



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FREDERICO JOSÉ MATIAS

RESGATE HISTÓRICO DA LEGITIMIDADE DA LITERATURA NEGRA ATRAVÉS
DOS POEMAS SETECENTISTAS DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA

Recife/PE

2023

FREDERICO JOSÉ MATIAS

RESGATE HISTÓRICO DA LEGITIMIDADE DA LITERATURA NEGRA ATRAVÉS
DOS POEMAS SETECENTISTAS DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. David Pessoa de Lira

Recife/PE
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Matias, Frederico José .

Resgate histórico da legitimidade da literatura negra através dos poemas setecentistas de Domingos Caldas Barbosa / Frederico José Matias. - Recife, 2023.

93 p. : il.

Orientador(a): David Pessoa de Lira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Domingos Caldas Barbosa. 2. literatura negra. 3. memória. 4. negritude. 5. identidade. I. Lira, David Pessoa de . (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

FREDERICO JOSÉ MATIAS

RESGATE HISTÓRICO DA LEGITIMIDADE DA LITERATURA NEGRA ATRAVÉS
DOS POEMAS SETECENTISTAS DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 29/05/2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. DAVID PESSOA DE LIRA

(Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a. RAIRA COSTA MAIA DE VASCONCELOS

(Examinadora Externa)

Universidade XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Prof. Dr. RICARDO POSTAL

(Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus porque entendo que todas as coisas vêm dele e porque pude contar com Ele durante todo o processo.

À minha esposa Bruna Matias por todo apoio e por ter cuidado tão bem do nosso Estêvão enquanto eu não podia estar perto.

À minha irmã Ana katarina que me introduziu ao gosto pelos estudos e se preocupou comigo em toda minha vida escolar.

Aos meus pais por sempre reconhecerem um potencial em mim que eu não via.

Aos meus familiares mais distantes por compreender minha ausência.

Ao meu orientador, Professor Dr. David Pessoa de Lira que, ao longo do processo, se mostrou muito parceiro e será um grande parceiro para vida.

À professora Dra. Raíra que ministrou a disciplina de Literatura africana em língua portuguesa, contribuindo com minha formação nos estudos sobre a literatura negra.

A todos que fazem parte da coordenação do PPGL.

RESUMO

A Europa tem influência direta sobre os sistemas do mundo e estabeleceu estruturas prévias que atravessam o conceito de raça. Esse extrato causou uma diferença ontológica entre a Europa e as civilizações marginalizadas nas dinâmicas globais de poder. A África começou a ser explorada por povos europeus por volta do século XV, quando já possuía um sistema político, social e cultural muito organizado. Neste século, deu-se início ao processo de sabotagem contra o povo negro. Mitos sobre características do corpo negro foram reproduzidos, bem como alienação baseada na repetição de mecanismos repressivos, os quais faziam com que o negro perdesse a confiança em si mesmo. Na história do Brasil, a figura do negro é marginalizada, no que diz respeito ao seu lugar na sociedade em que os fatos acontecem e do seu lugar na história contada. Este processo complexo constitui-se perpassando áreas como política, sociedade e cultura, sendo válido para este estudo principalmente o que se refere à língua e literatura. Portanto, nesta dissertação, propõe-se analisar, com base nos constituintes geradores da escrita de uma literatura negra, como as características próprias do texto escrito pelo negro Domingos Caldas Barbosa na obra *Viola de Lereno* (1760) revelam a existência de uma literatura que reafirma sua negritude, ainda no contexto setecentista, partindo de fatores históricos, linguísticos e psicológicos. A dissertação também visa localizar e explicar contextualmente a relevância da obra e do autor; explanar acerca da reformulação de narrativas sobre as produções literárias do negro em 1700-1800 e elucidar valores da história, memória e da existência negra. Para contemplar tal proposta, foram realizadas diversas leituras que resultaram numa lista de autores (as) que serão usados como pontos de sustentação para os argumentos construídos ao longo do estudo, seja para concordância ou refutação. Destaco os (as) principais: David Brookshaw (1983), Zilá Bernd (1994), Domício Proença Filho (2004), Conceição Evaristo (2008) e Kabengele Munanga (2020) e Frantz Fanon (2008). Essa dissertação encontra sua relevância quando propõe a perspectiva da literatura negra não apenas enquanto uma expressão literária, mas como um meio de acesso para crítica; quando ainda se faz necessário uma elucidação acerca da história literária e das produções de negros em determinados períodos; quando, além de um viés literário-acadêmico, o projeto serve à sociedade na perspectiva da reabilitação e do fortalecimento, através da análise do texto literário, dos valores da história, da memória e da existência negra.

Palavras-chave: Domingos Caldas Barbosa; literatura negra; memória; negritude; identidade; cultura.

RESUMEN

Europa tiene una influencia directa sobre los sistemas del mundo y estableció estructuras previas que atraviesan el concepto de raza. Este extracto causó una diferencia ontológica entre Europa y las civilizaciones marginadas en las dinámicas globales de poder. África comenzó a ser explotada por pueblos europeos alrededor del siglo XV cuando ya había un sistema político, social y cultural muy organizado. En este siglo, se dio inicio al proceso de sabotaje contra el pueblo negro. Mitos sobre las características del cuerpo negro fueron reproducidos, así como la alienación basada en la repetición de mecanismos represivos, los cuales hacían que lo negro perdiera la confianza en sí mismo. En la historia de Brasil, la figura del negro es marginada, en lo que se refiere a su lugar en la sociedad en que los hechos suceden y de su lugar en la historia contada. Este complejo proceso sobrepasa áreas como la política, la sociedad y la cultura, siendo válido para este estudio principalmente lo que se refiere a la lengua y la literatura. Por lo tanto, en esta disertación se propone analizar con base en los constituyentes generadores de la escrita de una literatura negra, como las características propias del texto escrito por el negro Domingos Caldas Barbosa en la obra *Viola de Lereno* (1760) que revelan la existencia de una literatura que reafirma su negritud, aún en el contexto del siglo dieciocho, partiendo de los factores históricos, lingüísticos y psicológicos. La disertación también visa localizar y explicar contextualmente la relevancia de la obra y del autor; explicar sobre la reformulación de las narrativas sobre las producciones literarias del negro en 1700-1800, y elucidar valores de la historia, memoria y de la existencia negra. Para contemplar tal propuesta, fueron realizadas diversas lecturas que resultan en una lista de autores (as) que serán usados como puntos de apoyo para los argumentos contruidos a lo largo del estudio, sea para concordancia o refutación. Destaco los (las) principales: David Brookshaw (1983), Zilá Bernd (1994), Domício Pronça Filho (2004), Conceição Evaristo (2008), Kabengele Munanga (2020) y Frantz Fanon (2008). Esta disertación encuentra su relevancia cuando propone su perspectiva de la literatura negra no apenas como una expresión literaria, pero sí como un medio de acceso para la crítica, aun cuando se hace necesario una elucidación sobre la historia literaria y las producciones de negros en determinados periodos; cuando más allá de una propensión literaria-académica, el proyecto sirve a la sociedad en la perspectiva de rehabilitación y fortalecimiento, a través del análisis del texto literario, de los valores de la historia, de la memoria y de la existencia negra.

Palabras-clave: Domingos Caldas Barbosa; literatura negra; memoria; negritud; identidad; cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UM LUGAR NO MUNDO	16
1.1. O ANTES E O AGORA	20
1.2. EXPERIMENTAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES	26
1.3. FORTUNA CRÍTICA DO AUTOR NEGRO E O PAPEL SOCIAL DA CRÍTICA LITERÁRIA	33
2. RECRIANDO A IDENTIDADE	42
2.1. QUESTÃO DE IDENTIFICAÇÃO	42
2.2. LITERATURA, REALIDADE E IMAGINAÇÃO	50
3. ANÁLISE	53
3.1. O HOMEM NEGRO E A MULHER BRANCA: O AMOR NÃO CORRESPONDIDO	53
3.1.1. Autoimagem	53
3.1.2. Retratos e idealização da mulher branca	57
3.1.3. Os eus e a construção da assunção étnica	61
3.2. ESTILO, GÊNEROS, SÍMBOLOS E LINGUAGEM	68
3.2.1. Tema	69
3.2.2. Gêneros escolhidos	70
3.2.3. Corpoesia como espaço de memória	72
3.2.4. Multilinguagem de pertencimento	75
3.2.5. Sobre a expressão barroca	79
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, propõe-se analisar, com base nos constituintes geradores da escrita de uma literatura negra, como as características próprias do texto escrito pelo negro Domingos Caldas Barbosa na obra *Viola de Lereno* (1760) revelam a existência de uma literatura que afirma sua negritude, ainda no contexto setecentista, partindo de fatores históricos, linguísticos e psicológicos. Procedendo da análise da obra, a pesquisa visa localizar e explicar contextualmente a relevância da obra e do autor; explanar acerca da reformulação de narrativas sobre as produções literárias do negro em 1700-1800 e elucidar, a partir da análise do texto literário, valores da história, memória e da existência negra.

Será realizada a análise bibliográfica de autores que abordam a temática da literatura negra e seus aspectos geradores no contexto setecentista em paralelo com outros autores e acadêmicos que estão envolvidos em estudos sobre o processo histórico-literário do negro no Brasil, sob o ponto de vista da sociedade, memória e história. São analisados, ainda, estudos que trabalham o amor não correspondido entre raças.

Para o alcance dos objetivos propostos serão utilizados os métodos de abordagem, onde se segue o método dedutivo. Presumimos, então, que a temática será abordada de maneira mais ampla partindo da bibliografia utilizada para chegar a novas propostas e conclusões. O Método de procedimento que será aplicado nessa pesquisa para operar heurísticamente será o analítico-histórico-memorial. Esse método será favorável à pesquisa, pois, além de estudar o objeto sob o olhar literário, serão analisados os trajetos de fenômenos históricos e memoriais que envolvem o autor.

A obra “*Viola de Lereno*” foi publicada em 1760 e seu autor é fruto da mestiçagem que acontece no Brasil, sendo sua mãe uma escravizada angolana e seu pai um branco português. Há mais de uma possibilidade sobre o nascimento de Domingos Caldas Barbosa. Dentre os relatos de seu nascimento, se difunde o proposto por Afrânio Coutinho, que defende o nascimento de Domingos Caldas Barbosa a bordo de um navio; e o proposto por José Ramos Tinhorão, que afirma apenas a chegada da mãe grávida ao Brasil e o ano do nascimento em 1740. Domingos Caldas Barbosa morreu em 1800, em Portugal. As marcas da vida do autor estão refletidas em sua literatura. Caldas Barbosa foi sacerdote, poeta, músico brasileiro, autor de lundus e criador de modinhas; assim como foi o difusor primeiro de tais gêneros no Brasil. Além disso, ele era membro da Nova Arcádia de Lisboa. Foi criticado por uns, como Bocage, e elogiado por outros, como Manuel Bandeira.

Essa proposta de pesquisar sobre literatura negra tornou-se relevante enquanto aconteciam as aulas da disciplina de Literatura Brasileira I na Universidade Federal de Pernambuco. Atendendo à proposta pedagógica, dedicadamente foram apresentados os cânones da literatura brasileira, os quais são de real importância para a formação humana e a construção da identidade nacional, sendo, por conseguinte, inegável o seu valor estético. Devemos considerar também, que para além do cânone instituído, existem outras manifestações relevantes que devem ser (re)visitadas e, foi exatamente isso que o professor César Sales Giusti realizou quando expôs o autor Domingos Caldas Barbosa que representava na disciplina as contribuições para a construção da história da literatura no Brasil por meio de uma literatura feita por um negro. A partir desse primeiro contato houve, então, um processo de inquietação, instigação e identificação com a pesquisa sobre o negro e a literatura no Brasil em contextos específicos.

Aníbal Quijano (2005), em seu texto *Colonialidade do poder*, traz uma discussão sobre a influência da Europa nos sistemas do mundo, voltando o olhar para estruturas prévias que configuraram o debate em torno do conceito de raça e a diferença ontológica que tal extrato causou entre a Europa e as civilizações marginalizadas nessa dinâmica. Sobre esse fator o autor afirma que

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (QUIJANO, 2005, p. 117).

Na proposta de Aníbal Quijano percebemos o esforço direcionado para observar o antes até onde as possibilidades de confirmação histórica permitem. O movimento proposto pelo autor, diferentemente daqueles que procuram justificar absurdos cometidos contra as classes apresentadas na citação, baseando-se no fator racial; visa estabelecer uma possibilidade de registro histórico com o objetivo de entender quais agentes se movimentaram para construção da percepção equivocada da relação entre espaços, raças, identidades e classificação social. Aníbal Quijano permite a inferência de que afirmar que o entendimento construído sobre o negro é um absurdo não esgota a discussão, mesmo que a proposição seja verdadeira. Por esse mesmo motivo serão solicitados aportes históricos ao longo do estudo.

A África começou a ser explorada por povos europeus por volta do século XV, quando já possuía um sistema político, social e cultural muito organizado. Naquele século, deu-se início

ao processo de sabotagem contra o povo negro. Mitos sobre características do corpo negro foram reproduzidos, bem como alienação baseada na repetição de mecanismos repressivos, os quais faziam com que o negro perdesse a confiança em si mesmo. O domínio da igreja católica, assim como as variações da religião, como é o caso de muitas igrejas evangélicas, demonizaram e demonizam a cultura, a crença e o corpo negro, seja pelo entendimento equivocado do que é cultura ou pelo anseio de estabelecer um mecanismo de domínio sobre a cultura de determinado povo, além de pseudojustificativas dadas para seguimento de tal exploração até os dias atuais. Sobre isso, o escritor martinicano Aimé Césaire, no livro *“Um discurso sobre o Colonialismo”*, aborda essa "equação da barbárie" que associou a Europa à civilização e os demais povos à selvageria. O referido autor critica o papel do cristianismo na difusão:

“O grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros” (CÉSAIRE, 2020, p. 11).

Sem perigo de extrapolar a interpretação é possível acrescentar o fato de que a maior pregação do cristianismo é a salvação, ou seja, quem está distante do ideal de civilização representado pelo cristianismo, não seria salvo. Esse padrão de exploração, pensado pela sociedade colonizadora, se estabeleceu na África e se espalhou pelo mundo, alcançando também o Brasil.

Na história do Brasil, a figura do negro é marginalizada, no que diz respeito ao seu lugar na sociedade em que os fatos acontecem e do seu lugar na história contada. Segundo Chimamanda Ngozi Adichie (2019) "é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que o povo se torna" (p. 22). Então, o aspecto mencionado por Chimamanda dialoga com a ideia de uma história contada a partir do lugar hegemônico de poder, sobretudo em relação aos negros, pois mesmo falando e produzindo suas histórias, eles são contados como subalternos e objeto de uma história europeizada e de assimilação.

Marginalização é um termo que representa de maneira coerente, muitos posicionamentos que são direcionados à pessoa de pele negra de fases passadas e dos dias atuais. Este processo complexo de marginalização constitui-se perpassando áreas como política, sociedade e cultura, sendo válido para este estudo principalmente o que se refere à língua e literatura.

A problemática do negro na história ligada à literatura é discutida pela escritora Zilá Bernd (1988), em seu livro *“Introdução à literatura negra”*, no qual ela afirma que devemos “ler a

história literária não como uma totalidade fechada, mas como possibilidade” além de “percebê-la permanentemente inacabada”. Segundo a autora, essas duas atitudes contribuem para que autores e movimentos “possam transitar da esfera da sombra para a esfera da consagração” (BERND, 1988, p. 16). Esta afirmativa de Zilá Bernd deixa claro o quanto o processo de marginalização é prejudicial para uma história da literatura que deseja ser mais justa e menos totalitária. A proposta da autora também nos indica que essas discussões não podem ficar apenas no campo das ideias, devem resultar no que conhecemos por *práxis*.

No início desse bloco iniciamos a apresentação de Domingos Caldas Barbosa e de sua obra. Ao falar de modo específico sobre o autor, me deparei com uma das principais inquietações que enfrentei ao trabalhar com um autor negro e defender o conceito de literatura negra, justamente por problematizar o fato de que não é toda obra que tem o aspecto biográfico presente e que falar sobre a intenção do autor é problemático, justamente porque a literatura negra propõe uma afirmação da negritude na vida e na obra. Ter o aspecto biográfico presente é um dos elementos constituintes do que se entende de literatura negra.

Isso não significa dizer que os aspectos biográficos (biografemas) não podem estar presentes nas obras. Sobre isso Foucault vai dizer que:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 1969, p.273-274).

Esta fala de Foucault ao mesmo tempo em que dialoga com meu pensamento, o delimita a textos específicos em culturas específicas. Esse fator desperta alguns questionamentos, tais como: apesar da proposta da Foucault não contemplar diretamente a temática do autor negro poderíamos pensar se na visão de Foucault, um autor negro que escreve algo que não faz parte do discurso cotidiano, receberia o título de criador de um texto que não deva “passar batido”?

O interlocutor principal do autor é o leitor. No ensaio *A morte do autor* Roland Barthes (2004) problematiza ainda mais o tema e a (não) importância de um dos agentes:

Assim se desvenda o ser total da escritura: **um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor**, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem bio-grafia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64, grifo meu).

As teorias propostas por Foucault, assim como as que foram propostas por Barthes, se difundiram no mundo tanto na perspectiva da linguística quanto da literatura sendo aporte para diversas pesquisas em tais ramos. Não julgarei o fato de as proposições feitas por eles acerca da noção de autor estarem certas ou erradas, mas devemos considerar que a posição em que nos encontramos, o nosso contexto, o nosso lugar social ou até mesmo nossos objetivos, limitam nossa visão. Por se tratar de autores respeitados pela academia e esse ser um trabalho acadêmico tomo coragem e fôlego para dizer que as teorias criadas por eles sobre o autor não se aplicam dentro da perspectiva da literatura negra, pois o negro não está incluso em seu padrão de análise.

Veremos adiante que a figura do autor negro, não é o único aspecto caracterizador essencial, mas é de extrema importância para o que chamamos de literatura negra. Os primeiros sinais de uma literatura negra surgem quando o negro começa, através de seus textos, a se “autoproclamar pertencente à determinada categoria” (BERND, 1988, p. 17). Essa questão de classificação de literaturas divide opiniões, mas, segundo Zilá Bernd, “quando o desejo de um rótulo provém dos próprios autores, consideramos que esse elemento não deva ser desprezado” (BERND, 1988, p. 17).

Foi de iniciativa do autor negro a decisão de lutar por um resgate daquilo que foi gerado na história, que resultou no furto de parte da identidade que agora começa a ser (re)instaurada. Por mais que tenham existido escritores negros, que pavimentaram o caminho para a germinação desse movimento, como é o caso de Caldas Barbosa (1770), os estudos sobre essa temática começaram a ser divulgados massivamente a partir do início do século XX.

Existe uma tendência intencional que poderíamos chamar de “plano” para minimizar determinados acontecimentos que foram decisivos para a história e isso inclui a história do negro e da literatura. Em uma simples tentativa de pesquisa no Google Acadêmico sobre a literatura negra no período setecentista brasileiro, perceberemos que existe um vácuo histórico-literário sobre o que o negro escreveu naquele século.

Não podemos negar que a partir da estrutura social e política do Brasil no período setecentista não poderíamos esperar que tivéssemos um grande registro de produções negras, mas onde estão as poucas produções registradas? Não deveríamos (re)visitá-las na tentativa de, a partir do texto literário negro, “convocar permanentemente todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e suas culturas negadas”? (MUNANGA, 2020, p. 20).

Essa dissertação encontra sua relevância quando ainda se faz necessário uma elucidação acerca da história literária e das produções de negros em determinados períodos; quando, além de um viés literário-acadêmico, o projeto serve à sociedade na perspectiva da reabilitação e do

fortalecimento, através da análise do texto literário, dos valores da história, da memória e da existência negra.

Domingos Caldas Barbosa apresenta em “*Viola de Lereno*” os seguintes aspectos:

- 1) A assunção étnica contendo a proposta do “eu enunciator” tão cara na busca por um conceito de literatura negra e que funcionou como um divisor de águas na literatura no Brasil;
- 2) símbolos, linguagens e multilinguagens de pertença dando ao mundo seus textos em forma de modinha e lundus, sendo o lundu, portanto, um gênero totalmente ligado à oralidade e contido dentro de encadeamentos rítmicos próprios da África.

Essas produções envolvem batuques, danças, cantos e palavras oralizadas, caracterizando uma “oralitura” que foi uma das principais características da literatura negra antilhana e também remonta à memória oral em contextos africanos. Ao colocar a literatura negra antilhana em comparação com a brasileira no sentido da oralidade, entendem-se as diferenças contextuais, mas explora-se aqui as semelhanças entre as duas manifestações: no Caribe, tem-se essa busca pela legitimação da identidade crioula (o entrelugar de pertencimento do colonizado), como se pode ver em autores como Raphaël Confiant, Jean Bernabé e Patrick Chamoiseau nos seus escritos literários, por exemplo, ou no manifesto “*L'Éloge de la Créolité*”, para falar especificamente das Antilhas/Caribe Francófono.

- 3) Estilo e imitação tardia quando destoa da predominância estilística literária tradicional neoclássica e mistura conteúdos neoclássicos com conteúdos populares;
- 4) imagens que constroem um imaginário peculiar, além de
- 5) desenvolver o comportamento negro sobre o amor não correspondido entre raças.

Todos esses aspectos contidos na literatura do autor em questão nos mostram que existia uma literatura negra já no período setecentista brasileiro, e que essa literatura, caindo em análises simplistas ou tendo sido minimizada, precisa ser (re)criada, (re)analizada, (re)discutida, socializada e fortalecida.

As produções literárias são geradas de modo heterogêneo no sentido de que, mesmo existindo condições de produções específicas para cada período, essas obras são realizadas por autores distintos, em contextos distintos e em situações muito bem demarcadas, seja social, cultural ou politicamente. A literatura pode funcionar como “o espelho da época”, mas, nessa proposta, acreditamos que não é apenas isso. A literatura é parte constitutiva de um determinado momento não apenas refletindo sobre o que acontece, mas sendo agente gerador de novos espaços, reflexões, acontecimentos e mudanças, agindo, assim, sobre a sociedade. Jacques Le Goff, no livro *Histoire et Mémoire* (1998), fala que “o documento é um monumento de seu tempo”. Se pensarmos a literatura como arquivo, documento ou memória, também a veremos

como "um monumento de seu tempo", que revela e produz marcas/mudanças históricas, sociais ou políticas de determinada civilização.

Neste estudo, salientaremos aspectos relacionados à literatura negra, que não diferentemente de outras literaturas, viveu momentos na história que influenciaram diretamente nos processos de produção dessa própria literatura enquanto objeto cultural.

Para essa análise serão revisitados (as) diversos (as) autores (as) que dedicaram parte de suas vidas pesquisando, refletindo, problematizando e propondo considerações acerca do negro e de sua produção artística como tal. Dentre esses autores destaco David Brookshaw (1983), Zilá Bernd (1994), Domício Proença Filho (2004), Conceição Evaristo (2008) e Kabengele Munanga (2020).

A busca por um conceito de literatura negra começa, principalmente, corrigindo os ocultamentos históricos, deixando que o próprio negro renomeie as coisas à sua volta do seu modo e isso não significa apagar a história do outro. Zilá Bernd (1988) também inicia a busca por um conceito tratando de aspectos ligados à história, reconhecendo que “talvez a maior característica da literatura negra seja aquela ligada aos procedimentos de (re) nomeação do mundo circundante” e concorda também que “nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado (BERND, 1988, p. 20). A análise da obra literária “*Viola de Lereno*” se dará de modo paralelo às teorias e conceitos sobre a literatura negra e a literatura afro-brasileira propostos pela autora, principalmente sobre aspectos classificatórios dessa literatura e do eu enunciator que se quer negro.

Domício Proença Filho (2004) contribuirá no sentido de localizar as produções negras em diferentes pontos da história, produzindo um panorama no que se refere a uma literatura *sobre o negro* e uma literatura *do negro*. Esse pesquisador, na tentativa de (re)construir esse panorama, ainda cita Domingos Caldas Barbosa dentro do conjunto de negros e mestiços que se reconhecem como tal em suas produções, no entanto, apenas cita, sem fazer uma análise cuidadosa de aspectos que existem e confirmam essa literatura negra no período setecentista.

Kabengele Munanga (2020), em seu livro *Negritude: usos e sentidos*, que é tão pertinente para esse trabalho, traz princípios e conceitos básicos acerca da negritude, princípios esses, que também são encontrados em Zilá Bernd, mas agora são repensados sob uma ótica contemporânea e por um intelectual negro, respondendo a algumas questões que estavam suspensas até pouco tempo. Um exemplo disso é o entendimento de que em cada contexto o “ser negro” (cristão, candomblecista), revelará um entendimento distinto dos usos da negritude. Munanga (2020) traz contribuições importantes quando reflete sobre o fato de o resgate da identidade negra através da memória (lugares vividos ou lugares herdados) ter o poder de afetar

na construção da negritude. Para o autor, “a história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória” (MUNANGA, 2020, p. 16).

A temática da importância da memória ressurge em Conceição Evaristo quando a autora diz que “ao se observar a resistência da tradição cultural negra e a sua reelaboração, a sua reterritorialização no Brasil e em outros países da diáspora africana, percebemos o caráter pessoal e coletivo da memória como possibilitador de construção de uma identidade” (EVARISTO, 2008, p. 04). Essa memória está presente em “*Viola de Lereno*” quando, a partir de um eu enunciador revelado negro, que se vale dos diversos recursos da linguagem para expor sua negritude, revela, provindo de si, uma enunciação coletiva. Sem dúvidas, as propostas de Conceição Evaristo serão essenciais para o desenvolvimento deste trabalho, especialmente o conceito de “Escrevivência”.

Existem, de fato, muitas formas de agir contra o apagamento da história e memória do negro, agenciadas, sobretudo, pelo discurso de resistência que vem abrindo novos caminhos e possibilidades para se pensar a trajetória do negro nos textos literários, bem como questionando a invisibilização de sua autoria na historiografia literária. Nesse sentido, esse trabalho de resgate se revela primordial, principalmente porque pode garantir que vozes intelectuais não caiam no esquecimento por vilipêndio de um imaginário colonial ou por práticas supremacistas que apagam os grupos marginalizados da história.

Caldas Barbosa, em *Viola de Lereno*, reflete a escrita de uma literatura negra que marcou sua época e, por isso, não deveria estar em esquecimento. Essa seção pode ser encerrada com a afirmação de Conceição Evaristo que, contundentemente, propõe que “tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história” (EVARISTO, 2008, p. 08). Ademais, ressalta-se que as novas discussões, que emergem da crítica revisionista, das esferas institucionais, dos ambientes acadêmicos e dos movimentos sociais, procuram desestabilizar as bases de história de negação, propondo novas epistemologias ao abordar as produções literárias de autores negros antes esquecidos.

1. UM LUGAR NO MUNDO

O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “Outra/o”. Verdades que tem sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredo (Grada Kilomba, *Memórias da plantação*, p. 41).

Todo ser humano tem um lugar no mundo. Fazer tal declaração não significa dizer que um lugar ocupado por determinado indivíduo é, de fato, o seu lugar no mundo, mesmo que seja o que ele (a) tem agora, seja para falar ou existir. Nem sempre os lugares que temos ou ocupamos no tempo presente são os lugares que deveríamos ocupar. Esse movimento de ocupação, que é construído pelas relações entre o *eu* e o *outro*, acontece por motivos complexos e diversos que estão por trás e na frente dessas relações simultaneamente.

Antes de seguir, vale uma pausa. Essa pausa se justifica porque, quando falamos sobre um “*outro*”, surgem diversas interpretações e abordagens, das quais podemos acessar por diversas entradas.

Para indicar o que é considerado “*o outro*” aqui, utilizo os pensamentos de Grada Kilomba (2019), em seu livro “*Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*”. Nesse texto, a autora percebe que dentro da infeliz dinâmica do racismo, “o sujeito negro torna-se não apenas a/o ‘*Outra/o*’ – o diferente, em relação ao qual o ‘eu’ da pessoa *branca* é medido –, mas também ‘*Outridade*’ – a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do *sujeito branco*” (KILOMBA, 2019, p. 27-28).

Incluir o fator da outridade é importante, justamente porque ‘ser o outro’ vai além de ser diferente e exótico. Ser negro entre brancos significa, por vezes, se adequar aos estereótipos criados por brancos para manter o outro/negro distante da possibilidade de ser o “eu”. Ao considerar “*o outro*”, inclui-se também todos os “não contemplados por uma concepção de humano e humanismo: negros e indígenas, asiáticos e africanos” (hooks, 2019).

Nessa perspectiva, o negro, o índio, o latino tiveram suas identidades quebradas por seus respectivos colonizadores. Para atender aos objetivos propostos por esse trabalho, a evidência

da discussão se dará em torno do negro, mas essa escolha não tem o intuito de diminuir em nada as pautas de outras lutas e movimentos.

Já foram mencionadas as diversas estratégias de opressão usadas contra os povos negros e indígenas. A repetição de tais mecanismos repressivos faziam com que o negro perdesse a confiança em si mesmo e eram assim repetidos, principalmente, para atingir o objetivo de roubar da consciência negra e o entendimento de se ver como ser humano.

No livro *Introdução à literatura negra*, de Zilá Bernd, a professora Irlemar Chiampi (1994), ao prefaciá-lo, traz considerações importantes sobre o pensamento europeu acerca do negro e mais especificamente sobre o pensamento do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quando esse coloca “a África fora do seu conceito de história universal”. Estar, como ser humano, registrado na história universal de Hegel, significava ter a capacidade de refletir sobre si mesmo, isto é, “saber o que é sem si”. A própria Zilá Bernd, ao discorrer sobre essa temática, afirma que:

Entendida esta como a “exposição do Espírito, de como o Espírito opera para chegar a saber o que é em si” - e tendo como modelo privilegiado a Europa -, evidentemente nem África, nem a América Latina poderiam caber nela. Imaturos e impotentes, esses dois continentes não lhe pareciam aptos a realizar a Ideia da Razão: mundos negros ou índios, seu destino era a condenação de vagar no estado natural, a menos que, pelo contato com o europeu colonizador – ou seja, tocados pelo Espírito -, essas hordas primitivas tomassem consciência de si e da liberdade para entrar no coro da História Universal (BERND, 1988. p.09).

Claramente, o pensamento de Hegel problematizado por Bernd, mostra que ele não entendeu ou não quis entender a complexidade, como também a subjetividade, de ser negro e de ser humano, assim como, demonstra que esse pensamento é um espelho do comportamento social que se repete ao redor do mundo, mesmo que mude de enquadro. Pode-se ainda dizer que a afirmação do filósofo propõe uma negociação desigual da identidade quando indica que o contato com o europeu daria a “cara”, no sentido de existência consciente, a africanos e americanos. Ao construir tal proposição, Hegel anula a possibilidade da existência por si só, por aquilo que se é.

É possível notar as mudanças que se deram no cenário colonial, apesar das mesmas intenções. Essas mudanças são discutidas no texto de Aníbal Quijano intitulado *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Nesse texto, o autor aborda aspectos que estão por trás do que nós chamamos de globalização, entendendo essa tendência como o resultado “de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e euro centrado” (QUIJANO, 2000, p. 246). Quijano enfatiza que esse seja “um novo padrão de poder mundial”.

A abordagem de Quijano coaduna com as reflexões trazidas por essa dissertação quando ele propõe o fato de “ser a classificação social da população mundial definida de acordo com a ideia de raça” (QUIJANO, 2005, p.117). Ainda sobre a temática de novos modelos de dominação, vale a pena expor o pensamento de Quijano, pois o sociólogo peruano reflete sobre os eixos fundadores desse novo padrão de poder. Gostaria de destacar um dos eixos que especificamente aborda o fator raça:

Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, **a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na idéia de raça**, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como **o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia** (QUIJANO, 2005, p. 117, grifos meus).

A conotação racial, como um aspecto que tem potencial para definir os lugares e, não apenas isso, mas para definir a própria natureza ontológica dos indivíduos, o ser, a humanidade, civilidade, dos indivíduos, gera na complexidade das relações, a dominação de identidades agenciada pelo mesmo fator da raça. Portanto:

Tais identidades foram **e são** associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (QUIJANO, 2005, p. 117, grifo meu).

Como já foi mencionado, toda essa política se reinventa e é direcionada ao subalterno, não só roubando-lhe o direito de ser; como também roubando, silenciando e quebrando o direito de se manifestar como tal. Na colonialidade do ser, a existência das identidades não-hegemônicas é reduzida à barbárie e ao extermínio, sendo, portanto, nesta condição, alvo mais suscetível a toda sorte de violência física e simbólica.

Vê-se então, nas relações de dominações que se reinventam, “o esforço constante do colonizador em mostrar, justificar e manter, tanto pela palavra quanto pela conduta, o lugar e o destino do colonizado, seu parceiro no drama social, garante, portanto, o seu próprio lugar na empresa” (MUNANGA, 2020, p. 31). Na citação anterior, no lugar do termo “*empresa*” lê-se “*no poder*”.

Em seu livro *Negritude: usos e sentidos*, Kabengele Munanga (2020) problematiza, além de outros aspectos importantes que o livro discute, a desvalorização e a alienação do negro. Confluindo com a proposta de Munanga, vejo a desvalorização como uma das causas para a marginalização e penso que a alienação pode se desdobrar em dois caminhos: a alienação

da sociedade sobre o negro e a alienação do negro sobre ele mesmo, ou seja, a alienação da sua identidade.

A obra “*Viola de Lereno*” corresponde diretamente à proposição feita anteriormente acerca a alienação do negro sobre si. Digo isso ao perceber que o eu-lírico de Caldas Barbosa direciona todos os poemas com o tema do amor à mulher branca e está ou se apresenta numa condição de inferioridade. Claramente o eu-lírico, que se intitula como negro, não compreende a si mesmo.

Segundo Munanga (2020), poderíamos dizer que, baseando-nos em fatos concretos, tanto a desvalorização quanto a alienação do negro “estende-se a tudo que toca a ele: o continente, os países, as instituições, o corpo, a mente, a língua, a música, a arte, etc.” (MUNANGA, 2020, p. 31). Mesmo que esse seja um trabalho com ênfase primeira em literatura, todos os aspectos citados por Munanga são constituintes da expressão literária. Na verdade, a expressão artístico-literária abraça nossa integralidade de ser e de dizer em palavra o que somos.

bell hooks propõe, de maneira assertiva, em seu texto *Escolhendo a margem como um espaço de abertura radical*, que, ao expor oralmente um texto antes escrito por ela, encontra a possibilidade de “recuperar tudo o que é na linguagem” (hooks, 1989). Apesar das tentativas de apagamento ou silenciamento, veremos na obra que é o objeto dessa dissertação, o quanto é produtivo o que acontece na linguagem que trabalha, apesar de não ser uma tarefa fácil, para:

“encontrar maneiras de incluir nossas múltiplas vozes dentro dos vários textos que criamos - no cinema, poesia, teoria feminista. Esses sons e imagens que os consumidores convencionais acham difíceis de entender. Sons e cenas que não podem ser apropriados são, muitas vezes, esse sinal que todos questionam, quer apagar, “enxugar”. (hooks, 1989, p. 204, grifo meu, tradução nossa).¹

O termo “múltiplas vozes” usado no texto de bell hooks tem duas possibilidades de interpretação possíveis. Exponho as duas, pois coadunar essas possibilidades é o mesmo que alargar ainda mais o campo de sentido e o alcance das questões a serem discutidas no texto literário e na estratégia de escrita do autor.

Em outro recorte desse mesmo texto, hooks vai afirmar que está “trabalhando para mudar a maneira como fala e escreve, para incorporar à maneira de dizer um senso de lugar, não apenas de quem ela é no presente, mas de onde ela vem, das múltiplas vozes dentro de si” (hooks, 1989). Essa fala indica aspectos importantes na construção teórica da autora, que se

¹ It is no easy task to find ways to include our multiple voices within the various texts we create - in film, poetry, feminist theory. Those are sounds and images that mainstream consumers find difficult to understand. Sounds and scenes which cannot be appropriated are often that sign everyone questions, wants to erase to 'wipe out.

confirmam no seu livro *Olhares Negros: Raça e Representação*, tão carregado de relatos de experiência que levam à reflexão teórica de temas importantes.

O colonialismo deixou diversas marcas com a realização do seu projeto de dominação e escravização de determinados grupos. Uma das estratégias utilizadas pelos participantes de tal projeto, que vem se reinventando com o passar do tempo, são os modos de ver, a construção de imagens e os pontos de vista acerca do negro. Em confluência com diversos autores críticos e negros como Kabengele Munanga (2020) e Pratibha Parmar (1990), bell hooks (2019) procura “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam a capacidade de **nos** vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (hooks, 2019, p. 28, Grifo meu).

Na afirmação anterior, a autora utiliza a flexão do pronome “nós” e se inclui como mulher negra indicando quem precisa ser atingido por esse processo de reformulação das imagens e quem é seu público-alvo. Esse aspecto é de total relevância, pois a autora muda o foco recorrente ao propor a reflexão sobre as imagens do negro pelo próprio negro para, a partir disso, com sua identidade recriada, convidar outros a conhecer quem realmente são.

O nosso lugar no mundo está intimamente ligado à maneira como nos vemos e construímos as relações sociais, culturais e políticas dentro de uma sociedade plural. Vale salientar que o processo de ocupação de lugares tem muita potência quando, para além da relação entre o eu e o outro, que não deve ser excluída, o eu também pensa na relação dele consigo mesmo. Na verdade, talvez essa seja a chave de uma virada em relação à negritude. Toda reflexão teórica deve tomar como base a complexidade de ser negro para atingir esse público específico e não com o objetivo primeiro de sempre explicar ao branco especificidades sobre o ser negro. Seria o mesmo que dar nosso direito de fala e reflexão para que outros façam em nosso lugar.

1.1. O antes e o agora

“O abolicionismo não foi um projeto das elites,
mas resultado da primeira união dos excluídos brasileiros
em torno de um ideal”
(Maria Helena Pereira Toledo Machado).

A afirmativa que sustenta ser a literatura um espelho de seu tempo prevê, implicitamente, algumas das formas em que a literatura toca a sociedade ou encontra sua

função, que pode ser: registrar e descrever comportamentos sociais, culturais, políticos e psicológicos, a partir da expressão estética por meio da palavra. Esse pensamento da “expressão estética por meio da palavra” se funda na *Poética*, de Aristóteles, e não compreende o total do que queremos dizer quando falamos em literatura. Afinal, o que compreenderia o total da literatura se esse é um conceito em constante mutação?

Jacques Derrida (1930) se propôs a responder perguntas sobre a literatura em uma entrevista com Derek Attridge. A entrevista, posteriormente transformada em livro, foi registrada com o tema *Essa estranha instituição chamada literatura*. Destaca-se, aqui, o trecho em que Derrida afirma ser a literatura uma instituição:

[...] que consiste em **transgredir e transformar**, portanto em produzir, sua lei constitucional; ou melhor, em produzir formas discursivas, “obras” e “eventos” nos quais a própria possibilidade de uma constituição fundamental é pelo menos “ficcionalmente” contestada, traída, desconstruída, apresentada em sua própria precariedade (DERRIDA, 1930, p. 113-114, grifo meu).

Essa afirmação acrescenta sentido à máxima exposta anteriormente quando compreende a literatura como parte constitutiva das (des)construções sociais, não apenas refletindo sobre o que acontece, mas sendo agente gerador de novos espaços, reflexões, acontecimentos e mudanças, agindo, assim, sobre a sociedade. Em confluência com os pensamentos de Derrida, é possível visualizar e problematizar a incompreensão e, ao mesmo tempo, proximidade da literatura em seus diversos conceitos e contextos.

Compreendendo os diversos momentos da literatura, vale citar a autora Leila Perrone-Moisés, que, em *Mutações da literatura no século XXI*, faz um panorama resumido sobre alguns momentos da literatura no Brasil. Dentre os contextos abordados por ela, destaco o seguinte:

A globalização e a circulação mais rápidas dos grupos humanos e das informações abriram os olhos dos pensadores para **o abuso universalista das culturas ocidentais hegemônicas, que tinham usado, até então, as palavras “homem”, “cultura” e “arte” de modo logocêntrico**. Os estudos literários perderam então sua frágil especificidade, baseada em valores considerados etnocêntricos, e as obras passaram a ser avaliadas e estudadas em função de seus **temas**. Os movimentos sociais e geopolíticos, difundidos e apoiados nos meios de comunicação de massa, levaram **à valorização de obras dedicadas a causas específicas de grupos anteriormente menosprezados: mulheres, negros, colonizados, homossexuais** etc. (PERONE-MOISÉS, 2016, p. 10-11, grifos meus).

O livro e o trecho acima citados correspondem ao período contemporâneo e revelam uma visão atual, com indicações conservadoras, mas cabe citá-lo aqui, sobretudo para dizer que a valorização de obras que abordam as temáticas que são de interesse de grupos menosprezados, deve ser bem-vinda ao cenário literário. Em contrapartida, não podemos ver a literatura como ‘reboque de’, ou apenas fazer política, escrevendo. É equilibrado enxergar na literatura uma instituição livre para manifestar-se sobre qualquer tema. A partir disso, reforça-se a necessidade

de uma percepção ainda mais ampla da trama que é a literatura, além de nos impulsionar para compreender e refletir contextos específicos que justificam a necessidade da valorização de obras literárias de grupos ainda menosprezados.

Pensando nisso, vale a pena refletir sobre o cenário contextual do Brasil no século XVIII, tanto sob o viés histórico, quanto literário, se é que podemos separar as duas coisas. Averiguar tal século é essencial, pois foi em meados de 1700 que se deu a publicação da obra objeto de análise dessa dissertação. A abordagem histórica proposta visa ressaltar aspectos da história do povo negro no nosso país.

Nesse Brasil, continuavam em pleno exercício as diversas formas de exploração praticadas pelos colonizadores e a extração dos bens nacionais era a engrenagem principal das relações estabelecidas aqui. Especiarias, cana-de-açúcar, café, e agora se difundia também o mercado de metais preciosos. Todo esse cenário corrobora para a disseminação e o fortalecimento da exploração da mão-de-obra escrava.

Um indicativo que confirma a alta movimentação de negros arrancados da África para o Brasil nesse momento, está no aumento populacional confirmado em alguns estados brasileiros. Essa informação é constatada pela autora Jussara Rocha Kouryh, no volume 2 da sua coleção denominada *Histórias do Brasil afroindígena*. Nesse volume, Jussara Kouryh contribui descrevendo esse momento de efervescência, afirmando que:

A descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais provocou, entre outras coisas, **um novo mercado para a mão-de-obra escrava vinda da África e a intensificação do mercado interno**. Para Minas viam escravos e gado do Nordeste, reses e mulas do Rio Grande do Sul e da Argentina. Outra consequência: O Rio de Janeiro torna-se o porto da produção mineira. **Passa de 4.000 habitantes, em 1700, para 40 mil, em 1763**, quando substitui Salvador como capital da Colônia. (KOURYH, 2008, p. 90, grifos meus)

Ao mesmo passo que a escravização ganha índices exponenciais nesse período por causa da extração do ouro, acontecem também muitos atos significativos de resistência promovidas por negros que fugiam desses espaços de exploração, passando a viver em quilombos e gerando a profusão desses sistemas no Brasil. O primeiro, mais disseminado e produtivo foi o quilombo liderado por Zumbi dos Palmares, criado em 1597.

A *Revista Povo Negro* (28), promovida pela USP, levanta a temática dos “Quilombos e revoltas escravas no Brasil”. Nessa edição, o professor João José Reis problematiza as contribuições e a complexidade que envolve a temática dos quilombos. De início, João José Reis, professor do departamento de história da UFBA afirma que:

Embora não tivessem sido as únicas formas de resistência coletiva sob a escravidão, a revolta e a formação de quilombos foram das mais importantes. A revolta se assemelha a ações coletivas comuns na história de outros grupos subalternos, mas o

quilombo foi um movimento típico dos escravos. É difícil, porém, em muitos casos, distinguir um do outro. Apesar de muitos quilombos terem se formado aos poucos, através da adesão de fugitivos individuais ou agrupados, outros tantos resultaram de fugas coletivas iniciadas em revoltas. Tal parece ter sido, por exemplo, o caso de Palmares. Ao mesmo tempo os quilombolas inúmeras vezes saíram de seus esconderijos para sublevar a escravidão de engenhos e fazendas, identificando-se perfeitamente ao que entendemos por revolta (REIS, 1996, p.15).

Levando em conta o processo de reformulações conceituais que o termo “quilombo” passa atualmente, não podemos resumi-lo a palavras como “resistência” e “fuga”, pois dentro do conceito de “quilombo contemporâneo” cabem muito mais coisas. Também não podemos desconsiderar que sim, no contexto do Brasil setecentista, os quilombos eram agentes exponenciais de fala e luta do povo negro. Faz-se, então, necessário entender que no século XVIII, “Além dessas questões mais amplas, há outras relativas ao contexto histórico mais favorável ao surgimento de quilombos e revoltas, o perfil de seus participantes e líderes, suas motivações e vocabulário” (REIS, 1996, p. 16).

Um dos aspectos que fizeram com que o período de publicação de *Viola de Lereno* fosse favorável à ampliação dessa rede de quilombos foi o fato de:

No século XVIII quilombo já ser definido como o ajuntamento de cinco ou mais negros fugidos arranchados em sítio despovoado. Essa definição mesquinha, concebida para melhor controlar as fugas, terminou por agigantar o fenômeno aos olhos de seus contemporâneos e de estudiosos posteriores. Contados a partir de cinco pessoas, o número de quilombos foi inflacionado nas correspondências oficiais. Se não figuravam como ameaça efetiva à escravidão, eles passariam a representar uma ameaça simbólica importante, povoando o pesadelo de senhores e funcionários coloniais, além de conseguir fustigar com insistência desconcertante o regime escravista (REIS, 1996, p. 18).

Contribuindo para confirmar essa noção da expansão de quilombos nesse período e coadunando com a proposta de que os quilombos eram apenas instrumento de fugas, podemos citar o fato de que esses quilombos podiam estar perto ou longe dos centros urbanos.

Outro evento, que ganhou destaque no século XVIII, foi a Revolta dos Alfiates, também conhecida por outros nomes como Conjuração Baiana ou Revolta dos Búzios. Tornou-se um momento histórico significativo, pois envolveu diversos agentes sociais subalternizados, no sentido de que fala Spivak (2010) ao abordar a ambientação do subalterno com relação ao domínio imperialista no contexto indiano. Esse momento da história do Brasil foi celebrado, em 2011, com a produção e publicação da cartilha intitulada *Heróis Negros do Brasil. Bahia: 1798, A Revolta dos Búzios*, produzida pela Fundação Pedro Calmon. O foco principal da cartilha é o reconhecimento público de homens e mulheres considerados heróis e heroínas negros(as) brasileiros(as).

Inevitavelmente, a cartilha traz considerações importantes sobre “o contexto histórico do período, biografia dos condenados e os boletins com as ideias que defenderam” (PRIMO, 2011, p. 12), além da contribuição principal do historiador e Professor Ubiratan Castro que, pelo olhar da prefaciadora, Jacira Primo, “traz análises relevantes sobre a forma como esses homens e mulheres buscaram fazer política no período colonial” (PRIMO, 2011, p. 12).

No dia 12 de agosto de 1798, foram espalhados onze cartazes em alguns locais na Bahia, dos quais só se conhece o conteúdo de dez deles. Os boletins, como também foram chamados, convidavam “o povo baiano a apoiar um projeto político que defendia uma república democrática, a abolição da escravidão, e alternativas para a crise econômica pela qual passava a Bahia em fins do século XVIII” (PRIMO, 2011, p. 11).

A inscrição de um trecho de um desses cartazes expunha os ideais e conclamava o povo baiano à luta por igualdade. O primeiro cartaz iniciava da seguinte forma: “Animai-vos Povo Bahinense que está para chegar o tempo felis da nossa Liberdade; o tempo em que todos serem irmaons; o tempo em que todos seremos iguaes: sabeí que já seguem o partido da Liberdade os seguintes [...]”. Interessante pensar que já encontramos aqui o sonho ou a ilusão da igualdade racial tão pregada no Brasil até os dias atuais. Após esse trecho estava exposta a lista das pessoas que tinham acolhido tais ideais.

Esses cartazes foram apreendidos com o tempo, assim como suas cópias. É justamente nesse momento crítico na tentativa de apagamento histórico, que a literatura desenvolve um papel importante. De acordo com Professor Ubiratan Castro, os homens e as mulheres que lideravam o movimento, apesar de terem seu manifesto recolhido, memorizavam em versos os ideais da revolta. Segundo o historiador, dois homens se destacaram nesse sentido:

[...] o soldado **Lucas Dantas de Amorim Torres** encontrava forças para repetir de cor, perante os seus algozes, o poema que “insinuava bem o partido da liberdade”. Também, aos quatro dias do mês de outubro de 1798, o jovem **Manoel Faustino dos Santos Lira** recitava o mesmo, perante os seus acusadores (ARAÚJO, 2011, p. 37)

Apresento abaixo, na grafia da época, um trecho desse poema (constante em ARAÚJO, 2011, p. 37), que era oralizado no intuito de manter vivo o ideal pelo qual esses homens protestavam:

Igualdade, e liberdade,
No Sacrário da razão,
Ao lado da sã justiça
Preenchem o meu coração.

Décimas

Se a causa mortis dos entes
Tem as mesmas sensações

Mesmos organos, e precizoens
 Dados a todos os viventes,
 Se a qualquer suficientes
 Meios da necessidade,
 Remir deo com equidade;
 Logo são imprescritíveis
 E de Deus Leys infallíveis
 Igualdade, e liberdade

Essas manifestações da literatura evidenciam uma tradição oral, e ela está sendo utilizada como um recurso para dar continuidade à revolta. Ao realizar tal manifestação, expandem-se as possibilidades de interação com o público não letrado; torna-se audível (possível) o que a letra escrita calou ou apagou, além de termos a valorização da criatividade verbal oriunda da África, a qual, durante tanto tempo, não foi tida como uma produção relevante e estava “fora do campo de percepção” de muitos que enxergam a escrita como única possibilidade (MARTINS, 2003, p. 64). Leda Maria Martins (2003, p.67), citando Pierre Nora, diz que “os repertórios orais e corporais são ambientes de memória”. Aproveitando o que se depreende desses pensamentos, podemos entender a literatura de tradição oral (oralitura) como um lugar (*lieux de mémoire*) e ambiente de memória (*milieux de mémoire*) ao mesmo tempo, conforme afirma a pesquisadora Leda Maria Martins (2003, p. 67) retomando o historiador francês.

O termo oralitura foi usado inicialmente por negros antilhanos do Haiti no intuito de promover uma literatura predominantemente oral. Segundo Zilá Bernd, dois aspectos fundamentais para a caracterização da literatura antilhana são justamente “a tradição oral e o *créole*, língua autóctone, falada por toda população em situação familiar” (BERND, 1944, p. 31). Para exemplificar essa manifestação da oralidade, Bernd utiliza o poeta León Laleau (1915) e apresenta seu poema denominado “Traição”. Seja pela força representativa do poema ou para contextualizar o leitor, exponho-o a seguir:

(Este coração obsedante, que não corresponde
 À minha linguagem nem a meus costumes
 E que é atormentado
 Por sentimentos de empréstimos e por costumes
 Da Europa, você compreende este sofrimento
 E este desespero inigualáveis
 De aprisionar com palavras da França
 Este coração que veio do Senegal?)
 (BERND, 1944, p. 32)

Nesse exemplo, vê-se a inquietação do autor por ter que negociar a oralidade expressa entre o haitiano e o francês. O poema é originalmente escrito em francês, mas Zilá Bernd menciona a profusão de muitos outros escritos em *créole* nessa mesma época. Esses escritos eram agenciados por estudiosos que acreditavam que a escrita haitiana não precisava ser

expressa por meio da língua francesa para ser reconhecida pela crítica. A perspectiva da oralidade é uma possibilidade de entrada para outras questões expostas no bloco a seguir.

1.2. Experimentações e classificações

Voltando ao contexto brasileiro, tanto a cultura fervente dos quilombos quanto as expressões artísticas expostas na mencionada Revolta dos Alfaiates constroem parte da identidade do nosso país, a partir das vivências construídas no Brasil colonial. Tais expressões artísticas também se consolidam na literatura brasileira desse período. No artigo *A formação da literatura brasileira: reflexos da tradição e da consolidação do nacionalismo*, Edson Santos Silva, Isabelle Maria Soares e Letícia Freire de Moraes, propõem que “as manifestações literárias presentes no período colonial brasileiro prepararam e fundamentaram o nascimento da Literatura Brasileira” (SOARES et. al., 2019, p.07).

Deve-se considerar que, embora a literatura desse momento ainda estivesse ligada às tradições e formas portuguesas, fato que se explica pela intensidade do processo de colonização, foram dados passos essenciais na direção de uma literatura de caráter nacional. De acordo com tais, algumas características, presentes nas obras do momento exposto, também presentes na obra de Domingos Caldas Barbosa, indicavam um novo momento para a literatura brasileira. Dentre essas características estão: “O sentimentalismo, a melodia, o nacionalismo, o uso da primeira pessoa” (2019, p. 7).

O poema a seguir é um dentre tantos em que “o uso da primeira pessoa” aparece. Essa é uma marca inegável na poesia Barboseana:

Eu não tenho inveja aos ricos
Por mais que tenham de seu;
Satisfeito estou contente
Com hum bem que Amor **me deu**

Se Amor premeia os escravos
Bastará que o diga **eu**;
Ninguém sabe os ricos prêmios
Que Amor em Lília **me deo**

(CALDAS BARBOSA, 1826, p. 20)

Além da marcação em primeira pessoa, a própria estrutura do poema feito em duas quadras com rimas alternadas, favorece a conotação melódica. O “sentimentalismo” exagerado também é presente em toda poesia de Caldas Barbosa, tendo em vista o lugar de destaque dado às suas emoções.

Sobre o “nacionalismo”, é possível ver Caldas Barbosa ensaiando um louvor pelo orgulho que sente de algumas qualidades do Brasil. Tais elogios não são diretamente sobre a terra, mas sobre as particularidades do que se passa nela. Vejamos esses trechos de um mesmo poema:

DOÇURA DE AMOR

Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse
Mas hum Amor Brasileiro
Eu não sei porque he mais doce.

Ah nhanhá venha escutar
Amor puro e verdadeiro.
Com preguiçosa doçura
Que he Amor de Brasileiro;

Os respeitos cá do Reino
Dão a Amor muita nobreza
Porém **tirão-lhe a doçura**
Que lhe deo a Natureza.

Se tu queres qu' eu te adore;
A' Brasil ira hei de amar-te,
Eu sou teu, e tu es minha,
Não ha mais tir-te nem guar-te.

(CALDAS BARBOSA, 1826, p. 39-41)

Percebemos aqui a exaltação da expressão de um amor que tem uma tônica nacional. Para o Lerenó, o amor representativo do Brasil é doce, puro, verdadeiro, preguiçoso. Apesar de notar a reafirmação de alguns estereótipos sobre o Brasil, nota-se uma tentativa de colocar o amor brasileiro sobre o amor português, inclusive por meio da expressão do último verso, e expressão tipicamente portuguesa que significa “sem aviso prévio”.

As manifestações e movimentos literários não estão encerrados em suas classificações de acordo com o período histórico. As escolas literárias se entrecruzam ao mesmo tempo em que se opõem, mas nunca devemos pensá-las apenas em recortes que as dividem ou encaixar determinado autor em uma delas e “condená-lo” ao título de escritor de tal época.

Expor tal consideração é importante, pois as expressões literárias que construíram Caldas Barbosa como escritor e poeta não foram homogêneas e ao mesmo tempo em que afirmo que não é indicável encaixar de modo estanque determinado autor em uma estética, penso que é necessário notar aspectos recorrentes para poder compreendê-lo dentro de determinado contexto. Nesse sentido, poderíamos considerar Caldas Barbosa, um autor do “entre-lugar”, proposto por Silviano Santiago (2000), e da intertextualidade literária, tanto no sentido da

conexão entre Brasil e Portugal quanto no diálogo que transita entre Barroco e Arcadismo. Se analisarmos na perspectiva de Silviano Santiago, que afirma que “a maior contribuição da América Latina para cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza” (SANTIAGO, 2000, p. 16) podemos, então, encontrar em Caldas Barbosa um balizador da descontinuidade da ideia de homogeneidade quando a sua própria existência humana trabalha para isso. Silviano Santiago vai afirmar que “o renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta” (SANTIAGO, 2000, p. 15). Caldas Barbosa era miscigenado e estando “entre” ocupou um espaço vazio que instigou a criação de algo novo dentro do contexto estético de sua época, que passaremos a analisar.

O lugar em que usualmente se enquadra o Arcadismo no Brasil pode ser questionado. O Arcadismo, segundo a grande crítica, não foi profícuo no Brasil, pois as expressões literárias ainda estavam presas às formas e temas ligados a Portugal. O conceito árcade surge logo após o período barroco e tem suas raízes no iluminismo. Também pode ser denominado de neoclassicismo ou setecentismo, justamente porque volta a alguns tópicos dos clássicos. As manifestações da literatura árcade acontecem por meio de obras líricas, satíricas e épicas e tem como principais nomes Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão e Basílio da Gama e dentre os tópicos trabalhados no arcadismo se destacam “*Carpe diem*”, “*Inutilia truncat*”, “*locus amoenus*” e “*Aurea mediocritas*”.

Problematizar o tema do Arcadismo se torna necessário quando autores como Domingos Caldas Barbosa, com todo lirismo e musicalidade, retomando também alguns tópicos clássicos, mas indo além dos temas portugueses, não são considerados dentro desse contexto como agentes formadores da literatura brasileira. No artigo intitulado *Além da viola: Caldas Barbosa e o cânon poético neoclássico*, Adriana de Campos Rennó afirma que nosso poeta “imprime, então, na literatura dita “oficial” de seu tempo, as marcas de uma outra tradição, mais popular, que corria paralela e marginalmente à considerada padrão” (RENNÓ, 2004, p. 250-251). Essas impressões propostas por Domingos Caldas Barbosa o colocam num lugar de criação à frente do seu próprio tempo, contribuindo, quem sabe, até mesmo para o que viria a ser o romantismo no futuro. Na verdade, não seria forçoso dizer que a literatura brasileira hoje tem a marca primordial de Caldas Barbosa.

Para acrescentar mais um aspecto importante à discussão acerca da importância do autor abordado para sua época e para um futuro, ainda é possível mencionar brevemente as imagens presentes na obra, que de certo modo revelam a construção do imaginário e da identidade do negro nesse período. Fazer análise de uma obra a partir da perspectiva do imaginário é tarefa

que impõe certa complexidade. Essa complexidade se dá, principalmente, porque “as reflexões sobre esse tema pressupõem uma abrangência integradora e interdisciplinar que incita a compreensão de fenômenos humanos e culturais sob múltiplos olhares” (CUNHA, 2015, p. 1021). Dentro de uma leitura do imaginário em certa obra ou autor pode estar contida a psicologia, o mito, o real, o irreal etc. Cruzam-se diferentes aspectos para chegarmos à criação de um possível arquétipo, que, segundo Ana Maria Lisboa de Mello, “são imagens primordiais coletivas, isto é, comuns a povos de diferentes culturas e épocas” (MELLO, 2002, p. 69).

Nesse sentido, algumas imagens são recorrentes durante toda produção de Caldas Barbosa: 1. A do escravo em contraposição à imagem do homem livre e à liberdade; 2. a imagem da prisão ou cadeia e 3. retratos de mulheres. Trechos como o que se segue são recorrentes na maior parte das modinhas e lundus:

Eu era da Natureza
Ella o Amor me vendeo;
Foi pára dar-te hum **escravo**
Aqui stá que todo he teu.
(CALDAS BARBOSA, 1826, p. 54, grifo meu)

Para caracterizar como o eu lírico se sentia dentro das relações de interesse e amor, Caldas Barbosa lançou mão, diversas vezes, da imagem do escravizado. É muito interessante notar que nesse momento tem-se ainda uma conotação negativa do ser negro. É reforçada uma condição que construiu o imaginário, inclusive do autor, que associa o eu lírico, em suas paixões, a um aspecto sofrido, preso, escravizado. Junto com a figura do escravizado na vida e no amor temos as imagens de correntes, grilhões e prisões que reafirmam a condição na qual o negro se via em relação às mulheres brancas, como no trecho a seguir, no qual o eu lírico se refere à pastora Anarda:

As grossas **tranças**
Graciosas pendem ,
E alli se **prendem**
Os corações.
Feliz aquelle
Que o Deos vendado
Tem **enlaçado**
Nessas **prizões**.
(CALDAS BARBOSA, 1826, p. 47-48, grifos meus)

Em contrapartida, o eu lírico reconhece, propaga e, às vezes, negocia o senso de liberdade colocando em jogo essa binomia entre ser livre ou ser preso.

MO T E.
Quero dizer-te
Mas **tenho medo**
De que não saibas
Guardar segredo.
GLOSA

*Tenho mil cousas
Que revelar-te
Cousas que podem
Muito agradar-te.
Quero &c.*

**O que dirias
Se tu soubesses**
Meus bens , e males.
Que não conheces.
Quero &c.

De isento e livre
Mais não me gabes
Tenho cadeias
Que tu não sabes.
Quero &c

(CALDAS BARBOSA 1826, p. 22-23, grifos meus)

Todas as imagens construídas nos indicam como o homem negro se via nesse contexto, como estavam construídas suas percepções sobre si e sobre o mundo que o circundava. Apesar de ser livre, o ideal de ser preso e de ser escravo ainda estavam vivos na memória dos “eus”. Tal fator nos indica o caráter de trânsito de polos da literatura negra produzida por Caldas Barbosa, pois ao mesmo tempo em que temos a exposição de um eu que se quer negro, temos também a exposição de um eu que se quer branco por meio da tentativa de construção de vínculos com mulheres brancas.

Frantz Fanon (2008) em seu livro “*Peles Negra, Máscaras Brancas*” desenvolve dois capítulos para refletir acerca da relação entre “a mulher de cor e o branco” e “o homem de cor e a branca”. Apesar dos capítulos dividirem a direção dessa relação e seu ponto de partida, em ambos o autor considera tanto a mulher quanto o homem de cor. Ao descrever o comportamento da mulher negra para com o branco, o autor faz uso do romance escrito por Abdoulaye Sadjí para exemplificar tais relações. Um trecho me chama bastante atenção. Fanon descreve parte do romance narrando a história de um negro que pede uma mulher “quase branca” em casamento. Considerando que o termo quase branca já é muito interessante, mais curioso ainda é o fato do negro se colocar, segundo Fanon nessa posição que revela “esse temor, essa timidez, essa humildade do negro nas relações com a branca, ou, em todo caso, com uma que seja mais branca que ele” (FANON, 2019, p. 51). Essa atitude indica uma tentativa de embranquecimento, de busca por ser ‘parte de’, manifestando um interesse em se tornar ‘um’ e todos os aspectos mencionados anteriormente tocam a literatura de Caldas Barbosa, pois ainda é possível ver essa subserviência, mesmo que não seja generalizada. Uso o termo não generalizada, pois em alguns momentos tenho a impressão de que o autor lança mão da ironia ao escrever sobre tais temas.

Já o Barroco, encontra a sua proliferação em diferentes manifestações artísticas. Diversos cosmos nebulosos, labirínticos, mistura, inclusão. Cada artista, através de seu tempo, consegue captar nuances do espírito contextual e representa a atmosfera de vivências inquietantes, dialogando com a criação complexa do partilhar um mundo conflituoso socioculturalmente dentro de uma cadeia econômica que historicamente repete sua formação imaginária sob as luzes das narrativas privilegiadas. Esse mundo conflituoso revela-se a partir da construção das imagens que perpassam vários momentos históricos e se mostram com ainda mais força no presente de modo tão caótico. Nas imagens analisadas nos dois poemas expostos anteriormente já percebemos a expressão barroca. Essa expressão barroca localizada será detalhada na seção de análise, baseando-se principalmente em Omar Calabrese (1987) e Severo Sarduy (2011).

Rosane Borges, prefaciadora do livro *Olhares negros: raça e representação* (2019), de bell hooks, vai dizer, nessa perspectiva, que “a nossa época, está sendo marcada por embates na ordem do imaginário, por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade” (hooks, 2019, p. 08). Ao usar o termo “nossa época”, Rosane se refere ao século XXI, mas aproveita para dizer que esse cenário conflituoso é perceptível em outros momentos da história. Essa discussão é importante porque a mirada é um tema caro ao barroco e neobarroco, de acordo com Rodrigo Cássio Oliveira, que afirma ser “a visualidade uma das características mais determinantes da organização da cultura barroca”. (OLIVEIRA, 2014, p. 14).

Desde os primeiros contatos com a estética barroca no ambiente europeu, as discussões perpassam o tempo como a construção de uma arte menor, de mal gosto, basicamente religiosa. Além disso, a estética barroca por muitos momentos foi atrelada a uma experiência única europeia, dentro do contexto da Contrarreforma religiosa, e ao mesmo tempo a um movimento contrário à arte Clássica.

Para além dessas divergências, teóricos como Sarduy, Calabrese e Lezama Lima transpassam a barreira dos discursos limitantes sobre o barroco e instauram percepções que estão para além de um único território, assim atravessando o continente americano. Desse modo, o barroco, para Lezama Lima (2004), é refinado ao transcender tempo e espaço. Sem prisões, o barroco aparece, nessa perspectiva, como ondas livres que sempre chegam com renovação e inovação. Ao observar o barroco em artes como pintura, literatura, teatro e cinema em suas diversidades territoriais, vemos um cenário múltiplo e muito pontual de acordo com cada contexto.

A história única transita no pensamento do ser latino-americano, e assim o olhar do colonizador se refaz ao renascer em outras facetas aprisionadoras. O neobarroco, esteticamente, nas obras de arte, expõe o poder inquietador do colonizado e transcende a provocação da prisão do ser. E nessa perspectiva, ser negro e fazer poesia, ao mesmo passo que se expõe nessa poesia costumes, culturas, ancestralidade, linguagem de pertencimento e misturas, demonstra um Brasil plural, estranho e inquietante frente à história oficial e às narrativas ficcionais que escondem essa verdade.

O caso do barroco da América Latina amplia a sua constituição, uma vez que a mistura de etnias pelo processo colonial expõe as relações fronteiriças das culturas que convivem e entrelaçam saberes ao compor um cosmo múltiplo, comprovando que a partir do entrelaçamento cultural se tem um ambiente favorável à estética barroca e neobarroca.

Para reforçar tudo o que foi dito até agora acerca da relação estabelecida entre a *Viola de Lereno* e o barroco, exponho esse trecho de “lundun de cantigas vagas”:

Amor comigo he tyranno
Mostra-me hum modo bem cru,
Tem-me mexido as entranhas
Qu' estou todo feito **angu**.

Se visse meu coração
Por força havia ter dó,
Por que o amor o tem posto
Mais mole que **quingombó**.

(CALDAS BARBOSA, 1826 p. 18, grifos meus)

Como já foi mencionado, é bem presente a temática das relações de amor, chamego e conquista na poesia de Domingos Caldas Barbosa. Nesse lundu o autor, por meio do eu lírico, expressa o seu estado atual que foi patrocinado pelo seu envolvimento com o amor. Para descrever tal condição, o poeta faz uso de duas palavras de origem africana, as quais representam dois alimentos de textura amolecida. O angu que é uma papa de milho ou de inhame que teve origem na África, assim como quingombó que é uma mistura de quiabo. O uso dessas palavras para descrever um estado além de configurar o uso intencional de uma linguagem de pertencimento, demonstra a mistura de referências presente na obra do Lereno.

Para encerrar esse bloco, é inevitável fazer um contraponto sobre as coisas que passaram e sobre os aspectos que constroem o agora. A história do Brasil, assim como as escolas literárias, geraram diversos resultados que vivenciamos no mundo atual. Esse contraponto entre o antes e o presente se dá de muitas maneiras, mas quero destacar duas. O trabalho da crítica literária é uma das formas de estabelecer essas relações quando tal atitude cumpre a função de reparar incansavelmente as coisas que foram, e nesse sentido, reparar também é produzir criativamente.

Essa dissertação é o exemplo do que acabo de dizer, pois escrevê-la é um exercício criativo de reparação. O segundo aspecto que destaco nesse esforço de estabelecer o princípio Sankofa surge de acordo com a abertura de lugar para as novas criações literárias negras, inclusive em novos gêneros.

1.3. Fortuna crítica do autor negro e o papel social da crítica literária

Como já foi mencionado no início desse capítulo, o aspecto do “lugar” é de extrema importância para essa dissertação. É a partir de um lugar específico que julgamos as coisas, as pessoas, os autores e suas obras. Tomando a literatura como o recorte de interesse maior, pode-se dizer que, ao iniciar o processo imaginativo (que é universal), por meio da criação, ou ao recepcionar um texto literário, o criador, ou crítico literário, faz uso consciente e inconsciente do seu lugar no mundo como uma lente que o permite ver a partir do repertório construído no seu reduto.

Cada ser humano tem seu lugar de fala. Todos(as) podem dizer. Todos(as) podem exercer juízo de valor. Todos(as) podem construir argumentos sólidos. Talvez, todas as declarações feitas são conhecidas por todos nós, mas cabe aqui, além dessas afirmações, perguntas mais inquietantes. Ao considerar o meu lugar de fala, posso ser ouvido? Meu juízo de valor define ou sacraliza um texto literário? Meus argumentos, estando completos e estruturados, são suficientes? Essas são perguntas muito complexas e abrangentes, justamente pelo fato de nos depararmos com respostas diferentes para lugares de ocupação distintos, e isso alcança também o exercício da crítica literária.

Em “*O Local da Cultura*” (2013, p. 285), Homi Bhabha vai dizer que, na construção do pós-moderno, o sujeito da cultura passa de “função epistemológica” (categoria que enseja reflexões e, portanto, inserido na condição de objeto) a “prática enunciativa” (isto é, um sujeito do agenciamento de seu próprio discurso sobre si mesmo, seu lugar e sua cultura) nas negociações culturais do mundo globalizado. Coadunando com o pensamento de Bhabha, Djamila Ribeiro em “*O que é lugar de fala?*” (2017), ainda podemos entender que o falar, nesse sentido, “não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p. 37).

Apesar de tão questionada, certamente a crítica literária cumpriu e cumpre uma função social muito importante. Cumpre-a quando exerce um caráter agregador, no sentido de auxiliar

no processo de interpretação de determinadas obras. Cumpre essa função também quando torna acessível ao grande público textos importantes antes desconhecidos. Ainda cumpre essa função quando é inclusiva e dá espaço para a “recriação de sentidos agregadores” por meio da “narração de matriz afro ou indígena” (HOLANDA, 2012). O professor Lourival Holanda em seu texto “*Reconsiderando a crítica literária*”, reforça um aspecto de imensurável valor para esse trabalho: a memória. Ele entende que “Desde que houve textos, houve uma possibilidade de comentário, de reapresentação, em sua transmissão”, assim como enxerga a crítica como “consustancial ao processo da memória escrita” (HOLANDA, 2012, p. 172).

Isso significa dizer que a crítica literária precisa ser revisitada com o objetivo de cumprir mais uma função: reestruturar a memória de um povo que esteja representado no texto. Mas o exercício de uma crítica predominantemente branca e feita pelas elites, desafortunadamente, manteve muitos autores negros e indígenas (dentre outros subalternizados) na sombra durante muitos anos, por não abrir mão dos discursos “que estruturam determinado imaginário social” e a partir do poder e do controle mantém grupos silenciados. (RIBEIRO, 2017, p.32).

Para acrescentar a discussão sobre a função social da crítica, o professor Peron Rios afirma em seu artigo “*A crítica triangular*” (2016) que:

No instante em que os três pilares (valorativo, pedagógico e interpretativo) estão presentes, tende a sair da sombra o entendimento de que a crítica literária guarda, no mínimo, as seguintes funções: nortear o leitor frente à pletora de **obras irrelevantes** para a ampliação do real; colaborar com o escritor na confecção de um artefato propositivo; iluminar a pluralidade semântica e pragmática que todo grande texto necessariamente acolhe (RIOS, 2016, p. 31, Grifo meu).

Ao discorrer sobre as funções da crítica literária na perspectiva triangular o professor Peron usa um termo curioso que foi grifado na citação anterior. Curioso não porque tenha sido usado equivocadamente, mas porque gera outras discussões e alguns questionamentos. Quais parâmetros enquadram uma obra no *hall* da irrelevância? A pergunta é necessária porque essa dissertação se aplica quando o autor Domingos Caldas Barbosa esteve nesse *hall* e os motivos são questionáveis.

É difícil discernir, a partir do cenário da crítica atual onde “o livro é visto apenas como produto que equilibra o mercado: demandado, ofertado” (HOLANDA, 2012, p. 173), se os avanços acerca do reconhecimento de autores negros pela crítica literária fazem parte apenas de um interesse por um tema que está “na moda” e que pode dar o que falar, ou seja, se alimenta a máquina editorial ou se é revelador de uma postura equitativa e qualitativa dessas expressões.

A moda passa e o lugar do negro único não satisfaz. O negro deseja espaço para falar de si e, ao mesmo tempo, alcançar o coletivo de maneira imaginativa. Quando utilizo o termo

“falar de si” o faço em referência ao conceito de escrevivência no sentido que o usa Conceição Evaristo, entendendo-o como a mistura entre “escrita e existência”, assim como, “a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada”, compreendendo que “a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente” (EVARISTO, 2020, p. 32).

O negro não anseia falar de si ao outro para que o outro fale sobre ele. Em seu livro *“Choosing the margin as a space of radical openness”*, bell hooks vai dizer que:

Sabemos o que é ser silenciado. Sabemos que as forças que nos silenciam, nunca querem que falemos e são diferentes das forças que dizem “fale”, conte-me sua história. Só não fale com a voz da resistência. Apenas fale daquele espaço na margem que é um sinal de privação, uma ferida, um insatisfeito anseio. Fale apenas de sua dor (HOOKS, 1989, p. 36, tradução nossa).²

A pessoa de pele preta almeja ser apreciada pela crítica, unicamente, pela qualidade e legitimidade do seu texto (voz) e não pretende desfrutar de um reconhecimento que provém de um ato de bondade ou de falsa inclusão. Se textos como os de Solano Trindade, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Caldas Barbosa, dentre outros tivessem sido apreciados pela sua qualidade estético-literária e pelo peso que seus escritos têm na construção da identidade e história do povo brasileiro, teriam transladado da sombra para consagração há mais tempo, mas infelizmente o fator da cor pesa e tudo o que vem junto com isso também, pois o texto imaginativo desenvolvido por tais autores não foge do aspecto da cor.

Recentemente foi publicado o livro *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020). O livro recebeu incentivo do Itaú Social e foi organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes com ilustrações de Goya Lopes. O livro traz discussões profícuas sobre o conceito de escrevivência proposto por Conceição Evaristo e como esse conceito dialoga com diversos temas para além da literatura e escrita de si. No primeiro capítulo, intitulado “A escrevivência e os seus subtextos” com discussões propostas pela própria Conceição Evaristo, além de outros temas relevantes, a autora fala sobre racismo estrutural e mercado editorial. Sobre esse tema, ela enfatiza:

[...] se grandes editoras e mesmo as de médio porte pretendem abarcar a diversidade do público leitor, **essas editoras precisam urgentemente diversificar o rol de escritoras e escritores oferecido ao público.** Além de **demonstrar o vasto terreno da Literatura Brasileira**, para as editoras também parece ser vantajoso, considerando a demanda de mercado: um público de novos leitores vem buscando literaturas de autoria de mulheres e homens negros, indígenas. O mesmo interesse se observa sobre a literatura de temática homoafetiva, em que a autoria ficcionaliza,

² We fear those who speak about us who do not speak to us and with us. We know what it is like to be silenced. We know that the forces that silence us because they never want us to speak differ from the forces that say speak, tell me your story. Only do not speak in the voice of resistance. Only speak from that space in the margin that is a sign of deprivation, a wound, an unfulfilled longing. Only speak your pain.

muitas vezes, a sua própria experiência. Agradecemos a publicação de nossos e de nossa veterana. O passo inicial foi dado, outras editoras poderão se interessar também na **tentativa de recuperar o tempo em que a autoria negra tinha pouquíssima possibilidade de publicação**. Chegou o nosso bom momento, achamos ótimo. Carlos Assunção está com 93 anos e Osvaldo de Camargo é um homem que deve ter passado um pouco dos 80; **foi um período de longa espera** (EVARISTO, 2020, p. 46, grifos meus?).

Ao mesmo passo em que ela celebra os avanços constatáveis, também reafirma o pensamento sugerido na proposta desse capítulo, que indica uma reparação por meio da publicação de autores que passaram por longo período de transparência nos cantos da literatura brasileira.

Ter um poema como “*Sou negro*” de Solano Trindade, por exemplo, reafirmando de modo muito mais expansivo o que Caldas Barbosa fez ainda em 1740 na cantiga intitulada “*Inda sou teu*” acerca da expressão de um eu enunciador que se quer expressamente negro, não se enquadra no gosto judicativo das elites de 1960, ano da publicação do poema, e por isso tende a ser desconsiderado. Caldas Barbosa escreveu:

Amor assim prepara
Este novo estado meu;
Quis-me escravo; terno escravo,
Desde então inda sou teu.
(CALDAS BARBOSA, 1826, p. 72)

Do mesmo modo que Caldas Barbosa iniciou, no Brasil, a exposição de um eu enunciador que se quer negro, por meio de suas cantigas e de uma linguagem que sempre refere à escravidão ou aspectos ligados a esse tema, a fim de falar sobre seus amores e amigos, Solano Trindade, nos trechos que se seguem, decidiu intencionalmente representar-se como negro. Aqui não se trata de uma literatura sobre o negro, mas uma literatura do negro sobre como ele se vê e percebe o mundo à sua volta. Essa intencionalidade é crucial para a legitimação da literatura negra no Brasil, como claramente escreveu Zilá Bernd, afirmando que “o sujeito-de-enunciação, o eu lírico ou o eu enunciador pode ser interpretado como um elemento portador de uma intencionalidade nova no âmbito da literatura brasileira” (1988, p. 50).

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs
(*O poeta do povo*, 1961, p.48)

Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação.
(*O poeta do povo*, 1961, p.48)

No sentido do que vinha sendo produzido dentro da ordem comum, o negro pretende que sua produção artística seja julgada “como impacto de linguagem que desequilibra, desestabiliza; acrescenta culturalmente” (HOLANDA, 2012, p. 173).

Mesmo tendo mencionado o cenário da crítica literária atual e autoras contemporâneas, como Conceição Evaristo, não pretendo refletir no momento sobre um autor ou obra contemporânea. Essa seção surge como um esforço de refletir acerca de como a crítica literária pode excluir erroneamente determinado autor-obra, baseando-se exclusivamente em aspectos que não são estético-literários, como: racismo, misoginia, xenofobia, transfobia, intolerância religiosa, status social, dentre outros. Todos esses aspectos citados não fogem da visão que construímos a partir do nosso lugar no mundo. Celebro o fato de que já existam “sinais de uma virada ética lenta, entre nós, com as comunidades solicitando a presença da literatura como um direito de todos” (HOLANDA, 2012, p. 172), mas entendo que, especificamente sobre a expressão de uma literatura negra, ainda não temos, de fato, uma página virada.

Para tal reflexão, analisarei a partir de agora especificamente o poeta negro Domingos Caldas Barbosa e seu livro intitulado “*Viola de Lereno*” (1760). Para além da obra e do autor, o enfoque dado a esse momento é sobre dois comentários críticos feitos acerca da obra por Bocage e Manuel Bandeira.

A obra poética de Caldas Barbosa foi um sinal das primeiras expressões de uma *literatura negra* no Brasil, no sentido de que o que tínhamos até então era uma literatura *sobre o negro*. O professor Domício Proença Filho, em seu artigo “*A trajetória do negro na literatura brasileira*”, faz um panorama sobre a produção literária negra e como tal produção era encarada nos diversos tempos que compõe a história literária do Brasil. Logo no início do artigo, ele propõe a distinção entre uma literatura que é “sobre” e outra que é “do”. O autor afirma que:

A PRESENÇA DO NEGRO na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade. Evidenciam-se, na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: **a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro** (FILHO, 2004, p. 171, grifo meu) .

Viola de Lereno é um conjunto de modinhas e lundus dedicadas a amantes e amigos. Se põe, abertamente na obra, o eu lírico, assim como o eu enunciador, autodenominando-se como negro. Tal feito já é de grande ousadia, tendo em vista o contexto da obra. Nesse momento, dizer que é negro, apesar do aspecto qualitativo da literatura, pode condenar determinado texto ao esquecimento.

Já usei algumas vezes o termo “Literatura negra”. Apesar de termos muitas vozes que trabalham no conceito dessa literatura que se quer negra, me aproprio nesse trabalho do conceito do professor Eduardo de Assis Duarte:

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – **temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público** – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua interrelação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepional são insuficientes (DUARTE, 2011, grifo meu).

Antecipo que a *Viola de Lereno*, de Caldas Barbosa, representa uma vertente da literatura negra de maneira muito explícita. Essa representação se dá pelo cruzamento dos elementos citados pelo professor Eduardo Duarte, dando legitimidade para que a obra seja considerada como negra. Tendo feito as ressalvas iniciais sobre o autor, a obra e o conceito, podemos seguir na compreensão da crítica feita por Bocage e Manuel Bandeira.

Duas críticas, duas pessoas, dois lugares de fala, dois modos de ver. O que os agencia como legítimos? Se os dois pensamentos são legítimos partindo do fato de que os enunciadores do julgamento têm um elevado status social, por que um se difundiu mais que o outro? O que isso revela sobre essa época e sobre a nossa?

Escolho expor primeiro a crítica feita por Manuel Maria Barbosa Du Bocage (1765-1805) que demonstrou durante toda sua produção um caráter polêmico e produziu ataques e sátiras contra outros poetas. Um desses ataques foi direcionado a Caldas Barbosa por meio da Epístola intitulada *Pena de Talião* que foi endereçada primordialmente ao padre José Agostinho de Macedo. Escrevendo em versos, Du Bocage diz:

Segue o que tens de cor, mas não praticas,
Serás o que não és, o que não foste,
Quando das "Musas no Almanaque" (ai triste!)
Que a par de seus irmãos morreu de traça,
Forjaste de uma freira equórea ninfa,
Jacinta de um Tritão fingiste acesa:
Chamaste grande, harmónico a Lereno,
Ao fusco trovador, que em papagaio
Converteste depois, havendo impado
Com tabernal chanfana, alarve almoço,
A expensas do coitado orangotango,
Que uma serpe engordou, cevando Elmiro,
Os teus vícios em rosto aos mais não lances,
Tu, Fúria, tu, dragão, que entornas peste,
Por sistema, por hábito, e por génio.
Os sete, que detrais, em que te agravam?
Querias par a par subir com eles,
Nas asas do louvor a ignotos climas?
(BOCAGE, 1994, p. 52. Grifo meu)

Ao pesquisar mais especificamente as retaliações que Caldas Barbosa recebeu, percebemos que a maior parte da crítica que é feita sobre o autor se dá quanto à quebra de um estilo predominante e pela linguagem informal presente em sua obra, assim como pela popularidade e pelas temáticas abordadas por ele, que em sua maioria, relatavam fatos amorosos, chamego e conquista, temas caros ao gosto popular.

Desta crítica de Bocage, o que chama atenção é que, para além da crítica dos aspectos estético-literários, ele adjectiva Caldas Barbosa de “fusco trovador” e “orangotango”. O primeiro termo indica uma contradição, como se ser um trovador harmônico não coubesse dentro de ser negro. O adjetivo fusco foi utilizado de maneira pejorativa para marcar o aspecto da cor como algo negativo. Já a segunda expressão é utilizada há muito tempo para desqualificar a imagem do indivíduo de pele negra comparando-o a um animal, em termos teóricos, acontece o processo de animalização. Esse comportamento de comparar o negro a animais acontece desde o século XV quando:

Os portugueses desembarcaram na costa africana e atingiram, antes do fim do século, o Cabo da Boa Esperança e a costa oriental. Os aventureiros de outros países europeus – franceses, ingleses, alemães, belgas, etc. – seguiram os portugueses nessa corrida e viram os povos negativamente descritos nos relatos dos antigos. Podia-se esperar mais dos novos relatos, com testemunhos oculares. Infelizmente, foi retransmitida integralmente a mesma versão. A ideia de gente sem cabeça ou com ela no peito, com chifres na testa, ou com um só olho, gente com rosto de cão faminto e coisas do gênero dominava os escritos ocidentais sobre a África nos séculos XV, XVI e XVII (MUNANGA, 2020, p.25-26).

Nesta crítica, este termo foi usado de maneira consciente a fim de atingir a identidade do povo negro pela sua cor ou pelo seu intelecto. Chama atenção também a caracterização para além de aspectos animais, beirando o fantástico.

De fato, a literatura de Caldas Barbosa não seguia os padrões literários tradicionais da época, mas não pode deixar de ser considerada como literatura por causa disso, pelo contrário. Primeiro, porque ele escreveu outros gêneros que não modinhas e lundus e segundo, porque existem muitos estudos, como os que propõe Adriana de Campos Rennó, que afirmam que a produção escrita de Caldas Barbosa não apenas foge à regra, mas mistura conteúdos neoclássicos com conteúdos populares. Percebemos assim que o olhar depreciativo de Bocage sobre o negro foi usado como um recurso crítico para silenciar a produção do autor e isso não é um aspecto viável para afirmar que Caldas Barbosa era um mau escritor.

Passando para a crítica feita por Manuel Bandeira, é possível notar uma crítica mais equilibrada, fundamentada em aspectos possíveis, não porque ele fez elogios acerca da literatura do Lereño, mas porque ele se fundamenta no texto literário. Disse ele:

Caldas Barbosa é o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso. Algumas peças de Viola de Lerno pareciam poesia popular de hoje, se não se levar em conta a correção e elegância da dicção. Sua poesia, toda ela inspirada nas formas populares, modinhas e lundus, não foi compreendida por José Veríssimo, que só viu na Viola de Lerno os “requebros da musa mulata a disfarçar a mesquinhez de inspiração e de forma.” No entanto, bastaria correr os olhos pelos poetas que o antecederam, para verificarmos logo a importância de sua contribuição à poesia brasileira. Contribuição das mais respeitáveis, seja pela graça espontânea com que este filho de português e de africana soube por em versos seus anseios e tormentos, esperanças e emoções” (BANDEIRA citado por CAMARGO, 1987, p. 29).

Manuel Bandeira funda sua crítica em aspectos literários. Usa o texto como o motivo principal da sua crítica. Além disso, não deixa de julgar a partir do gosto pessoal que está intrínseco à crítica. Posso dizer que os três pilares da crítica triangular, citados a partir de Peron Rios, estão presentes no seu posicionamento. Nesse sentido, Manuel Bandeira contribuiu para que a credibilidade da crítica não fosse comprometida, assim como a sua função social. A fuga do objeto de interesse da crítica a prejudicou em outros momentos.

Apesar de as declarações feitas por Bocage e Manuel Bandeira serem as mais difundidas, José Ramos Tinhorão em seu livro sobre Caldas Barbosa, traz outros nomes que fizeram críticas ao autor. Infelizmente, críticas fundadas no que não se sustenta. Sobre isso Tinhorão vai afirmar que

“É muito significativo, aliás, o fato de em todas as sátiras endereçadas a Caldas Barbosa que se conhecem – partidas de Bocage, **de Filinto Elysio ou de Agostinho de Macedo** – nenhuma referir-se a qualquer possível fraqueza moral do caricaturado, mas sempre a uma condição que só o preconceito étnico europeu via como defeito: a cor da pele, indicadora da ascendência africana do poeta” (TINHORÃO, 2004, p. 14).

A partir da exposição dessas duas críticas sobre o mesmo texto e autor, vale algumas reflexões: 1. O público leitor de Domingos Caldas Barbosa talvez conheça sua obra por causa da crítica feita por Manuel Bandeira; 2. O público não leitor, talvez não teve acesso à obra de Caldas Barbosa por ter acessado por meio de Bocage; 3. Em uma sociedade que desde a época de Caldas Barbosa (1740-1800) se estrutura em torno de comentários racistas, os quais tinham mais impacto do que comentários críticos fundados no texto literário, e em uma sociedade que seguia e segue projetos colonizadores, era de se esperar que a postura de Bocage fosse acolhida pelo grande público, porque, afinal de contas, nesse momento não importa o que você escreve se você é negro.

Desse modo, percebemos que o processo de marginalização de determinada obra, gerado em um comentário crítico racista, é prejudicial para uma história da literatura que deseja ser antirracista, mais justa e menos totalitária. Se a história é considerada encerrada nos processos literários europeus, ela nunca permitirá a ascensão das camadas populares. Este processo de totalitarismo histórico literário foi produzido e reproduzido durante muito tempo e

não trouxe resultados positivos para a construção da história literária sob a perspectiva do negro. A formação da história da literatura analisada apenas sob uma perspectiva, tendo uma única “razão” como correta e relevante, excluindo outros tipos de movimentos e manifestações, nunca foi ou será o modelo igualitário da história literária. Este modelo histórico atrasou a passagem de grandes artistas negros da sombra para a consagração, da margem para o prestígio.

Portanto, refletir sobre a crítica literária é também pensar sobre a noção de lugar, sobre agência, sobre poder. Além disso, quero justificar-me sobre todas as vezes que usei o termo “margem” ou “marginalidade” aqui. Uso esse termo no mesmo sentido que usou bell hooks em seu livro *“Choosing the margin as a space of radical openness”* (Escolhendo a margem como um espaço de abertura radical) dizendo que vê “a marginalidade como muito mais do que um local de privação, na verdade estava dizendo exatamente o oposto: que é também um local de possibilidade radical, um espaço de resistência”³ (hooks, 1989, p. 20). É fundamental fazer essa ressalva porque ainda é recorrente vermos a margem como um lugar de miséria, destruição, silêncio. A recorrência se dá até mesmo em trabalhos que propõem algum tipo de estudo de um objeto que está à margem. Portanto, devemos pensar em tal lugar enquanto um ambiente de perspectivas.

³ Tradução minha.

2. RECRIANDO A IDENTIDADE

2.1 Questão de identificação

O que procuramos no passado? O que tem lá que nos torna mais completos? Perguntas como essas são inquietantes e podem começar sendo respondidas com a declaração de Kabengele Munanga quando esse afirma que movimento de volta reconstrói o presente, recria a identidade partida do povo negro, “levando em conta os contextos socioculturais diferenciados” (MUNANGA, 2020, p. 11), para a reinvenção do futuro.

Diversas estratégias foram fundadas pela Europa para afirmar o que o negro não é e esconder o que esse povo realmente foi. Uma dessas estratégias é o silenciamento e ocultamento da memória. Esse “afastamento e destruição da consciência histórica” é, ao longo do tempo, reinventado para continuar o projeto de manter cada povo distante do “fio condutor que o liga ao seu passado”. (MUNANGA, 2020, p. 12).

Poderíamos dizer que falar sobre identidade é uma tendência e, de início, já podemos corrigir o termo passando a nos referir às diversas “identidades” que podem surgir com o passar do tempo. As identidades se (des) constroem e são representadas de modo muito complexo e diverso. Falar sobre esse tema é muito mais do que falar em algo com o qual nos identificamos. Envolve espaços geográficos, cultura, política, poder etc. Discutir essa temática aqui é importante, pois “essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2000, p. 8). A literatura é um espaço onde a linguagem se manifesta em seus diversos sentidos, assim como é um objeto cultural de representação. Na literatura se manifestam esses movimentos de construção e desconstrução das identidades, como também a construção e desconstrução das formas pelas quais somos representados.

Nesse capítulo, em concordância com as discussões realizadas até aqui, teremos como base o livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* organizado por Tomaz Tadeu da Silva, com capítulos de Stuart Hall e Kathryn Woodward. Na publicação, os autores trazem por meio de exemplos cotidianos de diversas culturas, uma teorização geral acerca dos ideais construídos no que diz respeito às identidades.

Uma das proposições do capítulo escrito por Kathryn Woodward, intitulado como “*Identidade e diferença: uma introdução conceitual*” toca diretamente no que estamos tratando até agora: a noção da diferença. Segundo a autora, a identidade é “relacional”, ou seja, se constrói na interação com o diferente, com o outro. Nesse sentido, também se estabelecem as

relações de poder e a partir disso o quanto desse “outro” constrói o “eu”. Em outras palavras, se desenvolve a exclusão de parte de alguma das identidades no mesmo momento em que elas se assemelham em algum aspecto. Sobre esse assunto a autora ainda vai afirmar, de modo muito assertivo, que “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças - neste caso entre grupos étnicos - são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2000, p.11). Contextualizando os “momentos particulares” dos quais a autora menciona, facilmente localizaríamos o Brasil em seu período Colonial e as relações identitárias estabelecida entre brancos e negros ou indígenas.

O processo de globalização, para além dos vislumbres de um avanço, nos fragmentou, nos despedaçou. Um dos ônus dessa proposta foi a perda de aspectos locais em troca do global; o esquecimento das construções populares e sua diversidade em detrimento de uma proposta única de representação; o apagamento das diversas vozes da história e a criação de diversos símbolos universais que roubam as possibilidades do eu particular. Esse resultado fez com que diversos estudiosos, como é o caso dos mencionados anteriormente, se dedicassem a entender quais os meios necessários para recriar, rejuntar o que foi partido. Uso a palavra “recriar”, pois esse caminho de volta como um esforço para reafirmar as diversas identidades, inevitavelmente cria algo novo, por esse motivo, o termo “recriação” atende melhor às expectativas dos resultados que podem ser gerados nesse caminho.

Dentro de uma visão não essencialista, analisar aspectos identitários vai além de propor essa análise unicamente pelo viés da diferença, e nessa perspectiva, o não essencialismo propõe uma análise das variações da identidade dentro de um mesmo grupo ao longo do tempo. Atrelando essa proposta à noção de negritude e literatura negra podemos notar como é essencial esse conceito, pois a negritude como movimento identitário, apresentou diversas variações em suas abordagens ao longo dos anos. Essa mutação se deu para atender a demandas de determinados contextos ou para adaptar-se a conceitos já superados.

Por exemplo, atualmente (séc. XXI) tem se pensado nos diversos modos de ver a negritude e de se manifestar dentro da complexidade que é ser negro. Quando se acrescenta o aspecto das religiões, então, essas reflexões ganham escopo e intensidade ainda maior. Uma pergunta atual que gera grande impacto nos apresenta tal inquietação: um cristão evangélico pode experienciar plenamente (vivenciando a integralidade) a experiência da negritude? Existe experiência de negritude sem o acolhimento das divindades e religiões de matriz africana? Ou ainda: Existem parâmetros para uma experiência de negritude sendo eu negro?

Segundo Kabengele Munanga, “o grau da consciência de negritude não é idêntico entre todos os negros” (MUNANGA, 2020), ou seja, a consciência é desenvolvida e expressa por meio de uma identidade subjetiva, que segundo o mesmo autor “é a maneira como o próprio grupo se define”. A proposta de Munanga, além de explicar a dinâmica dentro dos diversos modos de ser negro, fortalece ainda mais o argumento usado por Zilá Bernd para defender o conceito de literatura negra quando ela declara que “quando o desejo de um rótulo provém dos próprios autores, não deve ser desprezado (BERND, 1988, p. 17). Essas proposições também reafirmam a ideia de que “as identidades não são unificadas. Pode haver contradições no seu interior que têm que ser negociadas” (WOODWARD, 2000, p. 14).

Apesar de reconhecer as diferentes expressões da identidade do povo negro, Munanga defende que existem três pilares que sustentam a construção de uma identidade “ideal”, são eles: o fator psicológico, o fator linguístico e o fator histórico. O contrário extremo dessa “identidade cultural ideal” seria a fissura na relação simultânea dessa tríade e se configuraria no que costumamos chamar de “crise de identidade”. É ainda mais curioso perceber que o autor coloca esses três fatores em ordem hierárquica, estabelecendo destaque ao aspecto histórico, como se percebe na citação a seguir:

O fator histórico parece o mais importante, na medida em que constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo através do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. [...] A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações (MUNANGA, p. 12, 2020).

Essa afirmação é muito cara à dissertação, pois revela um dos principais objetivos da escrita criativa desse texto. A reparação da historiografia literária na perspectiva da literatura negra, é mais um meio de rejuntar a verdadeira história desse povo. A memória está na história.

Outros autores como Kathryn Woodward confirmam a importância e o devido destaque que deve ser dado ao fator histórico afirmando, por meio de exemplos de outras culturas que:

Uma das formas pelas quais **as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos**. Os sérvios, os bósnios e os croatas tentam reafirmar suas identidades, supostamente perdidas, buscando-as no passado, embora, ao fazê-lo, eles possam estar realmente produzindo novas identidades [...] essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise. (WOODWARD, 2000, p. 11 Grifo meu).

Após trabalhar os dois aspectos seguintes (linguísticos e psicológicos) veremos que essa busca pelo passado histórico nos recônditos da memória prevê uma crise. Uma confirmação de que um dos pilares de sustentação está sendo tocado, balançado e talvez preenchido novamente com outras substâncias.

Em segundo lugar, está, para o autor, o aspecto linguístico. No Brasil, dificilmente se ouve o uso de línguas ou dialetos africanos. Esse aspecto é parte do resultado da dominação cultural portuguesa, que além das diversas imposições feitas aos negros, impuseram também sua língua. A língua/linguagem é um instrumento de poder e identificação. Na plataforma “Buala”, Hugo Monteiro (2015), doutor em Filosofia e professor na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, escreveu um artigo denominado “*Língua, linguagem e poder: opressões na palavra*” e sobre o mesmo tema que está sendo discutido aqui, o autor afirma que:

Para quem a detém, para o detentor da palavra, **a língua é decididamente um poder. Se o poder de definir algo ou alguém é uma atribuição linguística, torna-se evidente que esse poder de definição não está equitativamente distribuído. Nem todas as pessoas têm o mesmo direito de definir e de se definirem, fruto das desigualdades sociais e simbólicas que pontuam o viver em comum.** [...] É sempre o elemento dominante, o sujeito hegemónico, aquele que detém a palavra e que pode definir e objectivar o outro. Sucede que, **no âmbito do racismo, esta assimetria é imensa, desmesurada e particularmente opressiva**, quando um discurso de poder produz conceitos prévios à pessoa, baseando-se numa menorização da diferença que anula a própria pessoa. [...] **A discriminação nasce de uma vontade de poder** e vive, actualmente, nesta conjuntura (MONTEIRO, 2015).

Em confluência com o pensamento de Kabengele Munanga, não percebo uma produtividade linguística africana expressiva que tenha resistido e que se configure para além dos rituais religiosos.

Ao longo do tempo essa linguagem, que não se expressa apenas de maneira verbal, foi se reinventando, e sobre isso Munanga vai afirmar que “nas outras categorias foram criadas outras formas de linguagem ou comunicação como estilos de cabelos, penteados e **estilos musicais** que são marcas de identidade” (grifo meu). Por fim, Kabengele Munanga ainda considera que “algumas comunidades rurais negras isoladas teriam conservado estruturas linguísticas africanas enriquecidas com vocábulos e expressões de língua portuguesa”. (MUNANGA, 2020, p.13).

Acredito que seja necessário pontuar, antes de seguir para o fator psicológico, que outras expressões da linguagem que não foram citadas por Munanga, foram criadas e identificadas já como uma tentativa proveitosa de recriação da identidade do povo negro. Apesar do registro de uma escrita imaginativa marcada pelo aspecto da memória, da cor e da classe ser um aspecto já notado em outros escritores negros e periféricos, a temática ganha mais visibilidade com a pesquisa de Lélia Gonzalez (1988) intitulada *A categoria político-cultural de amefricanidade* que tem como parte da discussão “as marcas de africanização presentes no português falado no Brasil”. Um exemplo muito expressivo vem à tona significativamente em pesquisas sobre a escrita de Carolina Maria de Jesus. A antropóloga Lélia Gonzalez vai afirmar que:

O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o *l* ou o *r*, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). **Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças**, os sistemas de crença etc. (GONZALEZ, 1988, p.70 Grifo meu).

Os grifos presentes na citação anterior foram utilizados pois os dois trechos acerca das linguagens são de extrema importância para o estudo do autor objeto dessa dissertação. O Lerenó era considerado, além de poeta, músico. Produziu uma literatura onde as notações rítmicas se destacam e favorecem a experiência da “corpoesia”. Uma literatura favorável às performances e expressões do corpo. O conceito de “corpoesia” foi acessado por meio da tese de doutorado “*CORPOESIA EM CENA: poesia e dança no espetáculo Cão Sem Plumas*” de Caroline Cavalcanti do Nascimento (2022). A autora constrói a hipótese de que “o corpo, que dança a partir de um poema, abre caminhos para ser pensado doravante um recorte teórico mais específico do que a ideia de ressignificação ou transposição de movimentos para o palco” (NASCIMENTO, 2022, p. 21). Sobre esse aspecto, encontramos no artigo intitulado “*Além da viola: Caldas Barbosa e o cânon poético neoclássico*” de Adriana de Campos Rennó a seguinte afirmativa:

Encontra-se, portanto, a confluência de um duplo estilístico, caracterizado pela convivência de atitudes contraditórias, mas complementares: a poesia e a música, a literatura escrita e a destinação vocal, a poesia culta e a recuperação de ritmos musicais de extração popular, a postura do literato elitista clássico e acadêmico mesclado à do trovador medieval que atende aos reclames do seu auditório. Ora, se é verdade que a Viola de Lerenó conjuga, em suas poesias, os elementos contraditórios anteriormente enumerados, pode-se pensar também que está sustentada pelo espírito das obras que são, por Mikhail Bakhtin, definidas como carnavalizadas. Assim, da mesma forma que se nota a presença, nos poemas do Caldas, de elementos filiados à estética preceituada pelos árcades (como, por exemplo, a recuperação dos topoi clássicos e da mitologia), nota-se também o escape a essas mesmas regras nos momentos em que lança mão de recursos estilísticos como o uso, dos versos redondilhos e de temas mais espontaneamente sentimentais e individuais. Imprime, então, na literatura dita “oficial” de seu tempo, as marcas de uma outra tradição, mais popular, que corria paralela e marginalmente à considerada padrão (RENNÓ, 2004, p. 250- 251).

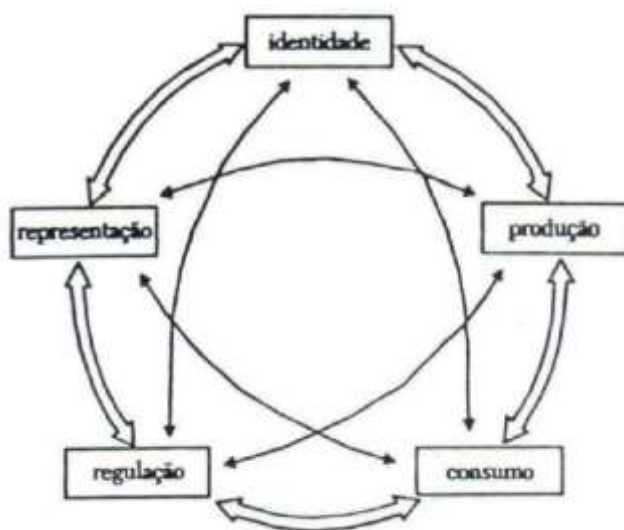
Esse aspecto fica ainda mais evidente quando a obra de Caldas Barbosa é expressa predominantemente por meio de modinhas e lundus que fazem parte da classificação dos gêneros orais. Ele foi pioneiro na recriação da identidade por meio da recriação da linguagem, contribuindo com a criação de tais gêneros musicais que irromperam de sua autoria poética.

Na ordem da hierarquia proposta por Kabengele Munanga, o aspecto psicológico vem como o fator final. Para o autor, esse fator,

“entre outros, nos leva a nos perguntar se **o temperamento do negro é diferente do temperamento do branco e se podemos considerá-lo como marca de sua identidade**. Tal diferença, se existir, deve ser aplicada a partir, notadamente, do **condicionamento histórico** do negro e de **suas estruturas sociais comunitárias**, e não com base nas diferenças biológicas como pensariam os racialistas” (MUNANGA, 2020, p. 13 Grifo meu).

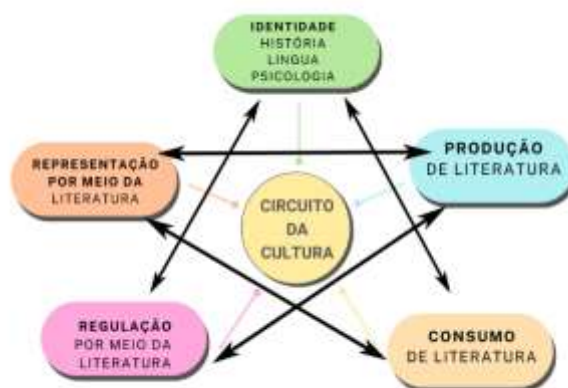
O conceito de temperamento envolve diversos aspectos ligados ao fator psicológico. O temperamento negro, nesse sentido, já foi alvo de diversos rótulos inconsistentes. Ser raivoso, preguiçoso, desonesto e voltado ao chamego são alguns desses rótulos que contribuíram para a construção de uma visão negativa sobre o negro. Interessante observar que parte da crítica literária acerca de Caldas Barbosa procura se fundamentar justamente nesses rótulos quando afirma que a poesia do Lereño só envolve os requebros e chamegos do mulato e da mulata, condicionando até a profusão literária do autor em detrimento de uma rigidez do que é a *psykhé* negra em detrimento das características de um outro.

No livro “*Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*”, Stuart Hall faz uso do gráfico que representa o circuito da cultura. O intuito desse gráfico é exemplificar as relações estabelecidas entre o aspecto da identidade e outras esferas culturais. Acompanhemos a seguir o gráfico original:



O circuito da cultura, segundo Paul de Gay et al. (1997)

Se adaptarmos o gráfico, indicando onde está a literatura enquanto objeto cultural, a partir de tudo o que já foi falado até aqui, surge algo interessante.



É de fácil observação notar que a literatura pode flutuar sobre os diversos processos que envolvem a produção cultural e que os aspectos que compõem as identidades atuais também são decisivos para a recriação dessas próprias identidades. É a identidade que regula a produção, do mesmo modo que é a identidade que nos faz consumir coisas que nos representam. Quando essa identidade está “em crise” as noções de produção, representatividade, consumo e regulação são abaladas, e assim, surge o processo de recriação da identidade.

Talvez nesse momento já se possa falar em uma crise de identidade, tendo em vista que a expressão já foi usada algumas vezes. Para Stuart Hall, para que exista uma crise de identidade algo precisa ser movido, desestruturado. Nas palavras do próprio autor vemos que:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: **as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno**, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “**crise de identidade**” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2014, p. 7).

Unindo a asserção de Hall ao que afirmou o sociólogo Kabengele Munanga, podemos entender que a literatura é agente dessa desestabilização das estruturas socioculturais e ainda mais a literatura negra quando põe em questão aspectos da identidade negra antes não expostos ou não tratados, como por exemplo, a autoafirmação e a tomada de consciência de ser negro. Uma pergunta importante seria: por que a identidade negra brasileira entrou em crise? A resposta, apesar de não ser fácil, pode ser objetiva: a identidade negra brasileira entrou em crise porque os fatores citados por Munanga (histórico, linguístico e psicológico) foram de algum modo enfraquecidos. Esse enfraquecimento se dá por diversas razões: escravização, a perda de

direitos, o silenciamento e ocultamento da cultura negra, dentre outros. Todas as razões anteriores não são justificáveis, pois estão no campo do absurdo. O absurdo não se explica ou justifica. Frantz Fanon traz considerações muito claras acerca da racionalidade e irracionalidade presente nas relações com o outro. Ao trabalhar esse tema, ele define a realidade do racismo como uma experiência traumática, afirmando:

[...] eu era odiado, detestado, desprezado, não pelo vizinho da frente ou pelo primo materno, mas por toda uma raça. Estava exposto a algo irracional. Os psicanalistas dizem que não há nada de mais traumatizante para a criança do que o contacto com o racional. Pessoalmente eu diria que, para um homem que só tem como arma a razão, não há nada de mais neurotizante do que o contato com o irracional. (FANON, 1967, p. 111).

Por esse mesmo motivo, ou seja, pela reprodução de mecanismos semelhantes que expressão a irracionalidade presente no ato racista, a recriação da identidade da negritude brasileira era e é tão urgente e os meios para isso são diversos. A literatura não está a serviço de um plano específico, mas é inegável que ela tem a capacidade de tocar, atravessar e transformar o ser humano e logo, a sociedade. Não só a literatura enquanto produção imaginativa é um recurso de recriação. O trabalho por um registro histórico da literatura também deve ser usado como recurso contra o ocultamento das produções negras no período colonial brasileiro.

Podemos, a partir disso, pensar de que maneira Domingos Caldas Barbosa contribuiu para desestabilizar e, dessa forma, recriar a identidade negra por meio de seus textos? De início, localizar o autor como um cidadão em diáspora já o torna um potencial desestabilizado e ao mesmo tempo desestabilizador, pois “o conceito de diáspora é um dos conceitos que nos permite compreender algumas dessas identidades – identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte”. (WOODWARD, 2000, p. 22). Estar disperso no mundo, por si só, dependendo da ótica de análise, pode não significar tanta coisa, mas quando essa dispersão é indicada nos textos literários como um meio para restaurar a fissura da separação de um povo e com isso recriar sua identidade, encontramos então um objeto que deve ser analisado cuidadosamente.

O conceito de crise de identidade atribuído a Stuart Hall está relacionado à sociedade moderna e pós-moderna, mas pontua o fato de que o início de uma crise de identidade pode não revelar seu ponto mais alto, mas é indispensável e define muito daquilo que virá. Podemos encontrar na obra *Viola de Lereno* de Caldas Barbosa um significativo começo que compunha o processo de recriação da identidade negra, que vale salientar, ainda não acabou. Essa crise de identidade sinalizada em meados de 1700 foi o início de uma tomada de consciência no Brasil.

2.2. Literatura, realidade, imaginação

Desenvolveu-se, ao longo do tempo, um debate, por meio de autores como Roland Barthes, Conceição Evaristo, dentre outros, sobre o quanto da vida de um autor está presente em sua obra. Um fato é que não são todas as obras literárias que contêm o caráter autobiográfico, inclusive, o autor em sua vida real, já foi colocado num lugar de não importância em relação à recepção do texto literário. O grande problema se insere quando estendemos essa proposta para todos os contextos e todas as produções. A produção literária negra é dotada de características específicas e por esse mesmo motivo deve ser analisada por uma ótica diferenciada.

De modo geral, ao colocar em análise uma literatura que se diz ser negra, devemos colocar em destaque cinco aspectos que foram propostos pelo professor Eduardo de Assis Duarte. Ele vai propor que “a partir da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – **temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público** – pode-se constatar a existência da literatura negra produzida no Brasil em sua plenitude” (DUARTE, 2011, n.p.).

A partir da proposta do professor Eduardo Duarte, gostaria de destacar o aspecto da autoria, assim como sua importância para a temática abordada e a recepção. Nesse sentido, defendo que o autor, ao trabalhar determinados temas, dependendo da sua vivência no mundo, que é construída a partir de um senso de lugar, pode atingir níveis mais ou menos profundos. Chamo aqui de “nível de verticalidade temática”.

Um autor negro, que vivência a experiência do racismo, pode escrever de maneira imaginativa sobre esse tema. Certamente, o nível de verticalidade temática que esse negro pode atingir no texto ficcional tende a ser maior do que um autor branco que nunca experienciou o trauma da experiência racista. Com isso não digo que a voz negra não possa estar presente num texto literário escrito por brancos, como é o caso de Marcelino Freire, mas reafirmo que o negro em sua expressão literária pode, por meio de suas vivências, experienciar uma profundidade temática mais expressiva do que um outro, branco, se ele decidir tal qual Caldas Barbosa, mostrar-se enquanto negro.

Todo processo imaginativo parte de um lugar no mundo, não surge suspenso ou distanciado de um contexto social, cultural e político. Esse lugar, inevitavelmente, perpassa as linhas das palavras, as notas de um som, as construções de imagens etc. A literatura, como objeto social, cultural e político, cumpre diversos papéis. Um deles é nos fazer compreender-nos melhor, nos localizando historicamente sobre determinada sociedade, inclusive sobre a que vivemos agora.

O professor Roland Walter, em seu texto *Multi-Trans-Intercultura: Literatura, Teoria Pós-Colonial e Ecocrítica*, nos traz a proposta de que “é mediante a indecisão dos tropos poéticos e discursos retóricos que somos capazes de explorar a memória e, neste processo, preencher a lacuna entre a realidade (imaginada) e o real (recalcado)” (WALTER, 2015, p. 606). Esse pensamento nos faz compreender que não podemos separar como figuras antitéticas a literatura e a realidade, assim como, não podemos tomá-las como sendo uma só coisa integralmente.

É pertinente afirmar que, dependendo do modo de inscrição dessa memória, pode-se ainda contribuir para o não acesso dos povos marginalizados às partes que compõem o todo da identidade negra e de pessoas subalternizadas em geral. Leda Martins em seu artigo *Performance da oralitura: corpo, lugar da memória* problematiza o fato de a escrita ter sido o ambiente mais recorrente para o reconhecimento da memória e isso é problemático. Leda Martins vai afirmar que “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p. 64).

Dessa forma, é válido perguntar: quem tem acesso à escrita? Se valer apenas do registro escrito significa resgatar a memória? Quem se vale do que não foi dito em outras inscrições da memória, como corpo, voz, cheiro e etc? O convite ainda está de pé. Como Leda Martins, faço desta dissertação um convite para pensar a memória em outros ambientes para além da escrita.

Faço tais considerações, pois o autor objeto de estudo da dissertação permite, instiga tais discussões quando apresenta caráter híbrido e contribui para acessibilidade e resgate da memória dos povos representados em sua poesia.

A partir da leitura e análise de alguns poemas da obra do poeta Domingos Caldas Barbosa, que serão expostas na análise, foi possível perceber esse caráter híbrido. Ele trabalhou interseccionalmente com a voz e o corpo em sua obra. Os elementos que estavam nessa encruzilhada contribuíram com a reconstrução de identidades e com o resgate de coisas que estavam flutuando. Será comprovado o caráter oral intencional, corpo se movendo em sentidos, a luta a favor da negritude e a responsabilidade com a margem na obra do autor.

bell hooks afirmou que “não é uma tarefa fácil encontrar maneiras de incluir nossas múltiplas vozes dentro dos vários textos que criamos” (hooks, 2017, p. 16) e concordo com ela, na mesma medida em que acredito que o Lereno tenha conseguido fazer tal coisa, permitindo com que todas as causas presentes em sua obra não fossem apagadas. Ao fazer essa consideração, bell hooks se referia também a aspectos que rompiam os limites da grafia. Ela fala em sons e cenas que são sinais que aqueles que não conseguem se apropriar querem apagar.

Alguns já estão percebendo a importância de registros de memória que vão além da escrita. Recentemente a Prefeitura do Recife acrescentou ao circuito de poesia (um conjunto de esculturas de escritores(as) considerados(as) relevantes nascidos no Recife ou que vieram para cidade com trechos escritos de suas produções), áudios e vídeos especiais. Esses áudios e vídeos especiais são de atores e atrizes performando as poesias que até então estavam só nas letras. Vejo essa iniciativa como uma correção e como uma busca por acessibilidade nas produções literárias.

3. ANÁLISE

3.1. O homem negro e a mulher branca: o amor não correspondido.

3.1.1. Autoimagem

O tema transversal principal na obra *Viola de Lereno* é o amor. Não há como negar que o jogo, o conflito, a idealização e a tomada de consciência que ambientam a temática são recorrentes em toda produção de Caldas Barbosa. A palavra “amor”, por si, parece indicar uma experiência subjetiva entre pessoas, sobretudo uma experiência prazerosa. É necessário também evidenciar o fato de podermos nos envolver com o amor de infinitas maneiras, mas aqui daremos atenção, até mesmo pelo que o texto literário oferece, ao amor passionai. Dentre todas as cantigas escritas pelo autor, apenas uma é direcionada a um amigo, todas as outras giram em torno das mulheres desejadas.

Existem muitos temas que cruzam o caminho do amor romântico. Se o resumirmos apenas ao sentimentalismo, não teremos tanto a dizer. Mas, se atentarmos aos diversos aspectos que giram em torno, especificamente, do amor entre raças, temos muito a refletir, questionar, problematizar e propor. É exatamente isso a que proponho agora: uma análise atenciosa e honesta acerca do tema.

Antes de iniciar a exposição do texto literário, assim como os respectivos comentários, entendo como fundamental aclarar o procedimento utilizado nesse bloco da análise. Em primeiro momento, foi realizada uma leitura contínua e crescente. Por meio dessa leitura foi factível constatar que o comportamento do eu lírico ou eu enunciador não era o mesmo ao longo da obra. Tendo observado tal fenômeno, foi elaborada outra estratégia: ambientar e recortar as seções que indicavam essas mudanças de atitude do Lereno.

Inicio a análise acerca da relação do homem negro com a mulher branca pelo modo como o homem negro se vê durante o primeiro e segundo recorte do texto. Selecionei cinco trechos que serão expostos a seguir e mostrarão o conflito existencial vivido pelo eu-lírico. Nesse contexto o negro se sente o menor, miserável, desgraçado e tudo o que possa ser associado a uma visão negativa do ser.

Trecho 1 - Sem acabar de morrer

He a minha **triste vida**
Sempre **penar, e sofrer;**
Vou morrendo a todo o instante
Sem acabar de morrer.

Prometteo-me Amor doçuras
 Contentou-se em prometter;
E me faz viver morrendo
 Sem acabar de morrer.
 (Viola de Lereño, 1798, p. 07-08)

No excerto destacado o eu-lírico se compreende em tamanha tristeza, frustração e penar que o faz ver com pesar o fato de “não acabar de morrer”. Todo esse cenário desolador é despertado pela noção de abandono que sente o Lereño em relação à pessoa amada. Em outro trecho do mesmo poema ele afirma que sofre por não poder vê-la. Está expresso aqui o constante abismo que existe entre as partes envolvidas em um flerte que nunca se concretiza e faz com que o homem negro aconselhe outros homens que, a partir da sua experiência individual com o amor, pode dizer ser negativa qualquer experiência de amar. Vimos no trecho citado e veremos nos próximos a serem analisados que ele está tão envolvido com os sistemas vigentes que “bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos desprevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores”, como disse bell hooks em seu livro *Olhares negros: raça e representação* (hooks, 2019, p. 28) que só enxerga o que construiu até agora baseando-se em seus traumas, abandonos e desamores.

Vejamos então o segundo trecho selecionado que nos faz entrar por essa noção de uma subserviência do eu lírico diante de seus desejos.

Trecho 2 – Retrato de Lucinda
Pobre Lereño
 Vê que he loucura.
 Deixa a pintura
Beija-lhe os pés
 (Viola de Lereño, 1798, p.13)

Nesse poema, o Lereño descreve a tentativa de retratar Lucinda por meio de uma pintura. Ele reconhece que não foi bem-sucedido em sua tentativa e, por isso, se adjetiva enquanto pobre, no sentido de que era um coitado. A atitude simbólica de querer beijar os pés de Lucinda revela duas possíveis situações: podemos encarar o ato enquanto um pedido de perdão por não ter conseguido representar a amada tal qual ele a vê em sua exagerada beleza; ou um ato de humilhação como um novo meio para atingir o coração da dama. Essa postura se repete em muitos outros momentos como um vale-tudo, inclusive a autoanulação para conseguir se relacionar com a mulher branca.

Trecho 3 – Chuchar no dedo
Pobre de mim
Ai coitadinho
 Fico chuchando
 No meu dedinho.
 (Viola de Lereño, 1798, p.44)

É curiosa a construção desse poema num todo porque a palavra “chuchar” dá o sentido de um pulsar repetitivo, de um voltejo constante na ausência, no prazer em si mesmo. O poema é construído por dez quadras e as oito quadras que seguem o trecho apresentado tem o coro que diz “E cá eu chucho no dedo”. Essa expressão é usada em comparação ao que se sucede com outros que se lambuzam no amor, que encontram prazer no amor. E mais uma vez fica claro como o Lereno se vê, baseando-se na autopiedade.

Frantz Fanon (2008) em seu livro, *Pele negra, máscaras brancas* reflete acerca da teoria da “neurose do abandono” baseando-se em Germaine Guex. Fanon faz uso dessa perspectiva para compartilhar da sua interpretação acerca do personagem Jean Veneuse que “é um negro de origem antilhana, vive em Bordeaux há muito tempo; e logo, é um europeu”. No entendimento do autor, Jean Veneuse “não compreende sua raça e os brancos não o compreendem.” (FANON, 2008, p. 70). De cara, o que chama atenção não é o fato de os brancos não o entenderem, mas o fato de ele não compreender a si. Não se compreender resulta para o negro em danos e repetição de comportamentos baseados em traumas. Ao citar Germaine Guex, Fanon concorda com a autora que a sistematização dessa neurose se fundamenta em três pilares: angústia, agressividade e autodepreciação. Analisando o comportamento do eu lírico em *Viola de Lereno*, constata-se inequívocos, os aspectos da angústia e autodepreciação. Observa-se nesse momento do texto que não necessariamente alguém precisa fazê-lo inferior porque o próprio Lereno o faz e dá seu consentimento. O não controle de tais sentimentos, entendendo que o sarar desse sentimento não é apenas um esforço individual, sucede o que expõe bell hooks:

com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante (hooks, 2019, p. 30).

Vejamos esse outro trecho que corresponde com nossa discussão sobre o campo de visão acerca de si afetado pelas diversas marcas impressas nas vidas negras.

Trecho 4 – O infeliz
Chamão-me ingrato
 Mente o que o diz ,
 Não o sei ser
 Nem nunca eu quiz.
Sabe o que sou?
Sou infeliz.
Negras lisonjas
 Mentiras vis,
 Não sei dizer-las
 Nem nunca eu quiz.
Sabe &c.
 (*Viola de Lereno*, 1798, p.82)

No trecho mencionado se impõe, além do que já vem sendo discutido, algo curioso: o tema da (in)gratidão. No contexto francês, Fanon vai afirmar que a maioria dos negros são vistos como ingratos. Outros negros, como é o caso do protagonista Jean Veneuse, procuram sempre retribuir os favores que recebem, justamente para não serem mais um a ser considerado enquanto tal. Caldas Barbosa foi um homem cercado de favores e isso é comprovado no livro do historiador José Ramos Tinhorão sobre ele. Segundo Tinhorão, “o pouco que se pode saber de sua vida, porém, é o suficiente para traçar dele um perfil lisonjeiro: grato até a morte a seus benfeitores nobres da família Vasconcelos e Souza, Caldas Barbosa foi sempre pessoa de trato afável e coração generoso” (TINHORÃO, 2004, p. 11).

No poema, o Lereno afirma estar sendo acusado de ser ingrato, ou seja, de não retribuir os favores recebidos. Ele sustenta não o ser, mas aceita a acusação e ele mesmo se acusa como infeliz. Interpreto que essa infelicidade é a soma do esforço feito por ele para atender às condições impostas pela sociedade da época. Negro que vive de favores não tem que ser feliz, tem que ser grato e deve reafirmar a noção de uma dívida eterna.

Nesse momento do texto também temos um contraponto do que disse Tinhorão, quando afirmou ser Caldas um homem lisonjeiro; e o que diz o próprio autor ao assegurar que não diz “negras lisonjas”. Me chama atenção o fato de o autor utilizar o termo “negras” para definir algo como negativo. Esse aspecto continua nos direcionando ao entendimento de que no recorte em análise ele não possuía uma imagem saudável de si enquanto negro. Sempre estou destacando que os comentários servem para este bloco, pois perceberemos que no decorrer da obra há uma mudança de comportamento. Por fim, vamos a este último trecho selecionado para pensar o modo como ele se enxergava.

Trecho 5 – Talvez que eu me explique

Teu triste Lereno

Desmaia, em fim morre,

Se não o socorre

Piedade d'alguem

(*Viola de Lereno*, 1798, p.109)

O fragmento citado faz parte de um grupo enorme de poemas direcionados a Nerina. O eu lírico se encontra em tal situação porque a amada é mais uma a não ser recíproca ao sentimento do Lereno. É produtivo pensar que ele vê o amor como um favor também. Um amor dado por piedade e ao mesmo tempo o amor branco que o salva da condição em que ele se vê.

Na perspectiva de Frantz Fanon e a noção da neurose do abandono, o aspecto da vivência familiar e social é decisivo sobre como o negro se comportará diante das relações e dos seus desejos. Uma experiência marcante da sensação de abandono é a morte dos pais. Pouco se sabe acerca da vida e da morte da mãe de Caldas Barbosa, mas o que se sabe por meio do

historiador José Ramos Tinhorão é que o seu pai morreu no Brasil em 1764, quando o autor de *Viola de Lerenó* tinha 24 anos. Estando ele em Portugal e dependendo da ajuda e da influência de seu pai, passa conviver com a ausência total de recursos e “a viver errante, ao sabor dos convites para exhibir seu talento poético-musical” (TINHORÃO, 2004, p. 43). Todos os olhares construídos nesse trecho da análise apontam para a compreensão sobre quais fatores, além do decisivo aspecto da cor da pele, contribuíram para a estruturação da postura vida-poética de Domingos Caldas Barbosa.

Por fim, é importante refletir que enquanto pesquisadores contemporâneos, estamos de certo modo distantes do núcleo que culmina os comportamentos expostos pelo eu lírico ou eu enunciador. Devemos, portanto, tomar uma postura de não culpabilizar o autor por construir as histórias com o tanto desse drama exposto pelo Lerenó, pois segundo bell hooks, “para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha” (hooks, 2019, p. 29).

3.1.2. Retratos e idealização da mulher branca

Em *Viola de Lerenó* não existe menção à mulher negra. Todas as mulheres que aparecem nos poemas são brancas e Caldas Barbosa, por meio do eu lírico, faz questão de deixar claro ao leitor não só as características físicas, como também traços da personalidade e classe social. A obra se torna uma metáfora de uma exposição de artes plásticas onde os diversos retratos emoldurados com exagerados elogios formam a cena. Amália, Nerina, Marília, Lucinda, Lília, Anarda, Marcia e Amira são alguns dos nomes das mulheres que o Lerenó procura descrever. O eu lírico tem na mulher branca o sinônimo da pureza, da etiqueta e de algum modo revelação da divindade. Para confirmar esse momento do Caldas Barbosa mais idealizador, colhi seis trechos que julguei importantes para discutir esse novo comportamento do autor.

Trecho 1 – Retrato de Lucinda

Quero Lucinda
Bem retratar-te.
 Se acaso a arte
Tanto puder.
Finos cabellos
Em trança grossa.
 Temo que possa
 Pintalos bem.
Dos lindos olhos
A luz tão viva,
Côr expressiva
 Nunca eu darei.
Não tens nas faces
Jasmins e rosa,

**Côr mais graciosa
Nas faces tens.**
(*Viola de Lereño*, 1798, p.11)

A estima que o eu-lírico desenvolve pela amada é tão alta que ele põe em dúvida, de acordo como a vê, a capacidade que a arte tem de imitar a vida. A beleza de Lucinda transcende o que é possível de ser retratado. Entendo que com isso a dama recebe o status de um deus ou a representação fiel de quem Deus é. O Lereño continua descrevendo a fibra capilar da amada, os olhos possivelmente azuis e a face que carrega uma cor que põe a mulher num nível ainda maior. Ainda nesse poema, já na penúltima quadra, o autor reafirma que foi um ato de loucura a tentativa de retratar Lucinda e encerra o poema tomando a decisão de tentar beijar-lhes os pés. Essa atitude indica a instauração clara da hierarquia, assim como um ato de humilhação ao ser sublime. Vejamos o segundo trecho que coaduna e acrescenta à discussão.

Trecho 2 – Retrato da minha amada
Amor nos fios
Da loura trança
Quanto alcança
Vai enlaçar.
Mais prezo qu' eu
Ninguém está.
(*Viola de Lereño*, 1798, p.14)

O nome dessa amada não é revelado aqui. O eu lírico afirma que ninguém a deve conhecer. Quando leio esse ocultamento, penso que ele pode ser interpretado sob a noção de sonho. Ele tem o desejo tão latente de ter uma branca para si que usa a inventividade para não parecer tão só, usando a justificativa de que ninguém precisa saber. Se ninguém souber, tampouco poderá desconfiar de que se trata de um devaneio gerado em um desejo intenso. Uma outra interpretação possível é que o flerte tenha acontecido sem se concretizar, e ele escolheu o silêncio para preservar a imagem da mulher branca que sofreria severas consequências sociais por está participando, mesmo que não fosse ativamente desse jogo.

Mais uma vez temos o cabelo loiro como uma evidência nessas descrições e agora o cabelo loiro também é um instrumento de prisão. Isso é muito simbólico! Vejo uma metáfora da realidade no que se refere ao contexto da obra. Brancos prenderam negros e os exploraram enquanto escravos. A própria mãe de Caldas era uma escrava angolana. Entendo que ele compreendia claramente os sentidos do processo de escravização do povo negro. Agora nós temos uma prisão amorosa representada pela trança enquanto corrente que prende um negro necessitado do amor branco. Sigamos para os próximos recortes.

Trecho 3 – Que mais quero eu.
Quando fita nos meus olhos
Os seus olhos côr do Ceo;

A minha alma então conhece
Que riqueza Amor me deo
(Viola de Lereño, 1798, p.21)

Temos neste ponto mais uma atitude de evidenciar as características da mulher branca. Dessa vez são os olhos azuis da dama que ganha maior destaque. O eu lírico desenvolve tão alta estima às características da tal mulher que associa sua beleza à riqueza. Interessante pontuar que nesse poema o eu lírico se autodeclara pobre, afirmando que não recebeu nada em fortuna, entretanto não inveja a ninguém, pois sente-se rico com a possibilidade de se relacionar com Lilian. Esse balanço entre ser pobre, mas alcançar o que deseja e tornar-se rico pelo contato com a mulher branca acontece também em outros momentos. Essa mulher carrega muitos ideais criados pelos contratos sociais racistas representando a fortuna e a pureza.

Além da descrição idealizada dos cabelos e olhos, ainda podemos notar dois aspectos que são retratados com recorrência nos poemas em que Caldas destaca as características da mulher branca relacionadas a virtudes que são universais, ou seja, podem pertencer a qualquer mulher. São elas a face e a voz. O segundo é um tanto curioso. Vejamos.

Trecho 4 – Retrato de Amalia
 A cor purpúria
 Das **frescas rosas**
 Nas graciosas
Faces se vê
Com viva neve
Fazem mistura
Da formosura
Esta a côr he.
(Viola de Lereño, 1798, p.37)

Ao me deparar com a palavra “neve” sendo usada para descrever a cor do rosto da mulher branca enquanto uma característica positiva, inevitavelmente, meus pensamentos são levados às diversas discussões que têm sido publicadas acerca do termo em questão. A noção cristã de pecado tem sido ilustrada pela cor preta, enquanto a santidade, também na perspectiva cristã, tem sido representada pela cor branca. Algumas representações de narrativas cristãs na atualidade têm sido ressignificadas usando algo sujo, não necessariamente preto, para representar tal fator, mas é inegável que para a sociedade em geral, o preto se estabeleceu como a cor da maldade, do que é sujo etc.

Nessa discussão um texto bíblico ganhou grande destaque. Está escrito no livro bíblico de Salmos, no capítulo 51, no versículo 7. Em um clamor por perdão o Salmista pede a Deus: “Purifica-me com hissopo, e ficarei puro; lava-me, e ficarei mais branco do que a neve”. Automaticamente pensamos no contrário do branco e no inverso de pureza, mas a bíblia em seu original não diz qual a cor ou o material dessa mancha que configura o pecado. Por exemplo, o

pecado na bíblia, em textos mais próximos do original, é representado pelo sangue. Vale deixar claro que estou fazendo uma interpretação possível e não anseio entrar no tema da defesa de uma religião.

O que é interessante refletir aqui é que as interpretações bíblicas são agenciadas por uma instituição eclesiástica que conhecemos por Igreja. Essa Igreja, em sua instituição e poderes sociais, contribuiu efetivamente com o absurdo do racismo, fazendo com que interpretações rápidas entre os opostos sujo e limpo, branco e preto em textos como esse, cristalizasse uma visão da neve pura e da sujeira preta. Caldas Barbosa viveu experiências significativas com a doutrina cristã e tinha intimidade com a temática, portanto essa visão que está presente no retrato de Amália promovido pela idealização do autor e se repete em outros excertos da obra, como o que segue, intitulado o “Retrato de Marília”.

Trecho 5 – Retrato de Marília

Também **nevada**

He a garganta.

Nenhuma tanta

Doçura tem

(*Viola de Lereño*, 1798, p.27)

A consideração quanto à voz também é regular nos poemas de Caldas. A interpretação que faço desses trechos em que o autor usa a neve como um meio para representar o trato da voz se dá em relação ao uso da norma padrão para época pelas mulheres brancas, ou ainda o tom baixo de falar presumindo uma regra de etiqueta. Nesse momento da obra, o autor que só não foi escravizado porque seu pai, justamente no intuito de salvá-lo da escravidão, deu carta de alforria à mãe ao chegar no Brasil, não percebe ou não problematizou os mandos, ordens, decisões que saíam dessas doces bocas.

Por fim, ainda é produtivo expor um último trecho que resume as lentes que o autor usava para mirar a mulher branca tão desejada.

Trecho 6 – Retrato de Anarda

As lindas faces

Ornar de alvura

A formosura

Não escolho.

Mas **côr divina**

Nellas se adora

Com' a que a aurora

Mostra no Ceo

(*Viola de Lereño*, 1798, p.48)

As mulheres expostas ao longo desse bloco ocuparam o mais alto lugar na lista de desejos do eu lírico. Essa vontade escravizadora (porque não há indícios de que tenha sido correspondido) levou-o a viver sempre à procura de ser de algum modo tocado pela outra, de se tornar parte do seu mundo. O que estamos dizendo sobre o eu lírico e o eu enunciador nesse

momento, coaduna com o excerto do início do capítulo sobre “O homem de cor e a mulher branca” proposto por Fanon e de certo modo abre uma nova seção para refletir sobre o novo momento da expressão textual de Caldas Barbosa onde ele aceita a condição simbólica de escravo. Fanon afirma:

Da parte mais negra de minha alma, através da zona sombreada, irrompe em mim este súbito desejo de ser branco.
 Mas [...] quem pode propiciar isso, senão a branca? Ao me amar, ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco.
 Sou um branco.
 Seu amor me franqueia o ilustre corredor que leva à pregnancy plena...
 Desposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca.
 Nestes seios brancos que minhas ubíquas mãos acariciam, são a civilização e a dignidade brancas que faço minhas (FANON, 2008, p. 58).

Surgiu no eu lírico da *Viola de Lereno* esse imprevisto e causticante desejo pela mulher branca. Vontade essa que gera diversos conflitos e não é compreendida completamente pelo motivo de sua subjetividade. Tudo o que o Lereno, que se considerou triste, desafortunado, miserável e desgraçado quer é uma vida mais estável e segura. Essa vida existe e está com as brancas. Só o contato direto com esse mundo por meio do amor romântico, sensual, sexual poderia dar a ele uma vida branca. Incrivelmente Fanon consegue traduzir, tantos anos depois a imagem dos que os seios brancos representam para o negro no ambiente da obra. Os seios descritos com tanta propriedade por Caldas Barbosa que nessa altura ainda não entendia bem o que sentia sobre os tais.

Retrato de Amira

Eu nao sei o que vejo no seio
 Quando elle respira mover-se e bolir,
 He simpático o seu movimento
 Que faz os desejos aos olhos subir.
 (*Viola de Lereno*, 1798, p. 215)

A vontade do Lereno nesses seios é vista por Fanon como uma das maneiras de fechar um contrato de posse para ambos os lados.

3.1.3. Os eus e a construção da assunção étnica

Para iniciar esse fragmento, é fundamental retomar Conceição Evaristo quando ela estabelece que “a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente” (EVARISTO, 2020, p.32). Entendo como

impossível que determinado autor não deixe passar nada do aspecto de si nessa linha tênue entre ficção e realidade. Digo isso sem considerar a classificação de obras autobiográficas.

Arelado ao conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, retomo Zilá Bernd (1988), que traz em *Introdução à literatura negra* algumas concepções importantes para o conceito de literatura negra sobre os eus que podem aparecer no texto poético: o eu lírico, e o eu enunciador ou sujeito-de-enunciação e o sujeito vivencial. A autora discorre em poucas páginas sobre o assunto, mas em resumo, ela afirma que os três eus devem ser vistos enquanto um todo que carrega uma intencionalidade, gerando um novo cenário para a recepção da literatura, sobretudo da literatura negra (BERND, 1988, p. 50).

Ao ler a obra de Caldas Barbosa, assim como sua resumida fortuna crítica, encontrei indícios suficientes para cultivar o entendimento de que se trata de uma obra construída em torno da autorreferência e autobiografia. De início, podemos pensar no famoso poema escrito por Bocage para atacar os títulos que Caldas recebeu do padre Agostinho de Macedo. O padre chamou o autor de “sublime sonoro” e Bocage utilizou isso para se referir a Domingos Caldas Barbosa em sua crítica o chamando, ironicamente de “harmônico Lereno”. Caldas Barbosa escolheu o nome Lereno para sua identificação enquanto pastor ao ser aceito na Arcádia de Roma. Tal nome, então, deu o título da sua principal obra e é retomado em todos os versos que têm referência ao nome do autor.

Se colocarmos lado a lado a vida do poeta e a sua expressão poética, veremos por meio dos registros históricos acerca da vida do autor que existe intensa similaridade e por isso é possível confundir quando fala o autor, o eu lírico, o eu enunciador e suas variações. O estudo historiográfico de José Ramos Tinhorão também reconhece esse caráter autobiográfico em Domingos Caldas Barbosa.

Tendo feito tais considerações, passemos a expor e comentar as passagens selecionadas para argumentar sobre os eus e o reconhecimento racial expresso nas modinhas e lundus do poeta. Apresentarei, inicialmente, três trechos lado a lado, pois notei uma marcação de temporalidade importante. E após esses, serão discutidos outros dois.

Passado	Presente	Futuro
O que dirias Se tu soubesses Meus bens, e males. Que não conheces.	Trouxe o seu laço No agrado envolto Vendo-me solto Quiz-me prender.	Da mais formosa Gentil pastora. Escravo agora Fiel serei.
De isento e livre	Quiz ver cativa	(<i>Viola de Lereno</i> , 1798, p. 86)

Mais não me gabes Tenho cadeias Que tu não sabes (<i>Viola de Lereño</i>, 1798, p. 23)	Minha vontade Nem liberdade Pode soffrer. Já sou escravo, Já sou cativo. Eu como vivo Não sei dizer. (<i>Viola de Lereño</i>, 1798, p. 85)	
--	--	--

Domingos Caldas Barbosa experimentou de perto as consequências sofridas pela população negra pelo processo de escravização. Sua mãe era negra de Angola e escrava do seu pai. Mesmo tendo tido acesso à escola, por ser negro, ele destoava, sendo logo percebido enquanto uma parte desconexa no complexo das relações estabelecidas entre colonizador e colonizado. A vida de Caldas Barbosa foi experienciada no Brasil dentro da cultura e estilo de vida pretos em todos os sentidos que a palavra carrega.

Nos três poemas mencionados anteriormente, voltam a aparecer palavras que são símbolos de todo processo exploratório. As cadeias, a prisão, o sofrimento, a pessoa do próprio escravo e a noção de liberdade. Noto essa plasticidade temporal quando temos, por exemplo, o eu enunciador no primeiro poema dessa tríade provocando a amada a expressar qual seria sua reação ao descobrir “segredos” bons e ruins do seu passado. Esse passado escondido, segundo o que está exposto no texto, não era a possibilidade de ele ter sido escravizado porque, afinal, ele havia ganhado o seu direito de liberdade, mas não podemos esquecer, se ele foi isento é porque poderia ser um preso, se poderia ter sido preso é porque era negro. Interpreto, portanto, que essas cadeias que o eu enunciador afirma ter, são as cadeias que acompanham a pessoa negra enquanto um desfecho da escravidão. São cadeias simbólicas como, por exemplo, a prisão de não poder se relacionar com quem queira, de reprimir seus sentimentos, de negociar valores ancestrais. Por meio desse primeiro poema, noto justamente essa volta constante ao passado como uma problematização das cadeias que acompanham um negro, mesmo que ele seja isento e livre. Caldas Barbosa era um homem religioso e não era envolvido em relatos de crimes ou situações que manchassem seu passado, portanto temos mais um motivo que corrobora no entendimento de que essas prisões passadas estão realmente ligadas à sua cor e à exploração de todos os que tem tal cor.

No segundo poema o eu enunciador traz mais uma vez a declaração de ser um homem livre e de ter algo que vem até ele como um presente (a mulher branca), mas no final é uma prisão. Essa cadeia reprime sua vontade a tal ponto que ele nem de perto prova as menores

consequências de uma vida livre. No presente, o eu enunciador se autointitula como escravo, cativo que desaprendeu o que significa viver.

No terceiro poema o Lereno jura submissão futura à sua amada. Essa submissão é representada por ele sendo homem negro se autodenominando escravo. Apesar do pessimismo que até pode ser justificável, de representar um passado, um presente e um futuro na perspectiva da escravidão se vendo tal qual um escravo, é possível reparar uma postura de assumir textualmente sua condição.

Em alguns casos é tendencioso pensar que a assunção étnica acontece apenas quando o negro se reconhece e se expõe como tal ao abordar um tema que indique o combate, a luta, a cultura do povo negro. Esses são elementos que compõem uma tomada de consciência, mas não se encerram aí. Kabengele Munanga (2020) em seu livro *Negritude: usos e sentidos* defende que a consciência da identidade relacionada à negritude é subjetiva. Acrescento afirmando que os textos literários que indicam esse caráter de recriação do cenário da literatura brasileira devem ser analisados cuidadosamente considerando toda a subjetividade que envolve a integralidade complexa de ser negro.

Dentro do arcabouço teórico que construí e tenho construído durante as leituras que tem contribuído para a escrita dessa dissertação, vi autores como Domício Proença Filho (1997) em seu artigo *A trajetória do negro na literatura brasileira* eleger dois polos que separam a literatura “sobre o negro” e a literatura do negro”. Os aspectos que para o autor definem os dois polos são, respectivamente “a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada” (FILHO, 2004, p. 161).

O eu enunciador imaginado por Caldas Barbosa em *Viola de Lereno* sofre, sente, chora, deseja, idealiza assumido um “eu” que em toda sua subjetividade é negro. Aqui ninguém está como tradutor, porta-voz ou descritor dos seus sentimentos. Ele, tendo consciência da sua negritude particular, se põe no texto assumindo sua cor e tudo o que ela desloca. Destaco tal aspecto por não querer desconsiderar que o sofrimento por amar alguém que não o corresponde, se manifesta de um modo específico quando o amor é interracial. E ainda mais, saliento também porque mais à frente o eu enunciador irá demonstrar conhecer bem o funcionamento social que o rodeia e terá uma postura mais combativa, se compararmos com os trechos atuais, se posicionando dentro de todas as vivências que ele já trilhou com as mulheres brancas.

A seguir exponho um outro trecho interessante que desperta discussão sobre o eu enunciador que se quer negro.

Tem nahanhá certo nhónhó,
Nao temo que me desbanque,

Porque eu sou **calda de assucar**
 E elle apenas **mel do tanque**.
 (*Viola de Lerenó*, 1798, p. 18)

O tema da assunção étnica em *Viola de Lerenó* é progressivo. Primeiro temos um negro que se vê como tal, mas vive um paradoxo entre o que é e o que quer ser, exergando na mulher branca uma ponte para se tornar parte da civilização. Intitulando-se como negro, o eu enunciatador ainda não compreende seu valor, mas aos poucos e não necessariamente em ordem, o comportamento vai mudando e começa a surgir uma nova visão sobre si. O fragmento escolhido acima nos mostra pela primeira vez em toda obra o eu enunciatador se vendo de modo positivo, exaltando suas qualidades. Desconstruir a visão negativa que o autor construía sobre si e logo sobre o nós é essencial e indica um ótimo sinal sobre a compreensão que ele, enquanto negro, passa a cultivar. No poema existe, além do Lerenó, um outro homem que deseja a atenção da mulher, que agora é chamada de *nhanhá*. Fazendo um trocadilho com o próprio nome, Caldas Barbosa afirma ser calda de açúcar, colocando-o num patamar superior ao outro pretendente que é, segundo ele, apenas mel do tanque. Fica evidente que nesse trecho o autor utiliza a calda do açúcar e o mel do tanque como símbolos para pôr em discussão o aspecto da cor. O mel de açúcar é mais escuro do que o mel do tanque, que passa por um processo químico de decantação. A genialidade de Caldas se imprime quando ele coloca esse mel mais escuro, ou seja, o negro, como “o mel” de melhor qualidade.

Kabengele Munanga em *Negritude; usos e sentidos*, no capítulo sobre “A negritude e a identidade negra no Brasil atual” traz muitas considerações sobre os caminhos para a recuperação da identidade negra. Segundo Munanga, a devida recuperação deve ser um esforço de todos “os membros conscientes da sociedade”, mas “o negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver” (MUNANGA, 2020, p.18-19). Tais problemas são indicados pelo autor, e é impressionante como podemos encontrar todos os problemas e ao mesmo tempo algumas soluções na poesia de Domingos Caldas Barbosa. Munanga vai sustentar que “entre seus problemas específicos está, entre outros, a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e consequentemente sua “inferiorização” e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política etc. Percebemos, então, no trecho do poema em questão, “a recuperação dessa identidade que começa por meio da aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir atributos culturais, mentais, intelectuais, morais, psicológicos [...]” (MUNANGA, 2020, p. 19).

Vamos para análise de mais um excerto, ainda contemplando a discussão sobre a assunção étnica presente em *Viola de Lerenó*.

Desabafar

Meu coração oprimido
 Nem podia palpar,
Agora grito e dou vozes
Eu quero desabafar.
Bem parece que já basta
Tanto tempo de calar,
 Ao menos assim fallando
 Eu quero desabafar.
 (Viola de Lereño, 1798, p. 244)

Esse trecho, num nível ainda mais intenso que o anterior, direciona a interpretação da obra ao entendimento de que está acontecendo essa tomada de consciência de quem ele é, do lugar que estava ocupando até agora e do lugar que passa a ocupar quando decide dizer o que sente. Em muitas cantigas é possível notar a decisão tomada pelo eu enunciador de silenciar, de amar em silêncio. Foi produtivo na análise até agora, como já vimos, a consciência de si como negro baseada no sofrimento. A partir desse momento esse “grito” e essas “vozes” que o autor faz questão de colocar no plural para indicar o nós coletivo característico da luta negra, expressam a experiência da liberdade de dizer. O eu enunciador dá um ponto final em um aspecto negativo que tanto marcou a existência negra: o silêncio. Trago agora, para complementar a reflexão, o mesmo que disse Grada Kilomba em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* sobre a experiência do silêncio negro usando como um exemplo contrário ao silêncio o poema de Jacob Sam-La Rose. A autora concorda que o texto dele é “sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar voz, escrever e recuperar nossa história escondida” (KILOMBA, 2019, p. 29)).

Vejamos a seguir o que mais disse o eu enunciador sobre suas vivências com a mulher branca até aqui.

Segredo baldado
Que pouco importão
 Lindos **cabellos**.
 Os **olhos** bellos
 E a **cor** que tens?
Que importa hum **corpo**
Raro e perfeito,
Se tens no peito
Alma cruel?
 Fosse antes menos
 Tal formosura,
 Fosse mais pura
 A alma, e fiel.
 Huma **belleza**
Tyranna e injusta,
A' minha custa
Sei o que he.
 (Viola de Lereño, 1798, p. 112)

O título do poema já desperta o debate. A palavra “baldado” de acordo com o dicionário Priberam significa “frustrado” ou “algo que não atingiu êxito”. Ele usa a palavra para se referir aos segredos que podem ser traduzidos por sentimentos ou pensamentos que por tanto tempo ele guardou. Não tem como deixar de fazer referência à imagem icônica da mulher negra com a boca amordaçada conhecida como “A máscara de Anastácia”. Grada Kilomba também discute essa quebra de sigilo partindo das reflexões sobre a imagem citada, constatando que

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 33).

Podemos, coadunando com a escrita da autora, notar em Caldas essa quebra de silêncio. Se um dia jurou segredo, agora decidiu quebrá-lo para denunciar os abusos que sofreu nas tentativas de um relacionamento amoroso com a branca. No bloco sobre a idealização sobre a mulher branca, vimos o quanto o eu enunciator cultivava exagerada estima e elogios pelas características físicas das damas em questão. No momento textual atual, a suposta beleza dos olhos, do cabelo, do corpo, da face e da cor antes apreciadas pelo Lereno, agora são postas em dúvida. Na verdade, nota-se uma nulidade da importância de tais coisas. Esses aspectos passam a ser desconsiderados pelo autor porque ele começa a exergar a crueldade e a tirania que se aplicam no relacionamento interracial. São marcantes os dois últimos versos quando o eu enunciator diz ter percebido que as mulheres brancas em geral cultivavam e fortaleciam esse poder nas custas dele enquanto negro. Quando o Lereno diz isso nos mostra que está acontecendo uma reavaliação da sua própria imagem onde ele entende que nessas relações ele sempre foi ‘o outro’. Aparentando não admitir mais uma postura de si que o reafirme enquanto outro, fazendo com que na negociação ele perca aspectos importantes da sua identidade enquanto negro, o eu enunciator coloca um ponto final na reprodução desses mecanismos.

Vejamos mais esse poema para entender que essa tomada de consciência não era apenas sobre a relação que ele estabelecia com as mulheres, era sobretudo um novo discernimento alcançado pelo Lereno sobre a visão construída pela sociedade em torno desses relacionamentos.

Desprezo da maledicencia

Depois que eu te quero bem ,
Deo o mundo em murmurar;
Porém que lhe hei de eu fazer?

He mundo deixa fallar.

Não te enfades menina Deixa o mundo fallar

Sabes porque falla o mundo ,
 He só por nos invejar;
 Elle tem **ódio aos ditosos**,
 He mundo deixa fallar.
 [...]
 (*Viola de Lereño*, 1798, p. 89)

Aqui, o eu lírico, percebendo a movimentação social sobre mais essa tentativa de se relacionar com a mulher branca, demonstra estar consciente de como a sociedade os vê, caso a dama decida entrar nessa relação. A comunidade da época impõe seus limites ao amor. O amor tem que ser branco. Essa comunidade vê essa relação com pesar porque parece que a mulher branca está se expondo a algo que irá destruí-la. O Lereño, em contrapartida, decide não estar seguro e se expõe (agora mais consciente) a esse chamego. Está disposto a cruzar essas fronteiras e, por isso diz: é mundo, deixa falar. Contribuindo com essa perspectiva de análise bell hooks em *Olhares negros: raça e representação* vai afirmar:

E é essa disposição de cruzar as fronteiras raciais dentro do território sexual que erradica o medo de que alguém deva sempre se conformar com a norma para permanecer “seguro”. A diferença pode seduzir precisamente porque a imposição da semelhança pela cultura dominante é uma provocação aterrorizante (HOOKS, 2019, p.53).

A autora faz essa afirmação baseando-se na noção sexual no contexto dos Estados Unidos, mas ela chega a trabalhar o outro dentro da percepção sexual porque entende que “ao deslocar a noção de Outridade da raça, etnicidade, cor da pele, o corpo se revela como um lugar de contestação” (HOOKS, 2019, p. 58). Portanto enxergar esse desejo de Caldas pela mulher branca é também perceber sua coragem em tocar e ser tocado em todos os sentidos.

3.2. Estilo, gêneros, símbolos e linguagem.

Já se sabe que, apesar da importância de Domingos Caldas Barbosa para a literatura brasileira e para a reinvenção da literatura portuguesa, o autor foi minimamente estudado. De aproximadamente 8 teóricos que falam sobre o autor, dois se destacaram em seus estudos: Adriana de Campos Rennó e José Ramos Tinhorão. Ressalvo que nenhum dos dois autores analisaram Caldas Barbosa tendo como porta de entrada para acessar sua obra o conceito de literatura negra ou ainda sobre como o aspecto da cor influenciou nas escolhas de construção textual. Acredito que essa escolha desses dois autores, se não foi um equívoco, nos faz perder muita coisa que constitui o autor, pois muito do que compõe o estilo e a linguagem do Lereño tem sua justificativa em sua vivência enquanto negro, filho de africana e da camada popular da sociedade. O próprio jornalista Tinhorão vai confirmar que Caldas viveu sua infância e primeira

juventude no Rio de Janeiro onde “era portanto assim, ilustrado apenas pela vivência popular tão próxima, nesse meio, da cultura de escravos africanos e crioulos” (TINHORÃO, 2004, p.26). Portanto, todo esse bloco da análise será produzido sem desconsiderar tal aspecto.

Tendo feito tal consideração, podemos iniciar pensando sobre a relação entre o clássico e o popular em sua obra. Vale ressaltar que podemos considerar dois momentos de abordagem do conceito de popular no autor. No primeiro momento podemos vê-lo como cultura que se origina "do povo". Num segundo momento, já quando ele passou a performar em grandes salões populares, podemos associar o termo popular ao fato de ser apreciado por muitas pessoas naquele contexto. Esses dois polos convivem em *Viola de Lereño*, mas o aspecto popular se destaca mais, seja no tema, no gênero, na forma ou na escolha das palavras.

3.2.1. Tema

Com relação ao tema, gostaria de iniciar destacando os tópicos árcades presentes em Caldas Barbosa. De todas as máximas do arcadismo, duas se apresentam em sua obra: “*Inutilia truncae*” e “*Carpe diem*”. A primeira, que é, em definição simples, a ideia de retirada dos excessos barrocos (se compreendermos que a configuração barroca deve ser destacada apenas pelo exagero, o que não é verdade) e a utilização de uma linguagem que revela clareza e simplicidade, aparece em muitos poemas onde, normalmente os referentes espelham as referências. Dizer que a linguagem é simples não significa dizer que a construção poética é rasa, mas essa é uma marca da estética barboseana, a simplicidade. José Ramos Tinhorão vai confirmar que existia em Caldas Barbosa uma “simplicidade picante”.

A segunda perspectiva é a do “*Carpe diem*” que é a proposta de aproveitar os prazeres diários, pois a vida passa muito rápido e se faz necessário aproveitar cada momento enquanto ela existe. Esse aproveitamento do dia a dia acontece em momentos pontuais, mas em geral o autor tem uma abordagem muito mais pessimista dos dias e já não se sente confortável ou se sente traído pelo contexto do pastoreio árcade. Percebo um aproveitamento que não é contemplativo. O trecho a seguir mostra que já não há compatibilidade entre o eu lírico e as atividades do campo tão características desse período.

**Da chossa e do gado
Não Sei já cuidar,
De tudo esquecido
Eu vivo a chorar.**

**Os meus pobres campos
Não cuido em lavar
Sobre os seus abrolhos
Eu vivo a chorar.**

**Vai pobre regato
Meu pranto aumentar
Sobre as suas margens
Eu vivo a chorar**

Vem tempo em ti que as aves
Costumão cantar,
**Eu não as escuto
Eu vivo a chorar.**

(Viola de Lereño, 1798, p. 68)

É interessante notar o quanto o exercício da individualidade e o envolvimento com o amor tirou o Lereño do contexto em que ele estava inserido. É como se ele estivesse ali, mas não fizesse parte do lugar e da ambientação. A cabana, o gado, os campos, o abrolho, o regato, as aves e todos outros elementos que compõem a estética do arcadismo, parecem ganhar um novo significado mais medonho e triste, revelando um estado individual e interior. Um novo mundo criado pelo próprio sofrimento. Por isso, acredito nessa compassada transição estética que pode indicar uma antecipação.

Temos também em Caldas Barbosa o convite às musas, retomando aspectos clássicos.

Venhão as Musas
Venhão louvar-te,
E eternisar-te
Que he o meu fim.
(Viola de Lereño, 1798, p. 38)

O convite às Musas, assim como a exaltação das mulheres enquanto ninfas é mais um indício clássico tradicional na poesia de Caldas Barbosa. Elas são agentes de inspiração na tradição grega e em alguns momentos do texto estão sendo usadas para introduzir os poemas em que ele se sente no fim de suas forças. Em contrapartida aos temas clássicos, nada mais popular que a maneira como Caldas aborda o tema do amor negro, já mencionado anteriormente.

Por meio do que foi afirmado, temos a confirmação dessa confluência do popular e clássico na temática abordada pelo autor. Vejamos agora aspectos ligados aos gêneros trabalhados pelo Lereño.

3.2.2. Gêneros escolhidos.

É produtivo refletir sobre os dois principais acessos de Domingos Caldas Barbosa à produção literária. Para fazer tal reflexão, a pergunta mais simples é: Por que o autor escolheu modinhas e lundus como foco principal das suas produções? Colocar essa pergunta na

perspectiva da escolha, reconhecendo aspectos da história do autor, seria o mesmo que desconsiderar suas vivências. Então, cabe uma outra pergunta: Caldas Barbosa escolheu modinhas e lundus como meios principais de representação estética ou sua produção, nos limites desses dois estilos, revela seu lugar? A segunda possibilidade da pergunta tem mais evidências. Esses dois gêneros produzidos pelo Lerenó são resultado da sua herança familiar portuguesa e angolana. A modinha é um gênero de origem portuguesa que depois volta a Portugal com a cara brasileira por meio de Caldas Barbosa, já o lundu tem sua origem em Angola e além de tudo, incluía expressões corporais.

Os dois gêneros foram cultivados e difundidos inicialmente pela camada popular e indicavam aspectos da vida cotidiana desse povo. O lugar de circulação era popular; o instrumento usado para acompanhar os versos era popular; o aspecto inclusivo entre homens e mulheres era popular. O jornalista e historiador José Ramos Tinhorão sempre traz curiosidades históricas importantes acerca do autor e do seu contexto, bem como aspectos relevantes das modinhas e lundus.

Em seu livro sobre Domingos Caldas Barbosa, Tinhorão se refere aos “locais de deboche” que, segundo o jornalista, eram “pontos da cidade em que à noite se ajuntavam as prostitutas”. Elas eram “protegidas pelas sombras da fraca iluminação pública à base das fumegantes lanternas de óleo de peixe”. Além do ambiente externo, o autor também se refere às “casas de raparigas” (TINHORÃO, 2004, p.22). Ambos os espaços eram frequentados por negros e brancos, sendo a maioria do público negro. Além da proposta da prostituição, esses ambientes eram encarados como locais para se divertir. Nesse sentido, circulavam diversos gêneros artísticos, entre eles a modinha e o lundu.

Esses dois gêneros também eram cantados ou recitados por mulheres. Tinhorão traz um relato interessante de uma mulher em uma dessas noites que toma a voz para realizar uma performance de um lundu. Antes de iniciar a apresentação ela se justifica, ou seja, diz o motivo pelo qual está utilizando esse gênero. Exponho agora o trecho da fala dessa mulher, registrada por Joaquim Manuel de Macedo em seu livro *As mulheres de mantilha* e trazido por José Ramos Tinhorão em seu livro sobre Caldas:

Lundu novo!
exclamou uma linda rapariga, levantando-se e tomando a viola.
– Por que não o cravo?
– O cravo é mais nobre, pertence à chácara e baladas: o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola, que é o instrumento do povo.
– Vamos pois ao lundu (TINHORÃO, 2004, p. 23).

O cravo era a expressão artística poético-musical acompanhada por instrumentos de teclas. Segundo a mulher, essa tradição clássica não cabia para o povo. Então a viola de cordas era o melhor apoio popular para a representação desses gêneros.

É importante mencionar que esses gêneros tanto no Brasil quanto em Portugal, quando foram difundidos por Caldas Barbosa, eram considerados desrespeitosos, desonrosos para aqueles considerados “pessoas de família”. Tais gêneros se popularizaram tanto que foram considerados uma praga. Tinhorão, ao citar Teófilo Braga, afirma que “esta praga [as cantigas de amor] é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus rimances, e de versejar para mulheres”. É ainda mais curioso o trecho em que Teófilo Braga afirma ser o poeta o “mais prejudicial à educação particular e pública”. (TINHORÃO, 2004, p. 71). Interessante ainda notar que o nome da própria obra de Caldas emprega “A viola” como sendo do “Lereno”, ou seja, o autor adotou para si, desde o título da obra a conotação de um poeta popular.

3.2.3. Corpoesia como espaço de memória

Essa seção ganha esse título pois compreendo a voz, a poesia e a dança na performance do corpo. Conheci o termo em um projeto lançado recentemente com incentivo da lei Aldir Blanc chamado “Corpoesia – A cor da exclusão”. O projeto foi idealizado por Marcela Rabelo, Marlom Meirelles e Felipe França sobre a poesia do poeta Valdemilton Alfredo de França. A produção funde dança, fotografia e música para experienciar alguns poemas do livro “*Poeminflamado*” do poeta olindense a partir da perspectiva do corpo e da voz de quem performa.

Por meio da abordagem teórica presente no livro *Performance da oralitura: corpo, lugar da memória* de Leda Martins e do reconhecimento feito por Tinhorão sobre Caldas enquanto poeta-improvisador-intérprete, posso perceber que o poeta Caldas Barbosa desenvolveu o que Leda Martins entende por “gênero performático” a partir da interação entre teatro, voz, dança e ritual. A autora propõe que “o termo performance se acomoda quer no âmbito, por exemplo, do teatro ou das narrativas orais quanto escapa a uma colagem sinonímica com os termos representação e encenação já também inflacionados e saturados semanticamente” (MARTINS, 2003, p. 65).

De algum modo ainda é predominante o registro da memória por meio da expressão escrita. Faço tal afirmação sem desconsiderar os muitos esforços de reparação que têm sido feitos nos últimos anos no intuito de reconhecer o registro da memória de povos indígenas e africanos por outros meios. Leda Martins vai defender que “a textualidade dos povos africanos

e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e de modos de aprender a figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p. 64). Tais modos de figurar o real giram em torno, por exemplo, dessa literatura rítmica, compassada, oral e dançante proposta pelo Lerenó.

Os dois gêneros apresentados na seção anterior, a modinha e o lundu, são de caráter oral. A maior parte da poesia produzida por Caldas Barbosa foi planejada para ser oralizada. Devemos levar em consideração as produções não planejadas, ou seja, as cantigas de improviso. Existe registro em *Viola de Lerenó* de uma canção de improviso com treze estrofes de quatro versos, sem contar obviamente, com as inúmeras que não foram registradas em seu nome, pois existe relato histórico produzido por Sílvia Romero e encontrado no livro de José Ramos Tinhorão de que “já no século XIX, as canções de Caldas Barbosa, antes tidas como anônimas, eram repetidas por analfabetos” (TINHORÃO, 2004, p.15). Vemos, portanto, de cara, a condição inclusiva da sua poesia, atendendo ao público não letrado que era predominantemente negro e por meio dessa literatura de caráter híbrido a contribuição para acessibilidade e resgate da memória dos povos representados em sua poesia.

Carlos Nogueira e Véronique Le Dü da Silva-Semik, autores do proeminente artigo intitulado “Poesia oral tradicional e funcionalidade” trazem a seguinte contribuição:

A poesia oral constitui para o grupo cultural um campo de experimentação sobre si mesmo, possibilitando desse modo o domínio e o conhecimento do mundo. A autoridade do passado institui-se como programa do futuro e a produção poética individual ultrapassa a sua contingência na medida em que incorporar a tradição. Ao poema oral vincula-se a ideia de eterno retorno, isto é, o desejo de identidade do grupo. O emissor dá forma, através do poema declamado ou cantado, a um determinado conhecimento que o receptor, num processo de recepção que se inscreve num modelo que é reconhecimento (rede de convicções, hábitos mentais que formam a consciência do grupo), tornará também seu. (NOGUEIRA e SEMIK, 2016, p. 24)

De todo modo, os gêneros trabalhados pelo autor justificam a forma do texto literário. A maior parte da poesia barboseana está escrita em quadras, que são formas populares em quatro versos construídas, na maioria das vezes, com rimas alternadas e apresentam variações quanto às sílabas poéticas. A forma, por si, não instiga a discussão. Ver a forma dentro de um objetivo maior que a literatura oral contempla é bem mais produtivo.

O professor Paulo Castagna em seu texto “A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX” confirma, por meio dos registros históricos existentes, a origem dos gêneros afirmando que é africana. Essa é uma afirmação sustentável, mas incompleta, tendo em vista que ainda existem muitos estudos em desenvolvimento. Não dando atenção primeira aos estudos musicais e voltando nossa atenção para obra e autor, vejamos o que diz Castagna sobre Caldas Barbosa:

Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, porém não

como dança instrumental, mas já como uma modalidade de canção. Esse novo tipo de lundu, que para ser diferenciado da dança instrumental pode ser denominado lundu-canção, na verdade é um tipo de modinha que possui algumas características particulares (CASTAGNA. 2014, p.17).

Mas a evolução da moda em Portugal recebeu importante contribuição de um brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa, 1800), residente em Portugal a partir de 1770 e introdutor nos salões lisboetas de um gênero particular de canção: *a moda brasileira*. (CASTAGNA. 2014, p.2).

Por meio dessas duas citações, podemos perceber a participação ativa de um autor negro na (re)interpretação do mundo à sua volta, colocando suas marcas e identidades e recriando a memória. Caldas Barbosa recriou o lundu e, recriou a modinha por meio de suas perspectivas. Dois aspectos são importantes ressaltar: o primeiro é o fato de o lundu ser uma expressão rítmica africana e ser acolhida pela expressão da palavra do autor como um suporte. O segundo aspecto interessante é colocar o fato de ele não introduzir nessa literatura apenas os elementos que expressam sua negritude, mas também a cara do Brasil.

Dentre os muitos lundus e de toda obra do Lerenio, separei para expor o que segue, porque ele traz um aspecto muito curioso que é a interação com o público.

LUNDUM
 Eu nasci sem coração
 Sendo com elle gerado
 Porqu' inda antes de nascer
 Amor mo tinha roubado.

RESPOSTA,
 Meu bem, o meu nascimento
 Não foi como elle nasceo;
 Qu' eu nasci com coração,
 Aqui stá que todo he teu.
 (*Viola de Lerenio*, 1798, p. 52)

As respostas presentes em lundus poderiam ser recitadas ou cantadas por outro poeta e naturalmente a resposta era recitada pelo público que acompanhava a performance. Nesse sentido, os negros ouvintes presentes naquele ambiente, por meio da sua participação ativa através de danças, batuques e vozes foram agentes de construção da memória. Não à toa, muito da poesia barboseana era reproduzida por pessoas com baixo grau de letramento ainda anos depois. Leda Martins, ao falar sobre a participação do público, afirma:

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. (MARTINS, 2003, p. 67).

Não só o autor, mas o público diz muito sobre o caráter da literatura. O público, assim como sua recepção conflui para o impacto que a produção irá causar na sociedade. Que impacto

social haveria, se o público inicial de Caldas Barbosa não fosse hospitaleiro ao seus gêneros, temas, estilo, ritmo e etc? Essa identificação e participação do público indica que o “eu” expresso em Caldas também revela um “nós” coletivo. Portanto a presença de Caldas, utilizando esses gêneros evidencia a memória africana no contexto do Brasil. Por meio de uma cadeia rítmica presente no texto literário que é terreno fértil para outras expressões, o autor retoma/convoca sua ancestralidade, assim como a ancestralidade do seu povo.

3.2.4. Multilinguagem de pertencimento

A língua/linguagem é um instrumento de poder, mas não só isso. Abrir ou lançar mão de determinada língua/linguagem revela nosso senso de lugar, nossas identidades, nossa ancestralidade e memória. A ideia de pertencer, de ser parte de, poder se manifestar por meio da língua/linguagem. Para fortalecer esse argumento, trago Zilá Bernd quando ela sustenta que:

[...] a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma escritura negra vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. (BERND, 1988, p. 22).

Escolher determinada língua/linguagem para a manifestação artístico-literária na perspectiva da literatura negra indica, dentre outras coisas, não abrir mão da sua negritude e ter intencionalidade que se expressa por meio dessas escolhas.

Uso o prefixo “multi” no título desse bloco, e não apenas “linguagem de pertença” porque Caldas Barbosa se encontra em uma encruzilhada, que também chamo de entre-lugar. Nas negociações políticas, culturais com o “outro” branco feitas pelos seus ancestrais, muito da sua língua foi apagada. Além disso, a sociedade em que ele se movimenta faz uso social de uma outra língua que não a de seus pais. Essas expressões inevitavelmente transitam entre Portugal, Brasil e Angola.

Lélia Gonzalez ao propor o termo “*pretuguês*” pensou na construção da identidade brasileira por meio do uso de palavras de idiomas africanos, e além disso, o termo ganha novos significados ao pensarmos num modo de utilizar a linguagem com todas as variações da norma padrão usada pelas pessoas (em sua grande maioria) negras que vivem em comunidades e até mesmo na entonação do português.

Aqui no Brasil, o exemplo mais recente em investigações nesse sentido é o de Carolina Maria de Jesus que não abriu mão de seu modo de falar e usou toda sua inventividade dentro dessa perspectiva linguística da reafirmação de suas identidades.

Direcionando a discussão para Domingos Caldas Barbosa, foi possível perceber essa invenção literária que acolhe e expõe a linguagem dos idiomas africanos, que aponta para a memória e para o não apagamento daquilo que ficou.

Antes de seguir para exposição dos poemas que serão analisados, é oportuno mencionar o professor Eduardo de Assis Duarte quando esse discute em seu texto denominado *Por um conceito de literatura afro-brasileira* sobre o aspecto do uso da linguagem.

A literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética. Tal posição ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da “finalidade sem fim” da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. 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 de 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. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia (DUARTE, 2011, n.p.)

Essa dissertação acolhe o pensamento de Eduardo de Assis Duarte no sentido que também não encara as palavras apenas como meio para atingir o fim estético ou para caber na quantidade de sílabas poéticas propostas em um verso. As palavras, a linguagem, a língua de um poema são o que são, pois estão carregadas de uma intencionalidade. Vejamos agora esse lundu sem título que expressa uma conversa entre dois amigos.

Xarapim eu bem estava
Alegre nest' aJleluia,
Mas para fazer-me triste
Veio Amor dar-me na **cuya**

Não sabe meu Xarapim
O que amor me faz passar,
Anda por dentro de mim
De noite, e dia a ralar.

Meu Xarapim já não posso
Aturar mais tanta arenga,
O meu génio deo á casca
Metido nesta **moenga**

Amor comigo he tyranno
Mostra-me hum modo bem cru,
Tem-me mexido as entranhas
Qu' estou todo feito **angu**.

Se visse o meu coração
Por força havia ter dó,

Por que o Amor o tem posto
Mais mole que **quingombó**.

(*Viola de Lereño*, 1798, p. 17-18)

O poema exposto expressa uma conversa entre dois conhecidos, possíveis amigos de mesmo nome. Como na maioria dos poemas de Caldas Barbosa, a temática abordada é o sofrimento gerado pelo amor não correspondido. Uma conversa em um tom de informalidade que permite a expressão de uma linguagem mais cotidiana. Dentro dessa linguagem mais solta surgem a escolha de muitos termos que tem sua origem no tupi ou no dialeto Ronga de Moçambique. Das palavras que estão em destaque, a primeira para a que chamo atenção é “*Xarapim*”. No dicionário tupi-guarani, essa é uma variação da palavra “*xará*”. Essa palavra vem do “tupi-guarani *sa rara*, derivado de *se rera*, no antigo idioma indígena ‘aquele que tem meu nome’”. (XARÁ. In.: Dicio, Dicionário Ilustrado Tupi-guarani. Disponível em: dicionariotupiguarani.com.br. Acesso em: 13 de jan. de 2022). Existiam e existem tanto no português do Brasil quanto no de Portugal outras maneiras de dizer essa mesma coisa, mas o autor escolheu por utilizar essa palavra abraçadeira que carrega esse significado, mas além disso, porta também um peso de memória dos povos indígenas.

Outra palavra de origem indígena é “*cuya*” com variação na escrita para “*cuia*” no português brasileiro. O autor usa essa palavra para dizer que o amor caiu em seu pensamento, em sua cabeça. Segundo o dicionário tupi-guarani “a palavra vem do Tupi *kúia*, que é o fruto da árvore *kuieté* (cuia verdadeira). Alguns usam *cuieté* para se referir à *cuia*”. Mais uma vez temos o uso de uma palavra que está no poema trazendo algo a mais da cultura e identidade do Brasil indígena.

Já a palavra “*moenga*”, que está sendo utilizada no sentido de estar metido em confusão ou situação que se repete, tem sua origem num dialeto moçambicano e se refere a um instrumento utilizado para moer o alimento.

As duas últimas palavras em destaque usadas por Caldas são “*angu*” e “*quingombó*”. Esses são alimentos de origem africana feitos com inhame e quiabo, respectivamente. As duas comidas são usadas como tradução do estado amolecido do Lereño diante do amor. Essa falação entre amigos parece ser muito mais do que casos isolados do uso de palavras de origem africana ou indígena. Enxergo uma carga cultural muito forte, tanto pela tônica descontraída da conversa quanto pelo fato de a linguagem ser um agente ativo de resgate e recriação da cultura e identidade africanas em países diaspóricos. Vejamos mais esse trecho:

Eu tenho huma Nanhásinha
A quem tiro o meu chapéo;

He tão bella tão galante,
Parece cousa do Ceo

Ai Ceo!
Ella he minha yâyá,
O seu **moleque** sou eu.

(*Viola de Lerenó*, 1798, p. 33)

A palavra “moleque” é comum no cotidiano de algumas regiões do Brasil. Em alguns poemas, assim como no trecho exposto, o Lerenó se coloca como moleque. Essa palavra é relevante porque sua origem se encontra em Angola e está diretamente ligada aos ancestrais do autor. Segundo o dicionário etimológico “este termo chegou ao Brasil através dos escravos africanos angolanos, que chamavam os seus filhos de *mu’lekes*”. Apesar dos diversos significados negativos acrescidos ao termo com o passar do tempo, acredito que Caldas Barbosa utiliza no sentido de ser um espírito jovem e traquino. Deslocar essa palavra para o seu texto é o mesmo que deslocar para o contexto brasileiro e português parte de sua formação enquanto uma criança que carregou e carrega uma carga ancestral proveniente da Angola. Vejamos mais esse trecho:

Deixa para partir-se
A gratidão,
Que he **alfaia** que muitos
Precisarão.

(*Viola de Lerenó*, 1798, p. 143)

Essa é a estrofe final do poema intitulado “Testamento de Lerenó”. Nesse poema Caldas Barbosa vislumbra sua morte, seus desejos e seu legado. Entre suspiros, ais e sua própria memória, o autor também deixa a sua gratidão que é comparada a uma alfaia. A origem do nome e do próprio instrumento ainda são incertas, mas a maior parte das possibilidades históricas indicam o surgimento desse instrumento de percussão na África. A alfaia é ritmo, batuque, pulso, eco, conversa, dança, movimento, repetição, dinâmica. Dá o tom do maracatu, do lundu, da moda brasileira. Faz também a conversa entre o leitor de Domingos Caldas Barbosa e sua terra pátria.

Pensar nessa possibilidade de linguagem é mais do que compreender a origem das palavras. Na perspectiva da literatura negra proposta por Zilá Bernd e complementada pelo professor Eduardo de Assis Duarte, a linguagem de pertencimento é uma das cinco partes essenciais para a configuração de uma literatura que se quer negra.

3.2.5. Sobre a expressão barroca

Já foi dito aqui no bloco que desenvolve sobre experimentações e classificações, o fato de Domingos Caldas Barbosa ser um autor que escreve na ideia de intertextualidade e entrelugar. Encontram-se em suas poesias aspectos das expressões árcade, romântica e barroca. Quando se fala em barroco ou neobarroco já se inclui o arcadismo e o romantismo, por isso, esse bloco dá atenção maior à expressão barroca. O espírito barroco já foi descrito ou definido em vários níveis que vão de descrições mais simples até as mais complexas em todos os sentidos que a palavra complexa carrega. Não podemos deixar de lembrar também dos diversos equívocos cometidos quando se associa o barroco à uma expressão religiosa, de mau gosto ou exagerada. Na obra de Domingos Caldas Barbosa, podemos encontrar aspectos considerados primários para essa estética até elementos mais profundos.

Dentro dos aspectos barrocos mais elementares, está presente em Caldas Barbosa o jogo de contrastes.

MO T E.
Quero **dizer-te**
Mas **tenho medo**
De que não saibas
Guardar segredo.
GLOSA
Tenho mil cousas
Que revelar-te
Cousas que podem
Muito agradar-te.
Quero &c.

O que dirias
Se tu soubesses
Meus **bens e males**.
Que não conheces.
Quero &c.

De **isento e livre**
Mais não me gabs
Tenho **cadeias**
Que tu não sabes.
Quero &c

(*Viola de Lereño*, v. 2, 1944, p. 20-21, grifos meus)

Facilmente podemos notar, por meio dos termos grafados, a expressão desses contrastes: dizer/não dizer, bens/males, livre/preso. Em outros momentos do texto são também recorrentes essas imagens.

Omar Calabrese em sua obra *La era neobarroca* (1999) procura, como ele mesmo afirma, buscar possíveis relações entre “elementos díspares”. Nesse intento, o autor desenvolve capítulos que buscam demonstrar tais relações e como essas relações indicam o que

conhecemos como neobarroco. Alguns pares propostos por Calabrese estão presentes em Caldas Barbosa.

A primeira característica barroca presente no autor é a do limite e excesso. Calabrese vai afirmar que “O limite e o excesso parecem, neste sentido, duas categorias opostas, onde a primeira produz inovação e expansão do sistema e a segunda produz revolução ou crise do mesmo sistema”⁴ (CALABRESE, 1986, p.83). A conclusão da presença desse elemento em Caldas surge porque os gêneros escolhidos pelo autor, principalmente o lundu, passaram por transformações inovadoras. Os registros históricos encontrados em José Ramos Tinhorão nos mostram que o lundu era, inicialmente, uma dança e, por meio de Caldas, passa a ser denominado lundu-canção, justamente por serem acrescidos os versos criados pelo autor. O mesmo se passa com a modinha, quando já no contexto português, recebe o título de modinha brasileira, também proposta por Caldas ao introduzir a viola, instrumento popular, que nesse contexto acabava por ser usado no lugar de instrumentos de teclas. Muito mais que os aspectos relacionados ao gênero, Caldas Barbosa expande a estética literária de seu tempo ao incluir elementos da cultura popular em um momento que ainda se retomava o clássico. O popular aparece no ritmo, nas palavras, no modo em que os gêneros eram reproduzidos, na interação com o público.

Outro aspecto, também proposto por Calabrese acerca do barroco é o par **detalhe e fragmento**, que segundo a concepção do autor se configura da seguinte forma:

Igualmente se puede reconocer una estética de la recepción basada en el fragmento. Ésta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas. [...] En conclusión, podemos observar entonces que **detalle y fragmento**, aun tan diversos entre ellos, acaban por participar del mismo “espíritu del tiempo”, la pérdida de la totalidad (CALABRESE, 1986, p. 104-105).

A *Viola de Lerenó* é um todo descontínuo e fragmentado. O modo como o eu enunciator se expõe indica essa constatação. Ao ler cada trecho da obra é possível perceber uma expressão específica. Apesar de ter feito várias leituras do objeto de maneira contínua, notei essa fragmentação na construção dos eus presentes no poemas. Se lêssemos um dos volumes separadamente, ou ainda trechos do mesmo volume, perceberíamos diversos Lerenos, no mínimo três. Além dessa confirmação por meio da narrativa, se entendermos o autor como alguém que está no entre-lugar também reafirmamos a fragmentação.

O autor Severo Sarduy também traz em seu livro *El barroco y el neobarroco* alguns elementos ou tópicos que estão presentes nas manifestações artístico-literárias barrocas. Duas

⁴ “El **límite y el exceso** parecen, en este sentido, dos categorías opuestas, en las que la primera produce innovación o expansión del sistema la segunda revolución o crisis del mismo”

delas saltam e dialogam diretamente com a obra *Viola de Lereno*, são elas: **o espelho e o erotismo**.

A noção de espelho, indica para Sarduy um

Neobarroco del desequilibrio, **reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto**, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinita: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido.

Esse ponto é basicamente toda a obra de Caldas Barbosa, pois amor não correspondido entre raças expressa, de maneira exata, o desejo que não se pode alcançar. A sensação vivenciada na leitura de *Viola de Lereno* me faz afirmar que no decorrer da narrativa poética não se espera mais que o eu enunciador irá conquistar o objeto do seu desejo (a mulher branca). Esse parece ser um objeto perdido.

Além dos trechos que já permeiam a dissertação, trago mais esse que confirma essa característica barroca:

Pois que **o lindo original**
Meus tristes olhos não vêm,
Quero ao menos consolar-me
C' o retrato do meu bem.

Mas quem ha de retrata-la?
Quem se atreve a tanto quem?
Quem ha que possa pintar
As perfeições do meu bem.

Pinte a minha fantezia
Só a ella isso convém,
Qu' ella sempre anda occupada
Nas idéas do meu bem
(*Viola de Lereno*, v. 2, 1944, p. 169, grifos meus)

O trecho do poema “Retrato do meu bem” continua a nos apontar para o entendimento de que Caldas Barbosa sempre procurava por alguém impossível de ser alcançado em seu contexto. Ainda dentro da noção de espelho, podemos pensar que esse desejo por alguém que não se pode alcançar é, ao mesmo tempo, o desejo de encontrar a si mesmo, de se ver como existente dentro de uma sociedade que só enxerga a civilização nos brancos.

Para falar sobre erotismo em Caldas, não devemos perder de vista o entre-lugar, pois Sarduy compreende o lugar barroco dentro desse mesmo espaço. Sarduy afirma que:

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste **entre la realidad** (la obra barroca visible) y su **imagen fantasmática** (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) **preside el espacio barroco** (SARDUY, 2011, p. 32-33).

Entre figurar o real e não estar a reboque de nada cumprindo a função do lúdico ou do entretenimento habita a expressão barroca. As duas situações são presentes em Caldas. Ao mesmo passo em que ele, por meio de seus poemas, expressou aspectos de uma realidade, não perdeu de vista a construção de uma realidade imaginada. Estava nos salões, mas estava nas vielas escuras e nas casas de deboche.

Dentro dessa vivência em diversos espaços, vimos, ao discutir sobre a noção de espelho, que o Lereno não atingiu seu objetivo, em outras palavras, vivenciou tentativas frustradas de um amor branco. Mais interessante é notar qual foi a postura do eu enunciador diante desse fracasso, pois, para Sarduy

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que juego, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo (SARDUY, 2011, p. 33).

O eu enunciador em *Viola de Lereno* está focado na repetição de atitudes que antecederam sua tentativa malsucedida. Frustra-se com Amália e logo com Nerina, Marília, Lucinda, Lília, Anarda, Marcia, Amira e assim por diante. A proposta de retratos das mulheres idealizadas pelo Lereno também indica essa repetição. São 12 retratos, onde duas mulheres recebem 2 retratos diferentes, ou seja, além da repetição no geral, ainda existe a repetição do individual. Nota-se que o eu enunciador é um participante do jogo. Por vezes consciente e por outras inconsciente. Existe aqui o jogo e o desperdício, assim como o esforço sem funcionalidade, propostos por Sarduy. Em pelo menos, 8 poemas o eu enunciador reconhece a nulidade dos seus esforços, como em alguns trechos a seguir:

A FORMOSA ARMANIA

Venturas sonhadas
He tudo o qu' eu vejo
 Nas margens do Tejo
 Mendigo pastor.

Armania, Armania
 Escuta, escuta
 Hum triste pastor.

Em vão eu forcejo
 Armania não posso,
 Causar meu destroço
 O fado apostou [...]

(*Viola de Lereno*, v. 2, 1944, p. 182, grifos meus)

DANSA

Em vão me canso

Oh! Deos de Amores,
Livres pastores
Fogem de amar [...]

(*Viola de Lereño*, v. 2, 1944, p. 194, grifos meus)

CHORO CONTÍNUO

Amor tu podeste
Meus dias mudar,
Depois que te sirvo
Eu vivo a chorar.

Segredo e alegria
Em vão quero achar,
Com sustos com mágoas
Eu vivo a chorar. [...]

(*Viola de Lereño*, v. 2, 1944, p. 261, grifos meus)

Considerando outros trechos apresentados ao longo dessa dissertação, sobre o desejo pelas mulheres, pela entrada do desejo nos seios e analisando esses trechos junto à proposta de Sarduy sobre a relação entre o erotismo e o barroco, podemos perceber “o jogo, a perda, o desperdício e o prazer” em *Viola de Lereño*, que para o autor são elementos constituintes do termo erotismo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano em que vivemos (2023), a ativista dos pelos direitos das mulheres negras e da causa da negritude em geral, Djamila Ribeiro, expôs em seu discurso na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas uma expressão muito comum em situações diárias que vem à tona quando nos deparamos envoltos em situações que desejamos superar. A expressão usada foi “Deixar o passado para trás”. Segundo a autora, essa “é uma expressão comumente usada por quem anseia por novos começos”. Penso que, de fato, utilizamos ainda outras expressões equivalentes à essa, como: “o que passou, passou”, “quem vive de passado é museu”, dentre outras.

A perspectiva abordada durante toda essa dissertação é exatamente o contrário de tais expressões. Acredito que estar no presente e (re)visitar o passado é um meio para reinventar a realidade do presente e do futuro. Se encontrar no passado para refletir sobre determinados acontecimentos é também se curar, solucionar, resolver por um instante, ressignificar. Inevitavelmente, há de mencionar o conceito de “Sankofa” (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) que, segundo a revista Sankofa da USP “origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”.

Outra mulher muito relevante para o entendimento da literatura negra, Conceição Evaristo, falou recentemente (abril de 2023) em uma entrevista para o Correio da Manhã que “as mulheres negras têm uma maneira de ficcionalizar que é diferente”. Esse discurso da autora é a reafirmação da sua produção teórica como um todo, quando ela propõe que exista um pouco ou muito de si em um texto literário.

Tenho feito questão de colocar essas duas mulheres e o aspecto da temporalidade para deixar registrado a grande necessidade de seus discursos na atualidade e ao mesmo tempo expor os significativos avanços que aconteceram e acontecem sobre a temática da negritude no tempo presente. Sim, no ano de 2023, ainda temos diversos exercícios basilares e primordiais a realizar, no intuito de resgatar e ao mesmo tempo recriar a identidade do negro.

A prática de descolonização deve ser contínua e deve, sem restrições, alcançar todas as esferas da sociedade que foram colonizadas, sejam em espaços concretos ou subjetivos. Essa dissertação é mais uma andorinha que se expõe para identificar outras andorinhas silenciadas e, no mínimo, seguir espantando a nuvem do epistemicídio que apaga saberes e, sobretudo,

saberes literários e pela justificativa vazia de hierarquização das raças. Cada andorinha tem uma vivência, uma posição social, uma cultura, uma política que vai ser, de algum modo, agente mobilizador para alcance de outras áreas para além da literatura.

Apesar de pessoas como Djamila Ribeiro, Conceição Evaristo, Kabengele Munanga, Eduardo de Assis Duarte, dentre outros nomes tão relevantes para essa discussão, terem suas propostas teóricas aceitas pela posição que já ocupam, certamente enfrentaram anos, tanto para construir tais propostas quanto para justificá-las, torná-las convincentes. Toda proposta teórica, naturalmente leva tempo, mas trago tal espelho para afirmar que a academia necessita desenvolver ainda mais seu olhar para as diferenças, pois, trechos estabelecidos como uma verdade teórica questionável, como o citado anteriormente, de Conceição Evaristo, que concorda com uma escrita negra que é “diferente” das demais, dificilmente são aceitos pelos representantes da academia, pois, quando se afirma esse mesmo discurso por meio da abordagem negra, ainda se é questionado. Ser questionado não é o cerne, pelo contrário, é uma possibilidade. Mas o dilema se impõe quando após um argumento aceitável academicamente, ainda assim a discussão opositora não se encerra.

Tem-se aqui uma grande questão. Autores (as) negros (as) devem ser encarados enquanto autores (as) apenas ou enquanto autores (as) negros (as)? Essa pergunta não se responde facilmente, pois deve-se considerar contextos diversos, mas minha experiência ao analisar Domingos Caldas Barbosa, assim como sua obra *Viola de Lereno*, me fez perceber que a crítica literária de sua época tentou fazer com que ele “passasse batido”, levando em consideração, acima de todos os outros aspectos que devem ser considerados em uma análise de uma obra de determinado autor, o fato de sua cor.

O filósofo Achille Mbembe em seu livro *Crítica da razão negra* concorda que

Em qualquer lado onde apareça, o Negro liberta dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que tem abalado o próprio sistema racional. De seguida, deve-se ao facto de que ninguém, nem aqueles que o inventaram nem os que foram englobados nesse nome – desejava ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal (MBEMBE, 2014, p.11).

Essa fala de Achille Mbembe é inquietante, desestabilizadora e paradoxal. A citação se confirma na prática, pois diversos mecanismos, como a tentativa de embranquecimento, indicam que o negro não que ser o que é. Apesar disso, e aí surge o paradoxo, autores negros, como é o caso do Lereno, ainda no contexto neoclássico, sobrepondo-se a tais perigos, decidem mostrarem-se negros em sua produção literária, reiterando que existe uma diferença gritante em se autoafirmar como negro na criação imaginativa.

Se o aspecto da cor foi e tem sido tão decisivo para a grande crítica apagar marcas da expressão da negritude de autores negros, isso significa dizer que esse fator não deva ser desconsiderado ao analisar determinado texto literário em suas diversas camadas.

O conceito de literatura negra já passou por diversas discussões e reformulações, mas existe o entendimento proposto pelo professor Eduardo de Assis Duarte que me parece o mais bem estruturado e acolhido cientificamente. O conceito do professor foi o adotado para essa dissertação. Para a construção da literatura negra no contexto brasileiro o autor considera cinco eixos (temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público) que devem interagir entre si. O conceito já existe, portanto, a página em que os estudos nessa área estavam a legitimar a existência dessa literatura, já foi superado. Isso não significa que novos estudos não possam ou não devam surgir ao longo dos anos, mas até o momento, existe um conceito pré-estabelecido que não nos deixa negar que a literatura negra é uma realidade.

Além de não podermos negar que a literatura negra é uma realidade, também não podemos negar que Caldas Barbosa escreveu nessa perspectiva. A análise confirmou o tema do amor não correspondido entre raças; a marcação intencional de uma escrita de autoria negra que marca a divisão da literatura no Brasil; o ponto de vista sociocultural que confirmou sua formação humana enquanto um jovem que viveu na perspectiva de um jovem negro; a linguagem de pertencimento que constantemente convocava as vozes de algumas regiões da África, como Angola e Moçambique; e o público que em sua maioria eram negros com baixo grau de letramento.

Faz-se necessário, portanto, avançar. A análise de *Viola de Lereno* me fez chegar a uma indicação mais profunda. A definição e classificação de uma literatura negra deve ser encarada como um método de análise. Sem ser redundante afirmo que a literatura negra deve ser analisada pelo viés da literatura negra, pois outros autores analisaram a obra de Domingos Caldas Barbosa, seja na perspectiva histórica ou musical, porém, apesar de tantas características de uma literatura que tem a marca da cor tão latente, a obra nunca havia sido estudada predominantemente levando em conta esse fato. Tal feito, de desconsiderar essas características, contribuiu para o apagamento desse autor. Analisar Caldas Barbosa por outra entrada, esvazia muito da sua obra.

Para trazer outros exemplos, menciono Carolina Maria de Jesus. É possível construir uma crítica ou análise em torno de Carolina Maria de Jesus e desconsiderar sua cor e classe, que estão expressas em sua linguagem literária? Respondo, categoricamente, que não. Inclusive, a mídia e a crítica polemizaram o fato de a Companhia das Letras ter feito uma edição

mantendo os erros ortográficos na tentativa de não descaracterizar a escrita de Carolina. Trago esse exemplo para dizer que não existe uma voz poética perfeita. Ter uma voz poética “imperfeita” para determinados padrões é manter-se original e coerente com o inevitável.

Outro aspecto em que foi possível avançar por meio da análise da obra de Caldas Barbosa é o fato de dentro da própria noção de literatura negra, criarmos subdivisões e considerarmos apenas o discurso combativo. *Viola de Lereno* nos faz entender que a expressão na negritude, assim como a recriação de sua identidade pode se (re)fazer no imperfeito, no descontínuo. A contrução das negritudes abarca o negro como um todo. O fio condutor que nos leva à uma construção saudável de negritude tem vários pedaços em “nós”, respeitando a ambiguidade da palavra.

Ter encontrado Caldas Barbosa e analisado sua obra nessa perspectiva trouxe possibilidade da reformulação de uma pequena parte das narrativas sobre as produções literárias do negro. Perceber que existe alguém antes de Solano Trindade, por exemplo, que já fazia o que nós entendemos como literatura negra é também aumentar esse fio condutor de ligadura dos valores da história, memória e da existência negra.

Maurice Halbwachs (1990) logo no primeiro capítulo do livro *Memória coletiva* afirma que “fazemos apelos aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias pareçam obscuras” (HALBWACHS, 1990, p.25). Partindo do sentido que Maurice Halbwachs coloca acerca do papel testemunhal e complementando com o pensamento de Kabengeke Munanga sobre encontrar um fio condutor da memória, me ponho como uma testemunha para conduzir essa parte do fio, tanto para fortalecer quanto para completar. Parafraseando Maurice Halbwachs, podemos afirmar que a nossa memória é também construída por meio da memória dos outros. Para ele, quando fazemos isso, “nossa confiança na exatidão da evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias” (HALBWACHS, 1990, p.25).

O esforço para construir esses traços da memória negra, por meio da obra *Viola de Lereno* de Domingos Caldas Barbosa só foi possível, pois usei como entrada a memória de outros e de fato, espero que outros posteriores possam utilizar essa dissertação enquanto objeto de memória para que possamos construir uma memória coletiva acerca do povo negro.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma história única**. Trad. Juçia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, Ubirantan Castro de. **A política dos homens de cor no tempo da independência**. Bahia, 2011. Disponível em <<https://docplayer.com.br/36551993-Herois-negros-do-brasil-bahia-1798-a-revolta-dos-buzios-cartilha-revolta-dos-buzios-pmd-1.html>> Acesso em: 30 de outubro de 2022.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereño**. Disponível em <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:16074/PDF/?embed=true>> Acesso em 30 de outubro de 2022.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Brasiliense, 1988. _____. O Prazer do Texto. São Paulo: Perspectivas.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. **Soneto e outros poemas**. São Paulo: FTD, 1994.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Cátedra, 1999.

CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco**. Fundação Casa de Jorge Amado. Salvador. 1989.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2014.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Imaginário e Literatura em perspectiva interdisciplinar**. In: II CONGRESSO DO CRL2I A TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO 50 ANOS DEPOIS: CONCEITOS, NOÇÕES, METÁFORAS, 2015, Porto Alegre, p. 1021 – p. 1037.

DERRIDA, Jacques, 1930 - **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**; tradução Marileide Dias Esqueda. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. 2011. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira> Acesso em 30 de outubro de 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014, vol. 4, História, teoria, polêmica.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 2020, Rio de Janeiro: Mina comunicação.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FILHO, Domício Proença (2004). A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, 18(50), 161-193. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980>

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura negra: os sentidos e as ramificações**. 2014. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/159-maria-nazareth-soares-fonseca-literatura-negra-os-sentidos-e-as-ramificacoes> Acesso em 22 de outubro de 2022.

FOUCAULT, M. **Qu'est-ce qu'un auteur?** Littoral. Paris, n. 9, p. 3-32, 1983. _____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. Dits et écrits I (1954-1969). Paris: Gallimard, 1994. p. 789-821.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOLANDA, Lourival. **Reconsiderando a crítica literária.** Revista Fronteiras, São Paulo, n. 8, julho de 2012, p. 1-14.

hooks, Bell. **Choosing the margin as a space of radical openness.** In Framework: The Journal of Cinema and Media, No. 36 (1989), pp. 15-23. Published by: Drake Stutesman; Wayne State University Press.

hooks, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação.** Episódios de Racismo Cotidiano Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOURYH, Jussara Rocha. **Histórias do Brasil afro-indígena.** Recife: Bagaço, 2008. V.2.

KOURYH, Jussara Rocha. **Histórias do Brasil afro-indígena.** Recife: Bagaço, 2008. V.3.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: EdUnicamp, 2013.

LIMA, Lezama. **La Curiosidad Barroca.** México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, letras nº26, 2003.

MBEMBI, Achile. **Crítica da razão negra.** 1. Ed. Portugal: Antígona, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MONTEIRO, Hugo. **Língua, linguagem e poder: opressões na palavra**. 2015. Disponível em < <https://www.buala.org/pt/a-ler/lingua-linguagem-e-poder-opressoes-na-palavra>> Acesso em: 30 de outubro de 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, Caroline Cavalcanti. **Corpoesia em cena: poesia e dança no espetáculo Cão Sem Plumas**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos de linguagem) – Centro Federal de Educação tecnológica de Minas Gerais.

NOGUEIRA, C.; SILVA-SEMIK, V. L. D. da. Poesia oral tradicional e funcionalidade. **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, [S. l.], v. 56, 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/10063>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PERRONE Moisés, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005. P. 117-142.

REIS, João José. **Quilombos e revoltas escravas no Brasil. Provo negro**. São Paulo, n.28, p. 14-3, março, 1996. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/2154>> Acesso em: 30 de outubro de 2022.

RENNÓ, Adriana de Campos. **Além da viola: Caldas Barbosa e o cânon poético neoclássico**. Rio de Janeiro, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/ Justificando, 2017.

RIOS, Perón Pereira Santos Machado. **A crítica triangular**. Publicado em XV Encontro da

ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. P. 220-231.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência** cultural. 2ª Ed. RJ, 2000

SARDUY, Severo. **ensayos generales sobre el barroco**. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires. Buenos Aires. (1969)1987.

SILVA, Tomaz Tadeu e col. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes. 2000.

SARDUY, Severo. **El barroco y el neobarroco**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

SOARES, I. M.; MORAES, L. F.; SILVA, E. S. A formação da literatura brasileira: reflexos da tradição e da consolidação do nacionalismo. REVISTA INTERFACIS, v. 5 n. 2, p. 3-15, 2019

WALTER, Roland. Multitransintercultural: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João (org.). Repensando a teoria literária contemporânea. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 605-660.