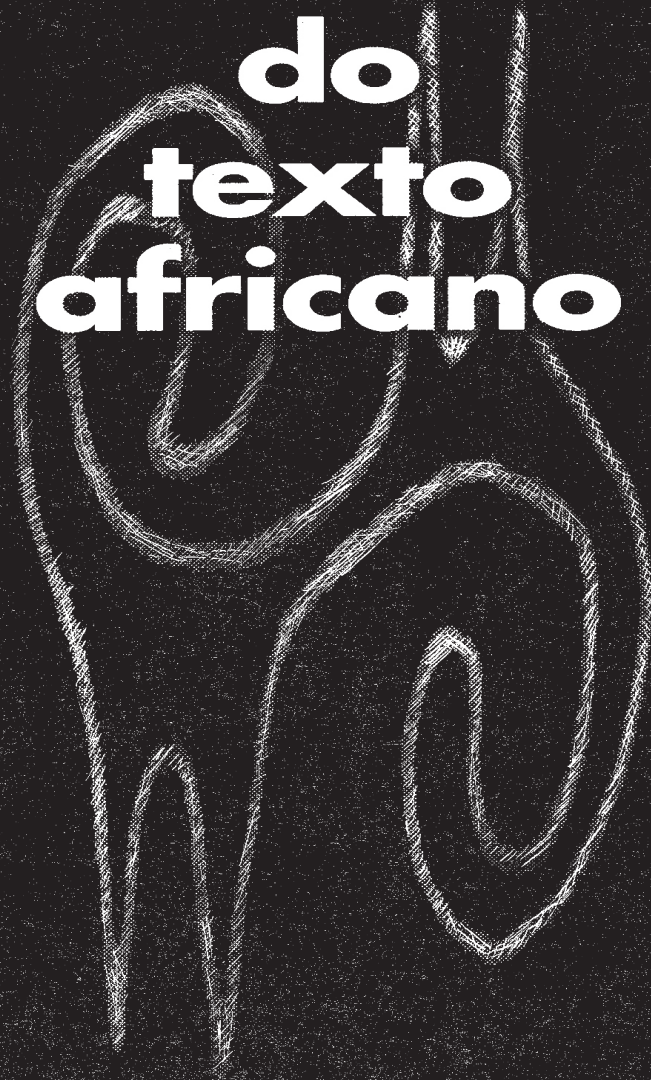




ANTONIO RISÉRIO

Black Out
a
exclusão
do
texto
africano





Quando os europeus principiaram a produzir textos no território hoje brasileiro, os indígenas já vinham, há tempos, produzindo os seus. E assim como os europeus transportaram para cá um dilatado e fecundo repertório textual, também os africanos, engajados à força no maior processo migratório de toda a história da humanidade, conduziram suas formas verbais criativas ao outro lado do Atlântico. Logo, ao se voltar pioneiramente para a história do texto criativo em nossa extensão geográfica, o romantismo deveria se defrontar, em tese, com os conjuntos formados por textos ameríndios e textos africanos. Em tese. De fato, não foi bem isso o que aconteceu. Embora o romantismo europeu tenha significado, entre outras coisas, um alargamento da consciência ocidental, em termos históricos e geográficos (Idade Média, Ásia) - e isto ao ponto de ter sido acusado de tentar promover a dissolução da cultura do Ocidente, minando a hegemonia do *logos* grego -, a verdade é que o romantismo brasileiro, esgalho tardio e pouco brilhante (à exceção de um relâmpago chamado Sousândrade), não foi assim tão elástico, nem subversivo.

O texto criativo africano foi ladeado ou ignorado, invariavelmente, naquele nosso ambiente. Não conheceu, na história da cultura textual brasileira, o mesmo destino que premiou o texto ameríndio. Os criadores, historiadores e ideólogos da literatura aqui produzida não se dispuseram a tomar conhecimento de sua presença entre nós, depois de proclamada a independência do país. Sabemos que nossos primeiros românticos, percorrendo um caminho sugerido por Ferdinand Denis, chamaram a atenção para a existência de uma produção textual ameríndia nos trópicos brasileiros. Mas sabemos também que o texto criativo africano foi excluído desse horizonte litero-ideológico. Tudo se passava então como se a realidade universal da criação textual fosse desconhecida no *Dark Continent* (epíteto dado à África pelo norte-americano Henry M. Stanley, jornalista que serviu de "modelo vivo" para o personagem Kurtz, do *Heart of Darkness* de Joseph Conrad). Ou ao menos como se os negros, forçados a cruzar aos montes o "mar oceano", como antigamente se dizia, tivessem simplesmente aban-

donado, nas costas africanas, os seus sistemas, formas, elementos e práticas de cultura. E as coisas corriam nesse leito apesar de Ferdinand Denis, o "guru" do nacionalismo ecológico-indianista, ter feito referência, ainda que de passagem, às "tradições poéticas" dos negros. Dito de outro modo, palavras negras passaram em brancas nuvens.

Sei muito bem que os acenos de Gonçalves de Magalhães e de Joaquim Norberto à realidade da criação verbal ameríndia, no esboço que fizeram do panorama do texto criativo no Brasil, provocaram alguma controvérsia. A referência a uma arte indígena da palavra soou como algo insólito e, mais ainda, polêmico. Escritores como Porto Alegre e Pereira da Silva protestaram, considerando ingenuidade - e mesmo delírio - pensar na possibilidade de uma produção textual indígena. Antonio Candido repassou rapidamente o debate, em sua discutida (e discutível) tese sobre a formação da literatura brasileira. "Apesar desses belos romances com que se costuma embalar a credulidade européia, os indígenas não possuem, no geral, o tipo de originalidade poética que lhes é aqui liberalmente atribuída", comentou Porto Alegre, trepidando um pouco em sua recusa. "Sonho nos parece semelhante pleito", disparou, mais decidido, Pereira da Silva. É verdade que ambos poderiam ter levado a sério a informação, encontrável já em Fernão Cardim - *Tratados da Terra e Gente do Brasil* - de que não só os tupinambás homens poetavam, como também as mulheres eram "insignes trovadoras"... Mas não vamos discutir isso agora. O que conta é que as afirmações do Visconde de Uruguai e de Norberto não foram ouvidas pacificamente. A dupla chegou a ser classificada como pueril, no âmbito do próprio movimento romântico. Mas o que importa, para nós, é que a carta estava colocada na mesa. O mesmo não pode ser dito em relação à textualidade negro-africana. Esta permaneceu oculta sob a cerração letrada. Nenhum foco de luz foi assentado em sua direção. Afinal, aqueles bichos trazidos na coleira, torturáveis a sangue frio e a ferro quente, poderiam ser poetas? A pergunta não passou pela cabeça de ninguém, ao longo de todo o século XIX. À exceção de Silvio Romero, que tocou no tema a vôo (rapidíssimo) de pássaro, não houve quem quisesse correr o risco de se referir a uma "capacidade poética" dos escravos africanos.

ANTONIO RISÉRIO é poeta e ensaísta, diretor do CERNE (Centro de Referência Negra-mestiça) e conselheiro da Fundação Ondazul. É autor de *O Poético e o Político* (Editora Paz e Terra), em parceria com Gilberto Gil, e *Cores Vivas* (Fundação Casa de Jorge Amado).

Este artigo foi extraído do livro *Textos e Trópicos*, no prelo pela Editora Iluminuras.

O romantismo se fixou inicialmente, com exclusividade quase absoluta, na figura o índio. Promoveu uma fusão paradoxal do "exótico" e do "autóctone". É esta opção romântica pelo indianismo já foi estudada à exaustão pelos críticos e historiadores da literatura brasileira. Houve uma identificação entre o índio e o nacional, contextura em que aquele adquiriu estatura mitológica. A escolha era estratégica. O índio respondia por um passado pré-colombiano e reagira à invasão e ao domínio portugueses, sendo assim visto como antecessor do projeto independentista. Existia o desejo, como indicou Antonio Candido, "de cancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heróica especificamente brasileira". Mas a escolha era estratégica também em outro sentido: as tribos indígenas, naquele momento, estavam suficientemente distantes dos centros de poder para significarem qualquer tipo de incômodo. Vale lembrar aqui a etimologia do conceito - "exótico" vem do grego, *exotikós*, fora do campo de visão... Diversos analistas salientaram esse aspecto da questão. Paulo Mercadante, por exemplo: "o índio simbolizava uma força que não mais ameaçava a sociedade; esgotado, disperso, nenhum perigo podia representar". E Thomas Skidmore: "o índio do romantismo brasileiro era um símbolo literário sentimental que não tirava o sono dos leitores". Dessa perspectiva, o negro estava duplamente descartado. Em primeiro lugar, não representava um passado pré-português. Não poderia simbolizar uma vida anterior à conquista lusitana. Em segundo, e isto é da maior importância, representava, objetivamente, uma ameaça à ordem escravocrata. Era melhor não mexer no vespeiro. Ainda mais que a ira insurrecional dos escravos andava acesa nas Américas, inclusive os EUA.

No Brasil, o período áureo das insurreições se estendeu entre os anos de 1807 e 1835, justamente quando se liquidou o estatuto de colônia e foram dados os passos iniciais no caminho da organização do Estado Nacional. Diante da série de explosões negras que aí ocorreram, a classe senhorial brasileira se viu perseguida pelo fantasma dos eventos sangüinários do Haiti, onde os escravos haviam promovido uma chacina da minoria branca. Na verdade, o temor de uma convulsão racial se alastrara em meio às elites da América do Sul. Nas palavras de John V. Lombardi, em seu estudo sobre o declínio e a abolição do sistema escravista

na Venezuela, "*the Haitian revolution had been quiet a shock to all slave owners*". E o certo é que a aristocracia brasileira viveu um momento em que poderiam ter se repetido aqui cenas da revolução haitiana, com a Revolta dos Malês (1835), quando haussás e nagôs islamizados deflagraram entre nós a *jihad*, guerra santa muçulmana, sublevando-se para realizar os ataques mais ousados e mais ferozes de que se tem notícia na história das insurreições escravas no Brasil. Não será demais recordar aqui que o *Discurso sobre a História da Literatura Brasileira*, onde Gonçalves de Magalhães faz menção ao texto ameríndio, foi escrito um ano depois da Revolta dos Malês. Seria aconselhável evitar o tema escravo. Não cutucar o cão com vara curta. Nem foi talvez por outro motivo que os românticos não exploraram sistematicamente o veio aberto por *Bug-Jargal*, romance em que Victor Hugo tomou o partido dos escravos do Haiti contra os senhores franceses. O fato não escapou à atenção de Gregory Rabassa: "Victor Hugo nos deu uma forma de romance que seria aplicada mais tarde no período romântico da literatura hispano-americana ao índio, mas raramente ao negro".

Se o próprio escravo negro parecia inexistir aos olhos do produtor literário brasileiro, no período que antecedeu ao fim do tráfico escravista, menos ainda existiriam, para aquele mundo artístico-intelectual, os textos trazidos para cá pelos africanos. E isso, diga-se de passagem, num momento em que africanos e descendentes seus formavam a maior parte da população do país. A situação não deixa de ser intrigante. Houve, durante algum tempo, uma espécie de sumiço do negro na literatura brasileira. Ou, mais exatamente, o negro foi, nesse espaço de tempo, figurante secundário e apagadíssimo, tão raro quanto deformado. Talvez porque, além do que já foi dito, a energia contestadora estivesse concentrada na disputa em torno do tráfico escravista, e não propriamente na questão da escravatura e da vida escrava. Mas também, como já se observou, em função da lógica interna da "série literária". Nesse caso, teríamos que sublinhar não só a formação europeísta geral de nossos escritores, como a sua pertinência histórica a modelos literários específicos. Eles se moviam numa conjuntura textual em que o negro era um corpo estranho. Não fazia parte do receituário estético em vigor - e já iam longe os tempos de Gil Vicente e

Juana Inés de la Cruz. O negro perdera *status* poético-literário, em suma. Talvez por isso mesmo os escritos antiescravistas no Brasil tenham se refugiado, durante essa estação, em páginas de jornais. Mas vieram o corte histórico-social e a mudança literária (como inúmeros analistas já apontaram, *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, franqueou a correção de voo). A supressão do tráfico, no meado do século, deslocou o eixo do problema: o escravo negro deixou de ser um assunto incômodo de política externa, envolvendo e atritando o Brasil e a Grã-Bretanha, para se transformar em dor de cabeça da política interna, mobilizando progressivamente os mais variados segmentos de nossa vida social. Não é por mero acaso ou inexplicável acidente que só a partir de então o escravo e a escrava (não necessariamente negros, como se sabe - a Isaura, do romance de Bernardo Guimarães, era branca) começam a aparecer ou a reaparecer como temas relevantes da literatura brasileira.

Na poesia - passado o *intermezzo* indianista, que trouxe, entre outras coisas, um inegável componente antinegro (todos conhecem o clichê, contraste entre o índio nobre e indomável e o preto nascido para a servidão) -, caminhamos para as obras de Luís Gama, Castro Alves e Sousândrade. No romance, gênero que só então fará a sua aparição entre nós, a história é igualmente conhecida. Esta é a época das *Memórias de um Sargento de Milícias* (Manuel Antonio de Almeida), de *O Mulato* (Aluísio Azevedo), da prosa de Bernardo Guimarães e de Machado de Assis, do Julio Ribeiro de *A Carne*, etc. E também no teatro a situação é semelhante, como nos vêm mostrando os estudiosos do assunto. Depois do período da dramaturgia didático-catequética dos jesuítas, podemos dizer que, embora os elencos teatrais setecentistas fossem formados basicamente por pretos e mulatos (ser ator, naquela época, era carregar um estigma), não se deu por aí a entrada em cena do personagem negro em nossa literatura dramática. Teríamos que esperar pelo século XIX - e, em especial, pelos anos que vão de 1850 a 1888 - para que este personagem marcasse a cena dramática do novo país. De início, apenas lateralmente, como acontece em peças de Martins Pena, onde o foco se concentra na recriação da conduta de uma elite escravista sádica e corrupta. Pena retrata o mundo dos senhores, do qual faz parte, como subconjunto secundário, a vida escrava.

Bem vistas as coisas, o personagem preto ganhará maior projeção somente a partir da dramaturgia reacionária e banal de José de Alencar, que chegou a escrever toda uma peça para ilustração e defesa da velha "tese" de que mãe é mãe.

Mas mesmo quando o escravo começa a frequentar com maior assiduidade as páginas literárias aqui produzidas, não há quem se apresse a apontar, sequer remotamente, para a existência de formas textuais africanas que tivessem realizado a travessia atlântica a bordo dos navios negreiros. A inteligência "casa-grande" de nossos artistas não se deu conta dessa possibilidade. Mesmo porque não se falava mais, naquela conjuntura, em "capacidade poética" dos índios ou de outros povos "primitivos". O tempo passara - e, no ambiente literário, a matéria fora relegada ao esquecimento. Os escravos estavam na ordem do dia, mas como problema sociopolítico, não textual. Independentemente, aliás, da faixa etária ou da inclinação ideológica do escritor. Em 1871, José de Alencar, deputado pelo Ceará, achava que reformas como a da legislação eleitoral eram bem mais importantes do que "salamaleques para a opinião estrangeira", como - pasmem - a Lei do Ventre Livre. Castro Alves, que morreria naquele mesmo ano, defendia posição radicalmente diversa. Mas o fato é que tanto o adversário da emancipação dos escravos (ou o "gradualista", eufemismo tão ao gosto brasileiro que já era usado na época) quanto o abolicionista inflamado tiveram os olhos igualmente lacrados para as criações verbais africanas. Alencar, em *O Nosso Cancioneiro* (1874), abordou exclusivamente a poesia "dos rústicos vates do sertão", tal como a conheceu no Ceará. Na opinião de Silvio Romero, o "célebre polígrafo" do nacional-indianismo "estudou muito pouco o assunto e seus eismares românticos o iludiram". Além disso, Alencar cometeu uma grosseria: vendo-se diante de cinco versões diferentes do "romance" *O Rabicho da Geralda*, resolveu fundi-las todas numa nova versão, de sua autoria, violentando assim os documentos que tinha em mãos. Ainda na opinião de Romero (ele mesmo, aliás, um falsificador), o que Alencar fez, traindo a poesia sertaneja, foi "um pastiche arranjado para agradar a literatagem que o cercava". O caso de Castro Alves é diferente. Ele morreu muito cedo, mal saindo do borbolho da adolescência. Não é possível prever os caminhos que ele iria percorrer ou

mesmo, quem sabe, desvendar. Mas, como já disse alguém, o "se", em história, é um esporte acadêmico. O que temos para examinar, objetivamente, é a obra do poeta baiano. E aqui não há sequer um brilhareto a clarear, um mínimo que fosse, o texto criativo africano.

Mas há ainda um dado que, a essa altura, já se impõe ao observador da cena cultural brasileira, e seria falha grave intentar contorná-lo. Refiro-me ao simples fato de que, no século XIX, muitos negros e mulatos já são não somente letrados, mas escritores. Há quem diga - Edison Carneiro, se não me falha a memória - que Henrique Dias foi o primeiro negro (ou negro-mestiço) letrado de que se tem notícia na história do Brasil. Mas duzentos anos depois das invasões holandesas não mais lidamos apenas com um caso tão notável quanto isolado. Deixando de parte alguns negros que liam e escreviam em árabe, quando se planejou implantar um califado na Bahia, o século abolicionista brasileiro apresenta um razoável contingente de não-brancos letrados. Havia inclusive professores pretos e mulatos na sisuda e celebrada Faculdade de Medicina da Bahia. Será interessante sondar, por isso mesmo, como escritores negros e negro-mestiços se comportaram em relação ao problema do texto criativo africano. E aqui veremos em ação, uma vez mais, a força da tradição nesse campo de signos que chamamos literatura; ou, como já foi dito, o poder da lógica interna da própria série literária. É óbvio que escritores de ascendência negra também não conseguiram fugir deste condicionamento. Aqueles que já realizaram algum estudo histórico da literatura sabem o que isto significa. Foi justamente por este motivo que Northrop Frye escreveu que "ao invés de amoldar a literatura a um esquema histórico pré-fabricado, o crítico deve vê-la como uma estrutura coerente, historicamente condicionada, mas forjando a sua própria história, respondendo a um processo histórico externo, mas não determinada por ele no que diz respeito à sua forma". Af está, evidentemente, a raiz do conservadorismo literário. O real histórico se projeta na literatura através da mediação da própria literatura. Não levar isso em conta é o pecado capital do reducionismo sociologizante. Augusto Meyer já anotava que "o estudo minucioso da temática na poesia... acaba mostrando a pouca permeabilidade dos poetas à aventura do 'tema original', ou mesmo às influên-

cias que decorrem de fatores ainda não assimilados pela tradição literária". E Raymond S. Sayers sabia disso ao acenar com a tese de Amadeu Amaral. Numa literatura de imitadores, em que seria preciso que um escritor estrangeiro, "matricial", focalizasse a escravatura, para que os literatos locais se desinibissem e também tematizassem a matéria, as coisas teriam que ser obrigatoriamente mais difíceis para autores negro-mestiços. De um modo geral, podemos dizer que as culturas pretas eram vistas, naquele nosso mundo artístico-intelectual, como rebentos inferiores do engenho humano, criações raquíticas e deformes, oscilando entre o deplorável e o horrendo.

Silvio Romero, que, apesar das barbaridades cometidas pela guilhotina de suas preceções, sempre se mostrou decidido a reconhecer no negro "um robusto agente civilizador", podendo por isso mesmo ser visto como antecessor de Gilberto Freyre, não hesitou em flagrar e denunciar obstáculos espalhados pelo caminho. Depois de assinalar corretamente que "no tempo da Independência, o prestígio do português decaiu e, em nosso esforço para encontrarmos a raça privilegiada que nos representasse, tiramos o índio do olvido para poetizá-lo por todas as formas possíveis com o romantismo nacional", Romero tocou num ponto importantíssimo. Abordando o "motivo histórico e moral" do "silêncio voluntário" de nossos artistas e intelectuais sobre



o negro, não enfatiza ele apenas (escrevendo uma década antes da Abolição, é bom lembrar) “o estado de escravidão” em que este se encontrava. Diz mais: “...existe até certa repugnância da parte dos escritores em ocupar-se dele [do negro], pelo receio de serem havidos como eivados de *casta*, segundo a linguagem vulgar”. Neste caso, “*casta*” é sinônimo de “raça”. Indica-se, pois, com a expressão “eivado de *casta*”, a genealogia intercrucada, a intromissão africana na estirpe, a mácula de sangue preto na linhagem. “Eivar” é também contaminar, infectar, manchar. Indigita-se, portanto, uma nódoa negra na família. Ampliando seu comentário sobre o eclipsamento do negro nos estudos sobre a formação cultural brasileira, o mesmo Romero desabafou: “Ninguém se lembrou de um dos nossos principais elementos políticos, sociais e econômicos: o *negro* e seu parente o *mestiço*... Nós fomos os primeiros a elamar contra essa lacuna e essa injustiça, apesar de não sermos suspeitos, pois somos filhos diretos de portugueses”. Feita a ressalva racial, concluímos que o escritor que pretendesse se demorar, em alguma reflexão sobre o negro, correria então o “perigo” de se ver subitamente vinculado à laia escura, independentemente do que ousassem dizer os seus formantes genéticos. Pois bem: se isso era verdadeiro para o escritor branco (ou branco-mestiço), consegue-se imaginar a situação em que se via o escritor que fosse negro, ou que contasse realmente, na lista de sua parentela, com antepassados africanos. Nestas latitudes sócio-raciais, o problema ganhava em complexidade. Negros que se alfabetizavam - e se tornavam escritores - como que se deslocavam espiritualmente, aos olhos da elite e aos seus próprios olhos. A literatura “branqueava” essa gente. Dificilmente ela promoveria o desrecalque de estruturas ou signos das culturas pretas, aí englobados os seus princípios e valores textuais. Pretos que dominavam o código literário, que tinham trânsito livre nesta esfera da fina flor da espiritualidade européia, temeriam com certeza que qualquer aceno deles ao mundo africano fosse estigmatizado em termos de exibição animalesca; de afloramento mórbido de um primitivismo que, por mais que se achasse adormecido, seria indomável. Em suma, a pecha de símio estava sempre solta no ar - e poderia descer a qualquer momento. Uma encruzilhada abstrusa, propícia a dirupções e destroços. Pois, como bem

observou James Baldwin, ninguém pode fugir à patologia do país em que nasceu.

O negro, numa sociedade escravista (ou “apenas” discriminatória), é uma fábrica de defesas psicológicas. Sua relação com a cor de sua pele jamais é tranqüila, pouco importando que se dê pela via da afirmação racial agressiva ou pelo terrível caminho por onde chega a partilhar do juízo negativo que se faz a respeito dele mesmo. É por isso que ele sempre desenvolve uma sensibilidade toda especial. Nunca, ou quase nunca, está com a guarda baixa. No instante mais imprevisto, a diátribe racista poderá estabelecer seu domínio de campo, flechando-o fundamente. A literatura vai servir ao negro, nesta circunstância, como couraça protetora, ainda que precária - principalmente a partir do romantismo, que reservou ao poeta um lugar especialíssimo no conjunto da vida social, guindando-o aos papéis de antena profética e requintado guia dos povos. Mas isso nunca se deu sem dilaceramento, visível ou invisível - da fratura psíquica completamente exposta aos mais submersos movimentos da alma. Cruz e Sousa, filho de escravos criado por senhores brancos, que o diga. Preto, pobre, doente, casado com uma preta pirada (a bela Gavita), incompreendido, arrogante, solitário, inimigo do elogio fácil e das concessões, duramente marcado pelo sentimento da inferioridade racial, Cruz comeu o pão que a sociedade senhorial amassou. E foi, com as suas feridas acesas, um bom poeta, embora sua poesia tenha sido chasqueada no ambiente literário de então. Ele destoava do padrão dominante. Do *establishment* parnasiano. E muito já se escreveu a respeito de suas fixações cromáticas, de sua atração por fêmeas nórdicas, como se pode ver nas melhores análises de sua trajetória, assinadas por Roger Bastide, Sayers, Magalhães Júnior. “Cruz tinha obsessão pela brancura, pelas diversas manifestações da brancura; e, principalmente, mais que qualquer outro simbolista, era obsediado pela idéia da mulher branca”, escreveu Sayers. Além disso, Cruz apresenta o homem negro com as tintas fortes da degradação e da bestialidade. Mas o que era o simbolismo para ele, senão uma “fêmea nórdica”, passando na cara do pretinho as sutilezas de um espiritualismo platonizante?

A paixão de Cruz pelo simbolismo é a paixão pelas coisas que lhe eram negadas. “Não são temas simbolistas: o calor luminoso do sol, mas sim o frio límpido da lua;

não a cabeleira negra, mas a cabeleira dourada dos nórdicos, ou o outono dos cabelos ruivos; é o cisne e é a neve; é o céu cinza das planícies do Norte” (Bastide). Ainda segundo Bastide, as origens do simbolismo, “poesia essencialmente nórdica”, estariam “no *lied* alemão e sobretudo na poesia inglesa”. Cruz queria ser digno dessa raça/poesia e, ao mesmo tempo, sonhava poder violentá-la. O símbolo era para ele um espaço de refúgio, de sublimação, livrando-o da “algebra negra” terrestre. “Qual é a cor da minha forma, do meu sentir?”, perguntava no *Emparedado*. Era duro. Esta obsessão pela alvura também o transtornava. Até o seu sorriso era mórbido. Em seu caso, o dilaceramento não precisa ser pesquisado com vagar, procurado em meandros e recessos subterrâneos. Basta pensar na exibição de sadismo e ressentimento que é *Anho Branco*, página feita de dor e de raiva. Cruz imagina aí, como cordeiro da Páscoa disposto ao sacrifício, uma jovem de casta branca - “tenra e veludosa, epiderme de leve luz roseada” - que provoca, no negro revoltado, anseios violentos “não de desvirginá-la, de violá-la, na brutalidade feroz dos instintos, mas de a morder, de fazer sangrar à faca, com volúpia, com febricitante paixão, carne tão odorante, tão balsâmica, tão lírica e nevada, engolfando saciadamente nela o aço fúlgido e rijo, rasgando-a com a lâmina acerada e aguda em talhes veementes, vivos, gritantes de sangue fresco e fumegante, escorrendo, gotejando rubinosamente vinhos de aurora, toda ela flagrantemente aberta numa esdrúxula floreação boreal”.

A condição mulata, com seu caráter fronteiro, intersticial, complica ainda mais o quadro, trazendo uma outra dose de ansiedade, insegurança e preocupação. Gordon W. Allport, estudando a natureza do preconceito racial, detectou, no repertório de atitudes autodefensivas do homem discriminado, aquela que consiste na negação da pertinência ao grupo étnico menosprezado. Destacou ainda que esta atitude de auto-repulsão é encontrada, em especial, entre mestiços, principalmente em meio àqueles que apresentam traços antropofísicos pouco distintivos e que não possuem identidade maior, afetiva ou intelectual, com a parte discriminada de que descendem. Esta espécie de autonegação, ao lado da caça persistente de “símbolos de *status*”, é coisa corriqueira entre mulatos brasileiros. Aliás, Allport inclui, no elenco desses “símbolos de *status*”, a linguagem, matéria-prima do

fazer poético-literário. “Um curioso exemplo dessa busca de símbolos de *status* pode achar-se no uso pretensioso da linguagem. As palavras ribombantes podem parecer, à pessoa privada de *status*, um meio de elevar-se na escala social. Uma dicção elegante e um vocabulário amplo (ainda que salpicado de despropósitos) pode achar-se em certos indivíduos, que traem assim claramente seu ardente desejo de um *status* educacional que em realidade não possuem.” Concordo com a observação. A figura do “mulato pernóstico” não é pura e simplesmente um estereótipo racista, mas um dado social que pode e deve ser examinado sociologicamente, assim como a inclinação de mulatos cultos ou semicultos para se assenhorear das etiquetas européias de mesa e se tornarem conhecedores de vinhos. A empáfia lingüística de um Gilberto Gil, por exemplo, pode remontar (e certamente remonta) ao gosto barroco pelo giro sintático desconcertante da palavra rara, mas sem dúvida nasce também nesse terreno flutuante e inconsolidado da busca mulata de símbolos-de-*status*. “Se falasse com demasiada simplicidade, talvez as más línguas denunciasses traços da herança materna [negra] em seus versos”, disse Roger Bastide a propósito de Silva Alvarenga. O mulato sempre quis “falar difícil” - porque via a classificação social de quem sabia “falar difícil”.

Mas vamos voltar, mais estreitamente, ao problema da autonegação. Ele é comum, como já disse, em nosso mundo artístico-intelectual. O caso de Machado de Assis é famoso. Sabe-se que ele se encrespava à mínima menção que alguém fizesse à sua cor. E que, depois do seu casamento com uma branca portuguesa aristocrática, nunca mais quis ver a mulata Maria Inês, mãe de criação que lhe ensinou a ler e a escrever. Mário de Andrade e Jorge de Lima também fingiram ignorar o acidente da própria pele. Lima, numa espécie de recaída romântica, se dizia “cambembe”, descendente de caetés “sedentários, fecundos procriadores, exímios tocadores de pifanos” - seus “poemas negros” não o fizeram “assumir”, como hoje se diz, a sua origem étnica. Outro exemplo curioso de autonegação é o do simbolista Pedro Kilkerry, que descendia de irlandeses, pelo lado paterno, mas cuja mãe era uma mulata da Bahia. Jackson de Figueiredo escreveu que, na “feiúra distinta” de Kilkerry, “como que se distinguia uma luta entre o tipo norte europeu, de que descen-

dia, e o mestiço brasileiro, que ele era". Também Carlos Chiacchio, observando-lhe o tipo físico, definiu-o como um "conflito de raças, entre o aquilino anglo-celta de Irlanda e o emplastrado índio-luso-negróide da África". Mas Kilkerry, como Silva Alvarenga, não quis ser mulato. Seu nome completo era Pedro Militão Kilkerry. Ele banuiu o Militão. Segundo Chiacchio, reagiu prontamente "quando, em palestra, se lhe interpolava o nome com o Militão". Não é preciso ter nenhuma formação psicanalítica especial para ver, na supressão do nome que o vinculava à mulataria, o exorcismo da condição mulata - a supressão simbólica de um passado negro, ali presente à flor da pele. Na verdade, um dos poucos mulatos a se referir a si mesmo como tal, em nossa literatura, foi Caldas Barbosa. Inútil procurar algo de semelhante em Silva Alvarenga, Machado de Assis, Kilkerry, Mário de Andrade ou Jorge de Lima. Estamos aqui bem longe da afirmação clara e direta do poeta Caetano Veloso, em seu belo disco *Araçá Azul*: "sou mulato nato/no sentido lato/mulato democrático do litoral".

Não seria por aí que a questão do texto criativo africano emergiria. O ritual letrado de abjuração do "primitivo", da "selvageria", é uma constante que pode ser rastreada ao longo de toda a história da escrita no Brasil. Podemos acompanhar esta realidade desde o arcadismo, com Silva Alvarenga, mulato "casa-grande" educado em Coimbra. E ainda aí se desvendará a figura da dor. Sabe-se que Alvarenga, desencantado pelo convívio social, chegou a pensar em viver numa república *sui generis*, cercado de onças e outros animais. Sua educação branca o levou a censurar o que considerava cegueira e superstição dos africanos. Se pudesse, teria lixado a pele, esbranquiçando-a. Foi árcaico e, na Arcádia, encontrou uma provisória tábua de salvação. Fala Roger Bastide: "... é como pastor ou pintor de pastores que Manuel Inácio se iguala ao branco de raça pura; a Arcádia é o sinal de sua vitória". Esta educação lusitana e sua ânsia de se libertar do estigma racial impediriam que ele vislumbrasse - ou mesmo apenas intuisse - a riqueza original das culturas da África ou a realidade do processo de reinvenção das culturas africanas no Brasil. Tudo nele compelia à fuga do animalizado, do "primitivo", a menos quando a culminância de sua autonegação se desdobrou em recusa à humanidade - porque a espécie humana era "má". Fuga

arcádica para a vida campestre, primeiro; mas desejo de pular para fora do círculo da humanidade, em seguida, já que neste âmbito jamais se livraria da marca de fogo da mestiçagem. Como esperar então que Silva Alvarenga se mostrasse sensível ao texto criativo africano? Conferindo aos negros um lugar subordinado numa falaz hierarquia dos seres humanos, como poderia considerá-los poetas? Referindo-se a Caldas Barbosa e a Silva Alvarenga, Bastide foi ao grão da questão: "o primeiro cuidado destes *parvenus* da inteligência era copiar a literatura dos brancos, esquecendo assim as suas ancestralidades africanas". E a verdade é que mesmo Luiz Gama, filho de um mito da história brasileira (a negra Luiza Mahin) e que foi vendido como escravo pelo próprio pai, não chegou lá. Embora invoque a musa africana ("Ó, musa de Guiné, cor de azeviche/Estátua de granito denegrido"), seu lirismo não foi muito diverso do de Castro Alves. Sua melhor poesia está nos versos satíricos. Mas em lugar algum ele chegou a pensar na poesia africana.

No caso de Cruz e Sousa, aliás, chega a ser divertido acompanhar os disparates construídos para atestar sua "negritude". Araripe Júnior foi capaz de vê-lo como um africano na Rua do Ouvidor... "dando aos ritos de sua arte a mesma cadência e as mesmas idealizações primitivas dos monumentos literários da África Setentrional". Houve mesmo um filólogo que acreditou haver descoberto, na trama aliterativa de sua poesia, a repercussão de fenômenos gramaticais do banto. E o velho Andrade Muricy, que nos premiou com um precioso *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, lançou mão de Gobineau para falar do negrismo do vate catarinense: onde há "sangue negro", há lirismo... Quanta bobagem. A tese de Gobineau é válida para todo e qualquer artista, desde que alguém acredite nela. Simples: o fato de a arte ser um fenômeno universal, brotando em meio às criações das raças "superiores" e "inferiores", seria suficiente para desconjuntar o edifício teórico de Gobineau. Mas o Conde não queria permitir o desastre e engendrou uma saída tão pitoresca quanto falaz. A arte, asseverava ele, não é uma invenção ariana. É produto de uma raça inferior. Sua origem é negra. Se a arte aparece, entre os arianos, é em consequência da mestiçagem. É porque o sangue ariano foi contaminado pelo sangue negro. A arte ariana é, pois, fruto de uma contaminação biológica. Uma infec-

ção. É por isso que não podemos aceitar a arte sem reservas. Ela não é sã. O que não entendo é como Richard Wagner leu isto e se deixou fascinar, a ponto de ter se tornado um dos responsáveis pela popularização das idéias de Gobineau na Alemanha... Mas voltemos a Cruz e Sousa. O simbolismo "é uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e de delicadezas, que se dirige a uma pequena elite e classifica consequentemente o seu adepto no recesso de uma aristocracia da aristocracia", escreveu Roger Bastide, para acrescentar que via, no engajamento simbolista de Cruz e Sousa, um desejo de ocultação da origem. Desejo de se tornar "ariano", para usar a palavra que sempre ocorria ao poeta. "Cruz e Sousa sentia nitidamente que a arte era um meio de abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos africanos e os filhos dos brancos livres; é por isso que foi logo ao tipo que lhe pareceu o mais ariano de todos."

Bastide contraria ainda uma outra tese "africanista" - a de que a musicalidade dos versos de Cruz refletiria os tambores africanos (Paulo Leminski escreveu que, se tivesse nascido nos EUA, Cruz teria inventado o *blues*, o que é apenas a variante mais engraçada dessa fantasiosa hipótese musical). Nada mais distante da música africana do que a música simbolista. Bastide viu bem: "A música de seus versos indica então a mesma preocupação de encontrar no simbolismo um meio de passar a linha de cor. O que caracteriza a música negra é a importância do ritmo e o uso do tambor. E o que caracteriza a música simbolista, sobretudo em Verlaine, é a linha melódica, a doçura, os suspiros longos dos violinos. É bem essa música que Cruz e Sousa coloca nos seus versos, para fazer esquecer o ritmo selvagem e profundo do tantã; uma música que canta docemente em menor, que canta e violiniza". O fato é que Cruz e Sousa desconheciam a África. Não tinha informação alguma sobre os povos e culturas daquele continente - e princípios estéticos não vão embutidos no código genético. É verdade que nosso poeta dizia sonhar com a África. Mas que África? "Sonha uma África sua, que é a imagem de sua alma torturada, uma fantasmagoria de sol alucinante, florestas bárbaras e desertos vazios", responde Sayers. E mais: "É uma África destituída de realidade física ou histórica, que existe sem significado objetivo ou ideologia". Concluindo, o crítico norte-americano faz a seguinte

comparação: "Sua África era uma criação pessoal, tão subjetiva e assustadora quanto as últimas pinturas de Van Gogh dos trigais e céus estrelados do sul da França". É possível, como disse Bastide, "procurar, naquele que parece o mais europeu dos poetas brasileiros, as pancadas tumultuosas de um coração africano". Mas esta "arqueologia", por mais reveladora que seja, nada terá a ver com a atenção explícita para as culturas negras ou para a existência de um texto criativo africano.

E aqui podemos concluir. Os elementos e modelos textuais africanos não conseguiram, apesar de toda a sua riqueza e variedade, ferir a sensibilidade romântica. E isto não só ao longo dos anos em que predominou a onda nacional-indianista, quando cocares e zarabatanas ocuparam praticamente todo o espaço da produção literária do país, mas também posteriormente, quando já ribombava a retórica "condoreira" e raiava a estética simbolista. Com o arrefecimento do primeiro entusiasmo romântico por questões relativas às realizações estéticas entre "povos primitivos", a cegueira diante do texto criativo africano permaneceu total até mesmo no fogo aceso da campanha abolicionista. A sensibilidade literária, para a criação textual extraliterária enquanto tal, estava desativada. No máximo, hibernando. O assunto refluía inteiramente, no âmbito da "cultura superior", da esfera estética à esfera antropológica. E aqui então, na conjuntura balizada pelo pensamento literário hegemônico durante a segunda metade do século XIX, o texto ameríndio e o texto africano voltariam a experimentar fortuna semelhante. O texto ameríndio viu-se expulso do campo da atenção poética e assim retido unilateralmente na categoria de documento etnográfico, localizando-se, portanto, sob o mesmo teto em que se encontrava já o texto africano.

Uma situação que, de resto, permanece basicamente a mesma ainda hoje. Sim: os românticos excluíram o texto africano - e os escritores que vieram depois do romantismo nada disseram sobre o assunto. Esta é a razão por que a linha do interesse pelo texto criativo extraliterário, em nosso ambiente cultural, não pode ser traçada de Gonçalves de Magalhães a Carlos Drummond de Andrade, ou de Joaquim Norberto a Murilo Mendes, mas sim de Gabriel Soares de Sousa a Curt Nimuendaju e seus seguidores. É tão simples assim.