

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**RONALD AUGUSTO**

**TRANSFIGURAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO CONCEITO DE LITERATURA  
NEGRA:  
A CONQUISTA DA INVENÇÃO NA POESIA DE ELIANE MARQUES E  
MARCELO ARIEL**

**PORTO ALEGRE**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TRANSFIGURAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO CONCEITO DE LITERATURA  
NEGRA: A CONQUISTA DA INVENÇÃO NA POESIA DE ELIANE MARQUES  
E MARCELO ARIEL**

**Ronald Augusto**

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
para obtenção do título de Mestre em Letras  
na área de Teoria, Crítica e Comparatismo

PORTO ALEGRE

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

da Costa, Ronald Augusto

Transfiguração e transgressão do conceito de literatura negra: a conquista da invenção na poesia de Eliane Marques e Marcelo Ariel / Ronald Augusto da Costa. -- 2023.

179 f.

Orientador: Carlos Leonardo Bonturim Antunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Poesia brasileira. 2. Literatura negra. 3. Crítica literária. 4. Teoria literária. I. Bonturim Antunes, Carlos Leonardo, orient. II. Título.

Ronald Augusto

TRANSFIGURAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO CONCEITO DE  
LITERATURA NEGRA: A CONQUISTA DA INVENÇÃO NA POESIA DE ELIANE  
MARQUES E MARCELO ARIEL

Dissertação submetida ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em Letras  
na área de Teoria, Crítica e Comparatismo

Porto Alegre, 24 de março de 2023

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA:

---

Dr<sup>a</sup> Denise Carrascosa França  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Dr. Leandro Ernesto Maia  
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

---

Dr. Luiz Maurício Azevedo  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu prezado orientador Leonardo Antunes e aos generosos integrantes da banca examinadora, Denise Carrascosa, Leandro Maia e Luiz Maurício Azevedo.

*We're not saying racism doesn't exist; we're just saying it's not an excuse.*

Trey Ellis

## Resumo

Em diálogo com o acervo de textos teóricos e criativos empenhados na consolidação do conceito de literatura negra, a pretensão da dissertação é considerar como relevante a manutenção da autonomia parcial do discurso literário em relação às determinações sociais e políticas implicadas na luta por reconhecimento dos intelectuais negros no campo da literatura. Na análise de alguns poemas de dois poetas contemporâneos, Eliane Marques e Marcelo Ariel, cujos projetos experimentais são um desafio à interpretação, pode-se vislumbrar a chance de ultrapassagem dos paradigmas utilizados para classificar esse ou aquele texto como pertencente ao campo de literatura negra. A partir do conceito de transgressão (Arnaldo Xavier), afirma-se a defesa tanto da ideia de que as definições a respeito do fenômeno devem se submeter à instabilidade do signo estético, quanto da visão que repudia qualquer tentativa que vise instrumentalizá-lo moral ou politicamente.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Literatura negra. Crítica literária. Teoria literária. Literatura comparada.

### **Abstract**

In dialogue with the collection of theoretical and creative texts committed to consolidating the concept of black literature, the aim of the dissertation is to consider as relevant the maintenance of the partial autonomy of literary discourse in relation to the social and political determinations involved in the struggle for recognition of black intellectuals in the field of literature. In the analysis of some poems by two contemporary poets, Eliane Marques and Marcelo Ariel, whose experimental projects are a challenge to interpretation, one can envision the chance of overcoming the paradigms used to classify this or that text as belonging to the field of black literature. Based on the concept of transgression (Arnaldo Xavier), it is argued that both the idea that definitions regarding the phenomenon must submit to the instability of the aesthetic sign and the view that repudiates any attempt to instrumentalize it morally or politically.

**Keywords:** Brazilian poetry. Black literature. Literary criticism. Literary theory. Comparative literature.



## Conteúdo

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Trinta anos de convívio com o problema</b> .....	14
<b>Literatura negra ou afro-brasileira?</b> .....	19
<b>O nome do objeto e o que é, afinal de contas, o objeto: Machado x Barreto</b> .....	27
<b>A função social da literatura negra e poemas exemplares do conceito</b> .....	33
<b><i>Ori or not ori</i>: Arnaldo Xavier</b> .....	50
<b>Transgressão: questões correlatas</b> .....	59
<b>A participação no sistema</b> .....	67
<b>O espaço fechado e o espaço aberto no conceito de literatura negra</b> .....	75
<b>Literatura negra e movimentos negros: o reconhecimento recíproco</b> .....	80
<b>Elementos estruturantes do conceito</b> .....	84
<b>O reconhecimento da literatura negra: variações do mesmo problema</b> .....	96
<b>Em obediência às poéticas de Eliane Marques e Marcelo Ariel</b> .....	101
<b>Eliane Marques, dois conjuntos</b> .....	104
<b>Entrevista com Eliane Marques, agosto de 2022</b> .....	119
<b>Marcelo Ariel, defectivo e pleno</b> .....	121
<b>Entrevista com Marcelo Ariel, março de 2022</b> .....	133
<b>Conclusão</b> .....	137
<b>Apêndice</b> .....	139
<b>Referências bibliográficas</b> .....	162

## Introdução

Na direção oposta da relativa pureza do espaço interior, espiritual, onde a autonomia do discurso estético, por dever de ofício, deveria reinar, o poderio da estruturação social exerce sua força. Em certa medida, parte da literatura atual – incluindo aí a de autoria negra – procura atender às demandas da dinâmica social em curso, votada a reparar injustiças e exclusões, já nem tanto de um ponto de vista politicamente correto, mas a partir de sua versão diluída, a saber, ratificando uma espécie de etiqueta da boa convivência étnica, multicultural, e, ainda, entre os gêneros. Não pretendo afirmar que o conjunto da literatura contemporânea seja um reflexo reativo desse quadro — sobretudo no que diz respeito às noções de gênero e raça. Não obstante, essas perspectivas sobre o texto literário representam, hoje, o reconhecimento da legitimidade de uma série de discussões radicadas no – e coerentes com o – espírito de nossa época. Entretanto, a reivindicação das diversidades é associada, vez ou outra, a um relativismo hipoteticamente libertador, e, sob tal rubrica, as linguagens analógicas tendem a ser reduzidas, por assim dizer, a dois modos de ser: num caso (a), restam como um sistema solipsista que mais se presta à omissão alienada; e em outro (b), emprestam eventualmente seu caráter sugestivo e envolvente às causas políticas e sociais, dando outra coloração ao desempenho delas na efetivação dos seus resultados. Isto é, de um lado ou de outro, a atividade literária é considerada como sobra e/ou sombra da ação. Despojo dos conflitos político-sociais. Obviamente, o domínio próprio não se encontra isento nem livre do imperativo dessas temáticas e questões que definem uma parte da nossa existência contemporânea. No entanto, mesmo concordando com a eventual pertinência das pulsões sociais e políticas envolvidas na sondagem do texto criativo, não se pode perder de vista que isto ainda é uma parcela da situação ou um dos muitos meios de fruição do indeterminado implicado nos discursos poéticos e literários.

A tentativa aqui será de ampliar e, eventualmente, pôr em questão, algumas explorações da visada crítica com que venho lidando nessas três décadas no que concerne à problematização do conceito de literatura negra, conceito no qual me sinto implicado, ainda que de modo dissensual, seja como ensaísta, seja como poeta.

Há quase quarenta anos antologias de escritores negros brasileiros e estudos a respeito do assunto vêm sendo organizadas e publicadas. As antologias, através dos textos selecionados, materializam em alguma medida uma percepção consensual a respeito do conceito de literatura negra. Muitas dessas obras também foram ou são

editadas no exterior, umas financiadas por universidades, outras por casas editoriais atentas ao mercado e suas demandas. A atenção para essa produção vinda da parte de pesquisadores, acadêmicos e leitores obstinados, seja da área dos estudos culturais, seja da área da literatura propriamente dita, renova o apetite inventivo dos escritores já conhecidos e dos que se encontram ainda em seus primeiros movimentos.

O grande interesse por essa produção literária e intelectual de pessoas negras nos dias de hoje indica que a sociedade brasileira e seus estratos culturais, não obstante o histórico conservadorismo de classe e de raça com que se define, consegue, ainda assim, abrir clareiras inclusivas que permitem movimentos de reparação de algumas injustiças e desrespeitos sociais. A diversidade que só agora começamos a conquistar para o sistema literário não é valiosa apenas para os escritores negros; o cancelamento da suspeição a respeito das capacidades inventivas desses escritores no trato com a palavra grafada é benéfico para todas as dimensões do fenômeno literário brasileiro. Renova o acervo de problemas e questões para as pesquisas sobre literatura nas faculdades de letras; aquece o mercado livreiro-editorial, pois apresenta outros nomes e fazeres poéticos; estimula o surgimento de novos editores, inclusive de editores negros; e, de algum modo, abre mais chances de mobilidade e ascensão sociais para literatos e poetas não brancos.

Tais encontros, extremamente necessários – conquanto sejam mais ou menos tensos –, não se mostram favoráveis, insisto, apenas aos escritores até há pouco silenciados, na verdade eles podem trazer um arejamento para o próprio sistema literário, pois o alargamento dos seus limites deve repercutir, ao fim e ao cabo, em diversidade textual e cultural junto à esfera simbólica contemporânea no Brasil.

A arte enquanto educação dos cinco sentidos (CAMPOS, 1985, p. 13), relacionada à dinâmica das rupturas e transes históricos, exige que os processos culturais fomentem as mais diversas ideias e formas de linguagem. Inclusive aquelas que, a primeira vista, são controversas para o sistema, precisam ser recepcionadas com fina sensibilidade, já que a multiplicação de estéticas e vozes cumpre a função de permitir, por assim dizer, uma cobertura tão ampla quanto possível da criação e suas necessárias transgressões, da mesma forma que o interesse biológico/evolutivo é o de manter um banco de genes o mais rico possível.

Tomando como pontos de referência desse movimento de consolidação da vertente negro-literária, obras como *A razão de chama* (1986) e *O negro escrito* (1987), ambas organizados por Oswaldo de Camargo, passando pelas duradouras coletâneas

autogestionadas dos *Cadernos Negros* (Grupo Quilombhoje, de 1978 até agora) e chegando à monumental obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (Ed. UFMG de 2011), reunindo uma centena de escritores negros e 61 pesquisadores de 21 universidades brasileiras e estrangeiras, comprometo-me com a afirmação de que, em boa medida, o que está em causa nessas obras é o esforço de estabelecimento de um território escritural étnico-político no corpo mesmo da literatura brasileira.

Grosso modo, essas obras paradigmáticas suportam a imagem predominante a respeito dos empreendimentos textuais produzidos por escritores negros, isto é, parte considerável da prosa e da poesia de autoria negra valida o conceito e em contrapartida são abrigados por ele. Arrisco dizer que até *Literatura e afrodescendência no Brasil* (devido à sua abrangência a obra tende a ser mais plural) o traço distintivo de tais antologias e estudos é o da adequação dos textos negros à construção do conceito.

Em diálogo crítico com esse acervo de textos teóricos e criativos empenhados na consolidação da literatura negra, a pretensão da dissertação visa a considerar como relevante a manutenção de uma autonomia parcial da poesia em sua relação com as determinações sociais e políticas implicadas na conquista de espaço para os intelectuais negros no campo da literatura. Ao evocar o valor da autonomia como traço importante ao fazer poético, apelo ao caráter não raro ambíguo e impreciso associado ao gênero, que se efetiva em formas discursivas sempre mais vizinhas ao dissenso do que à necessidade de cerrar fileiras em torno de uma causa.

Em *O Atlântico em movimento – signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa* (2013), Prisca Agustoni se dobra sobre a produção de alguns poetas que assumem essas transações diaspóricas e ancestrais na consecução de seus empenhos criativos. Entretanto, a escritora e pesquisadora não afasta de seu horizonte interpretativo a percepção de que, por meio de uma série de nuances estéticas e de rasuras experimentais, aquelas poéticas alcançam ultrapassar os limites programáticos das simbologias identitárias convocadas inicialmente para figurarem como a significação natural dos esforços inventivos dos poetas analisados. A poesia com suas potencialidades transgressivas – mesmo quando reconhecemos as convenções sobre as quais também se assenta – está sempre a um passo de afirmar algo e, no entanto, não afirma. Cabe evocar a conhecida máxima (de Paul Valéry) segundo a qual a poesia é uma constante hesitação entre som e sentido.

De que modo a proposição do conceito de literatura negra se comporta frente a essa constante hesitação entre som e sentido que inere aos objetos literários? Minhas

considerações nascem a partir dessa questão. E partir dela abordarei os projetos poéticos de Eliane Marques e Marcelo Ariel. Ambos, poetas negros contemporâneos.

### Trinta anos de convívio com o problema

No ano de 1995 escrevi e tornei público o ensaio *Transnegressão*<sup>1</sup> motivado pelas ideias do poeta Arnaldo Xavier<sup>2</sup> que, através dessa combinação de compósito verbal e conceito exploratório, vislumbrou as possibilidades de uma poética experimental ou mesmo de vanguarda que, em sua perspectiva, seriam capazes de inspirar novos paradigmas discursivos e criativos aos escritores negros. Arnaldo argumentava que a multiconografia africana e diaspórica ainda não se manifestara nos textos dos escritores do período que, de resto, se conformavam mais a uma retórica engajada e denunciata empenhada na luta contra o racismo.

A proposta de Arnaldo Xavier era e ainda é de extrema importância porque ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de valorização da produção desses escritores e escritoras, negros e negras, também se ocupa em trazer para o centro do debate um tipo de intervenção crítica através da qual os próprios pressupostos da vertente negra podem ser colocados em questão. Ou seja, malgrado a urgência dos enfrentamentos transeuntes contra o racismo – e a retórica engajada e denunciata segue aderente a esse estado de coisas –, Arnaldo compreende que algumas experiências poéticas abrem territórios inventivos além do politicamente tolerável, além do compromisso com as causas históricas relativas às formas de vida de negros e negras em condições brasileiras. Causas que, se por um lado, conferem ao poema certa beleza moral, de outra parte atribuem a esse mesmo poema um estatuto previsível e presunçosamente imperativo.

Ademais, os temas e as questões analisados no âmbito da dissertação, conquanto sejam resgatados principalmente às ideias de Arnaldo Xavier, têm também sua origem em uma proposta do poeta Décio Pignatari. Explico por partes. Em primeiro lugar, esses dois poetas têm participação importante em minha formação, tanto no que se refere à minha atividade de poeta, quanto no que se refere ao meu interesse pelo trabalho de crítica literária e cultural. Cada um a seu modo me ajudou a assumir, com todos os riscos decorrentes, a condição de poeta-crítico.

---

<sup>1</sup> Ensaio publicado originalmente em *Presença Negra no Rio Grande do Sul*, Fernando Seffner (org.), Porto Alegre: UE/ Porto Alegre, Cadernos Porto & Vírgula, nº 11, 1995.

<sup>2</sup> ALVES, Miriam; CUTI; XAVIER, Arnaldo (Org.). *Criação crioula, nu elefante branco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987. (“Dha lamba à qvizila – a busca dhe hvma expressão literária negra”, ensaio de Arnaldo Xavier de onde extraí o conceito de *transnegressão*).

No que concerne ao poeta concreto, seu entendimento de que após os primeiros momentos combativos em defesa do *Plano-piloto para a poesia concreta* (50/60), momentos de afirmação das ideias e formas do movimento, é possível constatar seu compromisso com a necessidade de arriscar um passo além, desbordando dos limites da vanguarda poética meramente estética, por assim dizer. Mas é preciso assinalar que no próprio *Plano-piloto para a poesia concreta* o salto estratégico para fora da vanguarda *tout court* está assim prefigurado – e cito o trecho final com as minúsculas programáticas com que foi redigido o manifesto –: “*post-scriptum* 1961: ‘sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (maiakóvski)” (CAMPOS et ali, 2006, p. 218). Assim, em 1961, no II Congresso de Crítica e História Literária<sup>3</sup> o poeta apresenta uma conferência em que a certa altura propõe o “salto conteudístico-participante”. Poucos anos depois o Brasil mergulharia no golpe de 1964. Pode-se afirmar que, por antecipação, Pignatari estabelece, através desse posicionamento, as condições para que a poesia concreta pudesse realizar um enfrentamento político contrário ao regime instaurado pela ditadura civil-militar.

Vale referir apenas mais um ponto sobre o salto participante proposto por Pignatari para a poesia concreta, e que, me parece, alcança eficiência não porque supostamente põe em prática a máxima de Maiakóvski de que o conteúdo revolucionário exige uma forma revolucionária (PIGNATARI e CAMPOS, 2006, p. 218), mas sim porque conseguiu arredar um pouco a perspectiva do ativismo concreto dessa claustrofobia mallarmaica, da prepotência da esterilidade e da rarefação, espécie de transculturação, em sentido revisionista, da poesia pura simbolista. Só quero deixar registrado que essa opção poética (ou seja, a medida mallarmaica via concretismo) não é pior nem melhor do que qualquer outra, o ponto é o seu anacronismo algo puro-sangue, a verticalização histriônica do sinal de menos. Nesse contexto, soluções como o “beba coca (...) caco/ cola cloaca” de Pignatari (PIGNATARI, 1986, p. 113), o ciclo de poemas *Forma de fome: servidão de passagem* (1961) de Haroldo ou os *popcretos* de Augusto de Campos injetam um pouco de sujidade, antipoesia e virulência no cristal da “fome de forma” dos poetas do movimento (PIGNATARI e CAMPOS, 2006, p. 178).

Pessoalmente, se for mesmo imperioso defender ou aceitar uma poesia de viés participante – e é o caso das expectativas que se nutre em relação à literatura negra –, ela só o será, para mim, segundo a acepção em que Mário Faustino (1930-1962)

---

<sup>3</sup> O Congresso aconteceu em fins de julho de 1961, em Assis, município de São Paulo.

empresta ao qualificativo, a saber, que tal linguagem será “participante como a poesia deve ser participante, i. é., em todos os sentidos: cultural, social, existencial, político, estético. Participação nos destinos do homem e nos destinos da poesia” (FAUSTINO, 2004, p. 223).

Por seu turno, no início de década de 1980, Arnaldo Xavier, intelectual e poeta implicado nas discussões intramuros dos escritores negros a propósito dos rumos e dos desafios de uma literatura negra – ativismo literário que surge em estreita conjunção com o MNU, Movimento Negro Unificado –, defendeu em alguns textos e em sua própria experimentação poética a instauração de uma linguagem *transnegressora*, isto é, uma experiência que fosse além da simples instrumentalização da poesia como forma de enfrentamento ao racismo brasileiro.

De um lado, portanto, um poeta branco que advoga – a contrapelo do esperado – uma poética *hard*, combativa e empenhada na luta contra o autoritarismo; de outro lado, um poeta negro que se volta – também a contrapelo do esperado – para o *soft* da poesia<sup>4</sup>, o interesse pelos aspectos formais e a ruptura com os exaustos modelos da tradição. Ambos em luta contra o controle externo de seus percursos criativos. A principal intenção do presente estudo talvez seja afirmar que a poesia brasileira, poesia perfeitamente integrada aos modelos patrimonialistas, meritocráticos e endogâmicos sobre os quais, de resto, se assenta a cultura (em sentido formativo) e o sistema literário que lhe é correlato, que essa poesia – que a custo tenta negar sua branquitude –, tem a chance de dar um novo salto performativo em contato com a produção dos poetas negros, alguns deles objetos dessa dissertação. Poetas em que o *hard* (aqui relacionado

---

<sup>4</sup> Na edição brasileira de *A arte de poesia – ensaios escolhidos*, há um breve estudo intitulado “O duro e o suave na poesia francesa”. Ao se debruçar sobre a produção poética da França dos séculos 18 e 19, Ezra Pound identifica essas duas qualidades predominantes e opostas nas realizações dos poetas franceses: a “dureza” e a “suavidade”. Pound reconhece que os termos são semimetafóricos, em outras palavras, não são categorias teóricas plenas. Sem definir satisfatoriamente uma ou outra – como se os termos fossem autoexplicativos –, o poeta-crítico escreve, “Com ‘dureza’ quero indicar uma qualidade que, em poesia, é quase sempre uma virtude; não consigo lembrar-me de nenhum caso em que não o fosse. Com ‘suavidade’ quero indicar uma qualidade oposta, que nem sempre é um defeito” (POUND, 1976, p. 125). Pound adverte que tomou esses qualificativos de caráter texturais de um escrito de Théophile Gautier e aproveita para apresentá-lo como exemplo de dureza estilística. Os conceitos usados por ambos os escritores se tornam mais inteligíveis quando se pode aplicá-los ao trabalho com a palavra de certos poetas. Tristan Corbière, tido como um simbolista menor, exemplo de logopeia, com sua poesia irônica, mundana e antimetafísica, é um poeta “duro”, já Flaubert é reputado como “suave” quando comparado a Stendhal. Duro e suave, portanto, são qualidades relativas e relacionais. Essa nota, um pouco longa, serve assim para explicar e situar o uso que faço no âmbito da dissertação dos qualificativos *hard* e *soft*. Ademais, trago para junto deles outras acepções, por exemplo, o poeta *hard* se compromete com questões ético-políticas e se situa rente ao real (prevalece a linguagem do mundo); o poeta *soft*, graças a seu apetite por questões estético-formais, tende a representar esse mesmo real de um modo menos denotativo (prevalece o mundo da linguagem).



ao chamado “salto conteudístico-participante”) e o *soft* (a fome de formas significantes) se conjugam de modo provocante e inovador.

Para finalizar esse depoimento inicial, evoco algumas passagens do poema *Interessere*, de Décio Pignatari, apenas para estabelecer ou imaginar uma relação, relativamente arbitrária – ou que vem à tona por puro capricho intertextual –, entre ele e Arnaldo Xavier. Graças ao que o poema nos oferece, posso me antecipar ao olhar crítico dos examinadores dizendo que esse gesto não se afeiçoa a uma maneira de interpretação, afinal, na interpretação interessa o que não é interpretação, pois:

Na vida interessa o que não é vida  
 Na morte interessa o que não é morte  
 Na arte interessa o que não é arte  
 [...]  
 Na prosa interessa o que não é prosa  
 Na poesia interessa o que não é poesia  
 [...]  
 No corpo interessa o que não é corpo  
 Na alma interessa o que não é alma  
 [...]  
 No concretismo interessa o que não é concretismo  
 [...]  
 Interessere. (PIGNATARI, 1986, p. 206)

Se Arnaldo Xavier tivesse escrito esse poema – e aí está a arbitrariedade da conjunção imaginada – suspeito que leríamos alguns versos-enunciados tais como: “No negro interessa o que não é negro/ No branco interessa o que não é branco/ Na literatura negra interessa o que não é literatura negra”, ou coisa que o valha. Acredito ser bastante razoável vislumbrar esse gesto parafrástico da parte de Xavier transnegressendo algo da poética pignatariana, uma vez que o poeta de *LudLud* (1997) também estava interessado em extrair o *signovo* da redundância, o neográfico do paleográfico, a transgressão da transgressão, porque para Arnaldo Xavier a literatura negra não era uma carreira. Faço aqui uma menção paródica a uma das epígrafes que Edward W. Said usa como pórtico ao seu livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do ocidente* (2007). A epígrafe em questão, cuja autoria é de Benjamin Disraeli, diz assim: “O Oriente é uma carreira”.

De 1995 até onde estamos, quase trinta anos se passaram. Durante esse tempo o ensaio foi estampado em outras publicações e coletâneas, além disso, tem sido estudado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros interessados na cultura e nas

poéticas da diáspora negra<sup>5</sup>. Em vários ensaios, artigos e apresentações de livros que se referem direta ou indiretamente ao tópico da *autoria negra*, prossegui dando continuação ao debate iniciado na década de noventa. E o presente estudo, em forma de dissertação, talvez represente o esforço mais ambicioso – o que não quer dizer que tenha sido bem sucedido – que realizei até agora a respeito do assunto. Espero ter acertado o suficiente.

---

<sup>5</sup> AFOLABI, Niyi. Reconstruindo o círculo teórico afro-brasileiro / Transgressão. In: Niyi Afolabi, Márcio Barbosa e Esmeralda Ribeiro (org.). *The afro-brazilian mind: contemporary afro-brazilian literary and cultural criticism*. 1ª ed. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc., 2007, v.1, p. 91-102 // PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* / Edimilson de Almeida Pereira (organizador). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. pp. 425-437 // VETTORATO, Cyril. *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires – diaspora de voix*. Paris: Classiques Garnier, 2017. p. 40 e p. 264 (comentários do pesquisador às ideias contidas no ensaio *Transgressão*).

## Literatura negra ou afro-brasileira?

Quando se investigam os primeiros passos teóricos dados na direção de explicar a produção literária dos escritores negros brasileiros, é importante reservar alguma atenção ao pioneiro *Estudos afro-brasileiros*<sup>6</sup>, de Roger Bastide. Nele percebemos que com coerência o sociólogo francês estende o predicado contido no título de sua obra ao capítulo dedicado a certa poesia surgida no Brasil a partir do século XVIII. Bastide se refere a uma *poesia afro-brasileira*. Em *Literatura negro-brasileira*, Cuti (Luiz Silva) propõe uma explicação para esse pioneirismo do francês. Na verdade, o preconceito dos retardatários intelectuais locais criou uma lacuna que foi preenchida oportunamente por brasilianistas como Raymond Sayers, Gregory Rabassa e o próprio Roger Bastide. Segundo Cuti

Foram os estrangeiros estudiosos do Brasil que deram início ao questionamento envolvendo africanos escravizados, sua descendência e a literatura brasileira. Tal fato demonstra, por si só, tratar-se de assunto de difícil “digestão” para os próprios brasileiros. (SILVA, 2010, p. 15)

Não pretendo me deter agora na análise do escopo do conceito defendido por Bastide, a intenção é apenas marcar a princípio o nome pelo qual a coisa foi chamada naquele momento. Contudo, é interessante observar o raciocínio que levou o sociólogo francês a optar pelo qualificativo *afro-brasileiro* para acompanhar o fenômeno da produção escrita de negros e negras desde o setecentos até o século XX. Bastide apoia sua argumentação a partir dos seguintes percepções:

Aos cantos religiosos e aos cantos do trabalho dos negros norte-americanos sucedeu uma poesia culta que encarna, esplendidamente, o gênio da raça. E ninguém contesta que teria sido impossível essa poesia, sem a existência de uma linha de cor, afastando sistematicamente o africano do convívio dos brancos, e à qual ela deve seu extraordinário poder de sedução (BASTIDE, 1973, p. 10)

Para Bastide a situação no Brasil era muito diferente. Registre-se, o estudo de Roger Bastide é, mais ou menos, de meados dos anos 1940. Em sua percepção não existiriam barreiras legais (após a abolição brasileira) entre brancos e negros. Afirma o sociólogo “Este fato, por isso mesmo justo e louvável, impede conflitos de que

---

<sup>6</sup> Reunião de estudos escritos entre os anos de 1944 e 1953.

resultariam valores novos, e poderia ser apontado como um dos principais empecilhos à eclosão de uma poesia *original* [grifo meu] afro-brasileira” (BASTIDE, 1973. p. 10). Correndo o risco de forçar um pouco a mão na caricatura, pois simplifico ou trago à tona a tese do sociólogo da seguinte maneira: é possível dar a essa poesia o nome de *afro-brasileira*, ainda que ela careça de alguma originalidade, porque no Brasil começava a se plasmar a tese da democracia racial. Se no Brasil vigorasse uma situação de segregação racial em que houvesse “uma linha da cor” separando o negro do convívio dos brancos, talvez tivéssemos aí, sim, uma poesia essencialmente afro-brasileira. Bastide, contudo, não denomina aquela poesia culta – transfiguração de negros cantos religiosos e de trabalho – que, segundo ele, encarnaria mais tarde o “gênio da raça” daquele país, de *poesia afro-americana*. Também não a qualifica de *poesia negra*. Entretanto, talvez reste implícita a noção de que o surgimento do fenômeno de uma produção literária feita por negros só faria jus ao predicado *negro* em caso de conflitos étnico-raciais resultantes de leis que segregassem ou apartassem negros de brancos, brancos de negros. Como Bastide não vislumbra esses empecilhos na ordem social do país a que dedicou muitos anos de estudo, então *poesia afro-brasileira* lhe serve bem como nome de batismo para essa “sugestiva contribuição dos poetas de cor à literatura brasileira”. (BASTIDE, 1973. p. 11).

Essa notícia a respeito do estudo de Bastide me parece de algum interesse porque, em que pese a relevância histórica de *Estudos afro-brasileiros* e de seu pioneirismo no que concerne a dar um nome ao objeto de sua investigação, o que se viu a seguir não foi uma consagração do predicado *afro-brasileiro* como operador teórico capaz de caracterizar os traços dessa poesia ou literatura. Estudos, análises e pesquisas, sejam crítico-literários, sejam acadêmicos, grosso modo, começaram a se referir – e ainda se referem – ao objeto como *poesia negra*, *literatura negra*.

O poeta e escritor Oswald de Camargo, grande responsável pela afirmação e reconhecimento do conceito, verdadeiro inventor da vertente negra, desde suas primeiras investidas no estudo e valorização dessa literatura, sempre cuidou de nomeá-la *negra*. Posso exemplificar sua preferência por essa maneira de se referir ao objeto listando títulos de alguns dos seus livros: *A razão da chama – antologia de poetas negros brasileiros* (1986); *O negro escrito* (1987); *Raiz de um negro brasileiro – esboço autobiográfico* (2015).

Na abordagem mais direta do assunto em tela, o leitor verificará que, ao longo do texto, não adoto um padrão no modo de apelar à produção dos escritores negros; às

vezes uso a expressão *vertente negra na literatura brasileira*, outras vezes apenas *literatura negra* ou, em caso específico, *poesia negra*. Sem excluir uma ou outra variação, minha tendência é por não sair muito desses limites. De outra parte, é importante frisar que neste quesito não há acordo entre os estudiosos e pesquisadores da produção literária de autoria negra. Cada qual justifica, com sobras de argumentos, a sua opção por essa ou aquela forma de nomear e/ou definir tal série literária. Entretanto, para Eduardo de Assis Duarte a querela já se resolvera ou estaria sendo resolvida, pois segundo sua visão:

Nesse contexto, vejo no conceito de literatura afro-brasileira uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. (DUARTE, 2011, p. 384)

Duarte considera o conceito de literatura afro-brasileira um operador teórico mais eficiente, “por sua amplitude necessariamente compósita” (DUARTE, 2011, p. 384), para conciliar “as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária” (DUARTE, 2011, p. 384). Para o professor o conceito de literatura afro-brasileira acomodaria melhor a figura em degradê dos estados mentais e fenotípicos do escritor negro, pois ele admite a distinção entre autores em que se percebe a menção explícita de um sujeito étnico (nos escritos o *ego scriptor* se assume negro) *versus* autores em que se percebe um discurso dissimulado no que diz respeito ao lugar de enunciação (a voz por detrás dos escritos é ambígua sobre a própria identidade racial). Na abordagem desses distintos modos de figuração literária da condição negra, a noção de literatura afro-brasileira operaria uma tradução mais fiel a essa espécie de colorismo<sup>7</sup> (em sentido metafórico) relativamente à autoidentificação do sujeito étnico. Afinal, o afro-brasileiro, *lato sensu*, é o brasileiro negro, mulato, pardo, moreno que, por diversos modos, se identifica com a cultura de matriz africana. Cruz e Sousa era negro, entretanto, presume-se que em sua poesia não se revela plenamente a persona étnico-racial, nem seu pertencimento a formas negras de vida. Em princípio,

<sup>7</sup> Consultar em [https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=Cj0KCQjw3eeXBhD7ARIsAHjssr82kM2WJxTMIVqOTO8zTmlAL9CYrbjfpCM-Qv2AuUMjQU5NKapMKNsaAsXcEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=Cj0KCQjw3eeXBhD7ARIsAHjssr82kM2WJxTMIVqOTO8zTmlAL9CYrbjfpCM-Qv2AuUMjQU5NKapMKNsaAsXcEALw_wcB)

essas características do poeta simbolista, de acordo com a tese de Eduardo de Assis Duarte, o situariam como um poeta afro-brasileiro ao invés de negro. Apesar disso, Cruz e Sousa, para o bem ou para o mal, é referido por seus apologistas pelo epíteto solene de Cisne Negro e, em outra perspectiva, Antonio Candido destaca que o poeta catarinense é, no quadro de época, “o único escritor eminente de pura raça negra na literatura brasileira, onde são numerosos os mestiços.” (CANDIDO, 1999, p. 62). Sueli Carneiro, em fundamental entrevista ao rapper Mano Brown<sup>8</sup>, apresenta o problema sobre o reconhecimento (enquanto luta por estima social) e o autorreconhecimento étnico-racial (enquanto afirmação da identidade individual) da maioria da população brasileira numa perspectiva bastante prática. Afirma a filósofa que tudo isso é resultado de “uma engenharia política” por meio da qual o sentido de dizer-se negro implica incorporar ao escopo do conceito (ou da pertença) a soma de pretos e pardos. Diante dos problemas até agora levantados acredito que essa concepção da filósofa me serve suficientemente bem.

Todo o debate em torno da denominação pretensamente mais segura para dar conta da produção literária dos escritores negros – se literatura negra, negro-brasileira ou afro-brasileira – talvez se deslinde numa forma de aporia. Peço licença para tratar o assunto em pauta anedótica ou cética, porque aqui, me parece, pode ser o caso de suspender o juízo, pois as argumentações, de um lado e do outro, em algum momento se revelam insuficientes para justificar essa ou aquela ciência sobre o objeto, restando apenas aos envolvidos o interesse pessoal pela demarcação dos limites de um território intelectual conquistado. Espécie de registro em ata do nome do responsável pelo esforço taxonômico bem sucedido.

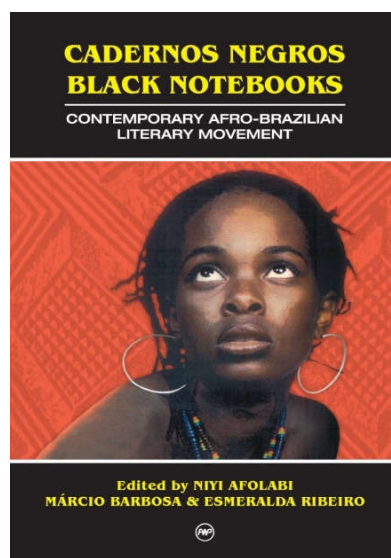
Não obstante, como suporte à sua defesa, Eduardo de Assis Duarte cita autores que estariam trabalhando com o mesmo operador teórico de sua eleição, tais como o próprio Roger Bastide, Luiza Lobo que, curiosamente, em *Crítica sem juízo* (1993) intitula *Negritude e literatura* a terceira parte da obra cujo ensaio *Literatura negra brasileira contemporânea* serve de abertura à discussão do problema. É verdade que a certa altura Lobo se propõe a debater uma “proposta de definição da literatura afro-brasileira” (LOBO, 1993, p. 171), entretanto, o *parti pris* para o estabelecimento dessa definição não pressupõe a opção pelo predicado *afro-brasileiro*. Mesmo que a autora use em seu texto majoritariamente o termo *literatura negra*, a impressão geral é de um

---

<sup>8</sup> Consultar em [https://www.youtube.com/watch?v=6w785nHhM\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=6w785nHhM_c)

ir e vir, de uma hesitação relativamente indiferente ou desinteressada entre um e outro conceito.

Duarte também se refere aos escritores do grupo Quilombhoje como supostos adeptos do operador teórico *literatura afro-brasileira* porque, não obstante a histórica coleção ser designada e ter sido consagrada como *Cadernos Negros* – com mais de quarenta anos de atividade –, a partir de certo momento os volumes da coleção começaram a apresentar conforme o caso os subtítulos *poemas afro-brasileiros*, *contos afro-brasileiros*. Abaixo as capas do primeiro volume da coleção de 1978 e de uma edição estadunidense bilingue (2007) reunindo diversos poemas extraídos de cerca de vinte coletâneas dos *Cadernos negros* dedicadas ao gênero.



Em contrapartida, mas não estranhamente, Eduardo de Assis Duarte opta por deixar de lado, por exemplo, publicações como *Axé – Antologia contemporânea da poesia negra* (1982), organizada por Paulo Colina; *Schwarzepoesie/Poesia negra* e *Schwarzeprosa/Prosa negra* editadas na Alemanha por *Édition dia* em 1988 e 1993, com tradução de Moema Parente Augel; *Razão da Chama – Antologia de poetas negros brasileiros* (1986), já citados aqui, organização de Oswaldo de Camargo; o estudo de Luiz Henrique Silva de Oliveira *Poéticas negras: representações do negro em Castro Alves e Cuti* (2010); o livro *Literatura negro-brasileira* de Cuti (Luiz Silva) e, recentemente, indicando a aceitação bastante difundida do qualificativo, acrescento a antologia *Quilombo: cartografia/ autoria negra/ Brasil* (2019) lançada na Argentina, com tradução e organização a cargo de Lucía Tennina.

Minha intenção com essas notas não é promover o desfazimento do conceito de literatura afro-brasileira preconizado por Eduardo de Assis Duarte. Entendo que essas divergências se constituem num estimulante movimento de dissenso, resultante do conceito em progresso que é proveitoso e congenial a um corpo poético que, enfim de contas, permanece aberto, poroso e, em alguns casos, transgredindo as fronteiras classificatórias estabelecidas pelas forças e reflexões envolvidas. Assim, na tentativa de ser fiel o quanto possível ao movimento indecível da situação relativa ao nome do objeto em estudo, registro que alguns autores manejam a noção de literatura afro-brasileira ou literatura afrodescendente (Eduardo de Assis Duarte e, como vimos, os citados linhas acima), já outros autores, a partir dos estudos críticos e das análises de Cuti (SILVA, 2010, p. 31), mais recentemente começaram a experimentar o termo literatura negro-brasileira – Ricardo Riso, coautor de *Afro-rizomas na diáspora negra* (2013), tem se aplicado em fazer circular a concepção de Cuti. Os que se opõem aos qualificativos *afro-brasileiro* e *afrodescendente*, na abordagem dessa literatura, argumentam que tal tratamento alarga desnecessariamente o campo a ponto de, por exemplo, podermos considerar, caso seja conveniente, Jorge Amado como um autor afro-brasileiro – neste caso por causa das temáticas de sua obra romanesca. A questão indica que não é suficiente ao escritor negro a mera identificação com a cultura de matriz africana, importa que ele se reconheça como negro; em outras palavras, o escritor que se predica *negro* o faz na perspectiva de que essa autodeclaração (vale dizer, sua luta por autorreconhecimento e por reconhecimento) se converta também numa categoria política e que, entrelaçada ao vetor estético, seja capaz de operar tanto uma



revisão crítica do cânone dado quanto de pôr em suspeição um correlato círculo de consagrações constituídas pelo sistema literário.

Os questionamentos do poeta Cuti (Luiz Silva) a respeito dos significados e consequências da categoria de afro-brasilidade são interessantes e merecem ser repassados aqui. O escritor entende que de certo modo a noção de literatura afro-brasileira começa a circular entre os pensadores da nacionalidade como uma resposta a interpelação de intelectuais e pesquisadores estrangeiros a propósito da constituição multicultural brasileira que, estranhamente, em sua expressão simbólica anulava ou anula algumas de suas faces, entre elas, nomeadamente, a face cultural do conhecimento negro em suas variadas manifestações. Como escreve Cuti:

É sobre a fantasia de um espólio cultural afro que os racistas brasileiros passaram a abordar a questão literária nacional quando foram intimidados pelos brasilianistas que por aqui aportaram para debater o problema racial e sua relação com o texto literário. [...] “Afro-brasileiro” e “afrodescendente” são expressões que induzem a retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura no Brasil. O aval do Estado Brasileiro dá à denominação “afro-brasileira” um caráter compulsório, enquadrando a produção literária em seus pressupostos ideológicos. (SILVA, 2010, p. 35-36)

As teses são interessantes não apenas porque propõem algumas dúvidas em relação à pertinência da noção de literatura afro-brasileira ou afrodescendente, mas também porque o próprio conceito de literatura negra (mais próximo do de literatura negro-brasileira) é atingido colateralmente. Com efeito, não obstante os contrastes que eu chamaria de operacionais, as duas concepções compartilham um fundamento inabalável, a saber, elas se referem necessariamente a escritores que se assumem como negros em seus textos. Mesmo a maior elasticidade do conceito de literatura afro-brasileira tem esse quesito como pedra filosofal. Assim, se é verdade, como afirma Cuti, que um discurso de cunho nacionalista confere “à denominação ‘afro-brasileira’ um caráter compulsório, enquadrando a produção literária em seus pressupostos ideológicos”, o Movimento Negro *stricto sensu*, por sua vez, age de maneira análoga sobre a denominação de literatura negra, conferindo-lhe também esse caráter compulsório, de modo a fazer a produção literária uma continuidade ou uma extensão dos seus pressupostos políticos.

Por fim, e a título de uma questão a ser explorada em outro momento e, quem sabe, por outro crítico, a impressão geral é a de que teóricos, pesquisadores e professores, tendem a usar a conceito de literatura afro-brasileira, já escritores e poetas-críticos negros parecem preferir a noção – talvez mais intuitiva, em termos epistemológicos – de literatura negra. O surgimento quase que simultâneo do MNU (Movimento Negro Unificado) e do grupo Quilombhoje e sua coleção *Cadernos Negros* – ambas as experiências se tornam públicas em 1978, e o que decorre dessa proximidade será discutido na continuidade da dissertação –, lança as bases para que essa produção com o passar do tempo consagrasse o predicado *negro* como um operador crítico, por assim dizer, por contato direto e que parece apelar de modo mais eficiente às relações empíricas da conflituosa dinâmica racial. A palavra “negro”, aliás, causa ainda algum desconforto. Não por acaso, quando a noção de *politicamente correto* surgiu e logo em seguida foi apropriada pelo discurso conservador, seus adeptos começaram a se referir em relação aos negros – com todo cuidado e quase a medo, ainda que aliviados – como afrodescendentes.

### O nome do objeto e o que é, afinal de contas, o objeto: Machado x Barreto

Chegando a esse ponto, torna-se evidente que a discussão sobre a coincidência ou não entre o nome e o objeto deve incorporar a indagação de caráter ontológico a propósito do fenômeno. Em outras palavras, a literatura negra ou afrodescendente é o que, afinal de contas? O que o termo escolhido para apelar ao objeto diz – se é que o diz – a respeito da essência dele? Que qualidades, materiais ou subjetivas, subjazem a essa literatura e de que maneira poderiam defini-la? Como metonímia do comportamento recepcional – ao menos até agora – relativamente ao que seria irredutível à literatura negra, cito a seguinte percepção da professora Luiza Lobo

Do mesmo modo, não é simplesmente a cor da pele que define a literatura negra. É preciso uma convicção ideológica que a corrobore na postura do autor. Domicio Proença Filho, professor de literatura e ensaísta, empregou em *O cerco do agreste* uma linguagem, concretista, abstrata, cabralina, sem relação com a causa negra. Mas em *Dionísio esfacelado (Quilombo dos Palmares)*, busca recuperar seu passado africano. No entanto, embora tenha pesquisas e um trabalho que envolve valorização da etnia, nunca esteve envolvido diretamente com grupos organizados de reivindicação “negra”. Este livro, feito de grande pesquisa histórica e antropológica – tendo em apêndice um glossário com referências bibliográficas –, resgata o tema pela racionalidade, sem recuperar a paixão, como também acontecerá com Stella Leonardos em seu *Cancioneiro da Abolição*, Prêmio Nestlé de Poesia 1986, onde a perfeição técnica não suprirá a falta de identificação com a causa negra. (Lobo, 1993, p. 167)

Qualificativos e noções como o parco envolvimento com o ativismo negro, concretismo, abstração, cabralino (predicado que designa a antilira de João Cabral de Melo Neto, também mencionada reiteradamente como sendo cerebral e fria) afloram no argumento de Luiza Lobo como agenciamentos de discurso capazes de obliterar a intenção do autor ou da autora de consumir um texto negro. Em outras palavras, uma literatura que se quer de fato e de direito negra, não alcançará tal intento palmilhando experiências e processos compositivos como esses analisados pela ensaísta. Lobo parece ter se deparado com certo número de soluções de representação, com um certo número de casos referentes a essa nascente vertente que, de tal modo, acabou por entendê-los como evidências para a proposição geral de uma poética afro-brasileira ou de um *design* negro em relação ao discurso literário. A partir da mera probabilidade, Lobo presume algumas máximas sobre essa literatura. O estereótipo subjaz à sua suspeição relativamente ao uso da racionalidade em prejuízo da paixão – referindo-se à poesia de

Domício Proença. O estereótipo se imiscuiu em sua constatação de que o refinamento formal de Stella Leonardos acaba, na verdade, trazendo à tona a insuficiência da perfeição técnica diante da necessidade de identificação com a causa negra. Pode-se dizer que Luiza Lobo não se compromete de maneira explícita com essa concepção de literatura negra, entretanto, inadvertidamente ela, assim como outros pesquisadores e teóricos, a consagra até o limite do senso comum.

Chamarei a esse problema, que se dissipa pelas frinchas do argumento de Luiza Lobo, do seguinte modo: o velho diálogo “Machado de Assis x Lima Barreto”. O título na verdade faz referência direta a um dos capítulos do livro *O que é racismo* (Coleção Primeiros Passos, 1991) de Joel Rufino dos Santos. Examinando o racismo, suas sistematizações, suas formas persuasivas que se perpetuam em nossas relações sociais alcançando a subjetividade dos sujeitos, o historiador, em dado momento, foca a atenção na questão do embranquecimento que, segundo sua visão, acompanha a trajetória dos negros que venceram ou conquistaram alguma celebridade malgrado a cerrada institucionalização da desigualdade racial em nossa sociedade. Escreve Joel Rufino, “Os dois maiores escritores negros da nossa literatura sofreram dessa obsessão de embranquecer que mencionei acima; um curou-se, o outro não.” (DOS SANTOS, 1991, p. 69). Para Joel Rufino dos Santos, Machado de Assis é esse romancista negro que morreu sem achar cura para a obsessão de embranquecer. Seguem os argumentos do respeitado professor de História a respeito do Machado enquanto *autor empírico*<sup>9</sup> e sua literatura

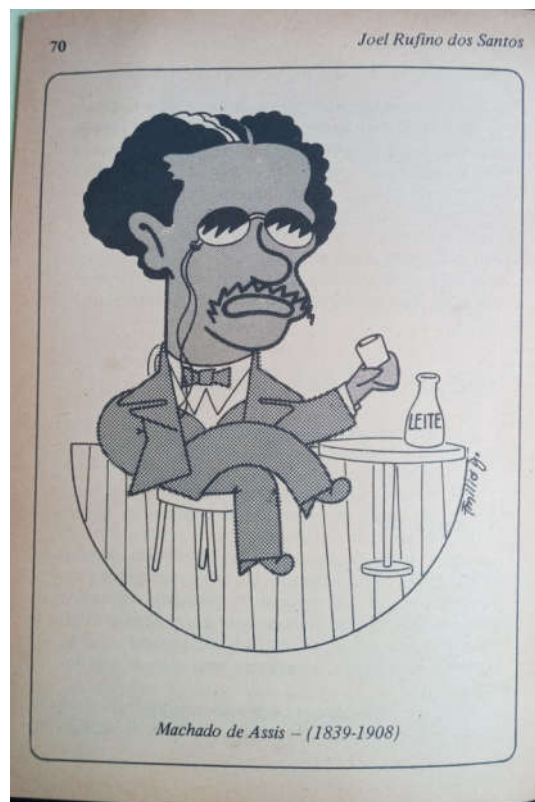
Sua reposta aos preconceitos foi um desdenhoso dar de ombros; e uma arte refinada e aristocrática, muito mais aparentada a êmulos europeus que brasileiros, o cérebro comandando e organizando as paixões. Literatura sem suor e sem budum.

Seu hercúleo esforço para embranquecer foi compreendido e ajudado (Machado de Assis não apenas modelou sua arte pela europeia. Casou-se com branca, nunca mencionava os parentes pretos, não tinha amigos de cor). Na juventude, modesto tipógrafo, metido a escritor, os retratistas o pintavam negro como era; na velhice, famoso e festejado, presidente da Academia Brasileira de Letras, representavam-no quase branco, a tez clara o pixaim amaciado. (DOS SANTOS, 1991, p. 69-71)

---

<sup>9</sup> Refiro-me aqui ao conceito de Umberto Eco segundo o qual o autor empírico indica o sujeito civil escritor, com nome e identidade, cujos dados biográficos às vezes são usados como meio de acesso aos significados de sua obra.

Completando o retrato mental e existencial de Machado, feito com as tintas do sarcasmo – também marcado por uma indisfarçável vontade de censura –, o artista Emílio Damiani, designado para ilustrar a obra de bolso, intensifica a passagem citada com uma caricatura do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) em que transpõe, em termos semióticos, a crítica maledicente realizada pelo historiador negro para o contato imediato que o receptor entretém com a informação visual. O demônio, como reza o adágio, está nos detalhes. Machado posa para o olhar cínico bebendo um copo de leite.



Do outro lado do corner, Lima Barreto, obviamente, goza da estima de Joel Rufino dos Santos. De acordo com o historiador, à diferença de Machado de Assis, Lima Barreto não foi um fujão, escolheu lutar contra o racismo, seja como escritor, seja como pessoa, cito:

Enquanto Machado de Assis driblava os obstáculos, na vida e na arte Lima Barreto sacrificava-se (e, por isso, certamente, odiava que o comparassem com o outro). Seus romances cheiram a povo, denunciam todas as formas evidentes e sutis de discriminação contra as pessoas de cor que se acotovelam no subúrbio, “refúgio dos

infelizes”. Ele próprio decide mudar-se para aquela parte abandonada da cidade, assumindo a identidade de preto e pobre. Ora, essa unidade entre a sua arte e a sua vida é que lhe confere a força de grande escritor. Machado de Assis fugiu, Lima Barreto assumiu. Duas opções sociais (e, no fundo, raciais) diferentes, duas estéticas distintas. (DOS SANTOS, 1991, p. 71-72)

O modo heroico como é retratado o autor do machadiano *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1917) – ficamos sabendo, por exemplo, que ele sacrifica-se indo viver junto ao seu povo no subúrbio, “refúgio dos infelizes” –, serve de base para a construção de uma imagem que o situa nas antípodas de Machado de Assis, e materializa um processo mais amplo que reitera a corrosiva disjunção a que são submetidos os escritores negros e que os impele a fazer uma escolha frente a duas opções falsamente inconciliáveis. O debate em torno ao conceito de literatura negra e a necessidade de sua consolidação ou caracterização se alimentam e, em alguma medida, também irrigam o questionável diálogo, o dilema “Machado de Assis x Lima Barreto”. Volto ao que escrevi linhas acima. Quando Luiza Lobo se pronuncia a propósito do livro de Domício Proença Filho, *Dionísio esfacelado (Quilombo dos Palmares)*, afirmando com alguma decepção que o poeta “resgata o tema pela racionalidade, sem recuperar a paixão”; ou, ainda, quando a ensaísta ajuíza que a perfeição técnica dos poemas de Stella Leonardos não supre a falta de identificação com a causa negra em seu livro *Cancioneiro da Abolição*, entendo que Lobo dá a sua colaboração para a sustentação da dicotomia proposta por Joel Rufino dos Santos entre os dois romancistas negros.

Em perspectiva menos irônica do que intolerante, Joel Rufino dos Santos propõe a sua pequena fenomenologia, não propriamente da literatura negra, mas do verdadeiro escritor negro (autoria negra?). Lima Barreto representa o paradigma estético e moral: literatura com budum, que cheira a povo e denuncia todas as formas de discriminação contra as pessoas negras; além do mais, a unidade entre a vida e a arte é essencial para conferir grandeza a esse escritor.

Machado de Assis serve como exemplo do falso escritor negro: literatura sem suor que entorta muito para o lado da Europa<sup>10</sup>; refinamento de linguagem; a razão organizando as emoções; o escape da afirmação da condição de negro na trama textual; sua vida vai para um lado enquanto sua literatura vai para o outro.

<sup>10</sup> Referência enviesada a Cruz e Sousa que, no poema em prosa *Emparedado*, escreve que os detratores da *persona* desse monólogo excruciante o criticavam porque “seu temperamento entortava muito para o lado da África”.

A descrição dessa dicotomia pode parecer um pouco excessiva. Ainda que ela não seja defendida com todas as letras pelos envolvidos, pois, ao fim e ao cabo, o valor da liberdade artística é sempre saudado de forma vigorosa, sua vigência persiste como um baixo contínuo. Parece que não está ali, mas infelizmente está. Reiterada à boca pequena, sussurrada obliquamente, ou aflorando repentina como um ato-falho, a dicotomia entre (sirvam esses termos por enquanto) a afirmação da forma *versus* a afirmação negra de si – em situação de forças inconciliáveis, quase como uma variante do princípio do terceiro excluído – continua sendo nutrida. É como se ambas não pudessem ser simultaneamente assumidas ao conceito de literatura negra, sob pena de o conceito fazer água. Uma delas tem que ser falsa.

Em *O negro escrito*, obra em que Oswaldo de Camargo – teórico orgânico e entusiasta, *par excellence*, de uma literatura negra competente, porém convencional – traça um painel diacrônico sobre a presença do negro na literatura brasileira, é possível identificar a reencenação – uma variação – da renitente alegoria Machado x Barreto, porém, agora, os termos são outros: experimentalismos x fala negro-poética. Analisando o trabalho de escritores negros contemporâneos, Camargo escreve o seguinte quando chega o momento de enfrentar o projeto poético de Arnaldo Xavier

Para nós o melhor de Arnaldo Xavier ainda está em *Contramão*, poemas, coletânea de Edições Pindaíba/Poesias Populares, SP, 1978. A sua transição de poemas como *São Pálido* para os de *Rosa da Recvsa*, livro solitário de Arnaldo, não revelou ter o poeta percorrido o caminho de conseguir falar negro-poeticamente com os grafismos e signos até o momento escolhidos. *Rosa da Recvsa* (1982) é pura curiosidade. [...]

Arnaldo Xavier, poeta de quem se está esperando muito como um inovador, mas que parece não ter achado ainda a fórmula que não anule o seu passado com os “experimentalismos” iniciados no Grupo Pindaíba, desaguados na feitura de *Rosa da Recvsa*. Espera-se de Arnaldo que se insira, “claro e negro”, na corrente de poetas onde já estão instalados Solano Trindade, Carlos Assunção, Oliveira Silveira, Adão Ventura, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, Cuti, Éle Semog, por exemplo. (CAMARGO, 1987, P. 103)

Os contrários supostamente inconciliáveis são nomeados sem rodeios no apontamento do estudioso: o chamamento para falar negro-poeticamente indo de encontro à composição com grafismos e signos (a poesia visual); a insistência com os experimentalismos em detrimento da importância de se inserir claro e negro numa sorte de panteão onde se abrigam poetas e escritores que estariam, ao mesmo tempo, inventando e consolidando a literatura negra brasileira. Oswaldo acreditava que o

envolvimento de Arnaldo Xavier com as poéticas de vanguarda, além de resultar em criações que não passavam de pura curiosidade, o afastava da conquista de uma voz negra própria. Contudo, Arnaldo não cede ao convite para assumir uma dicção “clara e negra”, jogo de palavras por meio do qual Oswaldo de Camargo encarece, como valores necessários, a comunicabilidade e o compromisso com a consciência negra. A autoridade de escritor e intelectual negro histórico, que com justeza não pode ser negada a Camargo, bem como seus competentes escritos de prospecção e avaliação crítico-estilística dessa literatura, não afastaram Arnaldo do seu projeto disruptivo. No entanto, essa concepção de que a literatura negra tem por base as duas premissas propostas por Camargo: (1) a comunicabilidade do texto e (2) o compromisso com a afirmação da identidade negra, continuou sendo absorvida e observada fielmente pelas pesquisas e pelos estudos subsequentes dedicados à autoria negra.



### A função social da literatura negra e poemas exemplares do conceito

Não resta dúvida de que a defesa da função social da poesia ou da literatura, a partir de uma perspectiva deontológica, serve de régua modeladora para uma parte expressiva dessa produção que aqui é objeto de análise. Essa função ou finalidade social como que se substancia nas duas premissas apresentadas no capítulo anterior: (1) a comunicabilidade do texto e (2) o compromisso com a afirmação da identidade (ou consciência) negra. Com efeito, o esforço de desvelamento da vertente negra “que caminha na contracorrente das normas ainda vigentes do circuito literário” (DUARTE, 2011, p. 10) indica que os escritores e escritoras mais representativos assumem, “no gesto da escrita, sua cor e história” (DUARTE, 2011, p. 10). Vejamos a propósito o seguinte depoimento:

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 se assumir negro. (DUARTE, 2011, p. 10)

A definição acima, de Ironides Rodrigues – em depoimento à Luiza Lobo –, é bastante eloquente com relação ao papel a ser cumprido por essa literatura. E a função a que se destina tende a estabelecer os limites ou o alcance do conceito; sua máxima seria: a finalidade da coisa diz o que a coisa é. Ironides propõe que o escritor tem o dever de assumir-se como negro. Todavia, o depoente parece não dar tanta importância a uma pergunta que segue embutida em sua definição, qual seja, o que quer dizer, afinal de contas, a locução *ser negro*? Embora seja possível transpor a questão para o campo filosófico, isto é, imaginando as condições de possibilidade em vista de se propor, em relação ao negro, uma caracterização ontológica própria, o que de fato está em causa em sua argumentação é principalmente abordar a experiência histórica, social e empírica das pessoas negras no Brasil. O que significa ser/existir enquanto negro ou como se dá a existência do negro sob tais circunstâncias? Em *Eclipse*, Carlos Assumpção canta as impossibilidades/possibilidades de ser do negro brasileiro:

Olho no espelho  
E não me vejo  
Não sou eu  
Quem está lá

Senhores  
Quero de volta  
Os meus tambores  
Quero de volta  
Os meus orixás

Quero de volta  
Meu Pai Olorum  
Em seu esplendor sem par  
Quero de volta  
O meu modo de viver  
Quero de volta  
As minhas asas negras e belas  
Com que costumava voar

O meu modo de viver  
Quero de volta  
As minhas asas negras e belas  
Com que costumava voar

Quero de volta  
O meu modo de viver  
Quero de volta  
As minhas asas negras e belas  
Com que costumava voar

Em seu esplendor sem par  
Quero de volta  
O meu modo de viver  
Quero de volta  
As minhas asas negras e belas  
Com que costumava voar

Meu Pai Olorum  
Em seu esplendor sem par  
Quero de volta  
O meu modo de viver  
Quero de volta  
As minhas asas negras e belas  
Com que costumava voar  
Olho no espelho  
E não me vejo  
Não sou eu  
Quem lá está  
Séculos de destruição  
Sobre os ombros cansados  
Estou eu a carregar  
Confuso sem norte sem rumo  
Perdido de mim mesmo  
Aqui neste lado do mar  
Um dia no entanto senhores  
Eu hei de me reencontrar. (ASSUMPCÃO, 2020, p. 30)

Em seu poema, Carlos Assumpção não despreza de todo o gesto especulativo em relação a esse *ser negro*. O poeta vasculha os escombros de uma identidade enquanto aspiração, pois a par do desejo de se reencontrar – afinal, ele se percebe perdido de si mesmo – posso presumir a aventura da invenção de um *ser negro*. Em outras palavras, mais do que uma volta a um estado genuíno, o existir negro se plasmaria por meio de um devir, teria relação com um vir-a-ser. No ser negro supostamente estável interessaria um instável vir-a-ser negro. Para Ironides Rodrigues, defender a função social da literatura negra soa quase como uma redundância. O enunciado *literatura negra* comportaria em si mesmo a justificação sem mais de uma função social. A convicção de que essa literatura, enquanto porta-voz do existir negro, teria por norte ou estaria circunscrita à discussão de problemas como religião, sociedade e racismo – problemas que, aliás, podem ser objeto de escrutínio de qualquer outro grupo étnico –, parece sugerir que seu campo de disputa conceitual é o mesmo em que atuam, por exemplo, as ciências sociais.

Não se trata de defender que a literatura, segundo uma concepção convencional, não está autorizada a falar deste ou daquele *parti pris* ou deste ou daquele assunto. O que acontece é que a eleição de tópicos tão factuais a serem investigados pressupõe o alcance de resultados ou de resoluções mais concretos. Admitir que determinada experiência discursiva tem ou deve cumprir uma função social, acarreta esse tipo de consequência. Na medida em que ela passa a ser instrumentalizada e otimizada de maneira a levar a cabo essa função em especial, me sinto à vontade para afirmar então que a literatura negra se caracteriza por assumir uma estética consequencialista. Isto é, através de expedientes retóricos – e, até mesmo, estético-formais – de convencimento, os textos negros cumpririam uma finalidade estritamente conscientizadora, isto é, visam a um resultado prático.

A postagem-imagem extraída da página oficial da escritora Conceição Evaristo é bastante esclarecedora a respeito do propósito transformador que se reivindica para a literatura negra. Embora Evaristo se refira a um aspecto que seria específico da escrita da mulher negra, suas afirmações revelam-se como a sinédoque de uma promessa em relação a qual o conjunto dessa produção se sente bem ajustado. A função do incômodo, a vontade de perturbação do sono da Casa-Grande, no que diz respeito ao racismo antinegro, são os imperativos desses percursos literários negros. O papel iluminador através do *escurecimento* do problema.



Assim, sob o escrutínio dessa produção, o cânone da literatura brasileira começa a ser reescrito do ponto de vista dos imperativos políticos e culturais dos negros. Sua eficiência estética, por assim dizer, seria decorrência do seu alcance conscientizador, revolucionário e transformador. Tal estado de coisas, não restrito ao nosso espaço histórico-cultural, mas análogo a ele, permite a Homi K. Bhabha afirmar o seguinte: “Cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas”. Paradoxalmente as *culturas nacionais* e sua pretensão de reconhecimento consensual, acabam se revelando menos insuficientes do que intolerantes ao dissenso devido a esse receio de esgarçamento da homogeneidade que, de algum modo, parece estar em jogo quando uma voz se propõe a defender uma literatura que se predica negra; trata-se do rompimento de um longo pacto; uma fissura num acordo que, de tão remoto, afastou de nossas vistas sua total unilateralidade.

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, raça, feminismo... (Bhabha, 2013, p. 26-27)

Podemos acrescentar que, no caso da literatura negra, além desse *afeto político* talvez fosse preciso reivindicar com igual ênfase outro modo de identificação: o *afeto estético*, uma vez que o conceito de arte é inseparável do de literatura. Porém, ao contrário das implicações políticas na trama dos textos, a afeição estética – em sentido

que não se restrinja ao meramente ornamental – às vezes parece exigir mais justificativas para ser considerada como relevante no processo de interpretação dos textos negros ou escritos por pessoas negras. É como se o arraigamento do racismo sistêmico na formação brasileira e a necessidade de sua revogação ou superação utópico-revolucionária, indicassem tanto a intérpretes como a escritores negros que qualquer outra preocupação que pudesse desviá-los do problema mereceria menos sua suspeita do que seu desdém. O que parece ser entronizado nessa situação é uma relação de intransigência entre esses afetos, onde em alguns casos é possível, inclusive, flagrar o escritor tendo que fazer uma escolha entre o político e o estético.

De outra parte, a tragédia do racismo não pode ser enfrentada de um modo edulcorado ou com luvas de pelica e, ao mesmo tempo, é preciso não lançar por terra certa autonomia conquistada pelo poema em relação ao objeto. Ainda assim, o imperativo da luta antirracista, como uma espécie de beleza moral a inspirar todos envolvidos, fala mais alto. Há um objetivo maior a ser atingido, pois como canta Esmeralda Ribeiro nesse excerto de *Serão sempre as terras do Senhor?*

Um dia, quem sabe,  
depois dos 300, 400, 1000 anos de Palmares  
gestaremos novos Zumbis, Acotirenes  
para redesenhar  
a Nação  
e talvez do rubro solo  
verdes frutos surgirão. (DUARTE, 2011, p. 277)

Com efeito, esse *afeto político* sustenta a supremacia do critério temático que tem sido a ferramenta mais corriqueiramente usada no enfrentamento de tal produção. Por outro lado, é possível reivindicar uma efetiva e singular estética à literatura negra? Que tipo de “estética” serviria de plataforma à literatura sancionada? A literatura sancionada se estabelece sobre uma *estética branca*? Se há uma *estética negra*, deve haver outra que seja *branca*. Oswaldo de Camargo em depoimento a Eduardo de Assis Duarte é instado a responder a seguinte questão: “Existiriam (...) marcas específicas de uma estética literária branca e uma estética literária negra? De uma poesia branca e de uma poesia negra?” (DUARTE, 2011, p. 40). Com a palavra Oswaldo de Camargo:

Isso é interessante. É a mesma pergunta que se faz quando se indaga o que é literatura negra, eu vou à sua pergunta. No meu ver, a literatura negra se realiza quando o autor, voltando-se para a sua pessoa e sua vida como autor de origem negra, escreve em torno dessa experiência específica. Dois Dados: ele é negro, ele voltou-se para dentro de si

mesmo, olhando-se, e ele vai se referir a essa experiência de que só ele é dono. Naturalmente, essa experiência dele, para ser literatura, tem que ser sancionada pelas normas que definem uma literatura. (DUARTE, 2011, p. 40)

O autor de *O carro do êxito* (1972) parece ter se esquivado de apresentar em sua resposta as marcas específicas de uma estética literária branca. Entretanto, de maneira indireta, Camargo, se não oferece um caminho bem pavimentado para seguirmos no encaço da imagem dessa literatura branca, ao menos indica uma sinuosa vereda que, com alguma ironia, serve de acesso ao problema. Numa espécie de espelhismo em negativo (no sentido em que nos referimos a números negativos) ou num tipo de jogo retórico em que a coisa é realçada por sua ausência, o poeta dissipa, pelas brechas de sua definição sobre uma estética literária negra, as marcas ou os estilemas da branquitude. Se, como aventa Camargo, “a literatura negra se realiza quando o autor, voltando-se para a sua pessoa e sua vida como autor de origem negra, escreve em torno dessa experiência específica”, então seria razoável conjecturar que a literatura branca se serviria dos mesmos pressupostos, isto é, o autor faria uma inspeção interna na perspectiva de se reconhecer como pessoa branca e a partir disso escreveria a respeito dessa experiência específica. Contudo, pessoas brancas não costumam se reconhecer como grupo étnico-racial. Por extensão o escritor branco não conjectura encarnar seu *ego-scriptor* numa pessoa de origem branca e ao escrever sobre sua experiência específica se sente convicto de escrever sobre uma experiência universal e generalizável. Portanto, o escritor branco não se predica branco, nem se volta para dentro de si mesmo com o intuito de se deixar marcar racialmente. Dissímulo, olhando-se apenas narcisicamente, ele pouco se refere a essa experiência, já que julga não ser o dono dela. Como se fora um ator, sua personalidade é ofertada e generalizada a toda audiência. O ator-escritor branco se comporta como um simples veículo, um cavalo, um médium do universal; universal que, por uma infeliz ou feliz coincidência, tem a sua cor.

Benedita Damasceno reconhece as grandes dificuldades e divergências implicadas no esforço de estabelecimento dessas supostas estéticas branca e negra, talvez seja impossível mesmo caracterizá-las. De qualquer modo, a pesquisadora conclui que, não obstante o impasse, “há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos” (*apud* DUARTE, 2011, p. 378). Damasceno, neste passo, está considerando o conceito de literatura negra a partir da

tensão entre uma literatura feita por negros e outra votada à tópica afro-brasileira que, em tese, pode ser levada a efeito por escritores brancos. Em tal situação, segundo o argumento da autora, seria possível identificar dessemelhanças, mas, insisto, elas indicariam que as respectivas escrituras teriam estéticas próprias?

Processos culturais e ideológicos estão na base da crença de que os escritos produzidos por negros e os escritos produzidos por brancos têm estéticas próprias. Isto quer dizer que as diferenças possíveis não se explicam por motivos inatos, raciais ou genéticos. Discussões atinentes à musicologia contemporânea enfrentam problema semelhante quando se trata de considerar as diferenças entre a música negra ou de matriz africana e a música europeia. Sobre esse tópico, o pesquisador, músico e escritor Spirito Santo faz algumas análises valiosas<sup>11</sup> a partir das quais citarei um par de trechos extraídos de seu artigo com o objetivo de relacioná-los ao campo da literatura negra e suas possibilidades expressivas. O pesquisador afirma que em alguns círculos da musicologia acadêmica mais convencional persiste nas entrelinhas do seu discurso classificatório

um preconceito sutil, mas recorrente no Brasil, referente aos negros e sua música, baseando-se numa hierarquização etnológica absurda, segundo a qual estruturas musicais organizadas com instrumentos melódicos ou harmônicos (a música europeia como eixo e parâmetro), seriam, culturalmente superiores. (SANTO, 2022)

Para o músico e teórico, esse pensamento preconceituoso, parte de premissas inconsistentes, pois parece se recusar a reconhecer a existência de formações instrumentais de tipo polifônico ou sinfônico também em culturas não europeias. A experiência do colonialismo se acha na base dessa falaciosa hierarquização cultural que tenta apagar a rica tradição de instrumentos musicais fabricados na África. A importância da percussão nas culturas africanas é inegável, mas ela não é absoluta a ponto de varrer do seu horizonte expressivo a sensibilidade e o conhecimento polifônicos e melódicos que, vale reforçar, não são exclusivos da cultura europeia. Na diáspora, os negros em condição escrava foram forçados a criar ou reinventar *ex nihilo*, tanto a existência objetiva, quanto os estados sensíveis. Essas excruciantes e limitadas condições materiais explicariam a opção e o predomínio dos instrumentos de percussão na cultura afro-brasileira. As possibilidades de fabricação de tambores estavam mais ao

---

<sup>11</sup> Artigo inédito submetido a periódico, mas que o autor gentilmente me autorizou a usar como referência.

alcance dos negros escravizados. Segundo Spirito Santo, esses dados históricos, relativamente conhecidos, que ajudam a desfazer certos essencialismos ligados à representação da condição negra se chocam, no entanto, com crenças de acordo com as quais o uso dos tambores indica

um traço atávico, uma condição musical limitadora do africano em detrimento do uso de instrumentos melódicos ou harmônicos mais “complexos”, como se isso fosse uma prerrogativa inata, “racial” ou “genética” (sintoma de primitivismo biológico, portanto) ideia que, como vimos não faz mais nenhum sentido hoje em dia, senão no campo do eugenismo eurocêntrico do vetusto século 19, que sobrevive incrustado como craca em algumas teorias “modernas” sobre o tema no Brasil, como fantasmas epistêmicos. (SANTO, 2022)

Se há uma estética negra – e o mesmo vale para uma estética branca – não se segue disso que seus traços sejam resultantes de uma ancestralidade cerrada sobre si mesma. Em outras palavras, o caráter rítmico, por exemplo, que se atribui facilmente às capacidades criativas do negro, sabe a uma impressão indelével – a partir de determinações ideológicas – aplicada à sua alma, ao seu jeito de corpo. A estética negra, independentemente da linguagem usada, seria uma floração espontânea, algo cuja explicação tende a sucumbir frente ao *pathos* da música e do festejado poder sedutor da ginga. Uma retórica do transe sentimental. Sua consecução e sua manifestação se dariam à revelia da racionalidade compositiva e da intencionalidade formal – elementos relacionados habitualmente a valores estéticos branco-europeus. Em detrimento do apuro técnico, do viés concreto-cabralino e dos grafismos sem intenção alfabética, prevalece a simpleza da emoção poética oriunda de sua unidade e compromisso com a identidade negra. A julgar pelos argumentos de alguns pesquisadores implicados no debate, esses são, grosso modo, os postulados vagamente estéticos de uma literatura negra escrita por afro-brasileiros.

Talvez eu tenha me detido além do necessário nesse tópico; se este for o caso que tenha servido ao menos para enfatizar o problema. Volto ao critério temático, aplicado à literatura negra, como essa espécie de insumo sobre o qual se sedimenta a função ou a finalidade social dos textos escritos por negras e negros.

É bastante razoável considerar que esse compromisso é menos essencial do que coextensivo aos escritos. No célebre ensaio *A função social da poesia*, T. S. Eliot afirma que “Cuando hablamos de la ‘función’ de algo es probable que estemos pensando en lo que ese algo *debería* hacer más que en lo que realmente hace o ha



hecho<sup>12</sup>” (ELIOT, 1959, p. 7). A ideia de coextensividade da função social, ou seja, de um predicado que seria circunstancial ou adjacente à atividade poético-literária leva Eliot a entender que é provável que se a grande poesia não exerceu nenhuma função social no passado, é improvável que venha a fazê-lo no futuro. Por meio de uma argumentação indutiva o autor de *The Waste land* (1922) descreve uma mera probabilidade. Nada nos garante que no futuro a função social da poesia – ou da grande poesia, como prefere Eliot – não seja encarecida ou até mesmo cobrada. Na verdade, o que estamos observando é uma forte tendência, por parte expressiva da literatura feita agora, por um compromisso com causas políticas, sejam elas sociais, raciais ou, inclusive, referentes às questões de gênero. Talvez seja mesmo esse desdém contemporâneo com relação a uma visão grandiosa da poesia, esposada pelo clássico modernista, que acabe por trazê-la mais para perto do território sociopolítico e histórico-cultural.

Por isso mesmo, e a contrapelo da visada eliotiana, uma parte da produção literária negra poderia tomar como sua e sem grande esforço, por exemplo, a concepção de Décio Pignatari segundo a qual a criação poética “ajuda a fundar culturas inteiras” (PIGNATARI, 2004, p. 10). Pignatari apresenta exemplos eloquentes dessa função quase épica de constituição das identidades – conquanto se revelem negociadas e provisórias –, sejam étnicas, sejam nacionais, alcançadas por meio do canto e da narração, escreve ele: “Não dá pra entender a cultura portuguesa sem Camões; a inglesa sem Shakespeare; a italiana sem Dante; a alemã sem Goethe; a grega sem Homero; a irlandesa sem Joyce” (PIGNATARI, 2004, P. 10). Por isso mesmo, e *a posteriori*, Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Lima Barreto, Pixinguinha, entre outros, teriam cumprido uma análoga função de engendramento de um pensamento e de um modo de ser negro, em suma, pavimentariam o caminho para a formação de uma cultura negra. Em alguma medida, o poema *Mahin Amanhã*, de Miriam Alves, é exemplar a propósito do que estou trazendo para a discussão:

Ouve-se nos cantos a conspiração  
vozes baixas sussurram frases precisas  
escorre nos becos a lâmina das adagas  
Multidão tropeça nas pedras  
Revolta  
há revoada de pássaros

---

<sup>12</sup> Trad.: “Quando falamos sobre a ‘função’ de algo, provavelmente estamos pensando no que esse algo deveria fazer mais do que o que realmente faz ou fez”.

sussurro, sussurro:  
 “é amanhã, é amanhã.  
 Mahin falou, é amanha”  
 A cidade toda se prepara  
 Malês  
 bantus  
 geges  
 nagôs  
 vestes coloridas resguardam esperanças  
 aguardam a luta  
 Arma-se a grande derrubada branca  
 a luta é tramada na língua dos Orixás  
 é aminhã, aminhã”  
 sussuram  
 Malês  
 bantus  
 geges  
 nagôs  
 “é aminhã, Luiza Mahin falô” (DUARTE, 2011, p. 87)

A função social pode, portanto, servir como um dos traços distintivos do conceito de literatura negra; ela se destinaria à consecução de algo, obedeceria a um determinado imperativo: “vestes coloridas resguardam esperanças/ aguardam a luta”. A construção de uma *consciência negra* – e a categoria da *negritude*, encenada e reencenada um pouco às pressas, é a sua bandeira-clichê – talvez seja o grande imperativo dessa produção em seus primeiros movimentos. Por outro lado, revelando que nem tudo é tão colaborativo ou nem todos trilham o mesmo caminho no mapa da literatura negra, Oswaldo de Camargo interpõe uma objeção e se apresenta como um escritor que não simpatiza com a ideia de negritude. Em *Crítica sem juízo* há uma passagem onde Luiza Lobo faz referência ao conto *Negrícia* – incluído em *O carro do êxito* (1972) –, nessa narrativa um dos personagens pergunta a respeito de outrem: “Onde anda o pensamento dele? E a ‘negrícia’ dele?”. De acordo com Lobo, a pergunta apela à

capacidade de luta, rebeldia do personagem. O termo inspirou o grupo do mesmo nome, no Rio. O autor o propõe como uma alternativa para o termo “negritude”, criado por Aimé Césaire e Léopold Senghor por volta de 1934, em Paris (...) Camargo definia “negritude” como excessivamente carregada de sacrifício, escravidão, sofrimento, inferioridade; “negrícia” era algo muito mais essencial, afirmativo. (LOBO, 1993, p. 165)

A substituição proposta por Camargo soa meramente nominal; uma espécie de aclimação do conceito. O gesto de desacordo é importante, mas o termo *negrícia*,

enquanto metáfora alternativa, acaba cumprindo função análoga àquela que se tem em mente quando o termo *negritude* aparece nos discursos afirmativos da identidade. De todo modo serve, ainda que de forma tímida, como refração, desvio da norma.

Para Zilá Bernd a chance de revisão crítica da História, a partir do ponto de vista do negro – independentemente de sua escolha ser pela negrícia brasileira ou pela negritude francesa –, pressupõe a conquista da “posição de sujeito da enunciação” (BERND, 1988, p.77) através de suas experiências escriturais. Um eu enunciador que se autodeclara negro a traduzir-se na edificação de um “espaço privilegiado da manifestação da subjetividade” (BERND, 1988, p.77), que seria o poema negro refletindo “o trânsito da alienação à conscientização” (BERND, 1988, p.77). Bernd, contudo, entende que o *eu lírico* negro [grifo da autora] não se reduz “à reivindicação de um mero reconhecimento” (BERND, 1988, p.77), ele corresponde a “um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio” (BERND, 1988, p.77).

Domício Proença Filho, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras, considera o conceito articulando sua argumentação por meio de duas sendas distintas, vejamos como ele as formula:

Em sentido restrito, pode-se considerar *negra* uma literatura feita por negro ou descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracterizam por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural.

Em sentido amplo, nomeia a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões específicas da condição do negro ou dos descendentes de negros, enquanto grupo étnico culturalmente singularizado. (BERND, 1992, p. 7)

Num determinado sentido, literatura negra é aquela produzida por um sujeito que se assume negro e que ao mesmo tempo evoca em sua aventura textual um contexto histórico e sociopolítico que se projeta sobre – e também tensiona – as particularidades culturais desse grupo étnico. Em outro sentido, segundo Proença, trata-se de uma arte literária disponível a quem quer que, independentemente da cor, se interesse pela singular experiência cultural que os descendentes de africanos levaram a efeito no Brasil. De um lado como de outro, essa produção não se constitui a partir de algo imanente ao seu construto discursivo. Seja enquanto texto de autoria negra, seja enquanto tema ou assunto a ser explorado – literatura *negrista* –, talvez como divertimento intelectual, persiste a concepção de que a literatura negra cumpre a função

estrita e típica do conceito de *signo* e em sua acepção semiótica mais limitada, a saber: é algo cuja existência se reduz a apontar para alguma coisa presente no mundo, para algo que lhe é exterior; ela depende inteiramente do objeto a que se refere, do objeto que precisa ser reportado ao leitor.

Como transformar a literatura negra, essa espécie de *signo-para*<sup>13</sup> – no sentido em que, grosso modo, aborda o racismo, por exemplo, sob um prisma mais linear e previsível –, em *signo-de*, em signo de si mesmo ou em signo que chama atenção para si mesmo? Arnaldo Xavier em sua defesa, em alguma meditação utópica, de um texto transgressivo, inventivo, advogou em causa de uma literatura que fosse estética e formalmente negra, uma literatura feita por negros cujos experimentos de linguagem não acarretassem como consequência natural o sequestro de sua relevância revolucionária. Xavier vislumbrou essas possibilidades em especial na dimensão visual e paratática da arte africana e suas atualizações nos territórios da diáspora, mas sem se recusar a aproximá-la de outras matrizes culturais vincadas pela visualidade, descartando assim a presunção de fidelidade a um essencialismo autoindulgente. Cito trecho de seu ensaio-manifesto em que se percebe, num só parágrafo, lado a lado, sua vocação para a inovação e sua indisposição para com o passadismo, que pode rondar de perto, inclusive, os gestos da revolta negra:

---

<sup>13</sup> Talvez a aproximação feita entre o conceito de *signo-para* e literatura negra, na perspectiva de que um compromisso com as causas históricas negras praticamente a define, seja um pouco arriscada. Entretanto, o trecho a seguir extraído de *O que é comunicação poética* de Décio Pignatari, me parece que ajuda a entender o que pretendo com essa relação. Décio se avizinha assim da definição de *signo-para*:

No sistema lógico-discursivo, há uma forma privilegiada de organizar as sentenças: é a subordinação ou *hipotaxe*, que divide o discurso em partes (oração principal, orações subordinadas, etc). A hipotaxe e o *signo-para* se dão muito bem.

Um poeta um tanto mais lógico poderia escrever:

*Os girassóis amarelos resistem*

Manuel Bandeira escreveu:

*Os girassóis  
amarelo  
resistem*

Eliminando um “s”, substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizesse duas tomadas de cinema: 1ª em plano médio, os girassóis; 2ª corte para *close* ou a câmera aproximando-se em *close-up*: o amarelo tomando conta da tela toda. (PIGNATARI, 2004, p. 48)

Minha percepção a respeito de parcela bastante representativa da produção literária negra – consolidando assim uma tendência – é a de que prevalece um comportamento “um tanto mais lógico” ou convencional com a linguagem.

A multiconografia Negra – inclusive – responsável pela mudança de rota da pintura moderna, com correspondentes repercussões na literatura, no teatro e no cinema, não tem ressoado nos Textos Negros. Assim, torço o nariz para propostas beletristas e monarquistas do poeta Eduardo de Oliveira em dar hino, bandeira e outros adereços armoriais ao Movimento Negro. (DUARTE, 2011, P. 211)

Nesta passagem de *Dha lamba à qvizila – a busca dhe hvma expressão literária negra*, Arnaldo Xavier, ao lamentar o quase nulo aproveitamento das poéticas pansemióticas de extração africana nos textos negros – elementos que poderiam servir de nutrimento para uma literatura mais inventiva –, sugere que tal lacuna corre o risco de ser preenchida por realizações literárias convencionais, cosméticas e sem a menor inquietação expressiva. Eduardo de Oliveira (1926-2012), objeto de sua invectiva, foi um poeta e político negro bastante celebrado à época. Sua produção revela um escritor empenhado na criação de uma poesia notoriamente retrô e de cunho bastante oficialesco. Para o aborrecimento de Xavier, Eduardo de Oliveira de fato escreveu o seu *Hino à Negritude*<sup>14</sup>. À guisa de registro cito apenas a primeira estrofe da peça laudatória:

Sob o céu cor de anil das Américas  
 Hoje se ergue um soberbo perfil  
 É uma imagem de luz  
 Que em verdade traduz  
 A história do negro no Brasil  
 Este povo em passadas intrépidas  
 Entre os povos valentes se impôs  
 Com a fúria dos leões  
 Rebentando grilhões  
 Aos tiranos se contrapôs  
 Ergue a tocha no alto da glória  
 Quem, herói, nos combates, se fez  
 Pois que as páginas da História  
 São galardões aos negros de altivez  
 [...]

Os versos soam tão naturais e propulsores de emoção quanto esses animais que acabaram de passar pelas mãos de um exímio taxidermista. Contra os simulacros de poemas, não importando a justeza moral e política que eventualmente carreguem em sua organização interna, a (anti)estética arnaldiana propõe

A necessidade de uma manifestação contraestilística, nascida de um posicionamento político a partir da reflexão de onde emprestamos: A Natureza do Conteúdo. A Estrutura Formal. A Compleição Rítmica. A

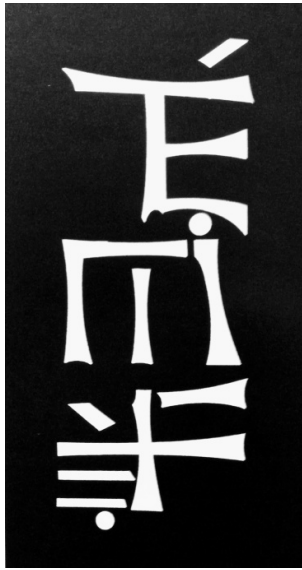
<sup>14</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/agora-e-oficial-o-brasil-tem-hino-a-negritude/>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

Disposição repertorial. As Nuances da Narrativa. A Delineação de Personagens. A Construção Silogística & a Chave de Ouro do poema. (DUARTE, 2011, P. 211)

O posicionamento político proposto por Arnaldo Xavier se atualiza e se presentifica sempre em instáveis e provisórios termos estéticos, já que ele não se dá por satisfeito em apenas rever o acervo, Xavier precisa revirá-lo. A forma, ágil como o seu próprio pensamento, se converte em uma função dos sentidos. Os objetos de sua criação inauguram e exaurem procedimentos de linguagem. Sua poesia verbal e não-verbal pode ser examinada não só no que diz respeito à estranheza das transgressões operadas por ela no *corpus* do sistema literário da tradição negra. Dentro de uma rotina de rupturas inaugurada pelo alto modernismo e que, desde então, parece ter se constituído no cânone da contemporaneidade, o que Arnaldo Xavier injeta de novo em tal corrente sanguínea? Esse é um ponto crucial. Por outro lado, um exame desse tipo permite que se compreenda também um pouco do caráter e das imposturas tanto do sistema literário sancionado, quanto da vertente negra que aos poucos nele se insere. Pois os modelos formais e os pressupostos de prestigiamento de ambos os sistemas suportaram e ainda suportam, com relação às transgressões de Arnaldo, uma atitude, no mínimo, defensiva. Fechando esse capítulo, oferto aos leitores um *orikai* do poeta, operação intersemiótica que ele definiu como uma “Transgressão poética: sequestro do ‘gesto’ do ideograma chinês um ORIKAI = ORIKI + HAIKAI / *t’emi fě* (yoruba) = eu te amo”.<sup>15</sup>

---

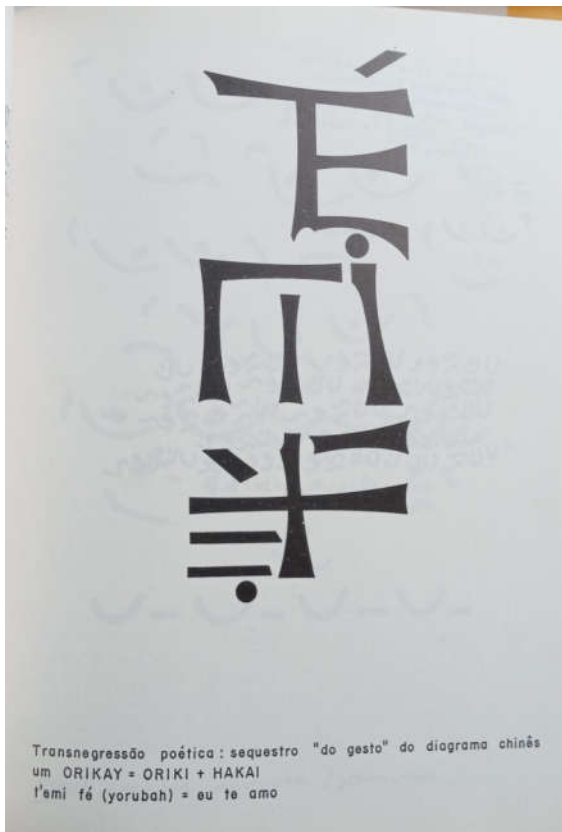
<sup>15</sup> Poema visual publicado pela primeira vez em *Dichtungsring: Zeitschrift für Literatur*, nº 20, Bonn, 1991 e, ainda, na *Revista Invenção do Brasil*, SP/DF/Salvador, ano 2000. Posteriormente também estampado em *Bric a Brac – 2022 o pau-brasil sangra*, edição especial, junho de 2022, Belo Horizonte. Tudo indica que o conceito de transgressão tenha aparecido pela primeira vez na nota ao poema visual e em interação com uma concepção de tradução.



Titelgrafik: Ronaldo Tutuca – *palavras encapeladas/wortgekrausel*  
 Rückencover: eje winter – "fieleicht"

**Impressum:**

Redaktion: K. Alfons Knauth, Barbara Musial, RUB-Gruppe (Ingo Kottmayer,  
 Dieter Pougin, Wolfgang Sprenger), eje winter  
 Mitarbeiter: Wladimir Kryszinski, Darko Suvin (Montréal)  
 Redaktionsadresse: Romanisches Seminar c/o K. Alfons Knauth,  
 Universitätsstr. 150, W-4630 Bochum 1  
 Layout + Satz: Gerd Willée  
 Texterfassung: Sabine Hammerstein  
 Druck: Richard Schwarzbald, Witterschlick b. Bonn  
 Copyright: bei den Autoren  
 Bezugspreis: 10 DM Einzelheft, 15 DM Jahresabonnement (2 Hefte)  
 Bankverbindung: Deutsche Bank Bonn (BLZ 380 700 59), Kto.-Nr. 0376111/01  
 ISSN 0724-6412



Transgressão poética: sequestro "do gesto" do diagrama chinês  
 um ORIKAY = ORIKI + HAKAI  
 l'emi fé (yorubá) = eu te amo





***Ori or not ori: Arnaldo Xavier***

Com o mesmo apetite polêmico-crítico, Arnaldo Xavier, em *Dha lambda à qvizila – a busca dhe hvma expressão literária negra*, enfrenta o sistema literário sancionado em relação ao qual a produção escrita negra se insurge com o fito de afirmar sua diferença, pois como afirma Eduardo de Assis Duarte “a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva” (DUARTE, 2011, p. 394). Todavia, o poeta de vanguarda fará tanto a crítica intramuros dessa tradição projetada no presente – porque ele não se satisfaz com o reconhecimento da diferença através de um *eu lírico* negro, nem com a simples denúncia – quanto apresentará questionamentos ao constructo formativo e valorativo que aprendemos a chamar de Literatura Brasileira, com a concessão das maiúsculas. *Dha lambda à qvizila*, é preciso dizer, se revela como um texto híbrido: mescla de ensaio e manifesto; atrito entre excursos de índole tanto filosófica, quanto sociológica; diatribe e gravidade; pensar por conceitos, interpelar por trocadilhos. O raciocínio de Arnaldo se materializa num texto em que o esforço interpretativo está comprometido com o analógico, pois elege a paronomásia e o paródico como eixos de um discurso crítico nada normativo. Qualquer tentativa de exposição do conteúdo de *Dha lambda à qvizila*, ensaio que é o refratário às convenções do pensamento linear, precisa ser conciliada com as imagens e os compósitos verbais constitutivos de sua forma discursiva ou literária.

No ensaio em questão, Arnaldo Xavier começa sua argumentação analisando os significados implicados na noção mais geral de *cultura brasileira* e a partir daí alcançará o campo específico da literatura e suas formas de prestígio, bem como de exclusão ou silenciamento. É fundamental ressaltar que o poeta aborda a concepção consagrada de cultura brasileira sob a ótica dos transe raciais sedimentados pela experiência colonial, razão pela qual usa como epígrafe ao seu ensaio essas asserções de Frantz Fanon: “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro se comporta de modo diverso com um branco e com outro negro.” (FANON, 2020, p. 31)

Após a epígrafe, Arnaldo prossegue:

Não é necessário muito malabarismo ou pretensão teórica para se demonstrar: que a “legal” e reconhecida “cultura brasileira” é elitista e de procedência dependente. (...) Na tentativa de inverter o eixo

metrópole/colônia e afirmar nacionalidade, quaisquer conteúdos e formas de brasilidade se estruturam através de uma repulsa orgânica do Negro & do Índio e da instalação de um parasitarismo espoliativo, sempre buscando sempre se identificar com o ‘mundo branco’ – mais notadamente norte-americano e europeu. (ALVES et al, 1987, p. 89)

A literatura brasileira, enquanto sinédoque ou como um tipo de emanção dessa cultura que Xavier define como sendo a base sobre a qual a invenção da identidade nacional vai coincidir com a reificação de um – nem tão velado – supremacismo branco, pratica, por sua vez, a mesma segregação relativa a quaisquer formas e conteúdos negros e indígenas. Considerando válidos os argumentos do poeta-crítico Arnaldo Xavier e fixando a atenção no campo da literatura, seria importante levantar a seguinte indagação (sem prejuízo de outras): como abordar a produção dos escritores negros na relação com um sistema literário que historicamente não lhes faculto o ingresso em sua dinâmica de consagrações?

No interior da questão há um conjunto de outros problemas. O primeiro deles pode ser apresentado por meio da seguinte pergunta: a literatura negra é uma linha auxiliar ou um *canto paralelo* ao cânone da literatura brasileira? Sirvo-me aqui de uma abordagem de Haroldo de Campos que, a partir de propostas de Marshall McLuhan, busca uma analogia generosa com a ideia de paródia como canto paralelo, no sentido em que *paródia*, desde que lida como “uma nova visão (...) seria um caminho que se desenvolve ao lado de outro caminho (*para hodos*)” (CAMPOS, 1981, p. 75). O foco de Haroldo de Campos é desvelar na dialética das transações intertextuais articuladas pela tradição uma outra tradição ou vertente identificada como plagiotrópica, que colocaria em cheque a dicotomia entre o próprio e o alheio. De acordo com uma visão mais tradicional ou convencional parece difícil reverter as acepções depreciativas relativamente ao que o senso comum entende por paródia. Ainda que soe forçada a livre etimologia imaginada por McLuhan que “faz derivar *paródia* de *hodós* (caminho), não de *odé* (ode, canto)” (CAMPOS, 1981, p. 75), é possível vislumbrar uma área semântica na qual a noção de literatura negra, embora sendo literatura, não ratifica, por outro lado, os valores constitutivos do sistema literário de caris eurocêntrico, tão prestigiado no jogo de forças formativo da cultura brasileira; portanto, a literatura negra, ao menos em tese, não seria uma linha auxiliar da literatura brasileira, mas uma espécie de tradução desobediente e crítica dessa formação. Ou dito à maneira de Arnaldo Xavier: “Daí porque a *ideia* de uma Literatura Negra no Brasil implica na *desidealização* da própria

sociedade brasileira, assim como está predisposta quanto a forma & conteúdo”. (ALVES et al, 1987, p. 89)

Em *O arco e a Arkhé*, Henrique Freitas, lançando outros dados e búzios críticos no aprofundamento da desidealização proposta por Arnaldo Xavier, estuda o conceito de *literatura-terreiro* enquanto *xirê*, isto é, termo que no candomblé significa *brincar* ou, ainda, momento ritual em que os filhos e filhas-de-santo cantam e dançam numa roda para os orixás. A literatura-terreiro cujas “rotações anti-teleológicas” (FREITAS, 2016, p.37) e sua marcação sincrônica se configuram, segundo Henrique Freitas, como

a pedra que Exu lança para fora do tempo linear da historiografia, da teoria e da crítica literárias hegemônicas afetando a *Arkhé* centrada em uma tradição etnologicêntrica e eurografocêntrica, sobre a qual se erigiu a literatura nacional no Brasil, para apontar para outra *Arkhé* mais aberta, [...] multimodal, que amplia os sentidos do que compreendemos por literatura (FREITAS, 2016, p.38)

A literatura-terreiro, a par de outras literaturas em diferença – a periférica ou marginal e a indígena, por exemplo – oferecem à “contemporaneidade importantes conceitos e operadores para a literatura brasileira” (FREITAS, 2016, pp. 40-41). O ensaísta imagina a relevância da literatura-terreiro na encruzilhada – no transe – entre o saber da tradição branco-ocidental e suas formas expressivas – *Arkhé* hegemônica – e o *xirê* “como tradição viva que evoca outra *Arkhé* para dar conta das tensões e contribuições da literatura-terreiro como campo da literatura negra que dilata os sentidos convencionais de uma literatura brasileira” (FREITAS, 2016, p. 40)

Recordo que em outras circunstâncias de lugar e tempo Jean-Paul Sartre, num gesto de autocrítica, denunciou, a seu modo, um aspecto decisivo dessa *Arkhé* eurografocêntrica de que fala Henrique Freitas, diz Sartre:

el blanco ha gozado durante tres mil años del privilegio de ver sin que lo vieran [...] el hombre blanco, porque era hombre, blanco como el día blanco, como la verdad, blanco como la virtud, iluminaba la creación como una antorcha, sacaba a luz la esencia secreta y blanca de los seres. (SARTRE, 1968, p. 145)

É de grande importância contextualizar as palavras de Jean-Paul Sartre. A dura análise que faz a respeito dos constituintes filosóficos e civilizatórios de sua formação enquanto sujeito e intelectual branco-europeu é decorrente do seu encontro com a poesia

da negritude. Sartre se incumbem de escrever a introdução da festejada *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada pelo poeta Lèopold Sedar Senghor em 1948. A obra reúne poetas negros da Guyana, da Martinica, do Haiti, da África e de Guadalupe; em seus poemas se manifesta em sentido amplo uma cifra vizinha e especial dessa “Arkhé mais aberta” desidealizadora do eurocentrismo militante. Ao lado de Senghor, Aimé Césaire se tornou o poeta mais célebre do grupo. O filósofo se compromete em seu texto *Orfeu negro* com a revolta desses poetas que, segundo sua percepção, agora se erguem da terra olhando nos olhos daqueles que lhes exigiam as cabeças baixas. O logocentrismo e o grafocentrismo da *Arkhé* europeia começam a ser passados a limpo por esses poetas. O processo de *desidealização* da própria sociedade brasileira que Arnaldo Xavier vê como indispensável à literatura negra implica em uma desmoralização desse poder que o homem branco a si mesmo se concedeu de ver sem jamais ser visto.

Sartre e os criadores da *nouvelle poésie nègre* estão cientes de que é necessário colocar em xeque o universal *homem*, pois um dos seus predicados particulares e não essenciais, isto é, a brancura, foi contaminado pela presunção de universalidade. Os termos “universal” e “homem” fazem jus a coextensividade da brancura. Durante três mil anos isso não foi visto, vale dizer, não foi devidamente considerado, pois o homem não-branco, aparentemente, não gozava do privilégio de ver, ou estava desprovido do desejo de conhecer. O sentido da visão, reduzido à ação de *ver*, se relaciona intimamente ao processo de *considerar* – prenúncio da noção de vida contemplativa. No Livro I da *Metafísica*, Aristóteles defende que esse sentido, por assim dizer, melhor sintetiza o desejo de conhecer que os homens têm por natureza. O pensador grego entende que,

ainda que não levemos em conta a sua utilidade, são estimados por si mesmos; e, acima de todos os outros, o sentido da visão. Com efeito, não só com o intento de agir, mas até quando não nos propomos a fazer nada, pode-se dizer que preferimos ver a tudo mais. O motivo disto é que, entre todos os sentidos, é a visão que põe em evidência e nos leva a conhecer maior número de diferenças entre as coisas. (ARISTÓTELES, 1969, p. 36)

Mas o prólogo de Jean-Paul Sartre, não obstante sua tentativa de falar sobre os sentidos da negritude encarnada nesses poemas, é, em fim de contas, um prólogo para brancos. O filósofo do existencialismo se dirige aos brancos com autoridade: “He aquí a hombres de pie que nos miran, y les deseo a ustedes que sientan, como yo, el sobrecogimiento de sentir-se vistos” (SARTRE, 1968, p. 145). De outra parte, a

desidealização do mundo branco que Arnaldo Xavier entende necessária, apenas aparentemente se mostra como uma mensagem endereçada à branquitude. É como se Arnaldo dissesse: deixe que o filósofo, ou melhor, que um branco sábio desenterte seus iguais brancos da inconsciência de si próprios. Arnaldo, como precursor *lato sensu* da literatura-terreiro, se dirige para a roda. Os brancos, do lado de fora do círculo riscado no chão, espiam curiosos na tentativa de decifrar alguns dos pontos de jongo que parecem fazer referência a eles, pois precisam se sentir considerados agora que começam a se ver. O *xirê* de Arnaldo avança a sentença oracular: *ori or not ori*. Uma parcela da branquitude ouve nessa equação verbal, a um só tempo, os nomes tutelares de Oswald de Andrade e William Shakespeare. Negros, não todos, diante do trocadilho, voltam-se sobre si próprios em respeito à dança do intelecto que a cabeça interior leva a efeito, hesitante entre o transe e as transações intersemióticas. Em princípio, deve estar nessa imagem o nascedouro da literatura negra reivindicada pelo autor de *A rosa da recvsa* (1982). Literatura-terreiro, transgressão poética, literatura de encruza, alguns dos conceitos e postulados que formam sua figura cambiante. O discurso-*xirê* de Xavier está empenhado em trazer à superfície da linguagem, por via da invenção, o ser em devir do *ori* no entroncamento entre o próprio e o alheio. No segmento *DHA ESTHÉTICA I* de seu ensaio lê-se:

A necessidade de uma manifestação contraestilística, nascida de um posicionamento político a partir da reflexão de onde emprestamos: A Natureza do Conteúdo. A Estrutura Formal. A Compleição Rítmica. A Disposição Repertorial. As Nuances da Narrativa. A Delineação de Personagens. A Construção Silogística & a Chave de Ouro do poema. (DUARTE, 2011, p. 209)

As categorias do político e do estético não vivem uma relação de mútua intransigência no pensamento de Xavier: uma se metamorfoseia na outra num continuum. Na passagem citada o uso das maiúsculas parece operar um tipo de conjuro sobre esses *topói* da cultura hegemônica que, em que pese certo ar hierático que as maiúsculas lhes concedem metaforicamente, são enumerados à guisa de uma lista de afazeres que compete ao escritor negro e a mais ninguém, realizar. Afazeres de cunho estético-políticos que envolvem tanto o reconhecimento do legado opressivo, quanto um apetite em vista da superação dialética desses empréstimos da cultura *brasiloyra*. Em termos hegelianos pode-se dizer que neste momento de *Dha lambda à qvizila* é como se

se revelasse ao olhar do intérprete um movimento de suprassunção<sup>16</sup>, isto é, Arnaldo defende a abolição de toda essa tópica, porém em certa medida conservando-a porque a reconhece no instante em que é superada. Frantz Fanon, leitor de Hegel, repercute no pensamento de Xavier, “Mas, uma vez percebida essa situação, uma vez compreendida, supõe-se que a tarefa esteja cumprida...” (FANON, 2020, p. 31). Inspirados na crítica marxista à filosofia do Idealismo, o pensador martinicano e o poeta paraibano entendem que transformar o mundo (branco) é preferível a conhecê-lo, afinal, ambos já viram o bastante de sua intolerância sem medida e de como ela impregnou suas existências, a ponto de serem marcadas racialmente de modo avassalador. Levar a cabo o processo de *desidealização* da cultura branca a partir dessa constatação: “Falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2020, p. 31). A chave-de-ouro do poema sabe, agora, a um silogismo inconcluso que é preciso enegrecê-lo.

Sob o influxo, portanto, das provocações de Arnaldo Xavier, a literatura negra, por meio de um dissimulado estilo da revanche, no qual é imperioso pôr em questão tanto a tradição estilizada que a informa, quanto prospectar e inventar outros repertórios de modo a singularizá-la – e antes mesmo de ser analisada como literatura periférica ou marginal –, me faz pensar que talvez seja importante levar em consideração algo que em sua constituição poética tem relação com uma determinação metalinguística. Dito de outro modo, talvez eu esteja diante, por assim dizer, de uma *determinação de jongo* a servir de insumo à vertente negra, o que, por sua vez, a impele a escrutinar de modo crítico essa literatura canônica, aparentemente sem cor e sem sexo e que, fingindo não dar atenção a si mesma, tenta esconder, por todos os meios, sua estereotipada branquitude masculina sob a divisa do universal. Talvez fosse interessante enveredar tentativamente, em alguns momentos, por um viés interpretativo que descrevesse a vertente literária negra como uma forma requintada de sotaque jogueiro. O jongo – ou como ele acontece – será descrito logo em seguida. No segmento *DHA ESTHÉTICA II* uma amostra do espírito jogueiro de Arnaldo Xavier:

---

<sup>16</sup> Suprassunção (*Aufhebung*) é um conceito fundamental do sistema hegeliano que serve de fio condutor à exposição contida na *Fenomenologia do espírito* (1807). Resumidamente, suprassunção abriga em si outras três noções: suprimir, guardar e elevar. Para Hegel quando uma ideia é substituída por outra, em termos dialéticos, o que ocorre é uma suprassunção da ideia vencida, isto é, ela não é eliminada, porém conservada-elevada a outra etapa do processo de conhecimento.

O Negro não é feio nem bonito. O Negro contraria pelo seu Não-Alinhamento. Pela sua Não-Permissão. O Negro contraria e esta contrariedade é a expressão de sua incorrespondência às significações adversas manifestadas pelo mundo branco. (DUARTE, 2011, p. 209)

Transgressão é não-alinhamento. Não concorrer ao espólio do parasitarismo branco. Transgressão é incorrespondência com tudo aquilo que o senso comum entende haver uma natural correspondência. Sentir-se à vontade em declinar do convite para se inserir claro e negro no conjunto dos criadores que lograram falar negro-poeticamente. Transgressão é jongo.

A contrariedade (quizila) do negro pode ser de interesse para a hipótese de uma estética exusíaca. Mais uma vez, em *Dha lamba à qvizila: a busca dhe hvma expressão literária negra*, Arnaldo Xavier, através de sua escritura idiossincrática e bastante cummingsiana, defende, por exemplo, as seguintes propostas:

Um tempo novo exige uma nova linguagem. E que esta nova linguagem seja exatamente o sentido )quizilista(, o gesto (xangótico), a sugestão )ebólica(, a careta (quilombística), a escrita )exusíaca( que o corpo do Negro aponta de forma própria e irreversível (DUARTE, 2011, p. 210)

O golpe de jongo que vislumbro no fragmento arnaldiano está no fato de que, ao contrário do que está sugerido – talvez pelo vocabulário empregado –, as propostas não apelam necessariamente a um viés naturalista. Vale dizer, ainda que o pensamento do poeta-crítico mobilize semas e simbologias de extração afro-brasileira, signos da sacralidade de matriz africana, isso não significa uma concordância com a instrumentalização desses dados culturais em vista de fixar a noção de ancestralidade como algo imóvel e imobilizador. O próprio modo como Arnaldo Xavier estrutura sua escrita, lançando mão de idiossincrasias de estilo, indica que não se deve depositar nesses vocábulos expectativas de sentidos naturalistas e literais. O leitor se depara com parênteses invertidos (jogo de espelhos), eles não encerram os termos de origem africana que, por sua vez, são substantivos transformados em adjetivos aparentemente em desacordo com a norma consagrada pelo uso comum. Sirva de exemplo a seguinte solução: “...a careta (quilombística)...”, em troca de “a careta quilombola”, que seria mais lógico ou hipotático. Contudo, Arnaldo Xavier não é um poeta-pensador do *signo-para* e, em razão disso, sua proposta não está reforçando nem o pitoresco, nem o típico que o racismo costuma relacionar a situações dessa ordem.



A experiência da transgressão poética (ou política) se consagra ao dissenso. Há, no mínimo, três conceitos presentes no fragmento citado, e que sugerem essa possibilidade, quais sejam: *quizila* – “)quizilística(“ –, *Xangô* – “)xangótico(“ –, e, por fim, *Exu* – “)exusíaco(“. Segue um ligeiro desvelamento de alguns significados atribuídos a esses termos. Quizila: alteração, conflito, discussão. Xangô: orixá viril e justiceiro, “fera faiscante” (RISÉRIO, 1996, p. 69). Exu: orixá mensageiro e do trânsito entre os mundos do visível e do invisível, divindade das transações intersemióticas. Não posso deixar passar uma referência contida no compósito *xangótico*. Algumas acepções contidas na noção de *gótico* não me parecem estranhas aos atributos do orixá Xangô. Sua condição de guerreiro votado ao justicamento, que corta pela raiz ou castiga, sem mais, a injustiça, parece implicar um ser um tanto sombrio, severo e até melancólico porque carrega o peso intolerável das decisões que precisa tomar do a quem doer.

Assumir o risco xangótico dos juízos críticos: transgressão. Fazer girar feito *xirê* a roda da polêmica, do conflito quizilístico envolvendo a assunção de novas formas e ideias: transgressão. Traduzir, transcriar o próprio e o alheio, na encruzilhada exusíaca dos signos, suprassumindo o cânone de ontem com a linguagem inventada para o agora: transgressão. O pensamento poético experimentado por Arnaldo Xavier em *Dha lambda à qvizila: a busca dhe hvma expressão* se consagra ao dissenso, a contrapelo, tanto do naturalismo do *signo-para*, como do lamento supostamente autoevidente, Xavier apresenta

A possibilidade de uma expressão que, ao mesmo tempo que combata o racismo, desencadeie um processo de conscientização que transcenda a frieza naturalista e contemplativa incapaz de se perceber dentro da realidade com seus avanços e recuos. (DUARTE, 2011, p. 210).

Ao propor novas expressões negras, numa espécie de transe intertextual em que colaboram tanto a logopeia nagô de Muniz Sodré, quanto a fanopeia jazzística de Spike Lee – pensadores-artistas que compõem parte do seu repertório –, Arnaldo propõe, em fim de contas, novos e vastos pensamentos sem fios. Com efeito, sua poética repercute no seu pensamento conferindo-lhe um viés experimental, inoportuno e negativo. Algo vivo. Arnaldo Xavier era o dissenso via intersemiose, o desarraigamento de si, o solapar das evidências ferreamente construídas sobre retóricas da identidade, não por acaso erísticas, e, por sua vez, pavimentadas sobre tensões históricas e sociais retidas num pano de fundo menos utópico do que reformista. No encaço *dhe hvma expressão*

*literária negra* ao invés de uma literatura negra, Xavier torceu o gasnete à eloquência pictórica do conteúdo, suas palavras exorbitaram iconicamente o contorno dos sintagmas, viraram desenhos sintéticos do seu pensamento-arte.

### Transgressão: questões correlatas

A partir talvez de diversa perspectiva a propósito de um traço distintivo do estilo de Machado de Assis, isto é, a escrita da dissimulação, Luiz Costa Lima se aproxima do fundamento básico da concepção *transnegreira*<sup>17</sup> ideada por Arnaldo Xavier. Segundo o crítico Luiz Costa Lima a escrita da dissimulação de Machado talvez pudesse ser explicada como a transfiguração de um dado vinculado a um particular modo negro-brasileiro de *ser-no-mundo*, a saber, o jogo da capoeira enquanto uma forma de filosofia prática: a ginga que se resolve em pensamento *cool*. Ao analisar a aparente frivolidade, as negações e a contida ironia das crônicas escritas por Machado de Assis, entre 1872 e 1879, para a *Gazeta de Notícias*, o crítico se refere de forma direta ao autor de *Dom Casmurro* como “mestre de capoeira”.<sup>18</sup> Ao reconstituir fatos (relevantes ou não para a sociedade de seu tempo) ocorridos ao longo de uma semana, Machado de Assis se comportava menos como documentalista do que como escritor. A memória de uma semana recebia os golpes transfiguradores de sua ginga, “a capoeira da palavra” de acordo com Luiz Costa Lima. As crônicas do Machado mestre de capoeira, no que toca ao problema da fidelidade ao real, seguem de perto a percepção nietzschiana segundo a qual a história sobrecarrega a memória, fazendo lerda a inteligência. Os jogos e os jongos do engano do bruxo negro do Cosme Velho seguem a espera de estudos menos tradicionais.

Mas em que termos poderia se dar essa estética (*lato sensu*), seja alusiva ao jogo da capoeira, seja alusiva ao jongo e mesmo ao terreiro a que se relacionam poéticas e filosofias específicas da diáspora? E o que é, por exemplo, o jongo? Antes de me aventurar por uma sequência muito breve de afirmações a seu respeito, retomarei algumas ideias de Henrique Freitas sobre o conceito de *literatura-terreiro*. O Machado mestre do jogo de capoeira, como metáfora de um jogo de corpo que dissimula suas intenções, a fala poética do sotaque jongueiro, elisão e rasura de significados, tudo se relaciona ao pensamento vivo do corpo negro e suas estratégias sobrevivência através de uma estética e de uma eticidade radicalmente pansemióticas e conviviais. Para Henrique Freitas a noção de dissimulação é um processo (pois segue em curso) estruturante das formas de vida e de pensamento do negro no Brasil. De acordo com o escritor e crítico

---

<sup>17</sup> Compósito verbal cunhado por Eliane Marques que aparece na apresentação que escreveu para o meu livro *O leitor desobediente* (2021)

<sup>18</sup> LIMA, Luiz Costa. Caderno *Ideias Livros* in: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 07/12/1996. n° 532. p. 7

baiano, a dissimulação “como resposta ao panoptismo colonial já estava também na forma como a cosmogonia africana encontrou para sobreviver ao racismo epistêmico no Brasil, seja na capoeira, seja na feijoada ou, ainda, na abordagem encruzilhada dos orixás com os santos católicos”. (FREITAS, 2016, p. 44). Dialética da simulação e da dissimulação como forma paradoxalmente de convivência ou de resistência ao controle ou, como prefere Freitas, resistência ao panoptismo. Nesse jogo de risco requerido pela sobrevivência frente à violência colonial, as formas de vida e os estados mentais negros esposam o compromisso de fazer a mediação entre a sua cultura estilhaçada e a cultura europeia e suas expropriações materiais e espirituais. A dissimulação exerce seu jogo de capoeira tanto no espaço público, como no privado; seu discurso negaceia afirmações e contraditas que se fazem acompanhar da marcação de uma piscadela de olhos aos iguais, senha de uma metalinguagem a assinalar que suas palavras e seu *xirê* não devem ser levados a sério (ao interlocutor branco), quando, na verdade, se trata do contrário.

Volto ao jogo de dissimulação do texto-jongueiro. Os pesquisadores no âmbito da antropologia e da etno-musicologia dão conta de que jongo ou caxambu é um ritmo que tem sua origem na região africana do Congo-Angola. O ritmo que também deriva em dança chegou ao Brasil trazido pelos negros escravizados da nação bantu. A festa dos jongueiros, que não é restritamente religiosa, se faz completa quando entram em cena os desafios dos pontos de jongo. O ponto ou a cantiga é uma adivinha em versos, cantada ou falada que o adversário precisa *desatar* ou *desamarrar*. Os jongueiros procuram vencer um ao outro através dos pontos enunciados aos integrantes da roda. Esses objetos melo-verbais são todos enigmáticos e metafóricos, e impõem grandes dificuldades à sua decifração. A linguagem cifrada nos pontos de jongo se estrutura em torno de formulações linguísticas detonadores da mutação semântica das palavras. Os jongueiros trocam o sentido das palavras criando um espaço de deriva semântica. Os pontos conferem, portanto, um sentido movediço ao simbólico. Esse procedimento de linguagem deita raízes nas contingências históricas em que se formou a cultura dos negros escravizados. Foi uma das muitas formas encontradas pelos negros para conversar e conspirar entre si de modo a burlar a vigilância da capatazia. Era por meio dessas senhas musicais que mensagens importantes se refugiavam por detrás do sentido literal de enunciados insuspeitos ou, para o ponto de vista do senhor, indicavam um

idioleto bárbaro sem o menor sentido<sup>19</sup>. Desde a perspectiva dos senhores é como se o jongo se comportasse como uma espécie de prefiguração do *samba-do-crioulo-doido*, locução hoje bem conhecida e consagrada pela recepção racista que, frente a um discurso de caráter mais obscuro, lhe provocando estranheza, responde com essa pedrada-toque como forma de reproche.

O jogueiro é um esteta, uma ficção dançante ou brincante. Um corpo negro sígnico: a dança que é inextrincável do dançarino. Um pensador que dominasse a arte da capoeira. Do ponto de vista do controle branco, esse *performer* alcoviteiro se refugia na displicência da bufonaria: o *samba-do-crioulo-doido*; *samba* esquema novo. Metáfora da arte que sobrevive ao controle, que se aproveita de um cochilo ou outro do sistema e dissimula aquilo que é. Dissimulação supõe a habilidade de não fazer ver as coisas como são. Sugerir e dissimular são termos dessa estratégia de sacrifício – cujo desenlace é um jubiloso ato criativo – a que se dedica cotidianamente com o propósito mais secreto de confrontar-se com a ordenação social opressiva. Determinado a fazer falar lateralmente o silêncio da supressão e da autossupressão, presume em perspectiva que o estilo da perda converte-se em estilo da revanche. O poeta transgressor, o sambista, o autor da *literatura-terreiro*, o capoeira Machado de Assis, todos empenhados numa estratégia básica e, partir da qual, enveredam por distintas propostas: simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é.

Por outro lado, a literatura negra enquanto campo *exusíaco* de linguagem, intrinsecamente jogueira e capoeirista, fenômeno contíguo à *literatura-terreiro*, à medida que conquista reconhecimento associado à visibilidade, abre espaço para o redimensionamento do cânone da literatura proclamada como universal. Não se trata de obliterar esse cânone, assim, sem mais. Subjacente à obra tanto em prosa, como em versos, de vários escritores negros pode-se notar uma provocante interpretação (em sentido musical) da tradição literária do ocidente que naturaliza sua branquitude hegemônica e patrimonialista inoculando-a em nosso imaginário por via do universal. Branquitude masculina a partir da qual tudo mais se define em termos de sua lógica de exclusão/inclusão. Nesta perspectiva podemos dizer que a escrita de autoria negra – se quisermos, obviamente, apelar a uma acepção emprestada à rubrica médica –, ainda

---

<sup>19</sup>A título de exemplo, vejamos um ponto de jongo e sua respectiva paráfrase explicativa: *Água com areia/ Não pode combiná/ Água vai imbora/ Areia fica no lugar*. No ponto *água* representa o fazendeiro inexperiente, sem prestígio político, que fracassa em seus negócios; já *areia* metaforiza o proprietário antigo, poderoso, que domina o lugar.

contém em si as valências de um corpo entranho, ou seja, seus objetos de linguagem parecem se encontrar de modo indevido dentro do sistema literário tal como é conhecido.

Um verso do poeta Oliveira Silveira serve como metáfora jongueira ou como lance dissimulado de capoeira para esse movimento de crítica criativa operada pela vertente negra da literatura se fazendo ouvir pelas fissuras do cânone; em revisão contrapontística no poema *Obrigado, minha terra* lê-se o verso: “Obrigado loiro trigo pelo contraste comigo” (SILVEIRA, 2012, p. 198). Cito o poema integralmente:

Obrigado rios de São Pedro  
 pelo peso da água em meu remo.  
 Feitorias do linho-cânhamo  
 obrigado pelos lanhos.  
 Obrigado loiro trigo  
 pelo contraste comigo.  
 Obrigado lavoura  
 pelas vergas no meu couro.  
 Obrigado charqueadas  
 por minhas feridas salgadas.  
 Te agradeço Rio Grande  
 o doce e o amargo  
 pelos quais te fiz meu pago  
 e as fronteiras fraternas  
 por onde busquei outras terras.  
 Agradeço teu peso em meus ombros  
 músculos braços e lombo.  
 Por ser linha de frente no perigo  
 lanceando teus inimigos.  
 Muito obrigado pelo ditado  
 “negro em posição é encrenca no galpão”.  
 Obrigado pelo preconceito  
 com que até hoje me aceitas.  
 Muito obrigado pela cor do emprego  
 que não me dás porque sou negro.  
 E pelo torto direito  
 de te nomear pelos defeitos.  
 Tens o lado bom também  
 - terra natal sempre tem.  
 Agradeço de todo o coração  
 e sem nenhum perdão. (SILVEIRA, 2012, p. 198)

A literatura negra reintroduz um sentido forte à atividade literária tal como ficou conhecida, perturbando certo solipsismo autoindulgente que lhe ronda. A *marginalia* e o periférico se projetam expropriando e criticando, a um só tempo, a estabilidade do centro. Segue a hesitação entre som e sentido, traço característico da arte

da palavra, mas agora essa hesitação é operada pelo *outro* nas entrelinhas do mesmo, isto é, o mesmo do sistema literário cujo ingresso lhe parecia naturalmente vedado.

Portanto, do ponto de vista de Arnaldo Xavier, defender a legitimidade da produção literária negra, significa reconhecer em alguma medida sua opção por situar-se à margem, ou ao menos considerar sua determinação pelo dissenso e pela leitura a contrapelo, se constituindo como uma vertente que segue paralelamente ao curso tido como principal. Essa interação, seja negociada, seja negaceada, faz Eduardo de Assis Duarte apresentar a literatura negra como um “campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*” (DUARTE, 2011, p. 375). Um canto paralelo em sentido contrapontístico. Literatura negra enquanto crítica ou como uma forma de *parrhesía*<sup>20</sup>, isto é, um posicionar-se franco e sem rodeios relativamente às questões que importam para o diálogo público das ideias e visões em circulação na atividade literária. Trata-se de um choque conflituoso entre a literatura sancionada e uma produção que, em verdade, nem chega a ser proscrita pelo sistema, pois começa por sequer ser admitida propriamente como literatura. Para ser admitida como literatura precisaria demonstrar *qualidades literárias*; credenciais de ingresso. Porém, durante muito tempo, essas qualidades não foram identificadas pelo sistema. Mais adiante comentarei um episódio exemplar a propósito dessa estratégia de proscricão da produção negra.

No ensaio *O direito à literatura* Antonio Candido propõe uma definição do fenômeno que talvez nos ajude a entender o que estaria por trás do uso do quesito da qualidade literária, aqui considerado como ferramenta seletiva em vista de determinar as experiências poéticas a serem admitidas ou proscritas do espaço da criação verbal. O crítico escreve:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 2017, p. 176)

Com efeito, a definição de Antonio Candido é bastante tolerante e democrática, chega ao ponto de, inclusive, abrigar no conceito de literatura algumas manifestações populares. Entretanto, quem serve de administrador do conceito é o sujeito

---

<sup>20</sup> O conceito de *parrhesía* aparece em três cursos de Foucault, *A Hermenêutica do Sujeito*, *O governo de si e dos outros* e *A coragem da Verdade* (circa 1980). Foucault o define como o falar franco ou a libertas, e que se constitui como uma das técnicas importantes do cuidado de si na Antiguidade em vista de realizar atos de coragem ética.

familiarizado com “[até] as formas mais complexas da produção escrita das grandes civilizações”, verdadeiro capital simbólico da branquitude. É como se o sistema literário ou a literatura branca brasileira, numa espécie de ato-falho, tivesse memorizado a definição de Candido apenas a partir da preposição *até*, deixando de fora tudo o que vem antes dela. Ao mesmo tempo, a recepção dedicada um tanto a contragosto a essa produção que se predica negra ou afro-brasileira, se apoia na concepção de que o específico não pode se sobrepor ao geral. O que me interessa aqui é enfrentar essa e outras definições de literatura desde o ponto de vista *transnegressivo* de Arnaldo Xavier para compreender a perspectiva de uma nova produção ou expressão negra.

Esse elitismo grafocêntrico e/ou etnocêntrico – que Arnaldo Xavier almeja pôr em questão em vista de uma “multiconografia Negra” – deixa de lado análises sérias sobre as poéticas negro-africanas, isto é, essas criações icônico-verbais aquém ou além da dimensão meramente escrita que, segundo alguns modelos literários, durante muito tempo foram consideradas, graças a uma estratégia de rebaixamento, como folclorismo ou coisas ligadas à cultura popular. A contrapelo dessa suspeição depreciativa, Henrique Freitas, em seu estudo devotado ao conceito de *literatura-terreiro*, aponta, por exemplo, na poética e no pensamento crítico de Edimilson de Almeida Pereira experimentos importantes que põem em dúvida a estabilidade tanto do grafocentrismo como do etnocentrismo dos modelos culturais e literários do Ocidente branco. De acordo com o pesquisador, Edimilson de Almeida Pereira

flagra em sua criação literária fundada por uma tradição poética canônica, mas, sobretudo, pelos rituais do Carnaval, Jongo, Folia de Reis e outros gestos sagrados; da MPB (Pixinguinha, Cartola, Chico Buarque, Jorge Bem Jor) e dos textos de Etnografia, Folclore, Antropologia, Sociologia e História. (FREITAS, 2016, p. 51)

Também como resposta às renitentes formas de elitismo é importante pôr em cena, ainda que de passagem, o ponto de vista que encarece as experiências das poéticas orais e que tem em Paul Zumthor o seu grande teórico. Os estudos de Zumthor ultrapassam a dicotomia entre palavra oral e escrita. Esse *poeta da linguística*, como às vezes é chamado, se interessou menos pela própria língua do que por seu suporte vocal. Zumthor considera esse suporte como realizador da linguagem, “como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística” (ZUMTHOR, 2007, p. 11). Suas pesquisas sobre as formas não informativas da palavra e da ação vocal, intimamente relacionadas à performance corporal, rompem o “círculo vicioso dos pontos de vista



etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p. 12). O linguista empreendeu uma verdadeira tarefa de desalienação crítica na perspectiva de eliminar o que ele entendia como o “preconceito literário” com relação a outras modalidades de vozes poéticas.

Outro dado a ser levado em conta diz respeito ao aprofundamento da análise a propósito da tradição oral, mas aqui em uma dimensão algo problemática ou complexa, tal como ela é considerada, por exemplo, no ensaio *A traição da tradição oral* (ALVES et al, 1987, p. 101) do poeta Jônatas Conceição (1952-2009). Jônatas levanta a possibilidade de que a oralidade pode se constituir em um óbice no sentido em que em muitas circunstâncias a tradição oral tanto da cultura africana, quanto da diáspora são invocadas na qualidade de um *ethos* ou de uma ancestralidade a ser mantida a todo custo, segundo uma lógica de resistência. O crédito dado sem mais à oralidade como uma espécie de traço distintivo da expressividade afro-brasileira pode explicar parcialmente o problema do texto escrito como barreira ou como desafio às capacidades do negro, trauma reativo aos estereótipos que ele tem de atender segundo a expectativa da sociedade.

Foi, inclusive, esse caráter complexo ou ambivalente da dimensão oral a funcionar como marca de uma vaga *negritude* enquanto expressividade, que permitiu a Ferreira Gullar a condição de se sentir à vontade para escrever resenha em que afirma não ter cabimento falar de literatura negra, porque, em sua opinião, os africanos que vieram para cá não tinham literatura e que isso não fazia parte de sua cultura<sup>21</sup>. Para o poeta maranhense, o samba, em que pese sua raiz africana, não é representado em termos de nossa autoimagem cultural como um gênero exclusivamente negro, inclusive porque há importantes sambistas brancos e, negar isso, seria um grave prejuízo. De outra parte, de acordo com o autor de *A luta corporal* (1954)

infelizmente, na literatura, essa discriminação começa a surgir. Não acredito que vá muito longe, uma vez que é destituída de fundamento, mas, de qualquer maneira, contribuirá para criar confusão.

Falar de literatura brasileira negra não tem cabimento. Os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura.

Conseqüentemente, foi aqui que tomaram conhecimento dela e, com os anos, passaram a cultivá-la. (GULLAR, 2011)

<sup>21</sup>O artigo pode ser lido em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/12790-preconceito-cultural.shtml>

A polêmica foi grande e frutuosa. E Gullar foi o maior beneficiado, já que, depois da crônica preconceituosa que escreveu, recebeu informações de todos os lados sobre as tradições orais e a riqueza dos discursos formados a partir de signos não-verbais, presentes tanto na arte antiga, quanto nas diversas culturas do Ocidente e do Oriente. Gullar, neste episódio bizarro, não reconheceu a importância da cultura e do conhecimento orais seja para o africano, seja para a sua vasta diáspora. É necessário lembrar que há mais de trinta anos se estuda o conceito de *oralitura*<sup>22</sup>. E de acordo com Margarete Nascimento dos Santos:

O conceito de oralitura é adotado pelos escritores antilhanos a partir da década de 80 e a justificativa para o uso de tal nomenclatura, segundo estes autores, está no fato de a literatura tradicional, devido à forma como é concebida, não oferecer espaço que abrigue de maneira satisfatória as questões ligadas à produção literária nas Antilhas. (DOS Santos, 2011)

A experiência do falante nas Antilhas é de diglossia, isto é, duas línguas coexistem nessa cultura: o francês como herança colonial, língua majoritária, e o *crioulo*, língua minoritária derivada da interação forçada com o colonizador, mas que acaba por se converter em símbolo de resistência cultural e política de intelectuais antilhanos a ponto de criar as condições para o reconhecimento de uma *crioulidade* enquanto perspectiva identitária e epistemológica. A capacidade de produzir tanto formas de pensamento, como de discursos literários não pressupõe de maneira absoluta a tecnologia da escrita. Ao contrário de Antonio Candido, Gullar, representante da literatura (branca) brasileira *tout court*, contribuiu para proscrição da literatura negra apelando a uma visão ultrapassada a propósito da dimensão oral. Finalmente, reconhecer uma traição da tradição oral fornece à discussão acerca dos elementos estruturantes do discurso literário negro outro quadro de análise. É possível que, quanto a esse tópico crítico sobre a tradição oral e sua interação com a autoria negra, o velho adágio *traduttore/traditore* venha a calhar como suspensão irônica – jamais encerramento – do debate.

---

<sup>22</sup>Ver em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/97/164>

## A participação no sistema

Outro impasse relativo à produção dos escritores negros e sua intermitente admissão no sistema literário, diz respeito à reivindicação do conceito como uma categoria perturbadora. Linhas acima citei o trecho de uma crônica de Ferreira Gullar em que afirma que o conceito de literatura negra só contribuiria para criar confusão. Gullar, neste caso, entende a noção de perturbação (confundir/perturbar) como algo deletério. Para Henrique Freitas, essa perturbação chega em boa hora, afinal,

a Literatura, em especial a teoria, a crítica e a historiografia literárias, precisam do abalo por que outras áreas como a História passaram quando importantes pesquisadores, como Joseph Ki-Zerbo, não apenas reivindicaram a inclusão devida do continente africano na crônica universal, mas, ao produzirem uma eficiente inteligibilidade sobre as fontes orais validando-as no trabalho científico, afetaram o poder-saber do campo desde o método. (FREITAS, 2016, p. 39)

Em outras palavras, a posição da literatura sancionada – enquanto figura reduzida dessa crônica universal –, ao reconhecer o direito de ingresso dos escritores negros nesse sistema, seria de simples acolhimento dessa produção, desconsiderando a chance de que postulados essenciais da literatura brasileira fossem repensados? Que mudanças a maior presença de pessoas negras fazendo literatura pode acarretar no sistema? Os tópicos para a discussão são extremamente atuais sem deixar de ser antigos, afinal, em 1987, Arnaldo escrevia “É mais que evidente a índole branca da Literatura Brasileira.” (ALVES et al, 1987, p. 90).

Em alguma medida o conceito de literatura negra é reativo, pois surge no interior da literatura branca brasileira, porém como forma de reação e em luta por reconhecimento de sua diferença de modo a romper a histórica invisibilidade que lhe foi imposta. Nesse sentido, a literatura da branquitude se vê forçada a reconhecer os escritores negros. Contudo, o sistema literário, mudando para não mudar, impõem certas condições para esse ingresso. Por exemplo, os instrumentos do sistema – feiras literárias, mercado livreiro e editoras – não esperam que escritores negros se pronunciem sobre literatura *stricto sensu*, mas apenas que testemunhem o que significa ser negro num país que engendra cotidianamente o racismo institucional. Em alguma medida escritores negros são aceitos para levar a cabo a seguinte missão: denunciar o racismo, retirar o véu da indiferença ao problema que cobre a visão dos brancos. Se eventual ou acidentalmente fazem literatura, isso é secundário. Entramos, nós escritores

negros, nesse festim, mas a partir de condições bem delineadas, ainda que não explicitamente. É como se nos fosse conferido uma espécie de salvo-conduto. Uma espécie de *entre-lugar* onde a presença negra não causasse nenhum tipo de instabilidade no sistema. A esse respeito o caso Nicolás Guillén é paradigmático. Vale analisá-lo. A crítica literária hispano-americana inventa a estratégia do *desde-que* para incorporar sem muito trauma a poética de Guillén ao seu acervo.

Em *La poesía afrocubana de Nicolás Guille*, Ezequiel Martínez Estrada empreende esse esforço teórico cujo intento é circunscrever um lugar para o poeta negro, porém sem colocar a perder a trama endogâmica de prestigiamentos restrita à branquitude. Martínez Estrada começa assim:

La originalidad de Nicolás Guillén es él. No podría decir si esta originalidad es una mania, como cualquier segunda naturaleza, o una anomalía con respecto al metro patrón universal de la poética, o un don carismático, una charis como la tienen los rbdomantes, los fisiognomistas y los quirománticos. (ESTRADA, 1966, p. 5)

Simulando uma indecisão de cunho retórico-impressionista, Martínez Estrada parece não se comprometer – quando de fato se compromete – com as percepções de que a poesia de Guillén é uma mania, uma anomalia com respeito ao metro padrão universal, um dom ou uma graça de caráter mágico. A controversa originalidade do poeta cubano está sintetizada em sua própria pessoa, não vem de nenhuma tradição conhecida pelo crítico, não vem, portanto, da tradição europeia materializada, por exemplo, nesse “metro patrón universal” evocado por Estrada. A análise do literato começa por dizer ao leitor que não sabe o que dizer a respeito dessa poesia aparentemente inqualificável. É como se Ezequiel Martínez Estrada fizesse da suspensão da explicação a própria explicação.

Afirmar que a arte de Nicolás Guillén é inexplicável, sem precedentes poéticos e históricos, que sua poesia seria produto de um milagre antinaturalista (porque extraordinária e feiticeira), tende a reforçar uma interpretação recorrente segundo a qual as capacidades das pessoas negras, quando ultrapassam o limite do tolerável, não teriam relação com o aspecto volitivo ou que tais capacidades talvez não pudessem ser desenvolvidas nem se configurar como conquistas, construções, enfim, como resultado de algum empenho autodeterminado. A criatividade de Guillén só se explicaria, portanto, pelo insondável, por algo que apelasse ao misterioso. Em outras palavras, tal como procuram demonstrar algumas narrativas a propósito da trajetória vivencial e

criativa de alguns mestres do *blues*, Guillén seria, a seu modo, uma espécie de pactário. Sua poesia resultaria de um contrato com uma entidade demoníaca no âmbito de uma encruzilhada. Isto é, o extraordinário serviria de porta de acesso à compreensão de sua arte. Estrada esmiúça um pouco mais sua visão a propósito da singularidade da poesia de Nicolás Guillén: “*La originalidad a que me refiero es del tipo hereditario, pero ancestral, como el don de los detectives, los catadores de vinos y tabacos y de algunas mujeres históricas que hablan con los muertos.*” (ESTRADA, 1966, p. 5). A originalidade de Guillén, seja a partir de sua condição de indivíduo empírico, seja a partir de termos estritamente poéticos, o lança para fora dos limites do círculo dos iguais de Estrada, “*Guillén difiere de nosotros como su poesía difiere de la nuestra, y si no logramos explicarnos satisfactoriamente como es él, difícilmente podremos comprender cómo es su poesía*” (ESTRADA, 1966, p. 5).

Guillén é negro, é diferente de Estrada e de seus pares brancos, portanto, sua poesia é necessariamente diferente da poesia feita por poetas brancos – apresento aqui uma versão simplista e literal das palavras do crítico literário argentino Ezequiel Martínez Estrada. Essa audiência pode gostar ou não da poesia do cubano, entretanto, adverte o estudioso, não alcançará entendê-la plenamente. Mesmo que seja examinada, restará como “*un fetiche sin que nos diga nada*” (ESTRADA, 1966, p. 5). É duro observar que o capcioso elogio à suposta incomunicabilidade da poesia de Nicolás Guillén, ou, em outras palavras, que a sensação de que o poeta se expressava num idioma totalmente desconhecido ao círculo de Martínez Estrada, entram em choque, por exemplo, com os versos de *Canción del Bongó* nos quais Guillén não parece interpor obstáculos à comunicação e à interação entre as diferenças, pelo contrário, a voz percuciente do bongô inclusive “*convoca al negro y al blanco*” para a dança e a contradança. Segue um excerto do poema:

Esta es la canción del bongó:  
 – Aquí el que más fino sea  
 responde, si llamo yo.  
 Unos dicen: *ahora mismo*,  
 otros dicen: *allá voy*.  
 Pero mi repique bronco,  
 pero mi profunda voz,  
 convoca al negro y al blanco  
 que bailan el mismo *son*,  
 cueripardos o almiprietos  
 más de sangre que de sol,  
 pues quien por fuera no es noche,

por dentro ya oscureció. (GUILLÉN, 1994, p. 14)

Contudo, era preciso situar a poética desses *poemas mulatos* ou aquém ou após o recinto da literatura espanhola e hispano-americana, evitando assim qualquer chance de mestiçagem. Enquanto persistiu esse tipo de recepção a respeito de autor de *Sóngoro cosongo – poemas mulatos*, o lugar que lhe foi reservado na dinâmica dos prestigiamentos literários se assemelhava ao Limbo dantesco. Um *entre-lugar* onde grandiosos poetas e pensadores pagãos são objeto de um cerimonioso tratamento. Não obstante a condenação ao exílio privilegiado, estão, em compensação, protegidos das torturas íferas que lhe são contíguas. O recinto a que Guillén não tem – ou não faz questão de ter – acesso é assim apresentado por Estrada:

Considerada la literatura española e hispano-americana como literatura blanca, sin mestizaje, castellana e hidalgamente pura, como le gustaba a Menéndez y Pelayo, no solamente sin africanismo sino, de ser posible, sin arabismo, masculinismo ni judaísmo, la de Guillén es herética, exótica y jenízara. Como ninguno de los rebeldes contra la propotencia del blanco – que Guillén personifica en el yanqui, y así comprendemos qué diablos es eso de tener carne de camarón – que usa de su superioridad fiduciária, profesional, doctoral y jafética para someter al infeliz, Guillén se encresta y sus sóngoros y sones a la vez son desafío y menosprecio a esa superioridad en bloque de la West Indies Ltd. (ESTRADA, 1966, p. 6)

Assim, o exotismo – ou a *macumba para turista* – da voz poética de Nicolás Guillén, que a princípio é encarecido por Estrada, é na verdade relativo e relacional. Isto é, tal descrição é tributária do seu contraste com uma literatura pretensamente *blanca, castelhana e hidalgamente pura*, imagem que era chancelada por estudiosos altamente respeitados e influentes como Menéndez y Pelayo. Deste momento em diante, Estrada, mesmo ainda refém de uma fruição ambígua em relação à voz de Guillén – o crítico se sente seduzido por essa poesia, mas parece temer a vigilância crítica de seus pares frente à sua tolerância –, consegue indicar insumos estéticos e políticos importantes que vão servir de base para o surgimento desses *poemas mulatos* a contrapelo daquela tradição literária *blanca*. Para o crítico, a obra de Guillén não é revolucionária, mas iconoclasta; ela introduz elementos que são mais destrutivos do que reformadores:

liquida a poesía de cultivo de arriba abajo, desde los temas y el lenguaje, el sentido o acepción gramatical de la palabra y la sintaxis hasta el ritmo, la métrica, todos los convencionalismos del oficio poético juntos, y, de paso, la gramática y la estética literarias. (ESTRADA, 1966, p. 6)

Martínez Estrada conjuga o herético e o revolucionário na figura de Guillén, pois, segundo ele, “es lo que indica la palabra iconoclasta, destructor de ídolos; mejor dicto de idolatrias”. (ESTRADA, 1966, p. 7). Servindo-se do estilo da hesitação, o crítico literário atrai e repele a poética de “vate y *shamán*” de Guillén. A reivindicação de xamanismo como chave interpretativa a essa poesia requer pensá-la em um espaço simbólico à parte. Se não é propriamente poesia, seria o que, afinal de contas? Com a palavra, Martínez Estrada:

Para decirlo de una vez, la poesía de Gullén no es poesía, como no es danza ni ensalmo, paradoja que resulta comprensible si entendemos por poesía castellana, como venimos admitiendo tácitamente hasta este momento, la que viene de Berceo a Machado y a García Lorca, incluídos Darío y Lugones. (ESTRADA, 1966, p. 7)

A poesia de Guillén não é poesia porque não faz referência aos modelos de linguagem consagrados pela tradição estudada pelo crítico. Guillén põe em movimento uma nova poesia a par de outros modelos de sensibilidade. A bem da verdade, o poeta cubano amplia o conceito de poesia espanhola e hispano-americana na medida em que injeta em sua corrente sanguínea doses importantes de africanismos que, de resto, para além das paredes da sala de estar da endogamia literária, já faziam parte de vida social e cultural de vários países desse bloco. Porém, a dialética da atração e da repulsa segue no discurso crítico de Estrada. O crítico arrisca o seu prestígio ao aproximar Guillén, um xamã negro, de Berceo, Antonio Machado, García Lorca, Darío e Leopoldo Lugones, nomes que formam a plêiade *blanca* responsável pela inovação do verso castelhano. Suspeitoso de que essa temerária aproximação pudesse solapar as bases do cânone, Estrada, entretanto, adverte rapidamente que Guillén não é um inovador como eles, pois:

es un revolucionario radical que ataca a la sociedad feudal de la poética burguesa en sus raíces y cimientos, en su floración y fruto, en sus muros y ornamentos y la coloca en situación de “ancien régime”. Equivale a la pintura abstractista y antifiguratista, a la “fauve” y primitivista; equivale, diré a la música atonal, a la sonoridad concreta y a los ritmos sincopados: cake-walk, jazz, rock and roll. Lo revolucionario en Gullén no está, pues, en el texto de lo que dice ni en su gramática, sino en lo que suscita y en lo hace mediante el lenguaje, la imaginación y la mente, que son efectivos pertrechos de guerra contra la cultura de élites y de privilegios. (ESTRADA, 1966, p. 7)

O que desperta meu interesse nessa passagem da análise do crítico Ezequiel Martínez Estrada a respeito da poesia de Guillén – verdadeira antipoesia para o gosto da

época e do viés estético-literário dominante – é a percepção dos elementos não-verbais ou pansemióticos dessa poesia exorbitante, que fazem ver em sua *signagem* uma sintonia com as vanguardas artísticas em voga àquela altura. Os procedimentos de linguagem do cubano são não-figurativos e abstratos – referências tidas e havidas como responsáveis pelo afastamento entre público e arte –, e, a contrapelo, há algo de primitivo e *fauve* em seus *sóngoros mulatos*, portanto, à poética de Nicolás Guillén não escaparia uma dimensão popular. A coragem com que Guillén investe sua criatividade nos transe e nos trânsitos entre a erudição vanguardista e as artes que dialogam com a indústria cultural – afinal, Estrada entreouve em sua voz signos que vão desde a música atonal até o rock and roll, passando pelo cake-walk e o jazz – ainda admite em seu movimento a irrupção da tópica ligada ao enfrentamento político; sua linguagem e seu imaginário afrocubanos criticam, seja intencionalmente, seja pelo simples contraste com o beletismo, a cultura das elites e sua trama de privilégios. Esse lugar na literatura espanhola e hispano-americana que Estrada não consegue encontrar para Guillén talvez nem precise ser encontrado. Quem pode afirmar que Nicolás Guillén reivindicava de fato esse lugar para si? No prólogo a *Sóngoros cosongo*, Guillén, com grande ironia, dá uma indicação a respeito de como seria sua relação com aquele ambiente literário que, ao que me parece, não lhe despertava o desejo de um dia vir a ser reconhecido e honrado por ele. Guillén, então, escreve:

No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan pontiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero. (GUILLÉN, 1994, p. 10)

A poesia iconoclasta do cubano a um só tempo transpõe a interdição liminar estabelecida pelo purismo *blanco*, castelhano, ocupando aí um ou outro território, mas sem transigir com essas normativas canônicas o poder transgressivo de sua proliferante lira afrodiaspórica. O exemplo de Nicolás Guillén me faz pensar que, no que tange à necessidade de a literatura feita por pessoas negras ser reconhecida e recomendada pelo sistema literário hegemônico, isto é, quando esses artistas estão prestes a entrar nesse recinto, a questão crucial é escolher em que momento limpar seus pés – supondo que julguem correto limpá-los –, na entrada ou na saída? Para suspender provisoriamente a discussão transcrevo os quatros dísticos do poema *Caña*:



El negro  
junto al cañaveral

El yanqui  
sobre el cañaveral

La tierra  
bajo el cañaveral

Sangre  
que se nos va! (GUILLÉN, 1994, p. 35)

Antes de tratar do caso Nicolás Guillén, de que me servi para considerar por que meios e a partir de que condições a literatura sancionada vai admitir o ingresso das vozes negras em seu comércio intelectual, eu me comprometia com a hipótese de que o conceito de literatura negra é reativo, pois surge no interior da literatura branca brasileira como uma força que lhe é antagônica. É possível que essa não seja toda a verdade. Ao invés de reativa, a literatura negra negociaria para si um trânsito fronteiriço; sua estratégia de linguagem se efetivaria como um *entre-lugar*? Um quase-lugar. Literatura negra não é bem literatura. O paradoxo do julgamento de Estrada segundo o qual a poesia de Guillén não é poesia, é reencenado de tempos em tempos. Quando os escritores negros se aproximam dessa fronteira, prevalece a tentativa absurda e autodestrutiva de fazer recuar a linha divisória. Entretanto, esses escritores são filhos da diáspora. Isso significa reconhecer que as matrizes estéticas e conceituais da literatura negra são tanto europeias quanto africanas. Algumas noções de Homi K. Bhabha são interessantes de ser consideradas nessa altura do texto:

De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de provação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (Bhabha, 2013, p. 20)

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. (Bhabha, 2013, p. 21)

Segue um caso interessante a respeito das pretensões concorrentes de comunidades. Analogamente a muitos jovens escritores da década de 1970 – e é nesse período que surge o grupo Quilombhoje – a literatura negra se avizinha de uma

produção definida como independente ou marginal. Contudo os escritores e as escritoras, negros e negras, ocupam um diverso entre-lugar no festim geracional estudado, por exemplo, pelos ensaístas Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira. Embora ambos os movimentos compartilhem alguns signos e concepções, além de um mesmo estado de espírito de época, tais como: a opção por uma literatura suja ou precária (lembrar os livros feitos em mimeógrafo ou xerox), o uso de uma linguagem das ruas (mais do que o texto meramente coloquial), processos de edição rebeldes às leis do mercado livreiro-editorial, enfim, todo esse conjunto de aspectos, à época, se resolve tanto para os escritos negros quanto para os poetas marginais, oriundos da classe média, num comportamento que se efetiva a contrapelo dos imperativos da lógica e da estética capitalistas. Mas a marginalidade de um grupo não coincide muito bem com a marginalidade do outro. Essa disjunção é percebida por Luiza Lobo:

A produção contemporânea de literatura negra no Brasil se constitui quase exclusivamente de publicações independentes, mas não foi incluída nos estudos sobre a produção marginal dos anos 1970, junto com Nuvem Cigana, Chacal, Cacaso, Chico Alvim ou Ana Cristina César. (LOBO, 1993, p. 161)

Considerando a noção de *entre-lugar* – agora sob um viés mais cético – da qual Homi K. Bhabha desentranha uma acepção estratégica no sentido de criar gestos colaborativos frente às partes da diferença, expressas nas representações de classe, raça e gênero, entendo que as pretensões concorrentes dessas comunidades (literatura negra/poesia marginal), apesar de alguns traços comuns de provação, discriminação e intercâmbio de valores relativos à luta contra as variadas formas de autoritarismo, sofrem um processo de corrosão que lhes é externo. Ou seja, se num primeiro momento o sistema literário se recusa a admitir igualmente tanto os escritores negros como os poetas brancos marginais, depois, a geração marginal avança algumas casas e passa a figurar no florilégio da literatura brasileira, enquanto a literatura negra terá de aguardar cerca de três ou quatro décadas até ocupar um espaço análogo de reconhecimento. A chancela do literário é conferida de forma mais célere à geração mimeógrafo. A marginalidade de um grupo não coincide muito bem com a marginalidade do outro. Não são do mesmo quilate. Agora, quase cinquenta anos depois, é que a literatura negra começa a circular pelos espaços de prestigiamento do sistema literário, mas, como afirmamos linhas acima, dentro de determinadas condições que, de resto, tendem sempre a favorecer o próprio sistema.

## O espaço fechado e o espaço aberto no conceito de literatura negra

No ensaio *Transgressão* procurei analisar o que chamei de, à época, as *invariantes temáticas* sobre as quais se assentaria a produção literária negra. Eduardo de Assis Duarte, como será analisado mais à frente, imaginou para a questão a existência de *elementos estruturantes* que serviriam e, em boa medida, ainda servem para determinar como se dá o comportamento de linguagem de uma obra literária merecedora do qualificativo *afro-brasileira*. Chamei a atenção, naquele meu texto, para as experiências de alguns poetas cujos modos de linguagem materializavam a noção de *transgressão*, proposta que Arnaldo Xavier deixou sugerida e dispersa quer em experimentos poéticos, quer em ensaios esparsos que escreveu. É razoável afirmar, pelo que até agora expus, que essas realizações poéticas, graças a um investimento criativo e radical sobre os meios expressivos não lhes permite uma acomodação sem mais ao conceito de literatura negra. Desde a publicação do meu ensaio, passando por polêmicas e debates com escritores negros e brancos, me vi tentado a acreditar na hipótese de que esses criadores afinados com o acontecimento da *transgressão* podem fazer vacilar o próprio conceito. Contudo, os questionamentos de Arnaldo Xavier até hoje não parecem mobilizar muito a atenção dos envolvidos. Os escritores que se aproximam de suas proposições formam uma corrente minoritária.

Entretanto, a produção da corrente majoritária não impediu que a querela sobre o conceito de literatura negra prosseguisse em curso. Continua como uma forma de *disputatio* entre pesquisadores e escritores, cuja busca por um acordo em torno da melhor definição, segundo os implicados, pavimentaria de maneira mais eficiente o desenvolvimento dessa vertente em termos de visibilidade e consolidação. Mas Cuti, Luiz Silva, poeta e professor de literatura, considera o problema a partir de diversa perspectiva, ou talvez na perspectiva que aqui nos interessa:

Na verdade não é a definição da literatura negra que a realizará. Os escritores não precisam de definição para produzir. Esse é um problema da crítica e da didática literárias que, no meu entender, precisam auscultar mais os textos, as fontes primárias, e não seus posicionamentos prévios com relação à questão racial no Brasil. A literatura negra vem sendo prejudicada pelo viés estritamente sociológico que a vê apenas como representação mimética. (DUARTE, 2011, P. 46)

Por que razão a literatura negra é interpelada e recepcionada de maneira tão insistente a partir desse *viés estritamente sociológico*? Uma de minhas teses avança através do seguinte raciocínio: por um lado a literatura negra é um fenômeno bastante próximo do que se entende por *literatura de testemunho*. Suas realizações podem ser consideradas como formas de reinvenção de quadros lastreados em experiências memorialísticas; discursos de sujeitos que testemunharam eventos ou momentos históricos. Com efeito, em muitos casos os poemas e narrativas de autores negros são representações testemunhais de circunstâncias e conflitos sociais. O poema *Quebranto*<sup>23</sup>, do próprio Cuti, parece colaborar com essa percepção:

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

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

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

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

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

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

também a violência dum impulso  
que me ponho do avesso  
com acessos de cal e gesso  
chego a ser

<sup>23</sup> Ver em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/695-cuti-quebranto>

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

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

às vezes!...

Por outro lado, o caráter sociológico vinculado com facilidade a essas poéticas, muitas das vezes cumpre uma função discriminatória pretensamente positiva, uma vez que mais do que conferir reconhecimento e alguma singularidade ao fenômeno, serve como um dispositivo de segregação, separando-a da literatura sancionada porque se presume uma carência essencial de qualidade estética ou literária na constituição da literatura negra. Como se isso não significasse uma grande perda, pois esse traço parece ser admitido como coisa de importância secundária na escrita dos negros. O tópico é complexo porque muitos escritores e pesquisadores, empenhados em consolidar a relevância da literatura negra, acabam suportando essa recepção enviesada ou a contragosto que durante muito tempo marcou – e ainda marca residualmente – a posição do sistema branco-literário frente à produção escrita dos negros. Tal recepção, no que tange à leitura da escritura negra, força uma disjunção nos gestos poéticos, representando-os em duas frentes aparentemente inconciliáveis: a construção da consciência racial e o confinamento na torre de marfim da arte pela arte. E nessa polarização a aposta na consciência racial é mais alta. O interessante a esse respeito é que a tradição literária canônica sempre conviveu com variantes dessa disjunção.

Antonio Candido, por exemplo, estudou as dimensões antitéticas e relacionais do *espaço aberto* e do *espaço fechado* nas criações de alguns poetas da tradição ocidental. Com esses termos o crítico identificou dois tipos de figuração do mundo na fatura dos poemas. Representando o *espaço aberto*, Candido afirma que os poemas com essa liga “descrevem o conflito da vocação com a sociedade” (CANDIDO, 2004, p. 13), um apetite estético aberto à vida e ao mundo. E voltando sua atenção para o poema *Elevação*, de Baudelaire, o ensaísta o toma como exemplar do conjunto de poemas votados ao *espaço fechado* “onde parece que o poeta pode se libertar da incompreensão

geral se puder elevar-se acima do cotidiano e viver a vida do espírito, que transporta para longe da contingência e o deixa fruir a plenitude da sua criação” (CANDIDO, 2004, p. 13). É necessário frisar que Antonio Candido, ao contrário do que se poderia esperar, não identifica essas dimensões opostas apenas em poetas distintos – ainda que elas se apresentem –, ele constata esse embate de forças acontecendo muitas vezes num mesmo poeta. Um mesmo poeta hesitando constantemente entre o *espaço aberto* e o *espaço fechado*. Além de Baudelaire, Candido cita Goethe em seu *Fausto* como um poeta em que esses espaços se relacionam e se interpenetram.

Assim, entendo acertada a leitura de Antonio Candido que, ao invés de reiterar uma indisposição entre os espaços aberto e fechado, valoriza poetas que instauram em sua dicção um território de negociação entre o espírito que, na figura do poema, se volta sobre si mesmo e a voz que se projeta no mundo empírico em busca de sua beleza e de seus conflitos. O poema, portanto, é capaz de abrigar esses dois momentos: “a busca de inspiração no espaço aberto, pressupondo o desejo de *representar* o mundo, e a busca de inspiração no espaço fechado, simbolizando a *invenção* de um mundo autônomo”. (CANDIDO, 2004, p. 25)

Contudo, no que diz respeito à formação do conceito de literatura negra, o que tem prevalecido, em detrimento do desejo de *invenção*, é a urgência de *representar* um mundo que deve ser otimizado em seus aspectos políticos e étnico-raciais. Em depoimento a Eduardo de Assis Duarte, a poeta e escritora Esmeralda Ribeiro é instada a se pronunciar a propósito dessas questões:

*Eduardo de Assis Duarte* – Poderíamos dizer que uma das tendências fortes da literatura negra é a da construção dessa consciência racial?

*Esmeralda Ribeiro* – Em parte. Há diferentes tendências. Alguns querem escrever motivados pela visão da literatura enquanto arte. E surge o questionamento: eu escrevo como militante ou como criadora? É o dilema do compromisso: expressar ou não a nossa vivência? Acho que existem várias correntes no processo da criação literária afro-brasileira. Em si mesma, a literatura não tem função de solucionar os problemas, mas pode contribuir para que se pense a respeito. Outros autores acham que é preciso expressar a militância no texto. Em seu início os *Cadernos* exemplificavam a necessidade de se registrar no texto a militância e as manifestações políticas contra a ditadura.

*Eduardo de Assis Duarte* – Penso que os *Cadernos Negros* não estão presos na torre de marfim da arte pela arte...

*Esmeralda Ribeiro* – Não estão mesmo, mas tem muita gente que acha que sim. Muitos que leem se apaixonam, mas antes do primeiro contato têm essa ideia. A literatura é pouco valorizada no âmbito do Movimento Negro, sobretudo aquela feita por mulheres. (DUARTE, 2011, p. 87-88)

Ainda que a escritora Esmeralda Ribeiro apresente argumentos contrários à impressão de que as produções enfeixadas e consagradas pelos *Cadernos* seriam marcadas tanto por um compromisso militante quanto por um investimento na construção da consciência racial – para Ribeiro isso não passaria de uma impressão primeira, haveria diferentes tendências –, ainda assim, não se trata de uma crença desprovida de justificação. A imagem residual de como se comportariam esses textos negros autoriza, inclusive, Eduardo de Assis Duarte a recuperar a velha noção da torre de marfim como um viés estético diametralmente oposto aos modelos literários recolhidos nos *Cadernos Negros*. De todo modo, me parece evidente que a poeta consegue vislumbrar um quadro mais rico e aglutinante. Esmeralda, como se vê, reconhece que “existem várias correntes no processo da criação literária afro-brasileira”. (DUARTE, 2011, p. 87-88), Ou seja, ambas as concepções, a construção da consciência racial e a arte pela arte/torre-de-marfim – notar o modo algo caricato assumido por Duarte para se referir à concepção – devem ser consideradas com mais profundidade, pois cada uma delas se presentifica nesse ou naquele poeta que, ao fim e ao cabo, a justificam. A constatação sobre os limites da arte também é enfrentada pela escritora, já que mesmo admitindo a chance de contribuir com a solução de problemas, Esmeralda Ribeiro considera que em si mesma a literatura não tem como função fundamental solucioná-los. Importante ressaltar que Esmeralda inclui no escopo do conceito de literatura negra autores “motivados pela visão da literatura enquanto arte”, vale dizer, ainda que considerando razoável o juízo de Duarte quando afirma que a constituição de uma consciência racial é uma forte tendência nessa literatura, isso não implica deprimir a significação do dissenso manifestado através de experiências formalmente transgressivas de alguns escritores na dinâmica criativa da literatura negra.

## Literatura negra e movimentos negros: o reconhecimento recíproco

A estreita relação da literatura negra com os diversos movimentos negros que ajustam seu foco nas questões políticas explica o predomínio de um caráter militante, facilmente observável em muitos poemas e narrativas produzidos a partir do final da década de 1970. Um dado concreto simboliza o entrelaçamento fundamental entre as duas experiências. O ano de 1978 é marcado por dois fatos significativos para a comunidade negra: (1) o surgimento do grupo Quilombhoje com a publicação do primeiro volume da coleção *Cadernos Negros*; e (2) a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) cujo lançamento se dá com a leitura do *Manifesto negro contra o racismo*, lido em julho de 1978 nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo – o mesmo espaço que foi palco de Semana de Arte Moderna de 1922. Muitos escritores negros eram egressos do MNU e formaram suas convicções sociais e políticas na teoria e na prática militantes. A literatura dessa primeira leva de poetas e prosadores negros compartilha com o MNU, a retórica mobilizadora, o chamamento à luta por meio do grito de revolta *nós negros!*, emblemático, exclamativo, entoado com o fito de fortalecer a consciência racial coletiva. No poema *A nossa voz altissonante*, Abelardo Rodrigues, testemunha ocular dos acontecimentos, acha uma forma eficiente para representar o estado de ânimo que predominava entre os seus iguais

*Sobre o Manifesto Negro Contra o Racismo, em  
07/07/1978 nas escadarias do Teatro Municipal de São  
Paulo, organizado pelo MNUCDR (MNU) Movimento  
Negro Unificado.*

Floresceram naquelas escadas  
vozes irrequietas de negritudes  
que foram punhos diretos  
içados como velas de fogo  
ao mar de silêncio e medo  
que nos dominava.

Vozes que tremularam liberdades antigas  
republicanamente amoitadas em 1888.  
Discursos dos despossuídos  
de vozes  
juntando-se à Nação calada  
sobre novas botas de silêncio  
galgando do espanto branco  
que passava  
o medo e  
a interrogação



Vozes brasileiras negras  
 secularmente amor-  
 -daçadas  
  
 reerguendo-se  
 junto ao coro dos  
 calados:  
  
 Negra           A nossa presença  
  
                   presságio  
                   dos bons  
                   ventos  
                   da  
  
 Liberdade  
 sonho coisificado  
 nas senzalas coloniais  
 do silêncio. (RODRIGUES *Memória da noite revisitada & outros  
 poemas*, p. 100.)

O poema é coleante e sinuoso em sua disposição no espaço da página. A figura da mancha gráfica se desloca, se desmembra, avança nervosa, faz uma interrupção brusca, e mais outra. É como se o poema mimetizasse as oscilações de voz do orador que precisa alcançar os ouvintes e seus sentidos em todos os cantos do recinto. O poeta é um orador em transe, quer falar a todos e a cada um em particular, porém seu olhar se fixa no vazio.

Como Arnaldo interpretava essa relação entre o MNU – aqui comparecendo também como cifra ou metonímia dos movimentos negros de viés político-militante – e a literatura negra? Ao contrário do tom apologético escolhido por Abelardo Rodrigues para figurar essa relação, Arnaldo Xavier observava a situação numa perspectiva extremamente crítica. Pode-se dizer até que, devido à observância estrita desses movimentos à visão “dogmarxista” (DUARTE, 2011, p. 205), o poeta experimental entendia que a literatura negra marcava passo na medida em que não punha em questão sua proximidade com o discurso político pragmático.

Na seção *DHA POLÍTHITICA* de *Dha lamba à qvizila: a busca dhe hvma expressão literária negra*, Arnaldo Xavier investiga as implicações e implicâncias que estariam em jogo na “forma de condução de um imaginário Movimento Negro no Brasil – que reflete sobre nossa produção literária” (DUARTE, 2011, p. 208). Para o poeta, as referências marxistas desse Movimento norteariam o seu processo

a partir de um projeto de integração unilateral do Negro na sociedade brasileira, cujas conseqüências danosas são previsíveis pela ingenuidade de achar que será fácil obstruir o processo de dizimação e

desmistificar a democracia racial, sem pôr em risco os elementos de sua subsistência expressa no seu traço cultural universal, mas específico. (DUARTE, 2011, 208)

Arnaldo demarca os limites do discurso marxista enquanto receituário revolucionário de validade universal no que concerne às reivindicações negras. Felizmente, em nossos dias, a insuficiência desse discurso já não passa despercebida. Muitos intelectuais e artistas negros independentes, ainda que não recusem a pertinência de uma conjugação de esforços entre suas pautas específicas e as lutas da classe trabalhadora, estão cientes de que a continuação do racismo solapa as fundações de qualquer sonho de democracia. Em outras palavras, só teremos efetivas relações justas e democráticas com o fim do racismo sistêmico. Corolário: continuaremos muito distantes de conquistar uma sociedade democrática enquanto prevalecer a ideia de que as chamadas *questões identitárias* – e a expressão é sempre usada em tom de reproche – devem permanecer em segundo plano porque não são urgentes ou, pior, porque acabariam nos dividindo e enfraquecendo a luta.

Arnaldo Xavier percebeu esses riscos na proximidade da literatura negra com a visão política do MNU. E por essa razão defendeu antes uma coexistência crítica entre os movimentos negros – entre eles o poético-literário – e formas tradicionais da práxis marxista, pois defendia “a busca de um caminho independente, uma opção ideológica, um projeto político-cultural, baseado numa autonomia de pensamento” (DUARTE, 2011, p. 208). Esse pensamento negro autônomo subjaz a uma máxima irônica surgida no interior dos movimentos negros segundo a qual é preciso empurrar a esquerda para a esquerda se quisermos que as coisas mudem de fato.

Mas é nas seções subsequentes, *DO DISCURSO DO NEGRO AVTOFLAGELLO* e *DO REPERTÓRIO*, que Arnaldo Xavier considera de modo explícito o impacto deletério a seu ver do discurso político sobre a criação literária negra:

O lamento-explicacionista do Discurso Político do Negro às vezes se confunde e às vezes está contido no seu Discurso Literário, onde uma terrível insuficiência de se pensar Negro impede o desenvolvimento de uma maior profundidade analítica, originada da própria situação do Negro. (DUARTE, 2011, 208)

A profundidade analítica – a que me refiro – consiste no rompimento com as reduções nominalistas que compõem o Discurso do Autoflagelo: Angústia. Tristeza. Amargura. Traição. Vingança. Desgraça/Injustiça. Loucura. Agonia. Lamento. Etc. Essas reduções indiscutivelmente refletem as condições concretas dos negros brasileiros. Mas a apelo reiterativo nos Textos Negros advém dos

mecanismos etnocêntricos que situam o negro no espaço e no tempo. (DUARTE, 2011, 209)

Décadas depois, Achille Mbembe examinará em *Crítica da razão negra* as categorias de *negro* e *raça*, entendidas como “as duas figuras centrais (ainda que negadas) do discurso euro-americano sobre o ‘homem’” (MBEMBE, 2018, p. 20). Recorro ao filósofo camaronês justamente porque seu ensaio descreve, ainda que em outros termos, inúmeras tensões e contradições constitutivas desse *discurso do autoflagelo* que Xavier soube vislumbrar nos lances textuais da escrita negra enquanto reificações inadvertidas de mecanismos etnocêntricos. Mbembe destaca que o termo negro “emanou por muito tempo uma energia extraordinária, ora como veículo de instintos inferiores e de potências caóticas, ora como signo radiante da possibilidade de redenção do mundo e da vida num dia de transfiguração” (MBEMBE, 2018, p. 20). Por outro lado, continua o filósofo,

Além de designar uma realidade heteróclita e múltipla, fragmentada – fragmentos de fragmentos sempre novos –, esse termo assinalava uma série de experiências históricas dilacerantes, a realidade de uma vida vacante; a ameaça assombrosa, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação racial, de verem seus corpos e pensamentos operados a partir de fora e de se verem transformados em espectadores de algo que, ao mesmo tempo, era e não era a sua própria existência. (MBEMBE, 2018, p. 20-21)

O poeta e o filósofo se encontram. As redes da dominação racial ao mesmo tempo embalam e amordaçam corpos e reflexões de pessoas negras. Às vezes o que parece ser produto da uma heteronomia redentora é na verdade um jogo de formas de vida e pensamento operados a partir de fora: um devir negro hesitante entre ser e não ser a sua própria existência. Portanto, ao contrário do que parece, entendo que não deve soar como um tipo de tresleitura relacionar as análises de Mbembe à crítica arnaldiana a respeito do *discurso do autoflagelo* que o poeta detecta em parte importante dos textos negros graças ao uso da retórica da práxis marxista que traz em sua constituição a *Arkhé* “centrada em uma tradição etnologocêntrica e eurografocêntrica”. (FREITAS, 2016, p. 38)

### Elementos estruturantes do conceito

Esse dado factual em que se pode registrar a data de surgimento da estreita relação da literatura negra com os diversos movimentos negros que têm seu foco nas questões políticas, fortalece o entendimento de Eduardo de Assis Duarte de que “O tema é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira”. (DUARTE, 2011, p. 385). Prestando mais atenção à temática de fundo sociológico, a literatura negra, segundo Octávio Ianni (citado por Duarte), acabaria por “abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo, mas como ‘universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura’” (DUARTE, 2011, p. 385). A literatura negra assim considerada “pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmaras” (DUARTE, 2011, p. 385-386). Em *Encontrei minhas origens*, poema de Oliveira Silveira, essas ideias encarnam na linguagem enquanto processo anafórico, em outras palavras, pela via da eloquência estética calcada na reiteração, o poema materializa de maneira convincente uma série de convicções e compromissos:

Encontrei minhas origens  
em velhos arquivos  
                  livros  
encontrei  
em malditos objetos  
troncos e grilhetas  
encontrei minhas origens  
no leste  
no mar em imundos tumbeiros  
encontrei  
em doces palavras  
                  cantos  
em furiosos tambores  
                  ritos  
encontrei minhas origens  
na cor de minha pele  
nos lanhos de minha alma  
em mim  
em minha gente escura  
em meus heróis altivos  
encontrei  
encontrei-as enfim  
me encontrei (SILVEIRA, 2012, p. 136.)

Todo o acervo das tradições culturais de extração africana, preservadas ou reinventadas no espaço diaspórico do Novo Mundo, os mitos orais, o sagrado, os cantos de trabalho, a drástica experiência da escravidão, os aquilombamentos etc, formam a substância proliferante da *temática* como um dos elementos estruturantes do conceito de literatura negra. Os outros elementos destacados por Eduardo de Assis Duarte são: *a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público*. Segundo o estudioso tais indicadores distinguiriam essa literatura. Porém, sem perder de vista a necessidade de manter aberto o debate, Duarte alerta “para o fato de que se trata de um conceito em construção” (DUARTE, 2011, p. 385). O tópico relativo ao *conceito em construção* me permite imaginar duas possibilidades: (1) em algum lugar do futuro o conceito estará concluso – o que pode significar que a literatura negra terá sido incorporada à historiografia literária; e (2) o conceito seguirá se transformando ou se adaptando às novas criações dos escritores negros, porque, em fim de contas, o conceito é sempre segundo em relação à produção. Nessa perspectiva, os *elementos estruturantes* do conceito nem sempre se deixam flagrar como essenciais e inextrincáveis à literatura negra quando observados mais de perto. Ainda assim, Duarte afirma o seguinte a respeito deles:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, com fim e começo. (DUARTE, 2011, p. 385)

É interessante observar, na passagem citada, que o crítico em dois momentos vê-se obrigado a lançar mão da conjunção coordenativa *ou* no movimento de buscar a mais adequada descrição para dois dos elementos estruturantes. Isto é, um poema que faça jus ao predicado *negro* irá revelar uma voz afrodescendente (a autoria), *explícita ou não*. Depois, no que diz respeito ao universo da recepção (o público), o texto deve apresentar um projeto de transitividade discursiva, *explícito ou não*. Duarte não se furta de empregar a conjunção *ou* em sua justificação porque sabe que a categoria da ambiguidade é um elemento estruturante do fenômeno artístico e, de resto, nele se inclui o gesto literário. Ao optar pelo uso da conjunção, parece evidente a intenção do crítico de ser coerente com a experiência poética, ainda que com isso, em boa medida, ele concede que os elementos estruturantes do conceito de literatura negra envolvem alternâncias, dúvidas e incertezas com relação à sua função modeladora. O ponto

controverso da relação entre conjunção coordenativa *x* elementos estruturantes do conceito vem à tona quando o que está em causa é, por exemplo, a organização de uma antologia dedicada à literatura negra. Na seleção das peças literárias que comporão a virtual antologia os elementos estruturantes do conceito, grosso modo, sabem a um decisivo critério de corte, de separação; eles apartam o que permanece do que será descartado em vista de consolidar, por princípio, o conceito. Portanto, as acepções relativas ao indecível e à alternância, dão lugar ao sentido da exclusão que está contido na conjunção *ou*: a ambiguidade e certa propensão à intransitividade, que participam das determinações do poético, se tornam um problema. Por fim, concluir que esse ou aquele texto poético revela uma voz negra não explícita – pois se não se apresenta clara e negra é possível que não exista de fato –, me parece um exercício de atribuição. O poema é responsabilizado por algo que talvez nem lhe diga respeito.

Quanto aos demais elementos estruturantes do conceito segue uma exposição resumida das considerações de Eduardo de Assis Duarte a respeito de cada um deles. A propósito de um ou outro elemento estruturante talvez seja necessário realizar alguma digressão ou alguns apontamentos marginais.

*A autoria*: sobre a instância da autoria é dito já de saída que é uma das mais controversas, pois na sua análise, segundo Duarte, se deve levar em conta “fatores biográficos ou fenotípicos” (DUARTE, 2011, p. 388). Em outras palavras, é necessário determinar se o autor é negro (ou se se predica negro), se o autor se autoidentifica como afro-brasileiro ou, ainda, se a partir do conceito de literatura afro-brasileira se poderia aceitar um autor branco que apresentasse obra de cunho negrista. Em outra direção há autores negros que, inclusive em seus poemas e narrativas, “não reivindicam para si tal condição” (DUARTE, 2011, p. 388). Uma maneira de deslocar a instância da autoria da mera exterioridade ligada à biografia e ao fenotípico para um âmbito de menor controvérsia é, conforme explica Duarte, considerá-la “como uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção literária (DUARTE, 2011, p. 388). Se bem entendi, a noção de constante discursiva se trata de descobrir nas ranhuras da escritura mesma certas qualidades e reiterações enunciativas, nem sempre tão evidentes ou imanentes, dessa negrura que assume diversos modos de ser. Modos de ser consubstanciados em discursos que interpelam o mundo. A constante discursiva, além de estar integrada ao texto literário, é uma emanção de sentidos desses sujeitos de discurso considerando a experiência negra de que são, a um tempo, inventores e aop

mesmo tempo sua decorrência. Entretanto, o pendor para a autobiografia *lato sensu* é indispensável ao regime da autoria. De acordo com Eduardo de Assis Duarte

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação como artistas da palavra. (DUARTE, 2011, p. 389)

A autoria, enquanto elemento estruturante do conceito, demanda a necessidade do *autor empírico* negro. Isto é, o sujeito civil escritor – sujeito de discurso –, com nome e identidade, cujos insumos biográficos servem à maravilha como meio de acesso tanto aos significados da obra individuada, quanto às suas relações de pertencimento literário.

*O ponto de vista*: a visão de mundo do autor, os valores que ele defende e que, em princípio, podem determinar até mesmo a escolha do vocabulário a ser usado em seus poemas e narrativas. Duarte entende que o reconhecimento da “ascendência africana ou a utilização do tema” (DUARTE, 2011, p. 391), por parte dos escritores, são insuficientes por si mesmos para fazer valer o conceito de literatura negra. Neste sentido, *o ponto de vista*, por indicar, segundo o crítico, “uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população (DUARTE, 2011, p. 391), seria mais decisivo do que os anteriores elementos estruturantes do conceito. Alguns autores são analisados pelo teórico a título de demonstração de como o elemento do ponto de vista confere sustentação às suas criações literárias. Em 1859 Luiz Gama, que se autoproclama Orfeu de Carapinha, publica suas *Trovas burlescas*, obra em que, nas palavras de Duarte, o poeta “explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à ‘musa da Guiné’ e à ‘musa de azeviche’ para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites” (DUARTE, 2011, p. 391). No mesmo ano, Maria Firmina dos Reis, em seu romance *Úrsula*, constrói o personagem Túlio, um escravo cujo caráter escapa ao esperado. Firmina dos Reis o conforma “como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía ‘sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro’” (DUARTE, 2011, p. 391). Maria Firmina dos Reis ou a voz narradora, noutro passo da história, coloca na boca de Mãe Suzana a censura contra os traficantes europeus quando os qualifica como bárbaros. Esses índices demarcadores do ponto de

vista, enquanto elemento estruturante do conceito, servem para suportar a percepção de que a escritora maranhense tinha uma visão de mundo e valores morais contrários à escravidão e, mais do que isso, que entendia que era necessário reivindicar a plena condição humana das pessoas negras em luta por liberdade que o colonialismo lhes sequestrara. O romantismo literário – Firmina dos Reis se filia a essa escola –, em sua temática indianista, adotou um ponto de vista da mesma forma humanizador para representar personagens indígenas. Duarte conclui:

Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afro-identificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura da época. (DUARTE, 2011, p. 391)

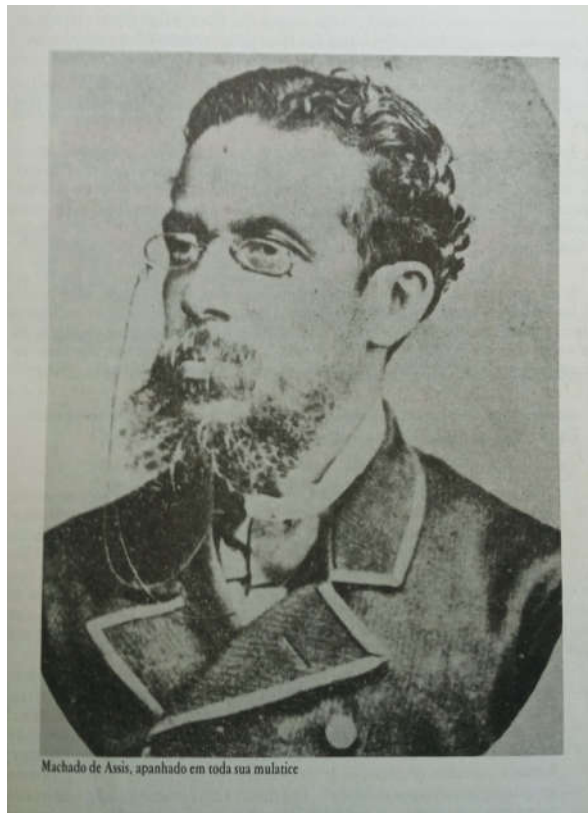
Eduardo de Assis Duarte se debruça sobre a prosa machadiana com a mesma vontade de trazer à consciência do leitor ou do intérprete a instância do ponto de vista. Seus argumentos apelam tanto a passagens da vasta obra de Machado, quanto a episódios de sua biografia. Se a confirmação do ponto de vista afro-identificado na realização propriamente literária do romancista é, aqui e ali, um pouco mais controversa, já sua intervenção como cronista e articulista do período pré-republicano apresenta provas mais convincentes. De acordo com o professor Duarte

A acusação de omissão que muitos tentaram lhe impingir cai por terra diante das centenas de matérias abolicionistas publicadas pela *Gazeta de Notícias*, órgão do qual era um dos sócios. E mais: em suas crônicas, sempre que aborda o cativo, acrescenta elementos judicativos, que ora lamentam a condição dos escravos, ora louvam a filantropia dos que os libertam, ora criticam os que apoiam ou se beneficiam do sistema, conforme podemos ler em Magalhães Júnior. (DUARTE, 2011, p. 392)

Acredito que o resgate do Machado de Assis afrodescendente é extramente pertinente. E leituras interessadas nesse tópico em particular, cuidando para que não percam de vista a própria estrutura recorrente e significativa do texto literário, podem enriquecer mais ainda os processos de fruição a propósito da arte do nosso maior escritor. Em meu ensaio *Transnegressão*, analiso o conto *A mulher pálida* orientado por essa perspectiva de apanhar (capturar) Machado de Assis “em toda a sua mulatice”. A expressão entre aspas é de Oswaldo de Camargo, que ele usa como legenda para uma foto do escritor quando bem jovem e na qual fica evidente o fenótipo de sua condição de



negro. Em pinturas e fotografias que retratam o romancista já mais velho, Machado aparece como um sujeito branco, claro.



Dar a ver em Machado de Assis aspectos do elemento estruturante do *ponto de vista* (negro), talvez fosse o suficiente para exemplificar sua centralidade na defesa do conceito. Afinal, o nome do escritor tem um poder de prestigiamento inigualável. Contudo, para Duarte “A assunção de um ponto de vista afro-brasileiro atinge seu ponto culminante com a série *Cadernos Negros*”. (DUARTE, 2011, p. 393). O trecho destacado pelo professor da apresentação ao volume 1 da série, que não esconde um tom de manifesto, é o seguinte:

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar. (DUARTE, 2011, p. 393)

O mote da tomada de consciência política pela chave da identidade racial se apresenta nos desdobramentos clássicos do processo de comprometimento com a causa. A África como cifra da aspiração à ancestralidade. O mergulho na negridão original como rito de renascimento em que o véu da branquidão é rasgado. E, como consequência, a ruptura com a alienação decorrente da unilateralidade da ideologia racista, onde o negro parece condenado à subjugação e à exploração determinada pela brancocracia. O elemento estruturante do ponto de vista se apoia, portanto, em uma perspectiva de mundo distinta da do branco que não se incomoda com os privilégios de que goza decorrentes do racismo antinegro e, ao mesmo tempo, supera a estima enquanto imitação dos modelos europeus quer sejam filosóficos, quer sejam estéticos. O ponto de vista, para a literatura negra, implica uma perspectiva afro-identificada votada à crítica das matrizes coloniais e neocoloniais.

*A linguagem*, quinto elemento estruturante. Duarte (2011, p. 394) admite, para início de conversa, que a literatura se constitui como uma estrutura discursiva – entenda-se, linguagem – cuja finalidade é estética. No entanto, o crítico faz coincidir o conceito kantiano de “finalidade sem fim” da arte com uma noção frouxa de formalismo. Pergunto: será que a concepção estética de Kant se deixa explicar como um mero formalismo? O que segue talvez devesse ocupar uma nota de rodapé, mas como não parece um tópico marginal, já que nele identifico pontos de ligação com certa tendência – bastante problematizada ao longo de minha exposição – a situar a literatura negra no campo da indisposição com a finalidade estética, então acredito que o corpo principal do texto é o lugar adequado para considerá-lo.

Assim, ainda que o intervalo se estenda um pouco em questões adjacentes, lembro que Kathrin H. Rosenfield assinala a principal característica das concepções estéticas defendidas por Kant: “O grande mérito da estética de Kant está na sua capacidade de livrar-se da maioria dos pressupostos históricos e dos conceitos (ou preconceitos) culturais que pesam sobre o belo e a arte” (ROSENFELD, 2006, p. 27), por essa razão seu enfoque “mantém-se na análise da experiência estética subjetiva e das relações desta com a sensibilidade, o conhecimento e a razão prática” (ROSENFELD, 2006, p. 27). Desse modo, com que conceito de formalismo, afinal de contas, opera o crítico Eduardo de Assis Duarte? É preciso pensar um pouco mais a respeito para que não prevaleça mais uma vez a concepção segundo a qual a finalidade estética da literatura corresponde, assim sem mais, a um formalismo. Em função disso,

evoco artigo de Carlos de Campos Barra San Martin<sup>24</sup> no qual o teórico se dedica a analisar os formalismos e o formalismo de Kant na crítica de arte. San Martin afirma de saída que “Kant nunca utilizou os termos ‘formalismo’ ou ‘forma bela’ em seus escritos”. (.....) E prossegue “A formulação de certa ideia de formalismo na estética kantiana é, na verdade, relacionada a determinadas interpretações posteriores ligadas à teoria da Pura Visualidade de Fiedler e Hildebrand sobre o conceito kantiano de *forma*.”(....) Em sua *Crítica da faculdade de julgar*, Kant examina com especial atenção o *juízo de gosto puro* e nesse ponto é possível perceber as acepções encarecidas pelo filósofo do Idealismo quando seu pensamento se detém sobre o conceito de forma.

De acordo com San Martin, o juízo de gosto puro é o tipo de juízo responsável pela enunciação da *beleza livre* de um objeto. Para Kant essa beleza só se manifesta através da *forma da representação* do objeto. O filósofo concebe isso como um *jogo livre*, isto é, tal representação significa que “a adequação da forma às faculdades cognitivas manifesta-se por um sentimento de prazer que não supõe nem gera interesse pelos objetos, uma vez que é desencadeado [...] pela mera forma de uma representação” (BELMANI, 2018, p. 14). O juízo de gosto puro consiste em um juízo estético formal, ao passo que os juízos estéticos não puros seriam os juízos empíricos e lógicos. Embora envolvendo alguma atividade cognitiva, o juízo estético, pelo seu caráter livre, distingue-se dos juízos lógicos. Os juízos lógicos ou éticos são *determinantes*, isto é, são mobilizados quando se sabe sob que paradigma cai um objeto. Já o juízo de gosto puro é um juízo *reflexionante* que “intervém quando se deparam objetos ou dados para os quais temos que encontrar a regra” (ROSENFELD, 2006, p. 29). A experiência estética, conforme argumenta Rosenfield, apela à nossa capacidade imediata de distinguir e refletir. O juízo de gosto não é uma resposta meramente reativa da nossa sensibilidade nem da nossa mente. A ensaísta conclui “Para Kant, o prazer estético é algo diferente da satisfação sensível (biológica) e da cognitiva. Também não coincide com o contentamento de ter cumprido o dever ético” (ROSENFELD, 2006, p. 29). Portanto, a faculdade de julgar e representar a experiência do prazer estético assume, para Kant, essa estrutura formal em que a função da imaginação se relaciona à atividade do entendimento.

Pelo que foi demonstrado, ainda que de maneira bastante resumida, o termo *formalismo* empregado por Duarte, não parece se aplicar às concepções de Kant.

---

<sup>24</sup> Ver em <https://www.emcurso.ufscar.br/index.php/emcurso/article/view/328>

Grosso modo, formalismo indica uma atenção enfática e insistente, seja da parte de críticos de arte, seja da parte de artistas em sua prática criativa, ao arranjo, a regras prescritas ou tradicionais de composição. Em outras palavras, com formalismo talvez se queira afirmar – ou censurar – a ideia de que a arte caminhará em direção à pureza de seu próprio meio.

A falsa controvérsia entre formalismo e a *finalidade sem fim* kantiana, me obriga a sustentar um compromisso com as seguintes afirmações. Quando o objeto em questão é a literatura negra, a finalidade ou a função estética da literatura parece retornar ao centro do debate muito mais para servir de escada a uma função ou finalidade social da linguagem que, nessas circunstâncias, entra em cena para colocar as coisas em seus devidos lugares, porém apenas no sentido de revelar sua maior pertinência em relação à finalidade poética. Embora o elemento estético constitua uma determinação imanente à literatura, uma vez que se trata de uma forma de arte, a linguagem da literatura negra – e o termo “literatura” não comparece no enunciado por mero acaso –, segundo Duarte, visa a outras finalidades. E essas “outras finalidades para além da fruição estética são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos” (DUARTE, 2011, p. 394). A expressão “*para além* [grifo meu] da fruição estética” revela um *parti pris* a propósito do tratamento dispensado à instância do estético na compreensão das obras de autoria negra. Do outro lado do sinal disjuntivo da equação estão os valores éticos, culturais, políticos e ideológicos que, entremeados às estruturas discursivas, se ligam por coextensividade de direito à função ou à finalidade social da linguagem enquanto elemento estruturante dessa literatura.

A linguagem como elemento estruturante acaba por se restringir a um esforço ou a uma solução de ressignificação operado por essa literatura em relação aos discursos e às predicções racistas encontráveis tanto nas formações ideológicas, quanto na tradição literária. De outra parte, as categorias ligadas à melopeia, como ritmo, sonoridade e entonação – enumeradas como traços básicos desse elemento estruturante –, não são, todavia, irreduzíveis aos textos negros. Inclusive, o uso de palavras de origem africana cumpre uma função que é menos ligada à melopeia propriamente e mais vizinha às estratégias retóricas de convencimento a respeito de uma visão de mundo – estética consequencialista. Eduardo de Assis Duarte explica:

A linguagem é, sem dúvida um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível

também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. (DUARTE, 2011, p. 394)

Duarte acerta quando adverte que “não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia” (DUARTE, 2011, p. 394), portanto é relevante que as formas literárias se dobrem sobre a linguagem também com o intuito de denúncia e de transfiguração das distorções de sentido presentes nas manifestações linguísticas dos sujeitos. Afinal, as demarcações e os mecanismos de controle de territórios, de corpos, de falas e de espaços de poder começam já no étimo, no léxico. Aproveito a oportunidade para aditar à discussão um brevíssimo poema de José Paulo Paes, intitulado *Lembrete cívico*, que cabe à perfeição como ilustração ao dilema subjacente à linguagem e sua determinação para a nomeação e, mesmo, para a condenação. No poema em causa, a linguagem de todos os instantes que praticamos quase que inercialmente, essa tecnologia impura, porosa a uma série de forças em conflito, perturba o epigrama em que se lê secamente: “homem público/ mulher pública” (PAES, 1986, p. 45). No poema, o qualificativo “público” assume acepções radicalmente opostas dependendo do substantivo que esteja a acompanhá-lo: enobrecedor para homem, depreciativo para mulher. O elemento estruturante da linguagem, nas configurações discursivas dos textos negros, promove esse tipo de revisão transgressiva no que concerne aos estereótipos sociais que, de acordo com Duarte, são “largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade” (DUARTE, 2011, p.395).

Contudo, a constatação inicial do crítico – apresentada com certa pressa –, de que a literatura se constitui como uma estrutura discursiva cuja finalidade é estética, desaparece sobre o peso do compromisso fundamental que a literatura negra – na qual a linguagem comparece como elemento estruturante – teria com a reversão de valores e com a ruptura com uma excludente ordem simbólica. Prevalece a insubordinação social e política dessa literatura e, em contrapartida, perdura o deslocamento da insubordinação estética para um plano secundário ou quase irrelevante.

O derradeiro elemento estruturante do conceito da literatura negra é *o público*. Quanto a essa instância, posso afirmar o seguinte: uma vez que a produção literária negra visa, grosso modo, a uma conscientização da situação do negro em nossa

sociedade e, para isso, se faria necessário lançar mão de expedientes de linguagem mais comunicativos, de maneira a tornar suas reivindicações justas e universalizáveis, o foco na constituição de uma audiência-recepção que compartilha a perspectiva afro-identificada é fundamental e necessária. Eduardo de Assis Duarte aponta que a partir desse elemento estruturante se tem “A formação de um horizonte recepional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distinguindo-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral” (DUARTE, 2011, p. 397). A ênfase na formação de leitores negros de fato representa um fato novo na tradição da literatura brasileira e seus processos de circulação. Com efeito, muitos escritores da tradição consagrada – ou sancionada –, escrevem para um leitor branco que, de resto, é o seu leitor-modelo, mas sem que isso lhes venha plenamente à consciência, afinal, as condições materiais e históricas nas quais se insere a literatura brasileira constituíram um público leitor majoritariamente não-negro. A literatura negra se dissemina em espaços menos convencionais, se afasta dos centros simbólicos tradicionais onde os ritos elitistas confinaram por muito tempo as práticas e performances poéticas. Parte do público interessado na autoria negra frequenta “os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e rap as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outros” (DUARTE, 2011, p. 398). O crítico interpreta essas relações do escritor com o público negro em formação, não apenas do ponto de vista da conquista da fidelidade do leitor em relação à sua produção literária em particular, mas como a compreensão desse escritor do seu papel como porta-voz da comunidade. O elemento estruturante do *público*, segundo Duarte, impõe a consecução de duas tarefas:

primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; 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, 2011, p. 398)

As relações entre o escritor e o leitor (o público) implicam alguma forma de ruído. Há desacordos e ambiguidades, inclusive porque a linguagem literária é um jogo equívoco. A experiência empírica (a máquina do mundo) é, a um só tempo, emoldurada e sacudida pela linguagem. Os poemas são sistemas de signos geradores de imagens lacunares. Há textos que exigem uma colaboração mais ativa do leitor. Para que

funcionem será preciso que o leitor preencha algumas lacunas; a leitura se converte numa aventura ao desconhecido. Outros textos parecem interagir mais com os desejos e as esperanças do leitor; o leitor se reconhece neles. No respeitante à possível conciliação entre a finalidade estética e o risco de incorrer no simplismo maniqueísta do panfleto – considerando especificamente caso da autoria negra –, entendo que as premissas acima servem de balizas críticas para modular as tensões implicadas na fruição-interpretação do público.

Para fechar esses comentários relativos aos seis elementos estruturantes que ajudam a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira, devo lembrar que frente uma leitura cerrada dos textos literários, o intérprete reconhecerá que nem sempre tais elementos afloram à superfície do discurso de maneira evidente. Como demonstrei nos primeiros parágrafos desse capítulo, Duarte precisa fazer uso, com alguma insistência, da conjunção coordenativa *ou* na tentativa de descortinar os elementos estruturantes em uma voz autoral afrodescendente que, segundo o crítico, podem se materializar de maneira explícita *ou* não no discurso. Ou seja, se o texto não apresentar um projeto de transitividade discursiva, por assim dizer, *explícito*, a chance de percepção e de atuação de alguns dessas instâncias em sua *signagem* ficará comprometida. Os elementos estruturantes devem então ser descartados no caso de um eventual desencaixe com esse ou aquele experimento de linguagem levado efeito por uma voz negra? Não. Talvez isso signifique apenas que o poema, ele mesmo – na medida em que a instauração de sua deriva semântica inventa a força da recepção e suas controvérsias –, projeta sobre esses elementos estruturantes uma dose importante de instabilidade. E essa instabilidade não é, de resto, estranha às formas artísticas.

### O reconhecimento da literatura negra: variações do mesmo problema

Tendo em vista todo esse campo controverso de leituras e concepções a propósito da vertente negra na literatura brasileira, entendo que a análise de suas condições de possibilidade ou, sendo mais audacioso, o interesse pela literatura negra enquanto construto estético e político suficientemente comprovado, conquanto em processo<sup>25</sup> – em trânsitos *exusíacos* –, implica em levar em consideração algumas questões. Com efeito, ainda que em um trecho indecível, localizado entre o racismo sistêmico e o renitente discurso da democracia racial, leitores-sujeitos negros e brancos vêm deparando já há algum tempo com essas formas de linguagem que põem em cena o desejo de escritores negros de falar a propósito de – e transfigurar poeticamente – sua interação tanto com o estado de coisas do seu tempo, quanto com a necessidade de sua transformação. Nas últimas quase quatro décadas, mais ou menos, por força desse movimento, é notável o aumento de visibilidade da representação negra na sociedade brasileira – seja nos meios de comunicação, seja nas artes, na literatura, seja no âmbito acadêmico – e a tal ponto que seu caráter marginal diante das formas de expressão consagradas vem sendo ao mesmo tempo colocado em questão e redimensionado em uma perspectiva de afirmação.

Para dar continuação à discussão, é necessário afirmar que essa literatura, além de se comprometer, o quanto possível, com a instauração de um idioleto literário, com suas linguagens, inflexões e temas irreduzíveis, e com os riscos decorrentes de tal empreitada, ou seja, a tentação de modelação dos variados objetos poéticos enfeixados no corpo da literatura negra até agora, mais do que se constituírem em um *ismo*, têm colocado de maneira indireta a questão a respeito do conceito de *literatura universal*. O apelo ao universal enquanto conceito – e do ponto de vista da vontade de estabilização de um determinado estado de coisas –, leva em seu bojo a presunção de falar sem sombra de ruído a todos os homens e mulheres, visando passar a cavaleiro por sobre todas as diferenças. “Márcio Barbosa, do grupo Quilombhoje, contrapõe literatura negra

---

<sup>25</sup> A título de comprovação a respeito da presença da escrita de autores negros, sugiro uma visita ao portal <http://150.164.100.248/literafro/> de cuja apresentação sublinho o seguinte trecho: “[Literafro] Espaço de divulgação, estímulo à pesquisa e à reflexão sobre a literatura dos afrodescendentes. Lugar rizomático, elo e ponto de encontro. Mas, também, ambiente lacunar, feito de presenças e ausências, que adquire sentido pelo que apresenta e pelo que ainda está por vir e apresentar. Espaço em construção, aberto sempre a visitas e intervenções.”



a uma ‘literatura branca’ que a domina: ‘Não só a universalidade da literatura branca é imposta, mas o é através de sua dominação pela força’” (LOBO, 1993, p. 174)

A este propósito, uma das consequências da aposta na ideia de universal – como uma sorte de óbice interposto à noção de literatura negra – desemboca na justificação de uma hierarquia e de um cânone que servem em boa medida apenas à manutenção do sistema literário e dos modelos consagrados. O que há de potencialmente falacioso sob a noção de universal acaba por suportar expressões como *alta literatura, poesia pura, poeta maior, escritor menor, literatura periférica*, ou seja, expressões cunhadas com o objetivo de fazer perdurar um determinado arranjo de controle e prestigiamento dos grupos envolvidos, seja em relação aos que compõem o acervo (o legado), seja em relação à produção contemporânea. De qualquer sorte, não se segue da verificação objetiva de que há obras clássicas que o peso-valor delas sobre o nosso pensamento deva ser louvado ininterruptamente e sem questionamentos ou que, em relação a essas obras, não seja possível nem tolerável o surgimento de empreendimentos críticos e criativos capazes de propor interpretações e fruições novas a seu respeito.

Quando nos referimos à *universalidade dos clássicos* ou simplesmente a ratificamos, desprezamos em boa medida uma espécie de antitradução que forçosamente resta à margem e, ao mesmo tempo, não damos tanta importância à recepção cuja função, além de conquistar para o presente o que de melhor se produz no presente, é a de atualizar a parte viva dos clássicos, isto é, proceder a uma espécie de intervenção transversal no tecido do passado tendo em mira as condições e as contingências do nosso tempo. Em outras palavras, tal angulação interpretativa pode revelar que os clássicos são importantes não porque falam desde elevadas plataformas universalistas, mas, pelo contrário, que são importantes porque também foram (e são) parciais e interessados em coisas particulares. Na verdade, os admitimos como clássicos porque suas obras representam, principalmente, realizações de excelentes artistas em seus respectivos domínios de linguagem e porque respondem a algum impasse poético-político irreduzível a uma configuração histórica de que são emanações, mas onde não cabem inteiramente.

Desde esse ponto de vista, paradoxalmente, a ideia de uma *questão negra* – interpretada aqui como uma sorte de conteúdo duro situado aquém e além do próprio texto –, questão sobrevalorizada no interior da linguagem poética e/ou literária pela recepção contemporânea, acaba por se converter em algo secundário; secundário, porém

não irrelevante. O que me parece de maior interesse é fortalecer a multiplicidade dos percursos textuais na perspectiva de representar, o quanto seja possível, as diversas manifestações desse ser negro via linguagem no devir dinâmico de suas identidades em movimento. Isto é, o significado deste ou daquele texto negro, à semelhança do movimento conceitual em direção ao *real* ou mesmo ao *humano*, se constitui em uma espécie de território aberto e em permanente acabar-começar. Qualquer tentativa de definição em perspectiva ontológica a propósito de conceitos como o negro, a realidade ou o humano, deve se comprometer com a ideia de que tal esforço epistemológico pressupõe uma concepção que não vise deprimir as formas críticas do dissenso intelectual.

Os escritores, mais ou menos dispostos a dialogar com a vertente negra, para além da necessidade de todos se reconhecerem como negros – numa dimensão menos metafísica do que política –, terão outro ponto em comum ou requisito a cumprir, isto é, construir o entendimento de que ser negro, em boa medida, significa um vir-a-ser, um caminho cheio de lacunas por meio do qual muitos dilemas podem ser reiterados ou ressignificados. A propósito dessa relação com os sentidos da *negritude* enquanto conceito às vezes cediço operado pela cultura e sua herança colonial, Toni Morrison escreve:

As definições de “negro” e as descrições do que significa a negritude são tão variadas e carregadas de conceitos científicos escorregadios e invencionices que pode ser interessante, quando não literalmente esclarecedor, examinar as configurações desses termos e os usos literários aos quais são submetidos, bem como as atividades que inspiram, tanto violentas quanto construtivas. (MORRISON, 2019, p. 82)

O *negro*, seja enquanto sujeito racial, seja enquanto figura infigurável, pois o racismo o moldou repleto de atributos paradoxalmente não humanos e fantasmáticos, é o personagem fundamental do drama colonial e da crônica universal: “o negro [...] era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo”. (MBEMBE, 2018, p. 30). Esse *ser-outro*, inclusive para si mesmo, se disjunta entre uma interioridade sem universalidade e uma exterioridade que o reifica como o maior desafio à tarefa civilizatória europeia.

Por outro lado, afortunada ou desafortunadamente, a arte da literatura, por seu turno, também tem como *parti pris* uma lacuna ou fissura se não idêntica, ao menos análoga. Trata-se da distância ou da disjunção entre as palavras e as coisas. Essa

virtuosa refração informa o processo estético-comunicativo da literatura. Essas duas entidades quase inconciliáveis – palavra e coisa, o nome e o objeto da nomeação – se configuram como condição indispensável para que a tensão poética, enquanto dialética de êxito e fracasso expressivos, venha a se constituir em sua autonomia artística, embora não totalmente infensa ao campo ideológico e político.

Assim e em razão do embate direto e perturbante com os procedimentos da linguagem poética ou literária, estes escritores sabem também que “a verdade racial de que se é um negro (...), por si só, não faz literatura” (DUARTE, 2011, p. 214). Vale dizer, esse fato, o ser negro em processo, em movimento crítico e autocrítico, não lhes garante prévio valor literário. Para Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues e Paulo Colina, hoje, os escritores negros “já se enfrentam, fragmentando-se na procura de novas ideias, busca de rumos” (DUARTE, 2011, P. 214); eles experimentam tal situação sem se referirem exclusivamente à tópica do racismo.

O autor negro – pensamos – tem de ser um autor que pode passar a noite assistindo às funções da tribo, ou participando delas, mas poderá também, se isso atender às suas necessidades de se expressar como homem, fazer um discurso no fórum de Roma. Tem de ser o homem que se interessa, como escritor, em expressar o que representa a falência da Beleza ou a injustiça em qualquer parte do mundo, seja Europa, seja África...

Um homem – negro por origem – que se fez à força, e por vontade deliberada, escritor. (DUARTE, 2011, P. 214)

Em *O escritor negro no Brasil: quem é ele?*, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues estão defendendo, em certa medida, que cada texto criativo inaugura o seu próprio campo de significação. Portanto, o que se pode aventar como algo a ser estimulado, tomando como ponto de partida o conceito de literatura negra como algo em movimento, é a própria pluralidade de percursos textuais, isto é, projetar a diversidade discursiva sobre a temática que sugere uma aparente coesão. Inclusive porque sob a divisa de uma literatura negra pode-se vislumbrar uma série de diferenças que esses autores e autoras guardam entre si. E a partir deste ponto de vista o analista tem a chance de pôr em questão todos os receituários supostamente garantidores de uma estilística negra engendrada renitentemente quer por copistas da academia, quer por autores e apreciadores de arte negra agregados à Casa-Grande.

Portanto, aqueles lances discursivos que, de algum modo, escapam à norma, concorrem para que o percurso da literatura negra se beneficie de um permanente diálogo de formas e de tensões de sentido. Diálogo expansivo que envolve a releitura e a

recuperação (invenção) de toda uma tradição de escritores negros negligenciados. Tradição esta, diga-se, de passagem, tão dispersa e contrabandeada quanto mais poderosa e influente se revela, e, ainda hoje, absurdamente deixada à margem seja dos festivais de literatura, seja do olhar esbranquiçado da cansada historiografia literária.

### **Em obediência às poéticas de Eliane Marques e Marcelo Ariel**

Em paralelo às interpretações sobre a diversidade de modos como a produção literária de negros tem se manifestado, a demarcação do conceito de literatura negra se constitui em uma espécie de intervenção de cunho antológico *lato sensu*, isso porque o conceito acaba fazendo as vezes de uma plataforma seletiva que retém em suas malhas valorativas e taxonômicas apenas os textos daqueles escritores confirmadores do modelo ou conformados ao modelo. O foco central a partir de agora será ler e analisar algumas realizações de Eliane Marques e Marcelo Ariel segundo a perspectiva de que a poesia não segue nem reproduz modelos, mas antes, que ela está continuamente propondo novos modelos de sensibilidade.

Em vista do que até aqui foi argumentado e exposto, o objetivo é situar as poéticas dessas duas vozes contemporâneas como experiências relevantes de redefinição ou de alargamento do conceito de literatura negra – reconhecendo, contudo, que tais intenções não se revelam tão evidentes em seus projetos estéticos. De qualquer sorte, o violento contraste entre as vozes de Ariel e Marques e o que se apresenta como representativo do conceito merece ser destacado porque na medida em que mais prestigiado e respeitado se torna o conceito de literatura negra, mais justificados se apresentam os gestos de eleição ou de descarte articulados às tentativas de dar solução explicativa e classificatória à diversidade de vieses estéticos que começam a surgir aqui e acolá.

A dissertação procurou demonstrar até aqui que o conceito não é senão uma espécie de escada ou de ferramenta cuja utilidade é provisória. Tem alguma serventia para as condições atuais, não há dúvida. Contudo, os poemas e as novas criações do presente vão impor aos teóricos e pesquisadores a necessidade de pensar em outros óculos tão logo seja imprescindível mirar com mais cuidado o quadro que avança sobre eles.

O conhecimento das trajetórias e a fruição das dicções disruptivas desses dois poetas contemporâneos permitirá ao leitor de poesia ou do texto criativo a descoberta de outras chances de linguagem que, até há pouco, eram barradas à entrada do banquete literário graças ao hábito do reconhecimento recíproco da endogamia branca. Eliane Marques e Marcelo Ariel merecem as leituras de prazer e de lápis em punho de todos os leitores.

Os pressupostos teóricos mobilizados no desenvolvimento da dissertação serão negociados de modo a conciliar minhas leituras e referências críticas com o repertório estruturante de obras e ideias concernentes às propostas estéticas dos dois poetas investigados. Esse diálogo intelectual me parece justo e frutuoso na medida em que todos os envolvidos podem ser caracterizados como escritores-críticos, isto é, pensadores-poetas que devotam um esforço intelectual em vista de um debate de formas e ideias que diz respeito a cada um deles e aos seus iguais, e que, de outra parte, pede a interferência deles e sua réplica futura. Os dois poetas-críticos pensam de maneira interessada, e aquilo que pensam gera maiores consequências, porque essa reflexão orienta a produção de suas próprias obras, dando assim continuação ao processo literário em que estão tensamente embrenhados. A figura do escritor-crítico é um conceito-base de algumas análises de Leyla Perrone-Moisés que foi de grande importância para o desenvolvimento do presente trabalho.

Ao me reivindicar como um poeta-crítico, adianto ao leitor que experimento a seguir uma abordagem diversa daquela empregada na maior parte da dissertação. A proposta é permanecer mais rente ainda a um tom ensaístico – se é que dele em algum momento me afastei –, no sentido em que Adorno, quando trata do tópico em seu *O ensaio como forma*, entende que a “liberdade de espírito” (ADORNO, 2003, p. 16) é um pressuposto da economia compositiva relativa a esse tipo de texto. Quero apenas deixar registrado que minhas leituras de alguns poemas de Marcelo Ariel e Eliane Marques, nem de longe são científicas ou afeitas à ordem unida da análise (condição almejada na primeira parte da dissertação), nem, por outro lado, querem competir artisticamente com as criações perturbadores de ambos os poetas. Para Adorno o ensaio não pretende alcançar um saber científico nem convencer o leitor de que seu desenvolvimento merece ser encarado como uma criação artística. Os esforços implicados na feitura do ensaio

espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente que ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (ADORNO, 2003, p. 16-17).

O que parece ser bastante evidente é que em vista da felicidade e do jogo, implicados no apetite ensaístico de minha leitura, toda a discussão precedente a respeito do conceito de literatura negra resta como que deixada em plano secundário ou quase esquecida. É como se, ainda que eu tenha consciência de que muita coisa resta a dizer, a poesia estivesse me fazendo pressentir que o esforço crítico teria chegado ao fim. Esse resultado algo inesperado no encadeamento da dissertação talvez nem seja decorrente do retorno determinado ao ensaio, mas apenas porque as rasuras, as formas incisivas e as negações dos poemas de Ariel e Marques se impuseram, por si mesmos, à minha disposição interpretativa.

Complementando os ensaios, juntei entrevistas que realizei respectiva e individualmente com Eliane Marques e Marcelo Ariel. Ambos responderam ao mesmo conjunto de questões que, grosso modo, giram em torno à possível relação de suas poéticas com o conceito de literatura negra.

## Eliane Marques, dois conjuntos

[1] *O poço das marianas*, 2021

Não é nada fácil fazer poesia. Raros são os poetas que conseguem me deixar vacilante com relação a essa percepção. Na verdade, as exceções apenas simulam uma espécie de facilidade no trato com a arte. Por outro lado, há tanto fazedor aqui e acolá, que às vezes nos sentimos mal em afirmar que não há caminho pavimentado rumo à poesia. Hoje, expressar uma opinião e escrever versos que seriam “um soco no estômago” se configuram em demandas corriqueiras. Basta criar um perfil em uma rede social. É preciso ter uma opinião, mesmo que seja uma opinião falsa. É urgente publicar versos, mesmo que sejam uns versos imperitos. Opiniões e versos impactantes o farão um ativista e, de lambuja, um poeta a ser saudado.

Portanto, defender uma opinião e, por exemplo, escrever um poema comprometido com essa ou aquela causa, hoje, indicam gestos em que quase não identificamos qualquer descontinuidade entre eles. Formam uma coisa só. Contra um cenário de fundo dessa ordem, um poema que aparentemente não dá importância demasiada para representatividades ou que põe em dúvida o real enquanto objeto de mera análise política e social, tende a ser lido como um gesto elitista e alienante; e o poeta, nesse caso, não será um incômodo, porém apenas um traidor.

Eliane Marques é uma poeta que não teme a experiência de traição à fidelidade ao real, nem cede à comiseração com o leitor e, ainda, não confina com o oportunismo subjacente à exigência de comunicabilidade que, após a execração das vanguardas, serve de modelo expressivo a muito escritor preocupado em não perturbar seus seguidores. Pode-se afirmar que seu interesse pelo real se confunde com uma imersão na linguagem; a poeta vislumbra o mundo plasmado na superfície e no interior da linguagem.

O real, na poesia de Eliane Marques, apresenta-se sob a forma da fisicalidade do signo verbal. Contam, para a poeta de *O poço das marianas*, a dimensão plástico-visual do texto, o som que ele faz, sua disposição na página – a realidade dele. Contra o comodismo da ideia de “representação”, a poeta nos oferta um conjunto de poemas que se recusam, linha depois de linha, a atender a qualquer possível expectativa, da parte de quem lê, quanto a um “conteúdo” que satisfaça a vontade de “mais do mesmo” que tem caracterizado a postura contemporânea diante da arte – inclusive, e talvez sobretudo, a da palavra. (ALEIXO, 2021, p. 5 – separata)



Sem poetas como Eliane Marques, isto é, sem poetas que têm em vista menos o sucesso comunicativo do que o êxito estético-inventivo do poema, a poesia seria um mero entretenimento de e para pessoas pretensamente sensíveis.

Com relação ao problema da greve de comunicabilidade empreendida talvez temerariamente pela poeta, posso lembrar dois ou três acontecimentos que reforçam minha convicção de que sua poesia demanda uma interlocução não tutelada a ser assumida pelo leitor-fruidor; também entendo que o leitor, diante dos poemas de Eliane Marques, precisa decidir na soleira de suas portas – que ela mantém sempre abertas – se vai limpar os pés de suas pressuposições na entrada ou na saída.

Com efeito, a contrapelo de certas intenções discursivas que, do meu ponto de vista, podem ser úteis a propósitos determinados e viáveis em algumas circunstâncias como, por exemplo, a comunicabilidade como chance de autoidentificação ou a conquista do desejo do leitor, Eliane Marques oferece em troca um tipo de poesia avessa a clichês como “o menos é mais”, “a arte se confunde com a vida”, “literatura como instrumento de transformação”. Em seus dois livros mais recentes *e se alguém o pano* (2015) e *O poço das marianas* (2021), a poeta persegue à risca essa opção de rasurar a tese de que o leitor é um aliado ou uma entidade a ser atendida em sua aspiração por significados. Em relação a *e se alguém o pano*, a poeta levou a cabo um processo de elisão de referências. Isso aconteceu na passagem da primeira para a segunda impressão da edição da obra. Nos exemplares da tiragem inaugural do livro, a poeta fez constar uma seção derradeira intitulada “Algumas referências” (MARQUES, 2015, p. 101), onde o leitor encontra o número de cada poema – eles não têm títulos – e o verso respectivo em que referência ou citação a outro texto ou obra é indicada. Por exemplo, no primeiro poema de *e se alguém o pano* há um verso – o décimo oitavo – que, pelo que se depreende, reúne em sua estrutura uma dupla referência, a saber, aos *Cantos* de Ezra Pound e a *Omeros* de Derek Walcott. Diz o verso “o que essa gente e seus amiantos” (MARQUES, 2015, p. 17). A nota, muito lacônica, aparece assim:

1, 18 Ezra Pound – Os Cantos

Derek Walcott – Omeros

Não fica claro se o verso é inspirado livremente na linguagem de ambos os poetas ou se Marques usa alguma palavra ou imagem das obras. Importante frisar que são poemas de larga extensão, imensos mosaicos de falas e de textos de vária origem, de

tal maneira que tentar rastrear nessa massa textual as remissões que *e se alguém o pano* faz a esses poemas é como resgatar uma agulha em um palheiro. Portanto, essa nota, assim como as subsequentes, mais obscurece do que franqueia clareiras à compreensão do poema. Eliane Marques segue na contramão da figura das *notas ao poema* que tem em T. S. Eliot o seu grande sistematizador, espécie de inventor moderno do dispositivo intertextual como um capítulo necessário à fruição do poema que não se ressentiu de suas influências.

Não é exagero considerar que T. S. Eliot, com a publicação do poema *The waste land*, em 1921, inaugurou essa espécie particular de tradição no que diz respeito à economia dos significados que, por exemplo, os signos paratextuais podem ofertar à fruição e à imaginação do leitor diante de um conjunto de poemas. Toda a série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto – sobrecapa, títulos, subtítulos, introdução, notas de rodapé, e assim por diante –, se constituem em formas de paratexto.

As notas ou comentários adjacentes ao poema indicam na perspectiva eliotiana, tanto promessas de sentidos a serem conquistados como, em certa medida, servem para instaurar uma contenção ao apetite interpretativo do leitor, isto é, para além das margens desse círculo de giz, a validade de algumas leituras pode ser objeto de suspeição. As anotações ao pé do poema, redigidas pelo próprio autor, às vezes servem para advertir que não se pode dizer qualquer coisa a seu respeito. O roteiro de referências ideado por Eliot ao seu gesto poético tem pavimentado, há décadas, o trabalho de leitura dos exegetas e também do leitor comum. Mas Eliane Marques parece desprezar tudo isso com suas antinotas, com suas pistas quase fictas que frustram a expectativa de decifração do leitor.

O sinal de menos das notas anexadas a *e se alguém o pano* assume uma feição mais extrema ainda no momento em que a poeta decide realizar uma reimpressão da obra: a seção “Algumas referências” é suprimida do conjunto. Os leitores que, como eu, têm a primeira impressão do livro contendo as notas aos poemas levam algum tipo de vantagem sobre os que conhecem *e se alguém o pano* sem aquelas notas? Na verdade as informações contidas nelas só serão relevantes – considerando o jogo de decifração – para o leitor que leu algo dos poetas citados ou para o leitor que, movido pela curiosidade, talvez resolva ampliar seu repertório indo no encaixe dos textos indicados de maneira enviesada por Eliane Marques. Acredito que Marques fez bem em suprimir a seção. A rigor, as informações oferecidas não informam nada de fundamental. O leitor

especializado identificará por detrás da linguagem dos poemas uma série de vozes poéticas que suportam o repertório da autora. Um tipo de fruição. E o leitor comum enfrentará os poemas de uma maneira que me parece muito interessante: insciente das máscaras que os poemas carregam sobre seu íntimo, é como se esse leitor encarasse o poema propriamente dito ao invés do que ele dissimula. Outro tipo de fruição.

A leitura é uma forma de tradução. Há muitas camadas a serem exploradas nas traduções. Nem sempre as traduções apoiadas em notas explicativas de tradutores que vierem antes são bem logradas, ainda mais quando a tradução não se satisfaz em ser literal. Na comunicação poética, tanto o aspecto da criação (emissão), quanto o da leitura (recepção), se configuram em instâncias relacionadas à operação tradutória. A comunicação poética pressupõe uma situação de embate com a dimensão da intraduzibilidade, do hermetismo, entendidos aqui como vetores de um limite disciplinador imposto pelo jogo de relações requerido ao poema.

Já em relação a *O poço das marianas*, o tópico da greve de comunicabilidade enquanto resposta estético-compositiva às demandas da interação com o leitor-cliente assume um caráter matérico. Eliane Marques aplicou o conceito no processo gráfico-editorial, no livro enquanto objeto. A cobertura não apresenta o título da obra, sequer o logotipo da editora. Na orelha, sim, o título aparece, mas uma interferência visual, quase sem intenção alfabética, conduz momentaneamente o fruidor a uma leitura incompleta, lê-se e/ou vê-se: *poço das marianas*. O artigo *o* está e não está ali. É um signo tanto verbal como não-verbal. É um ícone, um ideograma – desenho de uma ideia. A metáfora da boca do poço materializada por meio de uma pincelada elíptica. Uma órbita que se apresenta.



A capa e suas características estritamente visivas e táteis: a mão do leitor-fruidor sente o liso e o áspero-granuloso resultantes do papel escolhido e do verniz que foi aplicado sobre ele. Imagem de substância ou de coisa orgânica, metamórfica, entre

constelar e aquosa. Contudo, a figura é revelada em negativo; a sugestão de uma forma viva é perturbada por causa desse efeito. As cores são saturadas. O viscoso tem algo de magma. O leitor-observador precisa fazer um esforço razoável para transferir à composição visual valores miméticos, indicativos. A capa de *O poço das marianas* – cujo título lhe é sequestrado – não se refere de maneira literal nem a qualquer objeto do mundo, nem à visualidade fraturada desses poemas que Eliane Marques, em sua imaginação excogitante, faz refratários a leituras de moderadores em busca de consensos. Na contracapa, quase como uma concessão aos ritos dos processos editoriais, aparece o selo ou a vinheta – da editora? –, porém esse signo galáctico ganha aspecto um tanto quanto hierático, quase escapando ao uso prático de fixação de uma marca indicial. Por fim, na lombada do livro a poeta não subverte as normas, as informações clássicas estão lá. Os bibliotecários e os leitores de lápis em punho agradecem.



[capa de *O poço das marianas*]



[contracapa de *O poço das marianas*]

Seguindo com a proposta de supressão de paratextos e notas explicativas, Eliane Marques comete outra quebra de paradigma no rito de organização e editoração de um livro. Quando um livro apresenta algum texto adicional, um comentário de apresentação da obra, o autor se vê frente a três opções: o conjunto pode conter um texto breve estampado em suas abas (a orelha), um prefácio ou um posfácio. Textos adicionais, apesar de não serem essenciais à fruição do material literário ou criativo, que é a obra propriamente dita, estão enfeixados no livro enquanto objeto editorial. Fazem parte do pacote; o leitor tem de aceitá-los. Sim, há paratextos para *O poço das marianas*, porém eles estão apartados do livro. Uma separata (magro caderninho grampeado) de vinte e oito páginas reúne uma sucinta fortuna crítica sobre a poética de Eliane Marques. Além de um texto de minha autoria, há comentários de Ricardo Aleixo, Prisca Agustoni e Adriano Migliavaca.

Esse anexo muito singelo em termos gráficos tem alguma coisa de descartável. Parece que foi feito para desaparecer no acervo nem sempre ordenado das bibliotecas pessoais. Em termos de registro catalográfico é como se ele nem existisse. Ele não dispõe de ISBN próprio e nos dados de catalogação da publicação de *O poço das marianas* não consta menção nenhuma a essa brochura. Corolário: além de reforçar a concepção de que a crítica é sempre segunda em relação ao poema, de que o poema na

verdade a justifica, a publicação órfã parece sugerir também que as chaves de leitura da interpretação são prescindíveis, inessenciais, precárias. Posso me debruçar profundamente sobre o conjunto e deixar fisicamente de lado os estudos tão aplicadamente realizados por um par de críticos. A provisória separata crítica juntada um pouco a contragosto a *O poço das marianas*, se transformará – ao menos esse ou aquele exemplar resgatado ao labirinto das bibliotecas – em uma curiosidade para bibliófilos. Para muitos outros leitores restarão os poemas livres da análise. Ou parafraseando Manuel Bandeira em seu *Momento num café*, restará a rica matéria verbal do poema “Liberta para sempre da alma extinta” (BANDEIRA, 1979, p. 128): o excuro crítico, secundário, mas não necessariamente irrelevante.

A menção lateral feita linhas acima a um possível clima hermético a informar a linguagem da poeta, não pretende encerrar o assunto a respeito. Inclusive porque o atributo, o mais das vezes, serve antes como classificação pejorativa do que como valência poética a ser considerada de forma criteriosa. Poetas de linhagem mais sugestiva como Eliane Marques, cujos poemas avançam questionamentos radicais sobre os limites da expressão verbal, impondo-lhes a suspeição relativamente ao objeto resultante da nomeação, são advertidos tanto pelo seu aparente formalismo, quanto pela obscuridade desafiadora de seus escritos. Nessas ocasiões o bom senso se fecha na retranca conservadora da inteligibilidade ou da comiseração com os limites de repertório de um leitor que, por pouco, não é considerado como cliente. Conforme assevera Prisca Agustoni, Marques opta “por um caminho estético que possui alta voltagem de estranhamento e que faz da dissonância uma de suas marcas, distanciando-se de possíveis escolas ou linhas de força tradicionais da lírica brasileira” (AGUSTONI, 2021, p. 13 – separata).

Após a publicação de *e se alguém o pano* – sobre o qual mais adiante apresentarei outras considerações –, a poeta retorna à cena com *O poço das marianas*. Felizmente a entusiasmada e qualificada recepção ao livro anterior não alterou o apetite poético de Eliane Marques. Não obstante a poeta contar agora com mais leitores e defensores de sua poesia – circunstância que às vezes acaba por minar a lucidez do poeta, fazendo-o mais transigente –, isso não perturbou em nada sua radicalidade frente à atividade poética e o seu entorno. A poeta segue inventiva e sem disposição para fazer concessões à instrumentalização da poesia.

Em alguns aspectos *O poço das marianas* aprofunda um pouco mais a experiência iniciada em *e se alguém o pano*. Com afeito, o atual conjunto de poemas de

Eliane Marques se apoia em uma poética do fragmento com uma intensidade maior do que aquela que se observa em seu livro de 2015. Em *e se alguém o pano* o fragmentário também é mobilizado, porém há um pouco mais de discursividade; o alento é mais largo. Agora, a poeta submeteu sua linguagem a uma síntese ou redução maior. A decupagem tanto dos versos, como do desenho dos poemas do livro, é mais disruptiva e veloz. A rarefação da linguagem, o espaço gráfico onde vozes e silenciamentos se abismam impõem fraturas a uma narrativa que aflora aqui e ali sem jamais se revelar em sua inteireza. Um sequestro de personagens e memórias que retornam de modo intermitente feito rasuras significantes, conjuros debitados à materialidade do poema. Em alguma medida a redução parece ter chegado ao essencial. Terá atingido um limite? Como ilustração segue um excerto e em seguida um poema em sua integridade.

artelhos no entorno            as cabaças  
um pouco de cocô

melhor que o beleño às escarchas (MARQUES, 2021, p. 10)

...

antes mesmo de seu círculo  
ele as violou  
todos segredam entre o entulho (MARQUES, 2021, p. 35)

Contudo, os compostos significantes e rítmicos que resultam dessa operação de redução – agora como metáfora tomada à culinária – acentuam o sabor do obscuro, do alusivo, o gosto pela determinação que empreende uma fuga da referencialidade facilitadora. Uma redução que inventa sabores delicados e ao mesmo tempo complexos. Eliane Marques se tornou um tanto mais difícil, um tanto mais intragável para a recepção conservadora, que reivindica o comunicável como forma de conciliação com o desejo de autorreconhecimento do leitor através do texto. *O poço das marianas* não serve de instrumento para nada; a cada poema a poeta afirma isso estética e corajosamente.

A opção pelo fragmentário mais franco justifica as tortografias dos versos no branco da página, um índice de leitura, sugerindo ao leitor um périplo semântico-visual através de uma estrutura labiríntico-oracular. Tais efeitos alcançados representam um tipo de interlocução com o fruidor onde se requer dele a concordância com o jogo, o que significa um avizinhar-se da destruição projetada ou um prazer com o risco sem plano predeterminado.

Quanto ao vocabulário africano *lato sensu* – não vou me deter nas palavras de raiz castelhana – ou oriundo das diásporas ou de textos diaspóricos, cuja sonoridade o leitor detecta em muitos passos de *O poço das marianas*, acredito que esses nomes e conceitos sem nota de rodapé entram na conta de um compromisso estético-político com autoras e autores de um *paideuma* literário-cultural que é crítico do cânone ocidental e de suas consagrações. São as frinchas por onde esse ou aquele interessado pode proceder a uma abordagem em acordo com o conceito em processo da literatura negra. Não estou concluindo que seja um problema e tampouco saudando o fato. Penso que tal análise só será satisfatória se não se traduzir em interpretação institucional. Isto é, como se esse viés de leitura representasse o dasaguadouro natural ou coerente para os interesses desta ou daquela recepção ao se deparar com a produção de uma poeta preta brasileira.

Acontece que Eliane Marques em *O poço das marianas* mais uma vez desborda do molde para o qual parece ter sido talhada. Essa situação me faz lembrar a tremenda insatisfação que o grande poeta e estudioso da literatura negra, Oswald de Camargo, manifestou frente às opções experimentais de Arnaldo Xavier, opções que aparentemente batiam de frente com o compromisso da causa literária negra. Para Oswald, o poeta paraibano não se inseriu “claro e negro” na linhagem daqueles criadores que lograram “falar negro-poeticamente”<sup>26</sup>. O radical e visual projeto *transnegressor* de Arnaldo Xavier traiu a expectativa de alguns dos seus leitores que sonhavam que assumisse um posto de honra em uma espécie de linha sucessória.

Torço para que Eliane Marques não seja confrontada com a mesma falsa dicotomia presente nas opções que por volta da década de 1980 foram oferecidas a Arnaldo Xavier, isto é, que Eliane Marques não seja impelida pela recepção a escolher entre ou entrar na idade do bom senso como mais uma poeta negra afirmativa, ou se resignar a ser censurada por sua poesia difícil, haja vista a aporia sugerida por sua imagética não redundante e suas ásperas elipses que estruturam as formas significantes e discursivas de seu percurso poético que agora se atualiza em *O poço das marianas*.

[2] *e se alguém o pano*, 2015

---

<sup>26</sup> Camargo, Oswald de. *O negro escrito – Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*, 1987. p. 103



A satisfação de escrever uma análise para um livro que é do agrado do crítico muitas vezes é acompanhada da suspeição de terceiros. Com efeito, tendo em vista a inquietante produção poética de Eliane Marques, alguns dirão, por exemplo, que sou suspeito ou estou implicado nas análises de sua poesia, pelo fato de ter sido curador do conjunto e já há algum tempo estar acompanhando os desdobramentos construtivos de *E se alguém o pano*. Ao longo desse percurso estabeleci um raro diálogo com a poeta e suas específicas propostas textuais. Assim, é por essa razão que, a contrapelo dos eventuais invejosos, me sinto não só mais do que à vontade para seguir cumprindo a tarefa, mas – e o que é melhor – creio mesmo que tenho o direito de fazê-lo.

Não se trata de lançar mão da prerrogativa do elogio que o texto crítico de apresentação e/ou de divulgação pode exercer; não. O que pretendo é levar a termo, o quanto possível, uma ideia do poeta W. H. Auden segundo a qual o melhor leitor do autor em processo ou do autor iniciante (que não é o caso, pois a poeta se mostra segura em seus primeiros movimentos), seria aquele companheiro de viagem literária com quem mantém o comércio mais íntimo da amizade, que procede a uma leitura desinteressada, pois deseja o melhor tanto para o amigo, quanto para o poema que este lhe faculta com vistas a um comentário. O norte do estudo é antes a admiração e o afeto necessários do que a indecorosa cumplicidade. Passo, então, à investigação propriamente dita, mas sem deixar de observar o seguinte. Minhas interpretações não abarcam, por princípio, todas as dimensões de *e se alguém o pano*; lacunas são constitutivas de qualquer leitura. Portanto, outras explorações a propósito da poética de Eliane Marques podem e devem ser levadas até as últimas consequências por parte do leitor, e é justamente em respeito à sua liberdade de interpretação e ao espaço que se deve dispor em um comentário para dizer algo sobre o livro que seja mais do que protocolar elogio, que tentarei sugerir o suficiente ao seu apetite com a convicção de que esse mesmo leitor cumprirá sua parte no jogo estético colaborativo.

De imediato é preciso dizer que *e se alguém o pano* enfeixa poemas reveladores de uma personalidade criativa que não pretende ficar presa à subalternidade. Há aqui o desejo de desbordar moldes e modelos. Começo por essa afirmação pelo fato de Eliane ser uma poeta que, ao mesmo tempo em que se deixa apreender como negra, não perde de vista que esse dado não é substancial para a fruição de sua obra de estreia, contudo isso não significa que a condição de escritora negra seja irrelevante, significa apenas que é secundária no que diz respeito às determinações inerentes ao discurso poético. Soaria como um falsear interpretativo desconsiderar que o feminino exerce

função significativa nos poemas de Eliane Marques. O sujeito feminino comparece, “porém diluído, sem qualquer harmonização, sem enraizamento numa autoafirmação de determinada condição do sujeito. Ao contrário, a voz que se faz ouvir é sempre instável, mutante, capaz de deslizar entre diferentes formas de ser”. (AGUSTONI, 2021, p. 16 – separata).

Entretanto, a recusa à subalternidade, referida linhas acima, assinalável na poesia de Eliane Marques, é a materialização estética – uma das muitas estratégias, pode-se dizer – daquilo que o poeta Arnaldo Xavier chamou de *manual de sobrevivência do negro no Brasil*. O salto criativo por sobre a fenomenologia da resignação tendo como pano de fundo o preconceito naturalizado enquanto objeto de crítica.

Os poemas de *e se alguém o pano* almejam àquela condição de cacto, de coisa áspera e intratável, e servem à maravilha como transposições verbais da célebre metáfora de Manuel Bandeira. Eliane sabe muito bem que seus poemas devem ser três vezes melhor realizados do que qualquer poema escrito por seus iguais desiguais que não se ressentem de sua branquitude. Essa, por enquanto, é a regra do jogo. Do contrário restaria resignar-se murmurando a máxima de que o importante é fazer parte do coletivo, assumindo o posto menos visível, menos proeminente. Enfim, os poemas de Eliane Marques são ambiciosos. Em seus poemas há entre outras coisas: variedade de ritmos, palavras-montagem, étimos de extração de poéticas panafricanas, coragem de usar uma dicção antinaturalista, um movimento contrário à brevidade enquanto padrão médio, o aproveitamento da música da prosa, o entendimento de que o ritmo se conquista pela reiteração de elementos materiais da linguagem, a sobreposição de textos e discursos. É justamente em relação a esses traços estruturantes da poética de Marques que a poeta e crítica Prisca Agustoni entende que em seus versos

percebemos o constante deslocamento semântico provocado pela fricção entre palavras aparentemente dissonantes, distantes, desalojadas do seu lugar de origem: isso faz com que referências às matrizes negras passem a interagir com palavras cuja carga semântica reenvia para outro universo, às vezes regionalista, outras vezes sem uma localização espaço-temporal definida. O efeito provocado no leitor por essa operação é de uma percepção desviante em relação à possibilidade de haver um sentido único e unívoco para o poema. Isso ocorre porque a poeta opta por uma escrita palimpsestica de difícil decifração. (AGUSTONI, 2021, p. 14 – separata)

Em outra direção, ou talvez mesmo em decorrência desses efeitos, Eliane Marques demonstra algo que considero fundamental em qualquer artista: a poeta dissimula uma raiva contida, bem aplicada, isto é, um tipo de disposição textual capaz de conferir à forma um enviesamento mais cortante, impiedoso, em poucas palavras: em sua poética resta de forma implícita, o estilo da revanche.

Ossuda alta a cabeça guirlanda.  
A boca um pote de terra.  
Ainda com anjos maometanos e outras bobagens.  
Atrevida. Desconhece dinheiro.

Pelo nome *justina* que talvez ainda atenda.(MARQUES, 2015, p. 27)

Eliane encontra para o nome Justina uma fonte que lembra uma assinatura, uma palavra-nome grafada como se fosse manuscrita. O palimpsesto de linguagens de *e se alguém o pano*, incorpora o aproveitamento de registros históricos, recriações e/ou paráfrases de relatos, notícias, anúncios ao modo “pede-se publicar...”. *e se alguém o pano* resulta mestiço devido aos discursos combinados, pois, a par desses ecos de documentos de verdades contingentes, seu escopo discursivo revela irrupções analógicas, metáforas, cortes metonímicos e mudanças de tom, fazendo o imagético e o sintático se projetarem sobre o mero relato de uma vida estilhaçada, espécie de vida-sinédoque de *personae* negras hesitantes entre a fuga e o enfrentamento ao racismo e aos afetos que lhe são perversamente correlatos. Mas a hibridez dos poemas e, de resto, do conjunto, está dentro do controle. Eliane lança para um nível mais complexo a ideia consagrada de que as tradições das diásporas africanas se resolvem em sincretismo edulcorado, seus poemas mostram o quanto de dor e de interdições se pode vislumbrar sob essa mescla cultural. Cada poema se integra a um vasto ideograma de memórias particulares no centro desse processo diaspórico.

Suspeita-se que sobre cada um dos ombros sacos de juta cheios de arroz branco suspeita-se que sobre cada um dos ombros tigela com água e pano de prato e a cristaleira que com tanta diligência e o serviço de chá com margaridas nas bordas suspeita-se que entre os dez dedos um caco de cerâmica portuguesa suspeita-se. (MARQUES, 2015, p. 19)

[...]

Seu senhor é de beira.  
Seu senhor é de tribeira.

Manda assim a quem apreendê-la que faça sua entrega.

A promessa é da lei para quem a acoutar.

A promessa é da boa paga para quem a devolver. (MARQUES, 2015, p. 19)

Eliane Marques enfrenta com sucesso o ruído da redundância, aliás, seus experimentos tendo em vista esse quesito comportam um mérito: o risco da deriva dos sentidos exige ao leitor uma atenção estritamente colaborativa e serve de convite à fruição de outro modelo de sensibilidade. Na redundância está implicada, em certa medida, um fracasso de comunicação, mas a intencionalidade com que a poeta dispõe de anáforas e de reiterações instaura um lance de estranhamento na leitura. Aqui está em jogo um desvio da norma, o leitor-fruidor fica sem uma referência estável para a decodificação. Muitos poemas de *e se alguém o pano* se ordenam em torno de uma colisão de elementos do discurso, acentuam as tensões de forma-fundo do poema e propõem ao leitor uma sempre desordem de recepção. O aparente enigma é uma porta que se abre ao desejo de linguagem e de significação do fruidor-leitor, a par de um desejo de forma significante. O resultado é extremamente válido no sentido em que favorece a ultrapassagem dos limites da convenção poética tradicional ou disso que parece ser o poeticamente correto dos nossos dias. Cada poema dá prosseguimento à tensão entre o linear (o narrativo) e a ruptura (o corte telegráfico). A prosa começa a ceder a vez ao verso, ou a um simulacro de verso, no sentido em que o poema feito hoje deve ser também crítico e investigativo em relação à crise *do* ou *de* verso na tradição contemporânea.

Ainda a propósito da boa interação com a *linha da prosa* que se pode observar em *e se alguém o pano*, cumpre anotar que a poeta projeta o seu verso livre com aquele largo andamento original (que evoca tanto Whitman, quanto Derek Walcott e Ezra Pound), mas que também é demorado e feito de insinuantes interrupções. A cadência se transfigura em imagens e metáforas elípticas, tão eficientes quanto ágeis. Alguns cortes, quebrando enunciados e compondo uma narrativa por justaposição, alcançam dar mais verso à linha, mais música (sintaxe pura) ao trecho, e com isso o livro de Eliane Marques toca a margem, a linha de fronteira da hibridez entre o poema e a prosa. Algo do canto, algo do conto.

Muito escura a pele dos joelhos ainda mais escura do que a do rosto  
cabeça virgulada fronteada pelo limado dos dentes chapéu de feltro

recebido da senhora garganta o cadeado de uma cela no seu ofício de impedir o trânsito das horas

tem o mau costume do óleo nas panelas  
tem um deus com sotaque britânico

o seu cheiro é familiar sua língua chata  
assim como o clip clop clip clop dos pés nas poças (MARQUES, 2015, p. 37)

Por fim, pode-se notar em quase todos os poemas de *e se alguém o pano* a mobilização de uma série de analogias fônicas. Por exemplo, efeitos aliterantes como *pregação-prêmios-prémolares*, *descasque-quinaria-cântaros*; reiteraões fortemente musicais como “o pan pan pan dos martelos”, “até que o tric tric dos cascos...”, soluções que evocam por similitude algo da matéria sonora dos poemas afro-cubanos de Guillén. Em outras palavras, tudo isso indica trabalho lúcido e desanuviado sobre a linguagem, cujo resultado induz o leitor a perceber tais equações verbais e quando não as percebe faz com que seja seduzido por elas. No entanto, o trabalho poético de Eliane Marques não se resume a um sonorismo sem mais, nem a uma imagética surreal e demodê. O tradutor Adriano Migliavaca chama atenção para um erro de interpretação em que alguns leitores tropeçam na tentativa de dizer algo a propósito do que seria decisivo no discurso estético de Marques,

Diante da escrita da autora no seu premiado *e se alguém o pano*, mais de uma pessoa (inclusive eu) incorreram no equívoco de ver nela um exemplo de escrita automática surrealista. Também é tentação classificá-la como uma poesia puramente sonora, na qual a linguagem se reduz a uma série de fonemas bem orquestrados. O projeto poético de Eliane Marques vai mais fundo que isso. Bruno Tolentino dizia que “a verdadeira poesia se dá no fundo da linguagem, onde pensamento e emoção misturam suas águas”. (MIGLIAVACA, 2021, p.24 – separata)

Essa emoção reconfigurada, tanto pelo pensamento como pela plasticidade das formas, se constitui no modo mais eficiente de conferir relevância ao trabalho com a função estética da linguagem: o (bom) poema oferece essas informações – com potencial de gerar outros modelos de sensibilidade – ao leitor-ouvinte sem que ele precise necessariamente estar consciente delas. Desse modo, *e se alguém o pano* enfeixa um conjunto de poemas que vão interessar tanto ao especialista, quanto ao leitor em geral interessado em poesia. E isso não é coisa simples. Poucos poetas logram tal

resultado, ainda mais em se tratando de um percurso poético que recém se inaugura e, ao mesmo tempo, se autorrevoluciona.

## Entrevista com Eliane Marques, agosto de 2022

*Que agenciamentos de linguagem em uma obra literária a fariam merecedora, por exemplo, do qualificativo afro-brasileira ou negra?*

Considero que a incorporação e a transformação de poéticas como as do itán e as do oriki, nos seus modos de dizer o que dizem, bem como o não realismo da arte africana tradicional, nas formas mais conhecidas do iorubanto, articuladas com os modos indígenas de fazer e de viver, caracterizariam uma obra literária como afro-brasileira ou negra.

*Quais os limites e as vantagens de um eventual compromisso com o conceito de literatura negra?*

Os limites do conceito correspondem às limitações da própria palavra negro ou negra nas sociedades ocidentocêntricas que, montadas com os olhos arrancados de Édipo, se querem filosóficas quando são sempre biologicamente cegas. Portanto, a palavra negra antecipa e recobre a palavra literatura, caçando um eventual sentido de emancipação política que ela possa ensejar.

A vantagem do conceito de literatura negra se situa no desvelamento de uma literatura branca, que funciona como sua oposição. Contudo, assim não nomeada, ainda tem a eficácia de paradigma.

*Como você analisa sua produção relativamente ao conceito de literatura negra? Há relações possíveis ou não?*

Eu prefiro não responder.

*Nas décadas de 80/90, Arnaldo Xavier argumentava que a multiconografia africana (em sentido experimental ou vanguardista) e/ou diaspórica ainda não se manifestara nos textos dos escritores do período que, de resto, se conformavam mais a uma retórica engajada e denunciante empenhada na luta contra o racismo. Considerando o conceito de transgressão visado por Arnaldo, como você analisa esse diagnóstico? De lá para cá, o quadro mudou?*

Considero que, cada vez mais, a chamada literatura negra funciona como acomodação aos ouvidos negros e brancos de frases de efeito acerca do racismo e da posição na sociedade desses pares de opostos. Frases aceitas e aplaudidas porque não transgridem nada é o que se lê hoje na literatura negra, com poucas exceções.

*Que pesquisas ou projetos crítico-poéticos você está realizando agora-agora?*

Acabei de concluir uma narrativa longa (romance) chamada “Louças de Família”, ainda não publicada; trabalho num livro de poemas acerca de Alesó, personagem de um itân tradicional; trabalho na teorização de uma psicanálise amefricana forjada no conceito de literatura amefricana.



### Marcelo Ariel, defectivo e pleno

Não importa sob que ângulo o crítico se disponha a analisar a poesia de Marcelo Ariel, isto é, seja contra o pano de fundo da produção contemporânea em perspectiva mais geral – reservando à parte aspectos relativos a gênero e raça, por exemplo –, seja no quadro específico da vertente literária negra, ela se apresenta como um fenômeno de linguagem a contrapelo de todo esse ruído circunstante. Marcelo Ariel seria eterno ao invés de contemporâneo? Marcelo Ariel seria antes um ente humano do que propriamente um sujeito negro? Desbordando as margens dos clichês implicados em ambas as perguntas, Ariel enfrenta e dissipa esses tópicos em suas formas poéticas de um modo sempre inesperado. Desde o interior de seu sentimento de contemporaneidade, ou desde sua radical polivalência negra, o poeta exorbitante fratura tanto a causalidade temporal em que atua, quanto o essencialismo racial que talvez o defina. Antes de analisar alguns de seus poemas, bem como seus sistemas de citações – isto é, o acervo de textos de que se serve para suas transposições criativas –, seguem umas poucas notas sobre sua biobibliografia.

Nascido em Santos em 1968, Marcelo Ariel, além de poeta, é prosador, dramaturgo, performer, realizador audiovisual e ensaísta. Sujeito em trânsito permanente, Ariel vive entre Cubatão e São Paulo. O poeta tem uma rica produção textual. Seu apetite – em termos da filosofia antropófaga – pelas múltiplas formas artísticas, que vai da poesia ao teatro kabuki, do cinema ao solilóquio do corpo em performance pública, do samba à fotografia, repercute em livros e textos cujas marcas são, entre outras, a intensa liberdade, a precipitação intersemiótica, a vertigem dos discursos. Exemplo desse vasto apetite inter e intrassigno é o conjunto *Ou o silêncio contínuo*, que enfeixa a poesia de Marcelo Ariel entre os anos de 2007 e 2019. Reunião de cinco livros totalizando uma publicação com quinhentas páginas. Essa obra servirá de base às minhas explorações através dos bosques de signos do poeta.

Marcelo Ariel é um prodigioso leitor. Seu apetite em relação ao mundo da linguagem é sem margens. Em *Ou o silêncio contínuo* há um verso do poema *Antidiário das leituras* que sintetiza muito bem, me parece, o modo como o poeta compreende a essência de sua atividade. Diz o verso: “Ao final da leitura intuo que o verdadeiro autor é o leitor” (ARIEL, 2019, p. 107). O verso em questão sugere não apenas a ideia de que o leitor é, ao fim e ao cabo, o responsável pelo processo fugidio de significação, mas também que o poeta é, antes de mais nada ou ao final de tudo, um

leitor empenhado. O poema é o espaço textual privilegiado da pressuposição. O poema enquanto jogo múltiplo de significados em perspectiva se apoia na categoria da pressuposição. O que acontece nesse jogo em que lacunas, elipses e a dissimulação e/ou a simulação da experiência – que acabam por substituí-la –, assomam à cena como valores intrínsecos e constantes da poética de Marcelo Ariel, e ela se traduz na afirmação de Umberto Eco segundo a qual

o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional. (ECO, 2012, p.11)

A poética de Marcelo Ariel apela, por conseguinte, ao júbilo da imprecisão. Poética amiga do jazz, das artes visuais, do samba, da filosofia que se precipita em poesia. Sua voz cinética abre clareiras (interações) e lacunas (desafios) à participação do leitor.

Para dizer o mínimo  
 não adianta  
 procurar no dicionário  
 algo equivalente *ao real*  
 O silêncio é extraterrestre  
 e humano  
 (mais do que nós)  
 apesar do som dos planetas  
 no centro disso  
 os átomos, os anjos  
 e outras metáforas  
 do vazio ou do insolúvel *permanecem...* (ARIEL, 2019, p. 36)

O leitor de Marcelo Ariel se educa poema a poema na percepção de que em sua linguagem não topará com “algo equivalente *ao real*”, quando muito terá de se haver – e isso não é pouco – com metáforas “do vazio ou do insolúvel” que, a despeito do desejo de decodificação desse mesmo leitor, *permanecem* malgrado ele mesmo. As tópicas, seja do poema como um escape ao real, seja do poema como um campo discursivo que empreende um movimento inacabado do subjetivo ao objetivo – preguiçosa máquina verbal de produzir efeitos –, me parecem importantes como ensaios aproximativos à experiência criativa de Marcelo Ariel. O que se dá a ver nessa poesia que efabula sua determinada indeterminação não é uma interioridade, um poço escuro onde a própria identidade do autor às vezes se ausenta, mas, sim, uma proliferação de signos e filosofemas atualizados inapelavelmente na superfície mesma da linguagem. Não há

algo propriamente oculto na poesia de Marcelo Ariel. Talvez em concordância com Octavio Paz, Ariel também dissesse o seguinte a propósito da poesia:

Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p. 15-16)

Essas fórmulas opostas e complementares por meio das quais a definição de poesia proposta por Paz se encontra no limiar de uma impossibilidade de definição são, por outro lado, bastante justas à voz de Marcelo Ariel. Com efeito, não soa absurdo afirmar que Ariel investe sua força criativa em uma poesia nua e vestida, popular e minoritária, sagrada e maldita, vale dizer, que, a um só tempo, sua poesia é língua do povo da Vila Socó e colagem expropriativa de textos de autores canônicos. Sirva de exemplo o poema *Catálogo do fim: pensando em Klimt e Gottfried Benn* em que, além do convite às trocas intersemióticas entre, respectivamente, o pintor simbolista e o poeta expressionista, Ariel dedica a peça a dois dos seus contemporâneos em poesia, Laura Erber e Sebastião Uchoa Leite.

chuva  
Paro  
olho  
na porta  
Formiga carrega outra  
Garota se molha

chuva para  
Saio fora  
A luz da lua  
também

carrega noite  
nas costas,  
A água quer a roupa  
Etérea,  
nem sinal da alma,  
no lugar  
bico dos seios  
sempre à mostra

Ela  
Leda sem cisne  
segue  
Cabeça baixa

Atrás  
 Quixote-Sade  
 20 anos  
 em bicicleta roubada  
 cantando  
 Racionais:  
 ‘O homem na estrada’  
 Outro dia  
 Nos intranquilos sonhos

(descrição)

Quixote-Sade  
 Carrega garota nas costas

Bicicleta joga no rio  
 Os dois  
 Pulam  
 afundam  
 sobem

Até a lua

Tudo é nada  
 em morte-amor  
 A terra explode (ARIEL, 2019, p. 28-29)

As composições de Marcelo Ariel se organizam por parataxe: versos-sintagmas que se justapõe ao modo da colagem, isto é, as relações entre as partes constituintes não se prestam à linearidade ou ao esquematismo de causa e efeito. O poema de Ariel se compromete com a ideia de que a arte da invenção verbal não é outra coisa senão uma *scriptio defectiva* (intransitividade) que se limita complementarmente com uma *scriptio plena* (transitividade). Em outras palavras, o fulcro, a razão de ser do poema não se estrutura em torno à reprodução cerrada de uma pretensa verdade referencial que seria presentificada através de uma linguagem sem rasuras.

A propósito dessa relação defectiva ou equívoca com o real, que percebo na poética de Marcelo Ariel, cabe refletir sobre o poema *Vila Socó libertada*. O contexto a partir do qual o poeta põe em movimento seu discurso parafrástico e transfigurante, se refere ao trágico incêndio ocorrido na Vila Socó, favela de Cubatão, no estado de São Paulo. O fato se deu na madrugada entre os dias 24 e 25 de fevereiro de 1984. O número oficial de mortos foi de 93 pessoas, mas há quem o conteste. Não obstante Marcelo Ariel ser um cidadão de Cubatão – à época inclusive –, ou seja, sua voz é, de algum modo, a voz de uma testemunha ocular, de alguém cuja Vila Socó fazia e faz parte de sua geográfica pessoal, enfim, não obstante tais índices factuais, o quadro que emerge

de seu poema não é limpo de rasuras ou lacunas. A contrapelo, talvez, de um convencional sentimento de luto, de pêsames protocolares, a cena, de resto, convida à retórica da empatia, ao tom de um purgativo canto fúnebre, Marcelo, entretanto, provoca o leitor a se deparar com outras irrealidades. Ariel oferta ao leitor um poema duro, sujo, uma invectiva que hesita entre estoica e injuriada. O leitor se depara com um poema, sobretudo, não poético.

(depois do fogo)  
no outro dia  
(sem poesia)  
as crianças (sub-hordas)  
procuram no meio do desterror  
botijões de gás  
para vender (ARIEL, 2019, p. 37)

Com efeito, não se trata do poeticamente correto, nem da metaforização indecorosa ou do texto como legenda redentora da vida, estilemas tão apreciados na rotina literária da consagração. Ariel foge ao poético enquanto produto da preguiça e do cansaço. Ao mesmo tempo seu poema não deixa de ser poético ou de evidenciar certos parentescos com determinadas poéticas contemporâneas. As poéticas do aleatório e do precário – consideradas por Haroldo de Campos segundo a perspectiva da *provisoriedade do estético* – informam a performance discursiva de Marcelo Ariel. As probabilidades do acaso e os fragmentos culturais com suas intersecções. O poético com essas características surge no poema em causa como citação controversa. O “desterror” do fogo que devora um território já devastado, varrendo vidas e utensílios prosaicos, é materializado por meio da evocação de um artista visual. A morte imita a arte.

um menino indianizado  
encontra uma geladeira  
pintada por Pollock  
dentro o cadáver de uma grávida  
incinerado (ARIEL, 2019, p. 37)

O fogaréu e seu calor infernal transformam inadvertidamente a geladeira, agora rediviva, em uma obra de Pollock. O *como se* da valência estética vem à boca da cena e rivaliza com o registro espetacular, ainda que pretensamente especular, típico do mundo cão das notícias populares, que emoldura o corpo carbonizado de uma mulher grávida

com a barriga estourada

a mão do feto  
 devorado  
 (por Saturno)  
 Atravessa as tripas  
 sai para o *fora do fora* (ARIEL, 2019, p. 37)

De modo elíptico o pensamento inter e intratextual de Marcelo Ariel engasta no fotograma desse filme dantesco, os atributos da geração (vida) e da corrupção (morte) relacionados à divindade de Saturno, também senhor do Tempo. Vida, negro drama, que nasce-morre com violência não apenas, porém, principalmente, nas periferias das cidades brasileiras.

Portanto, em relação ao poema *Vila Socó libertada* advogo a tese de que o mais justo seria propender a uma análise estética ou literária do episódio perturbado pela linguagem e seu sistema de espelhamentos textuais. Às questões de índole factuais ou históricas relacionadas ao surgimento do poema eu responderia mais ou menos nestes termos: Marcelo Ariel não quer que o leitor pense que seu texto representa o fato tal como teria acontecido, mas que apenas suponha essa e outras possibilidades. Isto é, os sentidos e formas que afloram e se dissipam na superfície do discurso – entranhados, por princípio, na trama do poema e não no verismo da História – encontram-se num ponto indecível de nossa imaginação: basta que o leitor, no trato efetivo com a linguagem, julgue-os possíveis.

Marcelo Ariel observa as ruínas e as cinzas da Vila Socó “(depois do fogo)”. Como o poeta trapeiro baudelairiano fuça o contemporâneo da vulgaridade e da violência quotidianas sob os despojos da sua ideologia e do seu étimo, em busca de um eco épico, ou de um heroísmo seduzido pela entropia do trágico que é advertido por “uma realidade/ desfocada/ (sem mortos, vivos ou paisagem)/ tudo é uma névoa-nada.” (ARIEL, 2019, p. 38). Contudo, o relato, o poema que surte do trabalho de trapeiro do poeta a deambular sobre os pavimentos do seu tempo de múltiplos textos, o redime do presente irredimível. Walter Benjamin, leitor desobediente de Baudelaire, cita o autor de *Fleurs du mal* (1857):

Temos aqui um homem – ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói – ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis (BENJAMIN, 1975, p. 16)

O poeta-trapeiro baudelairiano, também encarnado em Marcelo Ariel, mapeia a metrópole a partir de um escrutínio semiótico e político, ele seleciona e combina sintagmas-coisas, fragmentos, objetos-antiguidades colecionáveis – ainda que desprovidos de redenção –, desentranhados pósteros à dissolução do presente, visando um poema, um modelo de sensibilidade, um sonho exato sob pórticos voluptuosos. Esses destroços suspensos na linguagem de alguns instantes do poema que, por seu turno, suspende o juízo a respeito da experiência.

um jornalista  
 a cem metros do projeto  
 caminha  
 (a câmera-sombra focando um canto)  
 atrás dele  
 um rapaz  
 que julga ver nos escombros  
 um Lázaro  
 ele corre e ao agarrar um braço  
 o braço vem junto e ao ser largado  
 no ato  
 por um instante entre o chão  
 e o espaço é fotografado (ARIEL, 2019, p. 38)

Segundo uma afirmação atribuída a T. S. Eliot, a poesia não é um perder-se na emoção, mas um escapar da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Acontece que Eliot teria acrescentado em seguida e rapidamente: porém, de fato, só quem tem personalidade e emoção sabe o que significa querer escapar dessas coisas. Minha chave de leitura ao poema *Vila Socó libertada* incorpora essa máxima eliotiana. Malgrado sua proximidade empírica com a favela de Cubatão, a voz de quem fala no poema é antes polifônica – galvanizadora de outras *personae* – do que autobiográfica. A emoção – essa espécie de sonho – que passa a existir porque é rememorada, desborda e se concentra nas formas fugidias do poema de Marcelo Ariel. Diamila Medeiros que dedicou sua dissertação de mestrado em Estudos Literários à poesia de Marcelo Ariel, escreve o seguinte a propósito dessa suspensão da emoção e da identidade pessoal em seus poemas:

Quase não há possibilidade de perceber o que *sente* essa voz poética em razão de sua dessubjetivação. Nós sabemos que o poeta é *tocado* por tudo isso pelo óbvio: a escolha em trazer como componentes de seus poemas *esses* temas, e *dessa* forma. Ou seja, pela opção de tocar com sua palavra e com sua linguagem cada um desses termos que o rodeiam através não de um relato, de um texto narrativo, mas através de um *texto poético*, lugar onde a *palavra* tem a supremacia. Ariel entende essa *idiosincrasia* e se alinha junto de seus mestres na tentativa de

empreender, ele também, uma reflexão sobre o que permite o seu trabalho: a *linguagem*. (ARIEL, 2019, p. 14-15)

As imagens, as formas, as menções peregrinas a poemas, filmes, pinturas, canções de alheia autoria, não representam a contraparte do próprio, daquilo que seria genuíno ou irredutível a Marcelo Ariel – isso que Diamila Medeiros nomeia como a *idiosincrasia* do poeta. Contudo, a prefaciadora relaciona o idiossincrático à linguagem. E a linguagem conquistada por esse ou aquele autor é, em última análise, um espaço de transações, citações, expropriações e apropriações. Na voz poética de Ariel, o individual e o dual – na perspectiva de que o outro é o antagônico a ser incorporado quase mediunicamente –, correspondem a extremos postos em relação crítico-poética. O acervo e as vozes concorrentes são mobilizados na linguagem de Ariel respectivamente como atualização irreverente no presente e como diferença a desmascarar a pretensa regularidade desta ou daquela tradição. O lema antropófago segundo o qual o apetite pelo outro é o que de fato interessa, cabe à maravilha aos processos estético-compositivos do autor de *Ou o silêncio contínuo*. O poeta é um devora-livros, um leitor empenhado. Se o texto, conforme afirma Eco, é uma máquina preguiçosa que precisa da colaboração do leitor para funcionar, o acervo literário é um árduo labirinto de feitos que precisa da colaboração de leitores-poetas como Ariel para fazer dele uma tradição viva e renovada. No caso do texto o leitor se percebe como coautor. No que diz respeito ao cânone o poeta afivela a máscara de um herdeiro avesso a qualquer tipo de fidelidade aos modelos de que é filho e ao mesmo tempo pária. No poema *O soco na névoa*, todas essas dimensões, todos os fragmentos desse espelho rompido que aparentemente jamais se unirão, estão ali encapsulados parataticamente formando um ideograma, isto é, o desenho sintético de um pensamento que desborda em transe.

Além das imagens em vertigem, *O soco na névoa* exorbita em logopeia, a coreografia, o samba do intelecto de Marcelo Ariel entre as palavras. Persistindo em certa rotina dialógica, o poema é dedicado a Mariana Ianelli (poeta) e Marcelo Chagas (crítico). Ariel concebe seus poemas a partir da noção de que a linguagem é um jogo equívoco. Tanto seus estilemas quanto seus filosofemas alargam as margens do mundo. Esse mundo que a um só tempo é emoldurado e sacudido pela linguagem. As imagens do poema são lacunares, através delas a experiência se amplia em opaca dissipação: paradoxalmente o poema se aplica em esmurrar a névoa.



Fumando uma ideia  
 Dentro desse açougue  
 Metafisico:  
 É quase  
 Impossível  
 Não-pensar  
 no paradoxo quando  
 Irrompe  
 nas esquinas,  
 A humanidade,  
 Com a sua  
 Corrompida  
*Verticalidade* (ARIEL, 2019, p. 59)

Ariel entende a poesia como ultrapassagem da convenção; só com a perturbação das regras públicas do discurso é que ela é capaz de cair em uma espécie de tormenta, de torneio, de embriaguez, sem deixar de ser significativa. Marcelo é um escritor-crítico atento à ideia de que “em poesia toda coincidência fonológica é *sentida* como um parentesco semântico” (Jakobson). Arrisco-me a afirmar que há dois tipos de poetas, ou melhor dizendo, de poemas: um que conduz o leitor a balbuciar “é exatamente o que eu sinto”; e outro cuja leitura, tensionada por essas perturbações do discurso, faz o leitor dizer a boca pequena “nunca senti/pensei tal coisa desse modo”. E graças ao (seu) escrito o fruidor, a partir desse ponto, começa a sentir e pensar de modo diferente *essa* coisa. Ariel é poeta do segundo caso.

Em seu breve manual *O que é comunicação poética*, Décio Pignatari ao afirmar que o poeta é radical, no sentido em que ele se compromete com o mundo da linguagem, chega à conclusão de que “um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo” (PIGNATARI, 2004, p. 11-12). E graças a essa condição Pignatari acrescenta que “um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade” (2004, p. 11-12). Essas definições por contato direto do teórico concreto – que não denunciam apenas sua inteligência não-verbal em relação à fruição do texto, mas também sugerem uma crítica tanto ao logocentrismo, quanto ao grafocentrismo –, me perseguem o tempo todo quando enfrento os poemas de Marcelo Ariel. De outra parte, a suspeição com relação ao logocentrismo – enquanto uma ontologia de caráter colonial – não impede Ariel de se voltar à dança do pensamento entre as palavras, lembrando aqui o conceito poundiano de logopeia. Entretanto o pensamento em transe de Ariel é mais machadiano do que propriamente poundiano. Isto é, a transfiguração da herança não visa à categoria da invenção, mas a uma espécie de revanche em que o consagrado é menos objeto de culto do que de hilaridade.

A metáfora de Machado de Assis segundo a qual a cabeça é um “bicho ruminante” serve aos interesses criativos do poeta. As ideias – dança que envolve *partners* às vezes aparentemente inconciliáveis – circulam plasticamente por todas as partes e ninguém pode reivindicar autoridade exaustiva sobre esse fero repasto. A propósito desse debate cujo viés evoca dados do pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos cita um apontamento crítico de Augusto Meyer a respeito do autor de *Memorial de Aires* (1908). Ao estudar as fontes da prosa de Machado de Assis, o escritor e teórico gaúcho traduz a estética do bicho ruminante do seguinte modo: “todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas” (CAMPOS, 1992, p. 236-237). Uma vez que o próprio e o alheio em Ariel são experiências que se reportam fundamentalmente às rumações de uma leitura do esgotamento ou da desmesura, isto é, todos os textos urram e murmuram em seus poemas, então sou convencido a reconhecer a estranheza de sua poética.

Contudo, o poeta é estranho por não ser estranho. Porque o que lhe é estrangeiro ou avesso, exsurge do seu desejo de linguagem enquanto leitura que só sabe voltar-se para si e prestar satisfações apenas a si mesmo. Como poucos, Marcelo Ariel percebeu desde cedo que o poeta é esse leitor trapeiro. Em alguma medida, a atividade da leitura, que é o reverso da moeda de sua produção, por si só não conduz a nada e nada traz em retribuição, porque a leitura de Marcelo Ariel, como gesto de criação, parece se orgulhar de não ter finalidade. O soco, leitura e poema sendo nonada, na névoa.

É quase  
 Impossível  
 Não-pensar  
 No paradoxo quando  
 Irrompe  
 nas esquinas,  
 A humanidade,  
 Com a sua  
 Corrompida  
*Verticalidade*,  
 Que jamais  
 Se tornará o diamante  
 Sonhado pelo Ser  
 Bento Prado Jr. (ARIEL, 2019, p. 59)

Poesia que parece falar, ao mesmo tempo, de tudo e da nada. Quando o poema de Ariel se precipita a falar de tudo, ouço a linguagem do mundo, o *pretuguês*<sup>27</sup> da Vila Socó onde um vizinho diante da menção a Baudelaire pergunta sobre esse tal de “bode Lé” (ARIEL, 2019, p. 47); deparo o negro na periferia de Cubatão emurado de livros por todos os lados, lendo minuciosamente os versos de Mira de Amescua: “Soy amigo/ de saber, y lo soy tanto/ que siendo ignorante libre/ quise saber siendo esclavo”. Quando o poema de Ariel fala de nada, ouço soar o “sino de fogo de Rimbaud” (ARIEL, 2019, p. 51); apalpo o diamante sonhado pelo Ser; me curvo sobre o céu invertido do abismo. Quando o poema de Marcelo Ariel parece falar de nada, repito à boca pequena, como em um solilóquio, a indagação de Walter Benjamin (registrada por Jacques Derrida) diante do leitor inconformado com este ou aquele texto mais rente à obscuridade: “Mas o que ‘diz’ uma obra literária (Dichtung)? O que ela comunica? Muito pouco a quem a compreende. O que ela tem de essencial não é comunicação, não é enunciação” (DERRIDA, 2002, p. 36).

(Pausa para uma pergunta:  
É melhor continuar  
Sendo  
o fantasma de um poema ou *em um poema*?  
Ou outra pergunta?) (ARIEL, 2019, p. 62)

A mente poética de Marcelo Ariel é um bucho ruminante. Leituras sonâmbulas obsedam seu pensamento que se retesa e se distende em linguagem informalista. A indeterminação compositiva de seus poemas, a combinatória imprevista, as aparas textuais engastadas no estilo *punk-povero*, a experiência do feito – do rascunho material enquanto *signatum*: o caráter inteligível do signo – plasma a ideia. Os poemas de Ariel são refrações de seu pensamento bruto que se arreda da vida ativa de maneira a recobrá-la poeticamente em seu alheamento pensamentoso. O poeta, leitor de Martin Heidegger, suspende sua crença no mundo enquanto põe em ação a precária e excogitante linguagem da poesia. Sem finalidade aparente, a poesia de Marcelo Ariel não se rende à moral social que talvez exija dela uma fidelidade aos conteúdos. Felizmente, Ariel só reconhece em sua poesia a fidelidade às formas do seu pensamento-arte. Por fim, o que

---

<sup>27</sup> O *pretuguês* (Lélia Gonzáles) não seria uma variante de proposta de *literatura negra*? Já que parece significar um *parti pris* estético-cultural, uma gíngua; também uma transposição de registro que visa à instauração de um idioma preto, uma “língua” de preto, uma linguagem preta (negra) ou de negro que, a princípio, de um lado representaria/retrataria um mundo e de outro indicaria um modo de pensar e agir sobre esse mundo.

Heidegger uma vez escreveu ao analisar o modo como se comportaria o pensamento, cabe à perfeição como analogia, não apenas à reflexão acerca da aparente inutilidade de alguma poesia, mas, sobretudo, como imagem conceitual das ressonâncias da poética de Marcelo Ariel em nosso espírito, diz o filósofo: “O pensamento não traz conhecimento como as ciências. O pensamento não produz sabedoria prática utilizável. O pensamento não resolve os enigmas do universo. O pensamento não nos dota diretamente com o poder de agir”<sup>28</sup>. Trocando todas as ocorrências da palavra “pensamento” pela palavra “poema”, na passagem heideggeriana, ensaio meus primeiros passos na perspectiva de enfrentar a mente poética de Marcelo Ariel.

---

<sup>28</sup> Hannah Arendt em *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*, usa como epígrafe à obra esse conjunto de proposições de Heidegger sobre o pensamento. A filósofa não aponta de que texto ou livro extraiu o fragmento. Também não consegui localizar a fonte, inclusive porque sou um leitor superficial do filósofo.

### **Entrevista com Marcelo Ariel, março de 2022**

*Que agenciamentos de linguagem em uma obra literária a fariam merecedora, por exemplo, do qualificativo afro-brasileira ou negra?*

Primeiramente que esta obra literária seja o halo inequívoco da vida de um corpo negro, quando digo halo, quero dizer de uma fusão entre experiência e linguagem revisitadas a partir de uma ontologia não colonial, capaz de dar conta não apenas das experiências e memórias deste corpo, mas também da epistemologia que se desenha através destas experiências e memórias. Obviamente isso envolve uma transfiguração das experiências em conceitos capazes de proporcionar um retorno incancelável ao existir-resistir como vivente de sua negritude através de diversas estratégias de ultravivência que vão das da fuga-refúgio até inéditas engenharias da fúria e do sonho, certamente essa obra resultará de uma descolonização do sonhar, do pensamento e de uma expansão-ocupação de todos os campos da estética em nome de uma ética da alteridade. Será uma obra de ocupação de espaços inéditos de criação, demarcados como zona de exclusão para nós, negros.

*Quais os limites e as vantagens de um eventual compromisso com o conceito de literatura negra?*

Para além de tendências falsamente inclusivas, que incluem para excluir melhor depois? Penso que é um compromisso com uma autopoética de si em consonância com uma anterioridade, algo que em nosso caso, desenha na pele o nome de tantas forças criadoras de um viver a vida como um poema-quilombo, tatua principalmente na pele do espírito vivente e experienciador do negro negra aquilombado os nomes de Cruz e Sousa, Machado de Assis, Virgínia Bicudo, Ruth Guimarães, João Vário, Elza Soares, João do Vale, Clementina de Jesus, Carolina de Jesus, Mãe Stella de Oxóssi e tantas e tantos. É preciso muita coragem para a partir destas forças: Viver!

Agora, existe a guetização em vários níveis no campo da cultura. Formas sutilíssimas e sofisticadas de segregação que tentam determinar o que podemos pensar, dizer e escrever. Atualizações do que significa ser negro e negra que são formas de extermínio das singularidades. A vantagem é ter a consciência das armadilhas que

levam até a doença mental, a autoexclusão. Falta-nos hoje um estudo como o de Virginia Bicudo, dentro do campo de atuações artísticas-culturais.

*Como você analisa sua produção relativamente ao conceito de literatura negra? Há relações possíveis ou não?*

Existem todas as relações possíveis e imagináveis, apesar das limitações dos chamados ‘Departamentos de Estudos negros’ diante do meu trabalho. Um poema como ‘Heidegger e Drummond’ do meu livro ‘Tratado dos Anjos Afogados’ é também uma crítica nada sutil de possíveis pactos de branquitude em um poeta que não quer ser o ‘Drummond negro’ dos editores brancos e tampouco pretende ser a emulação de um rapper. Sou algo completamente diferente do que se espera de um poeta negro e sinto que você também, Ronald. Existem linhas de diálogo e vasos comunicantes com várias e vários poetas negras e negros que ultrapassam a “linha de reconhecimento” e entram na faixa de Gaza da invenção de si da singularização sem deixar de criar uma obra que seja fruto de um corpo comunitário, digamos assim. São Quilombos da língua-linguagem que se reinventa, se insurge através de seus temas, que não são os demarcados pela branquitude como ‘temas negros’ e nem os reconhecidos pelo gueto intelectual como ‘escritas negras’ mas expandem esses temas e escritas para novas regiões do pensar. Áfricas engolindo a Europa, esteticamente, filosoficamente, praticando uma nova forma de canibalismo, anunciam isso que estamos vivendo. Somos jaguares-orquídeas! Um conceito que desenvolvo há tempos, esse de sermos híbridos de negritudes naturantes.

*Nas décadas de 80/90, Arnaldo Xavier argumentava que a multiconografia africana (em sentido experimental ou vanguardista) e/ou diaspórica ainda não se manifestara nos textos dos escritores do período que, de resto, se conformavam mais a uma retórica engajada e denunciata empenhada na luta contra o racismo. Considerando o conceito de transgressão visado por Arnaldo, como você analisa esse diagnóstico? De lá para cá, o quadro mudou?*

Sim, vejo que pouca coisa se deixou transformar pelas inúmeras metamorfoses do tempo e do pensamento em diversas obras, como a do próprio Xavier, João Vário, Cruz e Sousa, Miriam Alves e muitas outras. A expansão do pensamento negro exige

um novo léxico e novas formas estéticas que são também expansões-transfigurações de tudo o que se pensou como NEGRO nos séculos passados. Talvez a hiperinclusão do pensamento negro como um NEGRO ALÉM AQUI E AGORA que instaure novas ontologias. Penso muito em Michael Jackson e em Miles Davis, NÃ SEI SE SOMOS CAPAZES DE COMPREENDER TODOS OS CONCEITOS ENGENDRADOS POR ESTAS EXPERIÊNCIAS CHAMADAS MICHAEL JACKSON E MILES DAVIS! hoje é possível pensar estas duas vidas experiências como INVENÇÕES HÍBRIDAS DE UM NEGRO ALÉM AQUI E AGORA. E QUANDO DIGO NEGRO ALÉM ME REFIRO A UM ALÉM DE TUDO, ALÉM DOS PACTOS DE BRANQUITUDE E ALÉM DO ESQUADRINHAMENTO DO QUE É SER NEGRO CRIADO PELOS BRANCOS. Coloco Arnaldo Xavier dentro dessa mesma ótica de uma obra negra além e meu trabalho tenta se sintonizar com estas frequências.

*Que pesquisas ou projetos crítico-poéticos você está realizando agora-agora?*

Concluí um livro de poemas inéditos chamado A ÁGUA VEIO DO SOL, DISSE O BREU e um de narrativas chamado NEGRO ULTRAVIVO, ambos tensionam bastante o que as atuais tendências falsamente inclusivas esperam que seja escrito por um escritor negro. Ambos estão sem editora!

\*\*\*

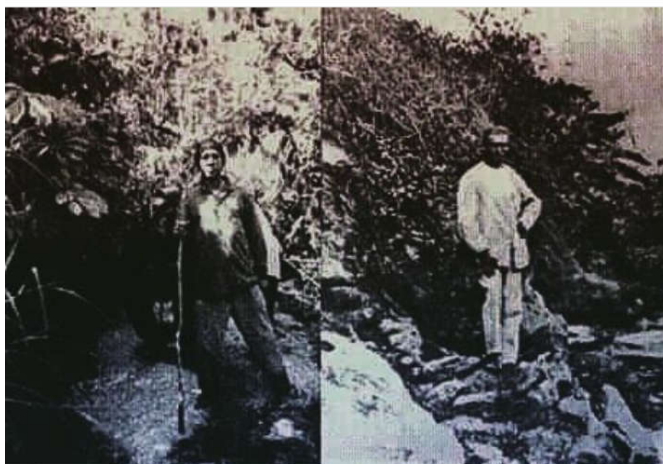
**Instagram 05 de agosto de 2022<sup>29</sup>**

---

<sup>29</sup> Algum tempo após Marcelo Ariel ter me enviado suas repostas, me deparei com essa postagem no Instagram. Acredito que o breve texto de Ariel funciona como um verdadeiro *post-scriptum* aos tópicos que ele enfrenta em nosso diálogo. É interessante notar que seu texto soa como uma carta aberta à recepção. Uma aposta na liberdade em detrimento dos moldes explicativos e da sedução do essencialismo racial. Marcelo Ariel afivela tanto as *personae* de Fanon e Contrane em sua poética, como também a de Rimbaud (traficante de armas e talvez de escravos em África, depois que se demitiu da poesia), e Ariel assim procede com a intenção de marcar o *tópos* da invenção de que se nutre radicalmente sua poesia proliferante.



m.a.r.c.e.l.o.a.r.i.e.l



*Apesar de social e historicamente me posicionar como um intelectual negro, minha obra não pertence a nenhuma categoria, ela é o paradoxo insurrecional em relação a qualquer tentativa de categoria [categorização], enfatiza o diálogo com o barroco porque o Brasil é barroco, mas fora isso, o insurrecional e o barroco, não aceito nenhum vínculo com nenhum tipo de categoria ou molde, não chamem minha poesia de negra, nem de branca, nem de dourada, ela está fora de qualquer molde, de qualquer tendência que não seja o insurrecional híbrido e sem nome do movimento múltiplo das misturas, não me refiro a fusões, sem fusões, nem confusões! Não serei usado como “negro álibi”, nem meu trabalho [será] reduzido a uma categoria/seção nas estantes burguesas e de classe média! Tudo aqui no online é ou tende para a dicotomia ou esconde e anula o paradoxo em nome da contradição que enfraquece a singularidade. Mesmo frequentando a nuvem, ainda sou da rua de baixo das diferenças e do paradoxo! Também busco as diferenças gramaticais! Não sou da bolha, nem do gueto! Sou o peixe voador de sete asas! Por que essa foto evocando o deslocamento da topologia Rimbaud e não a pessoa Rimbaud? Pergunte para a esfinge do tempo curvo. Converso mais com Fanon e Coltrane do que com meus contemporâneos que estão surfando na falsa pororoca do banco cultural amigo das diferenças e etcetera. Do discurso contra para a plateia a favor. Grandes contradições e grandes equívocos que o tempo irá soterrar na mesma vala onde estará morto o fascismo à brasileira que matou 700 mil e adoeceu mentalmente um país inteiro. Alô, críticos do nunca, nunca reduzam minha obra a um recorte sociológico, ela é mais do que isso! Estou mais próximo do Qoelet do que de vocês, mais próximo de Lezama Lima do que de vocês! E paradoxalmente mais próximo de Frantz Fanon e Achille Mbembe do que de vocês! Sou o pássaro do paradoxo! O Exu Vários!*



## Conclusão

A produção literária dos escritores negros reunidos ao abrigo do conceito de *literatura negra*, produção que, como pude demonstrar a partir diversos aspectos, também é conhecida como literatura de *autoria negra*, *afrodescendente*, *afro-brasileira* e *negro-brasileira*, nas últimas décadas tem sido objeto de larga fruição e análise tanto na área acadêmica, quanto na dinâmica do sistema literário em sentido mundano. Ainda que as conquistas devam ser festejadas, escritores, leitores e pesquisadores envolvidos com essa produção sabem que o esforço para a ampliação da diversidade do cânone e do mercado literários – um dos pressupostos dessa literatura – revela-se como um trabalho bastante árduo.

Minha dissertação procurou se constituir também em um movimento na direção de prestar o devido respeito estético-crítico à produção desses escritores e poetas negros, entendendo, portanto, que a variedade dessa produção deve ser abordada também como manifestação de extração necessariamente literária. Abordagens desse tipo, como procurei evidenciar, não têm merecido um investimento de análise mais forte, uma vez que aspectos extraliterários em alguma medida têm sido mais prestigiados pela recepção contemporânea. A razão para esse tipo de recepção se explica em parte porque o sistema literário não deixa de ser a representação especular, embora com suas singularidades, de uma série de determinações sociais, raciais e econômicas abrigadas sob o arco ideológico. Não resta dúvida de que a literatura tem relação com o pano de fundo social e histórico, porém ela não é simples emanção do contexto, nem serve de mero sucedâneo a aspectos identitários ou de classe.

A análise dos dois poetas negros e suas irredutíveis propostas de linguagem, a saber, Eliane Marques e Marcelo Ariel, em confronto comparativo com as linhas de força do conceito de literatura negra em construção ou em processo – levado a cabo seja por outros escritores, seja por teóricos e pesquisadores –, teve por objetivo debater os limites e as possibilidades desse conceito em relação com as consequências expressivas e performativas materializadas nos lances inventivos dos dois poetas em apreço. A razoável autonomia do mundo da linguagem onde se enraíza a vontade do poeta e do escritor deu o tom à dissertação.

Com efeito, meu ponto de vista em relação à experiência poético-literária é inseparável da minha condição de poeta e escritor. Essas facetas costumam falar mais alto, mesmo quando é necessário facultar o ingresso da figura do crítico em situações

como a presente, em que parece mais adequado, considerando o objeto, proceder a uma observação mais distanciada ou a partir de uma mirada *plongée* (termo da gramática cinematográfica que designa o plano onde a câmera enquadra o ator ou um objeto de cima para baixo). A tentativa ao menos foi essa. Paradoxalmente, a negociação ou o negaceio com a aspiração da análise, cuja pretensão – justa em alguma medida – de atingir aquele ponto em que nada mais resta a dizer sobre a coisa, se relaciona intimamente com o caráter indecidível do signo estético. Isto é, em respeito às determinações poéticas, em diálogo com as formas significantes dos textos literários, que permitem aos significados e aos discursos do mundo uma constante deriva, argumentei, seja aqui, no âmbito da dissertação, seja em outros textos esparsos, que um bom poema não admite solução. Por conseguinte, não me comprometo com qualquer forma de desfecho consensual ou concludente nessa discussão na qual me percebo inteiramente implicado; discussão em movimento que exige de mim uma atitude crítica parcial, provisória, interessada e instável.

Porém, em atenção ao rito da investigação, posso suspender o processo interpretativo, levado a efeito até aqui, com o derradeiro parágrafo que segue.

A produção poética e literária de autores negros e negras está em curso e trata-se de fenômeno que mais determina a leitura das audiências do que é determinado por elas, inclusive porque tal produção não é decorrência do mercado literário. O mercado é que começa a se voltar para a literatura dos negros. A querela sobre o conceito de literatura negra, não obstante também esteja em curso, hesita, por sua vez, em duas direções: por um lado (1) pode se converter – com o andar do tempo – em mais um item da historiografia e da teoria literárias brasileiras, isto é, uma espécie de narrativa alterna a ser incluída no acervo da tradição; e por outro (2) pode se constituir em importante plataforma de lançamento para as aventuras e experiências singulares de poetas e escritores negros e seus irredutíveis projetos de linguagem. A ideia de literatura negra, a par de ser um fenômeno também de natureza política – uma vez que faz a crítica às normas de consagração das reputações do campo literário – seria um postulado à plena realização da escritura de negros e negras brasileiros, sem que isso implique em qualquer tipo de filiação acrítica ao conceito.

## Apêndice

### Transgressão<sup>1</sup>

No período em que morei na cidade de Salvador, Bahia, final da década de 1980, fui procurado, certa ocasião, por uma estudante alemã que desembarcara no Brasil disposta a realizar um minucioso estudo sobre a literatura negra brasileira. A jovem estudante demonstrava grande entusiasmo diante de tudo o que se lhe apresentava. Antes de Salvador havia passado por São Paulo e Rio de Janeiro, onde conheceu, respectivamente, o genial Arnaldo Xavier e o glorioso Éle Semog. Posteriormente, estes poetas encaminharam-na a mim e a outros escritores também residentes em Salvador. Tivemos, se bem me lembro, dois ou três encontros de trabalho envolvendo entrevistas e leituras comentadas de poemas. Numa dessas reuniões, apresentei-lhe sem prévio comentário um poema caligráfico-visual. A jovem alemã, cujo nome prefiro omitir, se pôs a examinar e re-examinar aquelas traços opacos de sentido, e que, de resto, não ofereciam senão mínimos índices de informação verbal. Com um misto de desconfiança e inquietação, parecia procurar na folha de papel a porta de entrada ou, desesperadamente, a primeira fresta por onde escapar. Não demorou muito para que ela, erguendo a cabeça loira, me fizesse a seguinte indagação. *Onde está o Negro neste poema?*

Com efeito, até hoje não sei ao certo a que *negro* a loira estudante quis se referir. No entanto, sua indagação me forneceu algum material para reflexão. Assim, cheguei à conclusão de que tal pergunta traz em seu bojo algo como uma expectativa *ready-made* no que diz respeito às constantes que, supostamente, deveriam servir de *marca*, de escopo a uma poética negra. Apresento agora ao leitor algumas variantes que talvez traduzam ou, melhor, que talvez façam vir à tona aquilo que restava subjacente ao questionamento da minha entrevistadora: (1) onde está o típico?; (2) onde estão as palavras *chibata, tronco, quilombo, liberdade?*; (3) o que é feito do Lamento, da Dor, da Magia Negra?; (4) onde está o *almost extinct?*. Pois bem, esta expectativa consagrada à força da repetição, e que sobrevive sob o véu esbranquiçado desta(s) pergunta(s) constitui a matéria que pretendo discutir aqui.

Felizmente, uma parcela pequena, porém viva, de escritores negros vem nos oferecendo, há algum tempo, outros e necessários escurecimentos. Por meio de suas obras, conseguimos vislumbrar o posicionamento mais radical ou plural da idéia de

*transgressão*. Atentos ao risco da diluição – os esclarecimentos do controle institucional da interpretação –, que acompanha como sombra os bem-intencionados defensores de uma “verdadeira” *literatura negra*; estes autores transgressores e seus poemas vão, aos poucos, tornando cada vez mais complexa qualquer definição pretensamente consistente e acabada a respeito das linhas de força do total desta escritura.

Semelhante tomada de posição nos permite detectar o seguinte: a pergunta angustiada da estudante germânica também comparece com um peso considerável nos critérios de gosto e de valoração da maior parte daqueles que têm fundamentado o seu sucesso debruçando-se sobre o caso ímpar dessa literatura, quer seja através da organização de antologias fortemente temáticas, onde os *conteúdos inessenciais* se sobrepõem à realização poética mais penetrante, quer seja através da publicação de ensaios que investigam estes objetos literários tão só como exemplos de uma afirmação *identitária*, cuja função básica consistiria em amplificar e dar nobreza documental aos anseios de uma coletividade ou segmento étnico. Em outras palavras, toda essa fortuna crítica aponta para a responsabilidade social do escritor; o compromisso histórico do poeta como porta-voz de questões situadas aquém ou além do âmbito mesmo da invenção verbal. E segundo estes intérpretes, almas quase renomadas, tal literatura, para fazer jus ao apodo *negro*, precisa dar mostras claras, incontestes da presença do Negro. Ou seja, o texto examinado (“*a patient etherised upon a table*”, T. S. Eliot) precisa responder afirmativamente e com provas cabais àquela pergunta da estudante estrangeira; deve sustentar o paradigma imaginado, promovê-lo à verdade irretocável, que possa ser reificada ao longo de um discurso-livro de, pelo menos, umas duzentas páginas e que, por um efeito dominó, faça escola e granjeie defensores argutos e/ou indignados. As provas de que há um *negro* entremeado ao texto, insuflando-lhe *vida*, são identificadas pela freqüência com que aparecem, por exemplo, além daquelas palavras já mencionadas acima, as de origem africana que adoçam e singularizam a fala do brasileiro, tais como: moleque, bunda, cachaça, empate, etc. Ou ainda, outra prova, por uma insistente reiteração de um *nós negros*, ideologicamente correto, indicando uma espécie de irredutível essência negra que cumpriria, principalmente ao criador e complementarmente ao exegeta, preservar a todo custo, como se tal essência fora um santuário repleto de ex-votos curiosos ou uma reserva natural ameaçada. Como consequência, temos a literatura feita pelos negros comodamente atada ao tronco da temática transitiva ou circulando livremente pela senzala de um estreito *ismo*.

O grande dano deste traçado programático, delimitador e, de resto, extremamente eficaz para confinar esta prática poética dentro do universo dos estudos culturais e das literaturas de testemunho, é a exclusão sumária de outros textos/autores que apontam hoje – ou que apontaram no passado – para zonas limiares, imprecisas, abertas à sedução da impermanência dos significados, onde a inteligência em movimento costuma puxar o tapete à mediocridade conformadora; o esforço dos poetas/escritores que focalizam a sua atenção mais no *como* dizer e menos, bem menos, no que *é urgente dizer* talvez ao ouvido do pesadelo da História.

Neste ponto duvidoso, de lusco-fusco, alguns setores do Movimento Negro, bem como muitos escritores, comungam por linhas tortas com os *brancos solidários da academia*. Ombro a ombro, também defendem aguerridos uma *essência negra*. No entanto, por um leve desvio de cunho moralizante, chamam-na *consciência negra*. Munidos de mais este padrão aferidor, partem igualmente para as suas exclusões sumárias. Machado de Assis e Cruz e Sousa, como observou agudamente em outra parte o poeta Luiz Silva (Cuti), são as vítimas exemplares, os traidores da essência, digo, da consciência. Não seria de todo inútil que os reticentes de ambas as partes, re-avaliassem com atenção redobrada o lado mais difícil e sugestivo da obra, tanto de Cruz e Sousa, quanto de Machado de Assis, o negro-negro e o negro-mulato (se fôssemos iniciar a conversa a partir do quesito cor de pele). A palavra-chave que me ocorre: aprofundamento. Mas como sei que os meus caros interlocutores não têm muito tempo para estas coisas, passo, de boa mente, a comentar dois momentos transgressores destes escritores não-alinhados: negros à flor de sua irredutível humanidade; o íntimo das coisas que constituem seu estado de alma, entranha-se na pele mesma do aparente. Entretanto, não pretendo com isso propor uma única via de acesso à fruição destes textos, pois como se sabe, em literatura, a multiplicidade de significados reina absoluta, mesmo contra a vontade de alguns leitores impacientes. Por isso me vali da expressão *momentos transgressores*; um ponto de vista provisório, precário; uma maneira de ler. Mas, sempre levando em consideração o que é específico da linguagem poética. Isto é, aquelas qualidades estético-formais realizáveis e realizadas no texto criativo que logram ultrapassar os limites expressivos impostos eventualmente pelas boas e más idéias. Também não será excessivo frisar que o momento histórico-social vivido por estes afro-brasileiros invulgares não era de modo nenhum favorável ao aparecimento do intelecto e da criatividade verbal dos não-brancos. Fatos que tais consistiam franca transgressão às leis que regravam o darwinista *fin-de-siècle* 19, que começava a expirar nas brumas do

seu *spleen* e a perder condição para se opor aos primeiros acordes do *blues*, anunciador do século 20.

Começamos, então, por resumir o conto *A Mulher Pálida*<sup>2</sup>, de Machado de Assis. Diz assim: Máximo, um rapaz de vinte anos e de família modesta, mora numa pensão de estudantes localizada na rua da Misericórdia. Por um capricho do destino recebe vultuosa herança de um padrinho que mal conhece. Entretanto, este golpe de sorte não lhe provoca maiores alegrias. Máximo é triste e amarelo. Machado confia ao leitor que o herói não padece do fígado. A tristeza de Máximo se explica por uma paixão secreta e não correspondida que atende pelo nome de Eulália. A moça não lhe dá a mínima esperança; suporta-o. Máximo investe; é poeta; supõe-se grande poeta. Nos saraus da sociedade recita seus versos endereçados à resistente Eulália. Desgraçadamente, Máximo não alcança, nem com estrofes indecorosamente românticas, nem com a súbita situação de rico homem, conquistar o coração de Eulália. Eulália é de um *moreno* pálido (ou doença, ou melancolia, ou pó-de-arroz, segundo o narrador). A palidez de Eulália rende a Máximo uns trinta versos. Seus esforços resultam impotentes. Máximo desiste de Eulália e, como forma de compensação ou reparação, sai em busca da mulher mais pálida do universo. A palidez total que o fizesse esquecer aquela palidez divina que só Eulália envergava. Grande cópia de noivas pretendentes ao título de *a mais pálida do universo* começa a chover sobre o recente herdeiro. Máximo não se agrada de nenhuma. Uma após outra as vai descartando. Eram pouco pálidas. Finalmente, chega o dia em que sofre uma congestão pulmonar e morre. Um pouco antes de morrer, *ultima verba*, murmura: pálida... pálida... E abraçando-se à pálida morte, topa com a brancura máxima do universo. *Palida mors*.

Podemos ler no conto machadiano uma virulenta crítica à recorrente reverência narcísica da tópica do *branco no branco*, emblematização da pureza que esbarra em si mesma, amplamente tematizada através de milhares de páginas da literatura ocidental de forte traçado eurocêntrico, mas que se arroga universalista. A falácia valorativa do universal suporta esta literatura sem tempo nem espaço que, segundo os seus defensores, teria a vantagem de falar, sem sombra de ruído, a todos os homens e mulheres. Uma pátina impermeável, pálida, progredindo por entre as ranhuras desta estatuária monumental em mármore lavrada. Entretanto, Machado de Assis organiza a sua prosa corrosiva por meio de recursos analógicos e finas dispersões anagramáticas, propondo mais perspicácia ao leitor fiel, porém ingênuo. O fanatismo em abismo, auto-flagelador, do nosso herói, encontra-se encapsulado, sedimentado em seu nome mesmo.

Mas o qualificativo entranha-se nas dobras do seu caráter como um incômodo, pois Máximo sabe, de algum modo, que no fundo não é senão um “homem sem qualidades”. *Máximo* tenta aprender a não se tornar o que realmente é: seu antônimo, “o ponto mais baixo”. E por se sentir sempre no estrito limite menor de algo, persegue, em fim de contas, a mulher mais pálida do universo. Como se ela fora um axioma; uma sentença estético-doutrinal incrustada em seu destino menos como a explicação do que como a mitigação desses transe de néscio em que se vê enredado. A figura de Máximo também representa a poesia romântico-parnasiana que, como se sabe, era o ápice, o “máximo” da tecnologia poética aceita entre os cultivadores da época. Machado ironiza também, por conta dos títulos de alguns poemas que Máximo recita numa passagem do conto, a frivolidade *kitsch* dessa poesia maiúscula e pó-de-arroz: *Suspiro ao Luar*; *Colo de Neve*; o decassílabo “E a *mais* nítida pérola és tu”. Tudo gravitando em torno à semântica da brancura-palidez. Eulália rima, por assonância ou de forma toante, com *pálida*. E ainda, de lambuja, uma nota sibilina à ideologia do branqueamento, o caminho degenerativo para a obtenção de sucesso e respeito dentro da sociedade racista, metaforizada na chuva de noivas pretendentes e, no entanto, nunca suficientemente pálidas para o gosto ultra-refinado de Máximo. Por outro lado, se considerarmos o Rio de Janeiro do século 19, chamado por alguns a segunda África brasileira (a primeira seria Salvador), aduziremos daí outra razão pela qual foi impossível a Máximo topar na sua cidade a mulher mais pálida do universo. Com efeito, não foi possível achá-la tão só porque Máximo começava, como poderia supor o leitor, a enlouquecer, não; note-se, ademais, que mesmo a palidez de Eulália – em última análise, a aparente responsável pela perseguição obsedante de Máximo – é tisonada por uma “certa” morenice. Quanto ao desfecho memorável do conto, creio não ser necessário comentar coisa alguma: *Pálida mors* é fina piada. Ouvimos o riso eterno de uma caveira.

Por sua vez, Cruz e Sousa, menos alusivo e mais baudelairiano em sua *mise-en-scène* de linguagem e tematizando, por assim dizer, questões próximas às que vimos no conto de Machado, mobiliza para a superfície do texto a metáfora da *caveira*. O gargalhar sacrílego e surdo da caveira multivalente, presente neste poema, diz o seguinte:

#### A Caveira

##### I

Olhos que foram olhos, dous buracos

Agora, fundos, no ondular da poeira...  
 Nem negros, nem azuis e nem opacos.  
 Caveira!

## II

Nariz de linhas, correções audazes  
 De expressão aquilina e feiticeira,  
 Onde os olfatos virginais, falazes?!  
 Caveira! Caveira!!

## III

Boca de dentes límpidos e finos,  
 De curva leve, original, ligeira,  
 Que é feito dos teus risos cristalinos?!  
 Caveira! Caveira!! Caveira!!!

O que chama a minha atenção neste poema, para além do escárnio contra um certo tipo de beleza que nos é imposta cotidianamente (olhos azuis, nariz de linhas...), mas que se mostra inútil frente à realidade da morte; para além da “consciência de formas de Cruz e Sousa” ressaltada por Paulo Leminski ao sublinhar “os pontos de exclamações repetidos simetricamente, marcando o número da estrofe, I, !, II, !, !!, III, !, !!, !!!”<sup>3</sup>, enfim, para além de todo este artesanato grosso-fino, barroco-simbolista, o que chama a atenção no poema é o crescendo do vocábulo *caveira*; a consciência da morte avançando totalmente, a consciência da morte em vida: morrendo e aprendendo. A morte completando o quebra-cabeça. Hoje isto nos soa estranho, pois, segundo Jean d’Ormesson “atualmente só vemos os mortos pela televisão. A sociedade elimina a morte. No passado as pessoas morriam em suas casas e hoje a gente morre no hospital. A morte não é mais familiar, como então”<sup>4</sup>. Cruz e Sousa, o negro *puro-sangue* que nos deixou a beleza sem fim de sua poesia faraônica (pelo agressivo rebuscamento), arquitetura feita com pedregulhos impossíveis, incomuns, ainda agora nos prega mais esta partida: critica-nos por vivermos como se fôssemos eternos, desatentos à noção de que a cada instante engendramos dentro de nós mesmos uma caveira. E ri por último.

Dir-se-ia, ainda, que a arte de Cruz e Sousa se desenha a partir da interdição do seu corpo negro. Pode ser. Encarnação. O descarnado da arte – seus artificios – se incorpora à própria vida. O poeta negro conspira no limite entre vida e arte. Há som, sombra, luz e fúria na poesia deste homem da ilha do Desterro. Assim, malgrado a condição emparedada em que o mundo insistia em confiná-lo – ou mesmo, graças a ela



–, Cruz e Sousa produziu sua poesia dissoluta, provocante, cuja pulsão libertária sugere-nos que é “escrita em sonho” e escrava da “embriaguez do ritmo, da sonoridade, da música das palavras”. O efêmero da poesia, seu fracasso, seus “sons intraduzíveis”.

A visão embriagada, satânica e dúplice de Cruz e Sousa não deriva apenas, como supõem alguns críticos mais apressados, de uma mente atormentada ou recalçada, que não soube como construir meios mais objetivos de autodefesa às obscurantistas regras sociais que, à época, se destinavam ao abafamento da vontade dos não-brancos. Um ponto de partida interessante para se alcançar uma outra forma de fruição da poesia de Cruz e Sousa, é o que acentua o inusitado dessa poesia como a prática intransigente de uma estética concebida como estranhamento. Uma poética descentrada que pressupõe uma total ruptura com as mais variadas formas de determinismos, sejam eles históricos, geográficos, étnicos, etc. A obra de Cruz e Sousa é um milagre anti-naturalista. Sua poesia torce o pescoço à voz de comando, toda-poderosa, do meio.

Segundo a historiografia literária, com *Missal e Broquéis*, ambos de 1893, Cruz e Sousa inaugura o movimento simbolismo brasileiro. Mas, Cruz e Sousa, assim como Baudelaire, não é um simbolista em sentido estrito. Há uma revolta na dicção poética de Cruz e Sousa que, em alguns momentos contradiz aquela maciez roçagante, do tipo mallarmeana, por meio da qual tão bem se manifesta o ideal estético da *sugestão* simbolista. No soneto *Escravocratas*, percebe-se à maravilha este *outro* simbolismo do poeta negro:

Oh! trânsfugas do bem que sob o manto régio  
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,  
Viveis sensualmente à luz dum privilégio  
Na pose bestial dum cágado tranqüilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas  
Ardentes do olhar – formando uma vergasta  
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,  
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –  
Da branca consciência – o rútilo sacrário  
No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico  
Vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico,

Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!

Apesar disso, ainda é recorrente a disposição algo maledicente de apresentá-lo como o negro-branco, no sentido de traidor de sua “essência”, talvez negra. A sustentar esta idéia, estão as famosas *formas alvas, vaporosas*, etc., surgindo feito imensos *icebergs* no tecido poético engendrado por Cruz e Sousa, e que evidenciariam um complexo, um problema, um sintoma. Com efeito, a “brancura” com os seus múltiplos e contraditórios sentidos – morte, vazio, esquecimento, pureza, luz, etc. – está presente na poesia de Cruz e Sousa, mas da mesma forma podemos percebê-la na de outros grandes do simbolismo, tal como em Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. No entanto, como já nos referimos antes, um outro modo de síntese permeia o simbolismo do poeta negro. À diferença dos simbolistas branco-europeus, perplexos em face da folha de papel defendida por sua brancura mesma, atormentados na busca de um sentido mais puro para as palavras, Cruz e Sousa opta por não se dobrar ao tédio estéril do *flâneur* devotado à miragem da poesia pura. Enquanto, por exemplo, Mallarmé diz que fuma apenas para lançar um pouco de fumaça entre ele e o mundo, Cruz e Sousa esmurra uma parede tremenda de preconceitos erguida justamente para mantê-lo à margem deste mesmo mundo que o poeta francês sonha ver dissolvido em brumas; enquanto Rimbaud renuncia à poesia e parte para a África aonde vai dedicar-se ao tráfico de escravos, Cruz e Sousa escreve em apoio ao abolicionismo, arremessa pedradas verbais contra os escravocratas e leva a cabo o longo poema em prosa “Emparedado” de *Evocações* (1898), que tematiza, entre outras coisas, por meio de um horror irônico, as cogitações nervosas e autocríticas de um criador de exceção olhando desafiadoramente na cara da estupidez humana. Enfim, Cruz e Sousa não incorpora à sua linguagem uma atitude inteiramente refratária à realidade que o cerca. Com Cruz e Sousa, a poesia eventualmente branca – quer seja simbolista ou não – torna-se também negra. O simbolismo dos historiadores literários precisou adaptar-se a Cruz e Sousa e não o contrário.

Espero que as amostras e os comentários acima contribuam no sentido de evidenciar o quanto Machado de Assis e Cruz e Sousa são necessários e seminais para os rumos da literatura negra contemporânea que é, ao fim e ao cabo, uma outra forma através da qual se manifesta este prodigioso fabulário linguístico que a espécie humana vem produzindo desde tempos remotos com o único objetivo de fazer com que sua aventura sobre a terra não passe em branco. Resta lamentar, por outro lado, que a

exclusão de autores tão poderosos cria um sério problema para os que lutam pela construção de um novo repertório e de uma poética transgressora adequadas a uma época como a nossa, cuja intersecção, o trânsito entre as diversas (antes divergentes) formas de linguagem cresce velozmente. Deste modo, posições preservacionistas, apoiadas numa estereotipada e resolvida essência negra, acabam por legitimar apenas os textos *inteligíveis* dos escritores negros tributários de uma representação sentimentalista ou naturalista da realidade. Os recicladores daquela caca velhusca: a literatura participante de corte pseudoproletário.

Falemos a partir de agora a respeito das exceções menos distantes no tempo. Proponho uma pequena lista de autores provocativos e não-facilitadores que, a meu ver, no momento experimentam uma poesia negra que se quer em movimento e, portanto, menos aferrada aos padrões definitórios problematizados anteriormente. Dentro desta perspectiva, são, cada qual a seu modo, cabeças-de-chave de certo poetariado: o paulista Luiz Silva (Cuti), o gaúcho Oliveira Silveira e o paraibano, radicado em São Paulo, Arnaldo Xavier, de quem emprestei o título do presente ensaio e sobre o qual me deterei particularmente mais adiante, justamente por considerá-lo um divisor de águas dentro do fluxo inventivo da literatura negra que aqui nos interessa.

CUTI (1951) publicou: *Poemas da Carapinha*, São Paulo, 1978; *Batuque de Tocais*, São Paulo, 1982; *Flash Crioulo, Sobre o Sangue e o Sonho*, Belo Horizonte, 1987; *Negros em Contos*, Belo Horizonte, 1996, entre outros. Cuti, escritor de enormes recursos, autor de *short stories*, dramaturgo e poeta sempre sintonizado com o que há de mais atual nos domínios da literatura mundial. Sua poesia transita entre um tom discursivo preciso e a montagem sintético-imagética de elementos contrastantes. Em seus melhores momentos, a dosagem exata destes insumos engendra imagens ásperas, bruscos curtos-circuitos na mente do leitor; uma singular *fanopeia* resultante de árdua depuração da metáfora surrealista que, provavelmente, Cuti assimilou do seu convívio não reverente com a poesia da Negritude, enfeixada em livro na França da década de 1940. Cuti é um poeta que sabe tirar o máximo de proveito das sutilezas da tecnologia versificatória, embora à primeira vista isso não pareça tão evidente. Seus poemas, sempre atentos aos lapsos da língua e às falácias do discurso trapaceiro, dialogam intertextualmente com outra excelente poeta, que não pode deixar de ser mencionada, refiro-me, aqui, à sinuosa Geni Mariano Guimarães.

OLIVEIRA SILVEIRA (1941) publicou: *Banzo, Saudade Negra*, Porto Alegre, 1970; *Pelo Escuro*, Porto Alegre, 1977; *Roteiro dos Tantãs*, Porto Alegre, 1981,

*Anotações à Margem*, Porto Alegre, 1994, entre outros. Oliveira Silveira despreza a complexidade do “literário” convencido e convencional em benefício de outra espécie de complexidade, a saber, ele credita suas forças numa segura antes espartana do que cabralina. Oliveira é capaz de uma contensão e de uma elegância que só me permito associá-las à sempiterna e serpentina vanguarda da velha-guarda de todos os sambas. A *gestalt* severa e exata da poesia de Oliveira, sua brevidade grave e algo epigramática – considerada se quisermos a partir da perspectiva que reconhece esta vertente negra na literatura brasileira –, é emblema de ceticismo tanto em relação à ética do homem branco, quanto ao viés estético referendado pelo meio literário, representação especular, mas com suas particularidades, dos conflitos étnicos e sociais presentes sob o arco ideológico. A poesia de Oliveira Silveira se nutre de uma salutar desconfiança a propósito do poder de comunicação da metáfora. Silveira parece se dar conta de que a naturalização da metáfora, sua precedência, por assim dizer, sobre outros elementos da função poética da linguagem, encobre um barateamento expressivo mesclado a uma afetação *kitsch* que está a serviço da mundanização da figura do poeta e de sua inserção filistina nos quadros de um sistema literário cada vez mais chapa-branca. Felizmente, imbricada em sua poesia elegante há a dose essencial de antipoesia.

Os poemas de Oliveira Silveira continuam, portanto, críticos e, a cada dia que passa menos alambicados. Um desaforo calmo aos medianeiros da metaforização indecorosa. Os versos de sua linguagem produzem uma estranha delicadeza que vela maliciosamente o cacto “áspero, intratável e forte”. Oliveira, o homem que inventou o 20 de Novembro. Tradutor de Aimè Cèsaire e Langston Hughes. Poeta que se atreveu a exercitar, hoje, o que nos restou do *eco épico* (Souzalopes *dixit*) sem cair em erro. Silveira, um dos poucos poetas que se banhou na líquida algaravia das línguas africanas. E mesmo não se dedicando por inteiro a uma franca experimentação poética, Oliveira, em alguns dos seus livros, tem contribuído com inteligentes exemplos de poemas que se fragmentam até a unidade mínima da palavra, isto é, a letra. Em tais poemas, suspensa na página branca, a letra quase deixa de ser letra ao “contornar”, digamos assim, desenhos metonímicos de atabaques, gaiola, banjo: em suma, todo um arranjo não-convencional, concorrendo para subverter a linearidade discursiva. Não tenho receio de afirmar que estes poemas ampliam consideravelmente as possibilidades de leitura da obra de Oliveira Silveira.

ARNALDO XAVIER (1948-2004) publicou *Cara a Cara*, São Paulo, 1977; *Roza da Recvsa*, São Paulo, 1978; *Manual de Sobrevivência do Negro no Brasil* (com o

cartunista Maurício Pestana), São Paulo, 1993; *LudLud*, São Paulo, 1997, entre outros. Linguagem de intransigente experimentação, uma poesia inovadora como a praticada por Arnaldo Xavier, cujos lances mais decisivos são jogados na zona das fraturas e transações intra e intersemióticas, pode ser examinada não só no que se refere à estranheza da fissura aberta por ela em partes ou no todo de determinado sistema literário. Vale dizer, dentro de um traçado de rupturas inaugurado pelo alto modernismo e que, desde então, parece ter se constituído no cânone da mentalidade contemporânea, como podemos aquilatar o que Arnaldo Xavier injeta de novo em tal corrente sanguínea? Temos aí, um ponto. Por outro lado, este exame nos permite compreender também um pouco do caráter e das imposturas desse sistema mesmo que, desde sua condição normativa e dogmática, manteve ou mantém, com relação às *transnegressões* de Arnaldo, uma atitude, no mínimo, defensiva ou superciliosa. Não obstante, seu nome tem aparecido em algumas antologias nacionais e internacionais dedicadas à poesia negra ou à poesia de vanguarda. O fato é que sua linguagem, já francamente experimental desde os primeiros anos da década de 1970, pressupõe o poema como uma fatura sígnica cuja existência não pode se justificar apenas para servir às necessidades de certas interpretações, por mais bem intencionadas que elas sejam.

A impressão de “pura curiosidade” e de fracasso comunicativo que, por exemplo, *Roza da Recvsa*, um dos seus primeiros livros, desperta em Oswaldo de Camargo, – o crítico e entusiasta, *par excellence*, de uma literatura negra, competente, embora convencional, inserida no panorama antológico das letras brasileiras –, resume algo sobre o tipo de recepção que acabou prevalecendo entre os detratores de Arnaldo Xavier. A obra de Arnaldo Xavier, pela simples diferença em relação à produção dos seus pares, não disfarça a sua intenção metalinguística e crítica; e o mínimo que se poderia dizer sobre suas passagens, seus percursos e suas encruzadas textuais, é que Arnaldo jamais repisou o terreno castroalvino e condoreiro que tem feito fortuna entre poetas mais anacrônicos e para-socialistas. O porão do navio negreiro instiga ainda a imaginação de artistas brancos e negros subinformados. Resultado: sua poesia tem sido sutilmente apartada do conhecimento mais amplo ou, melhor, o que se dá a conhecer dela, são aquelas peças que o senso comum talvez considere menos ousadas, menos ofensivas aos modelos consagrados do poeticamente correto. Mas, os exemplos de ruptura que definem seu imaginário poético minam os fundamentos do conservadorismo mensageiro. Arnaldo Xavier, pelo que se vê – literalmente – em seus poemas, se converte no poeta negro mais consciente acerca da natureza das relações entre a poesia e

a política. Seus poemas parecem dizer que “a poesia deve mostrar-se incorruptível frente a qualquer poder político” e, mais, “em poesia não há circunstâncias atenuantes; a poesia que se ‘vende’, seja por vileza ou por imperícia, está condenada à morte, sem indulto possível”<sup>5</sup>. O compósito verbal *transgressão*, cunhado por ele, tenta dar conta – através da justaposição dos vocábulos (*transgressão* + *negro*), ao estilo da montagem cinematográfica – de uma proposta estética interessada em lesar tanto as idéias feitas que orientam nossas filosofias de vida, quanto à imagem de um cânone totalizante, “universal”, vantajoso (para quem?) a ponto de poder ser aplicado em qualquer tempo-espaço. Arnaldo põe em causa tal fantasia imperial que não satisfaz mais a nossa errância bárbara e não-identitária, meio e fim de uma tecnologia intersemiótica e de mestiçagem cultural. Somos, a um tempo, revestidos de iconofilia e iconoclastia. Por isso, num poema de *LudLud*, o poeta propõe este verso paronomástico: “NegRo engole Grego”. E graças a Arnaldo, o “To be or not to be” do poeta e dramaturgo inglês – que por sua vez já foi antropofagicamente vertido por Oswald de Andrade em termos de “Tupi or not tupi” –, ganhou a seguinte *tridução*: “Ori or not ori”.

Um pouco tresloucadamente, gosto de interpretar o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, como uma obra transgressora *avant-la-lettre*. Com este livro vincado por ironias borgeanas, Machado inventa a melhor e mais radical prosa de vanguarda produzida no Brasil do Oitocentos. Deste modo, o reivindico como um precursor da poesia transgressora de Arnaldo Xavier. Machado salta sem escalas da prosa dita realista para a visualidade caligráfica e o espacialismo tipográfico, se antecipando, assim, aos experimentos do Mallarmé do poema constelar *Un Coup de Dés*. Vejo Arnaldo como o herdeiro mais desabusadamente aplicado e inventivo do legado desse Machado de Assis, por assim dizer, pansemiótico. Observemos, após uma sondagem remissiva ao capítulo LV “O velho diálogo de Adão e Eva” das *Memórias Póstumas*, este poema não-verbal de Arnaldo Xavier publicado na antologia *Schwarze Poesie*<sup>6</sup>.

1888

1888

1888

1888

1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888

1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888 1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

1888

A rigor, não há o que dizer – há muito que ver. De qualquer maneira, arriscarei algumas indicações secundárias: notar a elipse visual de uma Igreja colaboracionista; o estado colonial *cuidava* do corpo do negro escravo enquanto a Igreja tratava de iluminar-lhe a alma escura. O poema dispensa o trabalho de tradutor; poema numérico-visual, translinguístico. Os *oito* vibram na página como se a cruz estivesse em chamas. O caligrama é formado por trinta e três repetições do número 1888; e o leitor está ciente de que *trinta e três* não é um símbolo numérico desprezível.

Para encerrar, outra “homenagem” de Arnaldo Xavier ao centenário da Lei Áurea:



Nesta peça, a visualidade volta-se mais agressiva. A flutuação do criptograma no espaço branco da página lhe confere uma sintaxe não-gramatical. A inteligência sintético-ideogrâmica de Arnaldo Xavier faz com que o grafológico se projete sobre o fonológico. O poema exige do leitor maior simpatia ocular. O desenho metonimizado da idéia se apresenta sem notas de rodapé; cada vez menos verbal; o verbal-numérico vai se transformando em figura, esboço icônico. Arnaldo, antípoda do “poeta tipográfico” e, segundo Antônio Risério, inventor do “orikai” (oriki + haikai), quer dizer-mostrar que a poesia visual se materializa por meio de uma indecisão constante, pendular, entre símbolo e ícone. Cabe ao leitor-observador escolher, se assim o quiser, por qual das duas pontas desatar o nó da meada.

Num texto intitulado *Dha Lamba à Qvizila – A Bvsca Dhe Hvma Expressão Literária Negra*<sup>7</sup>, Arnaldo Xavier faz a seguinte constatação, “A multiconografia Negra, responsável pela mudança de rota da pintura moderna com correspondentes repercussões na literatura, no teatro e no cinema, não tem ressoado nos textos negros”. Pois bem, o que releva notar aqui, colocando em perspectiva as implicações contidas nesta citação, é que, felizmente, Arnaldo Xavier não se contentou em nos oferecer este preciso diagnóstico e após isso esperar por nossas providências. Com efeito, Arnaldo, mesmo tendo a exata medida dos riscos – desagavos – que haveria de correr, se encarregou de levar adiante seu projeto transgressor, sem fazer concessões a seguidores ou opositores.

Ensaio publicado originalmente em *Presença Negra no Rio Grande do Sul*, Fernando Seffner (org.), Porto Alegre: UE/ Porto Alegre, Cadernos Porto & Vírgula, n<sup>o</sup> 11, 1995. Para a presente edição, por sugestão de Edimilson de Almeida Pereira, foram feitas algumas alterações.

ASSIS, Machado de. *Contos Seleccionados*. Rio de Janeiro, Sedagra, 1962.

LEMINSK, Paulo. *Cruz e Sousa* (Col. Encanto Radical) São Paulo, Brasiliense, 1983.

d’ORMESSON, Jean. Entrevista publicada no caderno *MAIS!* Folha de São Paulo, 26 de março de 1995.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Detalles*. Barcelona, Anagrama, 1961.

*Schwarze Poesie – Poesia Negra*, Moema Parente Augel (org.) e Johannes Augel (trad.), St. Gallen/Köln, Edition Diá, 1988.



*Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo, IMESP, 1987. (Ensaio do I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, São Paulo, 1985).

## Rente demais aos poemas de Arnaldo Xavier<sup>30</sup>

Ronald Augusto

Em agosto de 1998 Arnaldo Xavier enviou-me uma carta contendo alguns exemplares do livro *LUDLUD* (edição Casa Pyndahyba, 1997). No final da carta, digitada com capricho, uma anotação de punho solicitava: “Envie um [exemplar] p/o mineiro”. Não tenho bem certeza, mas esse destinatário mineiro deveria ser ou o Ricardo Aleixo ou o Edimilson de Almeida Pereira. Fosse quem fosse, espero que eu tenha enviado o livro. Ambos eram e ainda são admiradores da poesia de Axévier.

Mas voltemos à carta, que é o que de fato interessa aqui. Arnaldo a inicia me avisando que sua memória está “babelicamente fragmentária”. Ele passara por um grave problema de saúde que o levou a ser hospitalizado. Esteve com a vida a perigo. Durante a convalescência escreveu dois poemas, “anotados – segundo suas palavras – no Hospital pós-coma”. O poeta me adianta que os poemas (um bem longo e outro mais breve) ainda estavam em processo, que exigiriam mais trabalho, porém, que mesmo assim decidira me enviar. Sobre os poemas Arnaldo não disse quase nada, exceto que tudo era “uma viagem muito loouca”. Prometeu me enviar a versão final do poema longo quando estivesse concluída. Isso não aconteceu. Desde o recebimento da carta (com os poemas) até 2004, data de sua morte, seis anos se passaram. É possível que tenha concluído o longo poema? Sim, entretanto, não tenho como confirmar essa hipótese. Contudo, no momento oportuno os 44 tercetos que constituem a estrutura do poema serão reunidos entre as capas de um livro. Aguardem.

De resto, o conteúdo da carta versa sobre projetos de livros, tópicos afetivos, vivenciais e algumas polêmicas que marcam a atividade intelectual de Arnaldo Xavier. Poupo o leitor de uma série de detalhes e confidências, porque acredito que esses registros requerem um trabalho de análise mais atento e apurado, inclusive na

---

<sup>30</sup> Ver em <https://escamandro.wordpress.com/2020/08/13/rente-demais-aos-poemas-de-arnaldo-xavier-1948-2004-por-ronald-augusto/>

perspectiva de tornar mais racional ou razoável as tensões em que à época Arnaldo e alguns dos seus pares se viam envolvidos.

A amostragem dos poemas de Arnaldo Xavier, tanto os inéditos (os seis tercetos iniciais do longo poema e o outro na íntegra), quanto os sete textos que ilustram a aventura de linguagem de *LUDLUD*, é o que nos alegra o espírito e, portanto, nos leva a esse insuficiente, porém vital compartilhamento com o leitor.

Ao longo dos anos, aqui e ali, escrevi a respeito do trabalho do poeta. É necessário que se produzam outras leituras a respeito de sua poesia. Às vezes acho que estou implicado demais nessa experiência; me sinto afetiva e esteticamente sempre muito rente a Arnaldo, de seus poemas verbais e não-verbais de que tanto gosto. Aguardo a chegada de outros interlocutores que, é bem possível, me farão ver coisas diversas na criação de Axévier, já que, por enquanto, não consigo tomar a distância necessária para vislumbrar o quadro em dimensões mais largas.

Por fim e a título de um comentário, o quanto possível crítico, sobre alguns aspectos de seu apetite poético, compartilho com os meus interlocutores esse texto que escrevi há pelo menos uns quinze anos, como tentativa de aproximação a essa radical empresa inventiva levada a efeito por Arnaldo Xavier.

Porto Alegre, fins de julho de 2020

Axévier, contralamúria<sup>31</sup>

Linguagem de perturbante experimentação, uma poesia de invenção como a de Arnaldo Xavier (1948-2004) pode ser examinada não só no que diz respeito à estranheza da fissura aberta por ela em partes ou no corpo de determinado sistema literário. Vale dizer, dentro de um traçado de rupturas inaugurado pelo alto modernismo e que, desde então, parece ter se constituído no cânone da contemporaneidade, o que Arnaldo Xavier injeta de novo em tal corrente sanguínea? Temos aí, um ponto. Por outro lado, este exame nos permite compreender também um pouco do caráter e das imposturas desse sistema mesmo que, desde sua condição normativa e dogmática,

---

<sup>31</sup>Este breve ensaio [agora revisto e um pouco ampliado] foi estampado pela primeira vez em *Roda – Arte e Cultura do Atlântico Negro (2006 ou 2007)*, revista editada por Ricardo Aleixo e mantida pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

manteve ou mantém, com relação às transgressões de Arnaldo, uma atitude, no mínimo, defensiva.

Sem receio, sem dever favor a ninguém e satisfeito por não ser confundido com os medíocres beletristas com lugar garantido em antologias temáticas, “todos [estes que] a tudo o seu logo acham sal” (Sá de Miranda), Arnaldo Xavier desbordou do molde para o qual parecia talhado. Para desgosto do poeta e estudioso da literatura negra, Oswaldo de Camargo, Arnaldo não se inseriu “claro e negro” na linhagem daqueles criadores que lograram “falar negro-poeticamente”. Arnaldo não aceitou a ideia de que a contrapartida aos esforços criativos de suas *fabricações*, seria ele assumir – em atenção à expectativa de alguns dos seus leitores e antes que fosse tarde demais – um posto de honra nesta sorte de linha sucessória. Na economia da visada diacrônica, não há uma próxima chance, nem uma segunda escolha. Xavier teria um lugar assegurado ao lado de, por exemplo, Solano Trindade, Adão Ventura, Geni Guimarães, Oliveira Silveira, Cuti e Éle Semog, seus companheiros naturais no âmbito adequado. Entretanto, o poeta, por assim dizer, pede “vistas” ou interpõe um grau de suspeição em ralação ao que parecia ser o coerente passo-a-seguir do seu percurso textual. E questiona a falsa dicotomia incrustada nas opções que se lhe apresentam virtualmente, ou seja: 1) entrar na idade do bom senso como mais um poeta negro afirmativo; ou 2) ser condenado à incomunicação, haja vista a aporia sugerida pelos grafismos e signos que escolhera como forma de linguagem. Não tanto pela companhia, Arnaldo Xavier declina do convite-logro feito por Oswaldo.

O fato é que sua linguagem, já francamente experimental desde os primeiros anos da década de 1970, pressupõe o poema como um experimento sígnico cujo acontecimento não pode se justificar apenas para servir às necessidades de certas interpretações, por mais bem intencionadas e relevantes que elas sejam. A impressão de “pura curiosidade” e de fracasso comunicativo que *Rosa da Recvsa* (1978), um dos seus primeiros livros, desperta em Oswaldo de Camargo – o crítico e entusiasta, *par excellence*, de uma literatura negra, competente, mas convencional, inserida no panorama antológico das letras brasileiras –, resume algo sobre o tipo de recepção que acabou prevalecendo entre os detratores de Arnaldo Xavier. Mas não havia só os imperitos inimigos se pronunciando a respeito. Muitos outros, felizmente, admiravam ou admiram e propõem leituras novas divulgando e debatendo a poesia do *transnegressor*. De outra parte, Arnaldo nunca fez questão de defensores. Aliás, ele não se defendia. Pelo contrário, mais atacava do que qualquer outra coisa. Arnaldo pautou

criativamente os seus críticos retranqueiros. Os opositores é que se viam obrigados a tomar uma posição frente às intervenções sincrônico-valorativas do autor de *LudLud* (1997). Arnaldo Xavier inventou os seus detratores. A bem da verdade, dir-se-ia que jamais existiram, tão grande era a mediocridade com que se espojavam. No entanto, a arena formada sobre o ideário estético e étnico-político de Arnaldo Xavier, engendrou um ambiente e este ambiente – como disse Ezra Pound a propósito dos diluidores da sua época – é que conferiu a eles, seus adversários, uma existência. Ainda que volátil.

A *bossafro* da poesia verbal e não-verbal de Arnaldo Xavier questiona, às gargalhadas, a dimensão estrita e estreita da poesia e da prosa dos seus pares, onde se verifica a tolerância pós-moderna a limitar-se com o compromisso politicamente urgente, fusão que, ao fim e ao cabo, resulta em reducionismo de *fast thinkers*. Arnaldo, intelectual e militante negro (em sentido forte), isto é, avesso a qualquer tipo de *afundamentalismo*, não professava a profissão do líder galvanizador. Uma imagem possível para tentar descrever o paraibano Axévier é a do autor cuja obra e reflexões críticas estão tensamente imbricadas no debate referente aos dilemas de uma vertente negra na literatura brasileira. Mas o aceite e a negação de Arnaldo Xavier, com relação a esta questão, se define acima de tudo, por uma atitude problematizadora, metalinguística, intra e intertextual, do que por uma afirmação concludente ou utilitarista de uma causa que, de resto, se interessa em legitimar tópicos identitários através de uma ação literária entendida como testemunho de verdade étnica ou de realidades meramente vivenciais. Do ponto de vista da poética de Arnaldo, a literatura negra se configura como um debate que não precisa, a princípio, ser lacrado, assim às pressas. Exceto, talvez, do ponto de vista acadêmico, essa literatura se constitui em algo que não tem de ser resolvido. Afinal de contas, um poema de verdade não admite solução.

Consciência de linguagem requer um severo sentido de ironia contra si mesmo. Arnaldo era radical, um poeta radical. Identificava, a um só tempo, questões de forma e de fundo. Feito Yeats, não separava o dançarino da dança. O gesto radical se projeta sobre a linguagem. Não há linguagem desprovida de pensamento. E o pensamento instala o mundo entre parênteses justamente para melhor pensá-lo. A poesia de Arnaldo Xavier é a transgressão dos limites representacionais da linguagem, fronteira exusíaca entre mundo e signo.

Ao propor novas expressões negras, numa espécie de transe intertextual onde colaboram tanto a logopeia nagô de Muniz Sodré, quanto a fanopeia jazzística de Spike

Lee, Arnaldo propõe, em fim de contas, novos e vastos pensamentos sem fios. Com efeito, sua poética repercute no seu pensamento conferindo-lhe um viés experimental, inoportuno e negativo. Algo vivo. Axévier era o dissenso via intersemiose, o desarraigamento de si, o solapar das evidências ferreamente construídas sobre retóricas da identidade, não por acaso erísticas, e, por sua vez, pavimentadas sobre tensões históricas e sociais retidas num pano de fundo menos utópico do que reformista. Arnaldo torceu o gasnete à eloquência pictórica do conteúdo, suas palavras exorbitaram iconicamente o contorno dos sintagmas, viraram desenhos sintéticos do seu pensamento-arte.

### Arnaldo Xavier, poemas

*[excerto do poema longo]*

Oração roseira **sendo** delírio de cores jardim  
soluça pedra **sid**o rio de asas moldura ciranda  
face matéria **sendo** olho oco céu de pássaro

sem cabeça **sid**o Tempo corpo de areia azul  
coração aberto **sendo** nudez avessa nudez Chave  
voltada ao norte **sid**o Língua serpente acesa

linha d'água desfaz **sendo** Improvável sentido  
anzol caçador **sid**o caverna ósea pesca flor  
Mar dorme silêncio **sendo** nascente casa

voe efêmero trapézio **sid**o pênis férreo de sino  
chama à adoração **sendo** Cão aluado se veste  
largura de deserto **sid**o imã desfia coreógrafa

régua celeste oferenda **sendo** partilha incinera  
teia solidão pólen suspenso **sid**o Vazado coração  
bordando aranha **sendo** andaime cataventos

Imensa sombra separa **sid**o luz cega voa  
Ventre peixe voa **sendo** destino espada  
afiada decifra **sid**o Barco triangular singra

[...]

*[sem título]*

Ao redor  
A nudez  
Do Olho cego  
O Peso do fogo

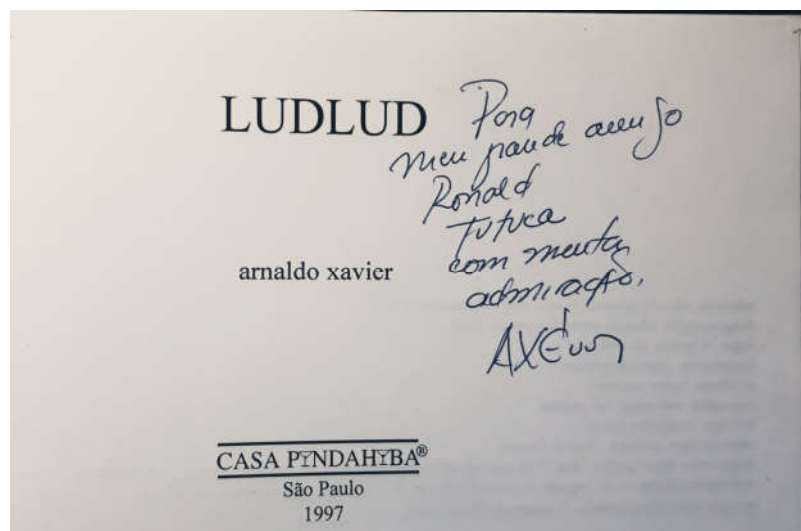
Pela miudez  
Do Grão de cinzas  
O sagrado  
Sangra

A tristeza  
Estranha dor  
Do roedor  
da ovelha  
da vez

Embora curva  
A Bala torta  
Nuvem turva via ave  
Resolva  
Bater em outra porta



[Arnaldo Xavier]



subsenhor                      Morcegos bordam    o capuz                      Insetos  
demarcam    o mapa    Cicatriz disfarça    o pus                      Ferida borda    a  
capa    Evangélida    moeda elevada como carapálida hóstia                      Sopa de  
santos para todos os sapos e sapos





subsenhor      Transnegrescente **san**gração lunar      Pôrd'sol  
 bordado por mãos azuis de negras **tecel**ãs      Tao vez    tamborcendente  
 mínimo fragmento infinito desta **cabaça**      definição luz manhã  
 rosa sângreme    anoitecer ventre **panfel**ino      refeitas todas as canções  
 das pedras    Uma orquestra com 1.000 **zabumb**as    1.000 tambores    e  
 1 **violino**

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2013.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania: antologia poética: Ricardo Aleixo*. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2018.

ALVES, Miriam; CUTI; XAVIER, Arnaldo (Org.). *Criação crioula, nu elefante branco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução, Antonio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARIEL, Marcelo. *A névoa dentro da nuvem*. São Paulo: Lumme Editor, 2017.

ARIEL, Marcelo. *Ou o silêncio contínuo*. Curitiba: Kotter Editorial, 2019.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

AUGUSTO, Ronald. *Decupagens assim / Ronald Augusto*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

AUGUSTO, Ronald. *O leitor desobediente / Ronald Augusto*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2019.

AUGUSTO, Ronald. *Crítica parcial / Ronald Augusto*. – Salvador: Ogum's Toques Negros, 2022.

AZEVEDO, Luiz Mauricio. *Estética e raça: ensaio sobre literatura negra / Luiz Mauricio Azevedo*. – Porto Alegre: Sulina, 2021.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Cândido de Mello e Souza. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros / Roger Bastide*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

BELMANI, A. C. *A forma bela e a função da imaginação estética. Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, v. 23, pp. 13-33, 2018.

BERND, Zilá. *Poesia negra brasileira: antologia* / organização Zilá Bernd; prefácio de Domício Proença Filho. Porto Alegre: AGE: IEL: IGEL, 1992.

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

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. – 3ª ed. – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. – 6ª ed., reimpr. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. *Caderno de um retorno ao país natal*. Tradução Anísio Garcez Homem & Fábio Brüggemann. Florianópolis : Editora Terceiro Milênio, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis, organizador. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* / Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011. volumes 1, 2, 3, e 4.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. Montevideo : Editorial Arca, 1966.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FREITAS, Henrique. *O arco e a Arkhé*. Salvador : Ogum's Toques Negros, 2016.

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo – poemas mulatos*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo de Meneses; com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. – 9ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

KANT, Immanuel, 1724-1804. *Crítica da Faculdade do juízo / Immanuel Kant*; tradução de Valerio Rohden e António Marques. – 2ª edição. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MARQUES, Eliane. *e se alguém o pano*. Porto Alegre: Après Coup – Escola de Poesia, 2015.

MARQUES, Eliane. *O poço das marianas*. Porto Alegre: Após Coup – Escola de Poesia, 2021.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu; prefácio Ta-Nehisi Coates. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (organizadora). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *Poéticas negras: representações do negro em Castro Alves e Cuti / Luiz Henrique Silva de Oliveira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto; 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *E*. São Paulo: Patuá, 2017.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; (Brasília) : CNPq, 1987.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. Supervisão editorial J. Guinsburg e Haroldo de Campos; ilustrações Carybé. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Kathrin H. (Kathrin Holzermayr). *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *La República del Silencio*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1968.

SILVEIRA, Oliveira. *Oliveira Silveira: obra reunida* (organizador Ronald Augusto). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012.

SOUZA, Juliana Rosa de. *O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral* / Juliana Rosa de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Hucitec: A2, 2021.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. Tradução e prefácio Paulo Vizioli. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WEST, Cornel. *Questão de raça* / Cornel West; tradução Laura Teixeira Motta. – 2ª ed. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

ZUMTHOR, Paul (1915-1995). *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.