

Manifestações do negrismo no modernismo brasileiro: poesia e romance

Manifestations of "negrismo" in Brazilian Modernism: poetry and novel

LUIZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA

Centro Federal Tecnológico de Minas Gerais – CEFET-MG



Resumo: Este trabalho pretende analisar as manifestações do *negrismo* enquanto procedimento literário do século XX e estudar suas variantes no âmbito do modernismo brasileiro. Para tanto, tomaremos exemplares da poesia e do romance modernistas como elementos de análise. Será necessário para isso evidenciar as fontes e influências do negrismo e estabelecer diálogo com outros sentidos que o termo possui. Finalmente, deseja-se evidenciar como o negrismo no modernismo brasileiro representou uma etapa de transição entre a literatura de perspectiva etnocêntrica, em relação ao negro, e a chamada literatura afro-brasileira.

Palavras-chave: *Negrismo*; Modernismo; Poesia; Romance; Literatura Brasileira

Abstract: This work aims to examine the manifestations of “negrismo” as a literary procedure of the twentieth century and study their variations in the Brazilian modernism. Therefore, we will take examples of poetry and romance modernists as elements of analysis. It will be necessary to show that the sources and influences to “negrismo” and establish dialogue with other senses that the term has. Finally, we want to show how the “negrismo” in Brazilian modernism represented a transitional stage between literature ethnocentric perspective, in relation to black, and the called african-Brazilian literature.

Keywords: Negrismo; Modernismo; Poetry; Novel; Brazilian literature

Introdução

O negrismo, tal como tratamos, pode ser compreendido em duas dimensões: linhagem e procedimentos.

Enquanto **linhagem** trata-se de sucessivas recuperações, alusões ou representações da cultura africana ou afrodescendente promovidas por autores ocidentais. Neste movimento, a África e seu legado cultural, tratados de maneira homogênea, nutrem produtos destes artistas ocidentais, reconfigurando os cânones e promovendo novas rotas estéticas. Trata-se de uma série apropriativa e representativa que toma lugar em vários espaços, como Europa, Caribe e América Latina. Compõe-se por uma série de autores, segmentada, por sua vez, em tendências específicas. Inicia-se no princípio do século XX, na Europa, no momento em que os artistas de vanguarda procuram em África motivos para a renovação estética que acontecia naquele momento. A recuperação de signos no continente-mãe ocorre em outros territórios, como no Caribe, na América Latina e no Brasil.

Neste movimento, recuperam-se fontes e influências africanas ou aproveitam-se as ressonâncias da diá-

pora em seus trabalhos. O negrismo perpassa principalmente a pintura, a escultura, a música, a poesia e o romance. Ganha força com os diversos modernismos e se instala como estratégia de discussão e fortalecimento do nacional, ao tentar integrar as heranças africanas, entendidas como “primitivas”, no bojo das nações ocidentalizadas.

Enquanto **procedimento**, o negrismo incide diretamente nas orientações das seguintes instâncias: a temática; a autoria; o ponto de vista; a linguagem e as imagens veiculadas pelos objetos artísticos.

Em outras palavras: existe uma voz autoral externa à afrodescendência, explícita ou não no discurso, mas que se simpatiza com o universo deste coletivo; são abordados temas afro-brasileiros e africanos; há recorrentemente construções linguísticas marcadas por um “arremedo” de afro-brasilidade ou africanidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido. Não há um projeto sistêmico de intervenção social por parte dos autores, tampouco um sentido de intervenção coletiva na cena pública, embora críticas inúmeras se façam presentes.



Do ponto de vista da *temática*, o negrismo procura abordar não só o sujeito afrodescendente, enquanto indivíduo, mas seu coletivo identitário enquanto universo humano, social, cultural e artístico. Há inequívoco desejo de resgatar a história do povo negro, seja em África, seja na diáspora, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, até chegar à discussão do lugar do negro na sociedade de classes.

Objetiva-se a glorificação destes personagens marcantes de nossa história e literatura, como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba, Xica da Silva, bem como personagens totalmente inventadas e que ajudam a compor cenas da experiência negra no Brasil, como Damião (*Os tambores de São Luís*) e Mariana (*A casa da água*). Há também o resgate e a ressignificação de episódios de resistência negra, como a Abolição, a Revolta dos Malês, o movimento Caifaz, a volta para a África, diversos motins não presentes na historiografia oficial, conflitos entre brancos e negros, entre outros. Aqui, personagens e episódios são elementos típicos de um processo de luta contra o racismo e a submissão. A temática negrista abrange ainda as tradições culturais e religiosas trazidas na diáspora, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade.

Na produção contabilizada a partir dos anos de 1970, destacam-se os dramas vividos pelos negros, o que implica o preconceito, a pobreza, a prosperidade, os dilemas sociais e subjetivos. Vale lembrar que, desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Deste modo, a adoção da temática negra não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e ponto de vista.

A instância da *autoria* na literatura negrista é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades que daí decorrem. Proponho entender a autoria não apenas como um dado “exterior” ao sujeito, mas como uma constante discursiva integrada à materialidade das formas e conteúdos da construção literária. Isso porque o negrismo é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, mas cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos.

Além disso, a instância da autoria, no âmbito do negrismo, não leva em consideração a relação entre

escritura e experiência, que inúmeros autores negros fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artista. Os traços autobiográficos não marcam as páginas de inúmeros autores negristas. Não há o testemunho tampouco a “escrevivência”¹ como operadores discursivos desta linhagem literária. Os autores, ao contrário, falam da condição externa à negritude e, portanto, o negro é apenas horizonte temático.

Vale observar que a autoria deve ser conjugada intimamente com o ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva. Conforme lembra Eduardo de Assis Duarte (2011, p. 391), “o ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto”, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Na linhagem negrista, a visão de mundo ainda se prende à cópia de modelos europeus e à assimilação cultural, entendidas como vias de expressão. Desta maneira, o *ponto de vista* predominante no âmbito do negrismo ainda reflete o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, configurando-se como discurso do mesmo, embora até promova ressignificações sobre a experiência negra em diversos tempos e espaços.

Logo, o trabalho com a *linguagem* é de fundamental relevância. Herdeiros das renovações do código propostas desde as vanguardas do início do século passado, os autores negristas apropriam-se de um vocabulário e expressões oriundos de África ou torcem a língua portuguesa no intuito de melhor expressar o universo afro-brasileiro. No primeiro caso, tenta-se a recuperação de referências culturais que fundamentam o imaginário afrodescendente e o conseqüente uso dele em formato folclórico e exótico. E, no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. No segundo caso, são notadas criações determinadas por expressividades linguísticas aplicadas diferentemente a personagens brancos e negros, independentes de aspectos decisivos como a escolarização e o capital cultural, o que reflete o caráter polifônico do discurso negrista. Contudo, nos romances, predomina uma discursividade tomada de empréstimo, que ressalta ritmos, entonações e uma semântica própria, empenhada num trabalho de divulgação ao grande público das

¹ Conceição Evaristo chama de *escrevivência*[s] “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil”. Cf. EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

particularidades do negro brasileiro, tal como entendido pelos autores. Arrisco afirmar que, na maioria das vezes, os sentidos hegemônicos da língua não são contrariados, mas justapostos às vozes das alteridades, estabelecendo a tensão presente em todos os textos negristas. O discurso negrista, pois, não rompe com os contratos de fala e escrita ditados pelo discurso branco, tampouco consegue expressar decisiva reversão de valores. Esta incapacidade de alteração significativa influi diretamente na conformação de público pressuposta pela literatura negrista.

Ao contrário do que fazem diversos autores negros, sobretudo aqueles ligados a Movimentos ou Associações, não há impulso à ação e ao gesto político capazes de levar à criação de outros espaços mediadores entre o texto e o receptor, tais como saraus literários na periferia, lançamentos festivos, encenações teatrais, rodas de poesia, manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outras ações. Isso não quer dizer que o negrismo seja despolitizado. Há um projeto político, sim. No entanto, não está regido por interesses comuns a um coletivo populacional.

Também não se pode afirmar que a tarefa a que os escritores se propõem seja desprezível. Mesmo enunciando a partir de um ponto de vista externo à condição negra, interferem num campo espinhoso, que é o imaginário eurocêntrico que paira sobre o país. Os autores são dignos de mérito por inaugurar uma série de debates na sociedade brasileira acerca da experiência negra, materializada em literatura. Logo, os textos negristas ajudaram a formatar *novas imagens* identitários: diferentes daquelas calcadas no etnocentrismo, mas ainda distantes da diversidade inerente à conformação social brasileira.

Arqueologia do negrismo

Segundo a fortuna crítica disponível, no Brasil, o termo *negrismo* foi primeiramente utilizado por Lima Barreto, mesmo não tendo ele detalhado o que entendia por tal termo. Em seu *Diário íntimo*, publicado somente em 1956, o autor apenas confessa o desejo de escrever um “Germinal negro” e “fundar o negrismo na literatura brasileira” (BARRETO, 1956, p. 84). Não se trata de afirmar que o autor esteja ligado ao negrismo de que este trabalho se ocupa, mas sim de pontuar que a palavra é utilizada em sentido distinto do que aqui se adota. No diário, Barreto não deixa claro o significado da palavra e o “Germinal” a que ele se refere aponta para a escrita da trajetória dos negros oprimidos através da literatura.

No ano de 1965, a palavra *negrismo* passa a integrar o *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado*, sendo definida como tendência a representar na literatura ou nas artes, em geral, as ideias, os sentimentos ou os

costumes dos negros. A obra de referência parece legitimar a visão descritiva das particularidades culturais e artísticas dos afrodescendentes, algo corrente à sua época.

O primeiro mapeamento sobre o *negrismo* realizado por um brasileiro foi o de Jorge Schwartz (1995), referindo-se primeiramente a uma linhagem poética caribenha da primeira metade do século XX. Na visão do crítico, esta linhagem estava preocupada, sobretudo, com a valorização da identidade cultural afrodescendente. Propunha rediscutir a formação multicultural, a natureza do processo histórico, as relações entre dominantes e dominados naquele espaço. Cultivou a poesia social e a lírica tradicional, ou seja, associou o ritmo tradicional desta ao caráter empenhado daquela, o que resultou num profundo conteúdo humano e em uma excepcional musicalidade, “retirados” do povo e dirigidos ao povo.

Ainda segundo Schwartz (1995), além do negrismo na lírica antilhana, o negrismo também se manifestou na poesia brasileira. Para o crítico, o negrismo, enquanto manifestação estritamente literária, pouquíssimo dialoga com a *négritude*, entendida como os movimentos surgidos nos anos de 1930, em Paris, que reivindicaram direitos dos negros, em diversas ordens. A literatura aqui é “ponta de lança” para externar demandas sociais, políticas e existenciais do coletivo negro de maneira geral. Vale destacar que o negrismo não se configura como um movimento estético organizado, regido por manifestos ou por propostas teóricas, análogo aos *ismos* do início do século XX (futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, etc.). Nem por isso, entretanto, deixam de existir pontos de contato entre o negrismo e certos procedimentos característicos das vanguardas europeias. A busca do exotismo, a introdução de uma camada estética baseada na plástica dos fetiches africanos ou das máscaras tradicionais e o retorno aos elementos “primitivos” da cultura aproximam, no mínimo, o negrismo do Cubismo.

Tal como entendido por Jorge Schwartz (1995), o negrismo admite uma linhagem de autores que (re) produziram um vasto “repertório importado”, um discurso plástico, na maioria das vezes enunciado por uma elite branca e que incorporou temáticas relativas ao universo negro, a fim de divulgá-las junto a um público também branco e da própria elite.

Ainda de acordo com Schwartz, estes autores estiveram preocupados com a exploração de elementos culturais africanos ou trazidos na diáspora e vistos como exóticos, a divulgação da culinária, da musicalidade e da dança de origem africana, ou seja, com um “folclorismo negro” que anima boa parte de suas produções artísticas em verso e atualiza o sentido nacionalista e coletivista dos primeiros anos do Modernismo brasileiro.

Manifestações do negrismo na poesia brasileira

No Brasil, pode-se falar em precursores do negrismo, se assim considerarmos as obras de Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Silva Alvarenga (1749-1814), todos no século XVIII, passando por Tobias Barreto (1839-1889), Castro Alves (1847-1871), Olavo Bilac (1865-1918) e Raimundo Correa (1859-1911), já no século XIX. Nos primeiros anos do século XX, merecem destaque Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Avelino Fóscolo (1864-1944). Até o Modernismo de 1922, e mesmo em décadas depois, o negro é representado majoritariamente de maneira estereotipada. A crítica, inclusive, é unânime em denunciar que o negro ou escravo, sobretudo no âmbito da narrativa, é representado de forma desumanizada, oscilando entre o Pai-João e o selvagem, vítima e algoz, e, portanto, humilde, resignado, servil, dócil, fiel, trabalhador, incansável agradecido, mas também imoral opulento, insaciável, sedutor, demoníaco, bestial, pérfido, criminoso, fujão, vagabundo e feiticeiro².

O Modernismo brasileiro recebeu inspiração de diversos movimentos, como o Cubismo, o que abre espaço para a solidificação da presença do negro no campo das nossas letras. Cabe destacar que a visita de Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924, que publicara a notável *Anthologie nègre* três anos antes deste acontecimento, assim como uma efervescência representativa do negro nas artes, não foram capazes nem de romper os lugares comuns dos estereótipos, nem ainda conseguiram impulsionar a primazia do negro em relação ao índio, vistos aqui enquanto agendas sociais. A Antropofagia, de Oswald de Andrade, por exemplo, manteve diálogo com a tradição indianista de Gonçalves Dias e José de Alencar, ao discutir a identidade nacional considerando a figura do autóctone, conforme sublinha David Brookshaw (1983). Enquanto os poetas românticos estavam arraigados à visão idealizada e heroica do indígena e da nação, o autor modernista se inspira no nativo como elemento de incorporação das diversas identidades nacionais, a fim de compor o “cadinho” cultural que em certa medida é o Brasil.

Dentro do primeiro Modernismo, o livro de maior destaque de Raul Bopp é exatamente *Cobra Norato* (1931), e não o negrista *Urucungo* (1933). A vertente negrista de Mário de Andrade é pouquíssimo conhecida, embora mereça ser sublinhada a multiplicidade da literatura deste autor. De Jorge de Lima, “Essa negra Fulô” é

destaque, é verdade, ao abordar a mulher negra como personagem.

O Modernismo brasileiro pouco alterou a imagem do negro no campo das letras. Conforme assevera radicalmente Roger Bastide, a literatura brasileira do início do século XX apenas troca o racismo do século XIX por uma “simpatia diluída” que tendia a acumular o “pai João”, com os estereótipos e epítetos da simplicidade, da bondade e da alegria naturais (BASTIDE, 1973, p. 121). O negro – e a própria África – nos poemas brasileiros, incluindo aqui o Modernismo, pouco se aproximam do real, seja ele de ontem ou de hoje. Se os epítetos presidem a representação majoritária do negro, a África é eleita como símbolo vazio ou ausente, chegando por vezes a ser fantasiosa. Ou, como quer Pires Laranjeira, “a composição é esquemática, escassa”, sem elementos que permitam ao leitor construir uma imagem expressiva, complexa, realista, com base “em pormenores históricos, políticos, culturais ou geográficos” (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 202). Neste sentido, o negro e a África são apenas apelos, elementos pitorescos, imagens livrescas orientadas por paradigmas europeus e/ou caribenhos.

Vale a pena destacar que muitos intelectuais e escritores se voltavam para a tematização da raça e da classe como forma de abrir a discussão acerca dos limites da modernidade, da identidade nacional e do lugar das alteridades na economia social (BORA, 2001). Exemplificam tais situações: a Antropofagia, de Oswald de Andrade; Raul Bopp, Jorge de Lima e Mário de Andrade.

O fato de pertencerem a uma determinada classe social ou a uma identidade étnica específica não invalidou o direito de representação dos menos favorecidos em parte de suas produções literárias, uma vez que representar no contexto sócio-cultural latino-americano da época havia convertido em ação legítima inerente ao modelo progressista típico da modernidade.

Cabia-lhes, portanto, “corrigir” as contradições sociais e emancipar os indivíduos marginalizados dos “anacronismos” em que viviam. No caso do Brasil, os descompassos e as contradições entre o projeto de modernização política e sua prática estão explícitos pelas representações literárias que, se não serviram a um processo de revisão política por parte do Estado, serviram à pedagogia das classes dominantes, por meio da qual os demais indivíduos aprenderiam a pensar sobre o significado da nação, agora levando em conta, além do branco e do índio, o negro, construído muito mais próximo de África do que enquanto componente do próprio nacional. Seria esta representação da nação também uma nova forma de exclusão de uma parcela marginalizada, sob a capa da inclusão? Seria demasiado indagar se os modernistas romperam contratos de representação

² Cf. BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 121; BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 24-67; MUSSA, Alberto Baeta Neves. “Origens da poesia afro-brasileira: condicionamentos linguísticos”. In *Estudos afro-asiáticos* 19. Rio de Janeiro: UCAM/CEAA, 1989, p. 75.

calçados no eurocentrismo, ou contribuíram para um projeto nacional inclusivo? Ou ainda: instauraram lugares distintos para sujeitos distintos?

Após o sucesso das propostas europeias, embaladas pela ideia de um retorno à África primitiva, as vanguardas latino-americanas não tardaram em criar as suas próprias versões. Em 1923, Oswald de Andrade, em *L'effort intellectuel du Brésil contemporain*, conferência proferida na Sorbonne, afirmou: “se para o europeu o negro não passa de um elemento exótico, para os brasileiros, o negro é um elemento realista” (ANDRADE, apud SCHWARTZ, 1995, p. 580). Seria demasiado perguntar se a nossa literatura seria capaz de inserir a problemática do negro, para além das amarras da escravidão? O negro livre seria contemplado? De que forma?

Esta afirmativa de Oswald de Andrade aponta para o entendimento da proposta estética de intelectuais modernistas que se enveredaram pelo negrismo poético: inserir na literatura – e no projeto de renovação nacional – o negro, assimilado pela linguagem poética e sob viés distanciado de seus enunciadores poéticos. Assim, acredito que, tomando como fonte a experiência europeia, o Modernismo brasileiro estilizou sua própria versão sobre o *negrismo*, adotando o modelo “realista” do negro por meio da tradução do que seria a experiência deste sujeito. Para estes escritores, a África nem era somente exótica, nem somente longínqua, mas poderia também ser representada por meio da experiência fragmentada da diáspora afro-brasileira e de seus efeitos sobre a nossa sociedade.

A *Antropofagia*, por exemplo, como uma das manifestações do modernismo brasileiro, não deixou de lado o tema do negro, já que possuía um desejo de redescoberta do Brasil em toda a sua inteireza étnica. Aprofundar o conhecimento da nação, através da busca pelos “brasis” não conhecidos pelo Brasil oficial, era uma das propostas da referida manifestação, como é possível perceber no trecho abaixo, escrito por Raul Bopp:

[a Antropofagia] fez uma “derrubada” impiedosa de figuras de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Ao recobrar o equilíbrio, depois de uma fase agitada de solapamentos (preparação de terreno às gerações que estavam por chegar), a Antropofagia apontou os seus rumos: debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir (ANDRADE, apud SCHWARTZ, 1995, p. 580).

A Antropofagia, portanto, seria a descida às fontes genuínas, ainda “puras”, para captar germes de renovação, na tentativa de apreender esse Brasil subjacente, de alma embrionária, e procurar alcançar uma síntese cultural

própria, com maior densidade de consciência nacional (BOPP, 1966, p. 64). Assim, mergulhar profundamente na herança cultural africana e seus desdobramentos a partir da diáspora se torna agenda necessária a este conhecimento verticalizado sobre a nação defendido pela Antropofagia. Esta busca pelo universo afrodescendente tenta captar elementos considerados “primitivos”, ou seja, uma espécie de essência. Reafirmo: mesmo trazendo o negro enquanto horizonte temático, ele está muito mais próximo daquilo que Oswald de Andrade chamou de “alma embrionária”, do que do negro em sua totalidade humana.

Bopp assegura que a *Antropofagia* pretendia alcançar ideias com novas arestas e com um sentido mais autêntico de Brasil (BOPP, 1966, p. 66). Em 1929, o movimento encontrava-se plenamente estruturado, contando não apenas com a publicação da *Revista de Antropofagia*, mas também com a encenação de eventos dentre os quais se destacaram o teatro negro organizado por Di Cavalcanti, com um grupo da *Escola Nova*, formado por Antonio Bento, Mário Pedrosa, Lívio Barreto Xavier, Plínio Melo e outros que se instalaram na órbita do Modernismo, com um tempero de sátira social. Estava pavimentado, portanto, o terreno para o desenvolvimento do negrismo no âmbito de outros gêneros textuais no bojo do Modernismo brasileiro.

Como arrematador do modernismo, Mário de Andrade entendeu que a atualidade brasileira, a partir da década de 1920, consistia na modernização do país a partir do primitivismo. Mas o que seria o “primitivismo” e em que medida ele se relaciona com o negrismo? O vocábulo aqui é entendido em sentido específico tal como se define em uma carta de novembro ou dezembro de 1924 dirigida a Carlos Drummond de Andrade:

enquanto o brasileiro não se abraseirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós em nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há Civilizações. Cada um se orienta de acordo com as necessidades e ideais duma raça, dum meio, dum tempo. Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, como povo outro, com terra outra, etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais (ANDRADE, 2002, p. 29-30).

Inserir o “primitivo” no campo das artes do país significa libertá-lo da mera “macaqueação estrangeira” por meio do “abrasileiramento”. Essa noção fundamental

do nacionalismo crítico do autor implica estudo e conhecimento agudo da realidade brasileira configurada e expressa em suas diversas manifestações culturais, com destaque para aquelas de bases populares, de modo a contribuir decisivamente para a humanidade. O primitivismo, para Mário, é, pois, criativo e atual. É importante ressaltar que a proposta do escritor modernista não é opor simplesmente o nacional e o universal, tampouco o arcaico e o moderno, mas propor um processo dialético. A síntese deste processo é transfigurada artisticamente sob a égide de uma nação ideal.

Ao se referir ao primitivismo dos modernistas de São Paulo (logo ao de Mário de Andrade), Graça Aranha afirma tratar-se de uma atitude romântica um estado mórbido de masoquismo, que exige sofrer para ter gozo. E acrescenta:

e que maior sofrimento, mais delicioso, do que este de aviltar o espírito, rebaixando-o com ele o país, o quadro nacional? Masoquismo que nega a realidade da nossa ascensão para rebuscar o primitivo que passou, que não é mais o corpo dominante nesta química, em que se forma e transforma a realidade, arte que só vê o tosco, o inacabado, e se engana quando não compreende que os resíduos africanos, os rudimentos selvagens, os desertos, a língua emaranhada, os jecatus, os morros da Favela, tudo isto está no Brasil, mas não é todo o Brasil, nem o Brasil essencial. É o Brasil imobilizado (ANDRADE, 2002, p. 29-30).

Nota-se que o discurso de Graça Aranha implica a deformação do primitivismo proposto por Mário de Andrade e amplamente trabalhado pelo Modernismo brasileiro. Associado ao negrismo, o primitivismo traz à cena pública rastros e resíduos do estrato cultural afro-brasileiro, a fim de desestabilizar verdades e posturas totalitárias, como a de Graça Aranha. Inclusive, conforme é possível perceber, a fala deste escritor está impregnada de fragmentos ideológicos racistas de fins do século XIX, como o branqueamento e a higienização do país. Isso sem falar que o trecho deixa entender a visão estereotipada acerca dos estratos mais pobres e da periferia do país por parte do autor.

Desde o *Prefácio interessantíssimo* (1925), um dos textos fundadores do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade apontava o primitivismo como modo adequado para a expressão artística da modernidade nacional. Nos anos posteriores, este posicionamento se acentua nas cartas e em *Macunaíma*, escritos orientados pelo enérgico nacionalismo crítico do autor, em que o projeto estético se decide pela literatura de circunstância. O primitivismo, portanto, seria esta estratégia de alcançar o objetivo fundamental, qual seja modernizar as consciências do país. De roldão, superar o regionalismo fragmentador e

a cópia de modelos europeus. E o primitivismo ganha roupagem específica: traveste-se de negrismo, elege seu referencial cultural e ganha páginas literárias e o imaginário social. Em última análise, a atitude de Mário significa criar uma orientação genuinamente brasileira para a arte, através da síntese das características culturais do país, ainda que as considere como fragmentadas, dispersas, contraditórias e indefinidas. É aí que entra o negrismo enquanto procedimento estético, cuja capacidade plástica ajudará os autores na construção de um discurso capaz de encaminhar as demandas nacionais de integração.

Ao contrário de Graça Aranha, Mário de Andrade tenta restabelecer uma função prática para a arte, ou seja, conjugar a arte com a vida. Para isso, o negrismo do autor e de seus contemporâneos, como Raul Bopp e Jorge de Lima, atua como elemento desestabilizador das agendas dominantes na cena cultural. Resta saber em que medida esta estratégia reproduz o exotismo típico de boa parte das artes eurocêntricas. Indago se o negrismo e o primitivismo não foram estudados a contento até hoje porque parte da crítica ainda ressoa o posicionamento semelhante ao de Graça Aranha. Enquanto esta questão não encontra resposta convincente, passemos a três poetas responsáveis por fomentar o negrismo no campo da poesia modernista brasileira.

Manifestações do negrismo no romance brasileiro

Até a década de 1920, nosso romance esteve diante de um dilema que culminaria em sua própria redefinição. Tal fenômeno, definido por Silviano Santiago (2011) como “insuficiência relativa” que era e para muitos é “*próprio* do pensamento crítico não ocidental” (SANTIAGO, 2011, p. 162.), buscava relativizar os rumos, os procedimentos, os temas e a linguagem de nossa arte da palavra para acertar nosso relógio literário com as inovações advindas da Europa e para buscar uma dicção genuinamente brasileira, a qual fosse capaz de expressar um país aberto à congregação de sua multiplicidade étnica e cultural. Sem este acerto de ponteiros, o Brasil e o escritor brasileiro estariam localizados numa segunda classe no mapa da cultura ocidental, de maneira a causar em muitos um sentimento de inferioridade estética.

Diversos foram os escritores, sobretudo no Modernismo da década de 1920 (embora haja iniciativas antes desta década), que buscaram encenar uma nova cartografia artística do país, a partir da justaposição tensa entre o local e o ocidental. O local, traduzido sobretudo pela exploração de base etnográfica e nacionalista do nosso território, através da literatura, assume o universal para melhor inscrever o projeto existencial e, não obstante, cultural de cidadãos e matrizes étnicas negra

e indígena numa produção cultural até então avessa à diferença. Arrisco afirmar que seria indispensável dissimular, ainda que de maneira sutil e relutante, os traços autoritários da cultura dada como referência, vale dizer, a europeia, e questionar, sem, contudo, rejeitar ou repudiar veementemente, a universalidade imposta pela intolerância ocidental (SANTIAGO, 2011, p. 164).

Houve lugar na cultura brasileira dos anos de 1920, com desdobramentos ainda visíveis décadas depois, um grupo de artistas que julgou necessário fazer uma imersão no país, através da junção conciliatória da herança positiva da cultura colonizadora com a investidura em temas e assuntos pouco visitados anteriormente, como o universo afrodescendente. Em busca de novos valores estéticos, os artistas brasileiros optaram pela exploração máxima da temática étnica, a qual também constitui a nação. A interação entre as várias etnias foi reconhecida como forma e força originais de nossa formação via “mestiçagem espontânea”. Com o decorrer das décadas, na avaliação de Silviano Santiago “o espontâneo foi concretado e se transformou no *pré-fabricado* consensual da nacionalidade a construir”, mesmo se, no empilhamento do molde, “se neutralizassem as justas aspirações dos grupos étnicos em recuperação identitária” (SANTIAGO, 2011, p. 166-167). Assumindo um lugar intersticial, o artista se manteve simpático à causa que defendia, mas não parte das alteridades que dizia estar representando em seus textos. Havia, portanto, uma enorme distância entre o discurso político e o discurso artístico.

A divisão didática proposta por Antonio Candido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, ensaio redigido em 1950, pode ser utilizada para a compreensão das linhagens negristas. Para Candido, o romance brasileiro no século XX se divide em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922; a segunda de 1922 a 1945; e a terceira começa em 1945. A primeira etapa pertence organicamente ao período que o crítico chama de pós-romântico e vai, grosso modo, de 1880 a 1922 (CANDIDO, 2006, p. 20). A retomada da definição de Candido é de fundamental importância para esta tese justamente porque, a partir de cada uma das três fases, será possível discutir os principais procedimentos literários que formatarão as configurações do negrismo em romances brasileiros do século XX.

Como sabemos, a Semana de Arte Moderna (1922) foi o episódio responsável por dinamizar a produção e afirmação da nova literatura brasileira, pautada pela ruptura com o passado em diversas de suas manifestações. Ao lado de vertentes intimistas, com Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, conservadoras, com Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, despontam renovadores de primeira ordem, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os quais arregimentaram o movimento Modernista e arejaram a

cena literária nacional. A reboque, o negrismo de Mário de Andrade ganha contornos carnavalescos na poesia e na prosa, acertando definitivamente os ponteiros da literatura nacional. Assim como o próprio Modernismo, o negrismo de Mário de Andrade conseguiu abrir as portas para uma escrita que trabalha o tema negro inserindo-o pitorescamente no bojo da nação, contrariando as aparições do tema que o antecederam. *Macunaíma* (1928), por exemplo, ancora-se numa expressão inserida ainda na herança europeia, porém capaz de desvelar a sociedade brasileira, talvez porque faça das matrizes étnicas um *cadinho* em que a nação se elabora. O negrismo, nesta fase, principalmente com Mário de Andrade, consegue superar imagens etnocêntricas correntes em décadas anteriores. Embora uma das cadeias semânticas de maior densidade no romance de Mário seja a do riso, não se vê nos textos do escritor a prevalência de imagens do negro como animal, vítima ou puramente ressentido. Em *Macunaíma* e em *Poemas da negra* é possível encontrar, contudo, a condensação de estereótipos tais como a mulher enquanto objeto de sedução, a infantilização do negro e o negro enquanto sujeito irascível.

A postura do autor nos deixa como legado o fim da posição de inferioridade no diálogo com a literatura europeia, embora reconheça as influências de além-mar. A tensa relação do local com o europeu aqui abre espaço para a incorporação consciente de nutrientes literários, os quais são apropriados, deglutidos e devolvidos sob forma de arte. A partir de *Macunaíma*, as nossas supostas ou reais deficiências são reinterpretadas como superioridades. O negro e o mulato são incorporados com mais ênfase pela literatura não somente como objeto, mas fonte de inspiração e até mesmo exemplo. O “primitivismo africano” é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura brasileira.

É preciso sublinhar a influência da “arte primitiva” de origem africana, do folclore e da etnografia na caracterização das estéticas modernas. As “inovações” de Picasso, Braque, Vlaminck, Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara e Juan Gris eram mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. No entanto, recebemos destes artistas as influências referentes às artes primitivas, o que mostra nosso olhar pouco direcionado à África. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, da poesia popular nos predispunha a aceitar e assimilar com bastante naturalidade procedimentos artísticos que na Europa representavam a ruptura profunda com o meio e as diversas tradições.

Na avaliação de Antonio Candido, a primeira fase do Modernismo (a qual, catalisa o negrismo no romance brasileiro), trouxe a comicidade, foi mais ousada do ponto de vista formal, mais autêntica na apropriação e uso de elementos do folclore e dos dados etnográficos, além de se

apoiar em uma irreverência mais consequente, produzindo uma literatura mais crítica e profunda (CANDIDO, 2006, p. 130). Deste momento em diante, a linhagem negrista se caracterizará por uma adesão franca aos elementos recalcados de nossa civilização, como o negro, o mulato, o mestiço, o popular, a ingenuidade e a malandragem.

Por sua vez, o romance negrista dos anos 1930 mostra-se liberto e amadurecido em relação à década anterior. Há, entretanto, uma retomada do Realismo/Naturalismo, notável, sobretudo, na exploração dos dramas e destinos humanos característicos do país.

A marcha (1941), de Afonso Schmidt, explora a decadência da aristocracia rural, trava diálogo com o romance regionalista de 1930 e destaca a formação do proletariado. O livro em questão faz parte da linhagem negrista justamente por explorar a questão étnica, evidenciada pela denúncia das condições precárias de vida no ambiente rural em decadência anos após a abolição da escravatura. O negro é visto como ser humano dotado de habilidades e profundidade psicológica, embora o narrador o faça recair em estereótipos. Aliás, este tema também se faz presente, ao lado da luta do trabalhador, em boa parte da produção romanesca de Jorge Amado, a qual chamo também de negrista. Amado faz a junção do universo do trabalhador, visto como oprimido socialmente, com o universo negro, visto como oprimido etnicamente, a fim de compor um conjunto de textos em que a raça e a classe se identificam pelo anseio de emancipação. Para isso, as personagens negras e trabalhadoras são tratadas juntamente com seus dramas, de maneira a espelhar todo um coletivo (negro, proletário e brasileiro) diluído na nação. Trata-se de uma prosa empenhada em recontar tanto as lutas dos proletários, quanto em sublinhar as lutas dos afrodescendentes anônimos. As personagens, nesta medida, podem ser entendidas como metonímias de seres humanos reais, tal como acontece em *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado.

Vale destacar que o negrismo no âmbito do romance dos anos de 1920 e 1930 figura um vasto *corpus* de pesquisa humana e social, cuja proposta de intervenção na cena pública deixa sementes para as décadas seguintes, sobretudo as de 1960 e 1970, quando o negrismo é mais evidente em nossas letras. Ganha força a partir deste momento o trato com a matéria histórica.

Ainda de acordo com a delimitação de Antonio Candido, depois de 1940, há a constituição de um período novo. Na avaliação do estudioso, tomam conta do melhor de nossa produção certo repúdio pelo local, reputado apenas pelo pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior (CANDIDO, 2006, p. 134). Com relação à linhagem negrista desta época, os autores manifestaram pouco

interesse pela literatura ideológica (seja ela de esquerda, seja ela de direita), o que não quer dizer que eles tenham se esquecido do compromisso político subjacente à literatura.

Nota-se uma abrupta separação entre as preocupações caras à estética e as ideologias nacionalista e economicista, cuja coexistência tensa havia assegurado bons resultados literários na década anterior. Com a definição cada vez mais clara das posições (não só entre direita e esquerda, como antes, mas dentro da própria esquerda e da própria direita), os escritores-políticos se tornaram cada vez mais defensores de seus projetos particulares, os quais, lidos em conjunto, pareciam revelar diálogos com outras vertentes de pensamento crítico, como o marxismo ou mesmo a retomada do pensamento autoritário brasileiro. Consequentemente, a partir de então, o negrismo se solidifica enquanto vertente historicista, deixando forte legado para as décadas posteriores. Pode-se perguntar se esta tendência, a qual pretende escovar a história a contrapelo, no sentido *benjaminiano* da expressão, propõe de fato recontar os problemas étnicos da nação e a multiplicidade de experiências dos afrodescendentes, tomando por base uma proposta velha conhecida: a solução por uma terceira margem, a qual se materializa aqui por uma inegável proposta miscigenadora. Nem esquerda, nem direita; nem branco, nem negro, mas mulata é a face que se propõe para o país.

No romance negrista deste momento em diante, é significativo o cunho cosmopolita, ao menos do ponto de vista formal, sustentado pela vistosa erudição e complicados arrojados vocabulares. Sob a ótica do conteúdo, povoam os textos os problemas atemporais do destino humano, não raro tendo o Brasil ou a África como cenários, carregados de intenções simbólicas. Nesta perspectiva, o trânsito pelo Atlântico ressoa em travessias de diversas naturezas e que definem os rumos das personagens negras. Livros como *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt, e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos e *A casa da água* (1969), de Antônio Olinto, anunciam investidas pela exploração do tempo psicológico, algo que se solidificará em *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, por exemplo. Há, sem dúvida alguma, uma complexificação elaborativa dos romances negristas e, consequentemente, um aprofundamento na construção das personagens e tramas.

Palavras finais

Se o negrismo no âmbito da poesia esteve diretamente relacionado ao primeiro modernismo brasileiro. Dele, caminho foram abertos para que a segunda fase modernista pudesse alterar as rotas representacionais do universo afrodescendente a fim de trazer aos versos a intimidade e subjetividade do negro.

Na poesia, Raul Bopp, Mário de Andrade e Jorge de Lima recuperaram estratégias já utilizadas pelos artistas europeus e poetas caribenhos. Se a inserção do tema negro foi novidade no modernismo, dada a multiplicidade de imagens deste coletivo populacional, a representação plástica, diatante e caricata foi a mais recorrente nos versos destes autores.

Porém, no romance o negrismo foi mais produtivo e ultrapassou a primeira fase modernista. As três primeiras décadas do século XX foram responsáveis por traçar as diretrizes que serão seguidas pela linhagem negrista. A década de 1920 nos deu *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. A partir dele, emergem romances que se filiam ao que chamo de negrismo sério-cômico: *O mameluco Boaventura* (1929), de Eduardo Friere; *Jubiabá* (1935), *O compadre Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; e *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos.

A década de 1930 nos deixa a preocupação com um intenso revisionismo histórico e social, ao focalizar personagens e acontecimentos marcantes envolvendo o coletivo afro-brasileiro, ou mesmo salientando a luta diária pela sobrevivência desta população, através de personagens e acontecimentos típicos. Ligam-se a esta tendência, que chamo de negrismo historicista *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Ganga Zumba* (1962) e *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983), de João Felício dos Santos; *Chica que manda* (1966), *Gongo sóco* (1966) e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos; e *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello.

As décadas subsequentes catalisaram o negrismo metaficcional, tendência que propõe a releitura do passado tomando para negá-lo quando preciso, modificá-lo ou reinterpretá-lo através da ficção. Localizam-se nesta tendência *O forte* (1965) e *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador; e *O trono da rainha Jinga* (1999), de Alberto Mussa.

O romance *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, é um caso à parte. Ele procura congrega todos os procedimentos correntes nas linhagens anteriores para dissimular as recaídas na estrutura do romance de fundação. O livro é o último sopro negrista no âmbito do romance brasileiro do século XX. Esta classificação é apenas didática, pois os romances podem transitar de uma tendência para outra.

Para finalizar, defendo que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, no caso dos escritores negristas, está condenada a funcionar de modo contraproducente enquanto o escritor permanecer solidário com a alteridade somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de agitador cultural. De

todo modo, o negrismo se apresenta como consciência possível e preparação de terreno para o surgimento da literatura afro-brasileira enquanto sistema.

Agradecimento

À CAPES pelo apoio financeiro a este trabalho.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. In: FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 29-30.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo: memórias*. São Paulo: 1956.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BORA, Zélia. Identidade nacional e sujeito periférico em *Macunaíma*: da imposição histórica à necessidade de representação do sujeito. In: MANZL, Joaquín; MORENO, Fernando. *Escrituras do imaginário latino-americano em veinte años de Archivos*. Potiers: Universidad de Poitiers, 2001.
- BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. São Paulo: Livraria São José, 1966.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro). In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-403.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- PIRES LARANJEIRA, J. L. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. Destino: Globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 162-181.
- SCHWARTZ, Jorge. Negrismo e negritude. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 579-590.

Recebido: 30 de abril de 2016
Aprovado: 19 de setembro de 2017
Contato: henriqueletras@yahoo.com.br
(Luiz Henrique Silva de Oliveira)