *Menino de engenho*, que segundo Sayers, eram as duas obras mais elogiadas na principal revista da década de 30, nelas, o negro também não tem voz, sendo apenas assunto.

A obra de Gilberto Freyre acaba contribuindo com o mito da democracia racial: “O objetivo do mito da democracia racial é esconder os conflitos raciais existentes e diminuir sua importância, passando uma ideia mais “bonitinha” para a sociedade” (VALENTE, 1987, p. 27). Nesse sentido, ao caracterizar a escravidão brasileira como um sistema composto por senhores bons e servos obedientes, Freyre acaba ocultando os problemas raciais existentes no país.

Deste modo, percebe-se que os problemas enfrentados pelo negro da época não foi discutido por grande parte dos modernistas, pelo menos por aqueles que fazem parte na historiografia da literatura canônica brasileira. Pois, na poesia do paulista Lino Guedes, poeta, ativista político e jornalista, há um discurso que mostra a voz do negro e denuncia a sua condição social nas décadas de 20 e 30 do século passado.

3 CONFIGURAÇÕES DA IDENTIDADE NEGRA NA POESIA MODERNISTA DE LINO GUEDES E BRUNO DE MENEZES

*A palavra negro
Tem sua história e segredo
Veias do São Francisco
Prantos do Amazonas
E um mistério Atlântico.
(Cuti.)*

3.1 A presença do sincretismo afro-brasileiro em *Batuque*, de Bruno Menezes

Batuque, de Bruno de Menezes, publicado pela primeira vez em 1931, introduz, na literatura da Amazônia, a temática do negro. Segundo Pereira (1993), a publicação de *Batuque* foi um acontecimento histórico na literatura do Pará, pois é uma obra enriquecida de musicalidade e de recursos estilísticos novos que trouxeram para o norte o cheiro e os sabores de África. Além das lembranças baseadas nas tradições paraenses, foi em *Batuque* que Bruno de Menezes alcançou sua maturidade poética e moderna.

De acordo com Fares (2010), “Batuque” é um termo africano que significa tambor; é também uma dança, na qual os negros organizados em círculos desenvolvem uma coreografia marcada pelo ritmo das palmas e da percussão. Dessa forma, percebe-se que a temática inerente ao afro-brasileiro, abordada em toda a obra já começa pelo título. Os traços da escritura moderna são percebidos na quase ausência de pontuação dos poemas, elementos que marcam o ritmo do batuque, e abre um leque de interpretações para o texto (FARES, 2010).

Em *Batuque*, são abordadas várias temáticas que denunciam a condição social do negro e, ao mesmo tempo, valoriza a importância da cultura afro-brasileira, como afirma Fares:

Os tipos populares da mãe preta e do preto velho, o ludibriar da dor do cativo na liamba e na cachaça, o sincretismo religioso, o folclore, a nostalgia provocada pela saudade da pátria ou pelos maus tratos são temáticas exploradas pela a lente da denúncia social e do reconhecimento da importância do elemento afro na formação da nacionalidade brasileira. (FARES, 2010, p. 3).

Segundo Ferreti (1995), o sincretismo religioso afro-brasileiro é um tema que gera muita discussão, e sobre o qual já muito se tem escrito. Nesse sentido, afirma que a palavra sincretismo é considerada maldita por provocar controvérsias e muito mal estar em vários ambientes e em muitos autores.

Muitos pesquisadores evitam usar essa palavra, por causa do sentido negativo que adquiriu, consideram sinônimo da imposição do evolucionismo e da colonização. Ferreti (1997) cita dois sentidos da palavra sincretismo utilizado pelo antropólogo holandês André Droogers. O primeiro sentido é usado como significado objetivo, neutro e descritivo de mistura de religiões; já o segundo é subjetivo e avalia a mistura das religiões. O segundo sentido é quem gera toda a discussão em torno da palavra, pois é devido a essa avaliação que muitos estudiosos propõem a abolição do termo. O vocábulo sincretismo sofreu modificações de sentido no decorrer do tempo, sendo assim, a distinção entre os dois termos, objetivo e subjetivo, tem raízes históricas.

O sentido negativo tomou caráter a partir do século XVII, quando passou a se referir à heresia contra a verdadeira religião. Por outro lado, traz a ideia da imposição do colonizador sobre o colonizado, como é o caso dos negros traficados para o Brasil, que eram obrigados a renegar a sua religião e adotar o catolicismo. Hoje, com a liberdade da religião, existe um segmento das religiões afrobrasileiras que defende a purificação das religiões de matriz africana: “Sabemos que o ideal de pureza é uma construção ideológica. Os líderes e os participantes de qualquer religião procuram exercer sua prática religiosa da forma que considera melhor possível” (FERRETI, 1997, p.2).

No campo das religiões afrobrasileiras, diversos dirigentes e militantes, sobretudo os mais intelectualizados tendem atualmente a seguir a estratégia de condenar o sincretismo. Esta atitude defendida por alguns há tempos, difundiu-se entre nós principalmente após a realização, em 1983 na Bahia, da II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura. Desde então líderes conhecidos das religiões afro-brasileiras passaram a condenar o sincretismo afro-católico, afirmando não ser hoje mais necessário disfarçar as crenças africanas por traz de uma máscara colonial católica. (FERRETI, 1997, p. 2)

De acordo com Ferreti, a preocupação em afastar a confusão entre santos católicos e orixás parte mais de líderes e intelectuais, ligados aos cultos

afrobrasileiros, que veem o sincretismo como atraso e aceitação da dominação colonial escravista, do que dos praticantes mais ativos.

Para Prandi (2004), a partir da década de 60, o candomblé passou por um processo de “africanização” e “descatolização”, esse processo foi influenciado pela classe média intelectualizada de São Paulo e Rio de Janeiro, que adotou a valorização da cultura negra. O objetivo principal do movimento de africanização foi a dessincretização, que visou o abandono de símbolos, práticas e crenças de origem católica, e a descatolização que descentrou o candomblé do catolicismo e a tornou uma religião autônoma. O mesmo não aconteceu com a Umbanda, uma vez que, um seguidor da umbanda está longe de se preocupar com esse processo de dessincretização. “Ao contrário, em vez de fortalecer sua identidade religiosa, uma aspiração muito corrente entre os umbandistas é a de se iniciarem também no candomblé” (PRANDI, 2004, p. 228).

Portanto, diante de toda a polêmica existente em torno do sincretismo, não é nosso objetivo defendê-lo nem condená-lo, mas mostrar a correlação entre os orixás e os santos católicos na poesia de Bruno de Menezes. Pois, não se pode afirmar a sobrevivência de um culto puramente africano no Pará, onde a assimilação de elementos do catolicismo e dos chamados “encantados” indígenas “gerou um batuque extremamente sincretizado, modernizado com influências do candomblé baiano e da Umbanda do Rio de Janeiro” (SALES, 2004, p. 18).

No poema seguinte, verifica-se a correlação do vodu africano Averequete com o santo católico São Benedito.

“TOIÁ VEREQUÊTE”

A voz de Ambrozina em “estado de santo”
virou masculina
o corpo tomou jeitão de homem mesmo.
Pedi um charuto dos puro Bahia
Depois acendeu soprando fumaça.

Seus olhos brilharam .
Aí o “terreiro” nun gira girando
Entrou na tirada cantada do “ponto”
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina
Falando quibundo na língua de Mina.

“Toia verequête !”
“Toia verequête!”

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta da Mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que êle queria.

Então todo “filho de Santo” escutou.
E pai verequête falou como um príncipe
Da terra africana que o branco assaltou .

[...]

“Toia verequête !”
“Toia verequête !”

E todos vieram pedir sua benção,
beijando o rosário de contas e “lágrimas”
que a muitos foi dada por mãe Ambrosina ,
a Mãe do terreiro”.

[...]

E Mãe Ambrosina
enquanto os forduços mulatos suados
malhavam no “lê” no “ rum” no “rumpi”
foi se retirando num passo de imagem ,
até que sumiu no fim do “pegi”.

(MENEZES, 1993, p. 242-243)

O poema relata um ritual religioso da Umbanda, a primeira estrofe aborda a chegada do santo e a incorporação na mãe Ambrosina, a mãe do terreiro; a segunda aborda o início da dança, na quinta estrofe verifica-se a benção e a louvação aos guias, e a sexta e última estrofe mostra o encerramento do ritual.

Segundo Campolim (1995), um ritual da Umbanda inicia-se ao som dos atabaques que invocam os deuses. Os orixás são invocados ao som de cantigas próprias, e os filhos-de-santo “entram na roda”, um a um, e ao som do canto e das batidas dos atabaques os integrantes da roda entram em transe. A primeira estrofe mostra a mãe Ambrosina em transe, “A voz de Ambrosina em ‘estado de santo’”. A expressão, estado de santo, significa dizer que está com o orixá incorporado.

A música é imprescindível em uma cerimônia da Umbanda, pois sem ela não é possível à realização do ritual. “Tudo acontece sob a batida de três atabaques. Além dos atabaques, usam-se também o agogô e o xequerê” (CAMPOLIM, 1995, S/P.). As cantigas possuem versos e frases rítmicas, que são repetidas incansavelmente. No poema em estudo, o refrão “Toia verequête” repetido a cada

duas estrofes representa esses versos e frases rítmicas que, na asserção de Campolim (1995), tem o poder de atrair o mundo sobrenatural.

Outros elementos da música da Umbanda são abordados no terceiro verso da última estrofe. “malhavam no ‘lê’ no ‘rum’ no ‘rumpi’”. O rum funciona como solista, marcando os passos da dança. “Os outros dois, o rumpi e o lé, reforçam a marcação, reproduzindo as modulações da língua africana ioruba” (CAMPOLIM, 2005, s/p.).

Estes pontos cantados, além de servir para evocar as energias, também servem para trazer as entidades e para se despedir delas. Na Umbanda, o pai ou mãe de santo são os responsáveis em abrir e em fechar o culto. Regra percebida no poema que começa com a incorporação da entidade na mãe Ambrosina e termina com o fechamento do ritual, “até que sumiu no fim do ‘pegi’”. A palavra sumiu simboliza o fim do culto encerrado pela mãe Ambrosina que, ao som das cantigas, some no final do altar. Pois “pegi”, na Umbanda, significa altar.

Outra característica da Umbanda, que fica latente no poema, é a correlação de rituais africanos com santos católicos. Verequete é um Vodun Jeje-nagô sincretizado com São Benedito. Ele é invocado para abrir as portas para outras entidades. A terceira e a quarta estrofe mostram Toia verequete e São Benedito como se fossem a dupla manifestação da mesma entidade. Nesse sentido, verifica-se o que Glissant chama de crioulização, pois, não houve degradação nem diminuição de nenhuma das culturas colocada em relação. Uma vez que: “não são histórias meramente justapostas, como a dizer que uma é superior à outra. Não são narrativas que se imbricam, se interrelacionam” (FERNANDES, 2010, p. 229).

Outro santo católico presente nos terreiros de Umbanda é São Jorge, associado ao orixá Ogum considerado “Deus da guerra, do fogo e da tecnologia. No Brasil é conhecido como deus guerreiro. Sabe trabalhar com metal e, sem sua proteção, o trabalho não pode ser proveitoso” (CAMPOLIM, 1995, s/p.). São Jorge também é considerado um guerreiro pelos cristãos, pois, segundo a lenda, venceu grandes batalhas contra a Satanás, por isso a sua imagem mais conhecida está sentada em um cavalo branco, vencendo um grande dragão (disponível em: www.saojorge.net/sj.htm).

Na corrente dos xangôs, os devotos os louvam com ladainhas, cânticos sacros e música de atabaques, como explica o poeta Bruno de Menezes, na

introdução do poema Louvação do cavaleiro Jorge (p. 249). Bruno também informa que o poema é cantado em diversas celebrações.

LOUVAÇÃO

Do cavaleiro

Jorge

São Jorge foi príncipe de Capodacia. No ano 303, tempo de Deocleciano morreu martirizado. A igreja católica festeja-o no dia 23 de Abril. Na corrente dos Xangôs é o grande Ogum, também invocado como o cavaleiro Jorge, havendo muitos dos seus devotos, que o louvam, rezando ladainhas, com cânticos sacros e músicas de Atabaques. Este poema tem sido cantado por ocasião dessas celebrações em muitas ladainhas.

Louvação

Cavaleiro Jorge

Que mártir morreu

Tem lança e espada

Com que combateu

Canto

Guerreiro valente
montou seu cavalo
matou o dragão
fez dele vassalo.

Meu príncipe lindo
defensor da fé
em frente da morte
ficaste de pé.

o gênio do Mal
só tu dominasse
porque meu São Jorge
com crença lutaste.

O teu capacete
de prata lavrada
a tua coraça
é arma sagrada.

Levando no peito
a lança luzir
meu corpo é fechado
quem vem me ferir ?

Teu nome na boca
rezando contigo
não temo São Jorge
vencer-me o inimigo.

Bênção

Meu são Jorge milagroso
grande santo protetor
que lutaste com o tihoso
pela graça do senhor.

No seu cavalo valente
Levando a lança na mão
São Jorge foi num repente
Que dominou o dragão.

São Jorge sendo um soldado
Lutou em favor da cruz
Pelo sangue derramado
Do nosso pai Jesus.

São Jorge está no céu
Tem na lua seu altar
Coberto com branco véo
Quando é noite de luar.
São Jorge nos dê seu manto
Nos olhe por vosso bem
São Jorge querido santo
Para sempre e sempre
Amém!

(MENEZES, 1993, P. 249)

Percebe-se que o conteúdo do poema fala da vida de São Jorge, guerreiro do exército Romano, que desafiou o imperador Diocleciano ao se declarar cristão no dia em que o imperador tinha marcado com o senado para confirmar o decreto imperial, que tinha como objetivo matar todos os cristãos. Jorge defendeu com coragem e ousadia a fé no Cristiano e condenou a prática de adoração aos deuses pagãos. Decisão que lhe custou várias sessões de torturas. No final de cada tortura, era levado perante o imperador, que lhe perguntava se ele negaria Jesus para adorar os ídolos. São Jorge sempre respondia que não, pois Jesus era servo de um único Deus. Por intermédio das pregações do guerreiro, muitas pessoas passaram a ser adeptas do Cristiano, e por isso o imperador mandou degolar o jovem guerreiro fiel a Cristo.

O dragão vencido por São Jorge simboliza o mal que, nesse caso, são os costumes que vão contra os valores cristãos, como a adoração a deuses considerados pagãos pelo cristianismo. Jorge foi contra a esses costumes e pagou com a própria vida.

Se o conteúdo do poema aborda a história de um santo católico, a forma apresenta motivos próprios da Umbanda, o único poema do livro que apresenta forma fixa: “O que se explica pelo fato de ser uma louvação usada nos rituais de Umbanda” (FARES, 2001, p. 09). As louvações dos cultos da Umbanda são fixas e pertencem a um conjunto de formas poéticas populares, e possuem um valor simbólico onde se misturam elementos herdados dos negros africanos com a tradição do catolicismo popular (MACIEL; SILVA. Disponível em: www.ufpb.br/extras/pesquisas/paineis/rec_orixa.html).

O poema começa com a louvação, primeira estrofe, e continua com o canto composto de seis estrofes, terminando com a benção, que tem cinco estrofes. O poema é formado de doze quadras de rimas alternadas. Os versos do canto e da louvação são redondilhas maiores, enquanto os versos da benção são redondilhas menores. Portanto, a correlação entre os elementos da umbanda e do catolicismo nesse poema se dá por meio da forma e do conteúdo: “Nos ritos da umbanda, as preces católicas e a invocação de Jesus, Maria e santos da igreja nas letras dos cantos sagrados continuam indispensáveis” (PRANDI, 2004, p. 228).

3.1.1 Cachaça e liamba: alívio da dor no cativo

Nos dois poemas abaixo, é utilizado um discurso poético de denúncia social e resistência negra. A cachaça e a liamba eram usadas pelos escravos como forma de fugirem da realidade, e “evadir-se da tristeza do labor diário do chicote, do tronco e das saudades” (FARES, 2010).

A cachaça é feita do mel da cana de açúcar, cultivada pelo africano. É considerada a bebida mais difundida e vulgar no âmbito popular brasileiro. É também a primeira bebida destilada do país. Nacionalizou-se como movimento político, em favor da independência, pois se tornou a bebida dos patriotas que se recusavam a beber vinho europeu, principalmente os portugueses. Existe discordância entre os estudos no que concerne a origem do nome. Segundo Câmara Cascudo, a denominação cachaça é de origem portuguesa, mas não se tornou comum lá. Nelson da Sena discorda de Cascudo e atribui o termo aos africanos. O poeta Bruno de Menezes concorda com a afirmação de Nelson da Sena (FARES, 2010).

CACHAÇA

Ó negro arrancado ao torrão congolense:

Tocaste urucungo nos brigues corsário ,
 danaste de tanga batuques e jongos
 á forca da pêia
 fingindo alegria !
 Foste quem plantou partidas de cana
 na terra da América,
 que o engenho ainda hoje mastiga rangendo .

Surrado vendido
 mas tendo na alma o seu Orixá.
 Sem nunca esqueceres a selva do congo ,
 Os verdes coqueiros dos teus bananais ,
 Fizeste o açúcar o mel a cachaça
 Que esquento o teu sangue,
 Que te dá coragem.

[..]

Cachaça é teu céu
 Onde tem assento
 Ogum Omolú Ochossis Oxum.
 Toda a tua crença de alma sofrida
 tu sentes no peito
 louvando a “ caninha”

cachaça nascida do olho da cana,
 que faz com que o negro nem pense em morrer,
 que põe nas mãos deles cuícas e surdos
 na hora dos ranchos dos sambas e choros.

(MENEZES,1993,P.245)

A primeira estrofe faz referência ao sequestro dos negros de sua terra natal para serem escravizados em terras brasileiras. A segunda faz menção ao trabalho escravo, no qual o negro trabalhava sob o chicote: “O castigo era fundamental para manter e legitimar a estrutura colonial” (VALENTE, 1987, p. 15).

Mas, apesar de toda a repressão dos escravocratas, os negros nunca demonstraram ser passivos. Os dois primeiros versos da segunda estrofe “Tocaste urucungo nos brigues corsário,/ danaste de tanga batuques e jongos” mostram a resistência negra com relação as suas manifestações culturais. Pois, os “‘brigues corsários’ eram antigos folguedos do negro no Pará” (SALES, 2004, p. 137).

Na terceira estrofe, verifica-se a resistência negra com relação a sua crença religiosa, pois, mesmo impedidos de praticar a sua religião e obrigados a assimilar a

do colonizador, os negros africanos nunca esqueceram os seus orixás: “mas tendo na alma o seu Orixá. / Sem nunca esqueceres a selva do congo”. Os orixás eram cultuados, escondido dos senhores: “Às vistas dos senhores seguiam os rituais da Igreja Católica, mas mantinham resguardadas as crenças e os seus próprios valores da fé. Fingiam apenas.” (VALENTE, 1987, p.18). Fingir aceitar a religião do branco era uma forma de tornar menos dolorosa a vida.

A cachaça ajudava o negro a esquecer da vida dura que levava longe de sua terra natal. A penúltima estrofe mostra que a cachaça e a religião eram os refúgios para o negro evadir-se de todo o sofrimento causado pela escravidão: “cachaça é teu céu / onde tem assento / ogum omolú ochossi oxum”. Os orixás citados possuem relação com a resistência do negro diante da escravidão.

Oxum possui uma relevante influência no comportamento humano, tem como uma de suas características principais regerem o lado teimoso. Segundo Almeida (2006), Exu foi um dos filhos de Orunmilá, que veio ao mundo em forma de orixá, para tomar conta do mundo das coisas e das pessoas. Na época havia muitos orixás, porém Exu era o mais corajoso, inteligente e brigão. Nesse sentido, o negro era teimoso e corajoso, pois insistia em cultuar seus orixás e viver suas manifestações culturais mesmo diante da proibição dos donos de escravos, sob a pena de sofrer severos castigos.

Ogum é um guerreiro, um lutador, que abre o caminho e vence as lutas. “É o orixá da guerra e do ferro. Todos precisamos de Ogum para sobreviver, porque a todo momento usamos ferro para comer, trabalhar, locomover” (ALMEIDA, 2006, p.103). Por isso, o orixá é tão importante para os negros, que precisavam dele para lutar e guerrear contra a opressão causada pelo sistema escravocrata.

Ochossi é a divindade da caça que vive na floresta, onde moram os espíritos, por isto está relacionado com as árvores e os antepassados. Os antepassados possuem grande valor e respeito na cultura africana, portanto, logo se entende a importância desse orixá para os negros que foram arrancados de seu meio cultural. Pois, para se tornar um antepassado são requeridas algumas condições, uma dessas condições é saber levar e suportar a vida, assim como ter sido um exemplo para seu grupo, por isso, continua de modo invisível e mais eficaz, a proteger e promover o seu grupo. Portanto, a lembrança dos antepassados está diretamente ligada ao bem estar e a identidade dos seus descendentes (SOARES 2002).

Omolú é o senhor das doenças, é o orixá da renovação dos espíritos, considerado o campo entre o mundo material e o espiritual. Sendo assim, a cachaça ajudava o negro na renovação espiritual, pois enquanto estava sobre efeito do álcool se desligava do mundo material, cheio de dor e sofrimento.

Em “Liamba”, Bruno de Menezes faz referência ao cânhamo de origem asiática trazida para o Brasil pelos negros africanos. A erva é considerada o ópio dos pobres, conhecida também como: marijuana, ou maconha é usada como cigarro de folhas secas: “Estimula, dá impressão da euforia, mas, às vezes, leva a uma forte depressão; é fumada para despertar o sonho, dar leveza ao corpo e criar coragem” (FARES, 2010. p. 05).

LIAMBA

Quem descobriu que no teu fumo havia sono?

[...]

Um cigarro da tua herva chama a “linha” do Page...

Amolece o corpo cansado
Do negro que deitou moído
E te fuma e sonha longe
Beiço mole babando...

[...]

Liamba!
Teu fumo foi fuga do cativoiro,
Trazendo atabaques rufando pras dansas,(sic.)
Na magia guerreira do reino de Exú.

[...]

Liamba! Liamba!
Da sempre teu sonho bom ,
embriaga o teu homem pobre,
porque quando ele te fuma
é com vontade de sonhar ...

(MENEZES, 1993, P. 257)

Assim como a cachaça, a Liamba também ajuda o negro a fugir da realidade. A realidade da vida de escravo é tão insuportável, que o impede de sonhar. Sonho que se torna possível através do uso da erva entorpecente. Sobre o efeito da

Liamba, o negro sonha com a terra, de onde foi tirado a força: “E te fuma e sonha longe”. Descansa o corpo exausto que trabalhou o dia inteiro. No verso “Um cigarro da tua herva chama a “linha” do Page...” percebe-se que ao fumar a erva o negro entra em transe e vive momentos de felicidades. “Teu fumo foi fuga do cativeiro, / Trazendo atabaques rufando pras dansas, (sic.) / Na magia guerreira do reino de Exú.” Exú é o orixá da comunicação e o guardião do axé .

Verifica-se, portanto, nos dois poemas que o negro fumava liamba e bebia cachaça como forma de sobreviver à escravidão. Através do discurso poético é feita uma denúncia da condição do negro no sistema escravocrata, ao mesmo tempo em que mostra a sua resistência cultural e religiosa, que nunca esquecera sua cultura nem sua religião mesmo sendo obrigado a esquecer suas raízes.

3.1.2 Capoeira: jogo, história e resistência cultural

A capoeira é um dos símbolos culturais mais consagrados da herança africana no Brasil (AMARAL; SILVA, 2006). Para Sales (2004), enquanto jogo, ou luta, a capoeira é de origem africana, de tradição do negro banto. No Brasil, as técnicas foram aprimoradas. Os negros incluíram navalhas, facas e cacetes, instrumentos que serviam para agredir e se defender. Esses instrumentos foram tomados do colonizador, é uma contribuição da malandragem portuguesa.

Para Souza (2006), esse cruzamento da cultura tradicional do africano com a realidade emergente do negro, na diáspora brasileira, proporcionou a invenção de uma luta aguerrida, violenta e mortal. Os fundamentos da luta como: golpes, esquivas, contragolpes, floreios, ataques e defesas foram criados inspirados na fauna e na flora brasileira, através da observação da briga dos animais.

De acordo com Amaral e Silva (2006), a capoeira possui traços estruturais que mostram sua ligação com as religiões afro-brasileiras. A mais evidente é a referência explícita aos orixás, presentes nas cores e atributos, nos nomes de alguns capoeiristas e nas cantigas. A segunda referência é observada na presença dos instrumentos: três birimbaus acompanhados por atabaque, agagô, pandeiro e caxixi. No candomblé os berimbaus e os atabaques são considerados sagrados, por isso, pede-se a benção a eles antes do jogo começar.

Segundo Ferreira (2006), a capoeira é a luta dos quilombolas, um jogo de resistência.

O negro criou em torno da luta uma atmosfera dramática de fingimento e camuflagem através do encantamento suscitado pela música, o canto a dança, os gestos ou a ginga para negociar o jogo , quando nas senzalas se notava a aproximação do feitor ou do senhor de escravos (SOUZA, 2006, p. 290).

Sendo assim, a brincadeira e a dança era uma estratégia consciente para disfarçar a luta, uma vez que, os cativos mudavam sutilmente o ritmo da capoeira para o batuque, com o intuito de confundir o inimigo. Por isso, a capoeira é considerada um tipo de cultura de encruzilhada que teve de aceitar ou recusar as negociações com a sociedade brasileira escravista e pós-escravistas: “Isso demonstra a dinâmica da luta, a relação contínua entre a tradição e a vida social dos negros que resultam na reinvenção da memória e construção da identidade cultural dos negros da diáspora” (SOUZA, 2006, p. 290).

No poema abaixo, o poeta Bruno de Menezes evoca a memória coletiva dos capoeiristas.

PAI JOÃO

[...]

Moleque sagica e teso , destro e afoito num rolo,
Pai João teve fama da capoeira e navalhista .

— Êita ! ... Era o pé comendo,
quando a banda marcial saía á rua ,
com tanto soldado de calça encarnada .

E rabo –de arraia , cabeçada na polícia ,
Xadrez , desordens , furdunço no cortiço
E o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó:

“Junená
Juvená

Arrebate
esta faca
Juvená!

[...]

E a guerra do Paraguai! Recrutamento!
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!
Itororó! Tuiutí! Laguna!

[...]

(MENEZES, 1993, P.222)

A primeira estrofe mostra que, quando criança, pai João era um menino que gostava de briga. O aprendizado da capoeira se fazia ainda molecote, quando aprendia imitando os maiores. “Esses molecórios costumavam exhibir-se fazendo “traços”, à frente das procissões, dos cordões carnavalescos, dos bumbas, balizas célebres ou acompanhadas por fora, bandas de músicas, inclusive militares, em desfile” (SALES, 2004, p.132).

Essas exhibições eram consideradas um dia de gala para os moleques que lutavam capoeiras. Na segunda estrofe do poema verifica-se uma apresentação em frente a uma banda marcial: “- Êita! ... Era o pé comendo, / quando a banda marcial saía à rua”. Vale ressaltar que apenas nesses dias os capoeiras tinham seu dia de glória, pois a capoeira era uma atividade considerada ilegal, e os capoeiristas eram considerados vadios, como percebe-se na terceira estrofe do poema. “E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia, / Xadrez, desordens, furdunço no cortiço”.

Nesse sentido, Sales (2004) afirma que o código penal de 1890 previa pena corporal e deportação para quem se entregassem à capoeiragem. No Pará, foi construído um projeto de disciplinamento pelas elites, para a população, divulgado pela imprensa local, e que deveria ser posto em prática pelo governo, onde os capoeiras considerados vagabundos seriam o alvo principal desse projeto.

“Cabeçadas, navalhadas, cacetadas e punhaladas seriam as principais violências praticadas contra o ‘cidadão pacífico’” (LEAL, 2005, p.246). A perseguição da capoeira pela polícia no Pará a impediu de evoluir para um tipo de luta ou jogo de destreza, como se tornou tradicional no Rio de Janeiro e na Bahia. Sendo assim, a capoeira manteve-se no círculo da malandragem por muito tempo, tendo seus praticantes atormentados pela polícia até desaparecerem quase inteiramente (SALES, 2004).

A expressão “furdunço no cortiço” faz referência aos bairros do Ladrão, do Umarizal e do Juremas, bairros periféricos, ocupados pela população pobre de Belém. Segundo Leal (2005), a grande maioria dos moradores desses bairros era de negros e incomodavam as elites por causa de suas práticas culturais, que iam de encontro aos valores estéticos defendidos para uma cidade moderna.

O primeiro verso da última estrofe menciona o recrutamento de muitos capoeiristas, para defender a pátria na guerra do Paraguai. “E a guerra do Paraguai! Recrutamento!”. Segundo Sales (2004), esses capoeiristas eram recrutados à força, para servir o pátrio como voluntários.

A grande maioria dos soldados brasileiros nessa guerra era formada por um contingente desses capoeiras, enquanto a vida dos filhos dos senhores eram preservadas. Muitos deles se distinguiram por atos de bravura no campo de batalha. Isso fez com que alguns soldados voltassem da guerra, ocupando o posto de oficiais do exército brasileiro. Fato que foi decisivo para apressar a assinatura da lei da abolição da escravatura pois, ao terminar o conflito, os oficiais negros se recusavam a participar de diligências militares para capturar negros fugitivos. Esse comportamento causou a fuga em massa de escravos de plantações de café do sudeste brasileiro (SOUZA, 2006).

3.2 Lino Guedes: o modernista paulista e a voz da resistência negra

Após a abolição da escravatura temos, na poesia de Lino Guedes, as vozes dos negros, que mesmo alforriados e libertos, eram proibidos de ascender profissionalmente, socialmente e economicamente, presos à mentalidade escravocrata, preconceituosa e dominadora da época. Ao contrário de Bruno de Menezes, que fez parte do movimento modernista paraense, com o objetivo de criar uma nova arte, Lino Guedes estava preocupado em criar uma imagem positiva do negro. A luta pela desconstrução dos estereótipos criados sobre o negro pelo sistema escravista era feita através da imprensa negra, jornal alternativo, produzido por negros e dirigido à comunidade negra em São Paulo: “A imprensa negra foi, antes de tudo, um veículo de comunicação, expressão cultural, articulação de ideias e reivindicação de um segmento sem voz nem visibilidade” (DOMINGUES, 2004, p. 342).

De acordo com Domingues (2008), a imprensa negra foi criada no período pós-abolição, com o objetivo de mostrar uma visão positiva do negro, que era representado de forma negativa pelos jornais da grande imprensa: “Em linhas gerais, eram objeto de notícias sensacionalistas, sendo chamados de ladrões, assassinos, desordeiros, prostitutas, bêbados, vagabundos. Ademais, imperava o silêncio e a invisibilidade” (DOMINGUES, 2008, p. 22).

Esses jornais denunciavam a segregação racial existente no estado e na cidade de São Paulo no pós-abolição. Lino Guedes dedicou-se a militância em defesa do povo negro e, juntamente com Gevârsio de Moraes e Bendito Florêncio,

fundou o Getulino, em 1923. Esse Jornal possuía um discurso explícito de denúncia da discriminação racial, pois, em seu primeiro número, apresentou uma matéria atacando a linha de cor que separava negros e brancos nos passeios públicos de campinas, onde um velho costume obrigava os negros a passearem por fora do jardim Carlos Gomes (DOMINGUES, 2008).

O nome Getulino é uma homenagem ao poeta Luis Gama, grande inspiração de Lino Guedes, pois Getulino é um pseudônimo utilizado por Luis Gama para publicar suas sátiras. A esse propósito comenta Duarte:

Deste modo, já no próprio título, os jovens editores campineiros inscrevem não apenas a homenagem a um dos fundadores da literatura afro-brasileira, mas, por outro lado, assinalam sua condição de leitores conscientes de seu papel pedagógico na democratização da cidade das letras, em especial no que tange à presença da população afrodescendente. No caso, trata-se de destacar, junto com a “defesa dos homens pretos”, o vínculo entre a literatura e a luta contra o preconceito racial. (DUARTE, disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro).

Assim como outras publicações do gênero, esse jornal não teve vida longa e foi encerrado em 1926, três anos após sua publicação. Em 1928, Lino colaborou com o Argentino Celso Wanderley, na fundação do jornal Progresso. Nele, Lino Guedes procurou convencer seu público leitor com suas propostas baseadas em um discurso nacionalista de valorização da raça, em prol da ascensão social dos negros (DOMINGUES, 2008).

O discurso de valorização do negro utilizado por Lino Guedes nos jornais da imprensa negra paulista também está presente em sua poesia, na qual ele utiliza um eu poético em primeira pessoa. Por isso, é considerado o primeiro poeta a apresentar a voz do negro após a abolição da escravatura. Para Bernd (1992, p. 38), “deixou emergir no discurso poético um eu que se assumiu como negro, pretendendo ser a voz dos homens invisíveis de sua comunidade que, embora não sendo mais escravos, permaneciam ainda fora do poder”. No poema a seguir, o discurso poético traduz um eu poético que se assume negro:

Dedicatória

Oh, negrada, distorcida!
Que não quer não, outra vida

Melhor que esta chalaça;
 Pra você, negrada boa,
 Que chamam de gente, à toa, -
 Alinhavei tudo isto.

Este livrinho-um entulho
 À sua malemolência,
 O qual falará da dor
 Desta infeliz gente negra,
 Gente daqui da pontinha,
 Desgraçada gente minha,
 A gente do meu amor!

Nos dois últimos versos, os pronomes possessivos “minha” e “meu” expressam a tomada de consciência da condição negra, pois o eu poético assume fazer parte de um grupo que era considerado inferior socialmente, uma gente à toa, como é abordado no quinto verso da primeira estrofe, porém é uma gente que ele ama, porque é um povo do qual faz parte. Para Bernd (1992), essa é uma atitude histórica, por isso, Lino Guedes deve ser lembrado, uma vez que seus versos são a revelação e a fixação de um momento importante para a coletividade negra no pós-abolição.

Segundo Bernd (1992), Lino Guedes publicou suas obras em plena ebulição do movimento modernista, porém manteve-se alheio a ele, uma vez que, para a comunidade negra da época, o momento era de construir uma imagem positiva de si próprio, e não de subverter como propunha os modernistas.

Concordamos com Bernd, quando ela afirma que Lino Guedes manteve-se alheio ao movimento modernista de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, porém é importante ressaltar que propor construir uma imagem positiva do negro é uma forma de subversão. Nesse sentido, o poeta é coerente com o inconformismo modernista, pois subverteu uma ordem social ao da voz a um povo que era subalternizado e não tinha vez nem voz perante uma sociedade preconceituosa.

3.2.1 A voz da Mãe Preta

A “Mãe Preta” é uma personagem recorrente no livro *Urucungo* (1936), que demonstra preferência por esta personagem do folclore escravo. *Urucungo* é um instrumento musical de origem africana, formado por um arco, que estica um fio de arame, tendo como caixa de ressonância uma cabaça com abertura circular.

Segundo Moreno (2005), também é chamado de berimbau e considerado um dos instrumentos musicais mais antigos. Sua entrada no Brasil está provavelmente associada à chegada dos escravos, pois desde os primeiros registros, o urucungo sempre apareceu sendo tocado por negros africanos ou por seus descendentes.

Outra característica que reforça a origem africana do instrumento é o fato de que antes da colonização não existem registros de arcos musicais na cultura indígena brasileira. Nesse sentido, verifica-se que, ao intitular seu livro com o nome de um instrumento de origem africana, o poeta Lino Guedes tem como objetivo dar visibilidade e valorizar a cultura afro-brasileira.

Apesar de retomar a personagem da mãe preta em sua poesia, uma característica diferencia o discurso poético de Lino Guedes, a enunciação do eu poético ocorre em primeira pessoa, o que revela um processo de transformação da consciência negra, pois, ao assumir-se como sujeito da anunciação, liberta-se da imagem quase sempre estereotipada. Como afirma Bernd (1998), ao rejeitar uma identidade atribuída ao negro pelo outro, o eu lírico assume as rédeas de sua destinação histórica, passando de objeto a sujeito da história.

No poema “Mãe preta, diga por que...”, o filho questiona a mãe por que a sinhazinha não ficou pretinha como ele já que mamou o leite que era seu. Questiona o fato de ser preto, e porque todos os seus afetos foram lhe tirados, e doados aos filhos das sinhás:

Mãe Preta, diga por que...

Por que é que sou preto assim?
Se o leite que era pra mim,
Nhamãe deu a Sinhazinha...
Já não atino porquê
Sinhá mamando em você
Não ficou também pretinha.

E sugando o que era meu,
Afectos você lhe deu,
Tudo, festas e carinho...
Mas, se lhe falo de amor,
Diz um riso de flor:
–não se enxerga seu negrinho?...

Não me doe a brincadeira,
Porque é só dessa maneira,
Que Sinhá olha pra gente...
O coração já me disse:
– É bom deixar de tolice

Ela diz o que não sente!

(GUEDES, 1936, p. 67)

As mães pretas ocupavam um lugar diferenciado dos demais escravos, a casa grande, junto com os senhores de escravos. Embalavam os bebês brancos, ensinava-lhes a falar e contava-lhes estórias e anedotas, Porém não deixavam de serem objetos de seus senhores, pois tinham o direito de mãe negado, como nos diz Giacomini:

A existência de “mães pretas” revela mais uma faceta da expropriação da senzala pela casa-grande, cujas consequências inevitáveis foram à negação da maternidade da escrava a mortalidade de seus filhos. Para que a escrava se transformasse em mãe preta da criança branca, foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto. A proliferação de nhnhôs implicava o abandono e a morte de moleques. (GIACOMINI, 1988, p. 51-52).

O direito a maternidade foi negado à mulher negra, porém sua capacidade de amamentar foi conveniente ao sistema escravocrata, pois, para a negra se tornar ama de leite dos filhos e filhas dos senhores, eram obrigadas a abandonarem os seus filhos (GIACOMINI, 1988), como é abordado na primeira e na segunda estrofe do poema, nas quais o eu poético reclama os seus direitos de filho, tomados pela sinhazinha. Ele não entende por que a Sinhá também não ficou pretinha, já que mamou o leite que saía dos seios de uma negra.

A amamentação é um sinal de adoção. Hércules é amamentado por Hera, São Bernardo pela virgem, torna-se por isso irmão adotivo de Cristo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007). Não é o que ocorre com a sinhazinha e o filho da mãe preta, pois ele não tem direito de compartilhar a amamentação com ela, nem muito menos a ser seu irmão adotivo uma vez que, para a menina branca, o filho da mãe preta não passa de um negrinho. A última estrofe mostra a forma pela qual a sinhazinha vê os negros, apenas como coisa, o último verso demonstra que a forma de subjugação dos negros por parte dos brancos era tida como algo natural, quando o eu poético afirma: “Ela diz o que não sente!” está mostrando que a inferiorização do negro é algo que está naturalizado na consciência escravocrata da época.

Verifica-se, portanto, que o poeta denuncia a condição da mulher negra na época da escravidão, que tinha seu direito à maternidade negado. Nesse sentido,

sua condição de mulher também é negada, por ser impossibilitada de cuidar de seu próprio filho. Filhos que eram arrancados de seus braços, e vendidos para que o leite fosse dado aos filhos brancos dos senhores, e para que esses não mamassem no mesmo peito que um negrinho (VALENTE 1987).

No poema “Dorme, Dorme Sinhozinho” (GUEDES, 1993, p.86), o eu lírico, na voz de uma mãe preta, fala do cansaço e dos maus tratos sofridos pelos negros na época da escravidão.

Dorme, dorme sinhozinho,
 cerra ao menos teus olhinhos,
 Pra negra não apanhar.
 Deixa disso: é bom dormir,
 Contos?! Pra que repetir,
 Já não posso mais falar.

[...]

Sujeitos a preconceitos
 Vil , tendo só por direito
 O azorrague do feitor,
 Aos negros, aos coitadinhos,
 Davam fel, davam espinhos,
 Pensando fazer favor!

Querer o que fosse seu
 Não se podia. Como eu
 Só amo o meu Sinhozinho,
 Que – afirmam – quando crescer,
 Por certo me vai bater...
 Será verdade, filhinho?!...

(GUEDES, 1936, p. 86)

A primeira estrofe do referido poema aborda o trabalho incessante dos negros, o verso “Já não posso mais falar”, expressa o cansaço da negra, não só o cansaço físico, mas o cansaço de uma vida sem perspectivas de um futuro melhor. Os versos que afirmam que “quando crescer / por certo me vai bater”, mostram a falta de esperança com relação ao futuro, visto que a criança a quem a negra dá amor e carinho vai crescer e ser um dono de escravos, portanto continuará a fazer todas as perversidades cometidas pelos seus pais.

O poema “Assim falou Mãe Preta” fala do desprezo em que se encontra uma “Mãe Preta” (GUEDES, 1936, p.92-93).

[...]

Toda essa gente que attenta,
Vive com a moda e frequenta
O mais bonito salão,
Sustive-a eu nos meus braços
Que agora se estendem laços por um pedaço de pão...

Mas, a quem dei de mamar
Onde irei agora encontrar..
O desprezo que me vota,
E em que vivo por meu mal,
Me doe mais do que um punhal
Que toda alma me corta.

(GUEDES, 1936, p.92)

No poema citado, percebe-se a injustiça cometida com os ex-escravos. A mãe preta, que passou toda sua vida cuidando dos sinhozinhos e sinhazinhas, dando-lhes amor e alimentando-os com o leite do seu peito, é desprezada como se fosse uma máquina sem conserto. Esse poema nos mostra que, assim como os demais escravos, a mãe preta era uma coisa para seus donos, um objeto que era jogado fora quando não tinha mais função. Era obrigada a renegar seus filhos biológicos para cuidar dos filhos de seus donos que, quando não precisavam mais dela, a abandonava. Esse esquecimento, ou melhor, esse abandono é comum a todos os escravos, que foram desamparados após a abolição.

3.2.2 *Dictinha*: a valorização da mulher negra brasileira

A representação da mulher afrobrasileira na literatura brasileira durante muito tempo subordinou-se a construções de escritores brancos, as quais integraram uma tripartição de funções socialmente atribuídas. Essas funções foram criadas pelo imaginário do homem branco: branca para casar, negra para trabalhar e mulata para fornicar. Como personagem, a mulher afrodescendente integra o arquivo da literatura brasileira desde seu início e tem lugar garantido, em especial,

no que tange a representação estereotipada que une sensualidade e desrespeito. Herança da escravidão, pois a mulher negra escrava estava intimamente ligada à promiscuidade sexual patriarcal, pois o sexo fazia parte da dominação dos senhores de escravos, que usavam suas negras para desfrutarem do prazer sexual (DUARTE, 2009). A esse respeito, explica Foucault:

As práticas de prazer são refletidas através das mesmas categorias que o campo das rivalidades e das hierarquias sociais: analogias na estrutura agonística, nas oposições e diferenciações, nos valores atribuídos aos respectivos papéis dos parceiros sexuais, um papel que é intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito: é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer assim, a sua superioridade. (FOUCAULT, 1984, p. 190).

Para Michel Foucault (1984), o erotismo se articula em torno de dois eixos fundamentais: o prazer e o poder entre superior e inferior. Sendo assim, o branco sente-se no direito de dominar sexualmente a mulher afrobrasileira pois, nas hierarquias de poder, ele está em uma condição social superior. Segundo Queiroz Junior (1982), a criação do estereótipo da mulata como dona de uma sensualidade irresistível e amoral foi criado para tirar proveito de uma situação pois o senhor branco, desprovido de resistência aos dotes físicos da mulher de cor, recorreu a este argumento como elemento justificador de suas pulsões extraconjugais.

Sant'anna (1993), em *O canibalismo amoroso*, mostra como o estereótipo criado em relação à mulher de cor está preso ao fato de ela ser considerada socialmente inferior e o desejo existente sobre essa mulher é resultado da relação social e uma expressão de poder. Com relação à mulata, o autor afirma: "A figura da mulata não é apenas para ser pintada, mas sentida, como criatura não para ser esposável, contudo para ser comida, ou seja, a mulata é o lugar recorrente de desejo do imaginário escravocrata" (SANT'ANNA, 1993, p.34).

Sant'anna (1983) utiliza a metáfora da mulher flor e da mulher fruta para mostrar a relação exercida sobre a mulher branca e a mulata na nossa sociedade. De acordo com esse autor, a mulher branca é a mulher flor, enquanto que a mulata é a mulher fruta, pois a flor é para ser vista e admirada à distância, seu cheiro é percebido de longe, no entanto, não precisa ser tocada; já a fruta, ao contrário, exige proximidade, o tato, o paladar e a deglutição. Ou seja, é como se a mulher branca estivesse no jardim da casa e a mulata no pomar; conseqüentemente, a branca

serve para ser esposa, enquanto a mulata para ser amante. Nesse sentido, a mulata “surge no imaginário patriarcal em contraste com negra, confinada à senzala e ao trabalho forçado no eito” (DUARTE, 2009, p. 11).

Para desconstrução desses estereótipos é preciso ir, aos escritos de autores e autoras afro-brasileiros (DUARTE, 2009), como o do poeta Lino Guedes em *Dictinha* (1938), personagem título do livro de poemas a quem o eu poético canta todo o seu amor. No poema abaixo verifica-se a valorização da mulher negra, por meio da exaltação da beleza física e da pureza espiritual.

Dictinha

Penso que talvez ignores.
Singela e meiga Dictinha,
Que desta localidade
És a mais bela pretinha:
Se não fosse profanar-te,
Chamar-te-ia... francezinha!

Então, quando vais à reza
Com teu vestido de casa,
Não há mesmo quem não fale,
Orgulho da minha raça:
–olha que preta bonita
E que andar cheio de graça!

[...]

(GUEDES, 1938, P. 10)

Na primeira estrofe, a elevação da beleza negra se dá a partir dos vocábulos “singela e meiga” e do diminutivo “pretinha”, palavras que demonstram uma forma carinhosa de tratamento. Nos dois últimos versos da mesma estrofe, o sujeito poético cogita comparar a mulher amada a uma francesinha, “Se não fosse profanar-te /, Chamar-te-ia... francezinha!”, mas o fator moral o impede de fazer a comparação: “Tendo em vista a conotação pejorativa que as francesas tinham naquele tempo, pois, de um modo geral, muitas que se encontravam no Brasil sobreviviam como prostitutas (COSTA, disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro).

Nesse sentido, Duarte afirma:

É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista. Mas a paródia do discurso colonial já é

em si um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros afro-brasileiros dotados de alma e estética brancas. (DUARTE, 2008, p.17).

O eu poético enfatiza a má imagem das francesas para elevar a moral de sua pretinha, pois ela é linda assim como as francesas, mas difere dessas no comportamento. Na segunda estrofe, a elevação da beleza física passa para a espiritual, quando ele remete a ida de sua querida à igreja. A forma de Dictinha se vestir também é valorizada, “de modo que seu objeto de desejo não é somente bonito como é casto e elegante” (COSTA, Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro).

No poema “Que pésinhos” o eu poético exalta a beleza dos pés de sua amada.

Os seus sapatos, Dictinha,
Esquecidos na chameca
Parece mais, se parecem!
Com sapatos de boneca.

Uns pés assim tão mimosos,
Deviam, antes de tudo,
Viver calçados, Dictinha,
Com dois beijos de... velludo !

(GUEDES, 1938, p. 14)

Na primeira estrofe, a beleza de Dictinha é exaltada ao comparar seus sapatos aos sapatos de uma boneca. Os sapatos possuem várias simbologias que transcendem qualquer senso prático e objetivo da função do calçado apenas como invólucro para os pés. É um símbolo de beleza e sedução feminina. Afrodite, a Deusa grega do amor, dona da mais sedutora beleza, por exemplo, era frequentemente representada com apenas um delicado par de sandálias nos pés. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2007). Nesse sentido, ao fazer a comparação do sapato de sua amada com o de uma boneca, está afirmando a beleza de sua querida, já que a boneca representa um arquétipo do belo e da perfeição.

Na segunda estrofe, os pés são o símbolo de representação da beleza de Dictinha. Assim como os sapatos, os pés possuem uma gama de simbologia, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007), por serem um dos pontos de apoio do corpo na caminhada. O pé é, antes de tudo, um símbolo de consolidação, que

expressa noção de poder, de chefia e de realeza. É também um objeto de fetiche sexual. Dessa forma, o pé de Dictinha, demonstra todo o poder que exerce sobre o seu amado.

Na cultura chinesa, as meninas de classe alta passavam por um doloroso processo de amarração dos pés, para quando chegassem à fase adulta, pudessem usar os famosos sapatos conhecidos como “Lótus Chinês” consagrados como padrão de beleza (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2007). Verifica-se no poema que os pés de Dictinha são bonitos, mesmo ela andando sem sapatos, ou seja, são bonitos naturalmente sem precisar passar por nenhum processo de embelezamento: “Uns pés assim tão mimosos, / Deviam, antes de tudo, / Viver calçados, Dictinha”. Os pés deveriam viver calçados, porém não com sapatos, mas “Com dois beijos de... velludo!”. O beijo é o signo da unidade (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2007), já o veludo é um tecido macio, que durante muitos anos foi muito caro, assim como a seda e o cetim.

Dessa forma, Guedes tenta desconstruir o estereótipo criado sobre a mulher afro-brasileira, além de não chorar a dor do pouco caso da mulher branca, indiferente a um homem negro. O poeta valoriza o amor da mulher negra, contudo é importante observar, que ele recorre a valores culturais do branco para alçar a imagem da mulher negra, através da transposição dos valores do branco para a realidade do negro.

3.2.3 A defesa de costumes burgueses cristãos na poesia de Lino Guedes

Lino Guedes é criticado por defender valores morais burgueses como forma de ascensão social do negro na sociedade brasileira. Segundo Domingues (2008), um dos grandes sonhos de Lino Guedes era ver a elevação moral, social e cultural da população negra, mas para isso era necessário que o negro assimilasse alguns costumes dos brancos. Esse posicionamento político ideológico fez Lino Guedes entrar em divergência com algumas das lideranças afro-paulistas, por quem foi acusado de ser arrogante, personalista e ter uma postura elitista. Ao defender tal posicionamento, Lino Guedes tinha como objetivo a desconstrução de estereótipos que foram criados sobre o negro, estereótipos que demarcavam o lugar do negro na

sociedade e estabeleciam o paralelismo entre cor negra e posição social inferior, como nos afirma Souza,

Tendo de livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social. (SOUZA, 1983, p.19).

É comum apontarem-se, como defeito do povo negro, a luxúria e a depravação sexual. Essa característica atribuída ao negro revela um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra, no entanto, esse “dom” está associado a “irracionalidade” e primitivismo do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco (SOUZA, 1983). Para a desconstrução desse estereótipo é defendido o casamento na igreja católica, como é visto no poema abaixo:

Desejos...

Quando o sino lá da igreja,
Na tarde côr de cereja,
Chama todos a rezar,
Um sonho que é de pretinha,
A doce, ingênua Dictinha
A doce, ingênua Dictinha
Faz pedido p' casar
Nos degraus do altar calhida
Fala com rancor da vida
Que lhe vae cheia de escolhos.
Andando no bom caminho
Queria ter um filhinho
E governa-o com os olhos.

(GUEDES, 1938, p. 22)

Segundo o catecismo da Igreja católica (1999), o casamento é o sétimo sacramento da Igreja e tem como finalidade a salvação da pessoa e da sociedade humana, pois está diretamente ligada ao bem estar da comunidade conjugal e familiar. No poema citado, o desejo de Dictinha é casar. “A doce, ingênua Dictinha / Faz pedido p' casar”. Nesse sentido, o casamento significa ganhar o respeito da sociedade, uma vez que, ao unirem-se através do matrimônio, o homem e a mulher formam uma sociedade, a família. A família é considerada a base da sociedade, mas

para ser uma família respeitada socialmente é importante que haja o casamento religioso. Nesse caso, na igreja católica, isso tornou-se possível quando, pelo fato do catolicismo ter sido a religião oficial do Brasil até 1891, foi instituído o estado laico. Apesar da laicidade do estado brasileiro, a religião católica é a religião da classe dominante, herança da colonização portuguesa. Em contrapartida as religiões praticadas pelos negros eram discriminadas pela sociedade.

Ter um bom comportamento era essencial para a mulher que almejava casar, porque existia uma preocupação com o futuro da moça que precisava arrumar um marido. Para tal, tinha suas virtudes vigiadas e seriamente investigadas, principalmente se quisesse fazer um “bom casamento” (ALVES, 2000). O quarto verso da segunda estrofe mostra que Dictinha tinha esse comportamento: “Andando no bom caminho”. Andar no bom caminho significa se comportar de acordo com os “bons” costumes, que era à maneira do branco.

Outro desejo da doce Dictinha era ter um filho. Verifica-se essa vontade no penúltimo verso da segunda estrofe: “Queria ter um filhinho”. Para o catecismo, a fecundidade é um dom do matrimônio, pois o amor conjugal tende a ser naturalmente fecundo, tendo como finalidade, em primeiro lugar, a procriação e educação dos filhos.

No poema de uma única estrofe que abre o livro *Dictinha*, o eu poético pede para sua amada rezar pela salvação de sua raça.

Offerenda

Quando leres este livro
 Que fiz para a tua graça,
 Roga ao bom Deus, ó Dictinha ,
 Pela redenção da raça
 Que Elle olvidou ! pede, ó santa ,
 Para que um dia ele faça
 Com que a fheniz moderna,
 Liberta de toda a jaça,
 Tal como a phenix antiga
 Das próprias cinzas renasça!

(GUEDES, 1938, p. 8)

O eu poético pede para a sua amada rezar pela salvação da raça negra. “Roga ao bom Deus, ó Dictinha / Pela redenção da raça. Raça que segundo o eu poético foi esquecida por Deus: “Pela redenção da raça /Que Elle olvidou! Pede, ó

santa”. Ele deseja que um dia Deus Liberte o povo negro do cárcere no qual vive, a miséria social herdada da escravidão. Só Deus pode libertá-los, só ele pode fazer com que eles renasçam. “Para que um dia ele faça / Com que a fhenix moderna, / Tal como a phenix antiga / Das próprias cinzas renasça.” A Fênix é um pássaro mítico, que simboliza ressurreição e imortalidade, por isso que toda a idade média fez desse pássaro o símbolo da ressurreição de Cristo e, às vezes, da natureza divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).

Dessa forma, percebe-se que no primeiro poema o eu poético defende a ascensão social do negro através do casamento, pois por meio desse sacramento ele consegue o respeito social, na forma uma família cristã. Já no segundo, o eu poético acredita que só Deus é capaz de tirar o negro do caos social no qual vive. Esse pensamento é uma concepção da filosofia cristã, que acredita que só Deus é capaz de livrar o homem e a sociedade de todos os males. Com relação a esse posicionamento do poeta, Damasceno afirma:

Não se pode, na verdade, criticar esse posicionamento do autor, que o leva a pregar a revolução no interior da própria etnia e não contra os valores sociais dominantes. Se Lino Guedes entendia que era negro que deveria mudar para se integrar na sociedade dominante, isso se deve ao fato de que o negro da época pertencia a uma camada considerada socialmente inferior e, paradoxalmente, acreditava nos estereótipos a ele atribuídos (DAMASCENO, 2003, p. 71).

O argumento de Damasceno corrobora a opinião de Fanon (1983), que denomina esse comportamento do negro de falso complexo de dependência, pois foi gerado pela colonização, sendo assim, a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. “Tenhamos coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 1983, p. 78).

Na asserção de Souza (1983), a história da ascensão social do negro brasileiro é a história da assimilação aos padrões brancos de relações sociais. Da submissão ideológica e de uma identidade renunciada, ou seja, o preço do reconhecimento do negro custa-lhe a sua negação. Nesse sentido, é importante ressaltar que, no caso de Lino Guedes, percebe-se que ele não tenta converter o corpo negro em corpo branco, ao contrário ele se assume negro. Porém, renega o estereótipo do comportamento negro, copiando e assumindo um padrão de conduta branca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Todas as manhãs junto ao nascente dia
 Ouço minha voz banzo,
 Âncora dos navios de nossa memória.
 E acredito, acredito sim
 Que os nossos sonhos protegidos
 Pelos lençóis da noite
 Ao se abrir um a um
 No varal de um novo tempo
 Escorrem as nossas lágrimas
 Fertilizando toda a terra onde negras sementes resistem
 Reamanhecendo esperanças em nós.*

(Conceição Evaristo)

Ao serem sequestrados de sua terra para o Brasil, os negros africanos foram obrigados a negar a sua cultura. Tiveram que adotar a língua, a religião e os costumes de seu opressor, foram batizados na religião católica para se tornarem cristãos. No entanto, nunca esqueceram as suas práticas culturais, resistiram às ordens de seus donos, mesmo correndo o risco de sofrerem severos castigos pela desobediência. Um dos grandes exemplos de desobediência por parte dos negros era o tronco. O fato de muitos escravos serem levados para o tronco é uma prova de que não eram passivos.

A resistência negra desde a época da escravidão é responsável pela manutenção da cultura afro-brasileira. Apesar da tentativa de apagamento da história e da cultura do negro na diáspora, sementes negras, como nos diz Conceição Evaristo, resistem e dão esperanças para os afrobrasileiros de hoje lutarem pela visibilidade e valorização de sua história e manifestações culturais.

A literatura afro-brasileira é uma dessas sementes, pois por meio dela é denunciada a condição do negro em uma sociedade que tem como padrão os valores brancos. Através dessa literatura o escritor dá testemunho de sua história e de sua cultura. Atitude que incomoda, por funcionar como uma contravoz que contradiz o discurso “oficial” brasileiro.

Esse incômodo é responsável pela polêmica existente entre o conceito de literatura afro-brasileira ou literatura negra, que há muito tempo vem sendo discutido, porém ainda encontra-se em construção. Existem muitas discordâncias entre os estudiosos dessa literatura, o que demonstra que a literatura afro-brasileira enfrenta

os mesmos problemas dos afrodescendentes. Mas toda essa controvérsia tem um ponto positivo, a discussão. Pois, através da discussão, gera-se reflexão.

Por isso, foi possível observar que a literatura afro-brasileira tem como função principal dá voz aos negros que tiveram suas vozes subalternizadas pelo discurso da literatura “hegemônica”. Sendo assim, funciona como uma contra narrativa, por denunciar a exclusão da diferença.

O modernismo brasileiro tinha como um de seus objetivos redescobrir o Brasil, ou seja, valorizar a cultura nacional. Mas, no que concerne a cultura afro-brasileira, o movimento deixou a desejar, pois o negro não teve um lugar de destaque na literatura produzida pelos autores canonizados da época. Apesar de ter sido o movimento literário brasileiro que ofereceu melhores oportunidades para emergir de uma verdadeira poesia negra, uma vez que a estética modernista buscou, na cultura dos afro-brasileiros, novas experiências com a linguagem.

A poesia modernista utilizou uma linguagem popular cotidiana com a temática negra e a inclusão de vocábulos e expressões africanas já usadas na língua falada do Brasil. Foi nesse sentido que o Modernismo foi responsável por uma nova visão do negro na literatura canônica brasileira. Ao contrário dos escritores canonizados, o resultado obtido no presente estudo nos mostra que a imagem do negro na poesia dos modernistas, Lino Pinto Guedes e Bruno de Menezes, ultrapassa a temática. Duas características fundamentais foram verificadas na análise dos poemas: um eu lírico que fala do negro e outro que busca assumir-se como sujeito da enunciação.

No primeiro, o discurso poético está na terceira pessoa, logo o negro é o outro de quem se fala. Já no segundo, o discurso poético está em primeira pessoa, portanto, quem define sua imagem é o próprio negro.

Nos poemas de Lino Guedes, percebemos um discurso que coloca o negro no lugar de sujeito e denuncia a sua desvalorização, ao mesmo tempo em que busca a valorização da cultura africana. Em *Urucungo* é recorrente a presença de poemas sobre Mãe Preta, personagem do folclore negro que, no entanto, não é representada de forma estereotipada como na grande maioria das produções literárias. Em *Dictinha*, o eu lírico expressa todo o seu amor e admiração por sua amada, a Dictinha. A característica atribuída à mulher negra nessa poética foge do estereótipo da negra sensual ou erotizada que a coloca no lugar do objeto sexual.

Ao tomar esta atitude compromissada, denuncia a desvalorização e a total exclusão com a qual é tratada a população negra brasileira, que sempre esteve no lugar do objeto, seja no âmbito social ou cultural. Ao assumir-se como sujeito da enunciação, o negro foge da visão estereotipada com que foi apresentado na sociedade e na literatura, uma vez que, rejeita a identidade atribuída a ele pelo outro.

Sendo assim, vemos um eu lírico que quer ser negro, não tem vergonha de assumir-se como tal, por isso, rejeita a posição do objeto que lhe foi imposta durante muitos anos, por uma sociedade racista, capaz de cometer diversos tipos de violência com este povo sob a alegação de pertencerem a uma raça inferior. No entanto, tudo que viesse deles ficava relegado à marginalidade. Com o negro sendo sujeito de sua própria história, ocorre uma valorização da cultura africana e o resgate de suas raízes, apresentadas de forma positiva como parte fundamental na formação da identidade cultural de sua raça.

Apesar de Lino defender valores cristãos como forma de ascensão social do negro, verifica-se que ele assume-se como negro no que concerne ao corpo, pois não nega sua cor, nega o comportamento do negro tido pela sociedade da época como amoral, o que é lamentável, mas é compreensível.

Bruno de Menezes ao contrário de Lino Guedes utiliza um discurso poético em terceira pessoa, porém não deixa de fazer uma crítica social a condição do negro da época e de valorizar a cultura dos afro-brasileiros. Verificamos em seus poemas que ele não estava preocupado em construir uma imagem positiva do negro, mas de mostrar a resistência negra através da criatividade de refazer, a seu modo, uma nova forma de viver a religiosidade e a cultura africana na diáspora.

O discurso poético de Bruno de Menezes mostra que a cultura do negro brasileiro se correlacionou com a cultura do branco opressor, no entanto, não valoriza a cultura do branco em detrimento da cultura negra. A cultura afro-brasileira apresentada em sua poesia é uma cultura “crioulizada”. Um exemplo dessa crioulização é a temática da religião afro-brasileira utilizada em quase todos os poemas de *Batuque*.

Portanto, a literatura de ambos os poetas podem ser consideradas literatura afrobrasileira, pois ultrapassam a temática folclorizadora do Modernismo brasileiro. Os dois são negros, escrevem sobre a temática afrobrasileira, possuem uma visão

identificada com a história, cultura e a problemática inerente ao negro na sociedade brasileira, utilizam em seus poemas um vocabulário pertencente às linguagens de origens africanas, e estar formando um público leitor afrodescendente com um fator intencionalidade próprio a essa literatura. Sendo que, percebe-se na escrita de Lino Guedes uma preocupação em mostrar uma identidade positiva do negro, ou seja, uma preocupação com a questão social, na qual se encontrava o negro na época, enquanto Bruno de Menezes aborda a questão cultural, principalmente a religião afrobrasileira.

REFERÊNCIAS

ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli. **Continuidades e Rupturas no papel da mulher no século XX**. Psicologia: teoria e pesquisa VOL-16, SET-DEZ, 2000. Disponível em: www.scielo.br/pdf/v16n3/4810.pdf.

AMARAL e SILVA. **Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia**. Revista pós ciências sociais - São Luiz, V3. N.6, jul/dez,2006. Disponível em: www.ffch.usp.br/da/vagner/n6_Rita-Amaralpdf.

ALMEIDA, Maria Inez Couto. **Cultura lorubá: costumes e tradições**. Dialogartes, 2006. Disponível em: pt.scribd.com/doc/.../CONHECIMENTOS-SOBRE-ALGUNS-ORIXÁ.

APPIAH, Kivane Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro; Rev. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

ARAÚJO, Vasti da Silva. **Notação de um turista aprendiz**. Dissertação de mestrado apresentada ao colegiado da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém, 2008. Disponível em: www.repositorio.ufpa.br/jspui/.../browse?...Vasti...Silva.

ARISTOTELES. **Poética**. 5 ed. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

BARROS, José D'Assunção. **A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

BASTIDE, R. **“A poesia afro-brasileira”**. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura: introdução de Mirian Ávila [et all]**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Poesia Negra Brasileira: antologia/organização Zilá Bernd**. Porto Alegre: AGE, 1992.

_____. **Negritude e Literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BEZERRA, Rosilda Alves. **Políticas de aplicabilidade da Lei 11.645/08: os desafios da diversidade na educação básica e na formação de professores**. Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário / Organizadores: Tânia Lima, Izabel Nascimento, Andrey Oliveira. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009. Disponível em: http://www.substantivoplural.com.br/griots_livro.pdf

BEZERRA, Rosilda Alves. **Consciência negra e resistência na poesia afro-brasileira**: Luiz Gama e Solano Trindade. III Seminário de Estudos de História e Cultura Afro-Brasileiras e Indígenas. Campina Grande: Realize, 2010. Disponível em: http://www.portalrealize.com.br/anais_neabi/literatura_afro_brasileira_artigo.pdf

BOURDIEU, Pierre. Títulos e ascendência de nobreza cultural. In: **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia Das letras, 2002.

———. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

———. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo, Cultrix, 1977.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo**: Guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOLI, Silvia. **Candomblé no Brasil**: Orixás, tradições, festas e costumes. Revista Super interessante, Janeiro, 1995. Disponível em: <http://super.abril.com.br/religiao/candomblé-brasil-orixás-tradições+costumes>.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**In: Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 8. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. **O sacramento do Matrimônio**. Capítulo III. Artigo 7. Edições Loyola .São Paulo , 1999.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**: modos & versões-São Paulo: Iluminárias, 2005.

CORTAZZO, Uruguai. **Branquitude e crítica literária**. In: Literatura, História, etnicidade, e Educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora. Frederico Westphalen, URI, 2011.

COSTA, Eduarda Rodrigues. **Tradição popular e pertencimento étnico na poesia de Lino Guedes**. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: **Torna-se Negro**: das vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

———. **O leitor e o texto afro-brasileiro**. In: Poéticas-afrobrasileiras. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mito, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no Modernismo brasileiro.** Campinas, SP: Pontes, 2003.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma História não contada.** Negro, racismo, e branqueamento em São Paulo no Pós-abolição . São Paulo: Editora Senac ,2004 .

———. **A Nova Abolição.** São Paulo: Selo Negro, 2008.

———. **Lino Guedes: a fulgurante trajetória de um afro- descendente.** Disponível em: [sbph.cliomatica.com/2008/historia-poder-e... petronio-domingues](http://sbph.cliomatica.com/2008/historia-poder-e...petronio-domingues).

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura e afro-descendência. In: **Literatura, política, identidades: ensaios.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

———. Literatura Afro-brasileira: **um conceito em construção.** Estudos de Literatura contemporânea, n, 31. Brasília, Janeiro- junho de 2008, PP, 11-23. Disponível em: www.letras.ufmg.br/letraafro/afrodescendenciaseduardo.pdf

———. **Na Cartografia do Romance Afro-brasileiro** “Um defeito de cor” Ana Maria Gonçalves. In: Culturas e diásporas Africanas. Juiz de Fora: UFJF, 2009

———. **Machado de Assis afrodescendente.** Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas /Crisália, 2009.

———. **Mulheres marcadas:** Literatura, gênero, etnicidade. Terra roxa e outras terras, Vol 17-A, Dezembro de 2009. Disponível in: www.uel.br/pos/letras/terraroxa/9-pdf/vol174.

———. **Lino Guedes:** Imprensa e folhetim negro na década de 1920. Disponível in: www.letrasufmg.br/literafro.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra:** Uma poética da nossa Afro-brasilidade. In: Literatura, História, etnicidade, e Educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora. Frederico Westphalen, URI,2011.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista** :Hipótese para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil –São Paulo : Perspectiva :Editora da Universidade São Paulo , 1994.

FANON, Franz. **Pele negra máscara branca.** Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FARES, Josebel Akel. **Negritude e modernidade na poética de Bruno de Menezes.** Disponível em: [www.unama.br/forumdeletras/imagens/... e.../josebelakel-fares.pdf](http://www.unama.br/forumdeletras/imagens/...e.../josebelakel-fares.pdf).

FERREIRA, Élio. **Memória, construção de identidades e Utopia em “canto dos palmares”, de Solano Trindade.** Disponível em: www.abralic.org.br/anais/cong2008/anaisonline/.../elio_souza.pdf.

FERRETI, Sergio Figueiredo. **Repensando o sincretismo.** São Paulo: Editora: Edusp, 1995.

———. **Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural.** Trabalho apresentado na Mesa Redonda Reafricanização e Sincretismo no V. Congresso Afro-Brasileiro realizado em Salvador entre 17 e 22 de agosto de 1997. Disponível em: seer.ufrgs.br/HorizontesAntropologicos/article/view/6344.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **Negritude e Crioulização em Bruno de Menezes.** NAEA, V13, 2010. Disponível em: www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewfile/479/764.

FERRO, Marc. **O ressentimento na História.** Rio de Janeiro: Agir, 2009

FIGUEREIDO, Aldrim Moura. **Os novos e o centenário: arte, Literatura e efeméride no Pará dos anos 20.** Disponível em: www.ufpa.br/.../7%20-%20III%20-%202%20-%202008%20-%20Aldrin%20Figueiredo.pdf –

FIGUEREIDO, Maria do Carmo Lanna. A atualidade da ficção de Lima Barreto. In: **Poéticas afro-brasileiras.** Belo Horizonte :Mazza : PUC Minas, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). Visibilidade e ocultação da diferença: imagens do negro na cultura brasileira. In: **Brasil afro-brasileiro.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

———. **Literatura negra, Literatura Afro-brasileira: Como responder a polêmica?** In: Literatura Afro-brasileira. Centro de estudos afro-ocidentais fundação Palmares, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o uso dos prazeres.** Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: edições Graal, 1984.

GIACOMINIS, Maria. **Mulher e escrava: uma introdução histórica da mulher negra no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora, UFJF, 2005.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores /as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo.** Educação e pesquisa, São Paulo, 2003. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a12v29n1.pdf. Acessado em: 20/09/2011.

———. **Sem perder a raiz.** Corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. São Paulo: Autentica 2006.

GUEDES, Lino Pinto. **Urucungo**. São Paulo: Hendi, 1936.

_____. Lino Pinto. **Dictinha**. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1938.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP8A, 1999.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2006.

HOUGH, Graham. **A lírica modernista** in: *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IANNI, Octavio. **Literatura e consciência**. In: *Revista do instituto de estudos Brasileiros. Edição comemorativa do centenário da Abolição da Escravatura. n.28*. São Paulo: USP, 1988.

KOTHE, R. Flávio. **O cânone Republicano I**. Universidade de Brasília, 2003.

_____. **O cânone Republicano II**. Universidade de Brasília, 2004.

LEAL, Luiz Augusto. **Capoeira, boi-bumbá e política no Pará Republicano (1889-1906)**. AfroAsia, 32(2005) Disponível em: www.afroasia.ufba.br/.../afroasia32_pp241_269_CapoeiraBoiBumba...

LOBO, Luiza. Negritude e Literatura in: **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Gramond, 2007.

MACIEL, Diógenes; SILVA, Marinaldo José. **AIÊ- “O recanto dos orixás”**. Disponível em: www.ufpb.br/estras/pesquisas/paineis/rec_orixa.html.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2009.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secut, 1993.

MORENO, Raphael Pereira. **Música: A história e a função dos instrumentos musicais na capoeira II**. São Carlos, Maio de 2005. Disponível em: www.capoeira.jex.com.br/.../

MOORE, Carlos. **“Negro sou Negro ficarei!”**. In: *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nadayala, 2001.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PACHECO, Terezinha de Jesus. **Bruno de Menezes e o Modernismo no Pará**. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/.../18-Terezinha.pdf.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, João Carlos. Bruno, a poesia. In: **Obras Completas de Bruno de Menezes**. Belém, Secut: 1993.

PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com axé**: Candomblé e Umbanda no mercado religioso. Estudos Avançados, 2004. Disponível em: www.Scielo.br/pdf/ea/v18n52/a15v1852.pdf.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estudos Avançados 18 (50), 2004. Disponível em: www.scielo.br/scielophp?pid=S0103-40142004000100017. Acessado em 20/09/2011.

QUEROIZ JUNIOR, Teófilo. **Preconceito de cor e a mulata na Literatura brasileira**. São Paulo, Ática, 1982.

RICOUER, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 5. ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.

SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SALES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: paka-tatu, 2004.

SAYRES, Raymond. **Onze estudos de literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata**. In: O canibalismo amoroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

SCHWRTZ, Jorge. "Negrismo e Negritude" in: **Vanguardas Latinas Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos**. Edusp / Iluminarias, 1995.

SOARES, Afonso Maria Ligorio. **Sincretismo afrocatólico no Brasil**: lições de um povo sem exílio. Revista de estudos da religião n 3/2002. Disponível em: www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/.../sincretismo_afrocatolico.pdf.

SOUZA, Elio Ferreira. **Poesia negra das Américas Solano Trindade e Langston Hughes**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 2006. Disponível em: www.pgletras.com.br/2006/teses/tese-elio-ferreira.pdf

SOUZA, Neusa Santos. **Torna-se Negro**: das vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravort. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia & Modernismo Brasileiro**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

VALENTE, Ana Lúcia. **Ser Negro No Brasil Hoje**. São Paulo: Moderna, 1987.

VELOSO, Monica Pimenta. **História e Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

———. **A brasilidade Verde-Amarela**: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6611Em cache.